

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

YÖNETMEN
SİNEMASI

Zeki Demirkubuz

Hazırlayan AYŞE PAY





Yönetmen Sineması

Zeki Demirkubuz

Hazırlayan
Ayşe Pay



KÜRE YAYINLARI / 65. Kitap

Hayal Perdesi Kitaplığı 3

Dizi Editörü **İhsan Kabil**

Yönetmen Sineması
Zeki Demirkubuz

Hazırlayan
Ayşe Pay

© Küre Yayınları, 2010

ISBN 978-975-6614-77-8

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı

Sertifika no: 15813

Birinci Baskı Kasım 2009

İkinci Baskı Ağustos 2011

Tasarım/Kapak **Salih Pulcu**

Zeki Demirkubuz Fotoğrafı **Tuba Deniz**

Baskı/Cilt Denizatı Ofset

Nato Cad. Çınarlı Sok. No: 19

Seyrantepe İstanbul

KÜRE YAYINLARI

Vefa Cad. No: 48 Kat: 3

Vefa/İstanbul

Tel **0212. 520 66 41-42**

Faks **0212. 520 74 00**

kure@kureyayinlari.com

www.kureyayinlari.com

ÖNSÖZ

İhsan Kabil

Yeni nesil Türk sinemacılarından Zeki Demirkubuz'un sinematografisi, kesif bir acı, hınç, mağlubiyet, daha az kesiflikteyse kayıtsızlık, nihilizm ve arabesk-kitsch karışımı bir görünüm sunmaktadır. Yılmaz Güney-sonrası bir çizginin şekillendirdiği bu hissiyat, yönetmeni adeta pasif hırçın bir psikolojinin içine sürüklemekte, felsefi manada kötü'nün dünyasının tasviri ve temsili adına gerçek hayatta bir varoluş oluşturmanın bununla yüzleşmeden geçtiğinin altını çizmektedir. İlk filminden itibaren gitgide artan yoğunlukta kişisel bir sinemanın izleğini sürmeye başlayan Demirkubuz, bir önceki filmi *Kader*'de kendisinin aldığı rolde neredeyse “yaşayarak” belli bir kişilik sergilemesinde bulunur. Sinemada varoluşçuluğu öne alarak ama buna Dostoyevskiye-Marksist bir renk vermeyi deneyerek dramatize etmeye girişen yönetmen, kişi ve toplum diyalaktığı veya uyuşumunda insanın başına gelen adeta değişmez kader gibi olayların toplumu şekillendirdiğini ve her katmanda sömürü etiğinin cari olduğunu savunur. Sinemasını görsel ve işitsel anlamda göstermecici bir zemin üzerine kuran Demirkubuz, cinsi ve kaba argo unsurları kullanmakta bir çekince görmez. Sanatın, özelde sinemanın bir tahakküm olma mahiyetini filmografinin değişik örneklerinde tedricen görmeye başlarız: *C Blok* (1994), betonlaşmış bir banliyö ortamında ve kalabalıklar içinde tecrit edilmiş bireylerin li-

bido düzlemindeki ilişkilerini görüntüye döker. *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *Kader* (2006), insan ilişkilerinin gerçekçi bir zeminde keskin uçlarda handiyse hayatta olduğu gibi yer aldığı, kötü'nün nasıl cereyan ediyorsa o hâliyle resmedildiği, aşkınlaşmanın hiç değinilmediği bir foto-jurnalizm konumunda çalışmalardır. Öte yandan *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001) ve *Bekleme Odası* (2003), bir diğer grup olarak benzer karakterler sergiler. Taşraya dönük bir dönem filmi olan *Kıskanmak* (2009)'ta ise, nefsanîliğin halesinde örülü, merkezinde kadınların bulunduğu bir dünya ve yine hayati olguların nefis cinsinden temsil edildiği karanlık bir tablo sunulur. *Yazgı*'nın kayıtsızlığı artık bir erdem düzeyine taşıdığı anlatımı ise izahtan bir parça varesidir. Herşeyin zıddıyla kaim olduğu hikmetinden hareketle hayatımızda kötü'nün de öneminin çok yüksek olduğu, ancak sanatsal bir bütün içinde bunun temsil ve tasvirinin gerçekçilik-aşkınlık düzleminde ve bağlamında ele alınmasının daha sıhhatli ve bütüncül haki-katin yapısına daha uygun olduğu düşüncesindeyiz.

Kitapta yeralan yazılardan “Bir Hiçlik Ağıtı: *C Blok*'un Can Sıkıntısı Üzerine Bir Deneme”de Ümit Aksoy, felsefi bir düzlemde Heidegger'den hareketle, filmdeki can sıkıntısı nosyonunu hiçlikle bağıntılı olarak ele alıyor. “*Üçüncü Sayfa: Yenilerek Direnmek*” başlıklı yazısında Celil Civan, yine felsefi bir çerçevede filmin psikanalitik bir açılımını yaparak, yönetmenin kahramanlarının dini veya ruhi bir aydınlanma yerine yenilgi psikolojisine gömüldüklerini vurguluyor. “Gerçek ve Konsept Arasında: *İtiraf* ve *Yazgı*” adlı makalesinde Ayşe Pay, Demirkubuz sinemasının, kötülüğü insanın içinde dönendiği bir çıkmaz olarak tasvir ettiğini, anlatımdaki göstermecî ve yer yer arabesk tavrın, gerçeğin bütüncül anlamını zedeleyebileceğini ileri sürüyor. “Bir

Belirsizlik Anlatısı: *Bekleme Odası*” adlı yazısında Betül Demirel, filmin bütününe yayılan bir muğlaklık anlatımıyla örüldüğünü, nedensizlik tavrının ilkesizliğe dönüşerek hiççiliğin narsistik bir yorumunun yapıldığını ileri sürüyor. “Aşk’ın Taşrası: *Masumiyet, Kader*” başlıklı çalışmasında Fuat Er, sözkonusu filmlerdeki aşk temasının otopsisini yaparak, fiziki aşkla felsefi aşkın dikotomisi üzerinde duruyor. “*Kıskanmak: Güzelliğin Faşizminde Çirkinin İktidarı*” başlıklı incelemesinde Barış Saydam, filmde sergilenen nefsanî dinamiği varoluşçuluk zemininde ele alarak, tutkunun ve kötücülüğün hazdan felâkete varan serencamını irdeliyor. Ayşe Pay ve Ebru Afat’ın Zeki Demirkubuz’la gerçekleştirdikleri söyleşide yönetmen, sinemasını kötülüğün dünyasını anlama çabasına dayandırıldığını, yeryüzünde herkesin iyilik iddiasında olmasına rağmen kötülüğün hükümferma olduğunu savunuyor.

İçindekiler

Bir Hiçlik Ağıtı: *C Blok*'un Can Sıkıntısı Üzerine Bir Deneme

Ümit AKSOY 11

Üçüncü Sayfa: Yenilerek Direnmek

Celil CİVAN 27

Gerçek ve Konsept Arasında: *İtiraf ve Yazgı*

Ayşe PAY 41

Bir Belirsizlik Anlatısı: *Bekleme Odası*

Betül DEMİREL 57

Aşk'ın Taşrası: Masumiyet, *Kader*

Fuat ER 71

Kıskanmak:

Güzelliğin Faşizminde Çirkinin

İktidarı

Barış SAYDAM 85

Zeki Demirkubuz:

“Dostoyevski Olmasaydı,

Edebiyat Olmasaydı Sinemacı Olmazdım”

Söyleşi: Ayşe PAY-Ebru AFAT 101

Biyografi 125

Filmografi 125

Bir Hiçlik Ağıtı: *C Blok*'un Can Sıkıntısı Üzerine Bir Deneme

Ümit AKSOY

“Ve tekrarlarla açılıp giden kesintisiz şeyler”

(Ahmet Güntan- Ring)

Sezai Karakoç'un *Taha'nın Kitabı*¹ şiirinde “Taha'nın bir kavis görmesi” adlı bir bölüm var. Karakoç'un bu muaz-
zam şiirindeki “kavis görmek” imgesini, “kavis almak”
olarak okudum sürekli. Türk sinemasının 90'ların sonla-
rından itibaren aldığı yola dair bir düşünce içine girdiğim-
de aklıma hep bu “kavis almak” imgesi gelmekte; özellikle
de son dönemlerin iki önemli ve popüler ismi Zeki Demir-
kubuz ve Nuri Bilge Ceylan isimlerini düşündüğümde.
Söz konusu figürlerden Demirkubuz sineması üzerinden
Türk sinemasının aldığı kavisten söz açtığımızda, kötülük-
le ilgili bir konuşma içine dâhil olmamız gerekiyor. Bura-
da Türk sinemasının aldığı bu kavisin tam da kötülükle il-
gili bir kavis alma, bir kavis görme şeklinde tezahür ettiği-
ni söylemek mümkün. Bu kavisin, Demirkubuz'un ilk fil-
mi *C Blok*'ta aldığı hâle bakmak, bizler için bir hayli ufuk
açıcı olabilir.

C Blok, Demirkubuz'un pek de memnun kalmadığı bir
yapım. Yönetmenin memnuniyetsizliğini anlamak müm-

1 Sezai Karakoç, *Taha'nın Kitabı / Gül Muştusu*, (İstanbul: Diriliş Yayın-
ları, 1982), s. 7.

kün aslında; diğer filmlerdeki gerek biçimsel gerek tematik noktalarla bu film arasında epeyce fark var. Görece daha “sanatlı” yahut biçimsel kaygılar peşinden koşan film, Demirkubuz sinemasının taşıdığı sıkıntıları anlamamız açısından çok önemli bir yerde duruyor; yönetmenin sinema alanında “aştığı” bir dili temsil etmesiyle değil tam tersine bir “sürekliliği” anlatmasıyla. Diğer filmlerdeki görece gömük yani örtük durumların daha çıplak bir şekilde resmedildiğini görüyoruz *C Blok*’ta. Biçimsel kaygıların peşinden gidilerek can sıkıntısının daha görünür bir hâlde dolaşıma sokulduğu bu kurgu, yönetmenin diğer filmlerde gizlemeye çalıştığı yahut görünmez kıldığı noktaları görmemizi sağlıyor bir bakıma.

Genel olarak konuşursak, evet, Demirkubuz sineması “kötülük”le uğraşmaktadır; yönetmenle birlikte söyleyecek olursak, iyiliğin daha açık bir şekilde görülmesi için kötülüğün kendisiyle uğraşmaktadır bu yapımlarda. Dolayısıyla burada esas vurgu “iyi/lik” olarak kodlanmaktadır ve böylesi bir hareketle kötülük, görünmez hâlde bulunan bir “fenomen”in negatif bir biçimde temsil edilmesini sağlamaktadır. Ne var ki ortaya çıkan durum hiç de sanıldığı kadar “basit” değildir. Çünkü Demirkubuz filmlerinin neredeyse hepsinde kötülük, arızı bir şey olarak değil asli, başlıbaşına bir “şey” olan, yegâne “hakiki” unsur olarak kendini sunmaktadır. Filmlerdeki kötü karakterlerin sergiledikleri eylemler (ve yönetmenin özellikle ilgilendiği nokta olan bu eylemlerin “sonuçlar”) başlıbaşına bir “değer” olarak çıkar karakterlerden. Yönetmenin sevdiği tabirle, kötülüğün ince noktaları, kıvrımları, bir insanı temsil eden yegâne motif olarak belirlemektedir karşımızda. *C Blok*’ta canı sıkılan Tülay’ın eylemsizleşerek, kötü giden evliliğiyle birlikte tanık olduğu bir sevişme sahnesi, kocasını aldatmasıyla sonuçlanır. Böylesi bir durum filmin genel kurgu-

su açısından neredeyse kaçınılmaz bir şeydir. Filmde var olan “ilişkisizlik” durumlarının doğal bir sonucu olarak, karakterlerin birbirleriyle her temasından kötülük sadır olmaktadır. Karakterler birbirlerine o kadar yabancılaşmışlardır ki birbirleriyle temasları ancak bir negatiflikle birlikte olmakta ve yine bir başka negatiflikle sonuçlanmaktadır. Bundan dolayı, yönetmenin altını özenle çizme ihtiyacı duyduğu, eylemlerin sonuçlarına değil, bu eylemlerin sadır olduğu karakterlerin kendisine bakmak gerekmektedir. Çünkü burada karakterlerin birbirleriyle temaslarından önce, doğrudan doğruya kendi kendileriyle girdikleri olumsuzlayan bir ilişki modeli vardır. Bu durumun genel nedenleri bir yana, daha özelde Demirkubuz’un ilişki aralığında olan Dostoyevski, Sartre gibi varoluşçu figürlerin hem kendilerinde (Sartre) var olan sıkıntılardan, ama daha önemlisi bu isimlerin bizatihi alımlanmalarından (Dostoyevski) kaynaklanan bir sorun vardır karşımızda. Dolayısıyla karakterlerdeki ilişkisizliğin temel nedeni, doğrudan doğruya bu tarz bir sahte ve (hâlâ) popüler varolma hâliyle birlikte ortaya çıkmaktadır.² Bütün bunların bir sonucu olarak denilebilir ki, Demirkubuz sinemasının belki de en temel sıkıntılarından birisi, eylemlerin sonuçlarına odaklanma gibi bir zihinsel yanlışla birlikte karakterleri kurgulamasıdır. Bu tam olarak bir zihinsel muhafazakârlıktır. Böylesi bir muhafazakârlığın asıl kaynağı, yönetmenin zihninin gerisinde bulunan yanlış kodlamalardır. Yönetmenin, kötülüğün asıl unsur olması gibi temel yargılarının arkasında, ontolojik bir yanlış pozisyon alışı, bir “varlık sancısı” olarak kodlanması gibi paradoksal bir durum bulunmaktadır.

2 Bununla ilgili genişçe bir tartışma için bk. Martin Heidegger, “Hümanizm Üzerine Mektup”, Heidegger, Sartre, Eliot, Babbitt, *Hümanizmin Özü*, çev. Ahmet Aydoğan, (İstanbul: İz Yayınları, 2002), s. 37-95 içinde.



C Blok'un başkarakteri Tülay can sıkıntısıyla aidiyet kurar. Bu “can sıkıntısı”, aslında, Demirkubuz'un filmlerindeki bütün kahramanların (farkında olsunlar yahut olmasınlar) içlerinde bulundukları temel haletiruhiyedir.

“Zamanı Dolduran Her Şeyin Mutlak Yokluğu”

“Canım sıkılıyor...” Bu cümle *C Blok*’un başkarakterlerinden birinin, Tülay’ın ağzından dökülüverir. Neyin var diye soran arkadaşına verdiği cevap ise şudur: “Bilmiyorum, canım sıkılıyor.” Bu “can sıkıntısı”, aslında, Demirkubuz’ın filmlerindeki bütün kahramanların (farkında olsunlar yahut olmasınlar) içlerinde bulundukları temel halletiruhiyedir. Bütün kahramanların bir şekilde canı sıkılır ve bu yüzden olsa gerek, Demirkubuz filmleri kötülükle uğraşıp durur. Çünkü can sıkıntısı bütün kötülüklerin anasıdır bu tarz bir düşünüm içinde. Tam da burada (yönetmenin sıkıntısını anlamak adına) hem bu can sıkıntısı hem de kötülükle ilgili olarak Heidegger’e kulak vermemiz gerekiyor galiba.

Heidegger’e göre (çok basit olarak) can sıkıntısı, Dasein’in yapageldiği her şeyle arasına bir mesafenin girdiği ve bunların dilsizleşerek yapana bir şey söylemediği minvali anlatır. Can sıkılması sırasında Dasein, dünya kurucu faaliyet olarak bir şeyle meşgul olmaya katlanamayacak duruma gelir ve giderek takatsizleşir. Dolayısıyla can sıkıntısı, canı sıkılanın bütün eylemlerini boşa çıkartır. Bu boşa çıkartma, “zamanı dolduran her şeyin mutlak yokluğu”nun ta kendisidir. Başka bir söyleyişle can sıkıntısı, aslında, zamanı zamanlamamızın mümkün olmadığı bir hâlin adıdır. Dasein, zamanı zamanlayamadığı, akışkanlaştıramadığı dolayısıyla da eyleyemediği, daha doğrusu yaptığı hiçbir eylem ortaya çıkan boşluğu doldurmaya yetmediği için, tabir yerindeyse, bir felce uğrar: Zaman donmuştur. Burada ilginç olan nokta, “can sıkıntısının bütün kötülüklerin anası” olmasının tam tersine Heidegger’in can sıkıntısını felsefe yapmak için temel bir başlangıç anı ya da minvali olarak kodlamasıyla ortaya çıkmaktadır. Buna göre bizler, kendi kendimizle baş başa kalma-

mak adına sürekli bir şeylerle “meşgul” oluruz. Bu meşgul oluş tam olarak “oyalanmak” anlamına gelmektedir ve günlük varolma minvalimiz, yani ortalama durumumuz böyle bir haletiruhiyede seyretmektedir. Can sıkıntısı, tam da bu oyalanmanın artık oyalanmak olmaktan çıktığı ve eylemlerin dilsizleştiği bir durum olarak, kişinin yapageldiği şeylere dışardan değil de içerden bakmaya başladığı bir hâli anlatmaktadır. İçerden bakmak, sadece bir bilinç kazanma durumunu değil doğrudan doğruya ontolojik bir oluşu anlatmaktadır. Heidegger’e göre bu anın felsefe yapmak için başlangıç noktası olmasının nedeni, Dasein’in, varolanlardan, oyalanılanlardan, Varlık’a, bütün bu yapıp etmelerinde mümkünlüğünü sağlayan asl’a bakabilmeye başlamasından dolayıdır. Dasein, ancak bu andan sonra kendine “ihtimam” göstermeye başlar ve bu can sıkıntısıyla ortaya çıkan yükü taşıyabilmek için kapalılığı-açma-kararlılığı gösterir.³

Hiç’in Yanlış Alımlanması ya da Kodlanması

Sözkonusu can sıkıntısından kötülük türememektedir. Çünkü “varolanlar”ın (yani “Varlık”ın dışında olan ve bununla birlikte Varlık’ın her birisinde kendini ifşa ettiklerinin) kısılcacında bulunmaktan imtina etmektedir canı sıkılan. Demirkubuz sinemasındaki kötülükle ilgili tematizasyonları, namı diğer “karanlık öyküler”i, aslında sahte bir sancı olarak adlandırmak gerekmektedir. Çünkü bu karanlık öykülerin doğurduğu can sıkıntısı kötülük türetmektedir; burada canı sıkılan varolanların dışına bir türlü çıkamamakta, kendini boğan her şeyin içinde olmayı sürdürmeye devam etmektedir. Yönetmenin kaderle, varol-

3 Heidegger’deki *can sıkıntısı* için bk. Rüdiger Safranski, *Heidegger: Bir Alman Üstad*, çev. Ali Nalbant, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008); Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, (İstanbul: Agora Yayınları, 2008).

mayla, ölümle yani tarihsel ve politik olmayan şeklinde kodlayabileceğimiz noktalarla ilgili kendine tasa ettiği insanlık modları ya da hâlleri, sürekli birtakım tuzaklara takılıp kalmaktadır bunun doğal bir sonucu olarak. Bütün bu asli modlar, kötülüğün yedeğinde sunulduğu oranda, bir “ağırlık” durumuyla birlikte kendini var edebilmekte ve bir türlü aşılammamaktadır. Canı sıkılan Tülay’ın yahut insanlardan kendisine bir fayda gelmeyeceğine inanan *Yazgi*’nin yabancılaşmış kahramanı Musa’nın veya *Bekleme Odası*’nın artık film çekmek istemeyen yönetmeni Ahmet’in yaşadığı temel sorun, bu kahramanların başlarına gelen durumlarda, sürekli kötülüğün asli bir unsur olarak temsil edilmesiyle ve bunun sonucu olarak da Hiç’in kışkacına düşülmesiyle ilgilidir. Bu karakterlerin tamamı bir bunalım içindedir; bir can sıkıntısıyla, bir eylemsizlikle karşı karşıyadır. Bütün bu durumlara karşı geliştirdikleri yegâne tavır, bir hiçlemeden, hiçleşmeden, hiçleştirme-den başka bir şey değildir. Bu karakterlerin tamamı hiçe tutunmakta, hiçe sığınmaktadır. Burada asıl önemli nokta ise kötülüğün yanlış alımlanmasına benzer şekilde Hiç’in de yanlış alımlanması yahut kodlanmasıdır.

“Varlıkların zikrettikleri sebepleri benimsemek güç olduğundan, her birinden her ayrılışımızda, akla gelen soru değişmez şekilde aynıdır: Nasıl oluyor da kendini öldürmüyor? (...) Kendini ortadan kaldırmak öyle açık ve öyle basit bir iş gibi görünür ki! Niçin o kadar nadir bir şeydir bu? Niçin herkes bundan kaçır? Çünkü her ne kadar akıl yaşama iştahını yoksaysa da, fiiliyatın sürmesine neden olan ‘hiçlik’ bütün mutlaklardan üstün bir kuvvettedir, ölümlülerin ölüme karşı sessiz ortaklıklarını izah eder, yalnızca varoluşun simgesi değil, varoluşun ta kendisidir bu hiçlik, her şeydir. Ve bu hiçlik, bu bütün, hayata anlam veremez, ama hiç değilse hayatı olduğu hal içinde sürdürür: *Bir intihar etmeme hali*.”⁴ Cioran’ın Hiç’e tutunma



**Basit hayata yakınlaşma jesti,
Demirkubuz sinemasında
ağırlaştırılmış bir sıradan anlar
ardıllığıyla sonuçlanmaktadır.**

olarak adlandırdığı nokta, tam da Hiç’in bir “değilleme”, yani varolanların tümünün iptal edilmesi olarak algılanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Buna göre Hiç, bir varolan olarak algılanmakta ve nesneleştirilmektedir. Hiç, genel mantıksal düşünüm içinde, baş edilemeyen bir şeydir. Çünkü bu genel mantık dizgesi sürekli olarak varolanlarla ilişkiye girebilmektedir ve Hiç’in bu mantıksal dizgeye söyleyecek bir sözü yoktur. Bunun doğal sonucu olarak da Hiç, yine bir varolan olarak, varolanların değillemesine indirgenmektedir. “Niçin hep varolan var da, Hiç yok?”⁵ sorusunu genel mantık daima yere vurur. Çünkü “hep bir şeyi düşünmek olan düşünme, düşünme olarak Hiç’i düşündüğünde kendi özüne aykırı davranmış olur”⁶ ve böylece düşündüğü şeyleri nesne hâline getirmeye meyyal olan mantıksal düşünme, Hiç’i de nesneleştirmiş olur.

Demirkubuz sinemasında karakterlerin yaşadığı temel varolma minvali, can sıkıntısından beslenen bir “hiç-lik” durumudur. Fakat bu hiçlik küçük harfle yazılması gereken bir hiçliktir. Bu “hiç”, Heidegger’in varolanlardan ayırdığı ve Varlık’ın kendini açığa vurması ve tam olarak varolmanın açığa çıkması, buna kapı aralamasına karşıt bir yerde duran hiçtir. Çünkü burada hiç, nesneleştiren ve dolayısıyla da tutunulan bir hiçtir; bu hiç kendi başına bir şey olarak alımlanmakta, bunun sonucu olarak da üzerine söz söylemek mümkün olmamaktadır. Bu düşünme içerisinde hiç, ancak ve ancak varolan bir şey olarak mahkûm olunan, daha doğru bir ifadeyle, bütün bu varolan şeylerin hülasası olan bir “boş doluluk” olarak “düşünülmektedir”. “Oysa gerçek bir varolma, kendini Hiç’in içine bırakmak

4 E. M. Cioran, *Çürümenin Kitabı*, çev. Haldun Bayrı, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 22.

5 Martin Heidegger, *Metafizik Nedir?* (Ankara: Türk Felsefe Kurumu Yayınları, 2009), s. 24.

6 Heidegger, s. 30.



**Tülay'ın yahut Halet'in içinde
bulundukları hiç ise bloklara
hapsolmaktan yani varolanların
içinde debelenip durmaktan başka
bir anlama gelmemektedir.**

demektir fakat bu Hiç'in içine kendini bırakan, yani gerçek bir varolan, hep, bütününde varolanların ötesindedir.”⁷ Varolanların ötesinde olma, bir “aşış”tır; bu aşış Varlık'ın kendi kendini dile getirmesinin ta kendisidir. Tülay'ın yahut Halet'in içinde bulundukları hiç ise bloklara hapsolmaktan yani varolanların içinde debelenip durmaktan başka bir anlama gelmemektedir. Tülay'ın canı bir şey yapmamaktan değil bir şey yapmaktan, hâlâ bir şeyler “yapabiliyor olmak”tan dolayı sıkılıyordur. Bu yapılan şey ise hiçi bir varolan olarak görmek, başka bir söyleyişle, hiçi nesneleştirmek, akıp gideni (ilginç bir şekilde) sürdürüyor olmaktır. Bunca yapılamayacak şey arasında hâlâ bir şeylerin yapılabilmesini mümkün kılan yine bu hiçin ta kendisidir. Çünkü hiçin bu anlamdaki fonksiyonu boş bir jestle olan biteni tersinden mümkün kılmak yahut bu “hiçlik oyunu”nu sürdürmektir (ki bu Cioran'ın intihar etmeme hâli dediği şeydir aslında). Bu sürdürülebilir yabancılık, yoksulluk yahut can sıkıntısıyla birlikte, paradoksal bir şekilde sözkonusu hiçten bir aydınlık türemektedir. Buradaki temel sıkıntı ontolojiktir ve Demirkubuz'un ontolojik soruyu, ontolojik olanı ıskalamasından kaynaklanır. Daha doğru bir söyleyişle, Demirkubuz'un muhafazakâr tutumu tam olarak bu hiçle girdiği ilişkide belirginleşir. Bu hiç, ancak ve ancak varolanların dışında bir “şey” olarak düşünüldüğünde ve bir imkânsızlık değil de “imkân” olarak alımlandığında bize bir şey söyleyecektir. Oysa buradaki durum bunun tam tersidir ve sözkonusu muhafazakârlık tam olarak kaçılan bir “hakikat” olduğundan dolayı ortaya çıkmaktadır. Bu hakikat Hiç'in kendisinde işaretçisi olduğu Varlık'ın ta kendisidir. Yönetmenin, “ben eylemlerin kendisiyle değil sonuçlarıyla ilgileniyorum” demesini tam da bu kaçışın, bu unutulmuş, giz-

7 Heidegger, s. 38.



**Tülay'ın hayatını çepeçevre saran
değersizliğe karşın hâlâ yaşayabilmesi
ve bir şeyler yapabilmesi sıkıntısının
temel mabaidir.**

lenmiş korkunun doğal bir sonucu olarak görmek gerekmektedir. Varolanların içine gömülen, hiçe tutunan, akıp gidene akıp giden olarak bakış, kapalı devre bir unutuşun resmidir aslında. Ve bu kapalı devre unutuşun içinde, hiçbir kendisi başlıbaşına anlamlı bir hâle gelmektedir. Hiçin kendini var kılması, ancak Varlık'ın unutulmasıyla mümkün olabilmektedir. Aslında Hiç'in, Varlık'a bir seslenme olarak unutulması, Varlık'ın unutulmasının ta kendisidir.

Ağırlaştırılmış Bir Sıradan Anlar Ardılığı

Demirkubuz sinemasında gördüğümüz ve “basit/çıplak hayata yaklaşmak/yakınlaşmak” olarak adlandırabileceğimiz kurgu unsurunu, bütün bu boş ontolojik jestin ışığında düşünmemiz gerekmektedir. Bu basit hayata yaklaşma, “olay” odaklı sinemanın aksine, kurguyu görünmez bir minimalizasyona uğratarak ayrıcalıklı (sözde) anların iptal edilmesiyle sonuçlanmaktadır. Başka bir ifadeyle bu kurgusal dizaynda ayrıcalıklı olarak adlandırabileceğimiz bir sekans bulunmamaktadır. Çünkü ayrıcalık taşımayan sıradan anlar, bütün anlara yayılmaktadır. Sonuçta bütün anların ayrıcalıklı olduğu bir sıradan anlar dizisi meydana gelmektedir paradoksal şekilde. Bu basit hayata yaklaşma jesti, Demirkubuz sinemasında ağırlaştırılmış bir sıradan anlar ardılığıyla sonuçlanmaktadır. Ortaya çıkan ağırlığın temel nedeni ise yönetmenin hiçle girdiği yanlış ilişkidir. Sıradan anların her tarafı kaplaması, bir ağırlıkla sonuçlanmakta ve bütün bu anların her birisi, hiç'in, kötülüğün, bütün kötülüklerin anası olan can sıkıntısının birer taşıyıcısına dönüşmektedir. Bu yaklaşma, bir iç büzülmesi, kurgunun kendi içine çöreklenmesi ve nihayet bir çöküşle son bulur. Yakınlaşma, varolanların birbirine hiçleşerek ve hiçleştirerek yakınlaşmasıdır. Burada asıl önemli nokta, kurgunun sözde iptalinin bu hiçle-



**Demirkubuz, basit hayata kıyasıyla
yakınlaşarak sıradan anları bir yük
olarak tanımlar ve filmsel zaman
durmadan bu yükü yineler/yeniler.**

şen sıradan anlarla birlikte kendini tekrar ortaya çıkarmasıdır. Kurgunun çıplak hayata yaklaşması, “sanatlı” bir eylemi/söyleyişi iptal etme gayretinin bir sonucu olsa da, daha derindeki ontolojik sıkıntıyla birlikte, başka türden bir sanatsal zaafla sonuçlanmaktadır.

İtalo Calvino *Amerika Dersleri* adlı kitabında gelecek bin yıl için altı önerisinden birini “hafiflik” olarak belirler. Burada hafiflik, insani bakışın taşlaştığı, ağırlaştığı, kendi içine büzüldüğü durumların, bakış açılarının tersine, sıkıntının asıl kaynağını görme adına başka türlü bir düşünmenin içine girilmesiyle birlikte ortaya çıkan ve “dünyaya başka bir açıdan, başka bir mantıkla, başka bilme ve doğrulama yöntemleri”yle⁸ bakmayı anlatmaktadır. Hafiflik, tam da olan bitene bakışımızı şekillendiren, bütün bu olan bitenlerin yani varolanların dışına çıkıp bütün bu anlara bakmanın adıdır. Muhafazakâr bir kodlanmayla eylemlerin sonuçlarıyla ilgilenmek yerine, bu eylemlerin hem kendisine hem de sözkonusu eylemlerin sonuçlarına “başka bir yer”den bakmayı yahut bakabilmeyi anlatmaktadır. Burada hafifliği var kılan asıl unsur, tam da düşünmede var olan hafifliği yardıma çağırarak ilgilidir. Bu yardıma çağırış, sahte birtakım yükleri, tam olarak söylersek, varolanlardan meydana gelen yükleri (çünkü varolanlar sürekli olarak bizlerde bir yük, bir ağırlık meydana getirir) iptal etmek demektir. Böylesi bir hafifleyen ve hafifleten düşünme ise aslında ağır olanın nasıl bir sahtelik içinde olduğunu bize gösterecektir. Bütün bu hafifleme, varolanların nasıl bir yoklukla kaim olduklarını bize anlatacak ve gerçekten ağır olan Hiç’liğin gecesinde ortaya çıkacak Varlık’ın düşünülmesine kapı açacaktır. Heidegger’in sürekli başka türlü bir düşünme olarak tanımladığı

8 İtalo Calvino, *Amerika Dersleri*, çev. Kemal Atakay, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s. 21.

şey, tam da genel mantıksal dilin iptal edildiği, Hiç'in gerçekten ne olduğunun anlaşıldığı, dolayısıyla da Varlık'ın anlaşılmasının mümkün olduğu bir dildir. Bu, ancak böylesi bir hafiflemeyle/arınmayla birlikte olasıdır. Demirkubuz'un *C Blok*'unda olan bitenler, tam da bu hafiflemenin bir türlü yapılamadığı bir durumu anlatmakta ve Türk sinemasının ne türden yanlış, sahte ve popüler bir kavis aldığıının en basit/çıplak göstergesi olmaktadır.

Üçüncü Sayfa: Yenilerek Direnmek

Celil CİVAN

Bir öfke cinayeti, yasak aşk ve baba katli soyluların, yarı-tanrıların başına gelirse tragedya, ayaktakımının başına gelirse üçüncü sayfa haberi olur. Sanat eseri olarak tragedya ne kadar ideolojikse tarafsız habercilik yaptığını iddia eden basın da bir o kadar ideolojiktir.

Ülkemizde ne yazık ki burjuvalardan başka insanlar da yaşamaktadır. Chomsky'nin ifadesiyle “reklamlardan arta kalan yerleri yazılarla dolduran” gazeteler, ekonomi sayfalarıyla efendilerinden, cemiyet sayfalarıyla efendilerinin hanımlarından, magazin sayfalarıyla da şımarık çocuklarından bahsedip bir tür burjuva günlüğü işlevi görürken, elbette kara kamuyu da haber yapmaktan geri durmaz: Üçüncü sayfada “katil”, rögarda “ölü”, trafik kazasında “kurban”, ekmek kuyruğunda “sefil” ve çok çok “azmin zaferi” başlığı ile ilk sayfada şehirlinin övgüsüne lâyık “yurttaş” olarak.

Yeşilçam sineması farklı toplumsal kesimlerin traged-yalarını sığlaştırıp melodram hâline getirirken Yılmaz Güney alt tabakaların, yoksulların, lümpenlerin hikâyelerini tragedya olarak derinleştirmeyi başarmıştır. Zeki Demirkubuz sinemasındaki trajik öge yoksullar, kaybedenler ekseninde Yılmaz Güney'le örtüşürken, trajiğin kahramanlar açısından bu tersinmesi, yönetmenin Dostoyevski sevgisinden de izler taşır. Öyle ki bu yaklaşım Bakhtin'in Dostoyevski üzerinden irdelediği karnavallaşmayı andırır. Fa-



Üçüncü Sayfa düpedüz dilin yokluğuna açılır; film boyunca duyulan diyaloglar, küfürler, dilekler, haykırmalar vs. hiçbir bireysel vurgu taşımaz.

kat *Üçüncü Sayfa*'da soylulara has tragedya tersyüz edilse de bu durum Bakhtin'in anlattığı karnavaleske bir türlü dönüşmez. Zira *Üçüncü Sayfa*'da karnavalın içerdiği çok-seslilik de, diyaloji de ilga edilmiştir. Üstelik Demirkubuz, trajik olanı sınıfsal bir düzlemde konumlandırırken Bakhtin'in vurguladığı ironiden de uzak durmaya çalışır.

Bakhtin'in "eşik süreyeri/kronotopu"¹ Demirkubuz'la Dostoyevski yakınlığını da anlatır niteliktedir: "(...) Dostoyevski'de eşik ve ilgili kronotoplar -merdiven, ön hol ve koridor kronotopları kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan kronotopları da- ana eylem mahalleridir; kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir."² İsa'nın eşikte, merdivenlerde, sahanlıkta kalakalması, durması, diğerleriyle karşılaşması Bakhtin'in Dostoyevski bağlamında söz ettiği süreyere uyar.³ Ancak burada da Dostoyevski ile arasında belirgin bir farkı vardır yönetmenin: Demirkubuz'un eşiği, apartman sahanlığı, merdivenleri, bir kriz durumuna açıklık kazandırmak yerine devinimsizlik işlevi görür. Zira burada da Bakhtinci bir özne vurgusu söz konusu değildir.

- 1 Süreyer (kronotop), zaman (chronos) ile mekânın (topos) birlikteliğine atıf yapar. Bir anlatıda her zamanın bir mekânı her mekânın da bir zamanı vardır. Bu zaman-mekân birlikteliği anlatının toplumsal bağlamını oluşturur.
- 2 Mikhail Bakhtin, *Karnaval dan Romana*, çev. Cem Soydemir, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), s. 322.
- 3 Eşik süreyeri gibi bir benzerlik Demirkubuz sinemasında çokça karşılaşılan "açık kapı süreyeri" ile de kurulabilir. Savcı odasının, karakol odasının kapısı gibi *Üçüncü Sayfa*'da mafya reisinin kapısı da kendiliğinden açılır. Bu özdeşlik üçünün de hemen hemen aynı şiddeti ima ettiği gelmez sadece. Üçü de kendi içlerinde kendi yasalarıyla çalışan meşru şiddeti temsil ederler etmelerine ama bunun ötesinde açık kapı, oportünist bir "yasada açıklar vardır" anlamına gelebileceği gibi "yasanın kapısının açık olduğu", dolayısıyla yasanın çıkıp gittiği anlamına da gelebilir.

Öznesi Olmayan Kolektif Bir Sözcelem...

Üçüncü Sayfa'da karnavala has çoksesseliliğin, diyalojinin yerini tekseslilik değil düpedüz dilin yokluğu alır. Film boyunca duyulan diyaloglar, küfürler, dilekler, haykırımlar vs. hiçbir bireysel vurgu taşımaz. İsa'nın evindeki konuşmada Meryem'in Sibel Can ve "İbo" hakkındaki konuşması, İsa'nın belgesel çekenlere verdiği cevaplar ("Yuva kurmak, memleketime yararlı bir insan olmak istiyorum"), sokakta, evde, eşikte karşılaşacağımız herhangi bir öznesiz konuşmadan farksızdır. Bu anlamda *Üçüncü Sayfa* öznesi olmayan kolektif bir sözcelem⁴ içinden seslenir gibidir.

Bireyi yoksayıcı kolektif sözcelemin biri olumsuz diğeri olumlu ikili bir yapısı mevcuttur. Öncelikle bu sözcelem Barthes'ın "endoxa"sına işaret eder. "Faşizm susturmaz, zorla söyler" diyen Barthes, sansür aygıtının polisten önce "endoxa" olduğunu ifade ediyordu. "Endoxa" burada genel kabul görmüş, kamuoyunun onayladığı, kamunun oyladığı anlamına gelir. Öyleyse bir anlamda faşizmin olmasa bile faşizan-makinenin dişlilerinden biridir. Film boyunca tekrarlanan sözcelemler "endoxa"yı onaylamaktan başka bir şey yapmaz. İkincisi ise Deleuze ve Guattari'nin "minör edebiyat" çerçevesinde ele aldığı kolektif sözcelemdir. Franz Kafka üzerinden minör edebiyatı açıklayan Deleuze ve Guattari bu edebiyatın özelliklerini şöyle sıralar: "Minör bir edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır." Elbette filmimiz sözkonusu olduğunda bir başka dil, minör dil mevcut değildir. Ama Demirkubuz'un anaa-

4 Sözcelem (enunciation), bir zaman-mekândaki sözce üretimini belirtir. Sözcenin cümleden farkı zaman, mekân ve özneye yaptığı atıf dolayısıyla toplumsal bağlama işaret etmesidir. Bir cümle soyuttur ama sözce toplumsaldır. Bu anlamda sözce ve sözcelem süreyerle kardeş kavramlardır.

kım Türk sinemasının majör dili içinden minör bir sinema yaptığı söylenebilir. Dahası adından itibaren *Üçüncü Sayfa* handiyse bir “endoxa” hâline gelmiş kamuoyunun dili içinde, bu dilin öznesiz yatağında akar. “Minör edebiyatın ikinci özelliği, bu edebiyatlardaki herşeyin siyasal olmasıdır.” Burada siyasal, büyük harfli Siyasal değildir. Bu bakımdan Demirkubuz hiçbir biçimde siyaset yapmaz. Ama aksine minör sinema ister bir figüranı, ister bir temizlikçi-yi anlatsın tümüyle siyasal söylem işlevi görür.

“Üçüncü özellik, herşeyin kolektif bir değer taşımasıdır.” Bu özellikle kastedilen kolektif sözcelemdir. Bu sözcelem bireysel olanı yoksaymakla kalmaz, tehlikeli bir biçimde “endoxa”nın sularında yüzmekten de geri durmaz.⁵ Bu anlamda karakterler arasında bir benzerlik onların yokluğunu da ima eder. Gelgelelim burada da “endoxa”nın varlığı gereği bir sıradüzeninden, hiyerarşiden de söz etmek mümkün. İsa’nın söylediğini Meryem, patronun söylediğini de reis söyleyebilir. Ev sahibi ile odasında Tansu Çiller posterli olan reis, aynı cümleyi kurar: “Ya vereceksin ya vereceksin.” Burada sadece ev sahibiyle reis değil, Tansu Çiller’in politik dili (sadece Türkçesi değil elbette ideolojisi de) sözceleme katılır. Keza reisin İsa’yı döerken sarf ettiği küfürlerle patronun küfürleri de farksızdır aslında. Dolayısıyla ev sahibi-reis-patron (ve Çiller) bir yetke üçlüsü meydana getirir. Ancak bütün bu hiyerarşiye rağmen bu sözcelem dizileri kolektifliklerini korumayı sürdürür, dahası alttan alta birleşir de. Meryem, mafya elemanlarıyla çok rahat anlaştığı gibi İsa da ev sahibini öldürür. Bu baskıcı üçlünün karşısında, kolektif sözceleme-yi tehdit eden psikanalitik bir üçlü yer alır: İsa-Meryem-evsahibinin oğlu. Filmin siyasal itirazını asıl tehdit eden

5 Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Özgür Uçkan-Işık Ergüden, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), s. 25-27.



Ev, İsa'nın bilinçdışıdır adeta: Mafya korkusunun aşka kapı aralaması, duvardaki posterlerle düş-film kesişmesi, kapanmayan kapısıyla evin kamusallaşması...

yetkeci sözcelemden ziyade burasıdır. Zira bu üçlü ile birlikte direncin yerini faşizan-makinenin onaylanması alır.

Kolektif ve Psikanalitik Oyun Dizileri

Filmde bir kutbunda yetkenin, diğerinde Ödipal kurgunun dilinin yer aldığı garip bir kolektif sözcelem çatallaşması ortaya çıkar. Burada minör sinemanın sözcelemede erimek yerine direniş noktalarına ihtiyaç vardır. Bu direniş noktalarının aranacağı yer de Ödipal kurguya atıf yapan dizi değil, tam tersine görünüşte yetkeci olan dizedir. Zira psikanalitik bir kurgu kişiyi özneleştirmekle onu bir aile söylemine, bir “yer”e bağlayarak Deleuze ve Guattari gibi söylersem “yerliyurtlulaştırır”; bu da kaçış çizgisine ve doğal olarak direniş noktalarına yapılacak atıfları imkânsız kılar.

Burada Dostoyevski’yi de içine alan, bir yandan kolektif bir yandan psikanalitik oyun dizileriyle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. İsa, Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ını ima edencesine yeraltında yaşar. Ancak *Yeraltından Notlar*’ın kahramanı gibi yarı-aydın biri olmadığı gibi herhangi bir entelektüel öfkeye de sahip değildir. İsa’nın ikide bir bayılması epilepsiyi andırır ama Dostoyevski gibi epilepsi olup olmadığı açık değildir. Sınıfsal olarak toplumun bilinçdışında olduğu gibi bireysel olarak da ev, İsa’nın bilinçdışı gibi bir işlev taşır. Burada bir erkek olmasına rağmen mafyadan korkar ve bir kadından yardım alır; Meryem’e aşkını ilân eder, rüyalara dalar. Dahası evdeki posterler düş-işlemiyle film-işleminin kesişmesini gösterir: *Küskünüm, Dört Yanım Cehennem...* Bunlar süperego tarafından bastırılarak poster hâline getirilse de İsa’nın bilinçdışını ifade eder gibidir. Ancak hem kolektif sözcelemin mevcudiyeti hem de evin tıpkı eşik süreyeri gibi kamusal bir mekân işlevi görmesi sebebiyle bütün



İsa'nın yenilgisi, Meryem'in İsa'ya attığı kazık, filmin sonundaki karşılaşma ve "silah sesi" bütün bir minör söylemi yıkacak, onu yeniden yerliyurtlulaştıracak, dolayısıyla filmi karanlık, kasvetli bir nihilizme düşürecek gibidir.

bunları İsa'nın "öznel" bilinçdışına atfetmek gene de mümkün görünmemektedir.

Bu Ödipal kurgu, aslında seyirciye sunulan bir oyundan ibaretmiş gibi görünür. Dahası filmin sonundaki silah sesi üzerine yazacaklarım bağlamında seyirciye bırakılan şeytani bir tercihi ima eder. Bir anlamda kolektif sözcelemin yerine yönetmenin dahil etmek istediği entelektüel bir dizge gibi de durur: "Bakın bu da var." Kahramanların isimleri (İsa-Meryem), İsa'nın evsahibini öldürmesine rağmen evsahibinin oğlunun Hamletvari⁶ neşesi ve İsa'ya yakınlığı, dikkatsiz seyircinin filmi psikanalitik bir bağlama yerleştirmesine izin verir. Filmin içindeki bu psikanalitik katman, faşist-makinenin yeniden kurulmasına imkân tanır.

İsa'nın yenilgisi, Meryem'in İsa'ya attığı kazık, filmin sonundaki karşılaşma ve "silah sesi" bütün bir minör söylemi yıkacak, onu yeniden yerliyurtlulaştıracak, dolayısıyla filmi karanlık, kasvetli bir nihilizme, dahası "üçüncü sayfa" dilini yeniden üretmekten başka bir şey yapmayan muhafazakâr bir nihilizme düşürecek gibidir. Burada tercih seyirciye bırakılmıştır: Ya Ödipal kurgudan yana çıkılarak faşizan-makine yeniden üretilecek veya kaçış çizgileri ekseninde dirence vurgu yapılacaktır.

Deleuze ve Guattari'nin Kafka'nın eseri için kullandıkları "fazla aşırı bir Oedipus" ifadesi Demirkubuz'u anlamak için de yararlı olabilir. Film boyunca doğrudan isimlerle yapılan göndermeler, Dostoyevski atıfları, figüranlarla yapılan mülâkat görüntüleri, dizi film çekimleri belirgin bir anlam vermeye imkân tanımayacak kadar aşırı bir hâl sergiler. Böylesi bir abartı, seyircinin anlamlandırma ça-

6 Tragedya boyunca Hamlet amcasını bir türlü öldüremez. Zira Freud'a göre babası öldüğü için mutludur ve babasını öldürdüğü için amcasına minnet duyar. Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu II*, çev. Emre Kapkın, (İstanbul: Payel Yayınları, 2004).



**Demirkubuz, ayaktakımına,
kaybedenlere, yoksullara dışarıdan
bakan entelektüel, yetkeci,
kültürlü ve kurtarıcı bir majör dilin
yerine figüranların, hizmetçilerin
yoksul, kanaatkâr, yersizyurtsuz
dilini, dahası faşizan-makinenin
pop-dilini kullanır.**

basını güçleştirir. Zira bu aşırılık, fazlalık ve taşma, bütün gönderge dizgelerini gülünçleştirir. Bu gülünçleştirme sayesinde tahakküm belirgin hâle geldiği gibi kaçış ihtimali de varlığını korur.⁷

Filmin sonundaki iki ses, seyirciyi bu iki anlam katmanını arasında bırakır: Silah sesi, İsa'nın ölmesini, dolayısıyla filmin baştan beri göz kırıp durduğu Ödipal atıflara geri dönüşü, İsa'nın intiharını Ödipal üçgene (anne-baba-çocuk) bağlayarak, karakterleri yerliyurtlulaştırıp faşizan üçgene (devlet-iktidar-bürokrasi) yerleştirmeyi ima ederken fonda akan Türk filminin yapmacık diyalogu kolektif sözcelem bağlamında kaçışın hâlâ mevcut olduğuna atıf yapar. Dolayısıyla filmin sonunda karar mercii yönetmen değil, seyircidir. Seyircinin kararı “Schrödinger’in Kedisini”ni hatırlatır: İsa ölür, kaçış imkânsız hâle gelir veya kolektif sözcelem, dolayısıyla kaçış ihtimali her şeye rağmen varlığını korur. Bu bağlamda yönetmenin muhafazakâr bir nihilizme saplanıp saplanmadığı sorusu muhatap değiştirip seyircinin üzerine kapandığı gibi psikanalitik göndermeler de buna göre biçimlenir.

Kolektif Dili Yinelerken Dildeki İroniyi Silmek

Seyirciye bırakılan tercihe rağmen yönetmenin, psikanalitik atıfları seyircinin aklını çelmek için filme dâhil ettiği, hatta bütün bunların “entelektüel” seyirciyi ayartıp faşizan-makineyle arasındaki sevgi-nefret ilişkisini yeniden üretmesine izin vermek için yapılmış “masum ve şeytani” bir şaka olduğu söylenebilir mi?⁸ Filmin baştan beri sözü edilen dilsel düzenlemesine bakılırsa bu soruların cevabı olumlu gibidir. Demirkubuz, steril fildişi kulesinden “aşağı”ya bakmak yerine yukarıda olan biten gevezeliklere al-

7 Deleuze & Guattari, s. 19.

8 Deleuze & Guattari, özellikle s. 44-52.



**Demirkubuz'un kahramanları
Dostoyevski'nin kahramanları gibi
sonunda herhangi bir dinsel, tinsel
aydınlanmaya, epifaniye, ışığa
kavuşmazlar; düpedüz yenilirler.**

dırmadan mevcut yenilginin karanlığında dolaşır. (*Bekleme Odası*'nın sıkıcılığı, entelektüel sıkıcılığın ifşasından başka bir şey değildir.) Burada minör edebiyatın yaptığını söylediğimiz şeyi tekrar eder yönetmen, gazetelerin üçüncü sayfalarında kullandıkları kolektif dili yinelerken bu dildeki ironiyi siler. Ayaktakımına, kara kamuya merhamet eden dikey sınıfsal dili ortadan kaldırıp ters çevrilmiş yeni bir dikey hiyerarşi koymak yerine bu kolektif dili filmin *anadili* hâline getirerek kahramanlarına herhangi bir öncelik, üstünlük, ayrıcalık tanımaz. Üçüncü sayfadaki kriminal olayların tıpatıp benzerlerini anlatarak gerçeği yeniden üretir. Bu olayların tarihsel, toplumsal, sınıfsal sebeplerine bakıp ahkâm kesmek yerine mevcut kolektif sözceleminin içinde hareket eder. Böylece ayaktakımına, kaybedenlere, yoksullara dışarıdan bakan entelektüel, yetkeci, kültürlü ve kurtarıcı bir majör dilin yerine figüranların, hizmetçilerin yoksul, kanaatkâr, yersizyurtsuz dilini, dahası faşizan-makinenin pop-dilini kullanır. Faşizan-makineye karşı, onun dışından bir “direniş metafiziği” kurmak yerine ona yenilmek ihtimalinin de bilincinde olarak makinenin içinde, içinden konuşur.⁹

Dikey ve Kurtarıcı İroni Yerine Yatay ve Karanlık Neşe

Psikanalitik “endoxa”yla nihilizmin yerini minör sine-mayla kolektif sözcelemin siyasal itirazı alır. Bu siyasal itirazın hiç de neşeli olmadığını söylemek mümkün değildir. İroninin yokluğu neşenin olmadığı anlamına gelmez. Bilâkis ironi, çoğu kez entelektüel bir üstten bakışa, yetkeye atıf yapar. Bunun yerine Demirkubuz, dikey ve kurtarıcı ironi yerine yatay ve karanlık bir neşeyi koymak ister. Baş-

9 Demirkubuz bir “direniş metafiziği” kurmadığı için İsa'nın direnişini anlatmaya çalışmaz. Yenilgi intihar olarak gösterilse de direniş, hâlâ tehdit altında olduğunu ima edercesine belirsiz bırakılmıştır.

ka bir ifadeyle yönetmen ironinin merdiveni yerine neşenin eşiğini kullanır.

Bu bakımdan Demirkubuz'un Dostoyevski sevgisi ne kadar samimi olursa olsun yönetmenin atıf noktası Rus yazar değildir artık. Zira Demirkubuz'un kahramanları Dostoyevski'nin kahramanları gibi sonunda herhangi bir dinsel, tinsel aydınlanmaya, epifaniye, ışığa kavuşmazlar; düpedüz yenilirler. Dahası kahraman bile değildirler. Dolayısıyla Demirkubuz'un son uğrağı Dostoyevski değil, Samuel Beckett olabilir ancak. Beckett gibi kolektif ve yoksul bir sözcelemenin içinden, yenilgiyi yinelerken direnme ve kaçış çizgilerini de göstermek ister. Beckett'in ünlü sözüne atıfla Demirkubuz sineması yenilmeyi, dolayısıyla direnmeyi bırakmaz. Yenilerek. Yine yenilerek. Yenilgiyi yineleyerek.

Gerçek ve Konsept Arasında: *İtiraf ve Yazgı*

Ayşe PAY

*“Ey Acı! Ey acılar! Zaman hayatı yiyor,
Ve yüreği kemiren göze görünmez Düşman
Yitirdiğimiz kanla büyüyüp güçleniyor!”¹*

Zeki Demirkubuz sineması dilini gerçekliğin, basitliğin üzerinde konumlanmasıyla kazanır. Sinema dili ve imge özelliklerinde rastlanan yalınlık, gösterişsizlik, minimalist üslûp yönetmenin kurduğu gerçekliğin ayırt edici özelliklerindendir. Filmlerinin asıl gücü ve değeri ise Demirkubuz’un basitliğe ve gerçekliğe dair izlenimlerindeki samimiyette aranmalıdır. Şu var ki bu izlenimlerdeki “samimiyet”, çıplak bir gerçekliği taşır ve yönetmen bu gerçekliğe mahremiyet sınırlarını aşacak kadar yakından bakar. Tam da bu yüzden Demirkubuz filmleri seyirciyi sarsar. Zira gerçeklikle bu denli dolaysız bir ilişkiye maruz bırakılmak zorlayıcı olduğu kadar rahatsızlık vericidir.

“Kademe Kademe Alçalma Sevinci”

“Her dakika, her insanda eşzamanlı iki arzu vardır; bunlardan biri Tanrı’ya diğeri ise Şeytan’a yönelir. Tanrı’ya yakarış ya da tinsellik, kademe kademe yükselme arzusudur: Şeytan’a yakarış ya da hayvansılık ise kademe

1 Charles Baudelaire, “Düşman”; *Kötülük Çiçekleri*, çev. Ahmet Necdet, (İstanbul: Adam Yayınları, 2001), s. 33.

kademe alçalma sevincidir.”² Demirkubuz sineması insan ruhunun yükselme arzusundan ne kadar uzaksa alçalma sevincine o kadar yakındır. Öyle ki yönetmenin söylemi de bu tezi destekler: “Ben her filmimi büyük bir aşağılanma duygusu içinde çekiyorum.”³

Demirkubuz’un sinema evreninde her şey insana düşmandır: Zaman, mekân, dünya, insanlar, hayat, kader, ev... Her şey ve her şey düşmandır insana, kendisi bile... Dört yanı cehennemle, düşmanla çevrili tekinsiz bir dünyada insanın biricik varlığı ise dehşettir; o dehşet içinde doğar, dehşet içinde yaşar ve ölür. Öyle ki “Demirkubuz filmlerinde dehşet normallığın alt metnine dönüşür. (...) Tekinsizliğin kaynağı tam da budur zaten, dehşetin adeta evcilleşmesi, yeknesaklaşması, rutin hale gelmesi.”⁴ Bir mikrokozmos olarak düşündüğümüzde Demirkubuz sinemasında ev, dışarıdaki dehşetin mikro ifadesidir. Karakterlerdeki aidiyet, insanın karanlığına, zaaflarına, hasıllı karanlığın, tekinsizliğin, bilinmezin, kötülüğün ilmek ilmek ördüğü dehşetedir.

Demirkubuz dağılıp giden insanı anlatır. Onun karakterleri için kazanılmış bir şeyden bahsetmek pek mümkün değildir; onlar her türlü korkuya, kötülüğe karşı sipersiz, çatısız (mahremiyetin yitikliği burada aranabilir) bir evrende yoksunluk içinde yaşamaktadır. Gerçekliğe yenilmişsin, acizin, mağdurun gözleriyle bakar Demirkubuz anlatısı ve “pathos”un⁵ alanına girer: “*Trajik*, kaçınılmaz kadere baş-

2 Charles Baudelaire, *Journaux intimes. Mon coeur mis a nu*, Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay, (İstanbul: Ayrintı Yayınları, 2004), s. 46-47.

3 “Zeki Demirkubuz: *Her filmimi büyük bir aşağılanma duygusu içinde çekiyorum.*”, Sinema Söyleşileri 2005, yay. haz. Gülhan Düzgün, Yamaç Okur, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi), s. 15.

4 Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), s. 174-175.

kaldıran kahramanın bu seçimi yüzünden çektiği acıyı anlatırsa, *patetik* daha baştan kaderin sillesini yemiş, masum ya da korumasız, öksüz ya da yetim, ezilmiş ve aşağılanmış olanın acısını anlatır.”⁶ İşte bu sebeple genel kanaatin aksine Demirkubuz anlatısı trajik değil patetiktir; karakterleri iradesizce sürüklendikleri kader zemininde hep bir acziyetin içerisinde. “Bir bakıma talihsizlerin, güçsüzlerin, zavallıların alanıdır *pathos*. Üstelik anlatılan şey kadar anlatma biçimini de belirlemiş gibidir bu. Sakin, ölçülü ve mesafeli olanın değil, yoğun duygu aktarımının, yanık duygusallığın, yürek paralayıcı öykülerin alanı.”⁷ Tam da bu noktada Demirkubuz anlatısını niteleyen bir başka kavramdan söz edebiliriz: “Arabesk”.

Sanat eleştirmeni Hasanali Yıldırım’ın ifadeleriyle asıl bir müzik türü değil, bir yaşama ve kendini ifade etme türüdür arabesk; kesintiye uğratılmış bir medeniyetin, seksen yıllık tarih dilimi içinde üretebildiği biricik “orijinal” düşünme ve davranma tavrıdır. Zeki Demirkubuz’un, “meramını günlük dile sığdırma dürtüsü, her ne dile getirilmek isteniyorsa onu düzayak söyleme yönelimi”⁸ ve kadercilik, yenilgi, karamsarlık, çaresizlik, kenarda kalmışlık, imkânsızlık, çözümsüzlük, çıkışsızlık gibi filmlerine egemen kavramlarıyla arabesk anlatılar kurduğu söylenebilir. Bu Demirkubuz’un yarattığı kötücül, karanlık ev-

5 “Yunanca *pathos* sözcüğü, sanat yapıtının acıyla ilgili anlatımının se-yirci ya da okurda üzüntü ve acıma gibi yoğun duygular uyandırmasını belirtir. ‘Patetik’ sıfatı da ‘acıkl’, ‘dokunaklı’, ‘hazin’, ‘yürek parala-yıcı’ gibi anlamlara geliyor. Ama ‘trajik’ten farklı olarak ‘patetik’ daha çok haksız yere çekilen, çaresizce kabullenilmiş acıyı belirtir.” bk. Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 59.

6 Gürbilek, s. 59.

7 Gürbilek, s. 59.

8 Hasanali Yıldırım, “Arabesk İçimizde”, *Gerçek Hayat*, 10 Mayıs 2002, 2002/19, sy. 81, s. 28-29.



Varlığını kayıtsızlıkta arayan/bulan Musa, onca olan bitene karşın ruh dünyasında en ufak bir değişiklik yaşamaz. (Yazgı)



Olaylar arasındaki edilgen konumuyla Musa, pek çok kötülüğün sorumlusu hâline gelir. (Yazgı)

rende acıya, bunalıma tutunarak yaşayan karakterlerinde rahatlıkla izlenebilir.

Bir Konsept Olarak *Yazgı*

Demirkubuz'un "Karanlık Üstüne Öyküler" üçlemesinin ilk filmi *Yazgı*, kayıtsızlıkla aidiyet kurmuş bir adamın, Musa'nın hikâyesidir. Gümrük muhasebecisi Musa, akıp giden hayat içerisinde tepkisizliği ve eylemsizliğiyle varlığını bir anlamsızlığın, hiçliğin ve saçmalığın içine hapsetmiştir. Aynı evde yaşadığı annesinin ölümü, iş arkadaşının evlilik teklifi (ve buna istemediği hâlde evet demesi), nihayetinde patronunun karısı ve iki çocuğunun ölümünden sorumlu tutularak gözaltına alınması Musa'nın ruh dünyasında en ufak bir değişikliğe yol açmaz. Zira muhatap olduğu durumlar karşısında yegâne tavrı "fark etmez" mesafesindedir. Musa, kentin merkezinde, her şeyden kopmuş, yalnızlaşmış, sessizleşmiş, bir izleyici konumuna düşmüştür. Olaylar arasındaki edilgen konumuyla pek çok kötülüğün sorumlusu hâline gelen bu adam, âdeta patolojik bir vakaya dönüşmüştür.

Yazgı'da insan tüm toplumsal, ideolojik yüklerinden arındığında geriye ne kalır sorusundan yola çıkılmış ve hayatın kirli, ikiye bölünmüş, menfaatçi, karanlık, kötücül yüzüne karşı bir "irade/iradesizlik" geliştirerek kayıtsızlığı seçen bir adam betimlenmeye çalışılmıştır. Fakat bu betimleme eksik kalmıştır. Zira resmi yarım bırakan, Musa'yı yaşamdan yoksun kılarak bir konsepte mahkûm eden iki unsur vardır: Birincisi Demirkubuz sinemasının kimi zaman imkânı, çoğu zaman da en büyük handikabıdır: Demirkubuz'un hiçbir zaman karakterlerinin iç dünyasına sokulup derinleşememesi ve süreci atlayıp hep sonuçlarla ilgilenmesi. İkincisi ise işlenen karakterin, Musa'nın iyicil ve kötücül yanları arasında gidip gelemeyerek dengeyi kurama-

ması ve detayların/kötücülün içinde esir olmasıdır. Detaylara gömülen *Yazgı*'da Musa, bütün bir insanı, yaşayan bir insanı imlemez; insanı meydana getiren unsurların kısmi bir terkididir sadece.

Bir düşünce/kavram olarak Musa, eylemsizlikle malûldür. Hâlbuki Demirkubuz karakterleri eylem içinde canlılık, yaşam kazanır ve sineması gözleme (dolayısıyla eyleme) dayanır, süreci değil sonucu anlatır (eksilteli anlatıyı seçmesi, psikolojik gerilimi kullanması buna örnek gösterilebilir). *Yazgı*, eylemsizliği esas aldığından dış yolculuğu değil iç yolculuğu yani süreci imler. Seyirciye bilmediği bir sürecin sonunda kazanılmış bir tavır betimlemeye çalışan ise yalnızca diyaloglardır. Oysa sinemada diyalogu betimleyici bir unsur olarak kullanmak kimi zaman sinema dilindeki zaafın bir işaretidir. *Yazgı*'da görüntünün muktedirsizliğinde yeşeren diyaloglar, çok kesif, cansız ve altı boş kalır (bk. Musa ve savcı arasındaki konuşma). Eksilteli anlatı yine karşımıza çıkar ve bu kez Demirkubuz asıl mevzuu es geçer. Tam da eksilttiği/atladığı anlatıda/zamanda saklıdır aslında anlatmak istedikleri. Musa'nın gerçeklik düzlemine yükselmesi için onun içine ışık tutmak gerekmektedir. Fakat yönetmen, ışıkları asla yakmaz ve bu adamın içini görmemize izin vermez; böylelikle Musa onun zihin perdesinden çıkmayı başaramaz ve beyazperdede can bulamaz. Buna karşın Demirkubuz'un *Yazgı* hakkındaki görüşü oldukça düşündürücüdür: "Hayat duygusuna en yaklaşabildiğim, en beğendiğim, bir mesele ortaya koyabildiğimi hissedip heyecanlandığım filmim *Yazgı*'dır kesinlikle."⁹

Musa'nın iç yolculuğu gerçeklik düzlemine bir çıkış bulamaz, çünkü yeterince içe değildir yolculuğu Demirkubuz'un. Kamerası, karakterlerinin iç dünyalarına girmeyi

9 Nadir Öperli-Fırat Yücel, Zeki Demirkubuz Söyleşisi, *Altyazı Dergisi*, Kasım 2006, sy. 56, s. 18-25.

başaramaz; iç'in dışa yansıyan kodlarının notunu tutabilir ancak. Bir bakıma herhangi bir çay bahçesinde yan masadaki dehşete kulak kesilmiş ya da açık kalmış bir pencereden vizörünü uzatıp içerideki ürkütücü tabloya gözlerini dikmiş gibidir. Öyle ki bu duruş, pek çok filmde (örneğin en bariz şekliyle *C Blok*'ta) kendini apaçık ifşa eder.

Demirkubuz'un *Yazgı*'sı ile esinlendiği Camus'nün *Yabancı*'sı arasında bir ortaklıktan söz etmemiz gerekirse bunun yalnızca olay örgüsünde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Oysa "*Yabancı*'nın olay örgüsü alınıp kavramsal dünyası dışarıda bırakıldığında asal yapısıyla posası arasındaki mesafenin devasa olduğu romanlardan birisidir."¹⁰ *Yazgı*, kavramsal boyutta *Yabancı*'nın anlam dünyasından bir hayli uzaktır. *Yabancı*'daki olay örgüsü alınmış, elden geldiğince yerlileştirilmiş ve ortaya *Yazgı* çıkmıştır. Fakat Musa, Mersault'nun derinliğinden, varoluşçulğundan, entelektüelliğinden hiçbir iz taşımaz. O kayıtsızlıkla malûl bir "kavram"dır. Demirkubuz, Musa hakkındaki bilgisini sınıflandırmış, bir kavrama dönüştürmüş, böylelikle yaşama ait bilgisini bireyselliğinden soyutlayarak Musa'yı bir konsepte hapsedmiş, yaşanırlığını elinden almıştır. Musa adını verdiği kavramın yolculuğu, gerçeklik düzlemine yükselememiş ve yarım, eksik kalmıştır. Sonuçta Demirkubuz, *Yazgı*'da insan denen terkinin detaylarında dolaşmış, bir insan tekini yansıtmaktan, resmin bütününe göstermekten uzaklaşmıştır.

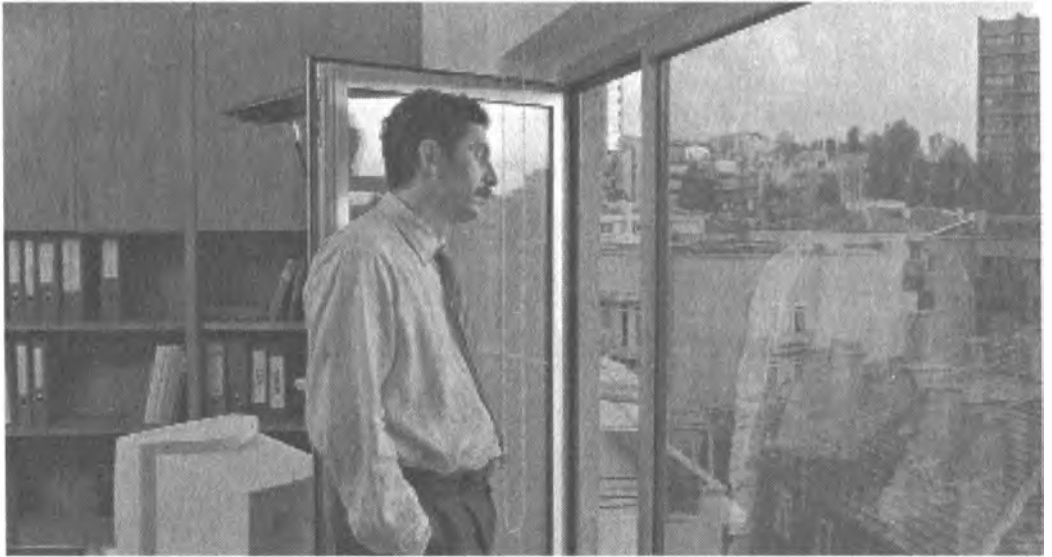
Bir Gerçeklik Denemesi: *İtiraf*

"Karanlık Üstüne Öyküler"nin ikinci filmi *İtiraf*, "şüph"yle aidiyet kurmuş bir adamın, Harun'un geçmişiy-

¹⁰ Zahit Atam, "Bir Yönetmenin İzinde ya da Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair..."; *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 5, yay. haz. Deniz Bayrakdar, der. Elif Akçalı, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, Kasım 2006), s. 210 içinde.



***Yazgı* tek bir hâle, kayıtsızlığa tutunarak Musa'nın ruh dünyasını eksik betimler.**



***İtiraf*ta Harun'un ânına/şimdişine yerleşen şüphe, onu geçmişe/kendine taşır.**

le/kendisiyle yüzleşmesinin hikâyesidir. Zengin ve başarılı bir mühendis olan Harun, karısı Nilgün'ün kendisini aldatıldığını düşünmektedir. “Şüphe”, zamanı kemirip durmakta, Harun'un anını/şimdisini elinden almakta, onu geçmişe/kendine taşımaktadır.

Psikolojik gerilimle koşut filmsel zaman, seyirciyi (ve Harun'u) belirsizliğin ıstırabından şüphenin yeşerdiği, fizlendiği ve nihayet tohumunun atıldığı ana dek taşıyacaktır. Zeki Demirkubuz'un kamerası ilk kez bir insanın ruhuna bu kadar yakından bakmaktadır.¹¹ Harun'un belirsizlikle kurduğu bağ, dayanılmaz boyutlara vardığında büyük bir öfke patlamasıyla Nilgün'ü itirafa zorlayacaktır; oysa karanlıkta aradığı bu “gerçek” aldatıldığı gerçeğinin çok daha ötesindedir. Gecenin sonunda aralarında yıllardır kapatamadıkları mesafenin gizi çözülmüş ve mesafe sınırsızca artmıştır. Kendiyle/gerçeğiyle yüzleşen Harun, suçluluk, ihanet, yalan ve vicdan azabıyla yüklü bir geçmişin örtüsünü kaldırmış ve geriye “acziyet” kalmıştır. Yıllardır içini kemiren, onu yiyip bitiren duygunun üzerinde katmanlaşan perdeler bir bir aralanmış ve kuşku vicdan azabıyla yer değiştirmiştir.

İtiraf da “zaman” tersine işler. Güvensizlik, kuşku, iletişimsizlik, kıskançlık, ihanet, ıstırap gibi pek çok duyguyu taşır zaman. Yaşanan her gerilim Harun ve karısının hayatında bir adım geriye götürür bizi. *İtiraf* da “ev” geçmişin yükünü, ağırlığını, vicdan azabını taşır; kuşkuyla aidiyet kurarak her an tetikte oluşun gerginliğini yansıtır. İtirafa giden yol aynı zamanda geçmişe bir yolculuktur; geçmişteki bir günaha, bir ihanete dönüşle psikolojik gerilim artar ve itiraf sırası gelir. Harun yıllardır içinde taşıdığı bu yük-

¹¹ Buna rağmen yine de Harun'un iç dünyasına kâfi ölçüde giremeyiz. Zira Demirkubuz'un yolculuğu yeterince içe değildir; o daha çok bir duygulanımla ve bunun dışa yansıyan kodlarıyla ilgilenir.



**Birikmiş öfkelerin, şüphelerin
kusulduğu gecede vicdan azabıyla
yüklü bir geçmişin örtüsü kaldırılır
ve geriye acziyet kalır. (*İtiraf*)**



**Harun'un itiraf ederek arınma isteği,
yazık ki başka insanların anılarını
kirletmekten öteye geçemez. (*İtiraf*)**

ten kurtulmak, arınmak istemektedir. Seçtiği yol ise başka insanların anılarını kirletmekten öteye geçemeyecektir.

Demirkubuz'un sıklıkla kullandığı psikolojik gerilim unsurları *İtiraf*ta filmsel zamanla paralel ilerleyerek anlatımı zirveye taşır. Belki de bu yüzden *İtiraf*yönetmenin en başarılı filmleri arasında anılabilir.

Kötülüğün Tabiatını Başkalaştırmak

İyiliğin tek anlamlılığı, tek tanımlılığına karşın kötülüğün çeşitliliği, parçalılığı, çok tanımlılığı, çok anlamlılığı ve imkânlılığı kötülüğe yolculuğu favori konular arasına çekiyor. İyiliğin sınırlılığına karşın kötülük, sınır tanımazlığıyla özgür bir alan vaat ediyor.

Zeki Demirkubuz'u Post-Yılmaz Güney çizginin başını çeken yönetmenler arasında anan eleştirmen İhsan Kabil'e göre "Toplumsal kötü'nün bireyin şahsi hayatını neredeyse trajik bir biçimde acılar pahasına etkilediğini ve şekillendirdiğini gördüğümüz bu çizgi, Demirkubuz'da nihilizmden, iyice koyulaştırılmış ve kötü'nün darmadağın ettiği, savurduğu bir davranış biçimine, giderek kitsch ve melodrama yaklaşır."¹²

Kötüyü resmederek erdemi işaret etme derdini taşıyan yönetmenlerimiz bunu ne derece başarıyor? Kötünün tasviri kötüyü ortadan kaldırıp adaleti tesis konusunda bir imkân sunuyor mu? Beyazperdede imlenen sosyal kötülükler bizde bir vicdan uyandırıp erdeme ulaştırabiliyor mu yoksa kötüyü çoğaltmanın ötesine geçemiyor mu? Kabil'e göre sosyal kötülüklerin peşinde olan yönetmenlerimiz, ancak bu kötü ilişkiler düzeneğinin üstüne gidildiğinde toplumda adaletli bir sistemin kurulabileceğini savunur; ne var ki bunu yaparken hem sinemanın en

12 İhsan Kabil, "Türk Sineması Nereye?", *Anlayış Dergisi*, Ağustos 2009, sy. 75, s. 46.



Göstermecilik tavrı Demirkubuz sineması söz konusu olduğunda kötünün/şiddetin tasviriyle karşımıza çıkar; şiddet âdeta fetişleştirilir.

tuzak özelliklerinden göstermecilik tavrını tercih eder hem de çizilen toplumsal tablo âdeta bütünüyle kötülerden oluşur.

Göstermecilik tavrı Demirkubuz sineması sözkonusu olduğunda kötünün/şiddetin tasviriyle karşımıza çıkar; şiddet âdeta fetişleştirilir. Örneğin *İtirafta* Harun'un intihar girişiminin gösterilmesi, öfke nöbetleri sonucu kendini kaybetmesiyle yapıp ettiklerinin mahremiyet gözetilmeden aktarılması göstermeci tavrın işaretleridir. Bununla beraber bu tavır, Demirkubuz sinemasının yerleşik özellikleri arasındadır; kamerası tam da insanın zaaflarıyla, kötücül yanıyla boyadığı o mahrem ve çirkin tablonun peşindedir. Oysa kötülük doğası itibariyle bir mahremiyete sahiptir; bunu yüzeye çıkarıp olağanlaştırmak, ifşa etmek o tabiatı başkalaştırmaktır.

Söylem ve Eylem/Gerçek Arasındaki Mesafe

İnsan cehenneme eştir Demirkubuz evreninde, hep bir yıkımın içine doğar ve küllerinden tekrar tekrar yineleyerek doğar. Karanlık, kötücül zemin bir mıknatıs gibi çeker insanları. Mücadeleden yoksun karakterler, içgüdülerinin güdümünde sürüklenmeye mahkûmdur. Yönetmenin kötüye/karanlığa tutkusu karakterlerinin hayatını âdeta cehenneme çevirir. Demirkubuz bu karanlık gerçeğe o kadar yakından, o kadar içinden bakar ki “gerçek”/bakılan ve “gerçeğe bakış”/bakan artık içiçe geçmiştir. Tam da bu yüzden Demirkubuz filmlerinde bir muhasebeden söz edilemez. Bir yönetmen olarak duruşu karakterlerinin içinde kaybolur ve o da yenikler arasına girer. Yönetmenin söylemleri ve filmlerinin (dolayısıyla eylemlerinin) anlam katmanları arasındaki “mesafe” de bundan kaynaklanır. Yönetmenin vicdanı ile filmlerinin vicdanı arasındaki “mesafe”nin kaynağını da yine burada aramak



Demirkubuz sineması bir kâbusu, çokluk hep aynı kâbusu gören bir adamın cehennemi hâletini taşır seyircisine. Seyirci bu yüzden boğulur, bunalır. Çünkü bu kâbustan hiçbir zaman uyanamaz; cehennemi döngüseldir bu evrenin.

gerekebilir. Söylem ve eylem/gerçek arasındaki bu dengesizlik yönetmenin kendine daha yakın bulduğu filmlerinde (*Bekleme Odası* ve *Yazgı*) kolaylıkla izlenebilir.

Demirkubuz evreninde ışıklar kapalıdır, yeryüzü ışsızdır. Karakterleri yalnızdır; insanın içini acıtacak kadar yalnız... Hiçbir dayanakları yoktur; buna rağmen ayakta-
dır, boş bir gururun üzerinde yükselir ve her daim bir “alçalma sevinci”nin gelip geçiciliğinde duraklar. Görünen yerine “mahrem/bulanık olan” esastır onun evreninde. Zira karanlık görünmezdir ve körlüğü taşır bir bakıma bağ-
rında. Karanlıkta seçemediği gölgeler üzerine kurduğu hayallerden(!), kâbuslardan örülüdür evreni. Burada yegâne azığı geçmiştir: Bir zamanlar ışıklar yanarken gördükleri... Zamanın taşıdığı imgeler belirir gölgeler arasında. Gündüzden taşıdığı imgelerle karanlıkta gördüğü gölgeler üzerine eğretilmeler kurar. Karanlığın bulanıklığı, seçilemezliği tahayyül evrenine kapı aralar; kimi bu karanlıkta aydınlık düşler kurar kimi de durmadan kâbuslar...

Demirkubuz sineması bir kâbusu, çokluk hep aynı kâbusu gören bir adamın cehennemi hâletini taşır seyircisine. Seyirci bu yüzden boğulur, bunalır. Çünkü bu kâbus-
tan hiçbir zaman uyanamaz; cehennemi döngüseldir bu evrenin. Karanlığın imkânlılığı içinde hep bir imkânsızlık içindedir karakterleri; karanlık, kötülük bir çıkmaz sokaktır Demirkubuz evreninde. “Hayatı kemiren zaman” durmak bilmez. Hep aynı sokakta bu “göze görünmez Düşman”la cebelleşir insan ve korkularıyla, dehşetiyle, bilinmezleriyle, kaygılarıyla durmadan büyütür onu. Lâmbalar hiçbir zaman yanmaz ve “düşman/zaman” görünmez. Çünkü Demirkubuz karanlığa, kâbuslarına tutkuyla bağlıdır. Tüm sevinci, gecenin karanlığında yarattığı bu gölgeler oyununda saklıdır sanki; her gece aynı oyunu aynı tutkuyla oynar ve zaman bu tutkuyu kökleştirir.

Bir Dilin İmkânları ve Handikapları

İtiraf ve *Yazgı* aslında Demirkubuz sinemasını anlayabilmek için iki önemli örnek. *Yazgı* bu sinemanın, bu dilin handikaplarını yansıtırken *İtiraf* imkânlarına odaklanır; tam da bu yüzden *Yazgı* ne kadar yaşamdan yoksunsa *İtiraf* o kadar yaşam barındırır.

Filmlerinde gerçekliğe dair dolaysız izlenimlerini samimiyetle paylaşan Demirkubuz, erdemi anlatmanın yolunun kötülükten geçtiğini düşünür. Buna rağmen kötülük ve erdem arasına bir geçit, bir kapı, bir aralık çizmez ve seyirciyi çıkışsız bir şimdiye bırakır. Filmsel zamana ortak olan seyirci, kötücülün karanlığında yapayalnız kalır ve Demirkubuz sineması hazmetmesi zor anların kaydını yineleyip durur.

Bir Belirsizlik Anlatısı: *Bekleme Odası*

Betül DEMİREL

“Önünde yayılan sürüyü gözle bir. Ne dünü ne bugünü bilir, bir o yana sıçrar, bir bu yana, yer, uyur, geviş getirir, yenden sıçrar, sabahtan akşama, bugünden öbür güne, kısacık yaşamının haz ve acılarıyla bağımlı, an’ın tepeciklerinde yaşar durur, bu yüzden de ne bir üzüntü ne bir bıkkınlık duyar. Bunu görmek insana ağır gelir, çünkü insan insanlığıyla göğsünü kabartır hayvan karşısında, ama yine de hayvanın mutluluğunu kıskanarak izler. İnsan tıpkı hayvan gibi bıkkınlık ve acı içinde olmadan yaşamak ister yalnızca, ama bunu boş yere ister.”¹

İnsan, tarihle gelecek arasında duran an içinde yaşar. Yaşadığı anı sürekli arkada bırakırken her daim bir sonraki anın hazırlığında, bekleyişindedir. Bu bekleyiş bilinçli olduğunda, dahası bir tasarıyla desteklendiğinde bir tür eyleme dönüşür; görünüşte edilgen gibi algılansa da etken bir tavır taşır beraberinde. Çünkü burada “bekleme”, “mühlet verme” anlamındadır. Tam da bu noktada bir tasarının gerçekleşmesi öncesinde ona tanınan mühletin adı olarak “sabır” ortaya çıkar ve bekleme edimine “sabır”, “tevekkül”, “rıza”, “teslimiyet” gibi farklı kavramlar eşlik eder. Anı yaşayan ve bekleyen insanın iç dünyasındaki bu bekleyişte, hiçbir neden, hiçbir anlam yoksa geç-

1 Friedrich Nietzsche, *Tarihin Yaşam için Yararı ve Yararsızlığı Üstüne*, çev. Nejat Bozkurt, (İstanbul: Say Yayınları, 2005), s. 5.



Bekleme Odası’nda ev, kayıtsız
bir bekleyişin durağıdır ve Ahmet’in
varlığı, yaşantısı belirsizlik üzerine
kuruludur.

mişle gelecek arasındaki bağ yıkılır; kişi hiçliği taşıyan bir ana hapsolür.² Nietzsche'nin dediği gibi, hayvan gibi anı yaşamak ister, ama hayvan gibi asla olamaz; hayvan gibi başı ve sonu olmayan nedensiz bir an telâkkisi yaşar belki. Fakat bunu acı ve bıkkınlık olmadan gerçekleştirmenin bir yolunu bulamaz. Zeki Demirkubuz'un *Bekleme Odası* filminin başkarakteri Ahmet'in de böylesi bir an telâkkisi içinde olduğu söylenebilir. Nedensizlik üzerine kurduğu düzeninde hayata karşı kayıtsızdır Ahmet. Hiçbir şeye inanmaz, hiç şeyi sorgulamaz; eylemsizlik ve isteksizlik onun karakterinin yapıtaşlarıdır. Başarılı filmlere imza atmış bir yönetmen olan Ahmet, suç ve kötülük üzerine sebebini bilmediği bir merak duymakta ve Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sını filme çekmek istemektedir. Çevresinde idealist ve ilkeli olarak nitelendirilirken kendisine göre sadece inançsız ve kibirlidir.

Bulanık Bir Anlatıya Yaslanmak

Bekleme Odası'nda ev, kayıtsız bir bekleyişin durağıdır ve Ahmet'in varlığı, yaşantısı belirsizlik üzerine kuruludur. Onun hâletiruhiyesinin bir tasviri, belki de tamamlayıcısı diyebileceğimiz ev imgesi, güvensiz ve huzursuzdur; Demirkubuz'un ifadesiyle “ölümü bekleme odası”³dır. Suner'e göre Demirkubuz sinemasında “ev”, doğrudan tekinsiz, ürkütücü, geçmiş yaşantıların travmatik izleriyle dolu bir mekândır. Özellikle *Bekleme Odası*'nda ev, adı konmayan bir gerilim, kaynağı bilinmeyen bir huzursuzluk üretir.⁴

2 bk. Rasim Özdenören, “Sabır ve Eylem”, *Yeni Dünya Dergisi*, Eylül 1998.

3 Nadir Öperli, Zeki Demirkubuz Söyleşisi, *Altyazı Dergisi*, Mart 2004, s. 30-33.

4 Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik, Bellek*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), s. 174.



**Filmin bütününe yayılan muğlaklık,
Ahmet'in iç dünyasını da perdeler ve
her soru nedensizliğe bağlanır.**

Bekleme Odası'nın bütününe yayılan muğlaklık, Ahmet'in iç dünyasında neler olup bittiğini ve derdinin ne olduğunu perdeler. Değiştin, der Ahmet'e ilk sevgilisi Serap, ama neden değiştiği bilinmez. Aslında filmin üzerine bir kara bulut gibi çöken belirsizliği aralayacak -filmin senaryosunda olan, hatta çekilen- bir ipucu mevcuttur: "Karakterin ölümcül riski olan bir hastalığa yakalandığını öğrenmesi." Lâkin Demirkubuz filmin dramaturjik etkisini arttıracak, pek çok şeyi açıklayacak bu önemli noktayı filminden çıkarır ve karakterin hâlini, neden değiştiğini, farklılaştığını bir sebebe bağlamayarak herşeyi nedensiz kılar. Filmin inandırıcılıktan uzak kimi diyaloglarından ve Demirkubuz'un filmine dair anlattıklarından çıkarabileceğimiz şey ise karakterin hâlinin, yaslandığı kayıtsızlığın kibirden ileri gelmesidir; ki bu bile karakterin bulanıklığını gidermez.

Esasında sancılı bir dönem olan film çekme süreci Ahmet için sathi bir sıkıntının ötesine geçmez. Filmde oturduğu apartmanın bahçesinde yakaladığı hırsız *Suç ve Ceza*'daki ismiyle Raskolnikov olarak oynatmayı kafasına koyan Ahmet, yalan ihbarda bulunup karakola gider ve oradan hırsıza ulaşır. Hırsızla konuşması ve sonrasında evindeki deneme çekimi, belki de filmde yaptığı tek istemli eylemdir; buna rağmen filmin çekilip çekilmemesini o kadar da umursamaz. Filmine başlamadan önce yaşadığı sıkıntılı bir dönem sonrası plânladığı filmi çekmekten vazgeçmiş ve bir kopma noktasına gelmiştir. Oysa bu vazgeçiş bile filmde bulanık bir şekilde tasvir edilmiştir.

Özgürlük Vaadi Taşıyan Hiçlik

Bekleme Odası'yla Nietzsche'nin herhangi bir metninin filmsel karşılığını bulduğunu söyler Demirkubuz. Nietzsche'ye göre nihilizm, yüksek ideallerin değerlerini yi-



Ahmet'in yakalayıp salıverdiği hırsızı bulup ona Raskolnikov rolünü teklif etmesi ve deneme çekimi filmdeki yegâne istemli eylemlerdir.

tirmelerinden kaynaklanan olumsuz düşünce tutumudur. Oysa film daha başından itibaren yönetmen Ahmet'in derin düşüncelere daldığı ya da yüksek ideallere sahip olduğuna dair bir ipucu sunmaz. Kaldı ki kazanılmamış bir şey kaybedilemeyeceğinden “değerlerin yitirilmesi” söz konusu olamaz. Bununla beraber asistanı Elif ve onun sevgilisi ile aralarında geçen birkaç kısa ve inandırıcılıktan uzak diyalog, Ahmet'in düşünce dünyasına dair bir çıkarım yapmaya pek de imkân vermez. Bu yüzden Demirkubuz'un Nietzsche merkezli kötülük tanımı bir türlü netlik kazanmaz ve bunun yerini hiççiliğin narsistik bir yorumu alır.

İradi bir iradesizlik hâli içindeki Ahmet, bir bakıma Dostoyevski'nin *Yer Altından Notlar*'daki karakterini hatırlatır: “On dokuzuncu yüzyıl adamı en başta iradesiz olmalı. Böyle olmaya manen mecburdur. İradeli çalışkan bir insansa oldukça basit kafalıdır.”⁵ Buna rağmen Demirkubuz'un beslendiğini söylediği Dostoyevski ve Camus'nün kiler gibi değildir karakterleri; belki başarısız bir öykünmedir sadece. Çünkü “içe bakış tekniğiyle yazılan romanlarda sözel ifadenin gücüyle kahramanın iç boşluğu, yaşadığı ruhsal hâleti çok yakından saptanabilirken”⁶ Demirkubuz bunun karşılığını filmde yakalayamaz; bu haleti sinematografik bir anlatımla muhatabına aktarmada başarısız kalır. Zaten romanlardaki karakterlerin geçirdikleri süreç, yaşadıkları değişim, vardıkları nokta, Ahmet'te -aslında Demirkubuz karakterlerinde- hiçbir zaman görülmez. Zira içinde bulunduğu hâlden çıkamaz, hep bir kısırdöngü içindedir Ahmet; yine yeni bir kadın ve yeni başlayan bir senaryoyla hayata, belki de bu döngüye tutunmaya çalışır.

5 Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, çev. Nihat Yalaza Taluy, (Ankara: M.E.B. Yayınları, 1990), s. 5.

6 Nathalie Sarraute, *Kuşku Çağı*, çev. Badia Kösemihal, (İstanbul: Adam Yayıncılık, 1975), s. 15.



Sürekli kendi üzerine kapanan kapılar ardında Ahmet, her türlü toplumsal kayıttan uzak yapayalnız kaldığı, tutunamadığı bir anı yaşar hep. Belki de bu yüzden hayatındaki kadınlar durmadan değişir ve bir an için bile olsa ona yalnızlığını, tutunamayışını unutturur.

Ahmet'in kayıtsızlığı, nedensiz yalan söylemesi ya da hayatının her anında hissedilen nedensizlik, Demirkubuz'a göre karakterin akıldışılıkla özgürleştiğini yansıtmaktadır.⁷ İradi bir iradesizliğin kişiye taşıdığı özgürlük nasıl bir tanıma sahiptir? Her şeyin anlamını yitirdiği noktada bir işi yapmayı ya da yapmamayı tercih etmek arasında bir fark göremeyen, farkı umursamayan bir insanın özgürlüğü, bir çeşit ruhsal esaret değil midir? Yönetmen Ahmet, hiçliğin getirdiği bir özgürlüğe sahiptir; hayattan, ilişkilerinden ya da yaptığı işten hiçbir beklentisi yoktur. Toplumsal kayıtlardan sıyrılarak özgürleşen Ahmet, kendi kapalı dünyasını temsil eden evinin içinde sürdürdüğü hayatıyla kimi zaaflarının esiridir esasında.

Bir Erkeğin Patolojisi ya da Marazi Bir Kayıtsızlık

Suç ve Ceza gibi klâsikleşmiş bir romanı filme çekmek isteyen bir kişinin iddiasından oldukça uzaktır Ahmet. Çalışma odasının duvarında asılı Dostoyevski portresi gibi üstünkörü bir göndermenin ötesinde romanın ya da yazarın anlam dünyasından, fikri derinliğinden bir ize rastlanmaz filmde: Ne bir kitap okuma, ne roman üzerine bir tartışma, ne de *Suç ve Ceza*'dan bir satır kelâm... Ahmet'i yaptığı işle ilgili derinleştiren, temellendiren hiçbir unsura yer verilmez. Sürekli kendi üzerine kapanan kapılar ardında Ahmet, her türlü toplumsal kayıttan uzak yapayalnız kaldığı, tutunamadığı bir anı yaşar hep. Belki de bu yüzden hayatındaki kadınlar durmadan değişir; bir an için bile olsa ona yalnızlığını, tutunamayışını unutturur.

Demirkubuz, *Bekleme Odası*'nda tüm aşırılıklarıyla bir erkeğin patolojisini ortaya koyar: olaylara bakış açısı, sorumluluk alış tarzı, çokça televizyon izlemesi(!) vs... Klâsik

7 Nadir Öperli-Fırat Yücel, Zeki Demirkubuz Söyleşi, *Altyazı Dergisi*, Kasım 2006, s. 18-25.



Kadınlara bakışındaki maraziliğe karşın Ahmet'in kadınlarla birlikteliği yalnızlığını, içine düştüğü boşluğu unutma anları gibi durur.

bir erkek tipolojisini en aşırı hâliyle gözlemleyebileceğimiz karakterin kadınlara bakışı da, onlarla ilişkisi de marazidir. Suner’e göre Zeki Demirkubuz’un kendisinin canlandırdığı film yönetmeni, “sanatçı” dairesinde aşklarını bir seri katilin cinayetleri gibi sistemli ve soğukkanlı yaşayıp tüketir.⁸ Kısacık bir zaman diliminde üç kadın girer Ahmet’in hayatına. Kadınlarla sorununu ya da kadınlara dair pür bakışını en iyi yansıtan şey ise kedisi Tarçın için sarf ettiği sözlerde aranabilir. Ahmet, bir kadınla sevgi boyutunda bir ilişki kurma kapasitesi taşımaz: Sevgilisi Serap’ı aldatmadığı hâlde onun kadınsı şüphelerinden sıkılıp aldattığı yalanını kurması, bunun üzerine Serap’ın evi terk etmesi, telefonda Serap’ın intihar haberini alan Ahmet’in yine bir yalan kurarak bu konunun kendisini ilgilendirmediğini söylemesi, sonrasında ise hastaneye gitmek için arabaya binip vazgeçmesi, hakeza asistanı Elif’le ilişkisinin de çok geçmeden aynı rotada ilerlemesi buna örnek gösterilebilir. Çünkü Ahmet, kadınlarla normal bir ilişki kurma çabasını gereksiz bulacak kadar kayıtsızlık taşır hayata karşı.

Boşluk, anlamsızlık ve hiçlik üzerine kurduğu hayatıyla Ahmet, yolumuzu modern zamanların hastalığı yabancılaşmaya çıkarır. Bu doğrultuda bağısızlık, kayıtsızlık ilişkilerinde ayyuka çıkarken kadınlarla birlikteliği de yalnızlığı, içine düştüğü boşluğu unutma anları olarak okunabilir. Oysa Ahmet’in yaşadığı beraberlikler, “eşleri birbirine yaklaştırmacı, birleştirici ve soğumuş psişik duyarlılıklarına canlılık sağlayıcı, karşılıksız paylaşmayı gerektiren sevgiden mahrum olduğu için ancak umutsuz bir çabaya dönüşür ve daha da koyu bir yalnızlık duygusuyla sona erer.”⁹

8 Suner, s. 174.

9 Sadık Kılıç, *Yabancılaşma-İnsana Karşı Toplumsal Süreç*, (İstanbul: Rahmet Yayıncılık), s. 84.



**Ahmet'in bekleyişi, yerinde
saymanın, dünyaya k sk nl ğ n
ve hep aynı yerden bakmanın
ifadesidir bir bakıma.**

Bir Üslûp Olarak Demirkubuz Anlatısı

Demirkubuz, gerek işlediği konular gerekse bunları işleyiş biçimi ve oluşturduğu karakterlerle sinemada kendine has bir üslûba sahiptir. Film üretim sürecinde dış etkenleri asgari düzeyde tutmak adına filminin senaristi, yönetmeni, yapımcısı, kurgucusu, görüntü yönetmeni ve en nihayetinde oyuncusu olarak filmi oluştururken her unsuru azami derecede bireyselleştirir. Demirkubuz filmleri -her türlü kapalılığına karşın- yönetmen sinemasının izlerini taşır.

Sinemasal açıdan başarılı addedebileceğimiz *Masumiyet*, *İtiraf* ve *Kader* gibi filmlere sahip olan Demirkubuz, *Bekleme Odası*'nda filmin fikrini -ki bu fikir ancak yönetmenin filme dair söyledikleriyle ortaya çıkar- filmsel düzleme taşımada başarısız kalır. Buna rağmen *Bekleme Odası*, Demirkubuz'u en çok heyecanlandıran ve yönetmenin "en gerçekçi" bulduğu (bununla beraber en çok eleştirilen) filmidir. Seyirciyi yönetmenin kendi evine sokan film, bir bakıma diğer filmlerinin nasıl bir ortamda, nasıl bir ruh hâliyle üretildiğine dair de ipuçları taşır. İyi ki Demirkubuz, filmleri, karakterleri ve anlatmak ya da doğrusu anlatmamak istediği şeyler hakkında çokça konuşmaktadır. Çünkü kimi filmlerinde, özellikle *Bekleme Odası*'nda zirveye taşınan kapalı anlamlılığı başka türlü aşmak mümkün olmaz.

**“Neyi nasıl anlattığının değil,
asıl olan nerden baktığındır”**

Demirkubuz her ne kadar otobiyografik bir film olmadığına defaatle ifade etmişse de aksini ispat eder tarzda *Bekleme Odası*'ndaki yönetmenle kendisi arasında bağ kurmamızı sağlayan ipuçları verir: Eşiyle birlikte kendi evinde kamera karşısına geçer, kendisi gibi bir yönetmeni

canlandırır, gerçek hayatta da bir dönem *Suç ve Ceza*'yı çekmek istediğini (ama bir türlü yapamadığını, filmi biraz da buradan hareketle yazdığını) belirtir, film çekme sürecini çok da sevmediğini, sıkıntılı bulduğunu dile getirir. *Bekleme Odası*, bire bir bir hayat hikâyesi değil elbette. Bununla beraber yönetmen Ahmet'in, Demirkubuz'un karakterinden, hayata yaklaşımından ve film çekme hâllerinden izler taşıdığını söylemek çok da yanlış olmasa gerek.

“Neyi nasıl anlattığın değil, asıl olan nerden baktığındır.”¹⁰ İnsanın gördükleri, aslında nerden, nasıl bir gözlükle baktığıyla bire bir ilintilidir. Aynı yere farklı bir açıdan bakan biri, baktığı şeyin ardındaki katmanlara, derin anlamlara ulaşabilir ve akli, kalbi bir sezişle hissedilen bir dünyaya yol bulabilir. Kim bilir belki Demirkubuz da bakış açısını bir adım kaydırsa, ileri taşısa bir başka katmanı fark edecek, daha ziyade derinleşecek ve insan için asıl olanın nerden baktığı olduğunu tekrar kuvvetle hissedecektir.

10 Zeki Demirkubuz'la Söyleşi, “Sinema'da 'Kötü' Fikri Üzerine”, Bilim ve Sanat Vakfı Sinema Sohbetleri, Şubat 2008.

Aşk'ın Taşrası: *Masumiyet, Kader*

Fuat ER

“Hayat, hayatın dile getirilmesine engel olur” der Fernando Pessoa: “Büyük bir aşk yaşasam asla anlatamazdım.”¹ Hayat gibi, aşk gibi kendisinin dile getirilmesine, anlatılmasına, hele ki yorumlanmasına engel olan filmler vardır. Başyapıtın gücü seyirden sonra anlaşılır, filmin halesi önümüzü kaplar, kalakalırız; kelimeler toparlanmaz.

Zeki Demirkubuz'un efsaneleşen filmi *Masumiyet* ve onun şerhi hükmündeki *Kader* de seyircide bıraktığı çöküntüyle ister istemez yoruma karşı bir yerde durur. Bu ikili Demirkubuz'un tanıdık karanlığıyla sert ve derin bir anlatı sunar. Gücü ve tarifsizliği temadan kaynaklanır. Zira odakta gerçek ve sert bir hayat, anlatılmaz ve yok edici bir aşk vardır.

Demirkubuz Siyahı

Malûm, Zeki Demirkubuz'un filmleri her zaman seyircide bıraktığı kirlenmişlik hissi ve büyük yıkımla anılır. Bu düşünce yersiz değildir. *C Blok*'tan *Kader*'e yönetmenin filmografisi kötünün coğrafyasında dolaşır. Kabul edilmeyen, görüntüye, dile gelmeyen, getirilmeyen hikâyeleri merkezin bakışının dışında anlatır. Anaakımın diline alış-

¹ Fernando Pessoa, *Huzursuzluğun Kitabı*, çev. Saadet Özen, (İstanbul: Can Yayınları, 2007), s. 126.

kın seyirci için bu hiç şüphesiz ciddi bir çöküntüye sebep olur. Sıradan seyircilerin dışında da Demirkubuz sineması kolay sindirilebilecek cinsten değildir. Hayatın, insanın, insan ruhunun taşrasına yönelen kamerası doğal olarak içerideki kötünün ekseninde dolaşır. Dar sokakların, gecekonduların, bodrum katlarının, “kitsch” dekorlu dö-küntü evlerin ve otel odalarının sakladığı acıyı “edepsizce” yüzeye çıkarır. Görüntü pürüzsüz değil sorunlu, dil “beyaz dizi” yapaylığında değil küfürbazdır. Karakterlerin “çaresiz çekeceğiz”, “yok bi şey” karamsarlığı ve kayıtsızlığı rahatsız edici derecede karanlıktır. Demirkubuz’un kendisi de karanlık bir imaj çizer: Nihilizm, inançsızlık ve sıkıntı üzerine uzun demeçlerindeki (övenlere, yerenlere, siyasete karşı) umarsız tavrı ilk bakışta sinir bozucu bir narsisizm içerir.

Fakat tıpkı *Yazgı*’daki Musa’nın kayıtsızlığının “etken bir edilgenlik”² derecesine ulaşması gibi Demirkubuz’un karanlığının da olumlu bir tarafı olduğu iddia edilebilir. Bu iyi niyetli okuma, yönetmenin kötü üzerinden bir ahlâk tanımı çabasını ön plâna çıkarır: Demirkubuz filmleri kötüyü iyinin yokluğunu ifşa etmek için anlatır. Devasa apartman bloklarını mahkûmiyetimizin, engellenmişliğimizin metaforu olarak çizdiği ilk filmi *C Blok* hakkında yönetmenin görüşü bunu doğrular: “Bütün devrim düşleri, yeni hayat düşleri, dev blokları gördüğümde onların duvarlarına çarpıp, parçalanıp yok oluyorlar.” Doğrular, çünkü sözkonusu engellenmişliğe bir tepki olarak ortaya çıkar film. *C Blok*, bizi sıkıştıran, hapseden, nefes aldırma-yan duruma karşı “olan”ı anlatarak şimdi-ve-burada olmayan ahlâka tersinden bir çağrıdır. Dolayısıyla, filmog-rafi boyunca örülen büyük boşluk, o kara alandaki taham-

2 bk. Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik, Bellek*, (İstanbul: Metis Yayınları), 2006.

mülû güç şiddet anları, tükenme saatleri ahlâkı yankılar. Daha doğru bir ifadeyle ahlâk-sızlığı yüzümüze vurur.

Demirkubuz filmlerinde televizyonun da böyle bir işlemin parçası olduğu söylenebilir. Yeşilçam melodramlarına ve yönetmenin kendi filmlerine anlamlı atıfların yer aldığı metinlerarası okuma aygıtı televizyon bir rahatlatma/katharsis işlevi de görür. *Masumiyet*'te otel lobisindeki televizyonun altına yapıştırılan kâğıtta "Televizyonu hiç ellemeyin" yazısının işaret ettiği gibi aygıt dokunulmazlığa sahiptir. Çünkü televizyonda her zaman "*olma*'nın acısını dindiren bir şeyler"³ vardır. Otel sahibinin, Bekir'in, Yusuf'un, dilsiz ablanın oğlunun, dilsiz ve sağır Çilem'in acısını dindiren bir şeyler... Katlanılmaz azaplar içinde cehennemi yaşayan karakterler büyülenmişçesine televizyondaki görüntüye yöneltirler bakışlarını. Fakat görüntü her zaman huzur vermez. Öyle ki *Kader*'de, Uğur ve Bekir'in *Masumiyet*'teki ölümcül kavgasını seyrederken bile otel sahibi sakinliğini kaybetmez; öylesine izler. Bu öylesine seyir ile ölümüne şiddet arasındaki kontrast, karşılıklı bir gönderimi işaret eder. Kayıtsızlığı aslın (ahlâkın) yokluğu karşısında bir tepki kılar. Görüntünün (şahit olunan durumun) soluk aldırılmaz keder ve acısı karşısındaki duygusuzluk, varolmanın yükü kadar sorumluluğu umarsızlıkta ve dilsizlikte işleyen sahici bir tavra işaret eder.

"Aşk nedir?"

Bu bakımdan Demirkubuz'un aşkı da ahlâk-için-kötünün ekseninde ve "alışılmış"ın dışında bir zaman-mekân seçer kendine. *Masumiyet* ve onun öncülü imasını taşıyan *Kader*, Demirkubuzcu aşkın temel çerçevesini verir. Aşk,

3 Olaf Möller, "Türk Yönetmenin Sert ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık: Bir Metafor Olarak Hapishane", S. Ruken Öztürk (ed.), *Kader: Zeki Demirkubuz*, (Ankara: Dost Kitabevi, 2006), s. 28.



**Katlanılmaz azaplar içinde
cehennemi yaşayan karakterler
büyülenmişçesine televizyondaki
görüntüye yöneltirler bakışlarını.
Fakat görüntü her zaman huzur
vermez.**

“beni anlamıyorsun” burjuva gerginliklerinin ötesinde bir mekânda tezahür eder (elbette Demirkubuz’a has bir karanlıkta; katlanılmaz kavgalar, yıkımlar, ölümler içinde). Yine Demirkubuz’un aşkı konu edinmesi gerçekte tanık olduğu bir olayın ilhamını taşısa da, onun için asıl dikkat çekici olan aşkın insanları içine soktuğu hâl ve aşkın, tutkunun saf kıymetidir. Ne var ki aşk bir varoluşa değil, tekrardan pesimizme açılır: Her aşkın sonu ölümdür. Buna rağmen yukarıdaki iyi niyetli okuma sürdürülebilir diye düşünüyorum. Alain Badiou’nün hakikat süreçleri olarak ele aldığı etik görüşü bu noktada verimli bir okuma sunuyor. Badiou, hakikat süreçlerine dair dört farklı türeyimse- lin (“générique”) altını çizer: (Kavramsal) bilim, (yaratıcı) sanat, (özgürleştirici) siyaset ve -özellikle de- (duygusallık ile cinselliğin karışımına indirgenmemiş) aşk. Her bir usul kişiyi “biri” yapan, zaten kendi olan Ölümsüz’e ulaştırır. Bir hakikat sürecine yakalanma ise “bir Olay”la gerçekleşir. Olay sıradan bir hadise değildir. Burada Badiou “Olan” ve “Olay” arasında bir ayrım yapar: Olay, “durumla, *durumun olaysal (événementiel) eklentisi perspektifinden* ilişki kurma kararından” doğar. Badiou, bu karara “sadakat” adını verir. Olaya sadakat, özneyi Olaya göre konumlanmaya yöneltir, zorlar. Bir aşk karşılaşmasına sadık kalmak istiyorsam, “bildik durumumu ‘yaşama’ tarzımı bütünüyle yenilemem gerektiği açıktır.”⁴ Bu yüzden Özne, sadakat taşıyıcısının ve Hakikat (“bir” Hakikat) sadakatin gerçek sürecinin adıdır.

Masumiyet ve *Kader*’deki Olay aşk karşılaşmalarıdır. Sıradan bir karşılaşma değildir bu; hakikat sürecine, aşka *gerçekten* yakalanmak, tutulmak, mahkûm olmaktır. İki filmde de altta kalan ama asıl belirleyici olan Olay,

4 Alain Badiou, *Etik-Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), s. 51.



Uğur Zagor'un peşinden her şeyini, olan ve olacak her şeyini feda ederek, kendini tamamen hiçe sayarak, her türlü suçu ve kötülüğü işleyerek, üstlenerek, haklarından feragat ederek, hiçbir şeyi umursamayarak gider -Bekir de benzer şekilde "bir köpek gibi" Uğur'un peşinden.

Uğur’un Zagor’a olan aşkıdır. Odakta ve seyircinin peşin-
de olduğu Olay ise Uğur’un Bekir’in dükkânına uğrama-
sıyla, Bekir’in “içinin cız etmesi”yle ateşlenen Bekir’in
Uğur’a duyduğu aşktır. Uğur Zagor’un peşinden her şeyi-
ni, olan ve olacak her şeyini feda ederek, kendini tama-
men hiçe sayarak, her türlü suçu ve kötülüğü işleyerek,
üstlenerek, haklarından feragat ederek, hiçbir şeyi umur-
samayarak gider –Bekir de benzer şekilde “bir köpek gibi”
Uğur’un peşinden. Gerçekten de Olay’ın Özne olma süre-
cine giren kişiden beklediği sadakate yönelik tavır alma-
nın yoğun örneklerini sunar bu aşk. Aşk karşılaşmasına
sadık kalma iradesini Bekir (ve Uğur, hatta Yusuf) “bildik
durumunu ‘yaşama’ tarzını bütünüyle yeniden işleyerek”
misallendirir.

Bunların yanı sıra, Badiou’ye göre âşık özne veya bir
hakikat sürecine yakalanmış kişi “içkin bir kopuş” yaşar.
Kopuş, normalin, egemen dilin tanımlama ve şartlarına
yabancılaşmadır. Bu kopuş veya red aşkın tanımını da ih-
tiva eder: “Aşk, ilk adlandırmaya bitmek bilmez sadakat-
tir.”⁵ Dolayısıyla bir hakikat-süreci olarak aşk sırf tutul-
mayla (Olay’la) ilgili değildir. Bir “hakikat-süreci olan
aşk”ın varoluşu bu (karşılaşmadaki) sadakate, sadakatin
sürekliliği ise Badiou’nün Lacan’dan⁶ süzdüğü etik tali-
mata bağlıdır: “Devam et, ayrılıkta bile.” Fakat bu koşul-

5 Alain Badiou, *Sonsuz Düşünce*, çev. Işık Ergüden, Tuncay Birkan, (İs-
tanbul: Metis Yayınları, 2006), s. 131.

6 “Lacan etik düsturunu ileri sürerken bu noktaya değiniyordu: ‘Arzun-
dan vazgeçme!’ (‘*ne pas céder sur son désir*’). Çünkü arzu bilinçdışının
öznesini kurar; yani bilhassa bilinmeyendir, böylece ‘Arzundan vaz-
geçme!’ şu anlama gelir: ‘Kendinin bilmediğin parçasından vazgeç-
me!’ Buna şunu da ekleyebiliriz: Bilinmeyen denen ateşten gömlek
olaysal eklentinin uzak sonucudur, ‘biri’nin bu ortadan kaybolan ek-
lentiye sadakat yüzünden delinmesidir (*trouée*) ve ‘Vazgeçme!’ sonuç
olarak şu anlama gelir: Bir hakikat-sürecine yakalanmaktan vazgeç-
me!” bk. Badiou, *Etik-Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, s. 55-56.



Bekir, babasının sunduğu “normal” ve düzenli hayata ayak uyduramaz. Saygın bir aile kızıyla evliliğın vaat ettiğı toplumsal statüyle yaşayamaz. Uğur’un bu yön-deki tavrı ise daha keskindir; kötülüğē düşkün kabadayı sevgilisi Zagor için fahişeliğı, otel odalarında sürünmeyi, ölümden beter bir hayatı seçer.

suz bağıllığın bünyesinde atalet riski de yer alır. “Kanaatler”in, normale dair çağrılarının ayartısı kişiyi yakalamak ister: “Biri”, sürekli bir vazgeçme, sırf “normal” duruma aidiyetini güçlendirme, bilinmeyenin etkilerini silme tahrikine maruz kalır. Bekir’in yeniden, hep yeniden denemeleri, aileye, işe, şehre dönmesi sonra tekrar tekrar Uğur’un peşinde biteviye savrulması bu durumu örnekler. Dahası hep Uğur’a uyanması kanaatler dünyasını sahte, rüyayla açılan aşk evrenini ise (İnsanlık’ı⁷ yüklenen) *bir* hakikat kılar. Bu örneklemelerin burjuva karşıtı bir söylem içerdiği de açık: Bekir, babasının sunduğu “normal” ve düzenli hayata ayak uyduramaz. Saygın bir aile kızıyla evliliğin, parlak bir ev ortamının vaat ettiği toplumsal statüyle yaşamaz. Uğur’un bu yöndeki tavrı ise daha keskindir; kötülüğe düşkün kabadayı sevgilisi Zagor için fahişeliği, otel odalarında sürünmeyi, ölümden beter bir hayatı seçer. Bekir ve Uğur için “kanaatler”in hükmü yoktur.

Öte yandan, Bekir ve Yusuf’un Uğur’a, Uğur’un Zagor’a karşı yaşadığı aşk ilk bakışta aşkı cinselliksizliğe bağlayan bir yorum içerir. Bu bir yönden doğrudur da. Hatta Bekir’in Uğur’a saldırmaması, onu ilişkiye zorlamaması bunu destekleyen bir görüntü sergiler. Burada Bekir’in tavrı, tıpkı eline sigara basması gibi, içgüdüsellikten ziyade aşkın dışına, kanaatler ve çıkarlar evrenine düşmek için (sonuçta yine aşk için) yapılan bir eylemdir; bir tür intihar. Tıpkı diğer türeyimseller/usuller gibi bir hakikat-süreci olarak aşk da bir durum değil, bir süreçtir; sadakat sürecinin adıdır. Bu bakımdan, “[a]şk, elbette arzu geçidinden geçer, ama aşkın *nedeni arzu nesnesi değildir*.”⁸ Aşk, erkek ve kadının birlikteliğinde üçüncü bir hâlin adı da değildir.

7 Badiou’ye göre türeyimsel usullere veya hakikat usullerine dayanak olan şeydir: “İnsanlık, hakikatlerin tarihsel bedenidir.” bk. Badiou, *Sonsuz Düşünce*, s. 126.

8 Badiou, s. 132.

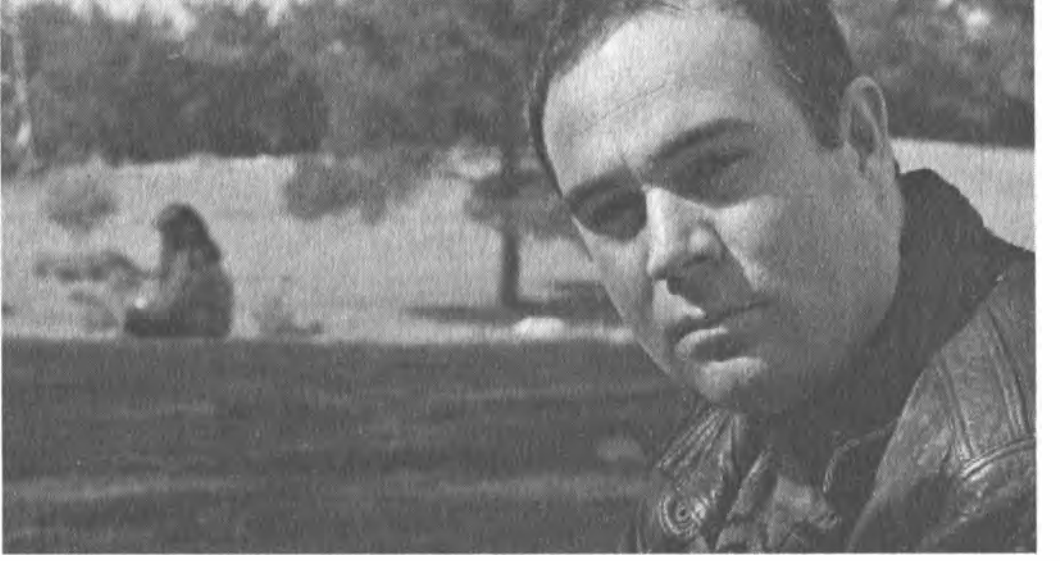


***Masumiyet* ve onun öncülü imasını taşıyan *Kader*, Demirkubuzcu aşkın temel çerçevesini verir. Aşk, “beni anlamıyorsun” burjuva gerginliklerinin ötesinde bir mekânda tezahür eder.**

Aşk, iki cinsin oluşturduğu ayırımın adı, “İki’nin sahnesi”dir. Bunun Demirkubuz’a tercümesi, varolmanın yükü ve o yükteki saçmadır elbette. Bekir Uğur’a niye âşık olmuştur, Uğur Zagor’u niçin sever, ikili sevdikleri için kendilerini niye delicesine tüketir? Demirkubuz’un buna cevabı “kader” kadar “öylesine, olmuş işte”dir. Fakat onun kaygısı illâki Bekir’den de Uğur’dan da öte bir yerde durur. Yönetmenin derdi iyi veya kötü, doğru veya yanlış insandaki tutkunun (burada aşk’ın) özüdür.

Bu tutkulu aşktaki ümitsizce, fakat kayıtsız şartsız ideale adanma, acıyı yüklenme düşüncesinin *Kader*’de Tarkovski vurgusuyla daha belirgin bir hâl aldığını söyleyebiliriz. *Stalker* (1979)’a eşlik eden Eduard Artemyev imzalı müzik (“Meditations”) Bekir’in kederini İzsürücü’nün çilesiyle akraba kılar. İşitsel ekin yanında *Kader*’in biçimsel olarak sadece *Masumiyet*’ten değil, önceki bütün filmlerden ayrıştığı söylenebilir. Demirkubuz boğucu kavgalardan taviz vermese de kamerası çilenin yüküyle bu kez ağırlaşır. Yine Tarkovski’ye nazire yaparcasına titiz ve yoğun temsillerle kurulan gerçeklik, kirli ve özensiz çekimle-rinki kadar serttir.

Bu akrabalık, detaylarında zamansız açılan kapıların da, bir metafor olarak hapishanenin de manalarını saklar. *Kader* ve *Masumiyet*’te daha çok umutsuzluk, ideale adanma ve çile öne çıkar. İzsürücü’nün Bölge’nin sınırında “Şimdi eşikteyiz. Bu hayatınızın en önemli anı. Şunu bilmelisiniz ki, en kıymetli dilekleriniz burada gerçeğe dönüşecek. En içten dileğiniz... İstirapla elde edilecek olan dileğiniz!” sözleri, *Kader*’in sonunda yer alan Bekir’in “Kapının önünde durdum, düşündüm. Dedim Bekir, bu kapı ahret kapısı, burası sırat köprüsü, bu sefer de geçersen bir daha geri dönemezsin” ifadesinin özü gibi durur. Bekir devam eder: “Düşündüm, düşündüm... Ama olmadı. Dö-



Kayıtsızlık, ümitsizlik ve toptan yenilgiyle tasarlanan o koca yokluk, “Olan” karşısında, sadakat-sizliğin kıyısındaki tekinsiz hayatımızı, ahlâksız dünyamızı resmeder. Bu yüzdendir ki Demirkubuz odağına iyiyi veya kötüyü değil, iyi veya kötünün ötesindeki masumiyeti çağırır.

nemedim. Sonra bak oğlum, dedim kendi kendime, yolu yok çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok, kaderin böyle. Yol belli, eđ başını usul usul yürü şimdi.” Bu bölüm ise *Masumiyet*’in sonundaki Samuel Beckett alıntısına⁹ atıfta bulunur. Tekrar edelim: Görünürde bu ifadeler kişinin kendisini feda etmesini değiller, aşkın ölümle sonlanması çıkışsızlığı dillendirir. Fakat hakikat-süreci atfıyla Demirkubuz olumsuzluklardan bir mücadele sahası açar: Aşk ölümle, bilinmeyenle yüzleşmedir. Dahası, kayıtsızlık, ümitsizlik ve toptan yenilgiyle tasarlanan o koca yokluk, “Olan” karşısında, sadakat-sizliğin kıyısındaki tekinsiz hayatımızı, ahlâk-sız dünyamızı resmeder. Bu yüzdendir ki Demirkubuz odağına iyiyi veya kötüyü değil, iyi veya kötünün ötesindeki masumiyeti çağırır. İzsürücü’nün ifadesiyle, tüm umutlarını yitirmiş olanları, “iyi ya da kötülerini değil fakat zavallıları...”

Yine de sorular hâlâ cevapsız: *Kader* ve *Masumiyet* ne anlatır? Aşk nedir? Badiou, felsefenin henüz Pessoa’nın çağdaşı olamadığını, onun düşüncesine değer bir seviyeye erişemediğini söylüyor.¹⁰ Haksız değil. Pessoa’nın her tür yorumlama ve anlamlandırma gayretini veciz bir şekilde dillendirmesi bunun delillerinden: “İnsanın ortaya serdiği ya da dile getirdiğı şeyler, tamamen silinmiş bir metnin kenarına alınmış notlar gibidir. Notlara bakarak metnin anlamını az çok çıkarabiliriz; ama hep bir şüphe kalır, olası pek çok anlam vardır.”¹¹

9 “Hep denedin/Hep yenildin/Olsun/Gene dene/Gene yenil/Daha iyi yenil.”

10 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, çev. Alberto Toscano, (California: Stanford University Press, 2005), s. 36.

11 Pessoa, *Huzursuzluğun Kitabı*, s. 155.

***Kıskanmak:* Güzelliğin Faşizminde Çirkinin İktidarı**

Barış SAYDAM

Nahid Sırrı Örik'in *Kıskanmak* adlı romanı bugün kim tarafından sinemaya uyarlanabilir diye sorulsaydı eğer, buna verilecek tek cevap belki de Zeki Demirkubuz olurdu. Örik'in insan ruhunun dehlizlerinde dolaşarak okuyucuları karanlık bir içsel serüvene sürükleyen romanı, sadece insan doğasını sorgulamakla kalmaz, Osmanlı'nın son yıllarından başlayarak Cumhuriyet Dönemi'nin başlarındaki Türkiye'den sınıf atlama çabalarını, yeniden yapılanma süreci içine giren ama alışkanlıkları değişmeyen "yüksek tabaka"nın sosyete eğlencelerini de bireysel hikâyelerin arka plânında yansıtır. Kitabın insanın karanlık doğasını merkezine alışı ve bunu "güzelliğin faşizmi yüzünden bir kenarda böcek gibi yaşamak zorunda kalmış"¹ "çirkin ve geçkin bir kız"ın bakış açısından aktarması kuşkusuz Demirkubuz için bu hikâyeyi önemli kılar.

Filmografisine hâkim anlayışıyla Demirkubuz, karakterlerinin sınıfsal kimliklerinden, sosyolojik, toplumsal ya da felsefi boyutlarından, yani bir anlamda onları akli bir varlık hâline getiren yanlarından çok nedensizce yaptıkları eylemlere odaklanır ve bu nedensizlik üzerinden insan

¹ Zeki Demirkubuz Söyleşisi, *Yeni Film Dergisi*, Ekim-Aralık 2003, sy. 3, s. 55-71.

doğasını sorgulamaya çalışır. Demirkubuz karakterlerini eyleme geçiren, canlı tutan ve kendilerini ifade etmelerini sağlayan yegâne unsur tutkularıdır. Karakterlerin tutkularıyla anlam bulmaları, onları sözde gerçekçi göstermek dışında pek az işlevi olan ve çoğunlukla bir tür “mecburiyet”ten eklenmiş gibi duran toplumsal ve sosyolojik unsurların zayıflığını daha da belirginleştirir. Etkileşimde bulundukları sosyal çevreden soyutlanan karakterlerin içlerindeki kötülüğün toplumsal bağlamdan kopuk işlenmesi, bireyselliğin altını ısrarla çizer. Oysaki bu vurgu, kötülüğün perdedeki anlatımında sıkıntı yaratır ve insan doğasının kötücül yanlarını sorgulayan yönetmenin sorgulama sürecini seyirci nezdinde anlaşılır kılması hususunda sorunlara neden olur. Bu konuda Yusuf Güven’in sorusu Demirkubuz karakterlerindeki temel soruna da işaret eder: “Zeki Demirkubuz’un çokça referans gösterdiği Dostoyevski’nin yapıtının insanlık tarihinde bir kilometre taşı olmasının nedeni, Dostoyevski’nin eninde sonunda bütün her şeyi insanın içindeki kötülüğe bağlamasından ziyade bu sonuca varırken bütün karmaşık toplumsal/sosyal ilişkileri içinde insanı anlatma yönteminin büyüklüğünden, analizinin derinliğinden kaynaklanmıyor mu?”² Karakterlerinin toplumsal ilişkilerini sınırlaması Demirkubuz’un insan doğası üzerindeki analizinin derinleşmesine ket vurur.

Yerleşik bakış açılarına göre belli önyargılarla açıklanabilecek pek çok birey, Demirkubuz filmlerinde kabuğunu kırar ve mensup olduğu sınıfın/grubun kendisine biçtiği rolün, karakteristiğın dışına çıkar. Örneğın *Kıskanmak* filmindeki Seniha bunlardan biridir. Seniha, aydın ve zengin bir ailenin kızıdır. Ağabeyi Halit yurtdışın-

2 Zeki Demirkubuz Sineması: “Yer Altından Notlar”, *Yeni Film Dergisi*, Nisan-Haziran 2004, sy. 5, s. 22-28.

da tahsil görürken Seniha, çirkinliğinden ötürü bağlı bulunduğu sınıfın hiçbir avantajından yararlanamaz. Bununla birlikte ailesinin çevredeki ağırlığı da üzerine yük olur; o, artık varlıklı ve aydın bir ailenin evde kalmış, “cahil” ve “sığıntı” kızıdır. Oysa zaman geçecek ve Seniha, (yerleşik bakış açılarının belirlediği önyargılarla şekillenmiş) kabuğunu kırıp içinde durmadan büyüyen öfkeyle (mensup olduğu sınıf tarafından) ona biçilen rolün dışına çıkacaktır.

Demirkubuz’un ta en baştan belli, önüne geçilemeyen, kabullenilmiş bir kader eksenine yerleşen bakışı, *Kıskanmak* filminin de belirleyici unsuru olur. Demirkubuz’u Örik’in kitabına en çok bağlayan özelliklerin başında Seniha’nın kıskançlığından çok çirkinliği nedeniyle “kız gibi güzel” ağabeyiyle ters istikametlerde ilerleyen kaderi gelir. Seniha’ya “tabiatın kendisini çirkin yaratmak suretiyle yaptığı zalim oyun”³ Demirkubuz’un ilgisini çeker ve tıpkı *Masumiyet* ve *Kader* filmlerinde olduğu gibi “kader”in yön verdiği Seniha karakteri üzerinden insan doğasına eğilir.

Smerdyakov’dan Seniha’ya Ahlâk Sorunsalı

Demirkubuz’un Seniha karakterine ilgisi, diğer karakterlerin hikâyedeki konumlarını da tamamıyla değiştirir. Örneğin filmde Seniha ve Mükerrerrem arasındaki etkileşim dikkat çekicidir. Bunun nedeni, Seniha ve Mükerrerrem’in Dostoyevski karakterlerinde gördüğümüz şekilde ahlâkı ve ahlâksızlığı temsil etmesidir. Dostoyevski’nin eserlerinde “niye” diye soran ve anlamaya çalışan karakter bir inanç taşır, çünkü ahlâki bir meselesi vardır. Onun karşı ucunda duran karakter ise “niye olmasın” der ve inançsızlığı simgeler. Çünkü onun için herşey mübahtır.

3 Nahid Sırrı Örik, *Kıskanmak*, (İstanbul: Oğlak Yayınları, 2008), s. 199.



Filmin başındaki balo sahnesiyle Demirkubuz, Cumhuriyet Dönemi'nde yaşanan değişimin ustalıkla bir resmini çeker.



Dönemi başarıyla yansıtan dekor çalışmasıyla birlikte ev, karanlığın, gerilimin ve kasvetin taşıyıcılığını üstlenerek adeta filmin ruhuna ayna tutar.

Karamazov Kardeşler'de "Tanrı yoksa herşey mübahtır" diyen Smerdyakov, bu şekilde kendisini bütün sorumluluklarından ve ahlâki bağlarından kurtarır. "Ahlâktan bağımsız akıl, dünyanın en tehlikeli ve aşağılık şeyidir"⁴ diyen Demirkubuz, kötülüğün insanın doğasında olduğunu ama insanın ahlâk ve irade sayesinde bunu kontrol edebileceğini öne sürer; Seniha ve Mükerrerem'in karşılaştıkları sahnede yazdığı diyaloglarla da karakterlerinin Dostoyevski karakterleriyle bağını güçlendirir. Karşı karşıya geldiklerinde, Mükerrerem Seniha'ya "bunca kötülük neden" diye sorar; olan biten karşısında neden sessiz kaldığını öğrenmek ister ve akli bir varlık gibi meselenin ahlâki yanını sorgular. Oysa tıpkı *Kader*'de Bekir'in Uğur'a tutulmasının bir nedeni olmadığı gibi bunun da bir nedeni yoktur. Seniha, Halit'in yıkıldığını ve darma-dağın olduğunu görebileceği tek bir an için düşünmeden çevresindeki herkesi feda etmeye hazırdır. Mükerrerem, Halit'le evli olmasına rağmen tutkusunu Nüzhet'e yönelterek dışarıya vurduğundan, Seniha da tutkularını içeriye doğru yönelterek kendi gizil dünyasında her şeyi mübah gördüğünden dolayı bu karşılaşma anında ortada masum biri yoktur.

Demirkubuz'un Seniha ve çevresindeki karakterlerin konumlanışlarına müdahalesiyle birlikte tarihsel arka plânla merkez-taşra arasında kurduğu ilişki de dikkate değerdir. Yönetmen kitapta kusursuz güzelliğiyle herkesi kendisine âşık eden Nüzhet'i filmde merkez-taşra farklılığını vurgulamak için daha "sıradan" bir konuma çeker. Nüzhet, Demirkubuz'un elinde ancak kötünün iyisi sayılabilecek "ortalama" bir güzellikle yetinir. Buna rağmen Nüzhet, taşrada yaşayanlar için arzularının ete kemiğe bürünmüş hâli gibidir. Demirkubuz'un taşrada yaşayan

4 Senem Aytaç-Berke Göl-Gözde Onaran, Zeki Demirkubuz Söyleşisi, *Altyazı Dergisi*, Kasım 2009, s. 18-22.

karakterlerin hayatlarını anlatırken öne çıkardığı büyük şehir özlemiyse *Kıskanmak* filmini son yıllarda pek çok örneğini izlediğimiz taşra merkezli filmlere bir adım daha yaklaştırır. Karakterler hem merkeze göre taşradadır hem de hayatın taşrasındadır. Taşra, bir yandan ayrı kalma, uzak olma, kendi içine kapanma ve diğerlerine göre “öteki” olma durumunu ifade eder, bir yandan da karakterleri birtakım mecburiyetlere ve mahkûmiyetlere zorlar. Varoluşu sınırlayan bir tuzak gibidir taşra ve kişinin içten içe kendini yok etmesine ortam hazırlar. Taşrada yaşayan herkesin birbirinden haberdar oluşu, yaşanan en ufak olayın kulaktan kulağa dolaşarak bir dedikodu malzemesine dönüşmesi, taşrada yaşayanların pek çok konuda kendi duygularına ve tutkularına ket vurmasına neden olur. Merkezden uzaklaştıkça toplumsal baskı giderek daha da artar. Merkezde sıradan bir birey olup göz ardı edilebilecekler için de taşra, kendi küçük krallıklarını ilân edebilecekleri bir oyun alanına dönüşür. Bir süre sonra bu oyun, bütün taşranın oyunu hâline gelir ve taşrada yaşayanlar küçük hesaplar uğruna yarattıkları sahte krallarının çevresinde kul köle olmayı kendilerine uygun görür. Bu anlamda *Kıskanmak*, yarattığı taşrayla karakterleri bir sıkışmışlığın içine sürükler ve film boyunca bu sıkışmışlık hissinin yarattığı gerilimi üzerinde taşır. Bununla beraber taşra, karakterlerin varoluşlarını ve davranış şekillerini etkileyen bir katalizör görevi de üstlenir. Öyle ki Mükerrerem’in Nüzhet’i bulması, Halit’in hayatın uzağında kalması ve Seniha’nın kendini tamamen dışarıdan soyutlaması, taşradan ayrı düşünülemez.

Güzeller Hanedanlığında Çirkinin İntikamı

Böyle Buyurdu Zerdüşt’te en çirkin insanla karşılaşan Zerdüşt, önceleri ona acır. Fakat onun acımasını gören en

çirkin insan “ben dilenci değilim, aksine ben; büyük, korkunç, çirkin, anlatılamaz şeyler bakımından çok zenginim”⁵ der. *Kıskanmak* filminin/romanının başkarakteri Seniha da en çirkin insan gibi ilk bakıştaki acınası hâline karşın esasında kötülük ve sinsilik bakımından oldukça zengin bir karakterdir. Demirkubuz’un filmin merkezine aldığı Seniha karakteri, Türk edebiyatında olduğu gibi Türk sinemasında da eşine az rastlanılacak bir kötücüllüğe sahiptir. Seniha’yı benzeri karakterlerden ya da kara filmlerde görmeye alışık olduğumuz tarzda “femme fatale” tiplerinden ayıran tek unsur onun çirkinliği değildir. Film boyunca içindeki kötülük tohumları gizliden gizliye hiç durmadan büyür. Dışarıdan bakıldığında çirkinliğinden başka bir kusuru olmayan Seniha’nın karakterinde kötülük, zamanla belirleyici bir unsur hâline gelir. Öyle ki huzur bulması ve içindeki kıskançlıktan kurtulması, ancak “ağabeyi kendisinden evvel ölürse, ağabeyinin kendinden evvel toprağa verildiğini öğrenirse”⁶ gerçekleşecektir.

Hikâye aktıkça Seniha’nın içindeki kötülük tohumlarını kimseye belli etmeden büyüttüğünü görürüz. Bu süreç bir yandan da Demirkubuz’un karakterlerini alçaltarak büyüten (filmin merkezine çeken) bakış açısıyla koşutluk gösterir. Seniha, filmde romana göre daha da çok alçalır. Örneğin romanda Seniha, ağabeyinin hapishaneden çıktığındaki sefil hâlini görebilmek için can atar ama onu göremez. Filmde ise ağabeyi, hapishaneden çıktıktan sonra Seniha’nın karşısına dikilir ve yüzüne tükürür; Seniha, Demirkubuz’un elinde alçaldıkça alçalır. “Siz yükseliş istediğiniz zaman yukarıya bakarsınız. Bense aşağıya bakarım.”⁷

5 Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. Deniz Saraç, (İstanbul: Kapadokya Kitaplığı, 2002), s. 244.

6 Örik, s. 233.

7 Nietzsche, s. 142.



Fiziksel özellikleri yüzünden ona dayatılan mahrumiyete karşı duyduğu sözde kayıtsızlığa karşın Seniha, iç dünyasında onu kemiren öfke, hınç ve intikam gibi duyguların tutsağıdır.

diyen Zerdüşt gibi ya da “Kendimi suçlarken acılarım alçakçasına zayıflamaya başlar, sonra da hazza dönüşürdü”⁸ diyen *Yer Altından Notlar*’ın anlatıcısı gibi Seniha da alçalışından gizli bir keyif alır. Özlem duyduğu herşeyin adeta nesneleşmiş hâli olan ağabeyine karşı kıskançlığı ve içtenice duyduğu öfke, onun bir anlamda çirkinliğinden ve kendisini sürekli feda etmekten bir süre sonra acı bir zevk almasına neden olur.

Demirkubuz karakterlerinin alçalması ne kadar “pat-hos”la ilgiliyse bir o kadar da insan doğasıyla ilgilidir. *Yer Altından Notlar*’ın önsözünde Orhan Pamuk bu durumu şöyle ifade eder: “Başkaları tarafından aşağılanmak da, başkalarından önce davranıp kendi kendimizi herkesten önce aşağılamak da sonunda bizi aynı yere getirir. Kolayca kendimiz oluverdiğimiz, kendi kokumuz, pisliğimiz, alışkanlıklarımız içerisinde mutlu olduğumuz, kendimizi iyiye doğru değiştirmekten ve insanoğlunun geri kalanı hakkında iyimser düşünceler beslemekten vazgeçtiğimiz yerdir burası.”⁹

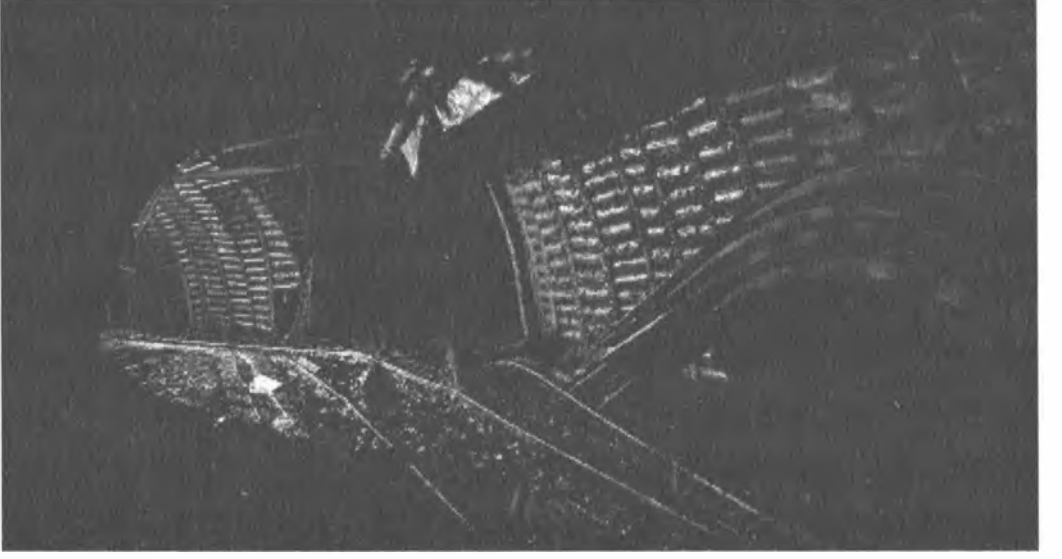
Romandan Beyazperdeye *Kıskanmak*

Örik’in *Kıskanmak* romanındaki geniş arka plân ve karakterlerin içinde bulundukları sosyal çevrenin güçlü oluşu, bir anlamda genellikle “kapalı” olan Demirkubuz karakterlerinin daha “anlaşılabilir” olmasına önayak olabilecekken, yönetmen bir kez daha karakterlerini ısrarla ve inatla bu sosyal ilişkilerden soyutlar; romanı kendisine çıkış noktası alarak yeniden bir senaryo yazar. Kitabın önsözünü yazan Enis Batur’un ifadesiyle “roman, baştan uca bir negatif-şahıslar galerisidir.”¹⁰ Ama film romanın bu

8 Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Yer Altından Notlar*, çev. Mehmet Özgül, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), s. 24.

9 Dostoyevski, s. 5.

10 Örik, s. 10.



**Romanı okurken sıradanlaşan kömür
madeni, filmde karakterler
arasındakine benzer bir gerilimi
yansıtarak seyirciyi “tekinsiz” ve
“karanlık” bir atmosfere taşır.**

yapısıyla ilgilenmez ve kaderlerinin, tutkularının sürüklediği tipik Demirkubuz karakterleri çevresinde döner. Yönetmen, Seniha karakterini merkezine alır ve onun kötücüllüğü üzerinden hem insanın nasıl bir varlık olduğunu araştırır hem de önceki filmlerinde rastladığımız gibi ah-lâka ve kadere vurgu yapar.

Bir uyarlama olarak *Kıskanmak* filminin en büyük handikabı, uyarlamanın özgünleşip özgünleşememe arasında kimi zaman yaşadığı ikilemler olur. Demirkubuz özellikle kitaba bağlı kalmadığını belirtse de film her şeyden önce ismiyle romanla kurduğu yakın ilişkiyi ortaya koyar. Film boyunca pek çok sahnede yönetmenin romana bağlı kalıp kalmama ikilemi su yüzüne çıkar. Yönetmen sadece hikâyeyi yorumlayış tarzıyla değil, aralara serpiştirdiği kendi sinemasının alâmetifarikalarıyla da (açılan kapılar, *Suç ve Ceza* kitabına yapılan yakın çekim vb.) filmin Nahid Sırrı Örik uyarlamasından çok bir Demirkubuz filmi olduğunu hatırlatır. Bütün bunlar yine de filmdeki ikilemlerin üstünü örtmeye yetmez. Örneğin film boyunca konuştukları tek sahnede Mükerrerem Nüzhet'e, annesinin ona âşık olduğunu ve onu kendisinden kıskandığını söyler. Bu diyalogdaki kıskançlık iması filmin ismine gönderme yapmanın dışında filmin kendi dünyası içinde hiçbir anlam ifade etmez. Romanda belli bir yere yerleşen ve önemli olan bu kıskançlık iması, filmde "eklenti" hissi uyandırır. Seniha'nın Mükerrerem'e yaptıkları ise film içinde Seniha'nın Mükerrerem'in güzelliği yüzünden ona öfke duyduğu şeklinde yorumlanabilir. Bu da çirkinin güzeli kıskanması şeklinde bir klişeyi doğurabilir. Bütün bu kıskançlık imaları filmin ismiyle ve romanla kurduğu tematik ortaklığa gönderme yapar. Oysaki Demirkubuz'un uyarlamasında karakterlerin esas motivasyonları romanın aksine kıskançlık değildir. Filmdeki esas mesele, aynı doğaya ve aynı isteklere sahip (bi-

ri güzel, biri çirkin) iki kadının fiziksel görünüşleri nedeniyle farklılık gösteren kaderlerinin varoluşlarına etkisidir. Kaderlerinin farklı yönlerle sürüklediği iki kadının da yakaladıkları tek fırsatı nasıl kullandıkları *Kıskanmak* filminin temel sorusudur. Seniha ve Mükerrem'in karşılaştıkları sekans, filmin ana fikrini ortaya koyar. Mükerrem'in eline geçen fırsatı tutkuları uğrunda kullandığını, Seniha'nın ise kendi yarattığı fırsatı intikam almak için kullandığını görürüz. İnsanın akli bir varlık olup olmadığının tartışılması açısından da önem arz eden bu sekans, aynı zamanda çift uçlu bir anlam taşır; bir yandan filmin doruk noktasıdır öte yandan da Demirkubuz'un romana bağlı olmakla serbest kalmak arasında yaşadığı ikilemi en açık şekilde ortaya koyduğu andır.

Yönetmenin İç Gözünün Seyircinin

İç Gözüne Dönüşememesi

Zeki Demirkubuz sinemasını ilginç kılan ve bizleri onu takip etmeye zorunlu kılan nedenlerin başında, filmleriyle bizleri de içsel bir sorgulama sürecine neredeyse zorlamasıdır. “İnsan nasıl bir mahlûktur” sorusu üzerine sinemasını kuran yönetmen, her filmiyle bizleri de bu soruya ortak eder. Başta kendi varlıklarımızdan yola çıkarak bu sürece ortak olmamızı sağlar. Demirkubuz'un karakterleri, insanın akli bir varlık olarak yaşadığı sıkıntıları ortaya koyarak insanı anlamlandırma sürecinde, insanın nedenler kadar aslında nedensizliklerle de çevrili olduğunu gösterir. Yönetmen, kendinden pek çok parça barındıran karakterlerini itinayla toplumsal kurgulardan soyutlayarak bile isteye “eksik” olmalarını sağlar. “İnsan var olur önce. Bir geleceğe doğru atılan ve bu atılışın bilincine varan bir varlık olarak ortaya çıkar. O; öznel olarak kendini yaşayan bir tasarıdır. İnsan, nasıl olmayı tasarla-

diysa öyle olacaktır”¹¹ diyen Jean-Paul Sartre, insanın varoluşunu böyle açıklar ve “dünyaya bırakılan” her insanın özgür iradesiyle “kendi kendisini kurması”nın gerekliliğini ortaya koyar. Demirkubuz da karakterlerini her şeyden mahrum bırakarak Sartre’ın tabiriyle onların kendi kendilerini *kurmalarını* ister.

“Toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu (...), günümüzle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu (...), insanın manasız bir varlık haline geldiği, kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği”¹² yerde Demirkubuz da karakterleri aracılığıyla insanı anlamlandırmaya çalışır. Filmlerinin en dikkate değer yanı da bu anlamlandırma süreci ve Demirkubuz’un Sartre ve Dostoyevski’yi kaderci bir çizgide birleştirmeye çalışmasıdır. Fakat bu noktada hayatı katmanlılığıyla ele almamak yönetmenin filmlerinin handikabı hâline gelir. Gerek karakterlerin yaşadığı mekânlar gerekse de kullandıkları jargonla hayatı, handiyse “olduğu gibi” yansıtmaya özen gösteren yönetmen, karakterlerinin arayışlarını çoğunlukla dönüp dolaşıp insanın karanlık doğasında sonuçlandırdığındaysa kötülüğün bir erdem sayılıp sayılamayacağı sorunsalı karşımızda belirir. Hayatın kötü yanlarını kesif bir acıyla karakterlerine gösteren Demirkubuz’un en büyük eksikliği, insanı anlamlandırma sürecinde karakterleri yoksun bıraktığı iyiliktir. İyiliğin olmadığı yerde kötülük, masumiyetin olmadığı yerde kirlenmişlik, umudun olmadığı yerde umutsuzluk, ahlâkın olmadığı yerde ahlâksızlık doğaları gereği eksiklik taşır. Ancak birbirleriyle varolabilen bu değerleri, karşıtlarından mahrum bırakmak Demirkubuz sinemasının bütünlüğünü zedeler.

11 Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, (İstanbul: Say Yayınları, 2009), s. 40.

12 Joachim Ritter, *Varoluş Felsefesi Üzerine*, çev. Hüseyin Batuhan, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları), 1954, s. 4-10.



Filmin sonunda Seniha durmaksızın içinde büyüttüğü kötülük tohumlarını etrafına saçmanın ve içindeki cehenneme Halit'i ve Mükerrerem'i de ortak etmenin hazzını duyar içten içe.

Demirkubuz sinemasındaki bütünlükten yoksunluk, yönetmenin hayatı olabildiğince “sıradan” bir şekilde sunma gayretini de sekteye uğratar. Sıradan insanların hayat hikâyelerini dikkat çekmeyecek kamera hareketleriyle aktaran ve çoğunlukla karakterlerinin gerçek hayatta yaşadıkları yerleri mekân olarak seçen yönetmen, hayatı olabildiğince gerçekçi yansıtmak için kurguyu da gizlemeye çalışır. Doğalmış gibi sunduğu imgeler üzerinden kendi görüşlerini ifade eder. Bir anlamda kendi görüşlerini aktarmak için imgenin ikircikli gücünden yararlanır. Kemal Atakay’ın ifadesiyle “imge, bir benzetmeyle söylemek gerekirse, aynayı andırır; ne üzerindeki görüntüdür o, ne arkasındaki sır: Görüntüyle sırrın birlikteliğini mümkün kılan, kendi de bu birliktelikle varlık kazanan aynadır”.¹³ Geniş anlamıyla baktığımızda sonuçta imge, dünyayla ilişki içinde olan imgelemin bir ürünüdür. “Dünyanın, nesnenin aynısı olan imge yoktur. İmge; öznenin nesneyi yakalama, nesneye ulaşma, onunla barışma çabasıdır.”¹⁴ Demirkubuz’un yarattığı sinemasal evrende ise bütünleşme çabası yerine, tersine doğru bir ayrışma çabası görülür. Ters istikamette ilerleyen bu çaba da ister istemez imgenin yerini imaja bırakmasına ve seyircinin bu süreçte sorgulayan yerine dikizleyen konumunda kalmasına sebebiyet verir. Yönetmen, bizlere kendi doğal yaşam alanlarında kurmaca bir yaşam sürdüren karakterlerin görüntülerini sunar; onların kimliklerinin ve sorgulama süreçlerinin ise bu imajlar bütününde anlam bulması mümkün olmaz. İmgeler üzerinden insanlar dünyayı anlamaya ve ifade etmeye yönelik bir çaba gösterirken imgelemin bir ürünü olan imaj “im-

13 Kemal Atakay, “İmge”, *Kitap-lık Dergisi*, Temmuz-Ağustos 2004, sy. 74, s. 67-73.

14 Oğuz Demiralp, “İmaj Değil, İmge”, *Kitap-lık Dergisi*, Temmuz-Ağustos 2004, sy. 74, s. 75.

gesel etkinliğin saptırılmasından ibarettir. İmaj dış gözün boyayıcısı, imge iç gözün ürünüdür”.¹⁵ Demirkubuz, seyircisini perdedeki hikâyeleri kendi iç gözünün baktığı gibi yorumlamaya zorlar; bunu adeta dayatır. Tam da bu yüzden Demirkubuz filmlerinde neyin imge boyutuna geçip neyin imaj olarak kaldığını seyircilerin dikkatle analiz etmesi büyük önem arz eder.

Zeki Demirkubuz: **“Dostoyevski Olmasaydı, Edebiyat Olmasaydı Sinemacı Olmazdım”**

Söyleşi: Ayşe PAY - Ebru AFAT

90 sonrası Türk sinemasında, özellikle *Masumiyet* filmiyle yakaladığı çizgiyle Zeki Demirkubuz, gerçekçi anlatımın, insan ruhuna yaklaşma çabalarının ciddi örneklerini ortaya koyar. Tülay'ın alt edemediği sıkıntısından (*C Blok*) Yusuf'un kader örgüsüne (*Masumiyet*), İsa'nın kıyasıya yenilmişliğinden (*Üçüncü Sayfa*) Musa'nın handiyse patolojik kayıtsızlığına (*Yazgı*), Harun'un ortada kalmış çaresizliğinden (*İtiraf*) Ahmet'in narsist evrenine (*Bekleme Odası*), Bekir'in sınırtanımaz düşkünlüğüne (*Kader*) dek kötünün coğrafyasında gezinir. Kötülük üzerine kurduğu bu evrende irdelediklerini farklı farklı tezahürlerle bir kısırdöngü içinde yineler.

Sinema yolculuğunu kötülüğün dünyasını anlama çabası olarak yorumlayan yönetmen, kötülüğü işaret ederek “erdem”i anlatmanın peşine düşer. Kayıtsızlık, yenilgi, ümitsizlik, acziyet, iradesizlik, hınç, şüphe, ihanet gibi yanına aldığı pek çok kavramla kamerasını insanın en yalnız, en karanlık, en gölgeli yanlarına çevirir. Gerçekliğe kıyasıya yakınlığı sinemasıyla Demirkubuz, kendi ifadesiyle en kabul edilemeyecek şeyi anlatarak, reddedilerek varolmaya çalışır.

Bir auteur olarak yönetmenin dünyasına girmeye çalıştığımız bu söyleşide filmlerinde pek rastlamadığımız bir yaşama sevinciyle karşılaşmak açıkçası dikkat çekiciydi. Zeki Demirkubuz'la sinema dili, imkânları ve imkânsızlıkları, Dostoyevs-

ki ve karakterleri, sinemada ahlâki duruş ve tabii ki kötülük üzerine konuştuk.

Sinemayla gerçek bağlarınızın *Masumiyet*'ten sonra kurulduğunu söylüyorsunuz. Sizin ifadenize göre tesadüf sonucu başlayan sinema maceranız nasıl oldu da asıl meseleniz hâline geldi? Yani sizi sinemada yönetmen koltuğunda tutan şey ne ve bu sizin dünyanızda neye karşılık geliyor?

Şimdi sinemanın, sinemacılığın önemi var, ama bu bir yere kadar. Bunun şöyle kesin ve net bir cevabı var artık benim için: Birincisi ben böyle bir insan olduğum için böyle bir sinemacı oldum. Sinemayı, film yönetmenliğini kendi hikâyemizden, kişiliğimizden çok da bağımsızlaştırarak bir tür kimlik, bir tür ideolojik konum olarak ele almak, benim düşünmediğim hatta nefret ettiğim bir şey. Kendine ait dertleri olan, arayışı olan, sorgulamaya çalışan bir insan olarak birtakım tesadüfler ve bahaneler sonucunda sinemanın kapısına kadar geldim; bütün mesele bu.

Kendini ifade etmek isteyen, var etmek isteyen insan, bir şekilde -ne bileyim şair olabilir, yazar olabilir ya da başka türlü gündelik, doğal bir kimliği olmadan da- bunu yapabilir. Özellikle bu ülkede doğuya doğru da gittikçe, böyle yığınla “sinemacı şair-yazarlar” var. Bu, insanın kendisiyle, hayatla, varoluşuyla bir derdinin sonucudur; bende sinema olarak tezahür etti. O dertler, o arayış, biraz da kişiliğimdeki bazı özellikler ama en çok da tesadüfler beni sinemacı yaptı.

Peki içinizdeki hangi duygu sinema alanında tuttu sizi?

Şöyle diyebiliriz: Ahlâki bir varlık olma arzusu. Varoluşunu fark etmiş biri olmak ve bunun nedenlerini sorgulamaya çalışmak. Cevapları bulunur mu bulunmaz mı belli değil. Pek çok şeyin cevabını bulamayız ama sorularını sorarız. Ben böyle, bu yaratılıştaki bir insan olmasaydım, bütün bu sorular, bütün bu şeyler, dolayısıyla sinema da olmayacaktı. Demek ki bazı insanlar, Nietzsche'nin dediği gibi, birçok düşüncenin, birçok

dinin dediği gibi, nedensiz bir biçimde öyle yaratılıyorlar, öyle derde sahip oluyorlar, hayatla öyle bir ilişki kuruyorlar ve bunların sonucunda ne oluyorlarsa oluyorlar. Benimki de böyle bir şey.

Sorunuzun bir kısmına elbette cevap verebilirim: Soruları olan, ne yaşadığını anlamaya çalışan bir insan olmak ve bu konuda çok inatçı olmak; kim olduğunu, kaç para ettiğini merak eden biri olmak. Bir yığın şey sayabiliriz, ama sayabildiklerimiz kadar nedenini bilmediğimiz şekilde de bunlar olabilir.

Sinemayla ilgili spesifik olarak birkaç şey söyleyecek olursak, burada çocukluğumdan bazı şeyler aklıma geliyor. Çok iyi masum yalanlar söyleyebilen bir çocuktum, kendime ve herkese... Çok küçük olmama rağmen yalanlarımı çok inandırıcı kılabilirdim, hatta insanların gözünün önüne getirebilecek, canlandırabilecek yetenekteydim. Meselâ arkadaşlarımdan ne farkım vardı ilkokulda? Belki en tembelleri, en aksileri, en tahammül edilmezleri bendim, ama şöyle de bir yanımdı: Cüneyt Arkın'ın yüz bin Bizanslıyı öldürdüğüne herkesi ikna edebilirdim. Böyle bir yeteneğim vardı; bu çok büyüdü, gide-rek olgunlaştı. Daha dünyaya indi bu hayalperestlik, anlatma yeteneği; sonra daha inandırıcı, kendi yaşamımdan şeyleri, gözlediğim şeyleri, daha basit şeyleri, hatta çok basit şeyleri... Öyle bir yerden inanılmaz basit şeylere doğru gitti. İnsanların yüzleri çok ilgimi çekmeye başladı. Onlara böyle kendi kafamda bir şeyler yazmak... Bir de "tutku" sahibi olmak. Bu çok mühim bir şeydir. Dostoyevski'nin *Budala*'sında şöyle bir şey okumuştum: "Tanrı'ya ulaşmanın yolu aşağılık da olsa bir tutkuya, en az bir tutkuya sahip olmaktan geçer." Bendeki karşılığını hissedip çok heyecanlanmıştım. Zaten Dostoyevski'ye ilgim de böyle böyle oldu. Bir de şunu ekleyebilirim: Kişiliğimdiki yine eyleme olan düşkünlüğüm.

Sinema, eylem dolu, canlı bir iş. İnsan ilişkilerinde çok güçlü, heyecanlı ve kudretli olmak gerekiyor. Bu, bütün hayatımın özeti gibidir. Sanıyorum sinemanın da buna olanak ve-

ren bir iş olması... Çünkü bir yazar, bir müzisyen, bir ressam kendi yalnızlığında, kendi dünyasında bunları hiç kimseyle görüşmeden yapabilir. Ama ben bir ilişkiyi eylem olmaksızın yaşayabilecek biri değilim. İnanılmaz bir yaşama sevincim var, filmlerimde görüldüğümün aksine. Filmlerimin öyle olmasının en büyük sebebi, tuhaf bir biçimde -insanları şaşırtabilir ama- bu yaşama sevinci. Tutkuyla sevdiğimi söyleyebilirim, hiçbir şeyden kaçmayacak ölçüde.

Pek çok söyleşinizde sinemada ahlâki bir duruştan bahsediyorsunuz. Bunu biraz açabilir misiniz?

Şu kadar basit bir şey bu: Davranışımızın, sözümüzün sorumluluğunu alıp, kendimizi bunun sorumlusu sayıp, gerektiği zaman da -bedeli ödenmesi gereken bir şeyse- bedelini ödemek. Sinema, hayatımızdaki diğer şeylerden farklı bir şey değil. Ama ahlâklı olmayanla daha sık ilişkilendirilen bir şey olduğu için çok daha istismara açık: Hırsı, kini, ideolojik bir nesne hâline gelebilme yumuşaklığını taşıması... O yüzden hayattaki pek çok şey gibi bunu yapan insanların da böyle bir derdinin olması gerektiğini, bu dert olmazsa film yapma nedeninin bizden bağımsızlaşabileceğini, hatta biz bir film yapsak bile o filmin bizimle hiçbir ilgisi olmayacağını vurgulamak açısından bu kadar sık kullanıyorum bunu. Ama burada çok spesifik bir ahlâktan ya da ahlâki bir durumdan bahsetmiyorum. Yalnızca ve yalnızca hayattaki gibi “ben şunu yaparım, bunu yapmam” diyebilme, bunu deklâre etme gücünden ve bunu yapmadığımız takdirde bunun suçluluğu, utancı, bedeli neyse onu da üstlenebilme tavrından bahsediyorum. Meselâ sinemada kamera kullanmanın bir “ahlâk”ı olmalı, anlatmanın bir ahlâkı olmalı. Bir hikâyeyi son derece basit, inandığınız, düşündüğünüz, hissettiğiniz gibi anlatabilirsiniz. Ama günümüzün bir sürü refleksi ile bunu satmak için, kandırmak için ya da -hadi o kadar kötücül olmayalım- daha çok sevilmek, daha çok beğenilmek için de başka bir şekilde, daha süslü anlatabiliriz. Bu

aynı şey gibi, bir kunduracının sipariş aldığı bir kundurayı düşünün. Nedir oradaki ahlâk ve hukuk? Ben sana bir kundura yapacağım ve bunu sağlam, giyebileceğin şekilde yapacağım. Bir film için de geçerli bu. Bununla beraber ahlâk kavramının dışarıyı, yani başkasını sorumlu tuttuğumuzda değil, kendimizi sorumlu tuttuğumuzda bir inandırıcılığa ve gerçekliğe kavuşacağına inanıyorum. Bunları da zaten kendime dönük söylüyorum. Benim kameramla ilişkim ahlâkidir, oyuncu yönetme şeklim ahlâkidir, hikâyemi anlatma şeklim ahlâkidir. Zaten bu olmazsa o zaman büyük bir muğlâklık ve belirsizlik başlar, her şeyin mubah olduğu bir alan açılır, ki her şeyin mubah sayıldığı bir dünya, kötü bir kaostan ve insan olmanın çok uzağındaki bir durumdan başka hiçbir şey getirmez bizlere.

Şimdiye kadar çektiğiniz filmler içinde bu ahlâki duruşunuzla karşılaştırdığınız zaman daha sonradan “keşke şöyle yapmasaydım da böyle yapsaydım” dediğiniz oldu mu hiç?

Ahlâk yanlış yapma, doğru yapma meselesi değil. O tip şeyler elbette oldu, ama ahlâki açıdan değil. Bir şeyi siz öyle düşündüğünüz için, o gerçekte içinizde öyle olduğu için öyle yaparsınız. Çok kötü bir şey yaparsınız, bu ayrı bir konudur. Öyle bir şey asla olmadı. Ama akıl olarak, beğeni olarak, olgunlaşma açısından elbette bir sürü şey oldu. Meselâ özellikle ilk filmim, her baktığımda böyle utanma duygusu bile taşıdığımı söyleyebilirim.

Sizin film dünyanızda önemli bir etkisi var Dostoyevski’nin. Bunu röportajlarınızda sürekli ifade ediyorsunuz. Dostoyevski’nin ve genel olarak edebiyatın sizin sinemanız üzerindeki etkisini bize nasıl açıklarsınız?

Şimdi şöyle iki yanı var bunun: Bir tanesi basit; başta konuştuk. Yani sinemaya nerden geldik, bu nedensizlikler, tesadüfler konusu filân. Bunları biraz açarsak Dostoyevski bana bu coşkuyu veren ilk insandır. Özelde Dostoyevski, genel olarak edebiyat olmasaydı herhâlde sinemacı olmamla ilgili hem teknik hem de manevi hiçbir şeyim olmazdı. Ben onları okuma-

saydım, Balzac'ı tanımasaydım kesinlikle sinemacı olmazdım. Çünkü öyle bir dünyam olmazdı. Neden böyle oldu? Her edebiyat okuyan neden sinemacı olmuyor? Bu da benim kişisel serüvenim. Biraz önce sinemayı, insanın sorgulamalarının, varoluş çabalarının, kim olduğunu, kaç para ettiğini anlama çabalarının sonucu olarak ele almıştım. İşte yaptığım şeyleri - daha önce sezgisel, meselâ acı çekerek ya da kötü davranarak, yanlış şeyler yaparak, doğru şeyler yaparak sırası geldiğinde ya da ne yaşadığımı muhakeme edebilmemi sağlayan şeyler bunlardır. Bunları anlamama ve anlamlandırmama yardım eden insanlar ve olgudur edebiyat, Dostoyevski ya da Camus. O açıdan da çok belirleyicidir. Çünkü benim başka bir şansım yoktu sinemacı olmak için. Hayat bu, hiçbir şey değil. Ama meselâ ben başka türlü yine sinemacı olsaydım asla böyle bir sinemacı olmazdım. Bunun dışında hiç kimseye hayran, fan olabilecek yapıda biri değilim. Mümkün değil böyle biri olmam. Hatta şöyle esprisini yapıyorum bunun: Bir mucize olsaydı da Dostoyevski'yle arkadaş olsaydık eminim birbirimizden nefret ederdik. Öyle yanları da olabilir. Ama bunun başka kişisel yanları da var tabii. Meselâ 12 Eylül'den önceki hayatımda ve 12 Eylül sırasında, bütün hapisane deneyimim sırasında ne yaşadığımı görmeme, bedenimle ve ruhumla yaşamama rağmen, ne olup bittiğini, orada ne hissettiğimi, *Ecinniler*'i okuduktan sonra anladım. Yani ne arkadaşlarım, ne insanlar, ne de gerçekler, bana bunları hissettirdi. Ama benden yüz elli yıl önce yaşamış bir yazar ve Rusya'da yazılmış bir roman sayesinde neler yaşadığımızı ve yaşamakta olduğumuzu anlamaya başladım.

Dostoyevski'nin romanlarındaki karakterler, inanç-inançsızlık, suç-ceza, modernizm-geleneksellik arasında çok sert gerilimler yaşar. Sizin karakterleriniz de sürekli gerilimler yaşayan dertli insanlar; ister yönetmen olsun, ister varoşlarda yaşayan biri, karakterlerinizin gerilimleri, problemleri, dertleri olduğunu hissediyoruz bir şekilde. Ama Dostoyevski'de karakterler çok derinleşir,

gitgide böyle felsefi bir varolma, yok olma noktasına getirirler bu dertlerini, sorgulamalarını. Sizin karakterleriniz bütün o sıkıntılara rağmen bu kadar üst noktaya çoğu zaman gidemiyorlar, neden?

Bunu bilmezler bile. Bunun basit birkaç sebebi var. Biri, onlar Dostoyevski'nin romanları, ben ise -bana yardım etmiş bir insan olmasına rağmen- başka bir insanım. Biri de şu: Edebiyatla, edebiyatın olanaklarıyla sinemanın olanaklarının anlatım ahlâkı ve anlatımın inandırıcılığı açısından taşıdığı çelişkiler var. Bir romanda birinin iç dünyasını hiç didaktik olma kaygısına düşmeden yüzlerce sayfa yazabilirsiniz. Ama sinemada bunu yaptığınız zaman ahkâm kesen yönetmen hâline düşersiniz; daha çok sezdirmeye, hissettirmeye dayalı bir yol izlemelisiniz. Bu çok önemli bir farktır. En önemlisi de ikisinin inandırıcılık sorunundaki olanakları bambaşkadır. Meselâ on, on beş senedir *Suç ve Ceza*'yı çalışan biri olarak -artık paragraf paragraf ezberlemişimdir- çoğu zaman bana şöyle bir duygu gelir: Ya bu çok saçma bir roman. Neden? Maneviyatı, anlamı açısından değil... Atıyorum, Svidrigailov kasabadan gelir, bir anda Sonya'nın yan odasında oturmaya başlar ve oradan her şeyi duyar. Bir kurgusal araç olarak gözükebilir bu. Ama ben sinemada böyle bir şey yaptığım takdirde, bu eski Türk filmlerinin yaptığı saçmalıklar şeklinde görünür. Nitekim Kemalettin Tuğcu romanları, bizim eski Türk filmleri, bu açıdan Dostoyevski romanlarına çok benzer. Ama biri sinema biri roman olduğu için -ve bunu fark edemedikleri için-, biri dünyanın en yıkıcı, en etkileyici hikâyesini anlatır, biri de aynı hikâyeyle dünyanın en saçma, en komik, en yalancı durumlarına düşer. Bunlar yapı itibarıyla edebiyatla sinemanın öz, biçim ve algılanma açısından farklılıklarıyla ilgili bir durum.

Şimdi sorunuz şu açıdan çok ilginç geldi bana. Ben on beş senedir *Suç ve Ceza*'yı çalışıyorum. Her şeyini yazdım, binlerce sayfa yazdım. Ama şu konuyu halledemediğim için hâlâ bitmiyor. O da şu: Raskolnikov inanılmaz ölçüde içine doğru bü-

yük meselelerin adamı. Ben bunu sinemada yazdığım zaman acayip komik kaçıyor. O yüzden sık sık vazgeçiyorum. Bu çok fark edilmeyen ama önemli bir sebep. Elbette roman da inandırıcı olmak zorundadır, ama sinema doğrudan göze dayalı, basit anlamda, fiziksel anlamdaki gerçeklik duygusuyla alâkalı, daha çok sorumluluk taşıyan bir sanat olduğu için dediğimiz türden bir manzara ortaya çıkıyor. Sırf bu yüzden, meselâ sinema için düşündüğüm bazı temalarımı, hikâyelerimi bir kenara koyup ilerde roman olarak yazmak istiyorum. Çünkü sinema olarak yaptığım zaman, benim bile “olur mu ya böyle bir şey” diyebileceğim bir hâle geliyor.

Karakterlerinizin genelde nihilist bir profil çizdiği şeklinde bir algılama var. Siz bunun böyle algılanması için bir çaba gösteriyor musunuz yoksa tamamen sizin dışınızda gelişen bir şey mi, yanlış bir algılama mı?

Hayır. Bu çok emin olduğum az sayıda konudan bir tanesidir. Bu konuda özel bir çabam yok. Aksine bunun benim değil insanların sorunu olduğunu düşünüyorum. Çünkü benim gibi insanlar haricinde, genel olarak Türkiye’den bahsedeceksek Türkiye’de, dünyadan bahsedeceksek dünyada insanlar, kendi şahsi sorgulamalarına, alın terlerine, kendi tırnak gücüyle topladıklarına -çünkü bu büyük bir özgürleşme sebebidir ve böyle bir özgürleşme çok zordur- dayanmazlar. Bu acılı ve büyük direnç isteyen bir şey olduğu için genel olarak böyle bir şey taşıyamazlar ve sırtlarını, akıllarını, vicdanlarını ilk buldukları makama, otoriteye dayarlar ve bütün özgürlüklerinden vazgeçerler. Ben bu algının böyle bir durumdan kaynaklandığını düşünüyorum.

Çıplak İnsanı Anlatıyorum, Bu da İlgi Çekiyor

Kötülük-şahsiyet ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz? Meselâ iyilik dediğimiz zaman tek anlamlı, tek tanımlı, tek tip bir şeye çıkar yolumuz. Bir sürü iyi insanın hepsi birbirinin aynı gibi görünür. Ama kötülük çeşitlidir, parçalıdır, çok tanımlı, çok anlamlıdır...

Ve görecedir en önemlisi.

Evet görecedir. Kötülüğün insana verdiği “özgür bir alan” var, iyilikse daha sınırlı. Sizin filmlerinizi özelinde sorarsak, kötülüğün bu “imkânlılığı” kötülük-şahsiyet ilişkisini belirliyor olabilir mi?

Şimdi bu hiçbir zaman kesin cevap veremeyeceğim bir konu. Çünkü kesin bir cevap verirsem binlerce yıldır insanların sorguladığı, belki bir yere de getirdiği, ama sorunu birazcık belirginleştirmek dışında bir şey yapamadığı bir konuyu, büyük bir ukalâlıkla bitirmiş, halletmiş gibi olurum. Özellikle kötülükle ilgili kısım. Kriter koymaksızın kötülük kavramının kullanılması, açıklanmaya çalışılması konusunda bile ciddi kuşku-larım var. Bence şahsiyet ve kötülüğü böyle birbirine yakınlaştırmak, biraz bizi konudan uzaklaştırabilir. Şahsiyet aslında bir açıdan çok önemli değildir. Şahsiyet benimizin içine girmek istediği ya da girmek zorunda olduğu herhangi bir elbisedir. Yani ben'imizi dışarıya hissettirebilecek, onun varlığını gösterebilecek, onun varlığına inandırabilecek bir durumdur. Ama onun arkasında ben duygusu vardır. Bu ben duygusuyla kötülük ilişkisini kurmak bu anlamda daha doğru. Ama inanın bu konu dediğim gibi birtakım sayıklamalardan öteye geçemeyebilir. Bir defa kötülüğün ne olduğu konusunda, evet, Türkiye’de yaşayan insanlar olarak elbette şu, şu diyebiliriz ya da koşullar açısından şu koşulda budur, şu koşulda budur diyebiliriz. Yine de bu benim kafamın çok karıştığı bir konu. Bugüne kadar bana en iyi açıklamaları getiren de Jean-Jacques Rousseau’nun insanın yaratılışı ve ahlâkına ilişkin söyledikleri oldu. Orada gördüklerim, bana bugün insanlığın var ettiği bir sürü değer, yüksek duygunun, yüksek maneviyatın, yüksek düşüncenin aslında ne kadar zayıf olduğunu göstermeye yetti. Elbette biz şu dertleri yaşayan üç kişi olarak, şunu kötülük olarak addedip onun karşısında böyle bir ilişkilendirme yapabiliriz. Ama çıplak bir arayıştan, çıplak bir varoluştan baktığınız zaman, konu çok karışıyor. Ben bu konuda düşünen, sayıklayan biriyim, ama bu konuda inanın kendime bile söyleyebileceğim açık şeyler yok.

Meselâ *Kader* filminizdeki Zagor'u düşünelim. Zagor belki belâları-na tutkun yani kendini belâda, suçun sınırsızlığında arıyor ya da bu-luyor ve belki de o şekilde bir şahsiyet kazanmaya çalışıyor.

Evet, ama şöyle de diyebiliriz aslında: Zagor hiçbir şey ara-mıyor; öyle yaratıldığı için, bir hayvan gibi onun gereklerini hiçbir bilinç olmadan yerine getiriyor da diyebiliriz.

Aslında şuraya gelmek istiyorum: İçindeki kötücül yana hiç bak-mayan bir insanla içindeki iyicil yana hiç bakmayan bir insan ortak bir noktada birleşiyor. İkisi de yaşamdan yoksun ve konsept ola-rak kalıyor. Yani kötülükten de geçmezseniz iyilikten de geçmez-seniz...

Demin dediğimiz, hani “tutku aşâğılık bile olsa Tanrı'ya ulaşmanın bir yoludur” gibi mi?

Ya da Mevlâna'nın dediği gibi “mecaz hakikate köprüdür”. Yani herhangi bir şeyin aşkı bizi hakikate ulaştırabilir.

Hakikate ulaşacağımız yol günahlarımız da olabilir.

Olabilir. Sizin filmlerinizdeki kimi karakterler, kötücül yanlarıyla iyi-cil yanları arasında çok böyle gelip gidemiyorlar sanki.

Ama şu da vardır ki benim hiçbir karakterim bir şeyi kötü-lük olsun diye ya da bu bilinçle yapmaz ve herkes iyidir. Bir film kahramanını yazarken en çok kaçındığım, en uzak durdu-ğum şey bunun iyi ya da kötü biri olmasıdır. Bunu asla düşün-mem. Çünkü bu iyilik nedir, kötülük nedir sorusuna çok basit bir örnekle bile takılır kalırız ve hiçbir ilerleme kaydedemeyiz. Meselâ aç olduğu için cinayet işleyen biri... Neden ben on beş senedir Raskolnikov'la uğraşıp duruyorum? Bunu açıklayama-yız. Şimdi Raskolnikov'u anlamamız için iyilik ve kötülük yak-laşımı olabilecek en son yaklaşımdır. O yüzden sorunuzu ma-nipüle ettim biraz.

Toplamda hayat dediğimiz şey, eğer idealimizde olduğu gibi iyilikten, cennetten, güzellikten, doğruluktan oluşmuyor da iyiliğin, kötülüğün, aşâğılık davranışın hepsinin bir toplamı ise -ki buna kimse, en idealist insanlar bile itiraz edemez- o za-

man hayat dediğimiz şey “iyidir”. Dolayısıyla öldürmek de iyidir, yalan söylemek de iyidir, hırsızlık yapmak da... Birbirine geçmiş organizmalar nasıl ayrılamıyorsa hayattan da bunu ayıklayamayız; bunun mücadelesini verebiliriz, burada bir safta durabiliriz ancak. Zaten ikide bir ahlâk mücadelesi, ahlâk derken bize düşen acziyet... Bu dünyaya öyle ya da böyle bir sebeple getirilmiş bir insan, bir birey olarak bizim cürmümüz, yapabileceğimiz en büyük şey bu. Büyük hakikatin, hayat denilen büyük hakikatin, hiçbir şekilde yeniden yaratamayacağımız bir hakikatin karşısındayız. Zaten ona kalkışamayız, çünkü bir, gücümüz yetmez; iki, eğer Tanrı varsa bu Tanrı’nındır ve Tanrı böyle istemiştir. Bu durumda en fazla iyiden yana olabiliriz. Meselâ zayıfsak iyiden yana oluruz, başka çaremiz yoksa iyiden yana oluruz. Biraz gücümüz vardır kötü oluruz. Yani bu kadar sınırlanmış bir şey içerisinde böyle iyilik ya da kötülük, iyiden ya da kötünden yana olmayı, kötü olma tavrını bu kadar dominant hâle getirmek ilk başta bizi yanıltır. Yani varoluşumuzla ilgili bir kandırmaca içine girmiş oluruz. Ama ideal olarak diye bir parantez açarsak, elbette insanın genel olarak temel mücadelesi iyiyi arama mücadelesidir. Tüm dinler, peygamberler, bütün kahramanlar buna hizmet eder. Ama böyle olması, bu varoluş dediğimiz şey, bu hayat dediğimiz şeyin kötülüğü de böyle... Hani şeytanı nasıl soyutlayabiliyoruz? Bu öyle bir şey değildir işte. Dünyanın en kötü şeyini, en iyi, en erdemli şeyi diye yapmak çok mümkün. Yani böylesine karışık bir organizmayı ayırmak elbette insanın becerisinin, haddinin, gücünün dışında olduğuna göre burada esas olan insanın çaresizliğidir. İşte ben kahramanlarımı yazarken aslında gerçekte kimsenin itiraz edemeyeceği bu gerçek durumdan yola çıkarak yazıyorum. Ama gerçekte olan bu şey, anlaşılmaya başlandığı zaman “nörotik” bir refleks devreye giriyor. Çünkü insan düşünmeye başladığı zaman, gerçeğe arasına mesafe giriyor, çünkü insan düşünürken muktedir ama yaşarken aciz bir varlık. O yüzden ben böyle çıplak insanı anlatıyorum, bu da

ilgi çekiyor. Çünkü hayattakine benziyor, hakikate benziyor. Ama o genel sürecin içerisinde “biz kimiz, neden insanız, hangi anlamın peşindeyiz” diye bir kriteri ön plâna çıkardığımız zaman, benim filmlerim ne iyiden, ne doğrudan, ne de kurtuluştan yana bir tavır gösteriyor. Bu bakımdan büyük bir mesafe oluşuyor insanların arasında. Yani meselâ idealist bir Müslümanla da böyle bir mesafe oluşuyor, idealist bir Marksistle de. Bence İslâmı, Marksizmi, Hristiyanlığı ve bir yığın birbirine son derece zıtmış gibi görünen düşünceyi aynı yerde tutan şey, bu genel iyiyi arama çabalarının sonuçları. Oradan bakınca, işte bu hikâyeler, kahramanlar, karakterler böyle anlaşılıyor; hiçbir şeye hizmet etmiyorlar çünkü. Yaratılışlarının kötülüğünü yaşamak dışında hiçbir önemleri de yok. Ama bana hayat böyle gözüküyor.

Karakterlerime Uzaktan, Soyutlanmış Bir Yerden ve Müdahalesiz Bakıyorum

Filmlerinizde hep bir aciziyeti gösteriyorsunuz. Meselâ siz hayat karşısında aciz misiniz ya da size göre insan olarak hepimiz aciz miyiz? Karakterleriniz hep edilgen, eyleme geçmiyorlar, olayların akışına bırakıyorlar kendilerini.

O hiç sorun değil. Yarın bir devrimci, bir nihilist, bir anarşist kahramanı ya da radikal bir kahramanı anlatabilirim, eyleme geçerler. Onun hiçbir önemi yok benim için. Yarın kendi gençliğimi anlatabilirim: Eyleme geçen bir çocuk. Sonunda inandığı uğruna da ölebilir, bir gerçeğin duvarına toslayıp ihanet de edebilir. Bunların benim için çok da önemi yok. Eyleme geçmek, geçmemek bu daha spesifik bir durum. Ben daha mesafeli, daha uzak bir yerden bakmaya çalışıyorum. Biraz indirgemek açısından söylüyorum sadece. Varlığımızı, içinde bulunduğumuz evreni, şu kentin ortasından bakarak da anlamaya çalışabiliriz, Google-Earth’den bakarak da anlamaya çalışabiliriz. Bu ikisi de anlama çabasıdır. Ama biri çok uzaktan bakıp bambaşka duygular ve hissiyatlar verir. Ben mümkün ol-

duğu kadar uzaktan, soyutlanmış bir yerden ve hiçbir müdahale etmeksizin yapmaya çalışıyorum bunu. İşte hiçbir şeye müdahale etmiyorlar duygusu da buradan geliyor. Şimdi *Üçüncü Sayfa*'daki çocuğu düşünelim. Bu çocuk neye müdahale edebilir ki zaten? Acziyetin en dibinde yaşıyor; akli, gerçeği kendine yetmiyor, parası yetmiyor. Zaten kendi hayvani reflekslerinden kurtulamamış ki bir şeye yönelsin. O kız müdahale ediyor, o adamı öldürmeye çalışıyor, kendini var etmeye çalışıyor ama o da anlamlı bir şey yapmıyor ki, değiştirmeye çalışıyor. O da anlamsız. Ne yapıyor? O da kendi rahatını, çıkarlarını korumaya çalışıyor. Yarın bir Marksisti, bir Müslümanı, ideal bir hayat isteyen insanı anlatırım. Anlattığım zaman da müdahale eden birini göreceksiniz. Ama kimse bu konuda yeni bir şey var mıdır diyemeyecek, çünkü o da aynı insan.

Hoşunuza gitmeyebilir ama filmlerinizi arasında şöyle bir sınıflandırma yapıyorum: Meselâ birinci gruptaki filmler "*Masumiyet, İtiraf ve Kader*". Bunların kendi içinde modeller ve değerler taşıdığını ve yaşayan karakterler sunduğunu düşünüyorum.

Üçüncü Sayfa'yı niye dahil etmediniz?

Üçüncü Sayfa'yı *C Blok*, *Yazgı* ve *Bekleme Odası*'yla birlikte ikinci gruba dahil ediyorum. Bu gruptaki filmlerde de kurgusallığın öne çıktığını, karakterlerin bir fikir, bir konsept olarak kaldığını düşünüyorum. Daha yaşamdan yoksun buluyorum aslında onları.

C Blok için haklısınız, ama öbürleri için katılmıyorum.

Tahmin ediyorum katılmayacağınızı. Şöyle diyebiliriz: İnsan iyicil ve kötücül yanları arasında köprü kurabiliyorsa, yani kötülüğün içinde olduğu hâlde iyicil yanlarına da gidip gelebiliyorsa bu bir yaşam barındırıyor. Meselâ *Masumiyet*'te bir yanda kötülük, saplantı, bir yanda vefa, aşk, sadakat var. Kötülükten iyiliğe çıkan bir köprü var içinde. Bu ona yaşam sunuyor. Tabii her biri farklı farklı ele alınacak, üzerine konuşabilecek filmler. *Masumiyet, İtiraf ve Kader*'deki karakterlerin bir nebze de olsa iç dünyalarına girebiliyoruz. *C Blok*, *Üçüncü Sayfa*, *Yazgı* ve *Bekleme Odası*'nda ise insanın yalnızca kötücül yanlarına yoğunlaşıyorsunuz, iyiliğe bir çıkış sunmuyorsunuz ve en önemlisi karakterlerinizin iç dünyalarını

hiç açmıyorsunuz bize. Bu yüzden yaşamdan yoksun kalıyorlar. Peki neden böyle?

Öyle insanlar oldukları için.

Nasıl yani, iç dünyaları yok mu bu insanların?

Var elbette ama... Şöyle insanlar vardır, özellikle *Yazgı*'daki Musa ile *Bekleme Odası*'ndaki Ahmet için bayağı belirgin bir tavır bu ya da öyle bir durumda kalsalar tam tersini söylemek.

Neden böyle bir durumda tersini söylüyorlar meselâ? Bir nedensizlik hâkim bu filmlerde, oysa içinde yaşadıkları, bağlandıkları bir sebep var.

Tavır size yabancı geldi. Ama çokça yaptığımız, yaşadığımız bir şey bence bu. İnsanın içiyle dışının bir mesafe ve zıtlık şeklinde tezahür etmesi, gerçekleşmesi... İnsanın doğasında, yaratılışında olan bir şey bu. Hele bu ar, namus, gurur, kibir gibi bir yığın duygu varken... Meselâ Ahmet, kibir duygusu sonucunda benim aklıma gelen bir kahramandı. Kibirli birinin ne hissettiğini, ne yaşadığını bilmek nasıl mümkün olabilir ki?

Kibirli olduğu için mi iç dünyasına giremiyoruz? O yüzden mi oraya ket vuruyor?

Evet. Yani kendi kafasında yarattığı hatta biraz da güçlü biri olduğu için gerçeğini de yapmış, bir yere koymuş, oradan yaşıyor. Başka hiçbir şey umurunda değil. Meselâ sadece sanat filmleri çekiyor. Oysa bir sürü özlemleri var; Sinan Çetin'e bile özlem duyuyor. Kadınlara, sokağa, yaşama özlem duyuyor ama kendini farklı gördüğü için, bunlara rağmen kibrinden - artık oturduğu zemin onun için ne ifade ediyorsa- oradan çıkmıyor. Bunun için de herkesi harcıyor.

Ahmet'in gerçekten iç dünyasını hiç göremiyoruz. O zaman bu adam ne kadar gerçeklik kazanıyor?

Meselâ inanma arzusunu çok yakıcı bir şekilde içinde taşıyıp inanamayan biri çok mu inanılmaz gelir size? İnanma, âşık olma arzusunu, âşık olan, inanan insanların bile yaşayamaya-cağı bir yakıcılıkla yaşayıp inanamayan, âşık olamayan biri çok

mu inanılmaz? Ben meselâ bunu didaktik olmadan, sadece filmle özel bir bağ kurabilecek çok az sayıda insan için, böyle bir duyguyu vermek için yaptım. Ahmet herşey için yanıp tutuşuyor aslında, bir sürü inanma arzusu taşıyor.

Ama bunu hiç anlamıyoruz, hissetmiyoruz. Belki bir parantez açmalıyım. Bir sınıflandırmaya girişirken ve yaşamdan yoksun derken meselâ Ahmet gibi karakterler hayatın içerisinde yok demek istemedim. Ama perdeye düştüğünde, sizin filminize konu olduğunda bir yaşam kazanamıyorlar, yani eksik olan bir şeyler var.

Doğrudur. Yani bir evde yaşıyor, *Bekleme Odası* ismini de boşuna koymadık zaten.

Ahmet de yaşamın içinde, belki tanıdığımız insanlardan biri ama biz onun dünyasına yeterince vâkıf olamadığımız için ya da siz ona orada o ruhu veremediğiniz için...

Zaten ruhsuzluk sözkonusuydu.

Doğrusu bir ruhsuzluk var.

Yazgı'da da öyleydi. Ama bu benim bir meseleyi ortaya koyabilmem için... Özellikle *Yazgı*, durum gereği bireyi daha açıklayabilme fırsatı yakalayan bir film idi ya da Ahmet'in o kızın sevgilisiyle konuşma sahnesinde olduğu gibi, değerlerin, iyilerin dünyasındaki bir ikiyüzlülüğü anlatma fırsatı da veriyordu bana. Meselâ *Yazgı*'da Musa'nın savcıyla olan konuşması... Orada şu soru, benim sinema yapma arzusunu yoğun biçimde hissetmeme sebep olan bir şeydir. Ben yeryüzünde kendim de dâhil bugüne kadar kötüyü savunan tek bir insan görmedim. Yani kendini böyle ifade eden, böyle deklâre eden... Eğer deli değilse zaten bu imkânsız; yaratılışa terstir. Peki, öyleyse iyiliğin bu kadar cılız ve zayıf kalması neden? Bütün bu aklımızın bile almayacağı kötülükleri kim yapıyor? Nedense bunların hepsi iyilik adına yapılıyor. Bugün ABD iyilik adına Irak'ı bombalıyor, bir hırsız kendi iyiliği için hırsızlık yapıyor, bir kız iyilik adına kocasına yalan söylüyor. O zaman biri de bana bunu açıklasın; bir ideoloji, bir din açıklasın meselâ bana bunu. Neden? Anlama çabasında, anlama sanatında bir sorun var bana

göre. O yüzden işte kendi kendime bir tür sayıklama gibi, sevimekten çok sevilmemeyi, anlaşılmaktan çok anlaşılmamayı ön plâna çıkartarak işte Ahmet'i yazıyorum, Musa'yı yazıyorum.

Anlaşılmamak belki bir gizem oluşturuyor.

Değil. Çok ahlâki bir tavır yüzünden yapıyorum bunu. Sizi yanıltacağım ama anlaşılmamayı göze alarak... Anlaşılmamayı göze almak, anlaşılma arzusundan daha değerli ve erdemli bir duygu bence. Bunun da arkasında kibir olabilir, ona itiraz etmem.

Herkes doğruyu savunurken, iyiden, adaletten, doğrudan yanayken bütün bu kötülük nereden geliyor? Bunu anlamamız için birincisi bir "kötü" olmamız lâzım. Bir söz vardır: "Bazı yaralar yanına yatılarak iyileşecek cinstendir." Gidelim, biz de bir cinayet işleyelim, kötü olalım, öğrenelim anlamında söylemiyorum bunu, ama aklımız var. Bu akıl ahlâkla -ahlâkçılıkla asla değil- her şeyi anlamaya muktedirdir. Yeter ki orada vicdanımızla aşkı aşabilen insanlar hâline gelem. Yoksa akıl, vicdan, bütün bu bahsettiğimiz duyguları bir yere angaje edersek, bir yere bağlarsak o zaman zaten yaşamımızı bitirmiş gibi oluruz. Bir vatandaş, bir dünya insanı, bir Türk, bir Müslüman, bir Marksist olarak her şeyi doğru bildiğimizi sokağa çıkıp bağır-maya, bunun mücadelesini vermeye çalışabiliriz. Ama anlama ve az önce bahsettiğimiz işte akıldan vicdana kadar gelen o şeyde bambaşka bir şey gerekli. Öbür türlü zaten savunduğumuz hiçbir değer, hiçbir inanç kötü bir ideoloji olmaktan öteye gidemez, bu bir. Böyle olduğu için, bunun kuralları dışına çıkamayan insanlar oluruz, bu iki. Bugün bizim için çok iyi olan bir insanı, yarın ortaya çıkan masum ya da kötü ilk eyleminde ötekileştirebiliriz. Mahallemizdeki selâm verdiğimiz, oturduğumuz, çay içtiğimiz bir insan, ertesi günü bir katil, bir hırsız şeklinde karşımıza çıktığı zaman, o refleksle ötekileştirmemizin de en büyük sebebi bu. Çünkü anlamaktan korkar hâle geliyoruz. Yani kötülük soyutlanabilecek bir şey değil. Nasıl soyutlayayım? Tanrı böyle istemiş. Bu böyle yaratılmış, iç

içe, organik bir biçimde. Zavallı bir kul olarak nasıl ayıracağız bunu? Şeytana ne addedebiliriz ki? Şeytan soyut bir şey. Kötü yola düşen kardeşimiz, eşimiz, sevdiğimiz, dokunduğumuz insanlar. İşte bunların toplamı da ilâhî bir adalete, ilâhî bir sorgulamaya getirmedir insanlığı, hukuk diye inanılmaz teknik bir kapıya getirdi ve ondan bir şey umut ediyoruz. O da asla insanın derdine dediğimiz türden bir çare olamayacağı için, büyük bir fizik ve teknik çaresizliğin içerisinde kıvranıp duruyoruz.

İnsanlar anlamamanın acısına mı katlanamıyorlar sizce?

Benim fikrimden, şöyle düşünmemden öteki neden bu kadar deliriyor, huylanıyor? Bu benimle ilgili bir sorun değil, onunla ilgili bir sorun. Anlatmaya çalıştığım şey bu. Yaşamın, insanların, bütün bu tarihin, yine de masum olduğunu düşünüyorum. Çünkü hayat benim için böyle bir şeydir. Ben burada zaten diğer insanlara göre beş-sıfır öndeyim. O yüzden şaşırıyorum, üzülüyorum, isyan etmiyorum. Bu yüzden sırtımı kendi vicdanım, kendi gece düşüncelerim dışında herhangi bir şeye yaslayarak aklımı onlara feda etmiyorum. Mesele bu yüzden inanamıyorum. Sebebi bu. Çünkü daha temelde bir soru sormaya çalışıyorum. Böyle düşünen, böyle varolmaya çalışan insanın, kuralların, varoluş koşullarının böyle belirlendiği bir dünyada görebileceği en büyük şey yalnızlık. Bunu trajik ya da duygusal anlamda söylemiyorum.

Anlaşılmaya Muhtaç Olan Şey Kötülük

Bir röportajınızda “insanın reel toplamı kötülük üzerine kurulu” diyorsunuz. Kötücüllük üzerine gitmenizi anlamlı buluyorum ama bunu insanın fitratına bitişik gibi algılamanız...

Ben anlaşılmaya muhtaç olan şeyin kötülük olduğunu düşünüyorum. Bu konuda fitrat ya da sonradan gelen, oluşan gerçek, hiç fark etmez Bunu aramamız gerektiğini düşünüyorum. Bunu aramamız için de çok haklı bir sebebimiz var: Acı çekiyoruz. Burada çok basit bir acıdan bahsediyorum. Açın televizyonları, insanlar hep ağlıyorlar, çocuklarını kaybetmişler.

En mutlu insanları düşünelim. Diyelim ki biz çok mutlu bir toplumuz, hiçbir derdimiz yok, dünyanın hiçbir derdi yok, her şey halledilmiş. Ama yine acı çekeceğiz. Çünkü çocuğumuz her an şuradan ayağı kayıp düşebilir, çok sevdiğimiz insanın başına bir şey gelebilir. Hiçbir sebep bulamasak bile bunun acısını çekiyoruz. O yüzden bu fıtrat, gerçeklik, ne dersek diyelim, ister başlangıçtan gelsin ister sonradan gelmiş olsun, bu-
radaki şeyi -bu kötülük diye hani verili, altı çizili bir şey de değil-, bu doğayı anlamamız lâzım. Ancak bu doğayı anlamaya cesaret eden insanın özgürleşme şansı vardır. Nietzsche'nin dediği gibi "Bu hesabın, bu hesaplaşmanın bir an önce ve bu dünyada görülmesi lâzım." Ahirete filan bırakılmaması lâzım. Bunun için de kendimizi feda etmemiz lâzım. Bunun da çok basit bir sebebi var: Eğer çocuklarımızı seviyorsak, dünyayı seviyorsak bunu yapmak zorundayız.

Kötülüğün fitriliği konusuna gelirsek... Meselâ İslam'da insan fit-raten temizdir, ilk günah, Âdem'in günahı bütün insanlığa şümul değildir. Ne zaman ki ruh cisme, bedene, dünyaya hapsolur, o zaman günah, kötülük başlar. Yani günahın, kötülüğün zemini bedendir, dünyadır. Sizin filmlerinizde kötülük zemine, insan fıtratına yerleşiyor ve bu Hristiyan gelenekteki insanın günahkâr doğuşunu hatırlatıyor bize.

Tam öyle değil ama bu Hristiyan yaklaşım, İsa'nın insanın varoluşunu ele alma şekli elbette bana daha yakın. Dinlerin, peygamberlerin kötülüğün bir sonucu olduğunu düşünüyorum. İnsanlar birbirlerini öldürdüğü için, açlık, yoksulluk, acı olduğu için dinler, peygamberler ortaya çıktı.

Şöyle soralım: Neden Hristiyanlığın bakış açısı size daha yakın geliyor?

Felsefi olarak düşündüğümüzde Müslümanlık, Hristiyanlıktan sonra gelen bir dindir. İnsanlığın epey bir yol katettiği, yani ideal olan konusunda daha iyi hissettiği bir sürecin sonunda geldiği için daha iyicil, daha pozitif bir bakış açısına sahiptir. En basit gözlemlerimde bile şunu görüyorum ki insanlığın sahip olduğu ne kadar iyi özellik varsa hepsinin kriteri kö-

tlk. Ama ktlgn kriteri iyilik değil. İyi olan kötü oluyor meselâ. Ama kötü olanın iyi olması vakıadır, çok istisnadır. Ama iyi olan kötüdür ve devamlı korunmaya muhtaçtır. Oysa ktlgn öyle bir korunma derdi yoktur; bu kadar basit. İyilikte anlaşılacak bir şey yoktur, tanımlıdır, bellidir hatta yasalara, hukuka bağlanmıştır. Ama kötülük tanımsızdır, muğlâktır, yasadızdır, sonsuzdur; kuyu gibidir, mağara gibidir, girdikçe dehlizdir. Evimiz iyidir ama sokak kötüdür. Buna itiraz edebilir misiniz? Burası iyidir, elli, yüz metrekare bir yer, ama sokaklar, ormanlar, her yer kötüdür.

En Kabul Edilemeyecek şeyi Anlatarak, Reddedilerek Varolmaya alışan Biriyim

Peki, kötülükle cebelleştikten sonra ulaşılan “iyi”yi, yani erdemi nereye koymalıyız? İnsan için kötülükten bir çıkış yok mu?

Tam da bu karamsarlığımın karşılığı, yaşamayı bu kadar heyecanlı kılan, erdeme, irfana bütün o değerli şeylere ulaşma, iyi olma, ahlâkı arama mücadelesidir. Niye iyilik kazanılan bir şey meselâ? Demek ktyz ki bunu kazanmaya çalışıyoruz, bunun mücadelesini veriyoruz. O zaman o Hristiyanlıktaki yaklaşım, felsefi olarak biraz daha doğru bence. Dünyaya geliyorsunuz, masum musunuz? Erdem yok, irfan yok.

Ama kötülük de yok. Masumiyet...

Masumiyet önemli değildir, masumiyet bir tür zavallılıktır aynı zamanda. Ama irfan yok, erdem yok, onur yok. Bunları da yaşayarak kazanıyoruz.

Kötü mdr zavallılık?

Hayır, değil.

Bu çok ilginç aslında, bize açtığınız kendi dnyanızla filmlerinize yansıyan arasında bir mesafe var.

Mesafe... Onun sebebini edebiyatla sinemanın anlatım imkânları arasındaki farkta anlatmaya çalıştım. Ben bunları bu hâle getirip anlatırsam, o zaman bir yığın insan, beni tanıyan,

seven insanlar, hemen beni ötekileştirip bir şeye dönüştürmeye hazır olur, yani ders veren adam derler. Ben en kabul edilemeyecek şeyi anlatarak, reddedilerek varolmaya çalışan biriyim. Öbür türlü ben bunları anlatırsam... Ha şunu yapacağım yalnız. Evet, ben bugün kırk beş yaşımdayım ve on altı, on yedi senedir film çekiyorum. Ama bunun devamı da var. Benim ilk filmimle son filmim aynı değil; insan olgunlaşıyor, gelişiyor hatta tersi oluyor. Bir gün bu anlatma ahlâkıyla o bahsettiğim tuzaklara düşmeden böyle bir meseleyi de anlatabilirim.

Erdemli bir insanı anlatabilir misiniz meselâ?

Var öyle bir niyetim. Niye on beş senedir *Suç ve Ceza*'yı yazmaya çalışıyorum? Onun dışında meselâ vicdan hastalığına tutulmuş bir adamın hikâyesi var. Ama ben bunları öbür taraftan anlatmayı seçiyorum, meselâ *Kıskanmak* da öyle bir film.

Nahid Sırrı Örik'in psikolojik çözümlmeleri çok öne çıkmış bir eseri *Kıskanmak*. Neden onu seçtiniz film yapmak için?

Çok basit, kuru, kimsenin dikkatini çekmeyen bir karakteri işlediği için... Bir kahraman var: Seniha, o çirkin kız. Kimse-nin dikkatini çekmeyecek biri ama kişilik ifadesi açısından bana son derece çekici geldiği, böyle bir sürü şey düşündürttüğü ve anlatma arzusu uyandırdığı için bunu yaptım. Evet, iyi hiçbir şey yok bu filmde de. Prodüksiyon olarak farklı ama mesele olarak belki öbür filmlerimden daha sert. Bunda hiç iyi bir şey yok, herşey çok kötü. Ama iyilik duyumsatılması gereken bir şey benim için. Yani bunu iyiyi işaret ederek de yapabilirsiniz, kötülükle meşgul olarak da. O yüzden bu konuda batı cephesinde yeni bir şey yok.

Ama şöyle bir farkı var: 30'larda geçen bir hikâye *Kıskanmak*.

Bu biçimsel bir fark.

Türkiye'de sinema ya da dizi sektöründe genel olarak dönem filmi çekmek çok zordur diye bir düşünce var.

O, insanların kendine güvenine, becerisine bağlı bir şey.

Film olarak bilemem ama dönem açısından çok güzel bir film çektiğimi düşünüyorum. Hatta insanların kafasında bir sürü klişenin kırılacağına inanıyorum. 1930'lar, işte Cumhuriyet'in onuncu yılı... Sanki insanlar o zaman kötülük yapmamış, âşık olmamış, şöyle olmamış, böyle olmamış, soyut bir biçimde yaşamış diye düşünülüyor. İnsanlar filmin her yerinde Cumhuriyet'i arayacak ama şunu görecek: Cumhuriyet zamanında bile insanlar bugünkü dertleriyle yaşıyorlarmış, bugünkü gibilermiş.

Filmlerinizde atmosfer yaratmada sıklıkla argoyu kullanıyorsunuz. Peki, bunun yerine atmosferi başka şeylerle kurmayı hiç düşündünüz mü?

Düşünmedim. Meselâ filmlerimdeki kostümler, kahveler, evlerin dekorları, koltukları dikkatinizi çekiyor mu ya da rahatsız ediyor mu?

Hayır, oraya ait bir şey.

Argo da öyle... Bir eksantriklik olsun diye, gereği yokken kullanılırsa küfre karşıyım. Ama benim filmlerimde olmazsa eksik olurdu. Böyle bir çevreye yabancı olanların rahatsız olmalarını, yadırgamalarını, hatta karşı çıkmalarını anlayabiliyorum. Ama bunun başka bir yolu olamazdı. Meselâ bu açıdan bir sansür olsa çekmezdim, ilerde çekerdim.

O kadar önemli, kullanmak hayati diyorsunuz.

O çocukları, o dünyayı nasıl konuşturayım yani? Ben Beşiktaş tribünlerinde taraftarlık yapan biriyim. Ama öbürünü de anlayabiliyorum.

İnsanın En Yalnız, En Karanlık, En Gölgeyi Yanlarından Çıkması Gereken Bir İş Sinema

Peki oyuncu seçimini nasıl yapıyorsunuz?

Hiç elimde bir argümanım, formülüm, deneyimlerim sonucunda elimde kalan bir malzeme yok. Her filmimi yeni ve ilk film gibi sayıp bütün tecrübelerimin bir tek yönünü paran-

tez içine alıyorum: İnsani tecrübeler. Biriyle oturup kalktığım zaman aşağı yukarı bir şey hissedebiliyorum; ki bu en dikkat ettiğim şeydir. Ben insanların kimlikleriyle vs. ilgilenmem. Meselâ insanların yüzlerini asla unutmam, ama işlerini bir dakikada unuturum, isterse başbakan olsun. Bunlara dikkat ediyorum ve sezgilerimi daha çok ön plâna almaya çalışıyorum. Bu yüzden meselâ ters kararlar verebiliyorum. Bütün asistanlarımın, herkesin “ya bu olması gerekiyor, akılla, mantıkla bu olmalı” dedikleri bir şeyde, küçücük bir an, küçücük bir bakış yüzünden ya da sezdiğim bir şey yüzünden -o artık oynatılacak karaktere göre değişebiliyor- bunlara karar veriyorum. Bir de insan ilişkilerinde kendine çok güvenen biriyim. Sinemadan önce, sinema dışında en önemsedığım şeydir insan ilişkileri. Yani sokakta, evde nasılsam, burada da öyleyim. Diyelim ki anlatamadığım, tarif edemediğim bir sebepten dolayı A kişisine karar verdim. Biraz tanıyorum onu. En başta zaaflarını öğrenmeye, kötücül yanlarını ortaya çıkarmaya çalışıyorum. İyilik iyiliktir zaten, biliyoruz bunu. Sonra meselâ bu insanı birine benzetiyorum, geçmişte sorun yaşadığım insanların içinden birine. Meselâ karımla öyle bir şey yaşamışım. Evet karımla nasıl yılları geçirebilmişim, onunla da zaten beş altı hafta geçireceğim. Böyle tuhaf yöntemlerim var, ama bu işin bir yanı. En net şey şu ki beğenilsin beğenilmesin, o insana doğru gelsin yanlış gelsin, isterse saçma sapan, dünyanın en kötü filmini yapmaya namzet bir adam olayım, ben işimi büyük bir tutkuyla, büyük bir ciddiyetle yaparım. Bunun kriterlerinin işin sonucunda değil bizzat o yaşanacak süreçte gerçekleşeceğini hissediyorum. Zaten kişilik olarak da çok dominant, egemen biriyim. İnsanları, hele bu kadar kendi arzularıyla, istekleriyle gelmiş insanları etkilemek, onları istediğim gibi evirmek çevirmek çok zor olmuyor açıkçası.

Neden filmlerinizde kısa da olsa görünüyorsunuz? Meselâ Bekleme Odası'nda da başrolü oynadınız.

İki sebebi var: Biri sebepsizlik. Yani o anda öyle geldi içimden. Biri de görünme arzusu. Yani bu filmi çeken bu adam. Oyunculuk bana dünyadaki en uzak şeydir. Meselâ *Bekleme Odası*'nda senaryo bitti, baktım; sinemadan o kadar uzak ki... Sinema filan değil yani. O yüzden sinema işini yapan bir oyuncuya bunu anlat falan... Onlara anlatacağıma kendim bir şekilde yaparım dedim. Bir de dediğim gibi bu işin ilerisi de var. Zeki Demirkubuz böyle bir adammış desinler.

Oyunculuk o kadar soyut ve spesifik bir şey değil. Özne olmaya katlanırsa herkes oyuncudur bence.

Kendi döneminizden ya da son dönemlerden sizi heyecanlandıran yönetmenler var mı?

Başta Abbas Kiyarüstemi. Nasıl kayıtsız kalabilirim? Sonra Cohen Kardeşler, Alexander Payne, Amerikalı birkaç yönetmen özellikle. Var tabii. Ama hiçbir zaman bir sinefil olamadım. Hatta iyi bir seyircinin karşısında bayağı bir susup kalırım. Michael Mann meselâ, çok seviyorum. Böyle var tabii... Ama pek çok sinema seyircisi eminim benden daha çok isim çıkarır.

Auteur bir yönetmen olarak tabii ki sizin bireysel çabalarınızın sonucu yaptığınız eserler, ama sinema aynı zamanda kolektif de bir iş. Bir roman yazmak gibi değil. İşte görüntü yönetmenin hatası sizi etkiler, sanat yönetmenin hatası başka bir şeye, oyuncunun hatası başka bir şeye neden olur. Siz bu şekilde ortak bir çalışmanın ürünü olan sinemada kendinizi her yönüyle ifade edebildiğinizi düşünabiliyor musunuz?

Şekil itibariyle sinema dediğiniz gibidir, ama özü itibariyle bence bir yönetmen, bir yazarın, bir ressamın yalnızlığına sahiptir. Bu anlamda da sinemanın ortak, kolektif bir iş olduğunu hiç düşünmüyorum. Çünkü böyle bir algı ya da bu işi böyle yapmaya çalışmak, bence bizleri iyi hissettirebilir, daha güvende hissettirebilir, ama sinemanın özünü kriter alırsak, bence sinema bütün bunların hiç sorun olmadığı bir özdür. Meselâ ben bir tek dinselikte böyle bir özün olduğunu düşünüyö-

rum. Onun dışında dünyanın hiçbir meselesinde bu özgünlükte bir öz yok. Bu itibarla sinema kesinlikle kişisel. Yani kişisel dediğim, insanın en yalnız, en karanlık, en gölgeli yanlarından çıkması gereken bir iş. Ama işin emek, şu bu kısmından bahsedersek zaten bir farkı var diğer işlerden, diğer sanat dallarından. O itibarla elbette kolektiflikten de, emekten de söz edebiliriz. Ama emek, somut bir şeyi açıklar, harcanan enerjiyi vs. ama ruhu açıklamaz. Ben insan ruhunun kolektif bir şey olabileceğini düşünemiyorum. Çünkü orada herkes yalnızdır. Sinema sanatı ve genel olarak da sanat, bu yalnızlığın en dibine ulaşma çabasıdır. Sinemayı kolektif, genel ve hayatın her alanında görülebilecek bir şeye indirgersek bir şey yapmış oluruz, ama pek bir şey açıklamış olamayız. Dostoyevski'nin bir sözü vardır, ona benziyor aslında: "Hümanizma iyi bir şeydir ama insana dair bir şey açıklamaz." Aynı onun gibi, kolektivizm de iyi bir şeydir ama sanata dair bir şey açıklamaz.

Biyografi

Zeki Demirkubuz 1964'de Isparta'da doğdu. Liseye İstanbul'da başladı; fakat yarıyıl tatilinden sonra okulu bırakarak fabrika ve atölyelerde çalıştı. Solcu bir siyasi örgüte üye olduğu için 1980 Darbesinden sonra üç yıl hapis cezasına mahkûm oldu. Tahliyesinden sonra liseyi dışarıdan bitirerek İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne girdi. Sinemaya 1986 yılında Zeki Ökten'in asistanlığıyla başlayıp çeşitli yönetmenlerin asistanlıklarıyla devam etti. Yönetmenlik serüvenine ise 1994'te *C Blok* ile başladı. Filmleriyle ulusal ve uluslararası film festivallerinde birçok ödül kazandı.

Filmografi

C Blok

1994, Türkiye, 90'

- Lizbon Bienali (Portekiz), 1994
- Valencia Cinema Jove Film Festivali (İspanya), 1994
- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri, 1994, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Zühal Gencer), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Selçuk Yöntem)
- Ankara Film Festivali, 1994, Jüri Özel Ödülü, En İyi Kurgu, Umut Veren Yönetmen, Umut Veren Senaryo Ödülü
- İskenderiye Film Festivali (Mısır), 1995, Mansiyon Ödülü
- Kültür Bakanlığı Ödülü, 1995

Masumiyet

1997, Türkiye, 105'

- Çağdaş Sinema Oyuncuları (ÇASOD), 1997 Oyuncu Ödülleri (Haluk Bilginer, Derya Alabora, Güven Kıraç)
- Altın Objektif Ödülleri, 1997, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç)
- Adana Film Festivali, 1997, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora)

- Antalya Altın Portakal Film Festivali, 1997, En İyi İkinci Film, En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, (Haluk Bilginer), En İyi Kurgu
- Venedik Film Festivali (İtalya), 1997
- Köln Türk Filmleri Festivali (Almanya), 1997, Üçüncülük Ödülü
- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri, 1998, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora)
- Orhon Murat Arıburnu Ödülleri, 1998, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Haluk Bilginer)
- Ankara Film Festivali, 1998, Jüri Özel Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora)
- Uluslararası İstanbul Film Festivali, 1998 Türkiye, En İyi Film
- Innsbruck Uluslararası Film Festivali (Avusturya), 1998, Halk Ödülü
- Brüksel Akdeniz Filmleri Festivali (Belçika), 1998, Jüri Özel Ödülü
- Güney Filmleri Festivali (Norveç), 1998, Büyük Ödül
- George ve Ruta Sodoul Ödülü (Fransa), 1998, Büyük Ödül
- Premiers Plans Festival D'Angers (Fransa), 1998, Büyük Ödül, En İyi Erkek Oyuncu (Haluk Bilginer)
- Tebessa Film Festivali (Cezayir), 1999, Büyük Ödül, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç)

Üçüncü Sayfa

1999, Türkiye, 92'

- Innsbruck Uluslararası Film Festivali (Avusturya), 1999
- Brüksel Uluslararası Film Festivali (Belçika), 1999
- Selanik Uluslararası Film Festivali (Yunanistan), 1999
- Güney Filmleri Festivali (Norveç), 1999
- Sadri Alışık Ödülleri (Türkiye), 1999, En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı), En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya)
- Çağdaş Sinema Oyuncuları (ÇASOD), 1999 Oyuncu Ödülleri, En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı)
- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri, 1999, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı)
- Antalya Altın Portakal Film Festivali, 1999, En İyi Üçüncü Film, En İyi Senaryo, En İyi Görüntü, En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya)

- Locarno Uluslararası Film Festivali (İsviçre), 1999, Yarışma Bölümü
- Göttenburg Uluslararası Film Festivali (İsveç), 2000
- Rotterdam Uluslararası Film Festivali (Hollanda), 2000
- Orhon Murat Arıburnu Ödülleri, 2000, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı), En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya)
- Uluslararası Tıblis Film Festivali (Gürcistan), 2000 En İyi Senaryo
- Uluslararası İstanbul Film Festivali (Türkiye), 2000, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya), FIPRESCI Ödülü, En İyi Türk Filmi

İtiraf

2001, Türkiye, 90'

- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri, 2001, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu (Taner Birsell)
- Ankara Film Festivali, 2001, En İyi Yönetmen, Jüri Özel Ödülü
- Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2001, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Taner Birsell), FIPRESCI Ödülü
- Flanders Film Festivali (Belçika), 2002
- Cannes Film Festivali (Fransa), 2002, Un Certain Regard
- Viennale Uluslararası Film Festivali (Avusturya), 2003
- Edinburg Uluslararası Film Festivali (İskoçya), 2003
- Sofya Uluslararası Film Festivali (Bulgaristan), 2003

Yazgı

2001, Türkiye, 120'

- Ankara Film Festivali, 2001, En İyi Kadın Oyuncu (Zeynep Tokuş), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Engin Günaydın), Umut Veren Erkek Oyuncu (Serdar Orçin)
- Antalya Altın Portakal Film Festivali, 2001, En İyi Üçüncü Film, En İyi Yönetmen, En İyi Sanat Yönetmeni, Jüri Özel Ödülü
- Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2002, En İyi Yönetmen, FIPRESCI Ödülü, Ulusal Yarışmada En İyi Film
- Flanders Film Festivali (Belçika), 2002
- Cannes Film Festivali (Fransa), 2002, Un Certain Regard
- Viennale (Avusturya), 2003
- Edinburg Uluslararası Film Festivali (İskoçya), 2003

Bekleme Odası

2003, Türkiye, 92'

- Antalya Altın Portakal Film Festivali, 2003, En İyi Üçüncü Film, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Nurhayat Kavrak)
- Orhon Murat Arıburnu Ödülleri, 2003 En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu (Nurhayat Kavrak), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Nilüfer Açıkalın)
- Heidelberg Uluslararası Film Festivali (Almanya), 2004
- Portland Uluslararası Film Festivali (ABD), 2004
- Nürnberg Uluslararası Film Festivali (Almanya), 2004
- Brügge Cinema Novo Film Festivali (Belçika), 2004
- Kopenhag Uluslararası Film Festivali (Danimarka), 2004
- Singapur Uluslararası Film Festivali, 2004
- Selanik Uluslararası Film Festivali (Yunanistan), 2004
- Lyubliana Uluslararası Film Festivali (Slovenya), 2004
- Washington DC Uluslararası Film Festivali (ABD), 2004
- Chicago Uluslararası Film Festivali (ABD), 2004
- Viennale (Avusturya), 2004
- Ghent Uluslararası Film Festivali (Belçika), 2004
- Hayfa Uluslararası Film Festivali (İsrail), 2004
- Mostra de Valencia Film Festivali (İspanya), 2004, FIPRESCI Ödülü
- Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2004, En İyi Yönetmen

Kader

2006 Türkiye-Yunanistan, 103'

- Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali, 2006, En İyi Film, En İyi Genç Yetenek (Ufuk Bayraktar)
- Nürnberg Film Festivali (Almanya) 2007, En İyi Film
- Ankara Uluslararası Film Festivali, 2007, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu (Vildan Atasever), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Müge Ulusoy)
- Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2007, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Ufuk Bayraktar), FIPRESCI Ödülü

Kıskanma

2009, Türkiye, 96'

- Antalya Altın Portakal Film Festivali, 2009, En İyi Kadın Oyuncu (Nergis Öztürk)

ZEKİ DEMİRKUBUZ

Yeni nesil Türk sinemacılarından Zeki Demirkubuz'un sinematografisi, kesif bir acı, hınç, mağlubiyet, daha az kesiflikte de kayıtsızlık, nihilizm ve arabesk-kitsch karışımı bir görünüm sunar. Yılmaz Güney-sonrası bir çizginin şekillendirdiği bu hissiyat, yönetmeni adeta pasif hırçın bir psikolojinin içine sürükler, felsefi manada kötü'nün dünyasının tasviri ve temsili adına gerçek hayatta bir varoluş oluşturmanın bununla yüzleşmeden geçtiğinin altını çizer.

Sinemada varoluşçuluğu öne alarak ama buna Dostoyevskiye-Marksist bir renk vermeyi deneyerek dramatize etmeye girişen yönetmen, kişi ve toplum diyalektiği veya uyuşumunda insanın başına gelen adeta değişmez kader gibi olayların toplumu şekillendirdiğini ve her katmanda sömürü etiğinin cari olduğunu savunur.

Zeki Demirkubuz'la söyleşi:

"Dostoyevski olmasaydı, edebiyat olmasaydı sinemacı olmazdım"

