ISSN: 1304-4796
Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi
Manisa Celal Bayar University Journal of Social Sciences
2026; 24 (2);635-654

Zeki Demirkubuz'da Sosyolojik Bir Sinema Deneyimi Olarak "Hayat"

Beyler Yetkiner[1], Zülküf Kara[2], Seher Oral[3]

ÖZET

2000'li yıllarla birlikte Türkiye'de yetişen yönetmenler, özellikle de bağımsız sinemacılar olarak tanımlanan isimler, dikkat çekmeye başlamıştır. Bağımsız yönetmenler arasında yer alan Zeki Demirkubuz, ele aldığı temalarla toplumu bireyler üzerinden değerlendirmekte ve sosyolojik diyalog ve sahnelere yer vermektedr. Demirkubuzun yazdığı ve yönettiği filmler bağlamında düşünüldüğünde, yönetmen yaşamın akışı içinde sosyolojiyi bir sinema ekranı gibi düşünmekte ve Zeki Demirkubuz filmleri, bu ekranın toplumsal, ahlaki, ideolojik ve cinsiyet parametrelerini yansıtmaktadır. Toplumsal karakterleri beden, ekran ve kamera eşliğinde tartışmaya açan Demirkubuz, sosyolojik olarak kültürel unsurları kimi zaman bir televizyon ekranıyla kimi zaman bireyin yalnızlığıyla kimi zaman da bir mülteci gerçekliğiyle izleyiciye vermektedir. Hayat filminin merkeze alındığı bu çalışmada, ahlakın toplumsal olarak kurulduğu, ötekinin her zaman bir özne tarafından inşa edildiği, yalnızlığın artık toplumsal bir karakter haline geldiği, toplumsal cinsiyet gerilimlerinden erkeğin en az kadın kadar etkilendiği ve dolayısıyla bunu aşmak gerektiği vurgulanmaktadır. Demirkubuz, sinemayı yalnızca bir sanat dalı olarak değil, içinde yetiştiği toplumsal coğrafyanın bireysel ve kültürel kodlarını çıkarmak için de kullanmış ve bunu filmlerinde yansıtmaya çalışmaktadır. Sosyolojik film analizinin uygulandığı çalışmada film karakterlerinin, filmin birçok yerinde toplumsal açıdan yalnız ve psikolojik açıdan ise sorunlu bireyler olarak temsil edildiği belirlenmiştir. Demirkubuz'un filmlerinde erkek karakterlerin genellikle kadınların peşinden gittiği düşünüldüğünde, Hayat filminde de benzer bir durumun yaşandığı görülmektedir. Hayat Filmde kadın karakter, erkeğin neredeyse kaderini belirleyen bir figür hâline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Hayat filmi, Bağımsız sinema, Zeki Demirkubuz, Toplumsal cinsiyet, Aile*

"Hayat" As a Sociological Cinema Experience In Zeki Demirkubuz

ABSTRACT

With the advent of the 2000s, directors emerging in Turkey, particularly those identified as independent filmmakers, began to attract attention. Among these independent directors, Zeki

[1] Doç. Dr. İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü beyler.yetkiner@inonu.edu.tr orcid.org/0000-0001-9530-7707
[2] Prof. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, zülküffkara@gmail.com, Orcid: 0000-0003-2692-3260 Mardin/Türkiye..
[3] Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, seherroral@gmail.com, Orcid: 0000-0003-1082-7442 Mardin/Türkiye.

(Makale Gönderim Tarihi: 03.07.2025 / Yayın Tarihi:30.06.2026)
Doi Numarası: 10.18026/cbayarsos.1733593
Makale Türü: Araştırma Makalesi

Demirkubuz evaluates society through individuals and incorporates sociological dialogue and scenes into his work. When considering the films written and directed by Demirkubuz, the director thinks of sociology within the flow of life as a cinema screen, and Zeki Demirkubuz's films reflect the social, moral, ideological, and gender parameters of this screen. Demirkubuz, who opens up the discussion of social characters accompanied by the body, screen, and camera, presents cultural elements to the viewer sociologically, sometimes through a television screen, sometimes through the loneliness of the individual, and sometimes through the reality of a refugee. This work, which centers on the film Life, emphasizes that morality is socially constructed, that the other is always constructed by a subject, that loneliness has become a social character, that men are at least as affected by social gender tensions as women, and that it is therefore necessary to overcome this. Demirkubuz uses cinema not only as an art form but also to extract the individual and cultural codes of the social geography in which he grew up, and he tries to reflect this in his films. In this study, which applies sociological film analysis, it has been determined that the film characters are represented in many places in the film as socially lonely and psychologically troubled individuals. Considering that male characters in Demirkubuz's films generally pursue women, a similar situation is observed in the film Life. In Life, the female character has become a figure that almost determines the man's destiny.

Keywords: *Hayat film, İndependent cinema, Zeki Demirkubuz, Gender, Family.*

1. GİRİŞ

Sinemanın bir sanat olarak kabul görmesinden bu yana filimler gerek ideolojik ve ahlaki gerekse de toplumsal ve kültürel anlamda insani olana odaklanmıştır. Sinema bu özelliğinden ötürü, birçok sosyal bilim dalıyla ilişki kurmakta ve bu ilişkiyi geliştirmeyi geliştirmektedir. Öyle ki sesin ve görüntünün buluştuğu bir alan olarak sinema, diğer sanat dallarında bulunmayan teorik ya da kavramsal soyutlamalar sahiptir. Örneğin sessizliğini bile anlam bulduğu bir sanattır. Bu nitelikler sinemanın görsel ve işitsel imkânlara sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Sinemada, ele alınan konular bilimkurgu, hayal ürünü ve eğlenceye yönelik olduğu gibi yönetmenlerin kameralarını, topluma ve toplumun sosyolojik yönüne de çevirdikleri görülmektedir. Sinemada ele alınan temalar, bir tek bilimkurgu, hayal ürünü ve eğlence odaklı konularla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda yönetmenlerin, toplumsal yapıyı ve toplumun sosyolojik dinamiklerini de içine alan anlatılar geliştirdikleri de görülmektedir. Bu anlamıyla sinemada incelenen olay ve olgular toplumsal gerçekçi özellik barındırdığı gibi bireylerin hayatlarını da mercek altına almaktadır. Sinema, sosyolojinin çalışma alanına giren toplumsallaşma kültür, toplumsa düzen, dini kurumlar, ırkçılık, yabancılaşma, şehirleşme, sosyal dönüşün ve değişimler gibi pek çok alana yönelmekte ve film analizlerini bu bağlamda gerçekleştirmektedir (Parlayandemir, 2022, s. 12). Sinemada ortaya konan eserler, temsiller aracılığıyla mesajlar iletmektedir. Söz konusu mesajlar ve temsiller, kuşkusuz toplumda var olan sosyal yapıları yansıtarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Söz konusu temsiller politik, ekonomik ve kültürel boyutlarıyla toplumsal yapının oluşumunda belirleyici olmakta ve bu yönüyle toplum sosyolojisini bünyesinde barındırmaktadır (Sarı Aksakal, 2018, s. 749). Kısaca

sinema; birey, toplum ve sosyolojik değerler arasında gerçekleşen yakın ilişkileri de konu edinmektedir.

Hasan Akbulut, sinemanın sosyolojiyle ilişkisine değinerek sosyolojinin bizzat kendisinin filmlerle alakadar oluğunu söylemektedir. Sinemada ortaya konan temsiller, toplumla sinema arasındaki bağdan kaynaklıdır. Öyle ki bu ilişki aracılığıyla sinema sosyolojisi, bir alt dal olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla birey ve tarih, sosyolojik gerçeklik ve toplum arasındaki ilişkiyi anlamlandırma gayesi doğal olarak sinema filmleri aracılığıyla desteklenmektedir (2018, s. 256). Böyle değerlendirildiğinde sosyoloji ve sinema arasında sıkı bir ilişkinin olduğu ifade edilebilir. Filmler aracılığıyla toplumsal normlar, ilişkiler ve bireysel sorunlar inceleme kapsamına alınmakta ve filmler bazen, sosyolojik bir gerçeklik ortaya koymaktadır. Filmler, bu bakış açısı çerçevesinde değerlendirildiğinde, karakterler aracılığıyla sunulan toplumsal ilişkiler ve temsiller bir yanıyla toplumsal yapıya ayna tutmaktadır.

Filmler aracılığıyla ortaya çıkan sosyolojik olgular analiz edildiğinde bu iki disiplin arasında var olan çalışmaların sayısı oldukça fazladır. Öyle ki bu çalışmaya sığdırılmayacak kadar birçok kitap, makale ve diğer bilimsel eserlere ulaşmak mümkündür. Bülent Diken ve Carsten Bagge Laustsen'in (2011) "Filmlerle Sosyoloji" kitabı, Rajinder Kumar Dudrah'ın (2006) "Bollywood: Sociology Goes To The Movies" gibi kitapların yanı sıra sinema ve sosyoloji konulu epey sayıda başka bilimsel eserlerin varlığı da söz konusudur. Mehmet Yılmaz ve Elçin Adıgüzel'in (2017) "Toplumsal sorunlardan bireyin dünyasına Zeki Demirkubuz sineması" ile Aslı Kotaman'ın (2009)"Kader veya Yazgı: Koca Bir Boşvermişlik ya da Kadere Karşı Duruş" gibi literatürde bulunan çalışmalar, hem sosyolojik bir bakışa hem de bu çalışmanın konusu olan filmin yönetmenine ait çalışmalarına odaklanmıştır. Yine Mehmet Uluç (2024), Zeki Demirkubuz'un tüm filmlerini mekânsal açıdan ele aldığı "Sinemada Mekânın Yeniden İnşası" adlı çalışmasında, Demirkubuz sinemasında kent ve kente ilişkin çözümlemelere odaklanmıştır. Ayşe Pay, "Zeki Demirkubuz, Yönetmen Sineması" çalışmasında Demizkubuz'un yönetmenliğine dair bilgileri dermiştir (Pay, 2010). Eleştirel teori perspektifinden Demirkubuz sinemasını sosyolojik bir analizle ele alan Mümtaz Levent Akkol "Zeki Demirkubuz Sineması Üzerinden Türk Sinemasının Sosyolojik Analizi: Eleştirel Teori Bağlamında Bir inceleme" isimli çalışmada kültür endüstirisinde alternatif yönünü ele almış ve Demizkubuz'un toplumsal yapıyı eleştirme gücüne değinmiştir (Mümtaz Levent, 2025). Söz konusu eserlerin ortak özelliği sinema ve sosyoloji arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Bu çalışmada da birey/ler ve sosyolojik olgular Zeki Demirkubuz'un Hayat filmi bağlamında incelenmiştir. Bu anlamıyla yönetmen olarak Zeki Demirkubuz sinemasına yönelik literatürde pek çok eserin varlığı söz konusudur.

Makalede de, Zeki Demirkubuz'un son çektiği (2003) Hayat filmi sosyolojik bir yaklaşımla ele alınacak ve böylece bu film bağlamında toplumsal olguların nasıl sunulduğu incelenecektir. Çalışmada öncelikle Zeki Demirkubuz sineması üzerinde durulmuş, ardından yöntem ve elde edilen bulgular aracılığıyla filmdeki bireysel, toplumsal, mekânsal ve sosyolojik kavramlar değerlendirilmiştir. Sosyolojik film yönteminin kullanıldığı bu

çalışmada, Hayat filmi bağlamında Zeki Demirkubuz sinemasında, bireylerin temsil şekilleri, aile, mekân ve toplumsal gerçeklik bağlamında analiz edilmiştir.

2. BAĞIMSIZ BİR SİNEMACI OLARAK ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI

Bağımsız sinema ya da bağımsız yönetmen; yönetmenin filmde aynı zamanda yapımcı görevini üstlenmesiyle gerçekleşmektedir. Bu durum yapımcının (yönetmenin) bağımsız olarak hareket etmesini sağlamaktadır (Özön, 1981, s. 29). Türkiye'de toplumsal gerçekçi akımın temsilcileri olarak gösterilebilecek bağımsız sinemacılar özellikle 90'lı yılların başıyla 2000'li yıllarda izleyici karşısına çıkmıştır. Bunları 1. ve 2. Bağımsız sinemacılar olarak değerlendirenler de bulunmaktadır (Yıldırım, 2007, s. 287). Bu temsilin en dikkat çekenlerinden biri de bağımsız sinemacı olarak bilinen Zeki Demirkubuz'dur. Sektör dışındaki üretim ilişkisine dayanarak film üretmeye çalışan ve gişeye yönelik film çekmeyen yönetmen genel olarak kötülük, vicdan, suçluluk ve nedensizlik gibi konularla ilgili filmler çekmektedir (İkiz, 2015).

Zeki Demirkubuz, 80'ler sonrası Türkiye sinemasında ortaya çıkan yetersizlikler ve sıkışmışlıktan sonra 1990'larda sinemanın yeniden canlanmasına katkı sunan ve kendi sinemasını ortaya koyan yönetmenlerdendir (Pösteki, 2005, s. 14). Filmlerinde genellikle karakterlerin içinde bulunduğu durumu gerçekçi bir anlatımla ortaya koyan Demirkubuz, kendi sinemasında varoluşçuluk felsefesinden, özellikle de Albert Camus'tan etkilendiğini ve filmlerinin temelinin de buna dayandığını belirtmektedir (Yılmaz & Adıgüzel, 2017, s. 247). Bireylerin toplumsal hayattaki duygu durumlarını sorgulayan yönetmen insanların içe yolculuğunu, bireysel yalnızlığını, bilinmeyen yönlerini, sevgilerini, ihanetlerini güçlü bir şekilde ele almaktadır (Pay & Afat, 2010). Esinlendiği kişilerin başında yer alan Camus ve Dostoyevski'yi de kullanarak gerçekçiliğe yakınlaşmayı amaçlayan yönetmen, genellikle bireylerin varoluşsal sorunlarına odaklanarak yabancılaşmayı filmlerinde işlemektedir. Yönetmen 2001 yılında çektiği "Yazgı" filmini Camus'un "Yabancı" romanından; "Yer Altı" filmini ise 'Yeraltından Notlar' kitabından uyarlamıştır. İki eserinde varoluşçu felsefeye dayandığı bilinmektedir. Keza Demirkubuz'un "Üçüncü Sayfadaki" karakteri olan İsa, Dostoyevski'nin 'Suç ve Ceza' isimli eserindeki Raskolnikof'a benzetilmektedir. Mustafa Aslan, İsa karakteri için "Demirkubuz'un Dostoyevski üslubuyla seyirciye aktardığı İsa karakteri, Raskolnikov'un giderek öteki oluşuyla benzerlik taşır" yorumunu yapmaktadır (Aslan, 2018, s. 72). Demirkubuz'un bu özelliği aynı zamanda metinlerarasılık kavramıyla da değerlendirilebilir. Bunu yaparken yönetmen kendi felsefi gerçekliğini de ortaya koymaktadır. Böylece yönetmen diğer çalışmalardan uyarlamalar yaparken kendi felsefe yönelimini ya da gerçekliğini bir şekilde filmlerde ortaya çıkarmaktadır.

Türkiye'de Auteur bir yönetmen olarak tanınan Demirkubuz, kişilerin iç dünyasından yola çıksa da gerçekçi bir bakış açısıyla ortaya koyduğu karakterler, toplumsal mevzulara odaklanmaktadır. Genellikle işlediği konular evrensel olmakla birlikte yönetmen, toplumsal gerçekçi pencereden bireye dayatılan yaşamlara dahil olmaktadır. Toplum tarafından kabul gören kötücül yanlarıyla yüzleşen bireylerin, talihsiz ve kurban olmaları,

toplumsal statülerinin terk edilmesi ve benzer sorunlarla karşılaşan bireylerin toplumsal dönüşümlerini gerçekçi bir dille anlatmaktadır (Adıgüzel, 2017, s. 243). Bu toplumsal dönüşümler bazen politik olduğu gibi bazen de melodramatik unsurlar taşımaktadır.

Söz konusu anlatı, en büyük güç olarak tüketime yönelen ve tüketim odaklı bir biçimde kendini gerçekleştirdiğine inanan gerçekliğe karşı bireyin deneyimini ve öyküsünü merkeze almaktadır. Öyle ki filmlerde bazen politik göndermeler bulunurken bazen de melodramatik unsurlar yer almaktadır. Demirkubuz'un filmlerinde, çoğu zaman yoruma açık ve belirsiz olguların yaşanmasına rağmen yapılan şey aslında gerçekliğe ilişkin yorumlar olmaktadır (Kotaman , 2009, s. 170). Demirkubuz, birey ve toplum çatışmasını toplumda var olan sınıfsal farklılıkları; kötülük, suçluluk, sadakatsizlik ve vicdan konuları etrafında filmlerini çekmektedir. Karakterleri çoğunlukla kötü kişilerdir.

Derin psikolojik değerlendirmeler ve çatışan karakterlere yer veren yönetmenin filmlerinde, yer yer çatışma noktaları bulunmaktadır. 'Gerilim taşımayan, ihanet etmeden, savrulmadan, kendi idealleriyle ters düşmemiş, söylediklerinin altında ezilmiş. İstekleri için diretme olmadan kurulmuş tek bir öyküsü bile yoktur' bireyler genellikle güvenilmez, zor koşullarda yaşayan ve hayatın zorlukları karşısında ayakta kalan karakterlerdir (Atam , 2006, s. 217-223). Demirkubuz sinemasında kişiler gerçek ve düş arasında yolculuk yapmaktadır. Demirkubuz filmlerinde Kurgusal parçalanmışlık, mekân ve zaman arasında ilişkileri ele alarak, kadın ile erkek arasındaki güç dengesine değinmektedir. Bu iktidar ilişkisinde yapılan kötülükler varsa belli bir nedenle yapılmaktadır. Yönetmen, kötülük, ihanet ve bireyin kendini aşkına adadığı temalar üzerine yoğunlaşırken, hikâye de genellikle erkek karakter etrafından dönmektedir (Kıraç , 2001, s. 33-36). Demirkubuz filmlerinde erkek kahramanların içinde bulundukları şartları değiştirecek güce sahip oldukları gözlense de başarısız olup önceki konumlarına savrulmaktadırlar. (Adıgüzel, 2017, s. 249). Tüm bu değerlendirmeler bağlamında Demirkubuz, filmlerinde özellikle erkeklerin güçsüzlüğünü ele alırken, onları kadınların peşlerinde giden kişiler olarak temsil etmektedir. Bu filmde de Rıza (Burak Dakak), Hicran'ın (Miray Daner) peşinden İstanbul'a gider. Masumiyet filminde de Bekir, Uğur'un peşinden gitmiştir. Yönetmenin filmlerinde bir başka dikkat çeken nokta da filmlerindeki atlamalardır. Örneğin; Hayat filminde, Hicran'ın evden kaçıp hayat kadını olduğunu ve Orhan'la hangi ara ve nasıl evlendiği gösterilmez; ama bir akşam yemeğinde beraber yemek yedikleri ve evlenmiş oldukları konuşmalarından anlaşılmaktadır. Bu olaylar dizisi uzun atlamalar şeklinde olurken; Hicran'ın Rızayla evlenmesinde de benzer bir atlamayla karşılaşılmaktadır. Yine Filmde Rıza'nın dedesinin öldüğü Hicran'ın annesinden öğrenilmektedir. Öyle ki Rıza'nın cezaevine ne zaman girdiğini ve çıktığını izleyici görmemektedir.

3. YÖNTEM VE YAKLAŞIM

2023 yılında Türkiye'de sinemalarında vizyona giren, Zeki Demirkubuz'un Hayat filminin analizi, nitel araştırma yöntemine uygun şekilde incelenmeye tabi tutulmuştur. Nitel araştırmalarda, olayların ve durumların doğru anlamda ve bütünsel bir şekilde ortaya konmasına yardımcı olan; görüşme, gözlem ve doküman analizi veri toplama yöntemi

olarak kullanılmaktadır. Bu anlamda bilgi içeren materyaller yazılı olabileceği gibi görsel materyallerden (film ve video vb.) de oluşabilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2013). Filmler, toplumun sorunlarına duyarsız kalmayarak kültürel kaygılar taşımakta ve bunun yanı sıra bireysel isteklerin de ele alındığı anlatılar sunarak izleyiciye izleme olanağı sağlayarak bu yönüyle toplumun analiz edilmesine katkıda bulunmaktadır. (Özden, 2014, s. 164). Sosyolojik olarak bir film öncelikle toplumu yansıtmalıdır. Yönetmen ortaya koyduğu çalışmayla toplumun bir analizini yaparak bir yerde toplumu açıklamalıdır (Kabadayı, 2013, s. 55).

Sanatçının bakış açısıyla sosyolojik gerçeklik bir yerde kesişmektedir. Bu ilişkilerin kurulabildiği tüm eserlerde sosyolojik analizler uygulanabilmektedir (Kul , 2023). Slovaj Zizek'in de belirttiği gibi kurgusal filmeler sadece mekân, karakter ve öykülerden oluşmamakta bunun yanında psikolojik, sosyolojik ve ideolojik unsurlar da barındırmaktadır. Belirtilen bu unsurlar filmin kodlarıyla birlikte düşünüldüğünde biçimsel ve içeriksel bir bütün oluşturmaktadır (Akt. Diken & Carsten, 2010). Sosyolojik film analizi, filmin üretildiği kültürlerden parçalar taşımaktadır. Buna göre filmde kültürel unsurlar incelenirken o kültüre ait bir takım kodların okunması ve tanıtılmasına yardımcı olmaktadır (Corrigan, 2011, s. 113). Adorno da sanatçının ürettiği sanat eserinin (ki bu görsel ya da yazınsal resim, şiir, film vb. olabilir) toplumsal bir karşılığı olduğunu söylemektedir. Öyle ki toplumda var olan her şeyi insan ürünü olarak değerlendirirken sanatın da insani var oluş üzerine kurulduğunu belirterek eserin toplumsal bir gerçeklik barındırdığına odaklanmaktadır (Adorno, 2004, s. 152). Zafer Özden de sosyolojik film analizinin önemini "Filmsel anlatı içinde yer alan kültürel temalar, sorunlar ve bunların çözümü, toplumsal değerleri somutlaştırmak ve meşrulaştırmak üzere üretilen kültürel temsiller, sinema seyircisine gerçek yaşamında da yol gösterici olabilecek düşünceler, tutum ve davranış kalıpları empoze etmektedir" (2014, s. 158) sözleriyle değerlendirmektedir.

Sinemayı, sosyolojik olarak aydınlatılmayı bekleyen bir sanat şeklinde tanımlayan Diken ve Lausten yönetmenlerin yaşadığımız toplumu gözlemledikleri düşüncesiyle hareket ettiklerini söyleyerek sinemayı sosyolojinin uğraşı olarak değerlendirmektedirler. Öyle ki onlara göre sinema, kurgusalın dışına çıkarak toplumsal bir anlam oluşturmaktadır (Diken & Carsten, 2011, s. 23). Bu anlamda filmler kültürel birer eser olarak var olan yaşam şekillerinin temsil edildiği alanlardır. Yönetmenler kişisel duygularını sanat eserine yansıtırken, kişisel/toplumsal kaygı ve beklentilerini, filmlerindeki karakterinde ya da anlatı yapısında ortaya koymaktadır (Özden, 2014). Zizek de benzer değerlendirmelerde bulunarak her ne kadar kurgusal bile olsa ortaya çıkan eserler mutlaka toplum tarafından beslenmekte değerlendirmesinde bulunmaktadır. Bundan hareketle film tasarımı, toplumda yaşananlardan esinlenmekte, bazen bulunduğu toplumu temsil etmekte, gerçekliği yakalamakta (2011, s.15) ve gerçekliği yakalarken de kuşkusuz başka bir zamanı değil, filmin yapıldığı dönemi ele alarak bir belge niteliğine kavuşmaktadır (Altındal, 2019). Buradan da anlaşılacağı gibi filmlerde sosyolojik analiz var olan olgu ve durumları ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Zeki Demirkuz'un 2023 yılında çektiği Hayat filminin

incelenmesinde sosyolojik film analizi ve nitel içerik analizi kullanılmıştır. Bir sanat çalışmasının temelinde önemli sosyolojik olgular, veriler ve birtakım bilgiler yer almaktadır. Yani insanların davranışları toplumun yaşadıklarından doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenmektedir. Eserlerde kahramanların yaşadığı yerler, mekânlar, zaman, toplumsal sorunlar, değerler, sosyolojik teoriler ve olgular arasında bir ilişki bulunmaktadır.

4. FİLMİN KÜNYESİ VE KONUSU

Başrollerini Miray Daner (Hicran) ile Burak Dakak'ın (Rıza) paylaştığı filmde, Melis Birkan (Hicran'ın annesi), Umut Kurt (Mehmet), Cem Davran (Orhan), Seyit Nizam Yılmaz (Ferit), Doğu Demirkol (Yılmaz) ve Osman Alkaş (Rıza'nın dedesi) oynamaktadır.

Hicran zorla Rıza'yla evlendirilmek istenmektedir. Hicran evlenmeyi kabul etmeyerek İstanbul'a kaçar. Hicran İstanbul'a gitmeden önce babası tarafından yaşlı biriyle zorla evlendirileceğini söyleyerek, Ferit ve Yılmaz'dan yardım ister. Böylece Hicran sosyal medyada tanıştığı iki erkeğin yanına kaçarak onlarla birlikte yaşar. Filmin ilk sahnesinde nişan için Hicran'a alınan takı, giysi vb. hediyeleri Mehmet (baba), Rıza'nın dedesine geri vermektedir. Zeki Demirkubuz'un birçok filminde var olan kapı sahnesi burada da karşımıza çıkmaktadır. Mehmet ile Rıza'nın dedesinin konuştuğu bu sahnede, oyuncular kapı aralığından izleyiciye gösterilmektedir. Kapı çerçevesi aynı zamanda çekilen sahnenin çerçevesini de oluşturmaktadır. İkilinin arasında geçen konuşmalardan Hicran'ın evlenmeyi kabul etmediği için kaçtığı anlaşılmaktadır. İlk başlarda Rıza bu durumu sakin bir ruh haliyle kabul etse de gizliden gizliye kendinde bir eksiklik hissetmektedir. Hem Hicran tarafından reddedilmiş olmanın verdiği huzursuzluk hem de hicranın gerekçesiz kaçmış olması Rıza'yı Hicran'ın peşinden sürükleyecektir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Rıza, Hicran'ın annesinden Hicran'ın nerede olabileceğini öğrenir. Arkadaşlarından silah temin eden Rıza, terk edilmişlik duygusuyla İstanbul'a Hicran'ı bulmaya gider. ve Hicran'ı buluncaya kadar orada kalır. Rıza'nın peşinden İstanbul'a giden dedesi, Rıza'yı dönmeye (Sinop Boyabat'a) ikna etmeye çalışsa da başaramaz.

Hicran'ın kaybolduğuna dair polise bilgi veren Rıza, Hicran'ı aramaktan vazgeçmez. Rıza bir tesadüf sonucu Hicran'ın kaldığı kişilerden bir olan Yılmaz ile tanışır. Yılmaz'ın verdiği bilgilerle, Hicran'ın İstanbul'da hayat kadını olduğunu öğrenen Rıza, Hicran'ı takip etmeye başlar. Hicran'ın başka erkeklerle birlikte olduğu, bir bakıma eskortluk yaptığı ve Ferit ile Yılmaz tarafından korunduğu anlaşılır. Rıza takip sonrası, Hicran'ı Ferit ile bir kafede otururken bulur. Rıza aldığı silahla Ferit'i vurur ancak Ferit'in ölüp ölmediği izleyiciye gösterilmez. Bu olaylardan sonra Hicran baba evine döner. Bir süre orada kaldıktan sonra, emekli bir öğretmen olan Orhan'la evlenir. Kısa bir zaman Orhan'la evli kalan Hicran, bir neden olmaksızın Orhan'ı terk ederek baba evine geri döner. Hicran, filmin sonlarına doğru Rıza'nın cezaevinden çıktığını annesinden öğrenir. Bunun üzerine Hicran'ın annesi Rıza'nın kendisiyle konuşmak istediğini Hicran'a anlatır. Hicran da bu isteği kabul ederek Rıza'yla buluşur. Hicran ile Rıza bir parkta bir araya gelir. Sonraki sahnede ise Rıza'yla Hicran'ın aynı evde oldukları hatta evlendikleri ve Hicran'ın hamile

olduğu anlaşılmaktadır. Filmin son sahnesinde ise memleketlerine gitmek üzere aynı arabanın içinde gösterilirler. Film, Rıza ve Hicran'ın içinde bulunduğu arabanın tünelin içine girmesiyle biter.

5. AİLE İLİŞKİSİNE SOSYOLOJİK BİR BAKIŞ: BABA, KIZ VE ANNE

Film geneline bakıldığında, Hicran'ın başına buyruk bir kız olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle evini terk edip hayat kadınlığını tercih etmesi, ardından Orhan'la evlenip ansızın onu da terk etmesi ve hiçbir şey olmamış gibi Rıza'yla evlenmesi aile kavramına da pek değer vermediğini göstermektedir. Annesine karşı oldukça olumsuz duygular beslemekte ve annesini sevmemektedir. Filmde, annenin ismini seyirci bilememektedir; çünkü hiçbir zaman ismiyle çağırılmamakta ve bir anlamıyla filmde anne karakter silik bir kişiliktir. Bu durum onun da ne kadar sönük kaldığını izleyiciye göstermektedir. Hicran bu anlamda annesine pek önem vermemekte ve Orhan'la evlenmesi için görücülerin geldiği sahnede, annesinin ne istediğinden çok babasının ne düşündüğünü merak etmektedir. Hicran'ın, annesine karşı tamamen olumsuz düşüncelere sahip olduğu söylenebilir. Orhan'la restoranda yemek yedikleri sahnede, annesi Hicran'ı telefonla arar. Hicran'ın bu durumdan daha doğrusu annesinden hoşlanmadığı, Orhan'la aralarında geçen şu konuşmalardan anlaşılmaktadır:

Orhan: "*Az önce birisi aradı*"

Hicran: "*Annem aramıştır. Niyeyse arayıp duruyor bu ara zırt pırt. Evet, o. Şimdi çekemem. Yarın ararım çekemem şimdi*" dedikten sonra konuyu değiştirir ama Orhan tekrar Hicran'a annesini sorar.

Orhan: "*Niye hoşlanmıyorsun annenden?*"

Hicran: "*Hem zayıf hem pısırık böyle insanları sevmiyorum.*"

Orhan: "*Peki Baban?*"

Hicran: "*Ne olmuş babama?*"

Orhan: "*Onu niye sevmiyorsun?*"

Hicran: "*Babamı seviyorum aslında ama o beni sevmiyor.*"

Bu diyalogdan da anlaşılacağı gibi Hicran babasına karşı sevgi beslerken benzer duyguları annesine yönelik hissetmemektedir. Bu durum bize psikanalizdeki kız çocuğunun babaya olan ilgi ve anneye karşı gösterilen nefreti ifade eden Elektra kompleksini hatırlatmaktadır. İçgüdeler arada bir anneyi kabul etmeme üzerine odaklanır, anneye karşı isyan noktasına varacak bir direnç ortaya çıkmaktadır. Bu anlamıyla kızlar annenin müdahale edemeyeceği bir alan oluşturmaya çalışmakta ve anneyi düşünsel anlamda aşmaya çalışılır (Jung, 2019, s. 30). Elektra kompleksi bireyin cinsiyetinin farkına vardığı bir süreç olan bu kimlik edinmede bilinçaltı, bilinç ve bilinç dışı gibi durumlar çocukların ebeveynleriyle kurduğu

ilişki (bağlılık, kıskançlık vb.) sonrasında duygusal anlamda yaşadıkları karmaşa olarak tanımlanmaktadır (Gülal, 2021, s. 838). Öyle ki babaya karşı sevgi dolu gözükmekte ve bunu da Hicran'ın kendisi ifade etmektedir. Ayrıca bu konuşmalardan Hicran'ın kendisini pısırık olarak görmediğini tam tersi güçlü bir kadın olduğunu da vurgulamaktadır.

Hicran ve annesinin birlikte oldukları sahnelere bakıldığında aralarındaki iletişimin eksikliği göze çarpmaktadır. İkili özellikle televizyon izledikleri sahnelerle öne çıkmaktadır. Hicran ve annesinin sohbetleri, genellikle çay eşliğinde televizyon izlerken izleyiciye gösterilmektedir. Bu sahneler aracılığıyla aralarındaki iletişimsizlik ortaya konmaktadır. Öyle ki anneyle film izledikleri sahnede (Demirkubuz'un yönettiği, *Kader* filmini izlemektedirler), anne, Uğur karakterine acıdığını ve bunun gerekçesini de Hicran'ın yaşadıklarıyla benzer olmasına bağlamaktadır. Aralarındaki ilişki bu sahneyle de izleyiciye gösterilmektedir (acınacak bir kız ve ona acıyan bir anne). *Hayat* filminde özellikle televizyon sahneleriyle bu iletişimsizlik ayrıca pekiştirilmektedir. Zeki Demirkubuz filmlerinin birçoğunda televizyon sahnelerini bir iletişimsizlik ve iç ses olarak kullanmaktadır. Benzer durum *Yazgı* filminde de yaşanmıştır; *Yazgı*'da televizyon geçmişte yaşanmış olayları düşündürerek kişilerin iç dünyasını yansıtmıştır (Uluç, 2024, s. 210). Kendine ve başkalarına yabancılaşan bireyler, yüzleşmemek ya da kendi kabuklarına çekilmek adına televizyonla etkileşim halinde gösterilmektedir. Yönetmenin filmlerinde ya kendi filminden bir sahne ya da bir dizi veya güncel durumlarla ilgili kareler izleyiciye gösterilmektedir. Kişilerin kimi zaman kendi aralarında kuramadıkları iletişim televizyon vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Rüken Öztürk (2006, s. 80) bu durumla ilgili "… Diğer *filmlerinde olduğu gibi iletişimsizlik ve televizyona olan düşkünlük ön plandadır*" yorumunu yapmaktadır. Bu haliyle oyuncular arasındaki iletişimsizlik, yer yer kendini göstermektedir. Kimi zaman bu iletişimsizlik halini yönetmen kapanan televizyon monitörüne yansıtmaktadır. Kişiler ve aile bireyleri arasında var olan iletişimsizlik ya da aile bağlarının zayıflığı, filmde yer alan sahne aracılığıyla Görsel 1'deki şekliyle aktarılmıştır. Modern bireyler arasında söz konusu iletişimsizlik, bu ve benzeri televizyon sahneleriyle filmde sıkça yer almaktadır. Televizyonun oturma odasında açık hâlde bulunması iletişimsizliğin bir şekli olarak ele alındığında Görsel 1'de yer alan sahnede bireyler arasındaki iletişimsizlik, televizyon ekranına yansıtılan aile bireyleri aracılığıyla ifade edilmiştir. Çünkü insanlar evlerinde televizyon izlerken genellikle konuşmamakta ve konuşacaklarsa da televizyondaki programla ilgili konuşmaktadırlar. Görsel 1'deki sahne bir bayram sabahında ailenin bayramlaşmasına dair olan bir çekimden alınmıştır. Bayramlar, Anadolu ve İslam kültüründe dargınlıkların giderildiği ve küslüklerin sona ermesinin beklendiği özel anlardır. Buna karşın bayram sabahında, aile bireylerinin daha huzurlu ve mutlu olmaları beklenirken, sahnede baba–kız arasındaki gerginlik ve iletişimsizlik özellikle vurgulanmıştır.

Görsel 1. Hayat filminden televizyonu iletişimsizliği temsil eden bir kare



Kaynak: (Demirkubuz, 2023)

Aslı Ildır (2023), "*Artık televizyon ekranı boştur, çarpık ya da kara bir ayna gibi gerçeği yansıtır. Elbette bu imge pek çok okumaya açık. Demirkubuz'un bu okumaları yapmamızı istediği de bariz, çünkü bu kadraj birkaç kez üstüne basa basa vurgulanıyor filmde*" yorumunda bulunmakta ve Demirkubuz'dan çoklu bir okuma yapmamız gerektiğinin altını çizmektedir. Bu anlamıyla sahne bize kız ile baba arasındaki gerçeği yansıtmıştır.

Görsel 2. Yalnızlığa ve iletişimsizliğe dair bir sahne



Kaynak: (Demirkubuz, 2023)

Bu haliyle aslında ailenin toplumsal varlık olarak gerçekliğini, televizyonu bir ayna gibi kullanarak hem iletişimsizliği hem de aile bağlarının zayıflığını yansıttığı söylenebilmektedir. Demirkubuz birçok filminde, benzer sahneler çekmekte ve kişilerin bir arada bulunduğu sahnelerde (bazen tek

başlarınayken), oyuncular ya bir televizyon programı ya da kendisinin çekmiş olduğu bir filmi izlemektedir.

.

6. HAYAT FİLMİNDE KARŞILAŞILAN SOSYOLOJİK OLGULAR: ZAMAN VE MEKÂN

Zeki Demirkubuz filmlerindeki kişiler genellikle toplumsal hayatın içinden bireyler olup kendi iç alemlerine bir yolculuk yapmaktadırlar. Bu yolculukta kimi zaman toplumsal gerçekçi öğeler de yönetmenin sinemasında görülmektedir. Demirkubuz bir söyleşisinde filmlerindeki karakterlere yönelik "*Sinemada bir içe dönüşe, iç yolculuğa gitmesi gerektiğini düşünüyorum. Çünkü kişisel olan aynı zamanda zaten toplumsaldır ama toplumsal olan kişisel değildir"* (Kıraç, 1997, s. 48) yorumunu yaparak bireyin toplumu yansıtma gibi bir rol üstlendiğini belirtmektedir. *Hayat* filmi bağlamında bakıldığında, toplumsal olguların bulunduğu kimi sahnelerin filmde yer aldığı göze çarpmaktadır. Örneğin; araba içinde Rıza, amca ve dedesiyle iş yerlerini açmaya gittiklerinde, amcanın arabadaki sohbeti sırasında, toplumsal sorunların dile getirildiği görülmektedir. Bu sohbetlerin birinde, Türkiye'de son yıllarda sıkça gündeme gelen mülteci sorunu ele alınır. Mültecilerle ilgili yapılan karşılıklı konuşmada göçmen sorunlarına değinen amca, onların toplum için nasıl sorun oluşturduklarını, kahvede yaşadığı bir olayı anlatarak izleyiciye göstermektedir. Amca tanık olduğu olayı şöyle dile getirmektedir:

Rıza'nın Amcası: "*Arkadaşlarla kahvede oynarken biri anlattı. -Dedi: Bir dakika arkadaş ben bir şey soracağım. Biz dedi birleşmiş milletler teşkilatımız yoksa Kızılhaç mıyız? Bu iş iyice çığırından çıktı dedi.*

Dedim, Suriyelilerle kalsa iyi. Bunun Afgan'ı var. Özbek'i var. Kırgız'ı var. Afrikalısı bile var kardeşim. Geçen gün dedi inanır mısın? Arkadaşın biri Ankara'nın göbeğinde Sudanlılarla Mozambiklilerin kavgasına şahit olmuş".

Filmdeki bu diyaloglarda Türkiye'de son zamanlarda sıkça tartışma konusu olan ve aynı zamanda sosyolojik bir olgu olarak mülteci sorununa odaklanırken halkın bundan bir şekilde hoşnut olmadığı dile getirilmektedir.

Filmde bireysel bir sorunun nasıl toplumsal boyuta taşındığını gösteren başka sahnelerle de karşılaşılmaktadır. Sokak köpeklerine yönelik yapılan tartışmalar ile Covid 19 döneminde yaşanan ölümler, gerçekçi bir şekilde filme konu edilmektedir. Özellikle Covid 19'un etkisi sık sık izleyiciye hissettirilmekte gerek filmin kadrajına giren gerekse filmde rol alan oyuncuların maske takmasıyla gösterilmektedir. Diğer taraftan Hicran'ın büyükannesi de Covid 19'dan hayatını kaybetmiştir. Özellikle filmin çekildiği yerlerde insanların maske taktıkları görülmektedir. Bu anlamıyla *Hayat* filminde toplumsal gerçeklerin izleyiciye sunulduğu ve mekanların gerçek yerler olarak tasarlandığı

söylenebilir. Özellikle Covid dönemi etkilerinin ya da o dönemde neredeyse herkesin maske taktığı gerçekliği izleyiciye aktarılmaktadır. Boris Suçkov, sanatçının kurduğu sembolik ilişkilerde bile gerçeklikten ayrı düşmediğini belirterek filmsel gerçekliğin hayatta yaşanan bütünün birer parçaları olarak aktarmaktadır (1982, s. 2). Demirkubuz'un da bir dönem yaşanan gerçekliğe vurgu yaptığı ya da şartlar gereği bu gerçekliği ortaya koyduğu anlaşılmaktadır.

Demirkubuz filmlerinde sinematografik estetiğe dikkat etmediği görülmektedir. Tıpkı diğer filmlerde olduğu gibi *Hayat* filminde de bu tür sahneler göze çarpmaktadır. Görsel 3'te görüldüğü üzere sahnede, poşet içerisindeki ekmeğin kapı koluna asılı biçimde izleyiciye sunulması, yönetmenin estetik kaygıyı bilerek arka planda bıraktığını göstermektedir. Bu konuda Atam da "*Yer olarak gerçek mekanları tercih etmektedir. Genellikle dekora önem vermemektedir*" yorumunda bulunarak Demirkubuz'un sahne tasarımlarına yönelik değerlendirmede bulunmuştur (Atam , 2006, s. 120).

Görsel 3. Hayat filminde estetiğin önemsenmediği mutfak sahnesinden bir kare



Kaynak: (Demirkubuz, 2023)

Yukarıda da ifade edildiği üzere Demirkubuz, mekân olarak gerçek yerleri izleyiciye sunarken, bireyin içinde bulunduğu toplumsal bağlamı da görünür kılmayı amaçlamaktadır. Özellikle ruhsal ve sosyal anlamda yalnızlığın vurgulandığı sahneler, film boyunca karakterin doğa içinde ya da kalabalık sokaklarda tek başına dolaşması aracılığıyla izleyiciye aktarılmaktadır. Örneğin; Rıza'nın İstanbul'da tek başına düşünceli halde sokakları gezmesi, yalnız oturması, Hicran'ın babası Mehmet'in tarlada tek başına doğayla mücadelesi ve yine Hicran'ın tek başına dolaşmak istemesi bu duruma örnek gösterilebilir

7. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ERKEK VE KADINLAR

Hayat filminde anlatının merkezinde erkek karakterlerin ağırlıklı olarak yer aldığı söylenebilir. Bu bağlamda söz konusu durum, filmin kadın karakterlere ne ölçüde yer verdiği ve onlara atfedilen önemin tartışılmasına olanak sağlamaktadır. Filmin 14. dakikasına kadar herhangi bir kadın karakterle izleyici karşılaşmamaktadır. 14. dakikadan sonra ise sahnede gösterilen ilk kadın bir hayat kadınıdır. Bireysel bedenin toplumsallaşmış halidir adeta, öyle ki Rıza kadınla birlikte olmak istememektedir. Ama kadın toplumsal rolünü bedeniyle ortaya koymakta ve Rıza'nın kendisiyle neden birlikte olmadığını

sorgulamaktadır. Filmin ikinci kadın kahramanı da ellinci dakikada gösterilmekte ve oda ne tesadüftür ki karakolda sorgulanan bir hayat kadınıdır. Filmin ilk 50 dakikasında iki kadın oyuncu kısa süreliğine gösterilmekte ve ikisi de hayat kadını rolünde oynamaktadır. Aslında gösterilen üçüncü kişi de yani Hicran, aynı şekilde o da hayat kadını rolünde gösterilmektedir. Bu anlamıyla filmdeki kadınlara karşı sanki bireysel bir tepki söz konusudur. Bu anlamıyla Judith Butler belirttiğini gibi toplumsal cinsiyet, sınıfsal, cinsel, bölgesel kimliklerle bir arada bulunmaktadır. Böyle bu ilişki bicimi yeniden üretilerek kültürel ve siyasi bir anlam kazanmaktadır (2005, s. 46). Zeki Demirkubuz filmlerinde erkekler olabildiğince olumlu davranışlar sergilemektedirler. Özellikle erkeklerin kadınlara karşı bir nevi zaafları filmlerde işlenirken çoğunlukla kendi kaderlerine razı ve edilgen karakterler olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Buna karşın kadınlar ise erkeklere oranla 'hayat'a karşı daha fazla dayanıklıdırlar. Hayat filminde Rıza'nın Hicran'ın peşinden gitmesi ve Masumiyet filminde de Bekir'in Uğur'un peşinden gitmesi ve sonrasında intihar etmesi erkeklerin zayıflığına verilebilecek örneklerin başında gelmektedir. Öyle ki Öztürk'e göre Demirkubuz filmlerinde kötü gidişatın nedeni kadınlar olmasına rağmen onlar daha güçlü ve daha direngendirler (2006, s. 90). Söz konusu direngenlik ve cesarete Hayat filminde de rastlanmaktadır. Orhan ve Hicran'ın yemek yediği sahnede, filmde gösterilmese de Orhan, Hicran'ı takip etmektedir. Bunu da Orhan, Hicran'a itiraf etmektedir. Orhan, evli olmasına rağmen kendi iç dünyasında yaşadığı güvensizlik duygusu nedeniyle eşini takip eden bir karakter olarak temsil edilmektedir. Söz konusu sahnede geçen diyalog şu şekildedir:

Hicran: "Niye takip ediyorsun o zaman?"

Orhan: "Senin yüzünden. Ne hissediyorsun? Ne düşünüyorsun? Aklından ne geçiyor? Hiçbir şey bilmiyorum. Merak ediyorum. Köpek gibi takip ediyorum. Gözüm hep üstünde. Ama yok. Hiçbir şey yok. Hiçbir şey bulamıyorum. Hiçbir şey göremiyorum. Mesela şu halin, böyle hapishane duvarı gibi olduğunda, böyle baktığında çıldırıyorum. Hep böyle bir şey olsun, sorun, kötülük olsun. Aramızda kavga çıksın diye bekliyorsun. Bir gün kendimi tutamayıp ağzına bir tane çakacağım diye kendimi zor tutuyorum."

Hicran: "Çak, çak o zaman tutma kendini."

Konuşmalardan da anlaşılacağı gibi Orhan, Hicran karşısında çaresiz bir durumda yaşadığı huzursuzluğunu anlatırken, Hicran ise hiçbir tepki vermeden sadece Orhan'a bakmakla yetinmektedir. Demirkubuz filmlerinde ortaya konan kadının erkeği dikkate almadığı durumlardan biri de bu sahnede gerçekleşmiştir. Orhan, tüm söylediklerine karşın Hicran'dan tepki görmeden soğuk bir yüz ifadesiyle karşılaşılmakta ve sanki bakışlarıyla ondan intikam almaya çalışan biri olarak gösterilmektedir. Çünkü Orhan'ın söylediklerine tepki göstermeden Orhan'a bakmaktadır. Hatta filmde Orhan bu bakışı ve bu bakıştan rahatsızlığını "Mesela şu halin, hapishane duvarı gibi olduğunda böyle baktığında çıldırıyorum" sözleriyle Hicran'ın duygusuzluğunu dile getirmektedir.

Demirkubuz filmlerinde, erkek karakterlerin kadınların peşinden giden bir konumda temsil edilmektedir. Kadınların zaman zaman olumsuz temsillerle (örneğin hayat kadını rolleri)

sunulması ve buna karşılık kadın karakterlerin kendi kararlarını kendilerinin verebilmesi gibi farklı temsiller arasındaki değişkenlik dikkate alındığında, hem güçlü hem de ayakları üzerinde durabilen bir kadın karakter imgesinin ortaya çıktığı görülmektedir. Hicran karakteri de filmde bu yaklaşıma özgü nitelikler sergilemektedir.

Hicran bu kararları verirken genellikle kimseye danışmamaktadır. Örneğin; ninesinin daha önce yaşadığı ve harabeye dönmüş evi (Ninesi Covid virüsünden ölmüştür) düzenleyip boyadıktan sonra orda yaşamaya karar verir. Bu sahnede izleyicinin karşısına güçlü bir kadın karakter çıkarken annesi ise eşinden dayak yiyen kişi olarak, bir tezat oluşturmaktadır. Zaten Hicran da annesini bu yüzden sevmemektedir. Mehmet'in eşine şiddet uygulayabilmesi de aslında bu güçsüzlüğün bir parçasıdır. Annesini o yüzden sevmemektedir. Çünkü kendi kararlarını kendisi verememektedir. Güçlü değildir. Kendi deyimiyle pısırıktır. O yüzden babası tarafından şiddet görmektedir.

Mehmet her ne kadar yaşadıkları karşısında ezik olarak gösterilmiş olsa da filmde kadına şiddet uyguladığı sahneler de bulunmaktadır. Mehmet hem eşine hem de geri dönen kızına şiddet uygulamaktadır. Bu anlamıyla bedenlerin bir şekilde şiddet yoluyla terbiye edileceğine inanan baba, kızının acısını, annesinden çıkarmaktadır. Hicran bunun bilincindedir ve babasına bunu da söylemekten çekinmeyen bir karakterdir. Annesine uyguladığı şiddet sonrası babasını "Bir daha anneme dokunma, bir mesele varsa bana söyle," şeklinde uyarırken, baba da "Seni öldürürüm, boğazını sıkar öylece geberirsin" cevabına karşılık, Hicran adeta bir kadın dayanışması ortaya koyup "İstediğini yap ama bir daha kadına vurma" diye babasını uyarmaktadır. Filmde hem annesini sevmeyen hem de korumaya çalışan bir karakterle karşılaşılmaktadır. Ayrıca annesini "kadın" diye seslenmekte ve anneme vurma değil kadına vurma demektedir. Anne kadına dönüşmektedir.

Baba karakteri, her ne kadar zaman zaman şiddet içeren ve sert tutumlar sergilese de özünde kendi iç dünyasında bastırılmış ve güçsüz bir kişilik yapısına sahip olarak temsil edilmektedir. Kızının evi terk etmesi, hayat kadını olması, eve geri dönmesi ve boşanmasına rağmen bu durumlara karşı belirgin bir tepki göstermemesi söz konusu kişilik yapısını görünür kılmaktadır. Bununla birlikte, karakterin tarlada toprağı tekrar tekrar kazdığı sahneler aracılığıyla bastırılmış öfkesinin simgesel biçimde yansıtıldığı görülmektedir. Bu anlamda bireylerin varlığı yani kişi olarak kendilerini var etmesi ancak toplumsal cinsiyet normlarına uyucak şekilde gerçekleşmekte ve sosyolojik olarak ta kişi cinsiyet normları bağlanımda değerlendirmektedir (Butler, 2005, s. 65). Filmde Rıza kişiliği incelendiğinde, Rıza'nın büyüklerine karşı utangaç ve duygularını ifade edemeyen biri olarak gösterilmektedir. Dedesi onu evlendirmek istediğinde ilkin Hicran'ın fotoğrafını kendisine göstermiş ama o utancından ya da dedesine olan saygısından fotoğrafa bakamamıştır. Hicran'a yaşadığı durumu ve aşkı, şu cümlelerle filmin sonuna doğru anlatır:

"Dedem kapıda durdurup elime bir fotoğraf tutuşturdu. Şuna bir bak. Bir düşün[…] Aklına yatar beğenirsen haber ver[…] Fotoğrafı aldım. Ama utanıp onun yanında bakamadım. Gece kahveden dönerken aklıma geldi. Çıkarıp bir lambanın altında baktım. Yüzünü ilk

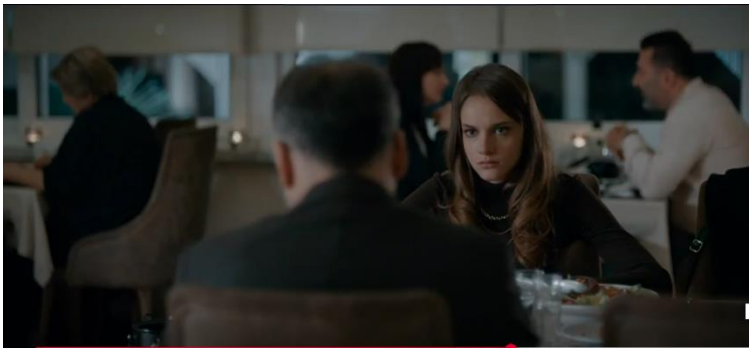
defa orada[…] O sokak lambasının altında gördüm. İlk defa o zaman cız etti içim. Karnıma bir ağrı girdi. O gece sabaha kadar uyuyamadım. Hep seni düşündüm[…] Kız çok güzel, başka bir hali var. Bu kızı kim istemez ki dedim ama bu kızın gözleri uzaklara bakıyor. Beni görmez. Benim gibi birini hiç görmez. Benim gibi birini hiç istemez diyemedim. Nasıl diyeyim ki[…] Ama gene de üzülüyor insan bir şey olmayacağını bile bile umut besliyor. Her şeye tüm çektiklerine ben sebep oldum. Hayatın benim yüzünden karardı. Gençliğin benim yüzünden karardı. Gençliğin benim yüzünden mahvoldu. Benim yüzünden kaçtın gittin evinden."

Filmde dikkat çeken noktalardan biri de Rıza ve Hicran'ın gördükleri rüyalardır. İki rüya sahnesine bakıldığında, destansı/mitsel bir bağlantının ortaya çıktığı ifade edilebilir. Oğuz Kaan destanında da Buğu Han ve Vezirinin aynı rüyayı görmesi gibi Rıza ve Hicran da birbirinden habersiz aynı rüyayı görüyor olmaları ilişkilerine destansı/mitsel bir önem kazandırmaktadır. Söz konusu sahnelerde dikkat çeken şey sevgililerin birbirlerinden su istemesi, su dolu bardağın taşması ve sonrasında su isteyen karakterlerin uyuya kalmasıdır. Rüya şu şekildedir: Kapı zili çalar. Zili çalan Rıza'dır (rüyayı görene göre, zili çalan değişiyor) Hicran kapıyı açtıktan sonra, Rıza'yı içeri buyur eder. Rıza bir bardak su ister. Hicran mutfağa gider. Sürahiden bir bardak su doldurur ancak su bardaktan taşmaktadır. Hicran suyu alıp Rıza'ya götürür. Tam vereceği sırada Rıza'nın uyuduğunu görür. Rüya burada sona erer. Benzer rüyayı filmin ilerleyen sahnelerinde Rıza'da görür. Buradaki mitsel durum aynı olayı iki karakterin de rüyasında görüyor olmasıdır. Filme bir şekilde mitsel yön kazandırılmıştır. Bu sahneyle sinemada farklı bir filme gönderme yapılmış olabilir çünkü benzer sahnelerin bulunduğu film örneğini söylemek mümkündür . "Ruh ve Beden" filminde birbirlerinden habersiz olarak aynı rüyayı gören kişiler bulunurken bu filmde rüyadaki olaylar benzer ama kişilerin yaşadıkları farklılaşmaktadır.

8. HAYAT FİLMİNDE SES/SESSİZLİK

Filmde dikkat çeken noktalardan biri de Zeki Demirkubuz filmlerinde sık sık karşılaşılan televizyon izleme sahneleri ve Hicran'ın duygusuz ya da karamsar yüz ifadesidir. Bu duygusuz yüz ifadesi birkaç sahnede gösterilir. Orhan'la konuşurken Hicran onu dinler ama hiçbir tepki vermez. Öyle ki Orhan onun bu sessizliğine tepki göstermektedir. Bu yüz ifadesi bir nevi hayatının da nasıl yol aldığını göstermektedir. Orhan, onunla ileride kuracağı sade bir hayatın nasıl olması gerektiğini anlatırken, Hicran ise onun düşüncelerine yorum bile yapmamaktadır. Hatta ikilinin arasında geçen konuşmada, Orhan, Hicran'dan kendisine bakarken gözlerinin içinin ışıldaması ve kendisine kötü bakılmaması gerektiğine dair bir konuşma da yapmaktadır. Görsel 3'te de görüleceği gibi Hicran, Orhan'a bakarken yumuşak bir ifadeden daha çok sert bir bakış hâkimdir. Bu anlama filmde sesin/sessizliğin kullanımını Demirkubuz'un filminde göze çarpmaktadır. Böylece sesin sanatsal olarak kullanıldığı görülmektedir. Sessizliği de bir işitsel efekt olarak görebiliriz. Sesli filmlerin bu özelliği önemli bir unsurdur. Böylece birçok sanatın yapamadığı dramatik unsuru, sessizliğin kullanımıyla gerçekleştirmek mümkün (Balázs, 1970, s. 32).

Görsel 4. Hicran'ın Orhan'a düşmanca baktığı sahneden bir kare



Kaynak: (Demirkubuz, 2023)

Demirkubuz filmlerinde, yukarıda da ifade edildiği üzere, oyuncuların film izleme sahnesine bakıldığında televizyon, kişiler arasında bir iletişimsizlik imgesi olarak temsil edilmektedir. Filmlerinde Demirkubuz, birçok sahnede bu iletişimsizliği göstermektedir. C Blok (1994), Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999) ve Bekleme Odası (2003) gibi filmleri örnek göstermek mümkündür. Filmde söz konusu başka bir durum da filmde sıkça sokağın sesinin verilmesidir. İstanbul'a gelen Rıza'nın gezdiği yerlerin seslerinin verilmesi, bunun yanında tek başına ya da bir arkadaşıyla yürüdüğünde konuşmalarının arasına çevrede bulunan araç vb. sesleri izleyici tarafından duyulmaktadır. Filmde neredeyse müziğin hiç kullanılmadığı görülmektedir. Müzik yerine doğal ortam sesleri tercih edilmiştir. Demirkubuz, bu yöntemi birçok filminde denemekte ve bunu bireylerin modern hayattaki yalnızlığını vurgulamak için kullanmaktadır. Öztürk, Demirkubuz'un bu tür sesleri filmlerinde bilerek kullandığını, gerek sokaktan gelen sesler olsun gerekse de televizyon sesi olsun tüm bunların, mekânın soğukluğunu, insanların modern yalnızlığını ve bireyin yaşadığı endişeyi vurguladığını (Öztürk , 2006, s. 78) ve bu yüzden bu durumun bireyselleşen kişilerin iletişimsizlik, yabancılaşma ve tek başlarına kalma gibi sorunlarla boğuştuğunu göstermektedir (Şenkayalar & Kanlı, 2022).

4. SONUÇ

2000'li yıllarla birlikte Türkiye'de sinema alanında önemli yönetmenler yetişmiştir. Bu anlamda özellikle sanat sinemasının dikkate değer gelişmeler ortaya koyduğu söylenebilir. Bu yıllarda öne çıkan yönetmenlerden biri de kuşkusuz Zeki Demirkubuz olmuştur. Genelde filmlerinde bireye odaklanan Demirkubuz kişilerin yaşadığı hayal kırıklıklarını, aşklarını ve toplumsal alandaki yetersizliklerini mercek altına almıştır. Genelde Demirkubuz'un oluşturduğu karakterlerin toplumsal alanda, yaşadıkları başarısızlıklar öne

çıkmaktadır. Bu anlamıyla filmlerinin sosyolojik açıdan incelenmesi aynı zamanda sosyoloji ve sinema arasındaki ilişkiyle de beslemekte ve yeni olgular ortaya koymaktadır. Bu durum hem sosyolojinin bir bilim alanı olarak hem de sinemanın sanat olarak önemli bir yerde durduğunu ve kimi yerlerde paralellik gösterdiklerini gözler önüne sermektedir.

Araştırma pratiğinin önemli alanlarından biri olan sinema, toplumsal olgularla beslenen, onları işleyen ve aynı zamanda bu olgulara eleştirel bir biçimde yaklaşan bir sanat dalıdır. 1990 sonrası Yeni Türkiye Sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Zeki Demirkubuz da filmlerinde toplumsal olguları işlemekte ve bu olguları genellikle eleştirel bir biçimde kurgusallaştırmaktadır. Demirkubuz'un filmografi incelendiğinde, filmlerinde işlediği en temel toplumsal olgunun, kadın erkek ilişkileri bağlamında modern bireyin ruhunun karanlık ve karmaşık doğası ve varoluşsal bunalımları olduğu görülmektedir. Modernleşme ile birlikte geleneksel toplumun pasif ve negatif öznesi olarak görülen kadın, daha pozitif ve özgür bir bireye dönüşmüştür. Kadının toplumsal alandaki özneleşme süreci, geleneksel eril tahakkümün ortadan kalkmasına, erkeğin özgürleşen kadın karşısında iktidarını yitirmesine neden olurken bu durum toplumsal cinsiyet ilişkilerini de temelden sarsmıştır. Bu bağlamda Demirkubuz'un bütün filmlerinde erkek karakterler toksik bireyler veya negatif özneler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sosyolojik bir sinema deneyimi olarak ele aldığımız Zeki Demirkubuz'un Hayat filmi yine bu toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında ele alınmıştır. Hayat, babasının zoruyla Rıza'yla evlendirilmek istenen Hicran'ın, evden kaçışı ile başlayan ve bu durumu sindiremeyen Rıza'nın Hicran'ın peşine düşmesi ile gelişen olayları konu almaktadır. Hayat, Demirkubuz'un Yazgı, Kader, Masumiyet gibi önceki eserleriyle benzer konuları işlemiş olsa da yeni anlatım biçimleriyle dikkat çekmektedir. Filmde taşra yaşamının sıkışmışlığı ve karakterlerin içsel çatışmaları görsel bir dille izleyiciye sunulmaktadır. Demirkubuz'un önceki eserlerinde olaylar çoğu zaman erkek karakterler etrafında dönerken Hayat filminde sessiz bir kadın karakteri canlandıran Hicran merkezde yer almaktadır. Hicran'ın genellikle konuşmadan, sadece bakışları, davranışları ve tepkileriyle anlatımı yönlendirmesi onun içsel dünyasını ve çevresindeki erkek karakterlerle olan ilişkilerini anlamamıza olanak tanırken filmin daha görsel ve içe dönük bir forma bürünmesini de sağlamıştır.

Demirkubuz filmlerinde, oyuncuların film izleme sahnesine bakıldığında televizyon, bazen kişiler arasında bir iletişimsizlik ve bazen de kişilerin içi sesi olarak temsil edilmektedir. Filmlerinde Demirkubuz, birçok sahnede bu iletişimsizliği göstermektedir. Filmde söz konusu başka bir durum da filmde sıkça sokağın sesinin verilmesidir. İstanbul'a gelen Rıza'nın gezdiği yerlerin seslerinin verilmesi, bunun yanında tek başına ya da bir arkadaşıyla yürüdüğünde konuşmalarının arasına çevrede bulunan araç vb. sesleri izleyici tarafından duyulmaktadır. Filmde sinemada gerçekçi bir anlayış olarak müziğin hiç kullanılmadığı görülmektedir. Müzik yerine doğal ortam sesleri tercih edilmiştir. Demirkubuz, bu yöntemi birçok filminde denemekte ve bunu bireylerin modern hayattaki yalnızlığını vurgulamak için kullanmaktadır.

Filmin en büyük avantajlarından biri de Demirkubuz'un mekânı ve atmosferi çok iyi biliyor olmasıdır. Demirkubuz'un taşradaki evleri, o evlerde ne yendiğini ne konuşulduğunu, orada yaşayan insanların sıkışmışlık hislerini, içsel çatışmalarını, erkekler arasındaki güç dengelerini hiçbir estetik kaygı gütmeden toplumsal gerçekçi ögelerle filme yansıtması, izleyicileri karakterlerin dünyasına çekerek onların duygusal durumlarını daha derinlemesine hissetmelerini sağlamaktadır. Ayrıca bu durum mekânları sadece bir arka plan olmaktan çıkarmakta anlatının aktif bir parçası haline dönüştürmektedir.

Hayat, Kader ya da Masumiyet filminde olduğu gibi duygusal patlamaların, tutkunun ön planda olduğu bir film değildir. Filmde sıradan olayların içindeki dramatik gerilimler, küçük anlar, bakışlar ya da sessizlikler ile ifade edilmektedir. Bu durum Demirkubuz'un karakterler üzerinde yaptığı varoluşsal sorgulamayı daha belirsiz ve donuk bir hale getirirken aynı zamanda filmin, duygu sömürüsünden uzak daha gerçekçi bir atmosfer içinde gerçekleşmesini sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Demirkubuz'un Hayat filmi toplumsal olguları ve gerçekliği göz önünde bulundurarak modern bireyin ahlaki ikilemlerini, varoluşsal sorgulamalarını daha düşünsel ve izleyiciyi gözlemci konumuna çeken bir yapı ile sunmaktadır. Taşra hayatının neredeyse fiziksel bir sıkışmışlık hissine dönüşmesi, kadın karakterin sessizliğe dayanan anlatımı, modern bireyin yalnızlığını, yalnızlığın giderek toplumsal bir karaktere dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Makalenin tüm süreçlerinde Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nin araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hareket edilmiştir.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır.

Çıkar Beyanı

Yazarın herhangi bir kişi ya da kuruluş ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, M. (2017). Toplumsal Sorunlardan Bireyin Dünyasına Zeki Demirkubuz Sineması. Akdeniz İletişim Fakültesi Dergisi, 28, 241-272.

Adorno, T. (2004). Edebiyat Yazıları. İstanbul: Metis.

Akbulut , H. (2018). Film Çözümlemeleri. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.

Altındal, Y. (2019). "Damgalanmanın Mültecilik Yüzü: Daha (The More) Filminin Sosyolojik Okuması." 3.5: 161-192. İmgelem , 161-192.

Aslan, M. (2018). Türk Sinemasında Öteki Karakter: Üçüncü Sayfa Filminde Ötekilik. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5(2), 65-76.

Atam , Z. (2006). Bir Yönetmenin İzinde Ya Da Zeki Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair. D. Bayraktar içinde, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (s. 197-226). İstanbul: Bağlam.

Balázs, B. (1970). Theory of the Film; Character and Growth of a New Art. Londra: Dennis Dopson.

Butler, J. (2005). Cinsiyet belası: feminizm ve kimliğin altüst edilmesi. (B. Ertür, Çev.) Metis Yayınları: İstanbul.

Corrigan, T. (2011). Film Eleştirisi. (A. Gürata, Çev.) Ankara: Dinpnot.

Demirkubuz, Z. (Yöneten). (2023). Hayat [Sinema Filmi].

Diken, B., & Carsten, B. (2011). Filmlerle Sosyoloji. İstanbul: Metis.

Dudrah, R. (2006). Bollywood: Sociology goes to the movies. Sage.

Gülal, T. (2021). Toz Bezi Filmi İçin İletişim Kuramları Bağlamında Bir Okuma Denemesi: Hüznün Odağında Görünmeyen Özneler Olarak Kadınlar. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,, 13(3), 838-850.

İkiz, A. (2015). Zeki Demirkubuz "Masumiyet" Filminin Göstergebilimsel Çözümlenmesi. İstanbul: Aril Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ildır , A. (2023, Aralık 23). Hayat: Gözyaşlarımızı Bitti Mi Sandın. https://altyazi.net: https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/hayat/ adresinden alındı

Jung, C. (2019). Dört Arketip. (Z. Yılmazer, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Kabadayı, L. (2013). Film Eleştirisi. İstanbul: Ayrıntı.

Kıraç, R. (2001). Zeki Demirkubuz Sineması. E Aylık Kültür Edebiyat Dergisi, 32-36.

Kıraç, Z. (1997). Kendine Güvenen, İçe Dönük Bir Yönetmen: Zeki Demirkubuz. Klaket, s. 48.

Kotaman , A. (2009). Kader veya Yazgı: Koca Bir Boşvermişlik ya da Kadere Karşı Duruş. D. Bayraktar içinde, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8 (s. 169-178). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Kul , M. (2023). "Göçen Hayatlar" Kısa Filmi Bağlamında Göçün Sosyolojik Analizi. Göç Dergisi, 10(2), 145-156.

Mümtaz Levent, A. (2025). Zeki Demirkubuz Sineması Üzerinden Türk Sinemasının Sosyolojik Analizi: Eleştirel Teori Bağlamında Bir İnceleme . Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 13(43), 425-442.

Özden, Z. (2014). Film Eleştirisi. Ankara: İmge Kitabevi.

Özön, N. (1981). Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.

Öztürk , R. (2006). Zeki Demirkubuz sineması. R. Öztürk içinde, Zeki Demirkubuz Sineması (s. 75-100). Ankara: Dost kitabevi.

Parlayandemir, G. (2022). Sinema Sosyolojisi: Sinemanın Sosyolojisi ve Sosyolojinin Sineması. G. Parlayandemir içinde, Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi (s. 9-19). Konya: Eğitim Yayınevi.

Pay, A. (2010). Yönetmen Sineması. İstanbul: Küre.

Pay, A., & Afat, E. (2010). "Zeki Demirkubuz: Dosteyevski Olmasaydı, Edebiyat Olmasaydı Sinemacı Olmazdım. P. Ayşe içinde, Demirkubuz, Yönetmen Sineması: Zeki (s. 101-124). Küre Yayınları.: İstanbul.

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

Sarı Aksakal, B. (2018). Türk Sineması Işığında Türkiye'deki Sosyoekonomik, Sosyopolitik ve Sosyokültürel Dönüşümler. Journal of International Social Research, 11(18), 749-760.

Suçkov, B. (1982). Gerçekçiliğin Tarihi. (Çalışlar, & Aziz, Çev.) İstanbul: Adam Yayıncılık.

Şenkayalar, E., & Kanlı, İ. (2022). Modern toplum ve şiddet ilişkisi: tesadüfi bir kronolojinin 71 parçası filminin sosyolojik okuması. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları, 1(2), 73-94.

Uluç, M. (2024). Sinemada Mekanın Yeniden İnşası. Konya: Eğitim Yayınevi.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). Nitel Araştırma Yöntemleri . Ankara: Seçkin.

Yıldırım, M. (2007). Türkiye sinemasının bugünü: sistemsel eleştiri düzleminde "bağımsızlık" zinciri. Kesit Akademi Dergisi, 287-315.

Yılmaz, M., & Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal sorunlardan bireyin dünyasına Zeki Demirkubuz sineması. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi(28), 241-272.

Zizek, S. (2011). Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film. B. Diken , & C. Laustsen içinde, Filmlerle Sosyoloji (S. Ertekin, Çev.). İstanbul: Metis .