**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

# YENİ TÜRK SİNEMASINDA KÖTÜLÜĞÜN SUNUMU: ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNDE KÖTÜLÜĞÜN TEMSİLİYETİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Cansu ÖKSÜZ**

**KOCAELİ, 2018**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

# YENİ TÜRK SİNEMASINDA KÖTÜLÜĞÜN SUNUMU: ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNDE KÖTÜLÜĞÜN TEMSİLİYETİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Cansu ÖKSÜZ**

**DOÇ. DR. MEHMET ARSLANTEPE**

**KOCAELİ, 2018**

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

# YENİ TÜRK SİNEMASINDA KÖTÜLÜĞÜN SUNUMU: ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNDE KÖTÜLÜĞÜN TEMSİLİYETİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Cansu ÖKSÜZ
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 27/06/18/17

Jüri Başkanı: Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE .....

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Ala Sıvas GÜLÇUR .....

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üy. Gamze Yetkin CILIZOĞLU .....

KOCAELİ, 2018

# ÖNSÖZ

"Yeni Türk Sinemasında Kötülüğün Sunumu: Zeki Demirkubuz Filmlerinde Kötülüğün Temsiliyeti" adlı yüksek lisans tez çalışması, kötülüğün sinemadaki temsillerinden hareketle sinema ve kötülük bağlamında bir bakış açısı oluşturmayı amaçlamaktadır.

Eğitim hayatım ve tez çalışmam boyunca bana kılavuzluk edip hiçbir yardımı esirgemeyen kıymetli hocam Doç. Dr. Mehmet Arslantepe'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bu zorlu dönemde ve öncesinde maddi manevi her daim yanımda olan aileme, gösterdikleri sabırdan ve bana olan inançlarından ötürü minnetlerimi sunarım.

**Kocaeli 2018** **Cansu ÖKSÜZ**

## İÇİNDEKİLER

**ÖNSÖZ** ..... **i**
**İÇİNDEKİLER** ..... **ii**
**ÖZET** ..... **v**
**ABSTRACT** ..... **vi**
**TABLOLAR LİSTESİ** ..... **vii**
**RESİMLER LİSTESİ** ..... **viii**
**GİRİŞ** ..... **1**
**Araştırmanın Amacı ve Önemi** ..... **3**
**Araştırmanın Problemi** ..... **4**
**Araştırmanın Varsayımları** ..... **4**
**Araştırmanın Sınırlılıkları** ..... **5**
**Araştırmanın Evreni ve Örneklemi** ..... **5**
**Araştırmanın Yöntemi** ..... **5**

**BİRİNCİ BÖLÜM**

**1. KÖTÜLÜK NEDİR**

**1.1. KÖTÜLÜKKAVRAMININ TANIMI** .... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
**1.1.1. Sanatta Kötülük** ..... **9**
**1.2. TEODİSE** ..... **10**
**1.2.1. Batı Felsefesinde Teodise** ..... **11**
**1.2.2. İslam Felsefesinde Teodise** ..... **22**

**İKİNCİ BÖLÜM**

**2. YENİ TÜRK SİNEMASI**

**2.1. 1980 DARBESİ SONRASINDA TÜRKİYE'NİN TOPLUMSAL YAPISI** ..... **27**
**2.1.1. 1980'ler Sonrasında Türk Sineması** ..... **33**
**2.1.2. 1990'lı Yıllar Sonrasında Türk Sineması** ..... **34**
**2.1.3. Yeni Türk Sineması** ..... **37**
**2.2. ZEKİ DEMİRKUBUZ BİYOGRAFİSİ** . Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
**2.3. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASININ GENEL ÖZELLİKLERİ** ..... **39**
**2.3.1. Mekân** ..... **40**
**2.3.2. Karakter** ..... **41**
**2.3.3. Tema** ..... **42**
**2.3.4. Zaman** ..... **43**

2.3.5. Sinematografi ..... 43

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FİLMLERİN ANALİZİ

3.1. MASUMİYET, KISKANMAK VE YERALTI FİLMLERİNİN ANALİZİ ..... 44

3.2. MASUMİYET / 1997 ..... 46

3.2.1. Filmin Öyküsü ..... 46

3.2.2. Karakter ..... 49

3.2.2.1. Yusuf'un Hikâyesi ..... 51

3.2.2.2. Bekir, Uğur, Çilem ve Zagor'un Hikâyesi ..... 52

3.2.2.3. Yusuf'un Ablası ve Eniştesinin Hikâyesi ..... 55

3.2.3. Mekân ..... 59

3.2.4. Zaman ..... 63

3.2.4.1. Yusuf'un Zaman İzleği ..... 63

3.2.4.2. Uğur'un Zaman İzleği ..... 64

3.2.4.3. Bekir'in Zaman İzleği ..... 64

3.2.5. Tema ..... 64

3.2.6. Filmin Yapısal Şeması ..... 66

3.2.7. Masumiyet ve Kötülük ..... 66

3.3. KISKANMAK / 2009 ..... 68

3.3.1. Filmin Öyküsü ..... 68

3.3.2. Karakter ..... 70

3.3.2.1. Seniha'nın Hikâyesi ..... 73

3.3.3. Mekân ..... 76

3.3.4. Zaman ..... 78

3.3.4.1. Seniha'nın Zaman İzleği ..... 79

3.3.4.2. Mükerrem'in Zaman İzleği ..... 79

3.3.4.3. Halit'in Zaman İzleği ..... 79

3.3.5. Tema ..... 80

3.3.6. Filmin Yapısal Şeması ..... 80

3.3.7. Kıskanmak ve Kötülük ..... 81

3.4. YERALTI / 2012 ..... 83

3.4.1. Filmin Öyküsü ..... 83

3.4.2. Karakter ..... 86

**3.4.3. Mekân ..... 91**
**3.4.4. Zaman ..... 92**
**3.4.4.1. Muharrem'in Zaman İzleği ..... 94**
**3.4.4.2. Türkan'ın Zaman İzleği ..... 94**
**3.4.5. Tema ..... 94**
**3.4.6. Filmin Yapısal Şeması ..... 94**
**3.4.7. Yeraltı ve Kötülük ..... 95**
**SONUÇ ..... 97**
**KAYNAKÇA ..... 100**
**ÖZGEÇMİŞ ..... 105**

# ÖZET

İnsanoğlu varlığından itibaren doğrudan veya dolaylı olarak kötülükle hep iç içe olmuştur. Bu noktada hayatı anlama ve anlamlandırma çabasında iyilik ve kötülük üzerinden bir çizgi belirlemeye çalışmıştır. Ancak hızla gelişen teknolojiyle birlikte değişen dünyada buna paralel olarak varlıklara atfedilen anlamlar, olaylar ya da olgulara bakış açısı da değişim sürecine girmiştir. Bunun sonucunda kaçınılmaz olarak değişen toplumun ve bireyin içinde bulunduğu düzene uyum sağlaması ya da sağlayamaması söz konusu olmuştur.

Özellikle ülkemiz sinemasından hareketle sinema ve toplum ilişkisi düşünüldüğünde, sinemanın içinde bulunduğu toplumdan beslendiğini söylemek mümkündür. 1980'lerden itibaren ülkemizde yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmelerden toplum ve dolayısıyla sinema da etkilenmiştir. 1990'lı yıllarla birlikte ise ülkemizde bağımsız ve yeni bir sinema anlayışı hüküm sürmeye başlamıştır.

Çalışmada yeni sinema anlayışı içinde yer alan Zeki Demirkubuz filmleri aracılığıyla *kötülük* üzerinden değişen toplum yapısını gözler önüne sermek ve bir bakış açısı uyandırabilmek amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda öncelikle birinci bölümde kötülük kavramı açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde Türk sinemasının geçirdiği değişimlerle birlikte ortaya çıkan yeni sinemaya değinilmiş ve bu değişim içinde yer alan Zeki Demirkubuz filmografisinin özelliklerinden bahsedilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturan analiz kısmında ise *Masumiyet, Kıskanmak* ve *Yeraltı* filmlerinin, kötülükle ilişkilendirilmelerini sağlamak için dramaturjik incelemeleri yapılmıştır.



**Anahtar Kelimeler:** Zeki Demirkubuz, Yeni Türk Sineması, Kötülük, Masumiyet, Kıskanmak, Yeraltı.

## ABSTRACT

The man has been directly or indirectly within the bad action since the existence. So the man has tried to determine a place through the favour and bad action in the effort of understanding and interpreting the life. However, the meanings, events or facts which are attributed to the assets with the quick developing technology in parallel with the changing world have entered into the changing process. As its result, it has been a manner that the society and individual which changes inevitably adapts or doesn't adapt the system

Especially, when the relation of cinema and society from the point of our country's cinema is considered, it is possible that it lives with its society. The society and cinema have been affected from the social, political and economical developments which have been seen since 1980's. An independent and new cinema perception started to rule over our country in 1990's.

It has been aimed to reveal the changing social structure through the bad action via Zeki Demirkubuz's movies which are in the new cinema perception and to raise a view point in the study. So the concept of bad action firstly tried to be explained in the first section. The new cinema which occurred with the changings in Turkish cinema and the properties of Zeki Demirkubuz's filmography in this changing were mentioned in the second section. The dramaturgical reviews on the movies of *Masumiyet, Kıskanmak* and *Yeraltı* were made in order to provide the association with the bad action in the analysis part in the study's third section.



**Key Words:** Zeki Demirkubuz, New Turkish Cinema, Bad Action, Innocence, Begrudge, Underground.

## TABLOLAR LİSTESİ

**Sayfa No**

Tablo 1: Yıllara göre yapılan film sayısı..... 34
Tablo 2: Yıllara göre yapılan film sayısı..... 36
Tablo 4: Masumiyet Film Künyesi ..... 46
Tablo 5: Ana karakterleri oluşturan kişisel özellikler [Masumiyet] ..... 49
Tablo 6: Ana karakterlerin karşıtlıklar içinde konumlandırılması [Masumiyet] ..... 50
Tablo 7: Ana karakterlerin genel konumlandırılması [Masumiyet]..... 59
Tablo 8: Ana karakterlerin zaman-uzam içindeki konumlandırılması [Masumiyet] 63
Tablo 9: Kıskanmak Film Künyesi ..... 68
Tablo 10: Ana karakterleri oluşturan kişisel özellikler [Kıskanmak] ..... 70
Tablo 11: Ana karakterlerin karşıtlıklar içinde konumlandırılması [Kıskanmak]..... 71
Tablo 12: Ana karakterlerin genel konumlandırılması [Kıskanmak] ..... 76
Tablo 13: Ana karakterlerin zaman-uzam içindeki konumlandırılması [Kıskanmak]78
Tablo 14: Yeraltı Film Künyesi ..... 83
Tablo 15: Ana karakterleri oluşturan kişisel özellikler [Yeraltı] ..... 86
Tablo 16: Ana karakterlerin karşıtlıklar içindeki konumlandırılması [Yeraltı]..... 87
Tablo 17: Ana karakterlerin genel konumlandırılması [Yeraltı]..... 91
Tablo 18: Ana karakterlerin zaman-uzam içindeki konumlandırılması [Yeraltı]..... 93

## RESİMLER LİSTESİ

**Sayfa No**

Resim 1: Çerçeve içinde çerçeve tekniği ..... 43
Resim 2: Bekir, Yusuf'a hikâyesini anlatırken [Masumiyet]..... 46
Resim 3: Cezaevi müdürünün odasının kapısı [Masumiyet] ..... 61
Resim 4: Uğur'un sorguya çekildiği odanın kapısı [Masumiyet] ..... 61
Resim 5: Otel odasının kapısı [Masumiyet]..... 62
Resim 6: Çilem ve Yusuf televizyon izlerken [Masumiyet]..... 62
Resim 7: Yusuf ve Çilem'in kalabalık içindeki görünümleri [Masumiyet]..... 63
Resim 8: Yusuf'un hapisten sonraki ilk otobüs yolculuğu [Masumiyet]..... 65
Resim 9: Yusuf'un Çilem'le çıktığı yolculuk [Masumiyet] ..... 65
Resim 10: Yusuf'un Çilem'le çıktığı yolun sonu [Masumiyet]..... 65
Resim 11: Kıskanmak filminden bir kare ..... 68
Resim 12: Seniha ve Halit'in birbirleri karşısındaki duruşları [Kıskanmak]..... 74
Resim 13: Dışarıda bile özgür olmayan insan tasviri..... 77
Resim 14: Kendiliğinden açılan kapılar [Kıskanmak] ..... 78
Resim 15: Yeraltı filminden bir kare ..... 83
Resim 16: Muharrem'in yaşadığı apartmanın girişi [Yeraltı]..... 87
Resim 17: Muharrem'in kapı girişinden aşağıya doğru uluması [Yeraltı] ..... 89
Resim 18: Muharrem'in fahişeye karşı uluması [Yeraltı] ..... 89
Resim 19: Muharrem'in iş yerindeki sarmal merdivenler ve odasının penceresi [Yeraltı]..... 92
Resim 20: Karakterin itirafıyla birlikte kapanan kapı [Yeraltı]..... 92
Resim 21: Muharrem'in aklından geçen kareler [Yeraltı]..... 93

# GİRİŞ

İnsan, varoluşunun ilk anlarından itibaren bir çeşit sorgulama halindedir. Neyin iyi, neyin kötü olduğu ya da neyin doğru, neyin yanlış olduğu hakkında hep bir ikilem içinde bulunmakta ve hayatını bu iki zıtlık üzerine kurmaktadır. Yaşadığı dünyayı anlama ve anlamlandırma ihtiyacı hissetmekte ve kafasında oluşturduğu kavramsal kategorilere göre değer yargılarına varmaktadır. Bu kavramların oluşması elbette yaşamsal deneyimler, kültür, çevre, din gibi çeşitli etkenlere bağlı olarak gelişmekte ya da değişmektedir. Günlük hayatın koşuşturmacasında birçok olaya tanıklık eden insan, bunu akıl süzgecinden geçirirken konumlandırılmış kategorilerden yararlanmaktadır. Yaşamın amacı, nasıl yaşanması gerektiği, neden var olduğu gibi bazı noktalar üzerinden kendince bir rota belirlemektedir.

İnsan ne için yaşar? İyilik mi yoksa kötülük mü? Ya da iyinin varlığı olmadan kötülük, "kötülük" olabilir miydi? Kötülük nereden geldi? Neden var oldu? Sadece iyiyle var olan bir dünya mümkün değil miydi? İnsanlar hemen her gün bu ve buna benzer birçok soruyla karşı karşıya kalmaktadır. Ancak bunlar sadece aklımızı meşgul etmekle kalmayarak günlük yaşantımız içinde de kendilerine yer bulmaktadırlar. Bu anlamda başımıza gelen iyi ya da kötü olaylar olabileceği gibi başkalarının hayatında yaşanan olaylara tanıklık da söz konusudur. Doğadan gelen deprem, kasırga, sel gibi kötülüklerin yanında insan tarafından yapılan; başkasının hayatına son verme, kıskançlık, kibir, yalan, şiddet gibi daha birçok örnek sayabileceğimiz kötülük adı altında konumlandırılmış olaylarla iç içe olduğumuz yadsınamaz bir gerçektir.

Gelişen teknolojiyle birlikte değişen dünyada birçok kavram ya da değer yeni düzene uyum sağlayabilmek adına bir geçiş süreci yaşamış veya halen yaşamaktadır. Bu nedenle içinde bulunduğumuz dünyanın anlamlandırılma sürecinde bu kavramların ayırt edilebilirliğinin olabildiğince anlaşılır hale getirilmesi birey-toplum ilişkisinde önemli bir noktayı oluşturmaktadır. İyilik ve kötülüğün ne olduğu da bu değişim sürecine dâhildir. Dün kötü olarak nitelendirdiğimiz hatta belki illegal olan şey, bugün legal bir şekilde karşımıza çıkabilmekteyken aynı şekilde legal olan şey ise illegal hale gelebilmektedir. Bu dönüşüm ise birey-toplum tarafından doğal karşılanmaktadır.

"İnsanlar kendilerine, şeylere, ilişkilerine ve diğer insanlara değerler atfederler. Bu değerler atfedilenin kendisinin sahip olduğu özellikler olabilir de olmayabilir de.

Değer bağlamının inşası da, diğer bağlamlarda olduğu gibi egemenlikler kurma, sürdürme ve egemenliklere karşı mücadelenin bütünleşik bir parçasıdır" (Erdoğan, 2011:176). Birey, yeni düzenle birlikte gelen değişimin bilincinde olarak ya da olmayarak yaşanan çatışmanın ortasında kalırken egemen öğretiler doğrultusunda birtakım sonuçlara varmaya yönlendirilmektedir. Ancak bu noktada eş zamanlı olarak benliğine de etki edilen bireyin olaylara, kavramlara ya da değerlere olan bakış açısı sürekli olarak değiştirilmektedir. Kötünün ya da iyinin mutlak tanımının olanaksızlığı da bireyi, ikileme sürüklemektedir. Örneğin Erasmus'a göre(2014), başımıza taş düşse bu sahiden kötüdür; ama utanç, şerefsizlik, ayıp ya da hakaret, ancak sen aldırırsan kötü olur. His yoksa kötülük de yoktur (s. 99). Buradan hareketle bu çalışmada sürekli iç içe olduğumuz ve onlara göre şekil aldığımız hatta belki kategorize edildiğimiz "kötülük" ve "iyilik" tanımının ne olduğu tartışılmaya çalışılacaktır. Kesin bir doğru-yanlış, iyi-kötü sonucuna ulaşabilmenin mümkün olmadığını belirterek nesnel bir şekilde bu tanımlar hakkında bir açıklamaya gidilecektir.

Bu anlamlandırma süreci içinde diğer tüm dallarda olduğu gibi sanatın çabası da yadsınamazken sadece iyi ve iyiliğin işlendiği bir sanatın varlığı şüphesiz ki düşünülemez. Dramatik öz, tematik ve karşıt ögelerin karşı karşıya getirilmesini gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda sanatta iyi ile kötü yan yana gelmektedir. Sanatın, özellikle edebiyatın kurgusal oluşu, yaratıcılığı harekete geçiren büyülü bir an olarak görülmektedir. Ancak sanat bastırılan ve saklanan alt benliğin dışavurumu olarak algılandığında gerçek hayatta kaçınılan her şey onun kurgusallığında meşrulaşmaktadır. Bu meşruluk ise bireyi kötülüğe alıştırmakta ve onu sıradanlaştırmaktadır.

Zamanı ve mekânı plastik bir malzeme olarak kullanan sinema Pudovkin'e göre (1995), sıralanmış birtakım fotoğraftan ayrıdır ve onu diğerlerinden ayıran özellik; sadece seyircinin önünde hareket eden görseller olmasından ziyade, bunun anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde diğer nesnelerle birlikte düzenlenerek bütünün bir parçası haline gelmesiyle gerçekleşmektedir (s.17). Nesneyi sadece göstermek yerine ona bir "ruh" katmak gerekmektedir. Sinemanın kendi içinde var olan bu gayreti de göz önüne alınarak çalışmanın odağındaki kötülüğün, yedinci sanatta kendine nasıl bir yer bulduğu ve ona nasıl bir anlam yüklendiği sorusuna cevap aranacaktır. Bu sorgulama, içinde bulunduğumuz toplumun sineması öznelinden hareket edecektir.

Sinema tarihimizde özellikle 1990'lardan sonra yaşanan değişimler, ele alınan konular ve bunların işlenişi önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemlerden itibaren ortaya çıkan "bağımsız yönetmenler" ve onların "kişisel" sineması, ülkemizde "yeni Türk sineması" düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Bu yeni dönem itibariyle Türk sinemasının geçirdiği değişim, kendisini özellikle ele alınan konulara karşı bakış açısında ve konuların işlenişinde göstermektedir. Bu hareket yavaş yavaş olgunlaşırken Zeki Demirkubuz'da kendine bu yönetmenlerin arasında yer bulan isimlerden olmuştur. Onun, Yeni Türk sineması içindeki konumu, yaratmış olduğu kendine özgü anlatım dili, filmlerinin barındırdığı ortak unsurlar ve ele aldığı konularla ilişkilidir.

Çalışmanın birinci bölümünde filmlerle kolay bir şekilde ilişkilendirilmesi ve doğru bir anlama, anlamlandırma süreci geçirilebilmesi açısından kötülük kavramının kuramsal süreci, Batı felsefesi ve İslam felsefesi kutuplarında ele alınacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Türk sinemasının 1980 askeri darbesi ve devamında 1990'dan sonra geçirmiş olduğu değişim sürecine değinilecek ardından Yeni Türk Sineması hakkında bilgi verilecektir. Bu dönem yönetmenlerinden biri olarak karşımıza çıkan ve çalışmanın örneklemini oluşturan Zeki Demirkubuz sinemasının genel özelliklerine, barındırdığı ortak unsurlara, Türk sinemasındaki konumuna ve önemine yer verilecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde kötülük, Türk sineması ve öznelde Zeki Demirkubuz sineması hakkında verilen bilgiler doğrultusunda örneklemi oluşturan *Masumiyet(1997), Kıskanmak(2009)* ve *Yeraltı(2012)* filmlerinin incelemesi yapılacaktır. Ardından sonuç kısmında konu, genel hatlarıyla özetlenecek ve filmlerin analizi yoluyla elde edilen veriler yorumlanacaktır.

**Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Sinemamızın özellikle 1990 sonrasında geçirdiği değişim sonucunda yeni ve bağımsız bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu yeni sinemada konu edinilen kötülüğün yenidünya düzeni içindeki anlamının, Demirkubuz sineması öznelinde beyaz perdeye yansımalarından hareketle bir bakış açısı oluşturmak amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda incelenen filmlerle kötülük imajının nasıl bir temsile büründüğü, insanların kötülüğe bakış açısı ve yavaş yavaş değişen toplum hakkında bir çıkarım

yapabilmek; bireyin sürekli değişen olgulara uyum süreci ve bu bağlamda değişen birey-toplum ilişkisinin yeni boyutunu anlama ve anlamlandırabilme açısından önem arz etmektedir.

**Araştırmanın Problemi**

Gelişen teknolojiyle birlikte değişen dünyada insanın şeylere atfettiği değerlerin bariz bir şekilde değişimi söz konusuyken sinema ise içinde bulunduğu toplumdan doğrudan veya dolaylı olarak etkilenmektedir. Buradan hareketle araştırmanın çıkış problemi değişen birey ve toplumun sinemada ne şekilde yansıtıldığıyla alakalıdır.

- Kötülük ve sinema ilişkisi itibariyle değişen toplumun sinemaya yansımaları nasıl olmuştur?
- Filmlerde kötülük ne şekilde temsil edilmekte ve nasıl konumlandırılmaktadır?
- Filmlerde karakterler kötülüğe nasıl bir bakış açısıyla yaklaşmakta ve ona nasıl tepki vermektedirler?

**Araştırmanın Varsayımları**

Türk sineması değişen toplum yapısından etkilenerek yeni bir dil ortaya koymuştur.

Yeni Türk sinemasında ele alınan konulara bakış açısı değişmiş bu doğrultuda belirgin farklılıklar gözlenmiştir.

Kötülüğün sinemadaki yeni imgesiyle birlikte toplum kötülüğü kabullenmiş ve onu sıradanlaştırmıştır.

Zeki Demirkubuz'un filmleri kötülüğü odağına almaktadır.

Zeki Demirkubuz filmografisinde işlenen kötülüğün sebepleri farklılık göstermekle beraber hem bireyden hem de dünya düzeninden kaynaklanan kötülük, özellikle insan tarafından gerçekleştirilmektedir.

Bireyin kendinden kaynaklanan kötülükten hareketle çizilen imajda karakterler genellikle karanlık kişilerdir. Ancak kötülüğe sevk edilme nedenleri göz önüne alındığında keskin bir iyi-kötü ayrımı yapmak mümkün değildir.

Sinema ve toplum ilişkisi düşünüldüğünde çalışma kapsamında incelenen filmler, bireyin değişen toplum düzeni içinde geçirmek zorunda kaldığı uyum sürecine örnek oluşturacak niteliktedir.

**Araştırmanın Sınırlılıkları**

Sinema ve kötülük bağlamında irdelenebilmesi mümkün nitelikte görülen üç film, yapısal şemaları oluşturularak incelenmeye çalışılacağından filmografideki konumları ve özellikleri dikkate alınmıştır. Bu doğrultuda kötülüğü barındırdığı düşünülen filmler arasından 1930'lu yıllar, arabesk yıllar ve modern yıllar olmak üzere üç farklı atmosferle sınırlandırılmıştır.

**Araştırmanın Evreni ve Örneklemi**

Çalışmanın evrenini Zeki Demirkubuz sineması, örneklemini ise tipik aşk üçgenlerinin dışına çıkan ama arabesk film niteliklerine de yer veren *Masumiyet(1997),* kitap uyarlaması ve aynı zamanda yönetmenin tek dönem filmi olan *Kıskanmak(2009),* varoluşsallık ve yabancılaşmanın ön planda tutulduğu *Yeraltı(2012)* filmleri oluşturacaktır. Çalışmada amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak bir sonuca varılmaya çalışılacaktır.

**Araştırmanın Yöntemi**

Çalışmada filmler çerçevesinde kötülük unsurunun sinemada ne şekilde ele alındığı açıklanmaya çalışılırken bunun üzerinden değişen günümüz dünyasında insanlığın kötülüğe karşı olan duruşuna bir örnek gösterilmeye çalışılacaktır. Bu doğrultuda yapılan çalışma nitel araştırma özelliklerini taşımaktadır. Nitel araştırmada gözlem, görüşme ve doküman analizleri gibi nitel veri toplama tekniklerini kullanılarak ele alınan konunun gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konmasını sağlanmaktadır.

Çalışma için öncelikle kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Literatür taramasında özellikle kötülüğün kuramsal süreciyle ilgili olan birinci bölüm için derlemeler yapılmış, yararlanılacak kişiler ve görüşleri tespit edilmiştir. Ardından örneklemi oluşturacak filmler seçilmeden önce Zeki Demirkubuz filmlerinin tamamı izlenmiştir. Demirkubuz sinemasında kendine yer bulan kötülük kavramının bu

filmlerle ilişkisi seçimlerde etkili olmuştur. Seçilen bu üç filme amaçlı örnekleme yöntemi göz önünde bulundurularak karar verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü kısmını oluşturan analiz kısmında filmlerin daha iyi okunabilmesi açısından filmleri oluşturan karakter, mekân, tema ve zaman üzerinden yapısal şemalar ortaya konulmuş ve filmler dramaturjik incelemeye tabii tutulmuştur. Bu sayede kötülüğün işlenişi ve hangi unsur aracılığıyla ortaya konulduğu anlaşılır bir şekilde gösterilmeye çalışılmıştır.

# BİRİNCİ BÖLÜM

# KÖTÜLÜK NEDİR

## 1.1. KÖTÜLÜK KAVRAMININ TANIMI

Kötülük, iyilik deyiminin karşıtı olarak karşımıza çıkarken genel olarak hoşlanılmayanı, istenilmeyeni dile getirmek için kullanılmaktadır. Törebilimsel olarak yıkıcı, yadsıyıcı, değerlere karşıt olanı niteleyen kötülük, Latince kökeninde musibet, hastalık, ağrı, mutsuzluk anlamlarına gelmektedir. Kökenlerine göre iyilik, mutluluğa karşılık gelirken kötülük, mutsuzluğa karşılık gelmektedir. Tarihsel araştırmalar iyilik-kötülük ikiliğinin güçlü-güçsüz ikiliğinden kaynaklandığını söylerken dinsel düşüncede ise kötülüğün de iyilik kadar eski olduğu öne sürülmüş ve iyi bir Tanrı'yla birlikte kötülüğün varlığı mümkün kılınmaya çalışılmıştır (Hançerlioğlu, 2016: 225).

Genel olarak iyi ve kötü değerleri ahlakta bir davranışın onaylanıp onaylanmamasının ölçüsüdür. İyi bir eylem ya da davranış herkesçe onaylanan, kötü ise onaylanmayan bir davranıştır. İyi, bir amaca uygun faydalı ve başarılı, bizim tinsel/ruhsal ihtiyaçlarımızı ve yeteneklerimizi tatmin eden, toplumun değerlerine, bireyin düşüncelerine ve inancına uygun düşen şeydir. İyinin zıttı/karşıtı olan kötü ise iradeli olarak yapılan fiillerde ahlaki kurallara ve hakka aykırı düşen eylem ve davranışlardır (Erdem, 2005: 58).

İyilik ve kötülük birbirlerinin konumlarına göre tanımlanan, tek başına var olmayan kavramlardır. İyilik kötülüğe; kötülük iyiliğe göre tanımlanmaktadır. Bu kavramlar, varoluşu gereği zıtlıkları bünyesinde barındıran evrenin temelinde yatmaktadır ve hayat bu dualiteler arasındaki etkileşime göre biçimlenmektedir. Bu durumda birinin varlığı diğerini zorunlu kılmaktadır. Eğer kötülük olmadan sadece iyilik var olsaydı, onu ne iyi ne de başka biçimde algılayabilmemiz mümkün olmazdı.

Aynı zamanda onun herhangi bir enerjisi ya da eyleminin olmasını da imkânsız hale getirirdi. Bu açıdan bakıldığında evren, bir madde/boşluk etkileşimidir ve maddeye anlam katan boşluk, boşluğu var eden ise maddedir. O halde nasıl ki madde olmadan boşluğun anlamı yoksa iyilik olmadan kötülüğün de bir anlamı yoktur. Onlar madde/boşluk etkileşiminde olduğu gibi birbirlerinin etkin olan/olmayan karşıtlığında var olmaktadırlar. Madde ile boşluk arası etkileşimin hareketi oluşturmasıyla benzer şekilde iyilik ile kötülük de ancak diğeri ile çatışmasında enerji ve eyleme dönüşmektedir. Bu sebeple kötülük önemsiz ve yadsınabilir bir gerçek değil, varoluşun öteki yüzü haline gelmektedir. Ancak onları bizim için var eden birbirlerine karşı olan etkinlik aralığıdır. Beliren ve kaybolan değer etkinlikleri olguların varlığını ortaya çıkarmaktadır. Varlığın etkinlik alanı ise bu iki olguya bağlıdır. Varlığa ya da varoluşa kesitler halinde değil, bütün olarak bakmak gerekmektedir. Çünkü bütün, kendisini meydana getiren tüm parçaların toplamını oluşturmaktadır. Var olduğu bilinse bile ışığın hiç yanmaması hem aydınlığı hem de karanlığı anlamsız kılarken; ancak ışığın aralıklarla yanıp sönmesi karanlığı var etmekte ve aydınlığı anlamlı kılmaktadır.

Kötülük, iyiliğin saçtığı ışık ölçüsünde kavranabilirken çoğu kez iyiliğin olmayışı olarak da tanımlanabilmektedir. Sonsuza dek iyiliğin olmayışı kötülüğü, kötülüğün olmayışı iyiliği anlamsız kılmaktadır. Hatta birini güçlü kılan aslında karşısına çıkarılan ötekinin güçlülüğüdür. Çünkü kötülük iyinin çektiği zahmet oranında duyumsanır ve iyilik ışığının kuvveti kötülüğün gecelerinin ne kadar karanlık olduğunu göstermeye yetmediğinde, kötülük bütün çekiciliğini yitirmektedir (Bataille, 2016: 116).

J. L. Mackie'ye göre (1992), kötülük, iyiliğin bir karşılığı olarak zorunludur, eğer hiç kötülük olmasaydı hiçbir iyilik de olamazdı (92).

İnsani özü şekillendiren sadece iyilik değil, belki daha fazla olarak kötülüğün kendisidir. Kötülüğün ontolojik statüsüne baktığımızda tam da iyiliğin karşısında yer almakta olan bu kavgacı kavram, soylu iyi kavramını olumsuzlayarak üretilmiş basit bir karşıt kavram değildir. Kötülük içi boş bir olumsuzlama değil, güçlü ve saplantısal bir imgedir; karşılaşmaktan kaçıp kinde biriken zayıflık güçlerinin yarattığı güçlü bir şeydir (Lingis, 1997: 57). İnsanlık, kişinin kötü karşısındaki duruşudur ve kötülük,

insan özünü iyiliğin etkisinden çok daha fazla baskılamaktadır. İyilik ve kötülük, insanlığın ve varoluşun kaçınılmaz gerçekliğidir.

Düşünürler, kötülük kavramını ele alırken kaçınılmaz olarak ayrımlara düşmüşlerdir. Kimi kötülüğün reel varlığını inkâr ederken kimisi bunu kabul etmiştir. Tanrı'nın söz konusu olduğu durumlarda onun kötülükten sorumlu olmadığını savunanlar tarafından kötülük, tabii ve ahlaki olarak ikiye ayrılmıştır. İnsandan kaynaklanmaz ya da insandan kaynaklanır şeklinde bir ayrım söz konusudur (Aydın, 1992: 151).

Başka bir şekilde ise kötülük: Kaynağı insan olan ahlaki veya etik günah/kötülük; kaynağı doğal afetler olan kötülük ve kötülüğün bizzat kendisinden gelen fiziksel ve ruhsal kötülükler olmak üzere üçe ayrılmaktadır.

Felsefeciler ve din adamları iyi ve kötü kavramlarının ne olduğu hakkında uzun zamandır tartışmakla birlikte hala kesin sonuçlara ulaşamamışlardır. Felsefe, sorunları çeşitli bakış açılarıyla (bilim önermeleri) ele alma ve gücü oranında insan aklının ulaşabileceği bir noktaya taşıma (mantıksal analiz) etkinliğidir (Hızır, 1976: 6). Diğer bir deyişle iyilik ve kötülük önermelerinin araştırılması ve mantıksal analizidir. Bununla birlikte ahlâk tarihi, iyiyi değil kötüyü merkezine almaktadır. Çünkü problem iyilikte değildir. İyilik, karşısında onunla sürekli mücadele eden kötülük kavramı ile karşılaşıldığında ortaya çıkmaktadır.

### 1.1.1. Sanatta Kötülük

Modern çağda insanın sezgisinin ve duygularının yerini aklı ve düşünce almıştır. Bunun kötülük bağlamında sanat eserine yansıması gerçek bir dönüşümü haber verir. Kötülük artık iyinin karşısındaki güç değildir; Tanrı'nın varlığı, kudreti ve iyiliği ile ilgili sorgulamalar aşılmış, sanat kendini dinden ayırmış, kötülük insanileşmiştir. Böylelikle modern düşüncede kötülük tikel bir güç olarak ortaya çıkar ve edebi metnin de merkezine yerleşir. Batı edebiyatı ile özel anlamda Türk edebiyatı arasındaki farklardan biri de bu noktada ortaya çıkar. Batı edebiyatı kendine kaynak olarak seçtiği Kitab-ı Mukaddes ile hesaplaşabilecek özgürlüğe ve arzuya sahipken, Türk edebiyatı İslamiyet'le kurduğu bağ nedeniyle onun sorgulanamazlığına bağlanır. Bu nedenle Batıdaki demonik (şeytani, kötü ruhlu) karakterlerin Türk edebiyatında karşılığı

yoktur. Zamanla Batı kanonunu kuran metinler kötülüğü estetik olarak yeniden yaratan, ona dirimsel bir güç kazandıran yapıtlar olarak art arda inşa edilir. Şiirden romana, hikâyeden tiyatroya kadar tüm edebi metinlerde kötülük artık sanatın itici gücüdür (Şen-Sönmez, 2017: 269).

Kötülük konusunda önemli bir etkinliğe sahip olan Georges Bataille, yetkinlik alanı kapsamındaki edebiyatın düzen kurmadığını aksine düzeni bozduğunu ve bu açıdan tehlikeli/suçlu olduğunu ve sanılanın aksine kötülük bilgisi ile beslendiğini belirtmektedir. Ona göre yaratıcılığın kökeninde günahkârlık ve kötülük varken insanın anlam bakımından en zengin tarafı ise "lanetli yanı"dır (Bataille, 2016: 29).

Sanatta ise insanın bu yönünün ağır basması kötülüğü meşrulaştırmasına neden olmaktadır. Sade, Proust, Michelet, Genet, Kafka gibi edebiyatçılar, kötülüğün tutkuyu sergilemenin en güçlü yanı olduğunu söylerken, edebiyatı tutkunun doruğu yerine koyar ve böylelikle kötülüğün estetiğini yaparlar. Onların eserlerinde kötülük, hayranlık ve arzu duyulan bir öze dönüşmüştür. Şiddeti, acıyı ve nihayetinde kötülüğü yaymak için değil, "özgür olmak" için isterler. Baudelaire, her dakika insanda eş zamanlı iki arzunun var olduğunu, bunlardan birinin Tanrı'ya diğerinin Şeytan'a yöneldiğini söylerken Tanrı'ya yakarış ve tinselliğin kademe kademe yükselme arzusu; Şeytan'a yakarış ya da hayvansallığın ise kademe kademe alçalma sevinci olduğunu belirtir (Bataille, 2016: 46). Yükselme zor bir eylem olduğundan, alçalmanın ise tüm baskıyı yok eden sınırsız bir özgürlüğü sunmasından ötürü alçalma cazip hale gelmiş ya da o şekilde algılanmıştır. Tanrı ya da din çoğu zaman varoluşun önündeki katı engel olarak düşünülür ve ondan kurtulmaya çalışılır. Bu yazarların varlığı algılayışında bir yerde Sartre-vari bir varoluşçuluk anlayışının izleri vardır. Varoluş, dinin ve ahlakın dışındadır. Bu felsefe özgür seçişe dayanır, dolayısıyla Tanrı'nın önceden bildirilmiş buyruklarını görmezden gelir, ahlak kurallarının yol göstericiliğe de inanmaz (Sartre, 2017: 16). Alan Watts da bu konuda dinin dünyayı yeni bir biçimde kavrama yeteneğini kapattığını savunarak, bir dine geri dönüşü olmayan şekilde bağlanmanın "entelektüel bir intihar" olduğunu belirtir (Watts, 1996: 13).

### 1.2. TEODİSE

Hem felsefe hem de dini alanda uzun süredir yaşanmakta olan bu tartışmalar Tanrı'nın varlığı/yokluğu odağında özellikle teistler ile ateistler arasındaki karşıt

sorgulamanın en önemli noktasıdır. Teizme göre, Tanrı her şeye gücü yeten, her şeyi bilen, bütünüyle iyi olandır. Ancak yine de kötülük vardır (Plantinga, 1967: 11). Teistik Tanrı inancını, "kötülükler"e rağmen savunan teist din bilginleri ve filozoflar da, gerek iç teistik kuşkular karşısında gerekse dıştan gelen septik ve ateistik düşünsel itirazlar ve eleştiriler karşısında, dini inanç sisteminin veya teizmin rasyonelliğini ve tutarlılığını savunmak için, yine düşünce tarihi boyunca çeşitli karşı-savunmalar ve teodiseler geliştirmişlerdir. Böylece din felsefesi ve teolojide "kötülük problemi" ve "teodise" tartışmaları literatürü ortaya çıkmıştır (Yaran, 2016: s.11).

Tanrı'nın adaletini ve varlığın mevcut durumunu açıklamak amacıyla felsefi alanda üretilen (theodicy) terimi, yunanca *Tanrı* (theos) ve *adalet* (dike) anlamına gelen iki kelimenin birleşmesiyle ortaya çıkarılan teknik bir terimdir (Aydın, 1992: 149).

### 1.2.1. Batı Felsefesinde Teodise

Evrendeki kötülüklerin iyi bir Tanrı'yla bağdaşmadığı savı etrafında dolaşan "kötülük probleminin"[1] mantıksal bir boyutta ilk olarak Epicurus (ö.M.Ö. 270) tarafından ele alındığı tahmin edilmektedir. Onun kötülüğü resmedişi ve bu konudaki ikilemi ise Lactantius'un aktarımından şu şekilde ifade edilmektedir:

> *Tanrı, ya kötülükleri yok etmek ister ama yapamaz; ya yapabilir ama istemez; ya ne ister ne de gücü yeter; ya da hem ister hem de gücü yeter. Eğer ister ama gücü yetmezse zayıftır –ki bu, Tanrı nosyonuna uymaz. Eğer gücü yeter ama istemezse kıskançtır –ki bu, aynı zamanda Tanrı'ya yabancıdır. Eğer ne ister ne de gücü yeterse o hem kıskanç hem zayıftır; bu nedenle O, Tanrı değildir. Eğer hem ister hem de gücü yeterse –ki bu sadece Tanrı'ya yakışır- öyleyse kötülük neredendir ve niçin O, kötülükleri ortadan kaldırmaz? (Lactantius'dan aktaran: Çüçen, 2005: 113).*

Kötülük probleminin temelinde yatan bu ikilem Epicurus ve Lactantius'dan sonra Leibniz tarafından ele alınarak bugünkü klasik versiyonu oluşturulmuştur. Leibniz'e göre problemin temel dayanağı ise şu şekilde formüle edilmiştir:

[1] Yaran, Cafer Sadık (2016). Kötülük ve Teodise. İstanbul: Vadi Yayınları. s. 11

*Tanrı kötülüğü önlemek istiyor da gücü mü yetmiyor?*

*O halde O, güçsüzdür.*

*Gücü yetiyor da önlemek mi istemiyor?*

*O halde O, iyi niyetli değildir.*

*Hem gücü yetiyor hem de iyi niyetli ise niçin bu kadar kötülük var? (Hume'dan aktaran Şimşek, 2014:115).*

Kötülük problemine ilişkin mantıksal akıl yürütme ise şöyledir:

*Tanrı vardır.*

*Tanrı mutlak iyidir.*

*Tanrı her şeye kadirdir ve her şeyi bilendir.*

*Fakat evrende kötülük de vardır (Çüçen, 2005: 118).*

Neo-Platonistler, kötülüğün içinde ve özünde hiçbir şey olmadığını, kötülük olduğu düşünülen şeyin, kendinden daha nitelikli bir iyi ile karşılaştırıldığında görüldüğünü savunurlar. Erken neo-Platonistler ise iyiye yönelerek, hiç kimsenin bilinçli olarak kötüyü seçmeyeceğini söylerler. Post-Hristiyan ve neo-Platonistler ise ilk günahın hem yargının hem de arzunun aklını çelmiş olduğunu bu nedenle Tanrısal inayet ve kayranın ilk günahın mirasını bağdaştırma sorunuyla yüzleştiğini, özgür bir iradenin, daha nitelikli bir insanı sadece doğrulukla var olan bir seçimden daha fazla dönüştürdüğünü savunurlar (Çüçen, 2005: 114).

Paul Ricoeur'a göre ise bu problem dört farklı mitsel tipleme ya da kurama ayrılmaktadır. Bunlar: *Yaratılış Draması, Güçsüz Tanrı ve İnsanın Trajik Düşüşü, Antropolojik Kötülük ya da İlk Günah* ve *Ruhun Bedene Olan Sürgünlüğü*'dür. Kötülüğün kaynağıyla varlıkların başlangıcını eş zamanlı olarak gören *Yaratılış Draması*'nda tanrısal yaratıcı eylem kaosla birliktedir. Bu yaklaşımda kurtuluş yaratılışla özdeşken kötülük de kaosla özdeştir. Ancak kötülük, dünyada önsel olarak bulunmaktadır ve insan onu kendince kullanarak yeniden yapılandırabilmektedir. Bu durumda dünyadaki eylem, özgür eylemin kendisidir. Fakat insan, kötülüğün kaynağı

değildir. Kötülük, insandan eski olduğundan varlıkların geçmişini temsil ederken Tanrı, var olanın geleceğini temsil etmektedir. Buna karşılık *Güçsüz Tanrı ve İnsanın Trajik Düşüşü* kuramı, *Yaratılış Draması* ile çelişmektedir. Yaratılışın tamamlanmasına rağmen insanın yeryüzüne düşüşünün mantıksızlığını kötülüğün başka bir şekli olarak ele alan bu kurama göre, varlığın son gününe kadar kötülükten kurtulma çabası söz konusudur. *Antropolojik Kötülük ya da İlk Günah* ise insanın kötülüğü kendisinde barındırdığını, bunun insana önsel olduğunu ve insan soyuyla nesilden nesile aktarıldığını söylemektedir. Çünkü bu kurama göre Âdem'e Tanrı tarafından sunulan seçim özgürlüğü onun ilk günahı işlemesine sebep olmuştur. Bu sayede bilgi ağacının meyvesinden yiyen insanoğlu, seçim özgürlüğüyle birlikte kötülüğün kaynağı olmuştur. İnsani kötülük diğerinin seçilmesiyle -ki bu diğerinden kasıt Havva'dır- ortaya çıkmıştır. Özgür seçim sonucunda insanoğlu yeryüzüne düşmüştür. Bir diğer kuram *Ruhun Bedene Olan Sürgünlüğü,* kötülüğü bedene hapsolmuş ruhun sürgününün verdiği mutsuzluk olarak görmektedir. Özgürleşemeyen ruh ile kötülük arasında bir bağ kurulmaktadır. Kötülük, üstün niteliklere sahip olan ruhun daha düşük olan bir bedene hapsolmasıyla ortaya çıkmaktadır ve ancak ruh özüne döndüğünde kötülük aşılacaktır (Ricoeur'dan aktaran Çüçen, 2005: 116-117).

Hobbes'a göre iyi, kötü ve değersiz sözcükleri, onları kullanan kişinin bakış açısından kullanılır: mutlak ve temel şekilde iyi, kötü ve değersiz denilen hiçbir şey yoktur. Bunun için de bireyin kendisinden ya da devlet varsa onu temsil eden kişiden ya da çoğunluğun seçtiği bir hakemden başka iyinin ve kötünün ne olduğu hakkında nesnelerin kendi doğasından başka alınacak genel bir kural yoktur. Bu bağlamda kötülük üç şekilde ele alınır: haber verilen şey olarak kötü; sonuç bakımından kötü ve araçlar bakımından kötü (Hobbes, 2007: 48-49). Özetle kötülük denen bir şey yoktur. Çünkü kötülük, nesnel bir varlıksal kavram olmaktan ziyade öznel olarak belirlenen onaylanan ya da onaylanmayan davranışların bir yansımasından ibarettir.

Jean-Jacques Rousseau, kötülüğün insanın icadı olduğunu söyler. Ona göre doğada kötülük yoktur temelde ise insan doğasının iyi olduğunu fakat insanda toplumsallaşma sürecinde kötülüğün geliştiğini belirtir (Rousseau'dan aktaran Velioğlu, 2017: 32).

Grekçe Tanrı (teos) ve adalet (dike) kelimelerinin bir arada kullanılmasıyla 'Tanrı'nın adaleti' anlamına gelen "Teodise" ifadesini kullanan Leibniz, bunu ilahi adalet fikri ile birleştirerek "*bu dünya, bütün dünyaların en iyisidir*" şeklindeki teorisini geliştirir (Werner, 2000: 29). Onun ortaya koyduğu bu kavram yaygın olarak iki anlamda kullanılmaktadır. Birincisi, temel ve özel anlamı itibariyle ilahi adaletin varlıkta ki pek çok kötülük nedeniyle tehlikeye girmeden devam edeceğini gösterme çabasıdır ki Kant'ın ifadesiyle "aklın dünyada ki amaca zıt olan şeylerin varlığına işaret ederek yaptığı şikâyetlere karşı Yaratıcı'nın yüce hikmetinin savunulmasıdır." İkinci ve genel anlamda ise Tanrı'nın yaratımı ile ilişkin ilgi ve iradesini açıklama girişimidir (Kaya, 2014: 54). Leibniz'in ortaya koyduğu "iyimserlik felsefesi/optimizm" Tanrı'nın dünyadaki kötülüklere neden izin verdiğini açıklayabilmek ve onun adaletini savunmak amacıyla ortaya konulan diğer bir teodisedir. Tanrı'nın varlığına kesin olarak inanan ve bunun rasyonel temellere dayandığını düşünen Leibniz için onun varlığı yalnızca inancın değil, aynı zamanda bilginin konusunu da oluşturmaktadır. Dinsel inancı nedeniyle felsefesinde her sorun Tanrı'ya dayandırılmaktadır.

Leibniz'e göre, Tanrı tüm şeylerin birinci nedenidir. Onun dışında görülüp deneyimlenen tüm sınırlı şeyler rastlantısaldır ve kendilerine zorunlu olarak var oluş kazandıracak bir niteliğe sahip değillerdir. Zaman, uzay ve madde hem tekdüze hem de kayıtsızken dünyanın varoluşu, rastgele bir araya gelen şeylerin bütünüyle alakalıdır. Yani var olan dünya gibi diğer sonsuz başka dünyalar da mümkündür. Onlar da bu dünya gibi var olma gayreti gösterecektir. Ancak bu dünya diğer tüm olanaklı dünyaları, onların bütününü, rastlantıların birleşimini geçerek varlığını gerçekleştirmiştir. Diğerlerindense kendi varlığını gerçekleştirmesine neden olarak ise kendisinde bulunan zorunlu ve sonsuz bir tözün gerekliliği söz konusudur ve varlığının nedeni şüphesiz bir zekâyı gerekli kılmaktadır.

Kötülüğü fizik, moral ve metafizik olarak üçe ayıran Leibniz, fiziksel ve moral kötülüğün temelini metafiziksel kötülüğe dayandırmaktadır. Fizik ve moral kötülükler, metafiziksel eksikliğin bir sonucudur. Ancak metafiziksel eksiklik pozitif bir şeyi değil, yetkinliğin eksikliğini temsil etmektedir. Bu eksiklik Tanrısal gücün kaçınılmaz bir zorunluluğudur. Tanrı'nın bu dünyayı yaratırken diğer ihtimaller arasından onu seçmesinin sebebi onun mümkün olan diğer dünyalara oranla en iyisi olmasındandır.

Bu sebeple bu dünya diğer ihtimallerin en iyisini temsil etmektedir. En iyi ve en olanaklı olan bu dünyanın yanında diğerleri daha az yetkindir. Bu yetkin olmayışlık, içinde sonlu varlıkların bulunduğu dünya için bir zorunluluktur. Sonlu varlıkların sonlu oldukları için yetkin olamayışları, eksik oluşları ise metafiziksel kötülüktür (Yaran, 2016:31).

Leibniz'in iyiliğine karşılık Schopenhauer için kötülük, gerçektir. O, optimistliğin karşısına pesimistliği koyar, çünkü dünya, var oluşu itibariyle çok düzenli ya da tutarlı bir yer değildir. Hatta Leibniz'in savunduğu bu dünyanın var olan dünyaların en iyisi olduğu görüşüne karşı çıkarak aslında var olanlar içindeki en kötü dünya olduğu görüşünü savunmaktadır. Teodiseyi tamamen yadsıyan Schopenhauer, bu dünyadan biraz daha kötü bir dünyanın varlığını sürdüremeyeceğini söylemektedir. Ona göre, "bu dünya, öyle ya da böyle var olacaksa eğer, olabildiğince kötüdür" (Schopenhauer'den aktaran Neiman, 2006: 230).

Schopenhauer, dünyanın kusurlu olduğunu söylerken kötümserlik tabirini nadiren kullanmaktadır. Onun kullanımıyla kötülük, iyimserliğin ve kusursuz bir dünya olarak görülen şeyin karşıtı olarak görmektedir. "Ona göre bu, asla huzurun olmadığı bir bencilce mücadele dünyası; şeylerin birbirinin yolunu kestiği ve birinin diğerini tuzağa düşürdüğü bir dünya, ızdırap, yaşlılık ve ölümün dünyasıdır" (Velioğlu, 2017: 34). Diğer yandan kozmik bir adalet fikrini savunan Schopenhauer, inayeti reddederken bunu tersine çevrilmiş bir inayet olarak başka bir biçimde sunmaktadır.

> *Eğer ahlaki açıdan, insanların, bir bütün halinde ve genel olarak değerlerini bilmek istiyorsak, bir bütün ve genel olarak onların kaderine bakalım. Bu kader yokluk, perişanlık, mutsuzluk, feryat ve ölümdür. Ebedi adalet geçerlidir; eğer onlar bir bütün olarak aşağılık olmasalardı, bir bütün olarak kaderleri bu kadar melankolik olmazdı. Bu anlamda dünyanın bizzat kendisinin dünyanın mahkemesi olduğunu söyleyebiliriz. Eğer dünyadaki tüm mutsuzluğu terazinin bir kefesine ve tüm suçluluğunu diğerine koysaydık, ibre kesinlikle dengeyi gösterirdi (Schopenhauer'den aktaran Neiman, 2006: 231).*

Aydınlanma felsefesi ve akla tapınmaya karşı yeni bir tepkinin uyanmaya başladığı 18. yüzyılda kötülük probleminin çözümünde teodisenin kullanımı olanaksızlaştığından 19. yüzyıl ile birlikte düşünürler yeni arayışlara yönelmişlerdir. Özellikle Nietzsche'nin nihilizm sorunu kötülüğe sunulan diğer bir çözüm yoludur. Böyle bir dönemde Royce ise mantıksallıktan ziyade varoluşsal bir nitelikle kötülük problemini anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Royce kötülük problemiyle ilgili dört noktaya odaklanır:

1. *Kötülüğü bilmenin ya da deneyimlemenin ne anlama geldiği ve onunla başa çıkmanın yolları*
2. *Tanrı'nın bizimle birlikte çektiği acı anlamına gelen teodise*
3. *Acının insanı dayanıklı kılıp disipline edeceği düşüncesi*
4. *Kötülük ile mücadelede kolektif sorumluluğun önemi (Möngü, 2014: 134).*

> *Ona göre kötümserlik, bireysel olarak geçmişte yaşanmış, şimdide yaşanan veya gelecekte yaşanacak olan şeyleri içeren bir yaşamı değil; kötülüğün gerekli olduğu ve sonunda daha iyiye ulaşabilen bir yaşamı çağrıştırır. Kötülük yaşama hâkimdir, çünkü yaşam belirsiz ve kısadır fakat altın eylemlerle dolu ve insanüstü ideale yönelmiş yüce bir hayat kötümser düşüncelerin uzağındadır (Möngü, 2014: 135).*

Öteki dünya düşüncesinin bir kurgudan ibaret olduğunu söyleyen Nietzsche için asıl olan dünya, içinde yaşanılan dünyadır. *İyinin ve kötünün ötesinde* adlı eserinde iyilik ve kötülüğe dini temelli bakılmasının kolaylık olduğunu öne sürerken konuyla ilgili efendi ahlakı ve köle ahlakı şeklinde temellendirdiği bir ayrım ortaya koyar. Efendi ahlakında asiller, kendilerini değer belirleyici konumunda tutarlar ve hükmetmekte özgürdürler. Efendi ahlakında iyi ve kötü zıtlığı *asil* ile *hakir* olan zıtlığı anlamına gelmektedir. Yönettiği insanları küçük gören asillere göre hor görülen kişi, korkak, cesaretsiz, dar kafalı kişiyi temsil etmektedir. Aksine köle ahlakı ise hakları çiğnenmiş ve bastırılmış olan, acı çeken ve özgür olmayan köleler için yardımseverlik, samimi yürek, sabır, azim, alçakgönüllülük, nezaket gibi durumların egemen olduğu bir yarar ahlakı ile ilgilidir. Nietzsche, temelde fayda ahlakı olarak gördüğü köle ahlakını, iyi ve kötü zıtlığının merkezinde konumlandırır. Köle ahlakı, kötü olanın

etrafına korku saldığını öne sürerken; efendi ahlakı korku yaratan ve yaratmak isteyenin iyi olduğunu, kötü olanın hor görülen olduğunu söyler (Nietzsche, 2010: 242-246).

Platon, idealar dünyası ve duyular dünyası kuramıyla mükemmel olanı ve mükemmel olmayanı iki farklı dünyaya ayırmaktadır. Onun düşüncesinde ruh ve maddenin birleşiminden oluşan insanın yaratılışında ruh iyiyi temsil ederken, beden kötüyü temsil etmektedir. Bu ikilem üzerinde odaklanan kuramda ruh, bedende hapsolmuştur. Ancak burada kötülüğün sebebi insan değildir. Çünkü *iyi* idealar dünyasına aittir fakat *kötü* duyular dünyasınındır. Burada kötülük, iyinin yoksunluğunun var olduğu duyular dünyasından gelmektedir. İyilik ruha aitken kötülük tamamen maddeye aittir. İnsanın kötülüğü ve kötülüğün varlığı ruhun bedendeki esaretiyle açıklanmaktadır. Ruhun bedendeki bu esareti ise onun kendisini duyular dünyasına ait olan maddeden kurtarmasıyla mümkündür. Bunun yolu ise ölümdür. Platon'a göre ölüm iyidir çünkü ruh, ölümle birlikte asıl ait olduğu idealar dünyasına kavuşacaktır. Böylece kötülük, son bulacaktır.

Platon, diğer bir yandan iyiliği sorgulamaktadır. Ona göre bir davranış bazı durumlarda iyi, bazı durumlarda kötü olabilir ancak iyilik, her yerde aynı kalır ve Tanrı en yüksek iyiliktir. Kötülük, iyiliğin zorunlu karşıtı olarak var olduğundan yok edilmesi söz konusu değildir. Bu noktada insanın yapması gereken şey erdemli olmaya çalışarak kötülükten kaçmak ve bu sayede Tanrı'ya ulaşmaktır (Velioğlu, 2017: 26).

Kant'ın *dindar rasyonalizm* görüşüne göre, insan aklı sınırlıdır ve insan, bilgisinin dâhilinde olamayacak olan şeyleri kabullenmeye meyillidir. Bu durumda akıl, kötülüğü varsayarak onu kabullenir. Çözüm için ise hakşinas ve her şeye yeten bir Tanrı'nın varlığı zorunlu kılınmaktadır.

Radikal (kökensel) kötülük kavramını konu alan Kant, insanın içindeki kötülük yetisini üç ayrı düzlemde ele almaktadır: birincisi, insan doğasında var olan zaaflar sebebiyle insanın benimsenen ahlak ilkelerine uyma konusunda ki zayıflığıdır. İkincisi, insanın ahlakdışı ve ahlaki güdüleyici sebepleri birbirine karıştırma eğilimidir. Üçüncüsü, kötülük ilkelerini benimseme yönelimidir. Bu doğasının ya da kalbinin kötülüğü ve yozlaşmasını ifade etmektedir. Bu tür kötülük radikal kötülüktür. Ahlaki olmayan güdülerin çıkarı uğruna ahlak yasasının kendinden gelen güdüleri soy

sayan ilkeleri yönelim söz konusudur. Diğer yandan insan ahlaki anlamda her ne şekilde değerlendirilse değerlendirilsin bu seçimleri kendi özgür iradesi dâhilinde yapmalıdır. Özgür seçimin dâhilinde olmadığında yaptıklarından sorumlu tutulması olanaksızlaşır ve bu ahlaki anlamda iyi ya da kötü olarak değerlendirilemez. Bu bağlamda insan doğasının doğuştan iyi ya da kötü olamayacağını söylerken asıl dikkat çekilmesi gerekenin insan iradesi olduğunu söyler çünkü insan iradesinin farkına varıp o doğrultuda hareket ettiğinde fiilen iyi ya da kötü olabilmektedir (Velioğlu, 2017: 41-42).

Maniheizm ya da diğer bir deyişle bazı Gnostikler, iyilik ve kötülüğü bitmeyen bir mücadelenin karşıtları olarak görmektedirler. Bu düşünceye göre her ikisi de evrende birer töz/güç olarak bulunmaktadır ancak kimi zaman biri diğerine üstünlük kurar fakat bu asla diğerinin yok olduğu anlamına gelmez. Bu düşünceye göre Tanrı tüm var olanların nedeni ise ve buna rağmen yeryüzünde kötülük varsa bu durumda Tanrı kötülüğün hem nedeni hem de yaratıcısıdır. Kötülük Tanrı'dan geldiğinden insan, kötü değildir. Kötülük, insanın içinde var olan ve bilinmeyen başka bir varlıktır. Kötülük insandan değil de Tanrı'dan geldiği için evrenin kendisinde var olan bir tözdür.

Parmenides, logos/akıl sayesinde düşünebildiğimizi, var olanın var olduğunu, yok olanın ise yok olduğunu aksinin olasılıklı olmadığını söylemektedir. Varlık, var olandır. Değişmezdir ve düşünülür olanla aynıdır. Yok olan ise düşünülemez, bilinemez olandır. Düşünülemiyor ise yoktur. Bu bağlamda yok olan düşünülemediğinden varlık olma ihtimalinin olanaksızlığı ortaya çıkmaktadır. Parmenides'e göre varlıkta çokluk yoktur. Çokluk olmadığından kötülük de yokluktur ve bu durumda kötülük yoktur. Çünkü varlıkta ve var olan da ne yokluk ne de kötülüğün olması mümkün değildir.

Augustinus'un teodisesinin ise hem felsefi hem de teolojik bileşenleri vardır. Ancak ana felsefi tutumunu, kötülüğün olumsuz veya yokluksal bir doğasının olduğu düşüncesi oluşturmaktadır. Ona göre kötülüğün pozitif bir gerçekliği yoktur ve dahası kötülük, iyiliğin yokluğudur (Yaran, 2016: 103). Hıristiyan Tanrı'sına inanan Augustinus, Tanrı'nın sonsuz, ebedi ve iyi olduğunu savunmaktadır. Bu inanç gereği Tanrı tarafından yaratılmış her şey iyidir, çünkü Tanrı iyidir. Böyle bir durumda ise

Tanrı'nın kötülüğü yaratma olasılığı olanaksızdır. Evrende aslolan şey iyiliktir. Tanrı tarafından gelen bir kötülük olmadığından doğasında iyi olan bir şeyin yanlışa dönüştüğünü söylemektedir. Buna örnek olarak körlüğü göstermektedir. "Körlük bir 'şey' değildir. Orada var olan şey gözdür ve o da bizzat iyidir; körlüğün kötülüğü gözün gereği gibi fonksiyon icra etmesinin yokluğundan gelir" (Yaran, 2016: 104). Yani kötülük, özünde iyi olan bir şeyin kötüye kullanımından kaynaklanmaktadır.

Bu düşünceden hareketle kötülük problemi düşünüldüğünde eğer Tanrı var olan her şeyin nedeniyse ve kötülük denen bir şeyde varsa bu durumda kötülük nereden gelmektedir? Augustinus'un savunduğu düşünceye bakıldığında onun, Maniheistlerle karşıt olduğu açıkça görülmektedir. Maniheistlerin iddia ettiği gibi kötülüğün de iyilikle birlikte Tanrı tarafından gelmiş olması mümkün değildir. Buna karşılık kendisine şunu sorar:

> *Tanrı iyi olduğuna göre ve yarattığı her şeyi iyi olarak yarattığına göre, kötülük nereden kaynaklanıyor? Hiç şüphesiz Tanrı en yüce iyiliktir, dolayısıyla yarattığı iyiliklerden daha büyük olmak durumundadır. Ama sonuçta hem Yaratan ve hem de yaratılanların hepsi iyidir (Augustinus, 2010: 375-376).*

Bu soru karşılığında ise Augustinus(2010), kötülüğün evrende değil de insan da var olduğu düşüncesini öne sürmektedir (s. 235). Bu da Tanrı'nın ona verdiği özgür iradeyle mümkündür. Tanrı, insana özgür iradeyi, doğru ve haklı yaşama şansını elde edebilsin diye vermiştir. Özgür irade olmadığında insanın doğru ve haklı bir yaşam sürmesi mümkün değildir. Bunun içinde özgür iradeye sahip olmalı ve bunu özgürce kullanabilmelidir. Bu sayede insan, özgür seçimleri doğrultusunda doğru ve haklı bir yaşamı bulacağı gibi günahı ya da kötüyü de seçebilmektedir. "Günahın nedeni özgür iradedir" (Augustinus, 2010: 367). Bu bağlamda insan, seçimlerinin sorumluluğunu üstlenmelidir, çünkü bu Tanrı'ya ait değildir.

Özetle Augustinus'un teodisesine içerik olarak bakıldığında felsefi ana temasını kötülüğün yokluksallığı, teolojik ana temasını özgür iradenin kötüye kullanılması oluşturmaktadır. Teolojik olarak bakıldığında bütünsel amacı ise kötülükten Tanrı'nın değil, özgür iradeyi sunduğu insanın sorumlu olduğunu kanıtlamak yatmaktadır (Yaran, 2016: 105).

Hick'in teodisesinin temelini Augustinus'tan yaklaşık iki yüz yıl önce yaşamış olan erken dönem Doğu Ortodoks Kilisesi'nden İrenaeus'un düşünceleri oluşturmaktadır. Çağdaş din felsefecisi olan John Hick, John Keats'ın 1819'da yazmış olduğu bir şiirinden aldığı *'soul-making'* (ruh-yapma) terimiyle adlandırdığı teodisesini İrenaeus'un düşüncelerini temel alarak modern bilgi ve düşüncelerle geliştirmiştir (Yaran, 2016: 108). Hick, kötülük probleminin teolojik bir problem olduğunu söylerken, problem sorusunu kötülüğün dünyada ki varlığının, gücü sonsuz bir Tanrı'nın varlığıyla uzlaştırılabilirliği üzerinden ele almaktadır.

"Hick' göre kötülük, insanın acı çekmesinin korkutucu derinliği ve boyutudur" (Arık, 2007: 37). Fiziksel ağrı (physical pain), zihinsel acı çekme (mental suffering) ve ahlaki zafiyet (moral wickedness) anlamlarına gelen kötülükte, ahlaki zafiyeti diğer ikisinin sebeplerinden biri olarak görmektedir. Metafiziksel kötülüğü, "yaratılmış evrenin sonluluğu ve sınırlılığı" olarak tanımlarken, fiziksel kötülüğü; hastalık, deprem, kuraklık ve benzeri durumlarda insan eylemlerinden bağımsız olarak meydana gelen kötülük olarak tanımlamaktadır. Ahlaki kötülük ise insanların meydana getirdiği kötülüktür. Bunlar acımasız, adaletsiz, ahlaksız ve sapık düşünceler ve eylemlerdir (Arık, 2007: 37-38). Ahlaki kötülüğün temelinde yatan şey, özgür insanın kötülüğün sahibi ve faili olmasıdır. Onun bu kötülüğü, kişinin kendi içindeki psikolojik kötü bir huy, zihinsel bir düşünce olabileceği gibi bu kötülüğün dışa vurumunun gerçekleştiği kötü bir davranışta olabilir ya da daha büyük kitlesel eylem veya toplumsal kötü bir eylem olabilir. Tüm bunlardan ziyade önemli olan yegâne şey, kötülükten sadece insanın sorumlu tutulmasıdır (Yaran, 2016: 35).

> *Kötülük problemine karşı Hick'in savunduğu şekliyle İrenaus'cu teodisenin ana temaları, özellikleri şunlardır:*
>
> 1. *a. İnsan doğal evrim içerisinde yaratılmıştır.*
>    *b. İnsan, Tanrı'dan bilişsel bir mesafe, bir uzaklık içinde yaratılmıştır.*
>    *c. İnsana yaratıcısı karşısında temel (basic) bir özgürlük imkanı veren bu bilişsel uzaklıktır.*
> 2. *Ben-merkezli bir organizma olan insanın içinde hayatta kalma mücadelesi verdiği sert ve sıkıntılı dünya, yine de ahlaken ve manen*

*olgunlaşmamış bir yaratık olan insanın nihai yetkinliğe doğru gelişebileceği bir çevredir.*

3. *Bu gelişme bu hayatta başlar, onun ötelerinde sürüp gider.*
4. *Bu durumda, ahlaki ve doğal kötülük, Tanrı'nın mükemmelleşmiş sonlu kişiler yaratmasının şu anki aşamasının zorunlu özellikleridir.*
5. *Kötülüğün varlığının nihai sorumluluğu Tanrı'ya aittir (Yaran, 2016: 110).*

Buradan hareketle Hick'in ruh yapma teodisesinde insan, mükemmel bir varlık değildir. Aksine başlangıçta olgunlaşmamış ve kusurludur. O, kötülük problemini insanın olgunlaşma mücadelesine odaklamaktadır. İnsanın bu dünyadaki varlığının amacı kendini geliştirerek mükemmele en yakın düzeye ulaşmaktır. Bunun içinde Tanrı, sıkıntı, acı ve kötülüğün olduğu bir dünya yaratmıştır. Hick'in ruh yapma teorisi, insanın manevi gelişimine odaklanmaktadır. Çünkü hiçbir sıkıntı ve acının var olmadığı bir dünyada bu denli bir gelişimin gerçekleşmesi mümkün değildir. İnsanlar Tanrı'ya yönelmelidir ve bunun yolu da sıkıntılara katlanabilmekten geçer. Tanrı, onlara bu gayeye erişebilmeleri için mükemmel bir dünya sunmuştur. Hick'e göre Tanrı, dünyayı ruh-yapma yeri olarak yaratmıştır. Tanrı'nın insanlara kötülüğün olmadığı bir dünya yaratmak istememesinin nedeni bundandır. İnsanlar bu dünyada çeşitli kötülüklerle mücadele ederek kendi gelişimlerini tamamlayacaklardır. Aksi halde kötülüğün olmadığı bir dünyada iyiliğin, adaletin ya da hiçbir güzelin anlamının olması söz konusu değildir. Kısaca ona göre, dünyadaki kötülükler, insanın kendini geliştirmesini sağlayarak iyi bir amaca hizmet etmektedirler. Bu acılar, sıkıntılar insanın Tanrı'ya ulaşmasında bir araçtır ve insan, özgür iradesiyle iyiyi seçebilme şansına sahiptir.

Batı Ortaçağ Hıristiyan inancında kötülük problemine ilişkin "Hangi sebeple Tanrı bu dünyada kötülüğün varlığına izin veriyor?" sorusu üzerinden üç farklı yanıt elde edilmiştir: Kötülük, günahın ya suçun cezalandırılması ya da karşılığıdır, insanın inancının bu dünyadaki imtihanı yani test edilmesidir, Tanrı'nın insanları uyarmasıdır (Madden'den aktaran Çüçen, 2005: 127).

Poidevin'e göre (2003), dünya tarihi depremler, volkanik patlamalar, hastalık ve açlık gibi doğal felaketlerle ya da savaşlar, çevresel yıkımlar ve dinsel zulüm gibi insan

eylemlerinin sonucunda meydana gelen korkunç acılarla doludur. Ancak bu noktada doğa ve insan eliyle gelen kötülüklerin yanı sıra her şeye gücü yeten, her şeyi mutlak şekilde bilen ve mutlak iyi bir ilahi varlığa inanıyorsak ortada cevaplanması gereken sorular vardır. O (Tanrı), her şeyi biliyorsa çekilen acının farkındadır ve aynı zamanda her şeye gücü yeten, mutlak iyi bir varlık olması sebebiyle bu kötülüğü önlemeye çalışacaktır. Fakat göründüğü üzere yeryüzünde kötülüğün varlığı aşikâr. Tanrı ise bunu önlemiyor bu durumda böyle bir varlık yoktur; ya da varsa bile o istese olacağı halde, her şeyi bilen, her şeye gücü yeten ve kusursuz iyi değildir (s.138-139).

Spinoza'ya göre kötülük, "evrenin parçalarını soyutlayarak ele almaktan doğar; bütünsel tanrının kötülük hakkında bilgisi yoktur" (Hançerlioğlu, 2016: 225). Onun için iyi ve kötü, yetkinlik ve eksiklik gibi düşünme tarzlarından ileri gelmektedir (Armaner, 2017: 40). Başka bir deyişle görelilik açısından bakar ve kötülüğü, iyiliğin azlığı olarak nitelediği için ona gerçek bir değer atfetmez. Ona göre Tanrı, her şeyin yaratıcısı olduğundan O'nun katında her şey iyidir. Fakat insan kendi yönelimleri neticesinde O'nun katında kötü olmayan bir şeyi kötü olarak nitelendirebilmektedir. Bu sebeple Spinoza, kötülüğe *yanılsama* değeri atfetmektedir.

Ona göre insan, aslında *kendisinde iyi* olana yönelmiyor ya da *kendisinde kötü* olandan kaçınmıyor. Bu yönelim/kaçınım insanın kendisiyle alakalıdır. İnsan, yönelimleri ölçüsünde ona iyi, kaçınımları ölçüsünde ise ona kötü olarak bakmaktadır. "İyi-kötü"nün yerine "yararlı olan-yararlı olmayan"ı koyar. Kötü, kişinin var olma çabasını engelleyen bir karşılaşmadır. *Etika*'da bu durumu beden üzerinden şu şekilde ifade eder: "Bedenin parçalarının devinim ve durağanlık itibariyle birbirine oranının korunmasını sağlayan şeyler iyi, bu oranın değişmesine yol açanlar ise kötüdür" (Armaner, 2017: 43).

Başka bir şekilde bu durumu şöyle ifade etmektedir: "İyi ile bize yararlı olacağını kesin olarak bildiğimiz şeyi anlıyorum." "Kötü ile de bir iyiye ulaşmamıza mani olan her şeyi…" (Spinoza'dan aktaran: Armaner, 2017: 41).

### 1.2.2. İslam Felsefesinde Teodise

İslam düşüncesinde teodiseler üretmenin, Tanrı'yı aklama girişiminde bulunmanın, onun mutlak kudretine zarar vereceği düşünüldüğünden Batılı anlamda

teodiseler bulunmaz. Buna rağmen İslam düşünürlerinin kötülüğe dair akıl yürütmeleri bu kavramla bağlantılı ele alınabilir. Çünkü teodise, yöntem ve üslup açısından olmasa dahi amaç bakımından İslam Kelam'ında, ilahi fiiller başlığı altında yapılan tartışmalarla büyük benzerlikler göstermektedir (Şen-Sönmez, 2017: 263).

İslam felsefesi Tanrı'yı en yüce varlık olarak görmektedir ve ondan başlayarak, insan ve maddeye kadar inen bir hiyerarşiyi temel alır. Tanrı en yüce olduğu için insanın sınırlı bilgisiyle onu tam anlamıyla bilmesi mümkün değildir. Çünkü O, ezeli ve ebedidir. Her şeyin yaratıcı ve nedeni konumundadır. Bu sayede her şeyi bilir ve görür. Kadim olduğundan yarattığı kâinat onun ilahi iradesiyle ondan sonra zorunlu olarak var olmuştur. Tanrı'nın varlığı yaratılışı zorunlu kıldığından yarattığı hiçbir şey ezeli ya da ebedi değildir. Başlangıcı ve sonucu olan bir zincirleme dizge şeklindedir (Çüçen, 2005: 127).

İslam felsefesinde insan, ruh ve bedenden ibaret fani bir varlıktır. Ruh, bedenden önce yaratılmış bağımsız bir töz olarak insanın ölümsüz yanıyken; beden, ölümlüdür. Ölüm ise ruhun bedenden ayrılmasını özüne geri dönmesini temsil etmektedir. İnsanın ruhu tam olarak bilmesi mümkün değilken ruh, insanda bilmeyi, düşünmeyi, canlılığı ve hareketi gerçekleştiren güçtür. Beden ise insanın duyular işlevini yerine getiren geçici kısmıdır. Tanrı insana armağan olarak akıl ve özgür iradeyi sunmuştur. Bu bağlamda insan, akıl ve irade sahibi olduğu için yaptığı tüm eylemlerinden dolayı Tanrı'ya karşı sorumlu tutulmaktadır. İnsan tüm eylemlerinde özgür bırakılmıştır fakat Tanrı aynı zamanda ona doğruyu yapabilmesi için akıl ve özgür irade vermiştir. Bu nedenle özgür iradesini kullanan insan Tanrı katında yaptıklarından sorumludur.

İslam felsefecileri özgür irade konusunda iki farklı görüşü kabul etmektedirler. Birincisi, her şeyin yaratıcısı ve faali olan Tanrı'nın tüm eylemleri bilmesi ve bunların nedeni olması sebebiyle insanın yaptıklarından sorumlu olamayacağını söylerken, ikincisi bunun aksini iddia ederek insanın akıl ve özgür iradeye sahip olduğu için hayr ve şer'i kendisinin seçtiğini bu nedenle de yaptıklarından kendisinin sorumlu olduğunu söylemektedir.

Kötülük olgusu ve problemi karşısında İslam düşünürleri, Batı'da olduğu kadar sistematik bir düşünce yapısı ortaya çıkarmamıştır. İslam teodisesi kötülüğü açıklama çabalarında Kur'an'ı merkezine oturtmuştur. Bu doğrultuda kötülüğün nedeni ise ceza

ya da imtihana dayandırılmaktadır. Aralarında bazı farklılıklar olsa da İslam düşünürlerinin temel ortak görüşleri; kötülüğün âdemiliği, arıziliği, azlığı, yararlılığı, maddenin ve bedenin eksikliği, ilahi hikmetin tam manasıyla bilinemeyeceği şeklindedir (Yaran, 2016: 18).

İhvan-i Safa'ya göre, evrende aslolan iyilikken, kötülük geçicidir. Onun varlığının nedeni iyiliği tamamlayıcı özelliğinin olmasındandır. Bu sayede kötülük, iyiliğin anlamlı olmasını sağlayarak evrendeki mükemmelliğin tamamlanması için gereklidir.

İbn-i Rüşd'e göre Tanrı her şeyin yaratıcıdır ve her şeyin bilgisine sahiptir. Kötülüğü yaratan Tanrı'dır, ancak bu bizim için bir kötülüktür. İnsanın kötülük olarak nitelendirdiği şeyin nihai anlamda Tanrısal iradenin gerçeklemesi için bir araç olma olasılığı vardır.

> *İbn-i Sina'ya göre madde ve insanda üç türlü kötülük vardır:*
>
> *a. Bilgisizlik, zayıflık, yaratılışta ki noksanlık manasına gelen kötülük ki, bu fiziki kötülüktür.*
> *b. Elem, keder, maddi ve manevi iç sıkıntılar gibi ruhi sıkıntılardan ileri gelenler ise psikolojik kötülüktür.*
> *c. İnsanın ahlakından gelen kötülük ise metafizik kötülüktür (Çüçen, 2005: 129)*

Evrenin en mükemmel şekilde yaratıldığını kabul eder ve kötülüklerin mükemmel olan bu evren için bir zorunluluk olduğunu söyler çünkü iyiliğin anlaşılabilmesi için kötülüğün gerekliliği şarttır. Onun düşüncesinde kötülük, iyilik ihtiyacının sonucudur. İyilik dünyada aslolan şeydir. Ve insan özgür iradesiyle maddeye yani kötülüğe hâkim olmalıdır. İbn-i Sina için kötülük olumsuz; iyilik bilgiyi ve tamlığı ifade ettiği için olumlu bir kavramdır ve zorunlu varlıktan uzaklaştıkça kötülük artmaktadır. İyilik varlığın temel özelliği, kötülük ise sonradan gelmedir. Kötülüğün kaynağı maddedir ve kötülük, olgular evreni denen Ay-altı evrende ortaya çıkmaktadır. İlahi evrende madde bulunmadığından kötülükte yoktur.

> *İbn-i Sina'ya göre varlıklar iyilik ve kötülük açısından ancak dört durumda bulunabilirler. Buna göre:*

a. *Mutlak anlamda iyi olan Yüce Tanrı ve O'na yakın olan aktif akıllar sırf iyidir.*
b. *Mutlak anlamdaki kötülüğün varlık alanına çıkması ilahi hikmete aykırı düştüğü için imkânsızdır.*
c. *Varlıkta şerrin hayra üstün gelmesi ve ya onların eşit bulunması da imkânsızdır. Çünkü az bir iyiliği elde etmek için çok kötülüğü kabullenmek, kötülüğün kendisi demektir ve buda ilahi hikmet uygun düşmez.*
d. *İyiliğin kötülüğe, hayrın şerre üstün gelmesi ise varlıkta bütünüyle rastlanan ve ilahi hikmete en uygun olan bir durumdur (Yaran, 2016: 150).*

Farabi'ye göre Tanrı, âlemi birlik ve bütünlük içerisinde tek bir amaca hizmet ediyormuşçasına yaratmış ve bu düzenin devamını ise bütünlüğe bağlamıştır. Onun yarattığı bu düzen sayesinde ilahi adalet kozmik düzeyde tecelli eder ve böylelikle adaletsizlik söz konusu bile olamaz (Aydın, 1992: 148-149).

Farabi, Tanrı haricindeki hiçbir şeyin mükemmel olamayacağını söyler. Madde (yaratılmış olan) ise doğası gereği eksiklik ve kötülüğün kaynağıdır. Fiziksel kötülüğü reddederken kötülüğün evrende asla var olmadığını, onun insan iradesiyle ortaya çıktığını savunur. Kötülük, iyiliğin eksikliğidir. Ancak bu eksiklik Tanrı'dan kaynaklanmaz. İnsanın maddesel benliği ve sahip olduğu irade, onun kaynağını oluşturmaktadır. Kötülük, arızi, göreceli aynı zamanda gereklidir.

Gazali, evrenin "mümkün âlemler arasında en iyisi, en güzeli ve en tamı" olduğunu kabul eder (Aydın, 1992: 149). Aynı zamanda evrendeki doğal düzenin yanı sıra toplumsal düzenin de mükemmel olduğunu savunur. Ona göre kötülüğün nedeni Tanrı değil, insandır. Ancak kötülüğün kaynağını açıklarken İbn-i Sina, Farabi, İbn-i Rüşd gibi diğer İslam düşünürlerinden ayrılarak akıl yerine kalbin üstünlüğünü seçmektedir. Çünkü ona göre insan, yalnızca kalbiyle Tanrı'yı bilebilir ve kalpteki Tanrı korkusu mutlak öneme sahiptir. Kötülüğe sebep olan şey iyi ahlak sahibi olmamaktır. Ona göre, iyi ahlak sahibi olmayan insan, bunun için çaba göstermelidir. Temiz bir kalp iyi ahlakın temeliyken, kalbini Tanrı'ya kapatanlar kötü ahlak sahibi olur ve bu kötülüğün nedenidir. Kötülüğün varlığı sadece kalp sayesinde elde edilen

bilgi için değil, aynı zamanda daha büyük iyilikler için de bir gerekliliktir. Bu bağlamda kötülüğün, iyiliğin anlaşılır olması için gerekli olduğunu söylerken her ikisinin de Tanrı'dan geldiğini savunur.

Özellikle Farabi ve Gazali tarafından sınırları çizilmiş olan İslam düşüncesinde kötü güçler, şeylerin düzeni içindeki uyumsuzluklar, yoksunluklar olarak görülmektedir. Gazali, kutsallığın dünyevi görüngelerde aranamayacağını söylerken, Farabi, doğal kötülüğü var saymaz. Olan da, maddenin mükemmeliyeti kabul etme ve yansıtmadaki liyakatsizliğine bağlanır. İbn-i Sina ise kötülüğü arızi olarak görür ve onun az olduğunu hâkimiyetin iyilik de olduğunu söyler. Bu kadar kötülük gerekli ve yararlıdır. Ona göre, kötülük sadece ay-altı âleminde vardır, semavi âlem tamamen iyilik ve hayrdan oluşmaktadır. İslam filozoflarına göre, özellikle doğal kötülük, âdemi ve yokluksaldır. Onun bir varlığı yoktur sadece iyiliğin yokluksallığı söz konusudur. Bu bağlamda varlığının nedeni kendisi değil de karşıtı olan iyiliğin varlığına katkı sağlamaktır. Farabi, "kötülüğün şeylere duhulünün arızi" olduğunu söylerken İbn-i Sina, kötülüğün kemâlin yokluğu olduğunu ve kendi varlığı olmadığını söyler. Gazali ise kötülüğü "çoğu kez kılık değiştirmiş iyilik" olarak tanımlar. İslam düşüncesinde kötülükler, düzen içindeki tamamlayıcı ögelerdir. (Taburoğlu, 2014: 93-94).

# İKİNCİ BÖLÜM

# YENİ TÜRK SİNEMASI

## 2.1. 1980 DARBESİ SONRASINDA TÜRKİYE'NİN TOPLUMSAL YAPISI

1950'li yıllarla birlikte ülkemizde çok partili yaşama geçilerek demokratikleşme adına büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. Bu dönemden itibaren yaşanan siyasal ve sosyal çalkantılar sonucunda darbeyle karşı karşıya kalınmış, 1961 anayasası hayata geçirilerek yeni bir dönem yaşanmaya başlanmıştır. Bu yeniliklerle beraber gelen değişim sürecine benzer bir diğer süreç ise 1980'lerde kendini göstermiştir. Ülkede yaşanan siyasal çatışma ortamı nedeniyle 12 Eylül 1980 sabahında *Bayrak Harekâtı* ile Türk Silahlı Kuvvetleri, Türkiye Cumhuriyeti'nin yönetimine el koymuştur. Yeni yönetim, 1982 anayasasını kabul ettirerek Kenan Evren'i Cumhurbaşkanı seçtirmiştir. Daha sonra 1983 ve 1987 yıllarında yapılan genel seçimlerde ise Turgut Özal yönetimindeki ANAP iktidara gelmiştir. Bu iktidar, 1989'a kadar devam etmiştir.

Yapılan darbenin hemen öncesinde Demirel başkanlığında Turgut Özal tarafından alınan 24 Ocak kararları, iktisat tarihçileri tarafından Türkiye ekonomisinde "dışa açılma" ekonomisinin ilk adımları olarak nitelendirilmektedir. Uluslararası ve yerli sermayedarların talepleri üzerine alınan bu kararlar, faiz oranları, ithalat, döviz ve KİT fiyatları açısından piyasada serbest hale gelmek ve kamu harcamalarına kısıtlamalar getirmek amacıyla düzenlenmelerine karşılık gelir dağılımının git gide bozulduğu ve muhalefete izin verilmeyen bir ortamda gerçekleştirilmeye çalışılacaktır (Sönmez ve Boratav'dan aktaran: Kejanlıoğlu, 2004: 192). 1988 yılına kadar iktisat politikaları şeklinde ana hatları çizilen kararların temelinde aslında IMF'nin 1970'li yıllarda dış tıkanma koşulları altında ezilen az gelişmiş ülkelere dayattığı istikrar

politikası paketi ile Dünya Bankası'nın geliştirdiği yapısal uyum programları yatmaktadır (Boratav'dan aktaran: Velioğlu, 2017: 146).

Türkiye tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri olan 1980'lerin siyasal ve toplumsal ortamında küreselleşmeye ve yenidünya düzenine açıkça eklemlenen bir siyaset ve ekonomi söz konusudur. Bilinmezlik içinde kalan bu toplumda yaşanan değişim ve gelişmeler yeni düzenin belirlenmesinde etken olurken Yüksek Öğretim Kurumu ve eğitim özerkliğinin zayıflaması, anayasa değişikliği, siyasal yasakların ardından yeni partilerin kurulması ve seçim mücadeleleri, Turgut Özal hükümeti, dış ilişkiler ve küreselleşme, siyaset ve din ilişkisinin güçlenmesi, kimlik siyaseti, Kürt sorunu, yeni burjuvazi, yeni gençlik, Cumhurbaşkanlığı seçimi gibi konular gündemi oluşturmaktadır (Yılmaz, 2015: 18). 12 Eylül darbesi, Türkiye'de siyasal ve ekonomik alanların yanı sıra sanat ve kültür alanlarına da etki etmiştir. Bu yeni-liberal ekonomi siyasetinde, Batı dünyasıyla olan ekonomik ve siyasal ilişkilerin yanı sıra, kültürel oluşumlarla ilişkiler artmış; yeni bir zenginler sınıfı ve devamında yeni bir değer sistemi meydana gelmiştir (Yılmaz, 2015: 36).

Geçerli değerlerin güç ve para haline gelmesi ve bunlara ulaşmada her yolun mubah sayıldığı bu dönemde faydacılık, bencillik, bireysellik gibi değerler ön planda tutulmuştur. Tüketim güçleri ve bunların etkisiyle toplumsal statü arayışına giren özellikle kentlerde yaşayan kesim bu yeni değerleri kolaylıkla benimsemiştir. Herkesten önce tüketmenin kentlilik konumunu arttığına dair oluşan bu anlayışa ait değer sisteminde kişiler, en pahalı, en gösterişli ve en son teknoloji ürünlerini tükettiği oranda en kentli olma şansını elde etmektedir. Lüks hayatın insanlara bu şekilde özendiriliyor olması bu uğurda her yolu mubah kıldığından insanların buna ulaşması için yapabileceği kötülükler normalleştirilerek sıradan bir hale getirilmiştir. Özalcı yıllar kısa yoldan zengin olma çabaları beraberinde bunun için namuslu insanların hakkını yiyen, alın teriyle para kazanan insanları küçük gören, namussuzluk yoluyla zengin olan yeni zenginlerin dünyasını başlatan yıllar olmuştur (Velioğlu, 2017: 150). Hemen hemen her alanda yapılan bu dönüşümlerle Türkiye, daha önce hiç bu kadar keskin bir şekilde yaşamadığı bir çatışma sürecine girmiş ve bunların etkisiyle doğrudan ya da dolaylı olarak değişmeye başlamıştır.

Kongar (2006), Özal dönemini günümüze kadar etki eden ve ciddi dönüşümlere yol açan bir miras olarak tanımlamaktadır (s. 330). Ayrıca bu mirası ekonomik miras, siyasal miras, toplumsal miras ve kültürel miras olmak üzere dört ana başlık altında toplar: Ekonomik alanda; dışarıya göreli olarak kapalı ithal ikameci bir ekonomiden, dışarıya açık, olanaklı olduğu ölçüde uluslararası rekabete dönük bir ekonomiye geçiş sağlanırken aynı zamanda gelir dağılımının fazla adaletsiz olduğu ve sürekli olarak düşük gelirler aleyhine bozulmaya devam ettiği ve yüksek enflasyonun egemen olduğu bir piyasa yapısını ortaya çıkarmıştır. Siyasal alanda; laik ve demokratik sosyal hukuk devletinin laiklik, demokratiklik, sosyallik ve hukuksallık özelliklerinin zayıflatılmasın karşın siyasal İslam'ın güçlendirilmesiyle otoriter ve kapalı devlet anlayışının yaygınlaştırılması ve buradan hareketle kapalı devletin gizlilik ilkesinden yararlanılarak hukuk kurallarına uygun olmayan şekilde tüm devlet aygıtını kendi çıkarları doğrultusunda kullanması için gereken ortam sağlanmıştır. Toplumsal alanda; sivil toplum örgütlenmelerinin etkisine kapalı bir kamu alanı ve emekçi örgütlenmelerinin zayıflatıldığı bir iş dünyasına karşılık, tarikatların geniş cemaatler biçiminde örgütlenerek mali ve siyasal nüfus kazandıkları bir ilişkiler ağı meydana gelmiştir. Ayrıca yöneticilerin bireysel ve keyfi karar ve uygulamalarının, olanaklı olduğu ölçüde hukukun ve kamuoyunun denetimi dışına çıkarıldığı bir bürokrasi ve siyaset söz konusudur. Kültürel alanda; feodal değerler sisteminin vefa, dürüstlük gibi olumlu yönleri terk edilirken otoriterlik, sömürü gibi olumsuz yönleri korunmuştur. Endüstriyel değerler sisteminde ise dürüstlük, özgürlük, ortak yaşamın getirdiği güvenilirlik, verimlilik gibi olumlu yönler ihmal edilmiş, fırsatçılık ve bireyci çıkarcılığın desteklendiği, vahşi kapitalist sömürü anlayışına yönelik, melez bir değerler sistemi kurulmuştur. Ayrıca 12 Eylül'ün depolitize etmek istediği gençlik, Özal döneminde de devam edilen bilinçli eğitim ve toplumsallaştırma politikalarıyla "kendine, yakınlarına, topluma ve dünyaya karşı hiçbir sorumluluk duymayan, aksine onları kendine karşı sorumlu tutan" şeklinde bir yönelimle yetiştirilmek istenmiştir (s. 332).

24 Ocak kararlarıyla yürürlüğe koyulan politikalar kentlerde işsizlik, gelir dağılımı dengesizliğinin artması, toplumsal ve mekânsal kutuplaşmaların belirginleşmesi, sosyal adalet düşüncesinin gerilemesi, kamusal hizmet alanının daraltılması ve yoksulluğa sebep olmuştur. Geçmişten gelen kentleşme sorunlarının

devamında kentte ve kırsal bölgelerde yaşam koşulları ağırlaşmaya başlamıştır. Ayrıca sermaye ve devlet yatırımlarının, kentlerde hızla artan nüfusa oranla ihtiyaç duyulan konut, ulaşım ve alt yapıya ayrılmaması kentlerin çevresinde alt yapısı oldukça yetersiz gecekondulaşma olgusuna yol açmıştır. (Kaygalak'tan aktaran: Yıldız, 2008: 74).

Kentleşmenin yerini giderek gecekondulaşmaya bırakmasının altında yatan sebep köylünün yoksullaşması, topraksızlaşmasıdır. Yaşanan yoğun güç karşısında yetersiz kalan ihtiyaçlarla birlikte "kent hukuku dışı alanlarda" gecekondu kültürü oluşmuş ve bu nüfus kendi değer yargılarını üreterek "arabesk" bir yaşam biçimi yaratmıştır. Arabesk kültür, hem köylü kalamayan hem de kentli olamayan nüfusun temsilidir (Kongar, 2006: 27).

Kültürel yaşam, yeni-liberal ekonomi siyasetinin etkisiyle biçimlenmeye başlamıştır. Devlet kurumları, sanat ve kültür konularına net bir şekilde yaklaşmamış bulanık bir atmosfer üretmiştir. Ancak diğer yandan plastik sanatlar alanı özel girişimler sayesinde hız kazanarak gelişmiştir. Baskı, sansür ve iç denetimle yürütülen güncel siyasal yaşantı, sanat alanında devlet kurumlarının belli bir vizyona sahip olmasını ve siyasal etkilerden bağımsız bir temele ulaşmasını engellerken, özel sektörün ilgisini serbest bırakmıştır (Yılmaz: 2015: 38).

Bu dönemde yükselen kent burjuvazisinin sosyo-kültürel yapısı, yüzünü yıllar önce batıya dönmüş bir ülkenin modern kimliğinin yanında bastırılan ya da temsiliyet alanı bulamayan diğer toplumsal ve kültürel kimliklerden oluşmaktadır. Bu nedenle ikircikli bir yapının hâkim olduğu ve pek çok alanda kendini gösterme çabalarının gözlemlendiği ülkede, İslamcılığın yükselişi, farklı etnik kimliklerin ortaya çıkışı, taşranın kültürel yükselişi ya da aşağı kültür denilen alanda ki ifade patlamasının yanı sıra, küresel iletişim kanallarının ve tüketim kültürünün yaygınlaşmasıyla iştah, istek ve cinsellik patlaması da söz konusu olmuştur (Yılmaz, 2015: 39).

Askeri müdahale ile birlikte muhalefete dair tüm olasılıklar imkânsız kılınırken; askerler fiilen yönetimden çekildiğinde bile onların çizdiği yasaların işleyişi devam etmiştir (Kejanlıoğlu, 2004: 192). 1980'ler Türkiye'sinde yaşanan uç noktaların birlikteliğinde askeri darbenin toplumsal yaşama getirdiği bu sınırlamalara karşılık seçme özgürlüğünü öneren ortama bağlı olarak aynı anda hem *sözün bastırılması* hem

de *söz patlaması* şeklinde gelişen iki farklı kültür anlayışı söz konusudur. Merkezi iktidar tarafından bastırılan, söz hakkı verilmeyen toplumla, düzensiz, kendiliğinden var olan ve ses çıkaran bir toplum karmaşası ortaya çıkmıştır. Yani 1980'ler hem inkâr ve bastırma dönemi olan susturulmuş bir Türkiye'nin hem de sözde yeni kanallar aracılığıyla konuşan, modern bir kültür siyasetinin filizlendiği, insanların iştah kabarttığı fırsatlar dönemi olan Türkiye'yi gözler önüne sermektedir (Gürbilek, 2001: 36). Gürbilek'e göre (2001), 80'lerin ilk yarısına baskı ve şiddet hâkimken; ikinci yarısına özgürleşme hâkimdir. Ancak bu iki strateji 80'ler boyunca birbirinin yerini almamış, aksine birbirlerine ihtiyaç duymuşlardır. Baskı ve özgürlüğün bu çakışması 80'lerin kültürel iklimini ortaya çıkarmıştır (s.13).

1980 sonrasında ekonomi dengesinin piyasa güçlerine bırakılması ve devletin iktisadi yaşama sadece düzenleyici olarak katılımının sağlanmasıyla başlayan süreç 1990'lara gelindiğinde dengelerini yitirmiştir. Türkiye, dışa bağımlı ve yapay büyüme stratejisi, çarpık bölüşüm, birikim mekanizmalarının tıkanması ve dış piyasalardaki sıkıntılar sebebiyle 1990'lar boyunca ekonomik tıkanıklıklar yaşamış ve gittikçe de şiddetlenen birtakım bunalımlara girmiştir (Yeldan'dan aktaran: Pösteki, 2012: 24).

1990'lı yıllarda iktidar değişikliği yaşansa da 1980'lerden çokta farklı bir imaj çizilmemiştir. Doğru Yol Partisi (DYP) genel başkanlığına seçilip başbakan olan Tansu Çiller, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kadın başbakanı olmuştur. Çiller başbakan olduğu 1993 yılı ortalarından, koalisyon ortaklığını bıraktığı 1997 ortalarına kadar yaklaşık dört yıl ekonominin yönetiminde söz sahibi olmuştur. Ancak Özal'ın ekonomik uygulamalarını eleştiren Çiller, devlet bakanlığı sırasında muhalif tutumunu sürdürken, başbakan olarak ekonomi yönetimini ele alınca tamamen bu uygulamalara uygun bir politika izlemiştir. 5 Nisan 1994 'te uygulamaya konan "istikrar tedbirleri" ise 24 Ocak 1980 kararlarının aynısıdır (Kongar, 2006: 420).

Türkiye ekonomisi giderek artan krizler için almış olduğu bu tedbirleri, kalıcı bir başarı sağlayamamış ve ulusal ekonominin 1998 Asya ve Rusya krizlerinden olumsuz etkilenmesine engel olamamıştır. 1990 sonrası yıllarda devlet, özellikle ulusal ekonominin yönlendirilmesi işlevini yitirirken diğer yandan ulusal ekonomiyi tamamen konjonktürel ve dışsal olgularla bağımlı hale getirmiştir. Küreselleşme, kültürel emperyalizm vb. uzantılar ise bu bağımlılığı yaratan kültürel uzantılardan

sadece birkaçıdır. Tüm dünyayı etkisi altına alan küreselleşme sürecinin yarattığı kültürel benzeşme, bu yıllarda doruk noktasına ulaşırken belirgin bir homojenliğe neden olmuştur. Küresel kültürün yaratılması, küresel bir tüketim piyasasını da beraberinde getirmiştir (Velioğlu, 2017: 157).

Birçok ülke gibi dışarıdan gelen kültür ve ideolojilere açık olan Türkiye, toplumun kendi kültürü ve Batı'dan gelen kültür arasında sağlıklı bir denge kuramamıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren yayılan modernleşme düşüncesiyle devletin ve toplumun ileriye götürülmesi amaçlanmasına rağmen 1990'larda bu düşünce tıkanmış ve gelenekselleşme ortaya çıkmıştır. Değişim düşüncesiyle yola çıkılan ülkede değişime kapanan ve modernleşmenin kafalardaki anlamı ile işleyişinin çatıştığı bir süreç yaşanmıştır. Dünya, 1990'lı yıllarda soğuk savaşı geride bırakırken SSCB'nin dağılışı sonrasında Türkiye, değişik açılımlara giderek aktif bir dış politika izlemiştir. Ancak Cumhurbaşkanı Özal'ın bölgede etkin olabilmek için izlediği dış politikalar içeride ve dışarıda beklenen sonuçları vermemiş, batılılaşma çabalarında hayal kırıklığından öteye gidememiştir (Pösteki, 2012: 25-26).

1990'larda süren 1980'ler etkisi yerini 2000'li yıllarda 1990'ların ve öncesinde birikenlerin sorunlarına bırakmıştır. Toplumda gün geçtikçe belirginleşen ayrımlar, sağlıksız bir şekilde gelişen batılılaşma arzusu, tüketim çılgınlığı, politik ve ekonomik krizler, televizyon ekranlarındaki pembe dünya, 1999 depremi gibi birçok olay ülkenin dengesini bulmasını zorlaştırmıştır. Bu noktada özellikle yaşanan ekonomik krizler nedeniyle sadece bugüne odaklanan toplum, onlara dayatılanı sorgulamadan kabul ederek yavaş yavaş yozlaşmaya başlamıştır.

2000'li yıllara gelindiğinde 1994, 1999 ve 2001 yıllarında küçülen milli gelir, makro-ekonomik göstergelerde dönem boyunca ciddi bozuklukları ortaya çıkarmıştır. Döviz kurlarının, dış ticaret rejiminin ve dünya ekonomisinin istikrarlı seyrettiği koşullarda %5-6'lık büyümenin ılımlı cari açıklarla sürdürülebildiği Türkiye ekonomisi, önemli boyutlarda sıcak ögeler taşıyan sermaye hareketlerinin katkısıyla dış borçlarını hızla arttırarak gelişmekte olan ülkeler arasında ilk sıralara yerleşmiştir. Bu olgu ve sık sık tekrarlanan finansal krizler IMF ve Dünya Bankası'nı ekonomik yönetimin kalıcı aktörleri haline getirmiştir. Türkiye ekonomisinin 1980'i izleyen yirmi yılı neoliberal savın toptan iflasının çeşitli kanıtlarını ortaya koymuştur. 21.

yüzyıldaki gündeminde ise emek-sermaye ilişkileri ve sermaye içi sorunlarla ilgili iki boyut söz konusudur. Birincisi emek-sermaye arası bölüşüm sürecini tamamen piyasa mekanizmasına teslim etmeyi, ikincisi siyasi iktidarın ayrıcalıklı iş adamlarına ve sermaye gruplarına dönük kayırıcı uygulamalarını, özerk kurumlar oluşturarak önlemeyi hedeflemektedir (Boratav, 2005: 171-172). Bu karışıklığın arkasında ise özellikle medya, yenidünya düzeninin yayılmasında en büyük etkeni oluşturmaktadır. Medya aracılığıyla tek tipleştirilmeye çalışılan yer kürede, yeni sisteme ayak uyduran bireyler yaratmak amacıyla öne sürülen modern insan tanımı betonlar içine sıkıştırılmış yığınlar olma yolunda ilerlemektedir. 1990'lardan beri süregelen siyasi ve ekonomik krizlerle başa çıkmaya çalışan ülke, hızla gelişen dünyaya ayak uydurma çabalarında ortada kalmıştır. Bir yanıyla yeniçağı yakalamış gibi görünürken diğer yanıyla içe kapanık bir hale bürünmüştür.

### 2.1.1. 1980'ler Sonrasında Türk Sineması

1980'lerde liberal ekonomi politikasının da etkisiyle her şeyin piyasa malı olarak değerlendirildiği bir süreç yaşanmıştır. Tüketim toplumu olgusu yerleşmiş bunun sonucunda toplum bir depolitizasyon sürecine girmiştir. Bu dönem sinemada 12 Eylül'ü eleştiren filmler pasif kalırken, aydınların kendi kişisel sorunlarına eğilmeleri söz konusu olmuştur. Bunların yanında ileriye dönük bir adım olarak nitelendirilebilecek kadın kahramanların rollerinin değiştiği, kadının cinsel özgürlüğü ve bunalımlarını konu alan filmler görülmeye başlamıştır (Pösteki, 2012: 17).

Scognamillo'ya göre (2003), 1980'lerde eski kuram ve uygulamalar değişirken; ruhbilimsel incelemeler ve yalın öykülerden hoşlanmadığı söylenen seyircinin önüne kentsoyludan marjinal olanına kadar bir dizi sorunlu, bunalımlı, çatışmalı, uçta yaşayan, iletişimsiz karakterler dizilmiştir. Türk sinemasının ya da genelde sinemanın temel izleyicisi, kolay çözümlenebilen ve klasik oyuncu seçimi sayesinde en baştan beri belli olan basit bir tipolojiye alışmışken bu dönemde karşıtlıklar içinde bocalayan, kimliklerinin arayan, sorgulayan, 12 Eylül ve sonrasının şokunu geçiren, ortamı, düzeni ve kendi dünyalarını eleştiren, sanatlarını didikleyen, kimi her çeşit simgelerle donatılmış, kolay çözümlenmeyen, kimi aşırı politize, kimi çokça kent soylu veya kentsoylu olma özentisine kapılmış, kimi nostaljik insanlarla tanışmıştır. Bu nedenle sinema sanatçısı ve sinema seyircisi arasında bir karşıt tepki oluşurken yeni sinemanın

yeni yönetmenleri eski tabuyu yıkmış, izleyiciyse yeni tabuları benimsemekte zorlanmıştır (ss.370-371).

Sinemanın, 1960'larda başlayan ve televizyonun en çok izlendiği saatlerde bile izleyici toplayabilen mutlu çağı sona ermiş 1975'lerden sonra yerini seks filmleri dönemine bırakmıştır. 1980'lerde video cihazlarının ortaya çıkması ve dönem koşulları nedeniyle halkın ayağını sokaktan çekmesi sinemayı sekteye uğratmıştır. Bunun üzerine evde film izlemeye alışan toplum, televizyonun renkli döneme geçmesiyle gitgide ekran başına kilitlenmiştir.

| **Yıl** | **Film sayısı** |
|---|---|
| **1980** | 68 film |
| **1981** | 72 film |
| **1982** | 72 film |
| **1983** | 78 film |
| **1984** | 124 film |
| **1985** | 127 film |
| **1986** | 185 film |
| **1987** | 185 film |
| **1988** | 117 film |
| **1989** | 99 film |

Tablo 1: Yıllara göre yapılan film sayısı[2]

12 Eylül sansürünün varlığı yönetmenleri siyasal ve toplumsal sorunlar üzerine eğilmekten alıkoymuştur. Ülkenin içinde bulunduğu karamsar günlere her şey toz pembeymişçesine gülen komedi filmleriyle depresif sanat filmleri eşlik etmektedir. Özellikle içine kapanık, karanlık unsurlar barındıran sanat sineması, beğenilme ya da izlenme kaygısının olmamasından dolayı yönetmenlere, kendilerini özgür bir biçimde ifade etme şansı sunmuştur. Bu da sanat sinemasının sonraki yılları için temel oluşturmuştur.

[2] Scognamillo, Giovanni (2003). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

### 2.1.2. 1990'lı Yıllar Sonrasında Türk Sineması

1991 seçimlerinden sonra DYP-SHP koalisyonunun da ekonomi ya da demokratik anlamda herhangi bir düzelme sağlamaması bunun yanı sıra enflasyon oranın yükselmesi, kazancının düşmesi, işsizlik oranının artması, sosyal devlet düzeninin çökmesi ülkeyi daha zor bir duruma düşürmüştür. Ayrıca özel radyo ve televizyon kanallarının yayın hayatına başlaması, VCD ve DVD teknolojilerinin Türkiye'ye gelmesiyle birlikte 1990'lı yıllar Türk sinemasını da sıkıntılı bir döneme sokmuştur.

Scognamillo'ya göre (2003), yeşilçam dönemindeki Türk sineması kendi ticari yapısı içinde furyalar yaratan belirli türlere bağlıdır: Melodramlar, güldürüler, tarihi veya dönem filmleri, macera ya da hareketli yapımlar, arabesk ya da seks filmleri gibi. B tipi filmler ve "çöp" filmler de dâhil olmak üzere "Yeşilçam", her ülke sineması gibi çeşitlilik üzerine kurulmuştur. Yaşanan kriz en üst seviyeye varıp yeni, ama yöntemsiz bir yapılanma zorunlu olduğunda ve eski ticari/endüstriyel düzen bozulduğunda "tür" ayrımı da 1990'lar boyunca kendiliğinden ortadan kalkmıştır (s.444).

> *90'lı yılların başında Türk sineması çöktükten sonra Türkiye'de bazı filmler yapılmaktadır. Ama artık bu filmler sinemayı besleyen ortak bir sistemin ürünü değildir. Bu filmler, onları meydana getirenlerin kişisel çabaları ve sağlayabildikleri özel imkânlarla yapılabilmektedir (Refiğ'den aktaran Scognamillo, 2003: 444).*

1990'lara gelindiğinde Türk sineması ağır bir bunalım içine girer ve diğer ülkeler gibi Amerikan sinemasının karşısında duramaz. 1990'lar Körfez Savaşı'na, SSCB'nin yıkımına tanık olurken, Türkiye'nin Avrupa Topluluğu'na başvurusu ve Körfez krizindeki tutumuyla batılılaşma isteğini sürdürmesi önemli bir etken olmuştur. Bu dönemde ülke sorunlarından uzak, küreselleşmenin etkisiyle deformasyona uğramış genç bir kuşak ortaya çıkmış, artan özel radyo ve TV kanallarıyla birlikte bilinçsiz bir değişim sürecine giren ülkede nitelikli bir modernleşme yaşanamamış aksine kültürel değerler yitirilmiştir. Amerikan filmleriyle boy ölçüşemeyen ülkede seyircinin de özel kanallarla birlikte yitirilmeye başlanması ve tüm bunların üstüne gelen finansal sorunlarla birlikte 90'lı yıllar nitelikli bir film endüstrisi olmaktan uzak kalmıştır (Pösteki, 2012: 17-18).

Türk sinemasının 90'lı yıllardaki durumu özel bir durum olarak sayılamaz. Birçok Avrupa ülkesinin sineması benzer bir süreç içinde umudunu yapımcı/yönetmenlerin gayretlerine, devlet yatırımlarına ve çok uluslu ortak yapımlara bağlamıştı. Bir sistem çökünce şu ya da bu yönetmenin filmleri aracılığıyla onun yerine bir diğer, ama büyük olasılıkla eskisine hiç benzemeyen bir sistem yerleşir ya da yerleşmeye çalışır (Scognamillo, 2003: 445).

Bu yılların başlarında sinemadan kopan seyirciyi salonlara çekmek zorlaşırken diğer yandan televizyonun etkisinin payı azımsanamayacak niteliktedir. Fakat sadece televizyonun değil sinemanın da küreselleşmeye başlamasına olan karşıt tepkiler gün yüzüne çıkana dek yaşanan çöküş tabloya bakıldığında gözler önüne serilmektedir.

| **Yıl** | **Film sayısı** |
|---|---|
| **1990** | 74 film |
| **1991** | 33 film |
| **1992** | 39 film |
| **1993** | 82 film |
| **1994** | 82 film |
| **1995** | 37 film |
| **1996** | 37 film |
| **1997** | 26 film |
| **1998** | 22 film |
| **1999** | 20 film |

Tablo 2: Yıllara göre yapılan film sayısı[3]

Modernleşme sürecinde modernleşemeyen ülke, 1980'lerden kalan yükselen siyasal İslam'ın gölgesinde kalırken bu karmaşanın arasında kalan toplumun geçirdiği bunalım haliyle sinemaya da yansımıştır. Kapanan sinema salonlarının pasajlara dönüştürülmesi hatta var olan sinema salonlarının cep sineması haline gelmesi, yıllık film sayısındaki düşüş ve tüm bunlara karşın Amerikan sinemasıyla olan rekabet deyim yerindeyse rekabet edememe durumu sinemayı içinden çıkılmaz bir hala sürüklemiştir. Topluma empoze edilen tüketim kültürü, küreselleşme ya da diğer bir

[3] Scognamillo, Giovanni (2003). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

adıyla batılılaşma bu yeni toplumun ilgisini çekmiştir. Bu çelişki izleyiciyi ikiye bölmüştür. Bir yanda Amerikan sinemasına hayran bir kitle varken diğer yanda bağımsız sinemaya ilgi duyan azınlık yer almaktadır.

### 2.1.3. Yeni Türk Sineması

1990'lardan günümüze çok sayıda olmasa da farklı filmler yapılmaya başlanmıştır. Özellikle genç ve orta kuşak yönetmenlerin yaptığı popüler filmler, politik filmler, kadın yönetmenlerin filmleri ve karakter odaklı bağımsız filmler bu döneme damga vurmuştur. 1990'lara gelene kadar geleneksel bir yol izleyen Türk sineması, yavaş yavaş kendi dilini yaratan yeni kuşak sinemacıların ortaya çıkmasıyla yeni bir ivme kazanmıştır. Film hasılatlarının başarı ölçütü olarak tanımlandığı bu dönemde maddiyat kaygısı gütmeyen, birey ve onun kaygılarına yönelik olan yeni kültürel sinema, kendi bağımsızlığını ilan etmiştir. 1990'ların önceki tarihlere bakıldığında bir uyanış olarak görülmesi, fikri yapılan film sayılarından ziyade bilinçli sinemaya ve seyirciye atfedilmektedir. Farklı anlatım biçimleri deneyen yeni sinemacıların ortak noktası ise eski sinemayla yetinmeyip Yeşilçam'ın alışagelmiş mizanseni dışına çıkmış olmalarıdır. Bu dönemde seyirciyi hedefleyen filmlerin yapılması ve yurt dışında da ön plana çıkan yönetmenlerin film yapması dönemin en önemli özelliklerindendir. Popüler kültürden ibaret olan ticari sinema dışına çıkan bakış açısı, yönetmenin bireye ve topluma sorumluluğu ve bu bağlamda ortaya çıkardığı sorunsalıyla dikkat çekmektedir. Bu anlayışa göre ortaya çıkan filmin çağın bir aynası olarak üzerine düşeni yapması gerekir.

Suner (2006), yeni Türk sineması kavramını iki temel parametre ekseninde; *Türk* sözcüğünün işaret ettiği *ulus* ile *yeni* sözcüğünün imlediği *zamansal* çerçeve ve buradan hareketle tarihsel döneme ve yeni dalgaya yapılan vurgu olarak tanımlar. Türk sineması içinde yapılan *popüler* ve *sanat* sineması ayrımı ise üçüncü bir çerçeveyi oluşturmaktadır (s. ,28).

John Hill, ulusal sinema terimine iktisadi ve kültürel anlamda ikili bir açıklama getirmektedir. İktisadi bağlamda ulusalcı, bağımsız bir kimliği vurgularken, kültürel bağlamda çoğulcu ve demokratik bir tutum içermelidir. Onun bu yaklaşımına göre ulusal bir tavır takınmadan sanatsal anlamda yeniliğe ulaşmak mümkün değildir. Yani öncelikli olarak global kabul edilen Hollywood pratiklerinin reddedilmesi gerekir.

Diğer yandan ise gişe hasılatı yani filmin popülerliği onu ulusallaştırmaya yetmez (Daldal, 2015: 20-21).

Ancak her ne kadar 2000'li yıllar bir umutla başlasa da ilk yıllarında popüler kültüre yenik düşmüş, ilerleyişlerini kendi izleyici kitleleriyle devam ettirmek zorunda kalmışlardır. Belirgin şekilde kendine özgü olan bu filmler evrensel sancılardan bahsederken yurt dışında edindikleri başarılar sayesinde bu kitleyi edinmiş ve karşılıklı olarak birbirlerine sadık kalmışlardır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoğlu gibi isimler bu dönemin bağımsız sinemacılarının ta kendisidir. Yeni sinema ya da diğer bir deyişle ulusal sinema hareketinin temelinde Hollywood sinemasını reddeden sanatsal kaygı yatmaktadır. Özellikle Zeki Demirkubuz'un C Blok'u yaptığı yıl olan 1994'ten günümüze dek gelen bağımsız duruş bu sinemacılar tarafından önemli derecede sahiplenilmiştir.

1990'ların ortalarındaki bazı bağımsız yönetmenler ve onların kişisel sinemaları iç pazarda gişe yapamayan, yurt dışındaki festivallerde ödül alan, ticari olmayan sanat sineması örneklerini oluştururken, 2003 yılında Nuri Bilge Ceylan Cannes'da ödül almasıyla farklı bir noktaya gelinmiştir. 1990'ları bu bağlamda iki döneme ayıran Daldal'a göre (2015), 1994-2003 yılları arasında herhangi bir sinema hareketi özelliği göstermeyen, bağımsız bir tavır almak dışında ortak bir paydası olmayan bu filmler 2004'ten sonra ulusal bir hareket boyutunu kazanmıştır (s. 22).

## 2.2. ZEKİ DEMİRKUBUZ BİYOGRAFİSİ

25 Temmuz 1964'te Isparta'da halıcılıkla uğraşan bir baba ve ev hanımı bir anneden dünyaya gelen Zeki Demirkubuz, ilkokulu doğduğu köyde bitirdikten sonra köy okullarının öğretmen ihtiyacını karşılamak amacıyla kurulan Gönen Öğretmen Okulu'nda yatılı olarak okumaya başlar. Hayatının önemli bir bölümünü etkileyecek olan siyasi görüşle burada tanışan Zeki Demirkubuz, orta üçüncü sınıftayken bir kavgaya karışır ve iki gün hapis yatar. Bu sırada esnaf olan ailesinin ekonomik durumu bozulur ve 1976'da İstanbul'a taşınırlar. Zeki Demirkubuz'un okulu henüz devam ettiğinden o ailesinden daha sonra gidecektir İstanbul'a. Ancak okulda iki yıl üst üste başarısız olur ve yatılılık hakkı elinden alınır fakat okulla ilişiği kesilmez. Bunun üzerine İstanbul'a ailesinin yanına giden Zeki Demirkubuz burada iki yıl geçirdikten sonra okula geri döner ve eğitimini tamamlar.

Liseyi okumak için İstanbul'a yeniden geldiğinde kayıt yapmasına rağmen sömestrde okulu bırakır ve ailesine maddi olarak yardım edebilmek için fabrikalarda ve triko atölyelerinde işçi olarak çalışmaya başlar. Bu dönem siyasete olan ilgisi de gittikçe artar. TİKKO adlı silahlı bir sol örgüte üye olur. 1980 darbesiyle beraber ise bu örgüt çökertilerek örgüt mensupları cezaevine gönderilir. Zeki Demirkubuz'da bu örgüte üyelikten üç yıl hapis yatar. Cezaevinde psikolojik ve fiziksel şiddet görür. Ancak diğer yandan edebiyatla tanışarak yazmaya da başlar özellikle Dostoyevski'nin Suç ve Ceza adlı romanıyla birlikte uzun yıllar sürecek bir sorgulama sürecine girer. Sadece bununla da kalmaz İngilizce öğrenmeye de merak salar ve çok fazla kitap okuyarak kendini geliştirir.

Hapisten çıktıktan sonra ise Anadolu'nun çeşitli yerlerinde işportacılık yapar. Askerliği erteleyebilmek için okula geri dönme kararı alan Demirkubuz, liseyi dışarıdan bitirerek İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne girer. Sinema yapma fikri hiç aklında yokken 1986 yılında Zeki Ökten'in asistanlığını yapmaya başlamasıyla ilk adımını atmış olur. Cezaevinde kaldığı süreçte Dostoyevski'yle tanışmış olması, orada yaşadıkları, ülkenin içinde bulunduğu sancılı durum ve iç hesaplaşmaları sinema diline karanlık bir atmosfer kazandırmış, seyirciye ise kapatılmışlık, kötülük, vicdan üzerinden bir sorgulama olarak yansımıştır.

## 2.3. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASININ GENEL ÖZELLİKLERİ

"İnsanın reel toplamının kötülük üzerine kurulu"[4] olduğunu söyleyen Demirkubuz, filmlerinde karakterlerin yaşadığı çatışmalardaki psikolojik ya da toplumsal nedenin kökenine inmek için bir çaba harcamaz. Seyircinin bunları öğrenmedeki isteğine karşın beklentiyi karşılamayan yönetmenin bu tavrı Chris Berry tarafından varoluşçu ve travma eksenli olmak üzere iki farklı şekilde yorumlanmaktadır. İlk olarak yönetmen, bu mantıksız gibi görünen, kimi zaman acımasız, cezalandırıcı, saplantılı hatta otistik olarak değerlendirilebilecek bu davranışları açıklamanın gereğine inanmıyordur. Çünkü ona göre insan böyledir. Altında bundan başka bir şeyde yoktur ki Berry, onun bu tavrını varoluşçu kaygıyla, Dostoyevski'yle ve diğerleriyle ilişkilendirir. Ya da ikinci olarak, bu davranışların

[4] Yusuf Güven, Zahit Atam, Bülent Görücü, "Zeki Demirkubuz Söyleşisi*", Görüntü* 1(3), 1995, s.17.

nedenleri vardır ancak bunlar bir travma sonucu ortaya çıktıklarından görünmeyen ya da bilinmeyen nedenlerdir. Travma, tanım olarak "yara"nın kendisini dolaylı olarak gösterdiği veya asıl olaya erişmenin mümkün olmadığı bir durumdur. Bu da Demirkubuz karakterlerinin gizli psikolojisi olarak anlaşılabileceği gibi aynı zamanda ulusal bir alegori olarak da görülebilir. Türkiye'nin modernliğe geçişindeki zorlu süreç ve 1980'lere dek askeri darbelerin damgasını vurduğu inişli çıkışlı bir tarih/toplum sürecinde dönüşmek zorunda kalması filmlerinin, alegorik biçimde çözümlenmesi için olası zemini sunmaktadır. (Berry, 2006: 23-24).

Sinemasını kötülüğü anlamak üzere sürdüren Demirkubuz, kötülüğü işaret ederek *erdemi* anlatmanın peşine düşmektedir. Kayıtsızlık, yenilgi, ümitsizlik, ihanet, şüphe ve bunlar gibi birçok duygu üzerinden insanın en yalnız, en karanlık, en ulaşılmaz yerine odaklanır. Gerçekliğe kıyasıya yakınlaştığı sineması aracılığıyla kendi deyimiyle en kabul edilemeyecek şeyi anlatarak, reddedilerek var olmaya çalışır (Pay, Afat, 2011: 101).

### 2.3.1. Mekân

Öyküler ağırlıklı olarak iç mekânlarda geçmektedir. Bu mekânlar genel olarak klostrofobik bir imaja sahiptir. Yerleşim olarak genel itibariyle gerçekliğe en yakın hallerinde, sıradan şekillerde düzenlenmişlerdir. Özellikle otel gibi geçici mekânlarda önceden kalan kişilerin yaşamlarından izlere rastlanırken herhangi bir aşırılık ya da absürtlük barındırmazlar. Evler, geçmişte yaşananların travmatik izlerini taşıyan mekânlar olarak tasvir edilirken tamamen dışa kapalı olan bu mekânlarda şiddet ağırlıktadır. Bir sığınak edasıyla karakterleri dış dünyadan ve onun kötülüklerinden koruyan, güven ve huzur hissini sağlayan bir ortamdan ziyade insanı huzursuz eden, onu çaresizliğe, karanlığa savuran hatta kendi kötülüklerini barındıran bir atmosfere sahiptir. Aidiyetten ziyade insanın sıkışıp kaldığı yerlerdir.

Demirkubuz filmlerinde dehşetin normalliğin alt metnine dönüştüğünü söyleyen Suner'e göre, bu Freud'un *tekinsiz* kavramına uygundur. Freud, tekinsizi tanımlarken insanda dehşet, korku, ürperti hissi uyandıran şey olduğunu söyler. Aynı zamanda bu hissin kökeninin yabancı ve bilinmedik değil de aksine aşina ve çok iyi bilinen fakat bastırılma sonucu yabancılaşılmış olan bir şeyle karşılaşmak olduğunu söyler. Tekinsizin kökenini ise insanoğlunun evi olarak nitelendirdiği ana rahmine/ana

bedenine dayandırır. Suner, Freud'dan aktardığı bu tanımla Demirkubuz filmlerindeki evlerin özelliklerini ilişkilendirmektedir. Tekinsizliğin kaynağını dehşetin evcilleşmesi, yeknesaklaşması, rutin haline gelmesi olarak görür. Her anlamda alışılmış olan bu evlerdeki şiddeti kimse yadırgamaz. (Suner, 2006: 173-174).

Mekânların en belirgin ortak özelliği televizyondur. Hemen hemen her mekânda televizyon vardır ve her yaştan karakterler kayıtsızca televizyon izlemektedir. Televizyonun kadrajda görünmediği anlarda ise sesi aracılığıyla bir alt metin sağlanmaktadır. Bu yabancılaşan dünyadaki bireyin dış dünyayla tek bağlantısıdır.

Jameson, Türk filmlerindeki özellikle otel lobilerinde izlenen televizyon sahnelerini, postmodern çağda artan iletişim yoksunluğunun, aynı zamanda onun kolektif işlevinin bir göstergesi olarak görmektedir. Ona göre, yalıtılmış bireyler kümesinin parçalanmış şehirli bir grubunu etrafında toplayan ekran, onların yalnızlıklarını paylaşır (Jameson, 2006: 16).

Ayrıca Demirkubuz sinemasında sıkça karşılaşılan kapanmayan kapılar, Jameson tarafından onun evrenindeki küçük ama farklı bir yasa olarak görülmektedir. Kapılar, kötü bir alışkanlığa benzetilirken aynı zamanda mekânın suçluluğunu, durumun can sıkıcılığını kışkırtırcasına araya girmektedir. Çünkü bu yüksek kapılar, ardında konuşulan konuların gizli kalmayacağını, er ya da geç ortaya çıkacağını gösterircesine açılmaktadır (Jameson, 2006: 17).

### 2.3.2. Karakter

Demirkubuz sinemasında karakterlerin toplum içerisinde hangi konumda oldukları fark etmez. Kapıcı, hüküm giymiş bir suçlu, iş adamı, eğitimli, eğitimsiz, okumuş, cahil, zengin, fakir bu ayrımların hiçbiri gözetilmeksizin hep bir kapana kısılmışlık hissi içinde oldukları görülmektedir. Hangi koşullarda olursa olsun bir çaresizlik ve arayış söz konusudur. Bir yanlarıyla hep karanlık olan bu karakterler yine de içinde bulundukları sancıdan kurtulma çabasıyla çıkış yolu aramakta ancak hep başa dönmektedirler.

Demirkubuz karakterlerini harekete geçiren, canlı tutan ve kendilerini ifade etmelerini sağlayan yegâne unsur tutkularıdır. Karakterlerin bu sayede anlam buluyor olmaları, onları sözde gerçekçi göstermenin yanı sıra *mecburiyetten* eklenmiş gibi duran toplumsal ve sosyolojik unsurların zayıflığını daha da belirginleştirir. Burada bireyselliğin altını çizen şey, onların etkileşimde bulundukları sosyal çevreden

soyutlanması ve içlerindeki kötülüğün toplumsal bağlamdan kopuk işlenmesidir. Ancak bu noktada karakterlerin toplumdan ayrı şekilde ele alınması, bağlarının koparılması, onun insan doğası hakkındaki incelemelerinin derinleşmesine engel olmaktadır. Dostoyevski'nin hayatında önemli bir yeri olduğunu çokça vurgulayan yönetmenin aksine Dostoyevski, her şeyi insanın içindeki kötülüğe bağlamaktan ziyade tüm karmaşık toplumsal/sosyal ilişkileri içinde insanı anlatmaya çalışmaktadır (Saydam, 2011: 86).

Ayrıca Zeki Demirkubuz sinemasında karakterlerin tanıtımı yine kendi ağızlarından dökülmektedir. Geriye dönüş (flash-back) kullanılmadan karakter, öyküsünü kendisi anlatmaktadır. Bu anlatımlar ayrı sahnelere bölünmez ve tüm hikâye kahramana, tek seansta anlattırılmaktadır. Diyaloglar, akıcı ve sadeyken öyküler, genellikle seyircide soru işareti bırakmayacak şekilde açıklanmaktadır.

Demirkubuz'un karakterleri insanın akli bir varlık olarak yaşadığı sıkıntılar bağlamında anlamlandırılma sürecinde insanların nedenler kadar nedensizliklerle de çevrili olduğunu gösterir. Onları toplumdan soyutlayarak bilinçli bir şekilde *eksik* tanımlar ( Saydam, 2011: 96). Sartre'ın "İnsan var olur önce. Bir geleceğe doğru atılan ve bu atılışın bilincine varan varlık olarak ortaya çıkar. O; öznel olarak kendini yaşayan bir tasarıdır ve nasıl olmayı tasarladıysa öyle olacaktır" anlayışından hareket eden karakterler çizer (Sartre,1999: 40).

### 2.3.3. Tema

Zeki Demirkubuz sineması, Yeni Türk sinemasındaki genel eğilimle tutarlı bir şekilde aidiyet, kader, tesadüf, şans, iyilik, kötülük, varoluş gibi temalar üzerinden geliştirilmiştir. Ancak taşraya bakan ve aidiyet sorununu *taşra* üzerinden tartışan bakış açısının farklı bir yanı bulunmaktadır. Demirkubuz *taşrayı* içeriye çekmektedir. Taşra, filmlerdeki *içeri kapatılmışlık* durumunu kurmasında aracıdır. Bu amaçla kullanılan taşra, anlatı yapısı ve görsel tonun fonksiyonlarıyla birlikte kendi üstüne kapalı ve sürekli kendini yanılsayan bir girdaba dönüştürülmektedir. Filmlerdeki çaresizlik, kapalılık, kıstırılmışlık hisleri dışsal etkenlerden ziyade karakterlerin kendi *iç dünyalarının* dayatması sonucu ortaya çıkmaktadır. Buradan hareketle genelden çok özele, toplumdan çok bireye odaklanan daha doğrusu insanın iç dünyasına, onun

karanlık kuytularına gözünü diken, *insan taşrasını* [5] dert edinen bir sinemanın söz konusu olduğunu söylemek mümkündür (Suner, 2006: 167-168).

### 2.3.4. Zaman

Demirkubuz filmleri bugünle ilgilidir. Geçişler fade-in, fade-out gibi efektler yerine kapanan ışıklar ya da kapılarla sağlanmaktadır. Bu sayede öykü ilerlemesi kesilmez ve seyirci hikâyeyi doğal seyriyle izlemeye devam eder. Karakterlere ait yaşam öyküleri gibi bilgiler aktarılırken geriye dönüşler kullanılarak zamanda atlama yapılmaz. Geçmişleri olağan akış bölünmeden uzun diyaloglar aracılığıyla karakterlere anlattırılır. Anı aktaran yönetmen karakterlerin yolculuklarına dair herhangi bir son yazmazken bu sayede öykü filmin sonunda siyah ekrana bağlandığında dahi devamlılığını korur.

### 2.3.5. Sinematografi

Yalın bir sinema dili kullanan Demirkubuz, hareketsiz kamera kullanmaktadır. Bu nedenle de diyalog ön plandadır. Aydınlatma, yönetmenin filmografisinin karanlık atmosferine paralel olarak oldukça azdır. Göze çarpan gölge ya da renk düzenlemeleriyle gerçekliği süsleme çabası yoktur. Her şey sıradan olmaktan ziyade sıradan olmakta ısrar etmektedir. Sıradan insanların, sıradan hayatlarındaki bunalıma estetik açıdan hoş görünebilecek her hangi bir tasarım eklenmemiştir. Uzun sekanslarla hikâye anlatmayı seven yönetmenin, çerçeve içinde çerçeve tekniği bireyin kapalılığını, sıkışmışlığını tasvir etme aracıdır. Bu teknikte kamera çerçevenin dış çizgilerini belirlerken, sahne içindeki mizansen kare içindeki ikinci çerçeveyi oluşturmaktadır. Sahne içindeki ikinci çerçeve bir pencere, kapı ya da duvarla sağlanır.



Resim 1: Çerçeve içinde çerçeve tekniği

[5] Suner, bu deyimi Elias Canetti'nin bir kitabına verdiği başlıktan esinlenerek kullanmıştır.

# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

# FİLMLERİN ANALİZİ

## 3.1. MASUMİYET, KISKANMAK VE YERALTI FİLMLERİNİN ANALİZİ

Yeni Türk sinemasını, sadece ülkenin içinde bulunduğu koşullardan etkilenen bir sinema olarak görmek yetersizdir. Çalışmamız kapsamında ele alınacak olan kötülük kavramı ise yeni Türk sinemasına özgü bir kavram olmamakla birlikte asıl ortaya konmak istenen onun önceki dönemlerden ne gibi farklılıklarla tezahür edildiğidir. Bu sinemayla birlikte gelen arayış ve kendini bulma çabasının da etkisiyle daha karamsar/karanlık atmosferlerin hâkim olduğu bireysel filmlerin yapılmaya başlandığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda çalışma sorunsalına örnek olarak seçilen Zeki Demirkubuz sinemasına ait *Masumiyet, Kıskanmak* ve *Yeraltı* filmlerinin barındırdığı unsurlar nitel araştırma geleneğine tabii tutulacaktır. Yorumlayıcı bir yaklaşıma sahip olan nitel araştırma geleneğindeki tüme varım ilkesinin hâkimliği, incelenecek olan filmlerden hareketle bir genelleme yapma olasılığını mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda amaçlı örnekleme (non-probabilistic sampling) yapılacak olup filmler, karakter, mekân, tema, zaman ve yapısal şemaları göz önüne alınarak incelenmeye çalışılacaktır.

Ayrıca düşünceyi eyleme geçirme bilgisi olarak da tanımlamanın mümkün olduğu dramaturji, tamamen kendine özgü bir dil yaratan sinemadaki yeri dolayısıyla bu çalışma içinde öneme sahiptir. Sinema dramaturjisi denilen şey yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması, yeniden yapılanması ve sinematografa özgü bir yolla dile getirilmesinin bir yöntemidir. Felsefi bir genelleştirme, değişik sanatsal ve estetik kategorileri bir araya getiren bir bileşen şeklinde karşımıza çıkan sinema dramaturjisi, sinema dramaturgunun dünya görüşüne göre biçimlenir. Böylece anlatı dünyası parçalara ayrıştırılır. Yeni anlamlar kazandırılan bu parçalar, tekrarı olmayacak özgün bir bütünlük içerisinde toplanır. Bu anlamda sinema dramaturjisi aklı olan, bir şeyler söyleyen, her seyircinin kendisiyle ilgili bir şeyler bulabileceği, açık ve kendine özgü

realitesi olan bir dünyadır. Doğanın aklı ve estetiği kendiliğindendir ancak sanatta kendiliğindenlik yoktur. Sanatçının yaratıcı düşüncesi sayesinde yapıta çift yapılı estetik bir doğa kazandırılmaktadır (Aslanyürek, 2004: 50-51).

Aslanyürek ( 2004), bu çift yapılı doğayı şöyle açıklamaktadır: Gerçek yaşamda güneşin batışı insanlar için tek ve aynı bir anlama sahiptir. Ancak film içinde bu sadece gün bitişini ifade etmeyebilir. Bu sebeple sanat yapıtında doğanın bire bir taklidi durumu, insanda normal zamandakinden farklı bir etki yaratmaz. Hatta herhangi bir etki yaratmaması da söz konusu olabilir. Bunun tam aksine sanat yapısının odağını insan algısı ve ilgisi oluşturmaktadır (51).

Buradan hareketle incelenecek olan filmlerde dramaturjiyi oluşturan unsurlar nitel araştırma tekniklerinden yararlanılarak ortaya konulurken bu sayede filmler üzerinden bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılacaktır.

## 3.2.MASUMİYET/ 1997



Resim 2: Bekir, Yusuf'a hikâyesini anlatırken [Masumiyet]

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | Zeki Demirkubuz |
| **Senaryo** | Zeki Demirkubuz |
| **Kurgu** | Mevlüt Koçak |
| **Görüntü Yönetmeni** | Ali Utku |
| **Ses-Mix** | Metin Çeşmebaşı |
| **Müzik** | Cengiz Onural |
| **Oyuncular** | Derya Alabora, Haluk Bilginer, Güven Kıraç, Melis Tuna, Yalçın Çakmak, Ajlan Aktuğ, Nihal G. Koldaş, Doğan Turan. |
| **Yapım** | Mavi Film |
| **Yapımcı** | Zeki Demirkubuz |
| **Yapım Yılı** | 1997, Türkiye |
| **Tür** | Suç, Dram |

Tablo 3: Masumiyet Film Künyesi

### 3.2.1. Filmin Öyküsü

Yusuf, cezaevi müdürünün odasında oturmaktadır. En yakın arkadaşını öldürmek ve ablasını da yaralamak suçundan hüküm giydiği on yıllık mahkûmiyet süresi bitmiştir. Ancak o, dış dünyadan korktuğu için serbest bırakılmayı

istememektedir. Bunun için cezaevi müdürüne bir dilekçe yazmıştır. Ama onun bu isteği yasalara göre mümkün değildir. Bu sebeple dilekçesini kabul edemeyeceğini söyleyen cezaevi müdürü, ondan dışarı çıkıp denemesini ister. Serbest bırakılan Yusuf, aslında hapisten bir arkadaşı olan Orhan'ın (Zagor) babasının İstanbul'da işlettiği kahveye gitmeyi ve orada çalışmayı düşünmektedir. Ancak çıktığında ilk olarak ablası ve eniştesinin yanına gitmek üzere İzmir'e doğru yola çıkar. Otobüste Uğur ve Bekir'le karşılaşır. Daha sonra onların hayatına dâhil olacağından habersiz bir şekilde polis tarafından otobüsten indirilişlerini izler. İzmir'e geldiğinde önce ucuz bir otele yerleşir. Burada otel sahibini (Mehmet) beklerken bir kız çocuğunun (Çilem) televizyon karşısında uyuduğunu görür. Çocuğun hasta olduğunu fark eder. Daha sonra otel sahibiyle birlikte çocuğu hastaneye götürürler. Otele döndüklerinde çocuğun ailesi hala dönmemiştir.

Sabah olduğunda Yusuf, eniştesini bulmaya gider. Onu bulduktan sonra beraber eve giderler. Ablasıyla yıllar sonra karşılaşmıştır. Eniştesinin ablasına ve oğluna karşı olan kötü davranışlarına dayanamayarak evden uzaklaşıp otele geri döner. Yattığı sırada kapı çalar. Bekir'le karşılaşır. Bekir, ona çocukla ilgilendiği için teşekkür edip çorba içmeye davet eder. Birbirlerine kısaca hikâyelerini anlatan ikili akşam pavyonda buluşmak üzere sözleşerek ayrılırlar. Şehri gezdiği sırada Uğur'la karşılaşan Yusuf, onun bir cezaevine girdiğini görür. Akşam Bekir ve Yusuf, Uğur'un şarkı söylediği pavyona giderler. Şarkı söyledikten sonra yanlarına gelen Uğur, Yusuf'a Çilem'e baktığı için teşekkür eder ve başka adamların masasına gider. Bekir ise bu durumdan oldukça rahatsız bir tavır içerisindedir ancak belli etmemeye çalışır.

Otele döndüklerinde Bekir ve Yusuf televizyon izlerken iki adam gelir ve Uğur'u sorar. Buna sinirlenen Bekir, Uğur'la kavga eder. Kendisine silah doğrultulan Uğur, Bekir'e aldırış etmez ve adamlarla birlikte gider. Bunun üzerine Mehmet ve Yusuf, şoka giren Bekir'i yatağına yatırıp televizyon izlemeye devam ederler. Yusuf, yanlarına televizyon izlemeye gelen Çilem'in sağır ve dilsiz olduğunu ise o anda Mehmet'ten öğrenir. Ertesi gün Yusuf, Çilem ve Bekir "saklıcennet" denilen bir yere giderler. Yusuf ve Bekir birbirlerine hayat öykülerini ayrıntılarıyla anlatırlar. Otele geri dönerler.

Uğur, Yusuf'tan onunla birlikte Aydın'a gelmesini ister ve birlikte Aydın'a giderler. Döndüklerinde ise Bekir'in ikisini arayıp bulamadıktan sonra kıskançlık

krizine girdiği görülür. Uğur ve Bekir büyük bir kavga yaparlar. Daha sonra Bekir yatağında silahla intihar eder ve ölür. Bekir öldükten sonra Yusuf onun yerini alır. Onun odasında kalır. Onun kıyafetleriyle yeni bir imaja bürünür. Uğur'la birlikte çalışmaya başlar. Çalıştıkları pavyona bir gece baskın olur. İkisini de alıp karakola götürürler. Sorgudan döndükten sonra Yusuf, Uğur'a gitmeyi teklif eder. Ona aşık olduğunu itiraf eder. Ancak Uğur ona gitmesini söyler. Ertesi sabah eşyalarını toplayıp otogara kadar giden Yusuf, geri döner. Uğur'u terk edemez.

Uğur'un dışarıda olduğu bir gün polis gelir. Yusuf'u sorguya çeker ve Uğur'un nerede olduğunu sorar ancak Yusuf hiçbir şey söylemez. Otele geldiğinde Mehmet, Uğur'un ona bir miktar para ve mektup bıraktığını söyler. Zagor, hapisten kaçmıştır ve Uğur'da onunla birlikte gitmiştir. Yusuf, Uğur'un dediğini yapmak üzere şehirden ayrılmadan önce ablasının yanına tekrar gidip ağlayarak af diler. Çilem ile Aydın'da bir otele yerleştikten günler sonra ise Uğur'dan haber gelir. Ankara'ya doğru yola çıkarlar. Söylenilen yere gittiklerinde verilen adresin bir disko olduğunu görürler. Bir önceki gece ise Zagor, diskonun sahiplerini öldürmüştür ve Uğur'la birlikte hem polisler tarafından hem de öldürdüğü adamların yakınları tarafından aranıyordur.

Bu andan sonra Çilem'le birlikte ilk düşüncesi olan İstanbul yoluna düşerler. Orada hapishaneden arkadaşı olan Orhan'ın babasının kahvehanesini aramaya başlar. Kahvehaneyi bulur ancak adam orayı devretmiştir. Arkadaşının babasının filmciler sokağında olduğunu öğrenir ve en sonunda orada bir apartman katında bulur. Adam onu ağlayarak karşılar. İçeriye girdiğinde ise arkadaşının ölü bedeniyle karşılaşır. Ardından film, Samuel Beckett'in siyah ekrana yansıyan bu sözüyle sonlanır.

*Hep denedin, hep yenildin. Olsun. Gene dene, gene yenil. Daha iyi yenil.*[6]

[6] Demirkubuz, Z. (Yapımcı), Demirkubuz, Z. (Senarist), Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet* [Suç/Dram]. Türkiye: Mavi Film.

### 3.2.2. Karakter

Hapisten çıktıktan sonra bir otelde Uğur, Çilem ve Bekir'le hayatı kesişen Yusuf'un üzerinden gerçekleşen olay örgüsünde, karakterlerin sahip olduğu özellikler ve film içindeki konumlandırılışları filmin sahip olduğu atmosfer için önemli bir etkeni oluşturmaktadır. Seçilen karakterler, gerçek hayatın içinden sıradan kişilerdir. Olağanüstü özellikleri yoktur. Hayatın girdabına tutulmuş, çaresiz, kendilerine bir yer bulmaya çalışan, aidiyetsiz karakterlerdir. Yenilmeye mahkûm ama yine de çabalayan bu karakterler çoğu zaman kötülükten paylarına düşenleri de almışlardır. Bu nedenle karanlık yanları ağır basmaktadır.

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Yusuf** | **Uğur** | **Bekir** |
| Biyolojik Özellikleri | 31 yaşında erkek, düzgün vücutlu, kısa boylu, hafif kilolu, yuvarlak hatlı, beyaz tenli, siyah saçlı, kahverengi gözlü | Orta yaşlarda kadın, alımlı, normal boyda ve kiloda, beyaz tenli, kızıl, kıvırcık saçlı, güzel ve bakımlı | Orta yaşlarda erkek, yakışıklı, düzgün vücutlu, uzun boylu, zayıf, kahverengi gözlü, esmer, solgun bir yüze sahip |
| Sosyolojik Özellikleri | Erzincan'ın bir köyünde dünyaya gelmiş, geleneksel törelere göre hareket eden, eğitimsiz, bekâr erkek-birey | İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde dünyaya gelmiş, ekonomik durumu düşük ancak maddi olarak bağımsız, eğitimsiz, bekâr, çocuklu bir kadın | İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde dünyaya gelmiş olmasına rağmen ekonomik durumu başlarda oldukça iyi ancak daha sonra duygusal durumu nedeniyle maddi imkânlarını kaybetmiş, duygusal olarak bağımlı, eğitimli, evli, çocuklu erkek-birey |
| Psikolojik Özellikleri | İçe dönük | Dışa dönük | İçe dönük |
| Duygusal/Davranışsal Özellikleri | Ürkek, sessiz, sakin, uyumlu, kaderci, çekingen, karamsar, iyi yürekli, becerikli olmayan, merhametli, şefkatli, utangaç, ağzı sıkı | Bağımsız, asi, cesur, fettan, gerçekçi, inatçı, güçlü, düşüncesiz, anlık hareket eden, yetenekli | Saplantılı, kıskanç, koruyucu, karamsar, anlayışlı, duygusal, becerikli olmayan, inatçı |

Tablo 4: Ana karakterleri oluşturan kişisel özellikler [Masumiyet]

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Yusuf** | **Uğur** | **Bekir** |
| Sağlamlık X Gevşeklik | Sağlam | Sağlam | Sağlam |
| Yara X Hastalık | İşlediği suçun sonunda yaşadığı vicdan azabıyla gelen "yara" | Yara veya hastalığa sahip değil | Saplantılı aşkının sebep olduğu "yara" |
| Canlılık X Durgunluk | Durgun | Canlı, durgun | Durgun |
| Açıklık X Kapalılık | Hayata ve onun getirdiklerine hapishaneden çıkmadan önce "kapalı", Uğur ve Bekir'le tanıştıktan sonra "açık" | Hayata ve onun getirdiklerine "açık" | Hayata ve onun getirdiklerine "açık" |
| Kirlilik X Temizlik | Kirli | Kirli | Kirli |
| Aydınlık X Karanlık | Karanlık | Karanlık | Karanlık |

Tablo 5: Ana karakterlerin karşıtlıklar içinde konumlandırılması [Masumiyet]

Filmin eksen karakterini oluşturan Yusuf'un hayatı, cezaevinden önce, cezaevinden sonra ve Bekir'in intiharından sonra geçirdiği değişim süreci olmak üzere üç farklı boyutta ele alınmaktadır. En belirgin karakter değişikliği Yusuf'ta görülmektedir. Uğur, Zagor'a aşık olmasından sonra bir değişim sürecine girerken Bekir bu süreci aynı şekilde Uğur'a aşık olmasıyla yaşamaktadır. Bu iki karakter olacakları kabullenip hayatın girdabında sürüklenmeye devam ederken onlara katılan Yusuf ise dış dünyadan korkar ve aynı zamanda onun kötülüğünden kendine payına düşene çaresizce boyun eğer.

Yusuf, hapisten çıkarken aslında ilk hedefi olan İstanbul'a gitme gayesini hesapta olmayan şekilde tamamlar. Yalnız çıktığı yolculuğun amacına ulaştığı noktada yanında kimsesiz, küçük bir kız çocuğu ona eşlik eder. Bu onun yaşadığı suçluluk duygusunun bir bakıma kefareti olarak nitelendirilebilirken diğer yandan karakterinin iyimserliğinin ölçütü olarak da görülebilir.

Karakterlerin hayat öyküsünün uzun sahnelerle kendilerine anlattırılması Demirkubuz sinemasının göze çarpan özelliklerindendir ve bu filmde kendine yer bulmuştur.

### 3.2.2.1. Yusuf'un Hikâyesi

Yusuf'u ilk olarak cezaevi müdürünün odasında karşımıza çıkarken ilk olarak cezaevi müdürü tarafından tanıtılmaya başlanır.

> Cezaevi Müdürü: *Depremde bütün ailemi kaybettiğimden dışarıda hiçbir yakınım kalmamıştır. Gidebilecek hiçbir yerim olmayıp bildiğim bir meslek ya da zanaat elimde yoktur. Bu sebeple siz büyüklerimden akalan ömrümü burada geçirebilmem hususunda yardım dilemekteyim. Başka türlü hiç istemediğim halde bir suç işleyip mahkûmiyet halimin devam etmesini sağlamak durumunda kalacağım. Ancak buna lüzum kalmadan siz değerli büyüklerimin anlayış göstereceğine canı gönülden inanıyorum*.
>
> Cezaevi Müdürü: *Hasımlarından mı korkuyorsun?*
>
> Yusuf: *Hasmım yok.*
>
> Cezaevi Müdürü: *O zaman?*
>
> Yusuf: *Dediğim gibi müdürüm. Korkuyorum. Çok zaman geçti.*
>
> Cezaevi Müdürü: *Şimdi. Dediğini yapmazsak suç mu işleyeceksin?*
>
> Yusuf: *(Sessiz kalır)*
>
> Cezaevi Müdürü: *Peki, ne suç işleyeceksin? Ona da karar verdin mi?*
>
> Yusuf: *(Sessiz kalır)*
>
> Cezaevi Müdürü: *Bak oğlum. Dilekçeni okuduktan sonra merak edip bütün dosyanı, sicillerini inceledim. Seni de soruşturdum. Sessiz bir mahkûmiyet geçirmişsin. Disiplin suçun yok. Gardiyanlar, içine kapanık, sakin bir insan olduğunu söyledi. Anlaşılan geçimsiz bir insan değilsin. Üstelik çok da gençsin. Korkman normal. Ama ben ömrüm boyunca hapiste yatacağım demek biraz abes. Eğer hayati bir tehliken ya da başka bir derdin varsa söyle yardım edelim. Yoksa bu dediğin olmaz. Cumhurbaşkanının bile buna yetkisi yoktur. Ha suç işler, kalırım dersen o da senin bileceğin iş. Ama o zaman infazını da yakarsın. Alacağın ceza bir yana üstüne sekiz sene de infaz eklenir. Bir daha istesen de çıkamazsın. Madem anlayışımıza güveniyorsun. Bir büyüğün olarak sana bunu yapma derim. Hem kendini*

*hem bizi üzeceğin şimdiden belli. Daha dur bakalım. Görmeden, bilmeden. Çıkıp bir dene. Baktın olmuyor. Bildiğini yap. Haksız mıyım? Çekinme. Haksızsam, haksızsın de.*

Yusuf: *(Sessiz kalır)*

Bu diyalogla Yusuf'un kaderini kabullenişine tanık oluruz. Çaresiz, bilinmezlikten korkan ve işlediği suç nedeniyle cezasını çekmiş olmasına rağmen kaderinin getirdiklerini olduğu gibi devam ettirme isteği içindedir. Ayrıca hayattan hiçbir beklentisi ya da ona dair bir umudu yoktur.

Yusuf'un Bekir'le olan diyalogunda ise neden cezaevinde on yılını geçirdiği karakterin kendisi tarafından açıklanır.

Bekir: *Cinayet mi? Boşuna on yıl yatırmazlar adamı. Kimi öldürdün?*

Yusuf: *En yakın arkadaşımı. Beraber askerden geldiğimiz gün.*

Bekir: *Kıskançlık mı?*

Yusuf: *Ablam evliydi. O gün beraber kaçtılar. Gece buldum.*

Bekir: *Ablan?*

Yusuf: *Onu da vurdum. Mermi ağzına gelmiş. Dilini parçalamış. Sonra kocasıyla buraya gelmişler.*

#### 3.2.2.2. Bekir, Uğur, Çilem ve Zagor'un Hikâyesi

Bekir, Yusuf ve Çilem'le birlikte gittiği Saklıcennet'te Uğur'un ve dolayısıyla Zagor'un peşinden sürüklenen hayatını anlatmaktadır. Bekir'in hayatını anlattığı bu sahnedeki diyalog, alışılmadık şekilde uzundur. Bu uzun anlatımla Çilem, Uğur ve Zagor hakkında bilinmeyenlerde ortaya çıkarılmaktadır.

Yusuf: *Çocuk neden sakat abi?*

Bekir: *Doğuştan. Doğuştan denmez aslında. Hamileyken babasından ağır bir dayak yemiş.*

Yusuf: *Babası nerede?*

Bekir: *Sinop'ta.*

Yusuf: *Hapishanedeki? Geçen gün Uğur ablayı hapishaneye giderken gördüm.*

Bekir: *Sevgilisi.*

Yusuf: *Onun için mi bu şehirdesiniz?*

Bekir: *Uzun hikâye, karışık. Bu kaltakla aynı mahallede büyüdük. Mevlanakapı'da. Babası zabıtaydı. Alkolik, hasta bir adamdı rahmetli. Erkenden de gitti zaten. Bu anasıyla yoksul, perişan. Bizim tuzumuz kuruydu. Hacı babam yapmış bir şeyler. Bir de Zagor vardı. Bizim eski evin kiracısının oğlu. Babası filmciydi Yeşilçam'da. Cepçilik, arpacılık, her yol vardı itte. Ama sevimli, yakışıklı oğlandı. Bizimkine âşık etmiş kendini. Ben efendi oğlanım, okul mokul takılıyorum o zamanlar. Öylece büyüdük gittik işte. Ne bok varsa hep askerliği beklerdim; dört sene kaldı, üç sene kaldı… Sonunda o da geldi, gittik. Bizde de herkes bunu bekliyormuş; gelir gelmez yapıştılar yakama, ev düzüldü, kız bulundu, çeyiz falan filan. Nikâhlandık, iki taksi, bir dükkân verdi peder. Dükkânda koltuk moltuk satardım. Bir gün bu orospu çıkageldi. Hiç unutmam, görür görmez cız etti içim. Böyle basma bir etek dizine kadar, çorap yok, üstünde açık bir bluz, saçlar maçlar… Pırlanta anlayacağın. Şunun bunun fiyatını sordu, dalga geçti benimle. Kanıma girdi o gün. Tabii taktım ben bunu kafaya. Ertesi gün bir soruşturma. Dediklerine göre yemeyen kalmamış mahallede ama asıl Zagor'a kesikmiş. Zagor'da kaftiden içeride o sıra. Bir gün süslenmiş püslenmiş zırt geçti dükkânın önünden. Yazıldım peşine, tuhafiyeciye gitti, pastaneden çıktı, minibüs, otobüs, geldik Sağmalcılar'a. Benim içimde bir sıkıntı. İşi anladım tabii. Zagor'u ziyarete gidiyor. Bir tuhaf oldum, piçi de kıskandım. Uzatmayalım, çaresiz evlendik ötekiyle. O ara Zagor içeriden çıktı. Sonra bir duyduk, kaçmış bunlar. Altı ay mı bir sene mi? Kayıp. Hep rüyalarıma girerdi orospu. O gün dükkâna gelişini hiç unutamadım. Benimkine bile dokunamaz oldum. Sonra bir daha duyduk ki iki kişiyi deşmiş Zagor. Biri polis, ikisinin de gırtlağını kesmiş. Karakolda beş gün beş gece işkence buna. Arkadaşlarının öcünü alıyorlar. Kaltağa da öyle… Önce öldü dediler Zagor'a, sonra komalık. Ankara'da oluyor bunlar. Bizimki bir gün çıkageldi mahalleye. Zagor içeride. En*

*iyisinden müebbet. Bir sabah dükkâna geldim, baktım bu oturuyor. Önce tanıyamadım, anlayınca içim cız etti. Cız etti de ne? Tornavida yemiş gibi oldum. Çökmüş, zayıflamış, bembeyaz bir surat… Ama bu sefer başka güzel orospu. Oranın şarkıları gibi. Kalktı böyle dimdik konuşmaya başladı. Dedi para lazım, çok para. Zagor'a avukat tutacakmış. İleride öderim dedi. Esnafız ya bizde, "nasıl?" diye sormuş bulunduk. Orospuluk yaparım, dedi. İstersen metresin olurum. İçime bir şey oturdu, ağlamaya başladım. Ama ne ağlamak! İşte o gün bir inandım orospuya tam yirmi yıl geçti. Uzatmayalım, Zagor'a müebbet verdiler. Ama rahat durmaz ki piç! Ha birini şişledi, ha firara teşebbüs, o şehir senin bu şehir benim, cezaevlerini gezip duruyor. Orospu da peşinden. Sonunda dayanamadım ben de onun peşinden. Önce dükkân gitti, ardından taksiler. Karı terk etti, peder kapıları kapadı. Yunus gibi aşk uğruna düştük yollara. İş bilmem, zanaat yok, bu durmuyor hiç. İlk yıllar ufak kahpeliklere başladı, sonra alıştı. Gözünü yumup yatıyor milletin altına. Gel dönelim diye çok yalvardım. Evlenelim, pederi kandırırım, Zagor'a bakarız. Yok, kancık köpek gibi izini sürüyor itin. Ne yaptı buna anlamadım. Kaç defa dönüp gittim İstanbul'a, yeminler ettim. Doktorlar, hocalar kâr etmedi. Her seferinde yine peşinde buldum kendimi. Bir keresinde döndüm, biriyle evlenmiş bu, hamile… Beni abisiyim diye yutturduk herife. Nedense rahatladım, oh dedim, kurtuluyorum. Bu da akıllanmış görünüyor. Yüzü gözü düzelmiş, çocuk diyor başka bir şey demiyor. Sinop'ta oluyor bunlar. Ben de döndüm İstanbul'a. Doğumuna yakın, Zagor bir isyana karışıyor yine. Hemen paketleyip Diyarbakır cezaevine postalıyorlar. Çok geçmeden bizimki depreşiyor yine. O halinle kalk git sen Diyarbakır'a, üç gün ortadan kaybol. Herif kafayı yiyor tabi. Dönünce bir dayak buna, eşek sudan gelinceye kadar. Kızın sakatlığı bu yüzden. Sonra çocuğu doğuruyor. Uzun zaman anlaşılmamış. Ortaya çıkınca bir gece esrarı çekip takıyor herife bıçağı. Çocuğu da alıp vın Diyarbakır'a, Zagor'un peşine. Allahtan herif delikanlı çıkıyor da şikâyet etmiyor. Ben o ara İstanbul'da taksiden yolumu buluyorum. Epey bir zaman böyle geçti. Yine her gece rüyalarımda bu. Zagor'un Diyarbakır cezaevinde olduğunu duymuştum o sıra. Bir gece bir büyükle eve geldim, hepsini içtim.*

*Zurnayım tabii. Bir ara gözümü açıp baktım, karlı dağlar geçiyor. Bir daha açtım, başımda bir çocuk, 'kalk ağabey, Diyarbakır'a geldik' diyor. Baktım, sahiden Diyarbakır'dayım. Bir soruşturma. Kale mahallesi vardır oranın. Bir gecekonduda buldum, malımı bilmez miyim? Görünce hiç şaşırmadı. Hiçbir şey demedik. O gece oturup düşündüm. Oğlum Bekir, dedim kendi kendime. Yolu yok, çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok, kaderin böyle. Yol belli. Eğ başını, usul usul yürü şimdi. O gün bugün usul usul yürüyorum işte.*

### 3.2.2.3. Yusuf'un Ablası ve Eniştesinin Hikâyesi

Yusuf, ablasını görmeye gittiğinde eniştesiyle arasında geçen diyalogla, ablası ve eniştesinin yaşanan olaydan sonraki hayatları anlatılmaktadır.

Enişte: *Senelerdir her gün böyle Yusuf. Baba değil, düşmanız bu evde. Akşam gelirim, biri odasına biri televizyonun başına. Gelin, bir hatır sorun, hürmet edin değil mi? Aç mısın? Hasta mısın? Yok, ha köpek, ha ben. Sen biliyorsun, ne yaptım ben bunlara? Hani yanlış anlamasan, içeri girip kurtuldun diyesim geliyor. Senden sonra başımıza gelmedik şey kalmadı. Deprem her şeyi alıp götürdü. Sefaleti bir görecektin. Açlık, açıklık… Parası olan çekip gitti. Bizim gibiler kaldı ortada. Bakan yok, çeken yok. Senelerce harabelerin içinde süründük. Hadi diyelim o Allah'ın takdiri, ya şu? Depremden beter etti beni. Ne godoşluğum kaldı, ne pezoluğum. Her gün gelirim evin önünde üç beş zibidi. Buna dolanıyorlar. Adımız çıkmış ya bir kere. … Şuna bak şuna! Kırığını değil de anasını öldürdük sanki.*

Yusuf: *Enişte, yapma.*

Enişte: *Ananla baban öldüğü zaman arkalarından ağlamadı bile. Cenazelerine bile gitmedi. Ölüp kurtuldular ayrı mesele ya. Kardeşin bu senin, kardeşin! Onca sene senin yüzünden yattı bu!*

Yusuf: *Enişte.*

Enişte: *…. Sonra baktım olmayacak. Nereye olursa gitmeye karar verdim. Döndüm dolaştım sonra geldim işte bu yaban ellere.*

Türk sinemasının geçmişine bakıldığında bu filmdeki en belirgin farklardan biri kadın karakterlerin yaşadığı değişimdir. Yeşilçam'da, pavyon şarkıcılığı ya da fahişelik yapan ve "kötü kadın" olarak nitelendirilen kadın temsili; diğer bir yanıyla oldukça masum ve iyi kalplidir. *Masumiyet* ise bu temsilin değişmeye başladığını göstermektedir. Aşkı için şehir şehir gezen, bu aşk uğruna çocuğunu bile hiçe sayabilen, ona olan aşklarından hayatlarını harcayan adamlara karşı tepkisiz kalabilen dahası aşkı için fahişeliğe göz yuman ve bu kimliğini tam anlamıyla kabullenen bir kadın temsili söz konusudur. Bu kadın her anlamda kötüdür, bencildir.

Filmdeki diğer bir kadın temsili ise Yusuf'un ablası ve Uğur'un kızı Çilem'in temsil ettiği dilsiz kadındır. Her iki karakterde erkek şiddeti yüzünden kalıcı bir sessizliğe bürünmüştür. Çilem henüz anne karnındayken yediği dayak yüzünden sağır ve dilsiz kalmıştır. Filmdeki tek masum karakter odur. Yusuf'un ablası ise aşkı için eşini aldatmış ve onunla kaçarken kardeşine yakalanmıştır. Bunun sonucunda kardeşi tarafından sevdiği adam öldürülmüş, kendisi ise ağzına gelen kurşun sebebiyle dilsiz bırakılmıştır. Ömrünü sevmediği bir adamla geçirmeye mahkûm bırakılan kadın için adalet önce kardeşi tarafından gelmiştir. Daha sonra ise kocası tarafından suçlanarak cezalandırılmaya devam etmiştir. Gördüğü muameleye karşı ise sadece dilinin sebep olduğu bir sessizlikle söz konusu değildir. Varlığıyla da tam anlamıyla bir yokluk, sessizlik ve tepkisizlik içindedir. Bu iki kadın da aşkları uğruna yaptıkları yüzünden kötü, ahlaksız, namussuz kılıflarına sokulmaktadır. Filmin sahip olduğu sert üsluba paralel olarak kullanılan dili de onların erkek karakterler tarafından nasıl konumlandırıldığını gözler önüne sermektedir. Erkek karakterler tarafından argo tanımlarla nitelendirilen bu kadınlar, onların gözünden hayatlarını mahvetmelerinin sebebidir.

> Bekir: *... Bitirdin ulan beni! Hayatımı yedin ulan bitirdin ulan! ... Ulan hayatımı yedin ulan orospu!*

Bekir, Uğur'u suçlarken Yusuf'un eniştesi de aynı şekilde eşini suçlamaktadır.

> Enişte: *Ne yapsam baş edemedim, ne etsem yaranamadım. Kaç defa kendimi intihar etmeyi düşündüm. Sen söyle Yusuf. Haksızsam, haksızsın de. Ne yaptım ben buna? Gururu kırılan ben, boynuzlanan ben. Kaç yıl hısmın, akrabanın yüzüne bakamdım. Mahallede arkadaşlarım adam*

*yerine koymazdı. Soruyorum sana. Nedir suçum? İnsanlık etmek mi? Sahip çıkmak mı? Ne yaptım ben? Ne yaptım ki düşman gibi davranıyor bana?*

Enişte: *Ulan Allahsız! Ulan kitapsız! Ne yaptım ulan ben sana? Ne yaptım ulan? Ne yaptım? Mezara gömdün ulan beni! Dilsiz orospu! Kahpe! Mahvettin beni ulan! Beni yok ettin ulan sen beni! Öldürdün ulan beni! Mezara gömdün ulan beni!*

Bekir evini, ailesini Uğur'un uğruna ardında bırakarak onun peşine düşmüştür. O da bir bakıma Uğur'un ona yaptığını yapmıştır. Kıskançlık krizine girip intihar edene kadar da içinde bulunduğu bu durumu kabullenmiş ve Uğur'un yanında olmaktan pişmanlık yaşamamıştır. Ancak diğer bir noktadan bakıldığında sevdiği kadının başka adamlarla birlikte olmasını istemese de göz yumması, onu işe götürüp getirmesi tam bir çelişkidir.

Yusuf ise ablasının yaptığını suç olarak görmüştür. En yakın arkadaşıyla ablasının birlikteliğini kendine yedirememiş geleneklerinin gereğini yerine getirmiştir. Bunun sonucunda pişmanlık yaşasa dahi katil olduğu ve ablasını dilsiz bıraktığı gerçeği değişmeyecektir. İşlediği kötülüğün bedeli olarak yaşadığı hapishaneyi kendine yaşam alanı seçen ve bu halinin devam etmesi gibi bir istekle karşımıza çıkan Yusuf'un dışarıyla yüzleşme korkusu karakterinin çekimserliği katil imajının karşıt tarafını oluşturmaktadır. İki insanın hayatına kastetmiş olan bu karakter aynı zamanda dış dünyadan korkmaktadır. Otele giriş yaptığı ilk dakikalardan itibaren ise Çilem'e karşı olan yardımseverliği ve devamında iyi niyeti karakterinin ikilemini yansıtmaktadır.

Yusuf'un eniştesi ise eşini her şeye rağmen kabullenmiş onun için yaşadığı yeri terk ederek hiç bilmediği bir şehirde yaşam mücadelesi vermeye başlamıştır. Ancak o da bu fedakârlığın yanı sıra karısını suçlamaya devam etmiş. Hatta sözlü şiddetin yanında ağır fiziksel şiddete de başvurmuştur. Aynı tavrını çocuğuna karşı da sergilemektedir.

Bu açıdan bakıldığında kadın karakterler aşk için kötü olmuş istemedikleri hayatlar yaşamışlardır. Ancak erkek karakterler de aynı durum içindedir. Bekir ve Yusuf, Uğur'a aşıkken Uğur, Zagor'a aşıktır. Yusuf'un ablası ölen sevgilisine aşıkken eniştesi bunu bile bile onun yanında kalmıştır. Yusuf, ablasının aşkı yüzünden katil

olmuştur. Ayrıca Bekir'in ölümünden sonra Uğur'a aşık olmuş bunun sonucunda Bekir'in taklidine dönüşmüş diğer bir deyişle onun yerini almış ve Uğur'un peşinde, o çok korktuğu bilinmezliğe sürüklenmiştir. Ablası dilsiz kalmıştır. Eniştesi mutsuz bir evliliğe mahkûm edilmiştir. Bekir bu acıya dayanamayarak intihar etmiştir. Uğur ve Zagor ise birbirlerine kavuşmayı arzuladıkları bu yolda sürüklenirken öldürülmüştür. Tüm karakterlerin kötülüğünün aynı zamanda iyiliğinin sebebi aşktır. Hepsi geçmişte yaşadıkları şeylerin acısını çekmektedir. Geçmişte yaptıkları kötülüklerin ise kendilerince bir nedeni vardır. Aşk.

> Yusuf: *Aşık oldum abla görmüyor musun?*
>
> Uğur: *Kime?*
>
> Yusuf: *Kime olacak abla. Senden başka kim var artık?*
>
> Uğur: *Baştan söylemeyip neden bu kadar sıkıntıya soktun kendini durup dururken bitirim ayakları, kıskanma numaraları… Nereden çıktı lan bunlar?*
>
> Yusuf: *Sevdim abla bunda ne kötülük var? Suç mu bu?*
>
> Uğur: *Ne sevmesi ulan! Bırak bu film ağızlarını pezevenk. Suç tabi suç! Bekir niye kıydı canına yirmi senedir bok kokulu otel odalarında adını bile bilmediğim şehir yollarında. Ne diyorum lan ben! … Parmak kadar çocuk neyin çilesini çekiyor lan?*
>
> Yusuf: *Artık olmasın işte. Sen biraz da kendi kendine yapıyorsun.*
>
> Uğur: … *Ceza derler oğlum buna, ceza. Hâkim kime kalem kırar, düşündün mü hiç? Kimi orospu yapıp kimi öldürürler? Kim gözünü kırpmadan beynine sıkar kurşunu? Koyun gibi kesilmeyi bekleyen şerefsizler mi? beş paralık düzenleri için hayatlarını peşkeş çeken pezevenkler mi? söyle lan, kim?*

Kesin bir şekilde iyi olarak nitelendirilemeyen bu karakterlerin kötü yanları baskındır. Ayrıca filmde tüm bu karakterler için bir sona ulaşılırken Yusuf'un içinde bulunduğu durum sona kavuşmamıştır. Aynı zamanda en belirgin karakter değişiminin de sergilendiği bu karakter, filmin başlangıcında bilinmezlikten korkup dış dünyaya

çıkmayı reddederken filmin sonunda yine bir bilinmezliğin içine sürüklenmiştir. Çaresizliğinin karşısında tüm acımasızlığıyla duran dünyaya sessiz haykırışı hiçbir işe yaramamış, yanında durup elinden tutan tek kişi ise sağır ve dilsiz bir çocuk olmuştur.

### 3.2.3. Mekân

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Yusuf** | **Uğur** | **Bekir** |
| Ortam | Cezaevinde kaldığı süre içinde yalnız ve sessizdir. Cezaevinden çıktıktan sonra otelde geçirdiği sürede diğer insanlarla ilişki kurmaya başlar. Çekindiği dış dünyaya uyum sağlamaya çalışırken bir yandan da yaşadığı vicdan azabının etkisiyle bir sıkışmışlık içindedir. | Zagor'un peşinden sürüklenen hayatında aşkı uğruna istemediği birçok durumla karşı karşıya kalmıştır. Zamanla pavyonlarda çalışmaya ve para karşılığında erkeklerle birlikte olmaya alışmıştır. Ancak bu kabullenişle birlikte hep bir belirsizlik içerisinde yaşamıştır. | Uğur'la tanışmadan önce kendi halinde ailesi, evi ve işi arasında monoton, güvenli bir hayat sürmektedir. Uğur'a aşık olduktan ve onun peşine düştükten sonra içinde bulunduğu bu yeni ve alışık olmadığı durumu kabullenmiştir. Farklı şehirler ve otellerde geçen süre içinde tekinsiz, rahatsız edici bir hayat sürmüştür. |
| Devinim | Düzensiz | Düzensiz | Düzensiz |
| Tutum | Uzun süre cezaevinde kalması ve yaşadığı vicdan azabı onu, dışarıdaki hayata karşı çekingen bir tutum içine itmiştir. Dışarıdaki bilinmezlik, kimsesizlik hissi korkuya sürüklemiştir. Dışarıya çıktıktan sonra karşılaştığı ilk erkeği(Bekir) rol model olarak almış; ilk kadına(Uğur) ise aşık olmuştur. İnsanlara karşı iyi, ılımlı, yardımseverdir. | Kendi ailesini ardında bırakarak sevdiği adam uğruna yollara düşmüştür. Kızına karşı ilgisizdir. Pavyonlarda şarkıcılık yapmayı ya da para karşılığı erkeklerle birlikte olmayı normalleştirmiştir. Hayata karşı gerçekçidir. Zagor'un aşkı için türlü zorluklara göğüs gererken ona aşık olan Bekir ve Uğur'a karşı kayıtsızdır. | Kendi ailesi, eşi ve çocuğuna karşı kayıtsızken Uğur ve Çilem'e karşı oldukça düşüncelidir. Uğur'a karşı korumacı, kıskanç bir tavır sergiler. İçinde bulunduğu durumu ise çoğu zaman görmezden gelir. İntihar ettiği ana kadar bu seçiminden pişman olmadığını söylemektedir. Ancak sevdiği kadına karşı olan saplantılı haliyle başa çıkamayarak intihar eder. |

Tablo 6: Ana karakterlerin genel konumlandırılması [Masumiyet]

Kahramanların öyküsü çoğunlukla geçici yerlerde geçmektedir. Bu kahramanların içinde bulunduğu aidiyetsizliğin bir göstergesidir. Onlar kendilerine bilinmezlik içinde bir yer, bir çıkış yolu arayışındayken yaşamlarını sürdükleri mekânlara ait olamayışları ise film içindeki mekânlar aracılığıyla gözler önüne serilmektedir. Otel odalarında, yollarda, pavyonlarda, otobüs terminallerinde ya da bir apartmanın bodrum katında unutulmuş, fark edilmeyen hayatları temsil etmektedirler. Kalabalıklar içinde sıkışmış, köksüz, yersiz, yurtsuzdurlar. Yaşadıkları mekânların ruhuna ayak uydurmuş, benimsemişlerdir. Çizginin dışına çıkmamış sadece etrafında dönüp durmuşlardır. Tek bir fark vardır o da mekânların isimleridir.

Yusuf, dış dünyaya olan korkusu yüzünden orada yaşamaktansa parmaklıklar ardında kalmayı tercih etmiş, orayı kendisine bir yer olarak seçmiş, aidiyetliğini orayla ilişkilendirmiştir. Çıktığında ise özgürlüğünün ilk anlarında Bekir ve Uğur'la önce otobüste daha sonra bir otelde karşılaşmıştır. Nitekim bunun sonucunda parmaklıkların ötesindeki aidiyetsizliğinin verdiği durumla gördüğü ilk adama öykünmüş, onun sevdiği kadını sevmiştir. Tek başına şehrin kalabalık sokaklarında gezerken ise yaşadığı stres ve korku müziğin ritmiyle desteklenmiştir. Yusuf, bu geçici mekânla ilgili Bekir tarafından uyarılmıştır.

> Bekir: *Takılıp kalma burada, alışırsın sonra.*

Bekir ve Uğur ise Zagor'u bilmedikleri şehirlerde takip etmişler ve hiçbir zaman bir yere ait olamamışlardır. Gittikleri şehirlerde otelleri, pavyonları kendilerine mesken tutmuşlar ve bu mekânlar dışında hayatla hiçbir ilişki içine girmemişlerdir. Bulundukları durumun farkında olan bu karakterler hayatın onları sürüklemesine boyun eğmişlerdir.

> Uğur: *Yirmi yıl oldu. Gidilecek yer kalmadı. Söylenecek söz de…*
>
> Bekir: *… Oğlum Bekir, dedim kendi kendime. Yolu yok, çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok, kaderin böyle. Yol belli. Eğ başını, usul usul yürü şimdi. O gün bugün usul usul yürüyorum işte.*

Bir başka arayışta ise Yusuf, eniştesini otobüs terminalinde bulmuştur. Yaşadığı olaylar yüzünden ailesiyle birlikte memleketinden ayrılan adam, yine bilmediği bir şehirde hayat kavgasına devam etmiştir. Gününün çoğunu yaptığı meslek gereği

insanların sürekli bir gidiş geliş içerisinde olduğu otobüs terminalinde geçirirken yaşadığı yer ise insanların inmediği, dönüp bakmadığı bir bodrum katıdır.

Ayrıca filmdeki mekânlarda sürekli karşımıza çıkan bir türlü kapanmak bilmeyen yüksek kapılar yer almaktadır. Bunlardan biri olan yüksek devlet dairesi kapılarından biriyle başlar filmin öyküsü. Bu yüksek kapılar film içinde bir yanda devlet yetkilileriyle yapılan konuşmalarda açılırlarken aynı zamanda odalardan içeri süzülen ışık huzmelerini yok ederek karakterleri karanlığa doğru sürüklemektedirler. Bu heybetli ama insanı karanlığa gömen kapılar ardında kendiyle baş başa kalan çaresiz insanların öyküleri vardır. Bu imge aracılığıyla yaşanan her günün gecesinde yastığa başını koyduğunda sessizce kendiyle muhakeme yapan insanların gerçekliği gözler önüne serilir.



Resim 3: Cezaevi müdürünün odasının kapısı [Masumiyet]



Resim 4: Uğur'un sorguya çekildiği odanın kapısı [Masumiyet]



Resim 5: Otel odasının kapısı [Masumiyet]

Kapıların diğer bir fonksiyonu ise sahneler arası geçişleri sağlamaktır. Gece kapanıp devamında gündüz açılan kapılarla sahneler doğal bir zaman akışıyla devam ettirilir. Bu sayede gerçeklik, görsel efekt yapaylığından kurtulmaktadır.

Filmdeki mekânlar, yerleşim açısından sıradan, gerçekliğe uygun şekilde sergilenmektedir. Mekânlar soğuk renklerde, karanlık, boğucu atmosferlere sahiptirler. Otel odalarının, pavyonların eskimişliği ve başka insanlardan arda kalan izlerle birlikte kapıcı dairesinin yoksulluk, şiddet içeren, penceresiz ortamı inandırıcılık etkeniyle paraleldir. Karakterlerin yaşadığı olaylar ve psikolojik durumları ile mekânlar arasındaki ilişkilendirmede bu sayede kolaylık sağlanmıştır. Yaşanılan çaresizlik, kapalılık, kıstırılmış hissi mekânlarda net olarak yansıtılmıştır. İç mekânlarda herhangi bir aşırılığa yer verilmezken her bir mekânda göze çarpan unsur televizyondur.



Resim 6: Çilem ve Yusuf televizyon izlerken [Masumiyet]

Dış mekânlar ise kalabalık caddeler, otobüs terminalleri, mola yerleri gibi yaşamın hızlı aktığı alanlardır. Karakterlerin dışarıdayken yaşadığı huzursuzluk, aidiyetsizlik hissi kamera çekimleri ve sahnelere eşlik eden ritimle yansıtılmaya çalışılmıştır. Ayrıca karakterler kalabalık ortamlardayken ön planda değildir. Hatta seyircinin onları fark etmede zorlandığı sahneler mevcuttur. Bu kullanımı bireyin kalabalık içindeki yersizliği/kayboluşu ile ilişkilendirmek mümkündür.



Resim 7: Yusuf ve Çilem'in kalabalık içindeki görünümleri [Masumiyet]

### 3.2.4. Zaman

Olaylar şimdiki zamanda eş-süremli olarak gerçekleşir. Gerçeklik flash-back kullanılarak bozulmaz. Geriye dönüşler kahramanların anlattığı öykülerle gerçekleşir. Geçişler ise açılıp kapanan kapılarla yapılır.

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Yusuf** | **Uğur** | **Bekir** |
| Zaman | Olayları art süremli ve eş-süremli olarak yaşamakta | Olayları eş-süremli olarak yaşamakta | Olayları art süremli ve eş-süremli olarak yaşamakta |
| Uzam | Olayları önceleri uzak ve dışarıdan yaşarken Bekir'in intiharından sonra yakın ve içeriden yaşamaktadır | Olayları yakın ve içeriden yaşamakta | Olayları yakın ve içeriden yaşamakta |

Tablo 7: Ana karakterlerin zaman-uzam içindeki konumlandırılması [Masumiyet]

#### 3.2.4.1. Yusuf'un Zaman İzleği

Yusuf'un hapishaneye girmeden önceki hayatı

⬇

Hapishanede geçirdiği on yıl

⬇

Hapishaneden çıkışı

⬇

Otele gelişi – buradan ayrılma süreci

⬇

Çilem'le birlikte İstanbul'a gelişi

#### 3.2.4.2. Uğur'un Zaman İzleği

Uğur'un Zagor'la olan ilişkisi

⬇

Bekir'le tanışması

⬇

Zagor'un peşinden gitmesi

⬇

Bekir'le birlikte çalışmaya başlaması

⬇

Zagor'la birlikte ölümü

#### 3.2.4.3. Bekir'in Zaman İzleği

Bekir'in Uğur'la tanışmadan önceki hayatı

⬇

Kendi ailesini bırakıp Uğur'un peşinden gitmesi

⬇

İçinde bulunduğu duruma dayanamayarak intihar etmesi

**Tema**

Filmin adından da anlaşılacağı üzere ele alınan temalardan en baskını masumiyettir. Ancak film, aşkla birlikte gelen bu masumiyeti bir fahişe (Uğur), bir pezevenk (Bekir) ve bir katil (Yusuf) üzerinden anlatır. Toplumun genel yapısı düşünüldüğünde bu konumdaki kişilerin böylesine bir aşkla ilgilerinin olma ihtimali düşüktür. Buna rağmen karakterler aşkın masumiyetine kapılırlar. Fakat onlar için aşka erişmek olanaksızdır. Bu aşk ya ölümle ya da bilinmezlikle sonuçlanır. Masumiyet temasını tam da aşk elinden gelen kötülüğe adamıştır. Bu uğurda ise gelen kader çaresiz ve sessiz/dilsiz bir şekilde kabullenilmiştir. Masumiyet'in temasıyla ilgili Bengisu'nun yorumu ise şu şekildedir:

> *Dünyanın en çetin sınavının sevmek olduğunu söylüyor Masumiyet, en çok eziyetin sevme adına çekildiği dünyamızda paçayı kurtaramayan, voleyi*

*vuramayan, kirişi kıramayanların hep "sevenler" olduğunu anlatıyor, bunu da tamamen alt ve orta sınıf yaşam biçimleri üzerinden anlatıyor (Bengisu'dan aktaran Scognamillo, 2003: 431)*

Masumiyet diğer bir yandan Demirkubuz filmlerinde sıklıkla yer alan arayış/yolculuk temasını da ağırlıkla kullanmaktadır. Yol, yolculuk, yolda olmak film içerisinde fiilen yaşanmaktadır. Ancak bunlarla kastedilen şey sadece bir yerden bir yere yapılan yolculuk değildir. Yönetmen, yolda olmakla insanın doğuşundan itibaren karnında tıpkı bir sancı gibi taşıdığı sonu bilinmez arayışını da simgelemektedir. Başlarına gelen olaylardan sıyrılmak için bir çıkış arayan karakterlerin yolculuklarının/arayışlarının sonu ise ya yalnızlığa ya da ölüme çıkmaktadır. Fakat filmde karşımıza çıkan ölümler bir sonu simgelemez.



Resim 8: Yusuf'un hapisten sonraki ilk otobüs yolculuğu [Masumiyet]



Resim 9: Yusuf'un Çilem'le çıktığı yolculuk [Masumiyet]



Resim 10: Yusuf'un Çilem'le çıktığı yolun sonu [Masumiyet]

Ayrıca melodram özelliklerinden kabule edilen aşırılık, tesadüf ve tekrarlara da sık sık yer verilir. Fakat bunlar melodramdan farklı şekilde yorumlanmıştır. Uğur'un odasındaki fotoğrafı ve televizyondaki haberi göremeyen Yusuf'un, tesadüfleri kıl payı kaçırması ve arkadaşı Orhan'ın aslında Zagor olduğunu hiç öğrenememesi gibi.

### 3.2.5. Filmin Yapısal Şeması

**Karakterler**

Yusuf, Uğur, Bekir, Çilem, Zagor, Yusuf'un ablası, Ablasının kocası, Otel sahibi Mehmet.

**Mekânlar**

Cezaevi müdürünün odası, otobüsler, şehirlerarası otobüs terminalleri, otel odaları, ablasının evi, esnaf lokantası, kahvehane, pavyonlar, lunapark, Saklı bahçe, İzmir sokakları, Aydın sokakları, Ankara sokakları, İstanbul sokakları, Yeşilçam sokağı.

**Zaman Çizelgesi**

Yusuf'un cezaevinden çıkışı. Otelde Uğur ve Bekir'le tanışması. Bekir'in intihar etmesi. Yusuf'un Bekir'in yerini alması. Yusuf'un Uğur'a âşık olması. Zagor'un cezaevinden firar etmesi. Uğur'un Zagor'la birlikte kaçması. Uğur ve Zagor'un öldürülmesi. Yusuf ve Çilem'in İstanbul'da bir başlarına kalmaları.

**Tema**

İyilik, kötülük, masumiyet, şiddet, yabancılaşma, çaresizlik, kabulleniş, vicdan, kader/kadersizlik, aşk, saplantı, kimsesizlik, aidiyetsizlik, kaygı, bilinmezlik, yolculuk, umutsuzluk, suçluluk, aldatılma, iletişimsizlik, dil/dilsizlik.

### 3.2.6. Masumiyet ve Kötülük

Askerden döndüğünde evli ablasıyla kaçan arkadaşını öldürmek ve ablasını da sakatlamak suçundan on yıl hapiste yatan ancak yine de dış dünyaya çıkmak istemeyen Yusuf, yirmi yıl boyunca hapiste yatan belalı sevgilisinin şehir şehir peşinden giderken fahişe olan Uğur, Uğur'a saplantılı bir şekilde aşık, bu yolda her şeyi sineye çekerek

onun pezevenkliğini ve korumalığını yapan Bekir ve Uğur'un tüm olanlardan bihaber, hayata sadece televizyon ekranından bakan sağır ve dilsiz kızı Çilem. Bu karakterler Masumiyet'in çaresiz ve her şeyi sessizce kabullenmiş insanlarıdır.

Ancak girdapsal bir öykü yapısına sahip olan *Masumiyet,* trajedisini özellikle erkekler üzerinden kurmaktadır. Çünkü kötü kaderleri altında ezilenler, yıkıma uğrayanlar onlardır. Bunlara sebep ise kadınlar ve onlara duyulan aşktır. Masumiyet'in erkekleri aslında iyidirler. Hatta kurbandırlar. Fakat karşılarına çıkan kadınlar, onları kötülüğe sevk etmiş, yaşamlarını alt üst etmişlerdir. Bu nedenle kadın karakterler güçlü bir duruş sergileseler de zavallı ve aşağılık olmaktan, hor görülmekten öteye gidememişlerdir.

Uğur, Yeşilçam'ın önceden alışılmış fahişelerinden farklıdır. Türk sinemasının pavyon şarkıcısı olan *kötü kadını* aslında hep iyi ve namuslu tasavvur edilmiştir. Çünkü o özünde asla kötü değildir. Aksine yaralıdır. Hayat onu buna zorlamış, kötülük gören, ezilen hep o kadın olmuştur. Buna rağmen namusunu korumayı bilmiştir. Burada ise tam tersine bu hayatı Augustinus'un söylediği gibi özgür istenciyle seçen Uğur, aşk için katlandığı bu yolda çocuğunu bile düşünemeyecek kadar bencilleşmiş, körleşmiştir.

Temelinde aşk odağında işlenen kötülüklerin, günahların olduğu filmde söz konusu olan masumiyetin yok oluşudur. Çünkü yönetmene göre, aşık olmak insanın en büyük zafiyetlerinden biridir. Zafiyetin olduğu yerde günah kaçınılmazdır.

Hristiyan öğretilerin yanı sıra İslam düşünürlerinden İbn-i Sina'nın düşüncesinde de görülen insanın ahlakından gelen metafizik kötülüğün söz konusu olduğu filmde dikkat çeken nokta bir katilin dış dünya korkusudur. Bir insanı öldürebilmiş olmasına rağmen dış dünyanın kötülüğünden, bilinmezliğinden duyulan endişe ve korku vardır. Nitekim dışarıya çıktıktan sonra ise korkulan durumun gerçekliğiyle karşılaşılır.

## 3.3.KISKANMAK / 2009



Resim 11: Kıskanmak filminden bir kare

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | Zeki Demirkubuz |
| **Senaryo** | Zeki Demirkubuz (Nahid Sırrı Örik'in aynı adlı eserinden) |
| **Kurgu** | Zeki Demirkubuz |
| **Görüntü Yönetmeni** | Emre Erkmen |
| **Ses** | Murat Şenürkmez |
| **Kostüm Sorumlusu** | Ceylan Şenbark |
| **Oyuncular** | Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Berrak Tüzünataç, Bora Cengiz, Hasibe Eren, Nihal Koldaş, Ferdağ Işıl, Mustafa Uzunyılmaz, Reyhan İlhan, Serdar Orçin, Rafi Emeksiz, Birsen Dürülü, Yeşim Gül, Şule Demirel, Can Anamur, Hatice Aslan. |
| **Yapım** | Mavi Film, Yerli Film |
| **Yapımcı** | Zeki Demirkubuz, Zafer Çelik |
| **Yapım Yılı** | 2009, Türkiye |
| **Tür** | Dram |

Tablo 8: Kıskanmak Film Künyesi

### 3.3.1. Filmin Öyküsü

1930'lu yıllarda geçen öyküde maden mühendisi Halit Bey, eşi Mükerrem hanım ve kardeşi Seniha birkaç ay önce Halit'in işi gereği Zonguldak'a yerleşmişlerdir. Film,

29 Ekim gecesi Cumhuriyet balosunun yapıldığı bir salonda başlar. Mükerrem, baloda güzelliğiyle kentin en zengin ailesinin oğlu Nüshet'in ilgisini çeker. Geldiklerinden beri şirketin sinema gösterimlerine davet edilmeyen aile, balodan sonra sinema gösterimine davet edilir. Sinemada Nüshet ve Mükerrem arasında bir etkileşim başlar. Bir gün Nüshet, evin kalfasına yalan söyleterek Mükerrem'i kendi evine çağırır. Burada aralarında bir ilişki başlar. Aylarca devam eden bu ilişki herkes tarafından öğrenilir. Özellikle Seniha, bu durumu başından beri biliyor olmasına rağmen Nüshet'in annesi Nuriye hanımla konuşana dek abisine bir şey söylemez.

En sonunda abisine durumu açıkladıktan sonra birlikte bir plan yaparlar. Halit ocağa gidiyorum diye şirkete gider ve orada Seniha'dan haber bekler. Mükerrem 'in evden çıkıp buluşmaya gitmesinin ardından Seniha'da kalfayı yanına alarak şirkete gider ve abisine haber verir. Bunun üzerine Halit Kapuz'a, Nüshet'in evin gider. Nüshet aralarındaki ilişkiyi itiraf eder. Halit silahını çekerek onu öldürür. Daha sonra polise teslim olan Halit, kardeşi Seniha'nın kendi intikam ateşi uğruna durumu inkâr edip yalan söylemesiyle yıllarca hapse mahkûm edilir. Mükerrem evden ayrılırken Seniha'da yalnız ve parasız kalır. Ardından diplomasız öğretmenlik için başvurur ve önce Amasra'da daha sonrada Trabzon'da öğretmenlik yapmaya başlar.

Yıllar boyunca abisiyle herhangi bir iletişimi olmayan Seniha, geçen 7,5 yılın sonunda abisine bir mektup yazar ve onu görüşmeye ikna eder. Hapisten çıktığı gün abisini karşılamaya giden Seniha, abisi tarafından reddedilir. İçindeki intikam ve kıskançlık ateşi hala sönmemiş olarak öğretmenlik yaptığı Trabzon'a doğru bir başına yola çıkar.

### 3.3.2. Karakter

İşine düşkün maden mühendisi Halit, eşine az rastlanır güzellikteki karısı Mükerrem, Halit'in kız kardeşi ve sığıntısı Seniha üzerinden ele alınan olay örgüsündeki bu karakterler, filmin amacına uygun niteliklere sahiptirler. Herhangi bir olağanüstü özellikleri yoktur. Günlük hayatta karşılaşabileceğimiz, sıradan, kendi hallerinde ve belli bir monotonlukta hayatlarını sürdürmektedirler.

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Seniha** | **Mükerrem** | **Halit** |
| Biyolojik Özellikleri | Orta yaşlarda kadın, kısa boylu, normal kiloda, kambur, kahverengi gözlü, çirkin, çelimsiz, solgun bir yüze sahip | 20'li yaşlarda kadın, uzun boylu, renkli gözlü, dikkat çekici bir güzelliği olan, alımlı bir kadın | Orta yaşlarda erkek, uzun boylu, heybetli, yakışıklı, beyaz tenli, renkli gözlü |
| Sosyolojik Özellikleri | İstanbul'da bir paşa kızı olarak dünyaya gelmiş, okumaya meraklı, geleneksel örf ve adetlere uygun hareket eden, bekâr kadın-birey | Eşinin sahip olduğu imkânlardan faydalanan, sosyal aktivitelere ilgi gösteren, geleneksel örf ve adetlere uygun yaşamayan, evli kadın-birey | İstanbul'da bir paşa oğlu olarak dünyaya gelmiş, yurtdışında da tahsil görmüş, eğitimli, mühendis, işkolik, statü sahibi, evli, erkek-birey |
| Psikolojik Özellikleri | İçe dönük | Dışa dönük | İçe dönük |
| Duygusal/Davranışsal Özellikleri | Sessiz, sakin, uyumlu, becerikli, merhametli, ağzı sıkı, kaderci, çekingen, kindar, karamsar, kıskanç, cesur, cahil | Neşeli, çekingen, vicdanlı, duygusal, becerikli olmayan, anlık hareket eden, cesur | Sessiz, sakin, baskın, duygularını belli etmeyen, sert, acımasız, bencil, cesur, kendinden emin, gururlu |

Tablo 9: Ana karakterleri oluşturan kişisel özellikler [Kıskanmak]

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Seniha** | **Mükerrem** | **Halit** |
| Sağlamlık X Gevşeklik | Sağlam | Gevşek | Sağlam |
| Yara X Hastalık | Çocukluğundan beri var olan kin, öfke, kıskançlık gibi duyguların getirdiği "yara" | Yaşadığı yasak ilişki sonucunda vicdan azabıyla gelen "yara" | Yara veya hastalığa sahip değil |
| Canlılık X Durgunluk | Durgun | Canlı, durgun | Durgun |
| Açıklık X Kapalılık | Hayata ve onun getirdiklerine "kapalı" | Hayata ve onun getirdiklerine "açık" | Hayata ve onun getirdiklerine "kapalı" |
| Kirlilik X Temizlik | Kirli | Kirli | Kirli |
| Aydınlık X Karanlık | Karanlık | Karanlık | Karanlık |

Tablo 10: Ana karakterlerin karşıtlıklar içinde konumlandırılması [Kıskanmak]

Kendisiyle insanlar arasına görünmez duvarlar ören Halit, film boyunca sessiz kalırken aslında içindeki acımasızlık, Seniha'ya karşı olan tavırlarıyla resmedilmeye çalışılır. Kendi öz kardeşini evin sığıntısı yerine koyup sürekli emirler yağdıran bu adamın, onunla tek iletişimi akşam yemekte hangi tatlıyı yiyeceğinden ibarettir. Onun sert kabuğu altındaki edasının Seniha'nın yaptığı kötülüğü haklı çıkaracak nitelikte olup olmadığını bilememekle birlikte en azından Seniha'nın kendini haklı görmeye yettiğini söylemek mümkündür.

Mükerrem, duygularının etkisiyle karıştığı ikilem içinde vicdanıyla başa çıkmaya çalışan, zayıf bir karakterdir. Yardım dilediği Seniha, bu isteğini görmezden gelip durumun içine girmeyi reddederek onu savunmasız bırakmıştır. Burada Demirkubuz filmlerinde alışık olduğumuz *aşk* uğruna işlenen günahlar, suçlar tekrar etmektedir. Mükerrem, aşk yolunda birçok zahmete katlanmaktadır. Ancak Masumiyet'te olduğu gibi bu aşkın sonu mutlulukla değil, yalnızlık ve ölümle bitmiştir. Kocası hapse girerken, aşık olduğu adam ölmüş kendisi ise yalnız kalmıştır. Dikkat çeken nokta kocasını aldatan kadının aşık olduğu adam tarafından aldatılmaktan korkuyor olmasıdır.

Mükerrem: *Benden bıkar ve beni aldatırsan ne yaparım?*

Nüshet: *…Bu münasebete sırf zevk almak için et ve sinir tarafına düşkünlüğün sebebiyle başlamış olduğun halde böyle konuşman deli ediyor beni. Kolundan tutup kapı dışarı atmak geliyor içimden.*

Mükerrem: *Gururumu incitiyorsun ama. Bana bir fahişeymişim gibi davranmaya hakkın yok.*

Nüshet: *Senin de bana kocanmışım gibi davranmaya hakkın yok… Sanki evlenmişiz gibi hissetmekten bıktım artık.*

İçinde bulunduğu duruma tek taraflı bakış açışıyla bakan Mükerrem'in bencilliği söz konusudur. Eline gelen fırsatı tutkusu uğruna kullanmıştır. Aşkın getirdiği zafiyet ve bencillik ahlaksızlığa karşı gözlerini kör etmiştir.

Augustinus, körlükten bahsederken bunu ikiye ayırır. İlki Tanrı'yı görememeye yol açan körlük, ikincisi gözlerin görüş yeteneğini kaybetmesinden kaynaklanan körlük (Augustinus, 2010: 1014). Burada ilkinde söz edilen körlükten bahsetmek mümkündür. Ancak bu körlüğü vicdanı görememeye bağlamak daha yerinde olacaktır. Aynı durum kıskançlıktan kör olan bir diğer karakter Seniha için de geçerlidir.

İki kadın arasındaki ortak nokta hayatlarındaki erkeklerin mahvına sebep olmalarıdır. Mükerrem, eşini aldatarak onun katil olmasına ve Nüshet'in ölmesine sebep olmuştur. Seniha ise abisini bilerek ve isteyerek hapse göndermiştir. Film içinde kötülük, önlerine gelen fırsatları tutku ve intikam uğruna kullanan kadınların eliyle gelirken erkekler kurban rolüne bürünmüşlerdir.

Filmin eksen karakterini oluşturan Seniha, Demirkubuz filmlerinde kabuğunu kıran, mensup olduğu sınıfın/grubun kendisine biçtiği rolün dışına çıkan karakterin temsilidir. Aydın ve zengin bir ailenin kızı olan bu kadın, çirkinliğinden ötürü sahip olduğu hiçbir imkândan yararlanamayarak, bu ailenin evde kalmış cahil ve sığıntı kızı olmuştur. Fakat içinde yıllardır büyüttüğü öfke ve kıskançlık onu, kabuğunu kırmaya itmiştir (Saydam, 2011: 86-87).

Baştan sona soğukkanlılığını koruyan bu karakter, sahip olduğu kıskançlık hissi ile ilgili seyirciye herhangi bir bilgi vermez. Seyircinin bir şey sezmediği bu duygunun

varlığı ancak abisine yaptığı kötülükle ortaya çıkar ve herkesi şaşkına çevirir. Boyun eğmiş kaderine razı gelmiş olan bu karakterin yaptığı çıkış, onun hayatındaki ikinci dönüm noktasını oluşturmuştur. İlkinde abisinin yazgısına karar vermesine sessiz kalırken ikinci fırsatında edilgen kalmamış abisine büyüttüğü öfke nedeniyle bunu kendi isteği doğrultusunda değiştirmiştir. Sadece kendisinin ve abisinin değil, birçok insanın hayatını etkileyen bu kararı alırken içindeki kötülüğün oranı da aynı şekilde gözler önüne serilmiştir. Hıncı uğruna gözlerini bu denli karartarak birçok insanı yıkıma uğratmış olan Seniha, bu noktada kendi adaletinin tecellisinden yana olmaktan korkmamıştır. Aslında abisinin kendisi hakkında nasıl düşündüğüne dair tek söylemi bu diyalogda yer alır.

> Seniha: *Seninle bir örnek al renkte elbise öyle mi? Kendimi el âleme gülünç etmeye hiç niyetim yok.*
>
> Mükerrem: *Niçin gülünç edecekmişsin ki? Ayrıca bu al rengin sana benden daha çok yakışacağına kalıbımı basarım. Halit de böyle düşünüyor.*
>
> Seniha: *Çocuk çocuk konuşma Mükerrem. Abim bu rengi beni herkesin karşısında maskara etmek için seçmiştir.*

Bu diyalogla Seniha'nın hem kendisini Mükerrem'le kıyaslayışına hem de abisi hakkındaki düşüncelerine yer verilir.

#### 3.3.2.1. Seniha'nın Hikâyesi

Demirkubuz'un karakterlerin hikâyelerini, kendilerine anlattırıyor olması bu filmde Seniha üzerinden devam etmektedir. Seniha, Mükerrem ile yaptığı konuşmada kendi hayatı için önemli bir dönüm noktasını anlatır.

> Seniha: *Halit mühendislik eğitimi için gittiği Avrupa'dan yeni dönüş yapıp Beyoğlu'na büro açmıştı. Cumhuriyetin paşalığını ve bütün kudretini elinden aldığı annem ve babamın arka arkaya öldüğü seneler. Beyefendi işleri yüzünden sık sık dışarıda kalırdı. Bende Şişli'deki apartman dairesinde neredeyse tek başıma yaşardım. Bir gün yanaşma kılıklı, üstü başı dökülen, kokudan yanında durulmayacak cinsten bir delikanlı çaldı*

*kapıyı. Büronun bulunduğu hanın ayak işlerine bakıyormuş. Halit'in iş seyahati için hazırladığım çantayı almaya gelmiş. O gün, o durumda bakireliğimi, iffetimi hiç çekinmeden teslim ettim o yanaşmaya. Gitme vakti geldiğinde bir köşeye geçip beklemeye başladı. Ne oldu, neden bekliyorsun diye sorduğumda utanmadan, ezilmeden benden iki lira istedi. Fakirliğin o derece gursuzlaştırıp o derece düşkünleştirdiği biriydi. Hiç yadırgamadan çıkarıp dört lira verdim. Sevinerek gitti. Bir ay sonra büronun temizlik ve tertibi için hana gittiğimde bir daha karşılaştık. Ocakta çay içiyordu. Yanındakilere aldırış bile etmeden benimle evlenip evlenmeyeceğini sordum. "Olur, evleniriz. Sen iyi bir kıza benziyorsun" dedi. Ama ben Halit'in karşısına geçip durumu söylemeye cesaret göstermek için birkaç ay bekleyince bir gün askere alındığını öğrendim. Bir daha da hiç haber alamadım. Sadece bir aralık hanın çaycısı askere alınmasına Halit'in ihbarının sebep olduğunu ima etti. Meğer ben kendisine konuyu açmak için kıvranırken o, her şeyi biliyormuş. Bu konuda hazırlık yapıyormuş.*

Seniha ve abisiyle ilgili bilinen tek öykü budur. Yıllar önce abisi tarafından ona yapılan kötülüğü anlatırken aynı zamanda uğradığı hakareti normalmiş gibi aksettirmektedir. Dış görünüşü ile ilgili kendisi de tıpkı çevresindekiler gibi bir hüküm vermiştir hakkında. Ancak abisi karşısındaki güçsüzlüğü ve teslimiyeti nedeniyle yaşadığı pişmanlıktan kendini de sorumlu tutmaktadır.



Resim 12: Seniha ve Halit'in birbirleri karşısındaki duruşları [Kıskanmak]

Seniha: *... Şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki bir insan kendi muhakemesini kendi yapmaya yanaşmazsa bunu onun için başkaları yapar. Bu halde de artık hiçbir şikâyet hakkı olmaz. Benim örneğimde olduğu gibi.*

Mükerrem: *Sizin örneğiniz nedir?*

Seniha: *Zayıflık, bedbahtlık, yanaşmalığım hangi birini bilmek istersin?*

Mükerrem: *... Sizin gibi kuvvetli ve muktedir bir insanın kendini böyle telakki etmesi haksızlık olmuyor mu?*

Seniha: *Talep görmezlik bile çok zaman bu dediklerin gibi tezahür edebilir Mükerremcim. Ama bu tezahür içteki hakikatin hezeyanlardan ibaret olduğunu değiştirmez. Söz konusu şahıs bir de benim gibi kurumuş ve çirkin biriyse ihtimal daha da kuvvetlenir.*

Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*'da tokatlanmaktan kıvanç duyduğunu söyler. Bunda acıdan doğan bir tat bulur. Ona göre acıda hazların en tatlısının saklıdır. Özellikle de insanın, durumunun umarsızlığını anladığını durumlarda. Nitekim tokat yediği anda sorgulamaya başladığı sırada en önemli olan şey, kendisini her koşulda suçlu bulmasıdır. Değişmez yasaların sonucu gibi gördüğü bu durum için iki sebebi vardır. Birincisi kendisini çevresindekilerden daha akıllı görür. İkincisi ise bunun yararsızlığını görerek üzüleceğini anlamasıdır (Dostoyevski, t.y. 11). Tıpkı Seniha'da olduğu gibi. Buradan hareketle kendini suçluyor olması bir yandan başkalarında acıma duygusu yaratırken diğer bir yandan tüm bunların altında yatan şey bambaşka bir hazdır. Nitekim filmin sonundaki itirafı, içindekinin ne denli tehlikeli olduğunu gözler önüne sermektedir.

### 3.3.3. Mekân

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Seniha** | **Mükerrem** | **Halit** |
| Ortam | Ev ahalisi haricinde kalan insanlarla iletişimi yoktur. Dışarıda sessiz ve çekimser bir tavır sergiler. Dışarıdaki insanların kendisini küçümsediğini düşünür aynı zamanda dışlanmış hissetmektedir. | Evde ve dışarıda neşeli, sıcakkanlı, dışa dönüktür. İnsanlarla iletişim kurar, sosyalleşmeye açıktır. | Ev içinde, iş yerinde ve dış ortamlarda sakin, soğuk bir tavır sergiler. İşine düşkün, kendi halinde bir yapısı vardır. Evde ve iş yerinde hâkimiyet ona aittir. Ev içinde az konuşur, çok sık iletişim kurmaz. |
| Devinim | Düzenli | Düzensiz | Düzenli |
| Tutum | Olaylara sessiz ve soğukkanlı yaklaşır. İnsanlara karşı merhametli olmasıyla birlikte kendisine önyargılı yaklaşıldığı düşüncesiyle o da aynı şekilde bir savunma şekli yaratmıştır. Mükerrem ve Nüshet arasındaki ilişkide başta ağzı sıkı bir tavır sergiler. Ancak daha sonra kendi menfaatleri doğrultusunda tavrını acımasız bir şekilde değiştirir. Olacaklar onu korkutmaz. | Düşüncesizce ve anlık hareket eder. İsteklerine karşı iştahlıdır. Başlarda yaptığı hataya karşı vicdanını kapatsa dahi daha sonra yaptıklarından pişmanlık duyar. | Duygularını belli etmeyen, olaylara soğukkanlı yaklaşan bir karakterdir. Aldatılğını öğrendiğinde, Nüshet'i öldürdüğünde hatta hapse girdiğinde dahi bu tavrını korumaktadır. |

Tablo 11: Ana karakterlerin genel konumlandırılması [Kıskanmak]

Öykünün taşrada geçiyor olması karakterleri kendi içlerinde yaşamaya mecbur bırakmaktadır. Ayrıca bu mekân merkezin yanındaki ötekiliği de beraberinde getirir. Böylesine küçük yerlerde herkesin herkesi tanıyor olması nedeniyle bireyler, birçok konuda kendilerini baskı altında tutmak zorundadır. Bu zorunluluk hali, dışlanmışlık

ve kapatılmışlık hissinin getirdiği bunalımdan kurtulmak amacıyla kendilerince bağımsız bir konum ilan etmişlerdir. Filmde geçen *"Roma'da ikinci olmaktansa bir köyde birinci olmayı tercih ederim"* sözleri bu durumu destekler niteliktedir.



Resim 13: Dışarıda bile özgür olmayan insan tasviri

Karanlık, kasvetli, tekinsiz ortamların habercisi evler, yaşanan dönem itibariyle arada kalmışlığı da simgelemektedirler. Geçiş dönemini yaşayan evler ve insanlar geçmiş ve geleceği birbirine karıştırmışladır. Her mekânda görülen ateş, soba ve ocak başında ısınmaya çalışan insanlar aslında ateşi bir tutunma aracı olarak görmektedirler. Karanlığın, bilinmezliğin ortasında bir arayışta olduklarında güvensiz hissettiklerinde hemen ona yönelip ellerini ısıtma eylemine girmektedirler. Ancak "*dışarısı o kadar soğuk değil, insan sobalı odalarda daha çok donuyor"* diyen kalfa onların bu umutsuz ve boş çabalarının yersizliğini gösteriyor.

Demirkubuz'un mekânlarında görmeye alışık olduğumuz televizyon, bu filmde konu aldığı dönem itibariyle yerini sinema perdesine bırakmıştır. Burada ironik olan gidilen sinemadaki afiştir. Demirkubuz, bize bir film izlettirmez bu sefer ancak mesajını bir afişle iletmekten de geri kalmaz.




Resim 12: Muhsin Ertuğrul'un 1933'te yaptığı filmin afişi ve Kıskanmak'taki kullanımı

Demirkubuz sinemasında görmeye alıştığımız kapı motifi bu filmde de yer almaktadır. Mükerrem'in saklamaya çalıştığı sırla, Seniha'nın itirafı sırasında kendiliğinden açılan kapılar yine gizleri, üstü örtülmeye çalışılanları açığa çıkarmak için sahnededirler.



Resim 14: Kendiliğinden açılan kapılar [Kıskanmak]

### 3.3.4. Zaman

Olaylar şimdiki zamanda eş-süremli olarak gerçekleşir. Gerçeklik flash-back kullanılarak bozulmaz. Geriye dönüşler kahramanların anlattığı öykülerle gerçekleşir.

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Seniha** | **Mükerrem** | **Halit** |
| Zaman | Olayları art süremli ve eş-süremli olarak yaşamakta | Olayları eş-süremli olarak yaşamakta | Olayları eş-süremli olarak yaşamakta |
| Uzam | Ev dışındaki olayları uzak ve dışarıdan yaşarken ev içindeki olayları yakın ve içeriden yaşamaktadır | Olayları yakın ve içeriden yaşamakta | Olayları uzak ve içeriden yaşamakta |

Tablo 12: Ana karakterlerin zaman-uzam içindeki konumlandırılması [Kıskanmak]

#### 3.3.4.1. Seniha'nın Zaman İzleği

Seniha'nın Mükerrem ve Nüshet'in ilişkisini fark etmesi

⬇

Nuriye hanımın Seniha'yı çağırıp uyarması

⬇

Abisine Mükerrem ve Nüshet'in ilişkisini anlatması

⬇

Yalan ifade verip abisini hapse attırması

⬇

Yalnız kalması

#### 3.3.4.2. Mükerrem'in Zaman İzleği

Mükerrem'in baloda Nüshet'le karşılaşması

⬇

Nüshet'le ilişkisinin başlaması

⬇

Seniha'nın onları Halit'e açık etmesi

⬇

Seniha'yla yüzleştikten sonra evden ayrılması

#### 3.3.4.3. Halit'in Zaman İzleği

Seniha'nın eşi ve Nüshet'in ilişkisi olduğunu söylemesi

⬇

Nüshet'i öldürmesi

⬇

Yalan ifade sonucu hapse girmesi

⬇

Hapisten çıktıktan sonra Seniha'yı reddetmesi

### 3.3.5. Tema

Kıskançlık, aldatmak ve yalan üzerinden gelişen bu filmde yine temelde kötülük yer almaktadır. Ancak kötülük, bu kez küçük bir taşrada işlenmektedir. Herkesin birbirini tanıdığı, insanların yardımını esirgemediği, şehre oranla daha sevecen daha mutlu bilinen bu yerler filmde aksine bir hal alır. Demirkubuz, çevresi tarafından istediği şekilde yön verilmeye alışmış Seniha'nın kabuğunu kırıp kendi kaderini yazmaya karar vermesi üzerinden yönelmektedir insan doğasına.

### 3.3.6. Filmin Yapısal Şeması

**Karakterler**

Seniha, Halit, Mükerrem, Nüshet, Kalfa, Evin Aşçısı, Aşçının eşi, Avukat, Savcı, Nuriye hanım ve kalfası

**Mekânlar**

Balo salonu, kömür madeni, Halit beylerin evi, sinema salonu, Nuriye hanımın evi, Kapuz'daki harabe ev, otel odası, hapishane, yolcu gemisi, Zonguldak sokakları

**Zaman Çizelgesi**

Mükerrem'in Seniha ve Halit'le gittiği Cumhuriyet balosunda Nüshet'le karşılaşması. Şirketin sinema gösterimine davet edilmeleri. Nuriye hanımın kalfasının yalan söyleyerek Mükerrem'i evlerine çağırması. Mükerrem ve Nüshet'in birlikte olmaları. Nüshet'in annesinin Seniha'yı uyarması. Seniha'nın abisine Mükerrem tarafından aldatıldığını söylemesi. Halit'in Nüshet'i öldürmesi. Seniha'nın yalan ifade vererek abisinin hapiste kalmasına sebep olması. Seniha'nın abisiyle yüzleştikten sonra yalnız başına Trabzon'a dönmesi

**Tema**

Kötülük, kıskançlık, aidiyetsizlik, kabulleniş, kader/kadersizlik, aldatmak, yalan/yalancılık, intikam, dilsizlik/sessizlik, vicdan, pişmanlık, ahlak/ahlaksızlık

### 3.3.7. Kıskanmak ve Kötülük

Karakterler, Dostoyevski'nin karakterlerinde olduğu şekilde ahlak ve ahlaksızlığı temsil etmektedirler. *Neden* diye soran inançlı karakterin karşısında *niye olmasın* diye soran inançsız bir karakter yer alır ve ona göre Tanrı yoksa her şey mubahtır. Bu düşünce onu her türlü sorumluluk ve ahlaki bağdan muaf tutar. Ahlaktan bağımsız aklın, dünyanın en tehlikeli ve en aşağılık şey olduğunu söyleyen yönetmen, kötülüğün insanın kendi doğasında var olduğunu ancak ahlak ve özgür irade sayesinde bunu kontrol edebileceğini söylemektedir (Saydam, 2011: 88-89).



Resim 13: Karakterlerin pencere önündeki duruşları

Demirkubuz, sinemasında neyin erdem sayılıp sayılmayacağı ile ilgili endişe de burada kendine yer bulur. İster Tanrı'nın ister insanların merhameti olsun: acımak utançla bağdaşmaz ve yardım –etmek- istememek, yardım etmek için öne atılan erdemden daha soylu olabilir. Oysa tüm küçük insanların gözünde acımak erdemdir ve onların büyük felaketlere, büyük çirkinliklere ve büyük başarısızlıklara saygısı yoktur (Nietzsche, 2010: 325).

Zerdüşt, en çirkin insanla karşılaştığında ve acımaya başladığında çirkin insan ona *"dilenci olamayacak kadar zenginim ben; büyük, korkunç, en çirkin, en ifade edilemez şeyler açısından zenginim ben!"* der (Nietzsche, 2010: 325). Tahmin edilemez derecede bir kötülüğe sahip olan Seniha için de geçerlidir aynı şey. O kendi dünyasında eline fırsat geçene kadar kimseye sezdirmeden usulca bekler. Çünkü Gürle'nin Prufrock'tan aktardığı şekliyle, bu dünya gözleyenlerin dünyası değildir, hatta incinecek kadar duyarlı olanların hiç değildir. Bu dünya kaygısızca davrananların, başkalarının acılarına aldırmayanların, yürüyüp gidebilenlerin

dünyasıdır (Gürle, 2012: 32). Yani Seniha gibilerin dünyasıdır. Seniha kendini bu haliyle kabullenmiştir. İnsan doğasından gelen kötülük, bu kez onun vücudunda hayat bulmuştur. "*Sizler gibi olmayan bir şeyi varmış gibi gösterecek kadar alçalmadım henüz. Kötülük yapmış, öz ağabeyimin, birçok insanın mahvına sebep olmuş olabilirim belki. Ancak en ağır bedel, en talihsiz yazgı karşısında bile bunun inkârına gitmem"* diyerek kendince, *ötekiler* gibi olmadığını alçalmadığını dile getirmiştir. Kıskançlık ateşinden gelen güç sayesinde abisine çektirdiklerinin verdiği haz onu diriltmiştir.

> Seniha: *Yaşadığım bütün o saçma yıllar boyunca her gün gelişip büyüyen belki de beni var eden his bu olmuştu. Kıskançlığın ateşi sonunda bütün benliğimi almış, tamamıyla sarmıştı ve artık bunun hep bu şekilde son nefesime kadar süreceğini çok iyi biliyordum. Ancak abim benden evvel ölürse benden evvel kara toprağa verilirse belki biraz sükûn bulacak, bu çöl kadar kuru ve sessiz hayatımda artık toprak olmuş bir ölüyü kıskanmayacaktım.*

Bu kaderi kendisinin çizmiş olması bile onu, kıskançlığın pençesindeki hayatından alıkoyamazken bundan vazgeçmesini ise sadece abisinin ondan önce ölmesine bağlamıştır.

## 3.4.YERALTI / 2012



Resim 15: Yeraltı filminden bir kare

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | Zeki Demirkubuz |
| **Senaryo** | Zeki Demirkubuz |
| **Kurgu** | Zeki Demirkubuz |
| **Görüntü Yönetmeni** | Türksoy Gölebeyi |
| **Ses** | Furkan Atlı |
| **Kostüm** | Nihan Güneş |
| **Oyuncular** | Engin Günaydın, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın, Murat Cemcir, Feridun Koç, Serkan Keskin, Sarp Apak |
| **Yapım** | Mavi Film |
| **Yapımcı** | Zeki Demirkubuz |
| **Yapım Yılı** | 2012, Türkiye |
| **Tür** | Dram |

Tablo 13: Yeraltı Film Künyesi

### 3.4.1. Filmin Öyküsü

Muharrem, kapanan gözlerini ansızın açar ve film, siyah ekrana yansıyan şu sözlerle başlar.

*Olup biteni tek tek anımsarken*

*Birden yüzünü kapadın ellerinle*

*Sonunda isyan ettiğinde ruhun*

*Utançla, dehşetle sarılıp*

*Gözyaşlarına boğuldun*[7]

Ankara'nın kalabalık sokaklarında bir süre dolaşan Muharrem, evine, kendi tabiriyle yeraltına döner. .Ertesi akşam işten çıktıktan sonra eski arkadaşlarından Sinan'ın, kapısında "Kızıl Elma" yazan iş yerine gelir. Uzun süredir görüşmediği arkadaşlarının, Cevat'ın" Faik Akkoyun en iyi roman ödülü"nü alması şerefine bir yemek düzenlediklerini öğrenir. Cevat, onun daha önce başkalarının fikirlerini hisebepten sorunları olmuştur. Ancak şimdi ödül alacak olması ve tanınmaya başlaması arkadaşlarının bu durumu göz ardı etmesine neden olmuştur. Muharrem, bu ikiyüzlülüğe tahammül edemese de zorla kendisini yemeğe davet ettirir. Arkadaşları bu durumdan rahatsız olmalarına rağmen kabul ederler.

Eve geldikten sonra yüksek sesle müzik dinleyen komşularından rahatsız olur ve bu nedenle patatesle evin camını kırar. Ancak onlarla yüzleşemeyecek kadar korkak olduğundan hemen içeri kaçar. Daha sonra birçok kez yanında gördüğümüz patatesle adeta sessiz zaferini kutlar. Patates, o andan sonra yanından hiç ayırmadığı güç istencinin simgesidir.

Günlerini ev, iş ve gece yaptığı cinsel kaçamaklar çemberinde geçiren Muharrem'in tek iletişim kurduğu kişi evinin temizliğini yapan Türkan'dır. Türkan, çoğu zaman ev sahibinin ona yaptıklarından yakınır, derdini paylaşır. İş yerinde ve dışarıda kimseyle bir bağı olmayan Muharrem, ise sadece ona yardım etme isteğinde bulunur. Hatta Türkan'a, onu önce kovan, sonra evlenmek isteyen hasta ev sahibini öldürmesini tavsiye eder. Bunu hiç yadırgamayan Türkan'la plan yaparlar.

Arkadaşlarıyla sözleştikleri davet konusunda kararsızlığa düşen Muharrem, yaşadığı ikileme rağmen buluşma günü kendisini sözleştikleri yerde bulur. Buluşma saati değişmesine rağmen Muharrem'e haber vermeyen arkadaşları henüz yemeğe başlamadan ona dışlanmışlığını hissettirirler. Arkadaşları geldiğinde ise hiçbir şey olmamış gibi hep birlikte yemek yemeye başlarlar. Küçük atışmalarla başlayan

[7] Demirkubuz, Z. (Yapımcı), Demirkubuz, Z. (Senarist), Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2012). *Yeraltı* [Dram]. Türkiye: Mavi Film.

yemeğin sonuna doğru alkolün etkisiyle kendini kaybeden Muharrem istemediği bir durumun içinde kalır. Aslında onlara olan nefretini, tiksintisini kusmak isterken sessiz kalır ve tüm bunları içinde biriktirmeye devam eder. Gece devam ederken onu masada yalnız bırakıp gülüp eğlenmeye devam eden arkadaşlarına karşılık onları zerre umursamadığını göstermek isteyen Muharrem'de kendi kendine şarkı söylemeye başlar. Gece sonunda onu yalnız bırakan arkadaşları otele giderler. Ancak arkadaşlarının ona alaycı bakışları ve aşağılamalarının hesabını sormak isteyen Muharrem, gecenin intikamını almak için kaldıkları otele gider fakat onları bulamaz. Üstelik bir de çıkardığı rezalet yüzünden otelden atılır. Bu küçük düşmüşlük, aşağılanmışlık hissiyle birlikte kendini bir fahişeyle elektriklerin kesik olduğu bir otel odasında bulur. Seviştikten sonra sohbet ederlerken aniden ulumaya başlayarak kadını korkutur. Korkunun getirdiği refleksle onu iten kadına odadan çıkmadan telefonunu ve adresini bırakır.

Ardından Türkan, konuştukları gibi ev sahibini merdivenlerden atar. Muharrem'in bu konuda ciddi olmadığı ortaya çıkar. Üstelik ev sahibine yardım etmek istediği sırada saldırıya uğrar. Adamın ikisinden de şikâyetçi olması üzerine karakola alınırlar. Dönüş yolunda Türkan, hastaneye gitmek istediğini söyler.

Ertesi gün rutin hayatına devam etmekte olan Muharrem, Türkan'ın ev sahibiyle evlenmeyi kabul ettiğini öğrenir. Önceleri ona defalarca şikâyet ettiği, öldürmeye kalktığı adamın para uğruna evlenme teklifini kabul etmesiyle dalga geçer. Bir süre sonra tartışırlar. Türkan'ın riyakârlığına bozulan Muharrem, hıncını alamayarak tüm evi kırıp döker. Konuştuğu tek insan olan Türkan'ın sahtekârlığı onu deliye çevirmiştir. Akşam kullanılamaz hale gelen evde öylece otururken numarasını verdiği fahişe evine gelir. Küçük çaplı bir ağlama krizine girdikten sonra sevişirler. Kadın çıkar gider, Muharrem öylece yatağında oturur halde kalır.

### 3.4.2. Karakter

Arapça kökenli isminin anlamı yasaklanmış, haram kılınmış olan Muharrem, filmin başkarakterini oluşturmaktadır. Yeraltındaki kabuğuna çekilmiş, kendini toplumdan soyutlamış Muharrem, onun iletişim kurduğu tek kişi olan Türkan ve Muharrem'in içten içe savaştığı Cevat'ın yer aldığı, Dostoyevski'nin *"Yeraltından Notlar"* aldı kitabından esinle yapılan öyküdeki karakterler riyakârlıklarıyla ön plana çıkmaktadırlar. Sadece Muharrem'in bu sahtekârlığa tahammülünün olmadığı ve *ötekilerin* menfaatleri için alçalmalarına karşı kendi krallığını yaratması söz konusudur.

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Muharrem** | **Türkan** | **Cevat** |
| Biyolojik Özellikleri | Orta yaşlarda erkek, normal boyda ve kiloda, dağınık saçlı, kahverengi gözlü, | Orta yaşlarda kadın, normal boyda ve kiloda, esmer, solgun yüzlü | Orta yaşlarda erkek, uzun boylu, normal kiloda, yakışıklı, beyaz tenli, renkli gözlü |
| Sosyolojik Özellikleri | Ankara'da yaşayan eğitimli bir memur, iş hayatında hırssız, okumayı seven, kendini toplumdan soyutlamış, çevresindekilerin tepkisini çeken, var olan düzene karşı duran, gece ve gündüz ayrı ikilemlerde sıkışmış, sorgulayan, yalnız yaşayan bekâr erkek-birey | Eğitimsiz, çocuklarına bakmak için temizlik yapan, geleneklere uygun davranan, dul, çocuklu kadın-birey | Ankara'da yaşayan eğitimli bir yazar, mesleğinde başarı elde etmiş, entelektüel sınıfa mensup, çevresi tarafından saygı gören, sözü geçen erkek birey |
| Psikolojik Özellikleri | İçe dönük | Dışa dönük | Dışa dönük |
| Duygusal/Davranışsal Özellikleri | Çekimser, korkak, bencil, kibirli, içine kapanık, meraklı, acımasız, uyumsuz, zayıf, kindar, tahammülsüz, mağrur | Cahil, korkak, savunmasız, ikiyüzlü, zayıf, merhametli, duygusal, menfaatçi, bencil | Kibirli, bencil, kendini beğenmiş, baskın, ikiyüzlü, umursamaz, menfaatçi |

Tablo 14: Ana karakterleri oluşturan kişisel özellikler [Yeraltı]

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Muharrem** | **Türkan** | **Cevat** |
| Sağlamlık X Gevşeklik | Gevşek | Gevşek | Sağlam |
| Yara X Hastalık | Varoluşun getirdiği sancılı arayış ve sorgulamanın getirdiği "yara" | Aşağılanmanın getirdiği "yara" | Yara veya hastalığa sahip değil |
| Canlılık X Durgunluk | Durgun | Durgun | Canlı |
| Açıklık X Kapalılık | Hayata ve onun getirdiklerine "kapalı" | Hayata ve onun getirdiklerine "açık" | Hayata ve onun getirdiklerine "açık" |
| Kirlilik X Temizlik | Kirli | Kirli | Kirli |
| Aydınlık X Karanlık | Karanlık | Karanlık | Karanlık |

Tablo 15: Ana karakterlerin karşıtlıklar içindeki konumlandırılması [Yeraltı]

Muharrem, varoluş sancısıyla öz benliğini kendi kendine yıkıma uğratmaktadır. Monoton hayatının iş çıkışlarında içindeki durdurulamaz isteğe karşın kendine bir yer bulmak amacıyla izbe sokaklarda gölge gibi dolaşmaktadır. Birbirinden karanlık yerlerde dolaşıp, çirkin ve utanç verici şeylere karşı söndürülemez bir istek duyduğunu söyleyen karakter, bu arayış sonucunda hep yeraltına dönmektedir. Çünkü insanların hatta tüm dünyanın kendisini terk ettiğini düşünür.



Resim 16: Muharrem'in yaşadığı apartmanın girişi [Yeraltı]

İsyankâr olduğu kadar derinden de incinmiş olan yeraltı adamının hayatı karanlıkta şekil bulmaya başlar. Kaderin onu eksik bırakmasına, görmezden gelmesine karşı bir sümüklü böcek gibi deliğine çekilip kendi dünyasını yaratan Muharrem,

Gürbilek'in deyimiyle "insanlık şöleninden kovulan"dır (Gürbilek, 2008: 25). Ancak şölen, filmde sadece dışlanmışlığın metaforu olarak kalmaz. Gerçek anlamda dışlanmışlık olarak anlatılır. Nitekim arkadaşları eğlenirken o tüm şölenin dışında tutulmuş, kendi kendine eğlenmeye çalışmıştır. Yeraltı adamının kendini zorla davet ettirdiği bu şölende kendisiyle ilgilenilmediğinde rezalet çıkarması onun dışlanmasını inkâr şeklidir. Çünkü dışlanan o değildir, aslında o herkesi dışlamıştır. Sadece kovulan, kendi kaderini kabullenmiş edilgen bir karakteri temsil etmez, aynı zamanda büyük bir hınçla dolmuş, mağrur karakteri simgeler.

> Muharrem: *Şunu iyi bilin ki. Gösteriş budalası insanlardan, gösterişli laflardan, gösterişin kendisinden hiç hoşlanmam, bu bir. Kibirden, kendini beğenmişlikten, bütün bu dağları ben yarattım havalarından, süslü kişiliklerden nefret ederim, bu iki. Yalakalardan, yalakalıktan, yalakaca edilmiş laflardan ve davranışlardan da nefret ederim, bu üç. Dördüncüsü; gerçeği, içtenliği ve samimiyeti çok severim. Ve Dostoyevski'nin dediği gibi 'gerçeğin her şeyin üstünde, zavallı egoların bile üstünde tutulmasını isterim. Arkadaşlığın karşılıklı, açık sözlü ve yalansız olanı için canımı veririm. Evet, buna bayılırım sayın generalim. Arkadaşlık, hassaslık ve incelik isteyen bir iştir. Öyle kabalığa, özensizliğe, alaycılığa gelmez.*

Hıncını sadece kendi içinde yaşadığı harplerle kazanan Muharrem, ayrıca küçük de olsa bir umuda da sahiptir. *"Bazen durduk yerde bir olayın bütün yaşamımı değiştireceğine inanırdım. En çokta bu mecburi eve dönüşler sırasında, tam kapıda yakalardı bu duygu. Eşikte öylece kalır, gözlerim dalar, çocuksu bir umutla bir şeylerin olmasını beklemeye başlardım."* Muharrem'in sarf ettiği bu cümlelerde Dostoyevski'nin insanın umudunu ve yaşama inancını kaybettiğinde can sıkıntısının bile onu bir hayvana çevirmeye yeteceği hakkındaki söylemi kendine yer bulmaktadır. Nitekim Nietzsche'de "İnsan, hayvanla üstinsan arasına gerilmiş iptir" der (Nietzsche, 2010: 12). Bu noktada Muharrem'in ev sahibiyle eğlenmek için başladığı ulumalar, insanın hayvan ve üstinsan arasında kalmışlığını temsil eder. İnsanın varlık amacını üstinsan olmak üzerine kuran Nietzsche öğretisine göre Muharrem, üstinsan ve hayvan arasındaki noktadan üst insana doğru giden yolda, iktidara boğun eğmeyen özgür insandır.



Resim 17: Muharrem'in kapı girişinden aşağıya doğru uluması [Yeraltı]

Muharrem'in hırıltıları ve ulumaları kendi krallığının güç gösterisidir. Ona acıdıklarını düşündüğü insanları aşağılamak için başvurduğu bu oyun, özellikle fahişeye karşı üst seviyeye çıkarken gölgeler aracılığıyla içindeki hayvan resmedilir. Ona göre, *"Bütün küçük insanların gözünde erdemdir acımak. Bu insanların büyük felaketlere, büyük çirkinliklere ve büyük başarısızlıklara saygısı yoktur"* (Nietzsche, 2010: 325).



Resim 18: Muharrem'in fahişeye karşı uluması [Yeraltı]

Koşullar ne olursa olsun insan, yine de kendisini bekleyen kaçınılmaz sonuna rağmen umut etmeye devam etmektedir. Kimi zaman başkaldırır, kimi zaman dua edip yakarır ancak Gürle'ye göre Demirkubuz, aslında korkunç olan şeyin bu olduğunu söyler. Acı olan şey insanoğlunun umut etmeyi bırakmıyor olmasıdır. Çünkü kaderin önünde eğilsek ya da baş kaldırsakta o, yine bildiğini okuyacak herkesi teslim alacaktır. Acılara duyarsız, dualara sağır olan kader aynı zamanda hepimizden daha güçlü, daha büyük ve akıl almaz derecede aldırışsızdır (Gürle, 2012: 34-35).

> *Muharrem: Acı en üst sınıra ulaştığında alçakçasına zayıflamaya yerini daha önce hiç tatmadığım cinsten başka bir duyguya bırakmaya başladı. Kendini olanca şiddetiyle hissettiren diş ağrısına benzeyen zevkli bir duygu. Birden başıma gelen bütün felaketlerin nedeninin bu olduğunu*

*anladım. Artık değişemeyeceğimi bunu kendimin de istemediğini başka bir adam olamayacağımı söylüyordu.*

Ayrıca Muharrem'in film sonundaki bu itirafı Seniha gibi benliğini kabul etmiş, herhangi bir inkâra girmeyerek bununla yaşamayı göze almış olduğunu göstermektedir. Onunda varlığını mevcut kılan şey, doğasından gelmektedir.

Türkan, Demirkubuz filmlerinde görmeye alışık olduğumuz zayıf, menfaatçi, güvenilmez kadın imajındadır. Türkan aracılığıyla Nietzsche'nin bahsettiği *güç istemi* kurulmaktadır. Muharrem, ev sahibi için *"...senin kölesi olmanı istiyor"* dediğinde reddeden Türkan, daha sonra razı olur. Nietzsche, bunu "*yaşamın olduğu yerde istek de vardır: fakat yaşama isteği değil, aksine güç isteği"* şeklinde açıklamaktadır. (Nietzsche, 2010: XXII). Karşı koyamadığı bu istek, Türkan'ı efendisinin köleliğine ikna eder. Nietzsche bu istenci *Böyle Dedi Zerdüşt*'te şu şekilde açıklamaktadır:

> *Canlıları bulduğum yerde, güç istemi buldum; ve uşakların isteminde bile efendi olma isteğini gördüm. Güçsüzü, güçlüye hizmet etmeye kendi istemi ikna eder, çünkü o da kendinden daha güçsüzün efendisi olmak ister: asla vazgeçmez bu zevkten. Nasıl ki daha küçük, en küçüğün üzerinde keyif ve hüküm sürebilmek için daha büyüğe boyun eğerse: öyle boyun eğer daha büyük de ve tehlikeye atar hayatını güç uğruna (Nietzsche, 2010: XX).*

Topluma karşı duran Muharrem'e karşıt olarak Cevat'ı ve ev sahibini buluruz. Ev sahibini hiç görmememize rağmen orada olduğunu biliriz. Buna karşılık Cevat kibri ve riyakârlığıyla tam karşımızda durur ve başkarakter onun gücünü karşı çıkar. Şölenin baş konuğu olan Cevat, Muharrem'i yok sayar. Muharrem'in okuduğu dergiden ve televizyondaki haberlerinden başka şölen haricinde onunla ilgili pek bir bilgi verilmez. En önemli özellik ise sahip olduğu statü değişikliğidir. Ününün artıyor olması diğer arkadaşlarının onun yalakaları olmalarına ve onun ağzından konuşmalarına sebep olur ve bu da Muharrem'in sürünün karşısında durarak gösterdiği gücün, görselleştirildiği andır.

### 3.4.3. Mekân

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Muharrem** | **Türkan** | **Cevat** |
| Ortam | Türkan haricinde kimseyle düzenli bir iletişimi yoktur. Dışarıda soğuk, sessiz ve çekimser bir tavır sergiler. İnsanların kendisini küçümsediğini, yok saydığını düşünürken dışlanmış hissetmektedir. Çevresindeki insanların ondan duyduğu rahatsızlık ön plandadır. | Bilindiği kadarıyla tek iletişimi ev sahibi ve Muharrem'ledir. Mahcup, sessiz, güçsüz bir tavır sergiler. | Etrafındaki insanlar tarafından saygı görmektedir. Bulunduğu ortamda sözü geçerken konuşma hakkı sadece ona verilmektedir. İş hayatında saygınlık kazanmış, ödüle layık görülmüştür. |
| Devinim | Düzensiz | Düzensiz | Düzenli |
| Tutum | İş yerindekiler başta olmak üzere insanları küçümseme, aşağılama eğilimindedir. Sürekli bir sorgulama ve isyan içinde olan karakter bu hesaplamalarını çekimser bir şekilde yaşar. Dışlanılmışlık ve varoluş sancısıyla birlikte gelen bu duygulara karşı insanlar tarafından görünür olma isteğini kırıp dökerek, gülünç duruma düşerek ya da uluyarak gerçekleştirir. Tahammülsüzlüklerine karşı bir eylemsizlik içindeyken hıncını, üstinsan olma yolunda kullanır. Bu nedenle hayata katılmaktansa onu gözetleyen konumundadır. | Başlarda hor görülmeye, aşağılanmaya karşı sessizdir. Ancak daha sonra ev sahibiyle yapacağı evlilikle değişen güç konumunu kullanarak sesini yükseltme, küçük görme eğilimine girer. Hareketlerinde Demirkubuz'un tabiriyle ezilenin gücü eline aldığı anda ezme eğilimine girmesi durumu söz konusudur. | Çevresindekilere karşı kibirli, alaycı, üstten bakan bir tavır sergiler. Kendi düşünceleri ya da menfaatleri doğrultusunda hareket eder. Kendi süzgecinden geçirdiği şeylere karşı tepki verir. Olumsuz durumları görmezden gelme, inkâr etme eğilimindedir. |

Tablo 16: Ana karakterlerin genel konumlandırılması [Yeraltı]

Filme, boğucu, kasvetli mekânlar hâkimdir. İç mekânlar insanı aidiyetsiz hissettiren tekinsiz duruşlarını sergilerken, Demirkubuz'un insanı dışarıda adeta kapana kıstırdığı mekânlar varlığını göstermeye, onları bu sonsuzmuşçasına heybetli sokaklarda ya da mekânlarda sarmalamaya devam etmektedirler. Sokaklar, tüm bu döngü içerisinde insanı yutmak istercesine bir gücü simgelerken, özellikle Muharrem'in iş yerinin atmosferiyle onun olduğu yere nasıl hapsolduğunu hissettirilir. İç mekânlarda televizyon ve kapı unsurları yine dikkat çekmektedir.



Resim 19: Muharrem'in iş yerindeki sarmal merdivenler ve odasının penceresi [Yeraltı]



Resim 20: Karakterin itirafıyla birlikte kapanan kapı [Yeraltı]

### 3.4.4. Zaman

Film, gerçek zamanlı ilerlemektedir. Ancak diğer iki filmde görülmeyen geri dönüşler mevcuttur. Muharrem, varlığını sorgularken geriye gitmektedir. Gerçek zamanın dışına çıkışlar onun, bazı anıları hafızasında resmetmesiyle gerçekleşir. Seyircinin, Muharrem'in aklından geçen bu resim kareleriyle yaptığı sorgulamaya tanıklık etmesi, sorgulama sürecine dâhil edildiğinin bir göstergesidir.

| | Öykünün eksen kişisi | Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı | Eksen kişiye karşıt olan |
|---|---|---|---|
| | **Muharrem** | **Türkan** | **Cevat** |
| Zaman | Olayları art süremli ve eş-süremli olarak yaşamakta | Olayları eş-süremli olarak yaşamakta | Olayları eş-süremli olarak yaşamakta |
| Uzam | Olayları yakın ve içeriden yaşamakta | Olayları yakın ve dışarıdan yaşamakta | Olayları uzak ve dışarıdan yaşamakta |

Tablo 17: Ana karakterlerin zaman-uzam içindeki konumlandırılması [Yeraltı]



Resim 21: Muharrem'in aklından geçen kareler [Yeraltı]

Muharrem, çoğunluktan kendini sıyırmaya çalışır. Çünkü üstinsan olmanın bunu gerektirdiğinin farkındadır. O yüzden yukarıya gözünü dikerek *ötekilere* bakar. Nietzsche'nin en çirkin insanla karşılaştığında aralarında geçen konuşmalar ise onun, gözünü başka yere dikmesinin nedenini açıklar niteliktedir. Onun acıyanların kalabalığından sıyrılması gerekir.

> *Bakışlarımı çeviririm bütün bu insanlardan, tıpkı karınca gibi kaynayan koyun sürüsünün sırtı üzerinden uzaklara bakan bir köpek gibi çeviririm bakışlarımı başka yöne. Bunlar iyi yünlü, iyi niyetli gri insanlardır. Küçümseyerek ve başını geri atarak bakışlarını sığ gölden başka yöne çeviren balıkçıl kuşlar gibi: çeviririm bakışlarımı gri, küçük dalgalar, istekler ve ruh kalabalıklarından* (Nietzsche, 2010: 325).

#### 3.4.4.1. Muharrem'in Zaman İzleği

Arkadaşlarının yanına giderek kendini yemeğe zorla davet ettirmesi

⬇

Yemeğe gitmesi ve istemediği bir durum yaşaması

⬇

Türkan'ın ev sahibiyle evlenmeye karar vermesi

⬇

Muharrem'in tüm evi kırıp dökmesi

#### 3.4.4.2. Türkan'ın Zaman İzleği

Ev sahibinin onu evden kovması

⬇

Muharrem'le yaptığı plana uyarak ev sahibini merdivenlerden atması

⬇

Ev sahibiyle evlenmeye karar vermesi

### 3.4.5. Tema

Riyakârlık üzerinden yaşanan tahammülsüzlüğün gözler önüne serildiği film, temelinde varoluşsal sancılara odaklanmıştır. İnsanın üst insan olmak için var olduğu düşüncesinden hareketle başkarakter aracılığıyla bir sorgulama yapılan filmde, yeraltı adamının hesaplaşmaları riyakârlık ve kötülüğün yanı sıra Niethzsche'nin "*en çok lanetlenen şeyler olarak gördüğü şehvet, iktidar hırsı ve bencillik"*[8] üzerine eğilmiştir.

### 3.4.6. Filmin Yapısal Şeması

**Karakterler**

Muharrem, Türkan, Cevat, Fahişe, Cevat ve Muharrem'in ortak arkadaşları

[8] Nietzsche, Friedrich (2010). Böyle Dedi Zerdüşt. (Çev: Gülperi Sert). İzmir: İlya Yayınları. ss.228.

**Mekânlar**

Ankara sokakları, Muharrem'in evi, iş yeri, apartman, restoran, otel odaları, Türkan'ın bodrum katındaki evi

**Zaman Çizelgesi**

Muharrem'in uyanıp Ankara sokaklarında dolaşmaya başlaması. Kendini zorla arkadaşlarının yemeğine davet ettirmesi. Orada yenilgiye uğraması. Türkan tarafından hayal kırıklığına uğratılması. Tüm evini yerle bir etmesi

**Tema**

Arayış, varoluşçuluk, yalan, ihanet, kötülük, kibir, yalnızlık, cinsellik, yabancılaşma, arzu, riyakârlık/ ikiyüzlülük, iktidarsızlık, endişe, bilinmezlik, tahammülsüzlük, sahtekârlık, isyankârlık

### 3.4.7. Yeraltı ve Kötülük

Demirkubuz, insanın varoluşsal bir yalnızlığı olduğu felsefesi üzerinden hareket etmektedir. Bu bağlamda insan ve evren arasındaki ilişkiyi sorgulayan sanatçılar, klasik gerçekçi ve modernist edebiyatta iki farklı ontolojik bakış açısını benimsemektedir. Gerçekçi ve hümanist edebiyat (hümanist sanat) Aristoteles'in zoon politikon (siyasal hayvan) kavramı üzerine kuruludur. İnsanın ontolojik varlığı kendisini çevreleyen toplumsal ve tarihsel bağlamdan ayrı düşünülemezken insan ve çevresi arasında ise diyalektik bir bağ söz konusudur. Daldal'a göre, Demirkubuz'un kaybolmuşluğunun, altını çizen varoluşçu düşün, Heidegger'in insanoğlunu, *evrene düşmüş* olarak tanımladığı anlayışını temel almaktadır. Bu insan felsefesini pek çok modernist yazar ve düşünür de paylaşırken insanoğlunun ontolojik yalnızlığı onun kaçınılmaz *yazgısı* olarak görülmektedir. Konuyla ilgili George Lukács da "*The Ideology of Modernism"* adlı eserinde bu bakış açısı bağlamında insanın hem kendi dışındaki nesneler ve kişilerle ilişki kurmasının, hem de insan varlığının amacının ve kökeninin çözümlenmesinin imkânsızlığını vurgulamaktadır (Daldal, 2006: 50).

Modern zamanların yalnızlığı ve bunun yarattığı endişenin altında yönetmenin insan doğasına bakışındaki metafizik kötülük ve varoluşsal yalnızlık yatarken, toplumdışılığı ve aşırı yabancılaşmayı olması gereken sağlıklı durumdan bir sapma

olarak görmez. Ona göre bu, insanın gerçek varoluşsal trajedisinin gün yüzüne çıkmasıdır. Çünkü insan, ontolojik olarak sosyal bir hayvan olmaktan ziyade varoluşa atılmış bir *hiçtir*. Bu anlayış doğası itibariyle toplumsal davaların anlamsızlığı, kolektif hareketlerin boşluğu hatta ikiyüzlülüğü gibi inançsızlık felsefelerini de beraberinde getirmektedir (Daldal, 2006: 50).

Yeraltı, Demirkubuz'un başkaldıran insanının çelişkilerini ve doğasını gözler önüne sererken, bu isyanının tamamen varoluşsal bir hakikat olduğunu göstermeyi amaçlar. Muharrem aracılığıyla *üstinsanın,* bu yolda çektiği acının ve yalnızlığının mubah olduğu anlatılırken insan, doğasından gelen bu istemle *"kendi yasalarının yargıcı, intikamcısı ve kurbanı olmak zorunda kalır"* (Nietzsche, 2010: XXI). Muharrem'in deyimiyle *"çamura batmanın bile bir anlamı olmalıdır"* (Demirkubuz, 2012). Bu noktada ikiyüzlü insanlığın kötülüğünü omuzlarına yükleyen Muharrem'in kurban edilişi söz konusudur. Özdemir Asaf'ın "*Konuşmak, susmanın kokusudur. Ya sus git, ya konuş gel, ortalarda kalma. Yalan, korkaklığın tortusudur. Dürüst kaba ol, eğreti saygılı olma"*[9]dizeleri ise yeraltı adamının bir başka tanımlaması olarak görülebilir.

Onun her konuda kendini aşağılatmaya yönelik tutumları ise *öteki* tarafa, iyinin alanına geçme çabasıdır. Doğasındaki bu kötülük içindeki giderilemez eksiklikten kurtulmanın yoludur. Ancak kendisinin de farkına vardığı üzere bu eksiklikten kurtulmanın yolu yoktur. Korku ve iletişimsizliğinde etkisiyle içindeki hayvanın vahşiliği ile vicdanı arasında gidip gelir. Ancak var olan kötülük itkisi, yönetmenin her daim eksik bıraktığı karakterlerinin, sadece can sıkıntısıyla bile nasıl boğulacağını göstermektedir.

[9] https://www.antoloji.com/anahtar-siiri/ Erişim tarihi: 06.04.2018

# SONUÇ

1990'lı yıllarda yaşanan krizlerin ardından ortaya çıkan yeni sinema, bağımsızlığını ilan ederek özgürleşmiştir. Popüler sinemanın karşısında duran bu yeni sanat sineması, yönetmene özgür ifade biçimlerini sunmuştur. Bu sayede bireye ve onun iç dünyasına dönerek farklı konulara değinmeye başlamıştır. Demirkubuz'da kuşkusuz yeni Türk sinemasıyla birlikte gün yüzüne çıkmaya başlayan bağımsız, kişisel sinemaya damga vuran isimlerden birisidir. Toplumdan ziyade diğer varoluşçular gibi bireyle ilgilenen yönetmenin oluşturduğu sinema dili, kötülük ve var oluş evreninde dolaşmaktadır. Buradan hareketle sinemada önceden de var olan kötülüğün, Demirkubuz sinemasındaki anlamının sadece tema olmaktan öte bir arayış ve sorgulama çabası olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü o, insanın birey olarak kendini yeryüzünde nasıl konumlandırdığıyla alakalıdır.

Hristiyan öğretiler ve onların liberal uzantıları, insan doğasına metafizik kötülüğü atfeder. İlk düşüşten itibaren başlayan kötülüğün varlığı insanoğlunun günahkârlığına kadar giderken, Demirkubuz sinemasında karakterler üzerinden gösterilen insan anlayışındaki kötülük kavramını bununla ilişkilendirmek mümkündür. Demirkubuz sinemasında kötülük, inkâr edilmesi, onunla savaşılması gereken bir durumdan ziyade bizlere kabullenilmesi gereken bir olgu olarak sunulmaktadır. Filmlerin barındırdığı metafizik yaklaşım, insanın ikiyüzlülüğünün ve kötülüğünün aşılamaz, değiştirilemez olarak görülüp olduğu şekilde kabul edilmesinden yanadır.

*"İnsanın muğlaklığının, karanlığının tehlikeli boyutlara vardığında hissettirdiği korkudan"* bahseden yönetmenin, tüm filmlerindeki sorunun kaynağı önce bu noktadan başlar. Filmlerde toplumdan ziyade bireyin var oluş sancısı yer alır. Çünkü toplum içindeki birey, tehdit altındadır ve yavaş yavaş kurulan bu yenidünyada kendi kendini yitirme durumuyla karşı karşıyadır. Modern toplumda yaşayan ve her yandan kuşatılmış bireyin trajedisine yer verilir. Teknolojiyle birlikte insanı, kendi özünden uzaklaştırdığı düşünülen toplumun tüm unsurları aynı zamanda yabancılaşmanın kaynağıdır.

Karakterlerin bu noktadaki arayışları insanın karanlık doğasına mal edilir. Kötülüğü kimi zaman bir erdem olarak yansıtan yönetmen, hayatı iyilikten yoksun bırakarak, onun sadece kötü yanlarını görünür kılar. İyiliğin olmadığı yerde kötülük,

ahlakın olmadığı yerde ahlaksızlık doğaları gereği eksiklik taşır. Birbirleriyle var olan bu ikiliklerin biri diğerinden mahrum bırakılırken bu noktada anlamlandırma süreci eksiklikler üzerinden kurulur.

Bireyin çıkmazları, kötülüğünün nereden geldiği, aidiyetsizliği arayışın sorunsalını oluşturur. Varoluşçu algıdan hareketle bireyin, mahkûm edilemeyeceği, onun kendi özü, yazgısı hakkında belirleyici olduğu söylenir. Ancak Demirkubuz, filmlerinin sonlarında hep bir belirsizlikle bıraktığı karakterlerine bir çıkış olmadığını aynı girdap içinde sonsuza dek kapana kısıldıklarını söyler. Çünkü ona göre, insan ve var oluş bitmiş bir şey değildir. Filmlerde bir sona ulaşılmasının insanı rahatlatacağını ve bunun nedensiz olduğunu gösterir. Ona göre insan ancak rahatsız olduğunda bunalmaya, sıkılmaya başlar bu yüzden seyircinin rahatlamasından çok rahatsızlık duymasıyla ilgilenir.

Öyle ki karakterler ister dış mekânlarda ister iç mekânlarda olsunlar parmaklıklar ardında esir tutulmaya devam edilmektedirler. Yönetmen, kapana kısılan bireye, kurtuluş yolu arayışında intihar ya da isyan seçeneklerini sunar. Ayrıca toplum içindeki dışlanmışlıklarıyla başa çıkmaya çalışan karakterler için mutlak bir dönüm noktası da yaratır. Bir katil, bir sığıntı ve bir yeraltı adamı önlerine konulan bu iki seçenekten biriyle ya oyundan çıkacak ya da oyunu baştan yazacaktır. Yönetmen, seçim ve seçme eğilimiyle özgür iradeyi ortaya koyar. Burada önemli olan nokta karakterlere bu iradenin verilmiş olmasıdır. Bunun onlara sunuluyor olması iyilik veya kötülük her ne için olursa olsun kendi seçimlerinin sonucuna katlanmak zorunda oldukları gerçeğini değiştirmez. Karakterler kötülük yapmasalar dahi onun varlığının yükünü mutlak taşıyanlardır. Yusuf ve Muharrem bu yükün ağırlığını fazlasıyla taşımaktadır. Yusuf, hayatın tüm kötülüğüne karşı denemeye devam etmeyi seçmiş, Muharrem üstinsan olma yolunda yalnız kalmıştır. Fakat Seniha kendi elleriyle sadece kendi kaderini değiştirmekle kalmamış birçok insanı yıkıma uğratmıştır. Buna rağmen işlediği kötülükten yana rahatsız değildir. Aksine ona göre yeteri kadar kötülük yapmamıştır. Ne ahlaki ne de vicdani olarak herhangi bir pişmanlığı yoktur.

Bu bağlamda Demirkubuz'un karakterlerinin bütünleşmenin değil ayrışmanın tasavvurları olduklarını söylenebilir. Onlar hayatın kıyısında, kötülüklerle dolu dünyada var olmaya çalışan karakterlerdir. Ancak kötülük dünyadan ziyade insana özgüdür. Dünya kötüyse insanın yüzündendir. Çoğu zaman inkâra gidilen bu yolda

yönetmen, bunun bir sonuç vermeyeceğini söyler. Çünkü insan böyledir. Onun için kötülük gereklidir. Bunun yanı sıra çekilen acının konuşulamaz, aktarılamaz olması, herkesin kendi varoluşunun acısıyla kıvranması, kendi kaderinin kurbanı olması kaçınılmaz yazgıdır.

Deyim yerindeyse sinemayı edebi şekilde kullanan yönetmen, bu etkiyi görselliğin üstüne yerleştirdiği monologlar ve diyaloglar aracılığıyla sağlamaktadır. Karakterlerin iç hesaplaşmaları, varoluşçu sinemanın sözel kuvvetine bağlanmıştır. Filmlerinde toplum ve toplumsallık baskın bir şekilde görünmese de onlara ait motifler, detaylar ince mesajlarla iletilir. İletişimsizlik ağındaki karakterlerin toplumla olan tek ilişkisini televizyon ve kapı motifleri sağlamaktadır. Dış dünyayla bağlarını bu motifler aracılığıyla edinen karakterler hem topluma yanaşmayı hem de toplumdan sıyrılmayı bu şekilde yaşarlar.

Demirkubuz'un kişisel sinemasında kötülükle derdi apaçık görülmektedir. Onun anlatımında birey odaklı gelişen kötülüğün, insanlığın ilerlemesindeki payı yadsınamayacak kadar kesin bir gerçekliktir. Çekilen sıkıntılar, acılar, başa gelen felaketler, nedenini anlayamadığımız daha birçok kötülük zaman zaman aklımızı yorsa ve bizi bir boşluğa sürüklese dahi aynı zamanda manevi gelişimimizde etkin bir rol oynamaktadır. Adına *kötülük* dediğimiz olumsuzlukların yanı sıra insanoğlunun aslında iyilik olmadan kötülüğü idrak etmede zorlanacağı açıktır. Fakat Zeki Demirkubuz'un gelişen teknolojiyle birlikte hızla değişen dünyada bireyin eskiye oranla daha kolay girdiği girdaplara, betonlar arasında ezilen benliğine, doğumundan itibaren getirdiği özsel duygularına ve varoluş sancısına gösterdiği ilgi ve sinemamıza kattığı özgün dil sayesinde bireyin kendini anlamlandırma sürecine önemli bir katkı sağladığını söylemek mümkündür. Geliştirdiği sinema dili aracılığıyla bireyin yaratılışından itibaren onunla birlikte geldiğine inandığı kamburunun sözcüsü olma yolunda ilerlemiştir.

# KAYNAKÇA

## Kitaplar


Alt, Peter-Andre (2016). Karanlık Ruhun Arkeolojisi: İçimizdeki Kötülük. (Çev. S. Yücesoy). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Armes, Roy (2011). Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme. (Çev. Z. Özen Barkot). İstanbul: Doruk Yayınları.

Arnheim, Rudolf (2002). Sanat Olarak Sinema. (Çev. R. Ünal). Ankara: Öteki Yayınevi.

Aslanyürek, Semir (2004). Senaryo Kuramı. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Augustinus (2010). İtiraflar. (Çev. Ç. Dürüşken). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Aydın, Mehmet S. (1992). Din Felsefesi. Ankara: Selçuk Yayınları.

Badiou, Alain (2016). Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Baron-Cohen, Simon (2016). Kötülüğün Anatomisi: Empati ve Zalimliğin Kökenleri Üzerine. (Çev. T. Tezgel). İstanbul: Say Yayınları.

Bataille, Georges (2016). Edebiyat ve Kötülük. (Çev. A. Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, Jean (2016). Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme. (Çev. I. Ergün). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bazin, Andre (2000). Sinema Nedir. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Berger, John (2009). Görme Biçimleri. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Bernstein, Richard. J. (2010). Radikal Kötülük: Bir Felsefi Sorgulama. (Çev. F. Deniztekin, N. Erdoğan). İstanbul: Varlık Yayınları.

Berry, Chris (2006). Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında. Semire R. Öztürk (Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* içinde (ss. 19-25). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Bilgin, Nuri (2006). Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi: Teknikler ve Örnek Çalışmalar. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Biryıldız, Esra (2016). Sinemada Akımlar. İstanbul: Beta Yayınları.

Boratav, Korkut (2005). Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002. Ankara: İmge Yayınevi.

Büker, Seçil (1989). Film ve Gerçek. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı.

Camus, Albert (2016). Yabancı. (Çev. S. Tiryakioğlu). İstanbul: Can yayınları.

Çabuklu, Yaşar (2006). Uzam ve Kötülük. İstanbul: Everest Yayınları.

Daldal, Aslı (2006). Zeki Demirkubuz'un Yazgı'sı. Semire R. Öztürk (Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* içinde (ss. 47-52). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Daldal, Aslı (2015). Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni Türk Sineması Üzerine. Bayrakdar, Deniz (Haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11* içinde (ss.13-29). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Dorsay, Atilla (2008). Sinema ve Unutulmayanlar. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dostoyevski, Fyodor (t.y.). Yeraltından Notlar. (Çev. Karınca Yayın Kurulu). İstanbul: Karınca Kitabevi.

Erasmus. (2014). Deliliğe Övgü. (Çev. Ç. Dürüşken). İstanbul: Alfa Yayınevi.

Erdem, Hüsamettin (2005). Ahlak Felsefesi. Konya: Hü-er Yayınevi.

Erdoğan, İrfan (2011). İletişimi Anlamak. Ankara: Pozitif Matbaacılık.

Foss, Bob. (2016). Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji. (Çev. M. K. Gerçeker). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gürbilek, Nurdan (2001). Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2008). Mağdurun Dili. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2012). Kötü Çocuk Türk. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürle, Meltem (2012). Masumiyet ve Kader: Oyalanmanın Estetiğine Dair. Umut T. Arslan (Haz.), *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* içinde (ss. 30-41). İstanbul: Metis Yayınları.

Hızır, Nusret (1976). Felsefe Yazıları. İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Hançerlioğlu, Orhan (2016). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hobbes, Thomas. (2007) Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti. (Çev. S. Lim). İstanbul: Yapıkredi yayınları.

Hume, David (2015). İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme. (Çev. E. Baylan). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Işık, Metin (2002). Dünya ve Türkiye Bağlamında Kitle İletişim Sistemleri. Konya: Eğitim Kitabevi.

Jameson, Fredric. (2006).Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar. Semire R. Öztürk (Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* içinde (ss. 15-18). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Keller, Wilhelm (2006). İnsan Doğası. (Çev. A. Kanat). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

Kejanlıoğlu, B. (2004). Türkiye'de Medyanın Dönüşümü. İstanbul: İmge Yayınevi.

Kongar, Emre (2012). 12 Eylül. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kongar, Emre (2006). 21. Yüzyılda Türkiye: 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kuyucak Esen, Şükran (2015). Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Lingis, Alphonso (1997). Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı. (Çev. T. Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mackie, John Leslie (1992). Evil and Omnipotence", The Problem of Evil: Selected Readings, ed, M. L. Peterson. Notre Dame: University of Notre Press.

Morton, Adam (2006). Kötülük Üzerine. (Çev. Zeynep Okan). İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Nahid Sıtkı Örik (1994). Kıskanmak. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Neiman, Susan (2006). Modern Düşüncede Kötülük: Alternatif Bir Felsefe Tarihi. (Çev. A. Sargüney). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Nietzsche, Friedrich (2010). Ahlakın Soykütüğü Üzerine. (Çev. A. Yarbaş). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

Nietzsche, Friedrich (2010). Böyle Dedi Zerdüşt. (Çev. G. Sert). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

Nietzsche, Friedrich (2010). İyinin ve Kötünün Ötesinde. (Çev. A. Yarbaş). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

Nietzsche, Friedrich (2017). Putların Alacakaranlığı. (Çev. M. Tüzel). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Onaran, Âlim Şerif, Bülent Vardar (2005). 20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması. İstanbul: Beta Yayınları.

Örik, Nahit Sırrı (2008). Kıskanmak. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Öztürk, Semire Ruken (2006). Kader: Zeki Demirkubuz. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Parsa, Alev F. (2012). "Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme: Sinemasal Anlatı Sunumu ve Kodlar." Şu kitapta: Ed: Özlem Güllüoğlu. İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri: Görsel Metin Çözümleme. Ankara: Ütopya Yayınevi, 11-33.

Pay, Ayşe., Afat, Ebru (2011). Zeki Demirkubuz: Dostoyevski Olmasaydı, Edebiyat Olmasaydı Sinemacı Olmazdım. Ayşe Pay (Haz.), *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz* içinde (ss. 101-124). İstanbul: Küre Yayınları.

Plantinga Alvin (1967). God and Other Minds. Ithaca: Cornel University Press.

Platon. (2018). Devlet. (Çev. S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Poidevin Robin Le (2003). Ateizm, İnanma ve İnanmama Üzerine Bir Tartışma. (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Pösteki, Nigar (2005). Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması. İstanbul: Es Yayınları.

Pösteki, Nigar (2012). 1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Pudovkin, Vsevolod I. (1995). Sinemanın Temel İlkeleri. (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Sartre, Jean-Paul (1999). Varoluşçuluk. (Çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.

Saydam, Barış (2011). Kıskanmak: Güzelliğin Faşizminde Çirkinin İktidarı. Ayşe Pay (Haz.), *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz* içinde (ss. 85-100). İstanbul: Küre Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (2003). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

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

Troyat, Henri (1973). Dostoyevski. (Çev. L. Gürsel). İstanbul: Cem Yayınevi.

Tunalı, İsmail (2010). Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunç Cox, Ayça (2012). Sinemanın Ontolojisi ya da Şiirsel Gerçekliğin Peşinde: Auterist Perspektiften Semih Kaplanoğlu ve Yusuf Üçlemesi. Özlem Güllüoğlu (Ed.), *İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri: Görsel Metin Çözümleme* içinde (ss. 69-110). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Velioğlu, Özgür (2017). Kötülüğe Yenik Düşen Türk Sineması. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Watts, Alan (1996). Benlik Tabusu. (Çev. A. Sargüney). İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Werner, Charles (2000). Kötülük Problemi. (Çev. S. Umran). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Wollen, Peter (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam. (Çev. B. Doğan, Z. Aracagök). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Wright, Ronald (2012). İlerlemenin Kısa Tarihi. (Çev. E. Kılıç). İstanbul: Aylak Kitap.

Yalvaç, Ahsen (2013). Türk Sineması ve Arabesk. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yaran, Cafer Sadık (2016). Kötülük ve Teodise. İstanbul: Vadi Yayınları.

Yıldız, Engin (2008). Gecekondu Sineması. İstanbul: Hayalet Kitap.

Yılmaz, Ayşe Nahide (2015). 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset. Ankara: Ütopya Yayınevi.

**Makaleler, Tezler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar**

Arık, İlhan (2007). John Hick'te Kötülük Problemi. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Armaner, Türker (2017). "Kötülüğün Hiçliği: Spinoza." *Cogito, 1* (86), ss. 39-52.

Boz, M., Dilek Takımcı. (2015). "Zeki Demirkubuz Filmlerinin Ortak Anlatı Yapısı: Tema, Zaman, Mekân, Karakter, Sinematografi". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, *1*(72), ss.254-288.

Çüçen, A. Kadir (2005). "Kötülük Problemi." *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, *1*(33), ss.113-133.

G.W. Leibniz, Philosophische Werke, ed, Artur Buchenau, Ernst Cassirer, C.4: Die Theodicee, ç.n. Artur Buchenau, Verlag von Felix Meiner, Leipzig: 1925, ss.100-117.

Güven, Yusuf., Atam, Zahit., Görücü, Bülent (1995). "Zeki Demirkubuz Söyleşisi", *Görüntü, 1*(3), ss.1-21.

Möngü, Bahtinur (2014). "Josiah Royce: Kötülük Problemine Sadakat Merkezli Yaklaşım". *Doğu Batı Düşünce Dergisi, 1*(70), ss.131-145.

Sözen, Mustafa (2009). "Klasik Anlatı Sinemasında Öykü Kişisi, Yapısal Tasarım ve Örnek Çözümlemeler". *Erciyes İletişim Dergisi*, *1*(1), ss.82-99.

Şen-Sönmez, Ürün (2017). "Türk Edebiyatı ve Kötülük". *Cogito 1* (86), ss. 261-294.

Şimşek, İsmail (2014). "Kötülük Problemine İki Farklı Bakış: Teist ve Ateist Yaklaşım". *Doğu Batı Düşünce* Dergisi, *1(*70), ss.113-130.

Taburoğlu, Özgür (2014). "Kötülük ve Sapkınlık: Müslümanlıkta Teodise Olanakları". *Doğu Batı Düşünce Dergisi, 1*(70), ss.79-100.

**Filmler**

Demirkubuz, Z. (Yapımcı), Demirkubuz, Z. (Senarist), Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet* [Suç/Dram]. Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Z., Çelik Z. (Yapımcı), Demirkubuz, Z. (Senarist), Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2009). *Kıskanmak* [Dram]. Türkiye: Mavi Film, Yerli Film.

Demirkubuz, Z. (Yapımcı), Demirkubuz, Z. (Senarist), Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2012). *Yeraltı* [Dram]. Türkiye: Mavi Film.

**Elektronik Kaynaklar**

https://www.antoloji.com/anahtar-siiri/ Erişim tarihi: 06.04.2018

# ÖZGEÇMİŞ

1991 Amasya doğumludur. Üç yaşındayken ailesiyle birlikte Kocaeli'ne yerleşmiştir. İlk, orta ve lise eğitimini Gebze'de tamamladıktan sonra lisans eğitimi için Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümüne başlamıştır. Buradaki eğitimi süresince kurgu ve prodüksiyon sorumlusu olarak çalışmıştır. Ayrıca AFAD'ın yürüttüğü *"Afete Hazır Gençler"* modülü kapsamında afete hazırlıkla ilgili toplumsal bilinci arttırmak amacıyla düzenlenen kısa film hibe destek programında derece almaya hak kazanmıştır. Yüksek lisans eğitimine halen aynı üniversitede Radyo, Televizyon ve Sinema anabilim dalında devam etmektedir. *"Oyun Kuramı Bağlamında Roberto Benigni'nin Hayat Güzeldir Adlı Filminin İncelenmesi"* konulu yayınlanmış bir makalesi bulunmaktadır.