

Araştırma Makalesi | Research Article

Modern Bir Anlatı: *Zerre* Film Örneği

A Modern Narrative: The Case of *Zerre*

Ash Gön (Dr. Öğr. Üyesi)

ORCID ID: 0000-0003-1036-2673

Başkent Üniversitesi

alicecoral7@gmail.com

İclal Can Gürbüz (Arş. Gör. Dr.)

ORCID ID: 0000-0002-8970-9651

Başkent Üniversitesi

caniclal@gmail.com

Başvuru Tarihi | Date Received: 23.05.2025

Yayına Kabul Tarihi | Date Accepted: 03.11.2025

Yayınlanma Tarihi | Date Published: 29.12.2025

DOI: 10.70627/sduifade.1705139

Gön, A. & Can Gürbüz, İ. (2025). Modern bir anlatı: *Zerre* film örneği. *SDÜ İFADE*, 7(2), 76-88.

Özet

Bu çalışma, Erdem Tepegöz'ün yönettiği *Zerre* (2012) filmini, modern sinema anlatısı çerçevesinde, filmin anlatım özellikleri ve sinematografik unsurları üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Filmde ana karakter Zeynep'in işsizlik ve barınma mücadelesi, klasik anlatı yapısının ötesine geçen bir üslupla aktarılmakta; belirsizlik, öznel bakış ve soyutlamalarla biçimlenen modern bir anlatı kurulmaktadır. Çalışma, filmde kullanılan görsel anlatım tekniklerinden hareketli kamera, labirentleşen mekân kullanımı, kısmi ve kilitlenmiş görme ve soyutlama gibi sinematografik öğeleri detaylı biçimde analiz ederek, bu tekniklerin tematik yapıyla ilişkisini ortaya koymayı hedeflemektedir. Çalışmada yöntem olarak filmin görsel ve biçimsel özelliklerini öne çıkaran yakın okuma tekniği ile metinsel film analizi kullanılmıştır. Ayrıca Pascal Bonitzer'in kavramları kullanılmış ve Gaston Bachelard'ın mekân poetikası yaklaşımlarından faydalanılmıştır. Sonuç olarak *Zerre*'nin, klasik anlatının sahip olduğu kesinliğin aksine, belirsizlik ve parçalanmışlık üzerinden şekillenen modern anlatı özelliklerini taşıdığı, filmin anlam üretimini bu sinematografik unsurlar aracılığıyla sağladığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler Modern Anlatı, Hareketli Kamera, Kör alan, Kısmi görme, Soyutlama.

Abstract

This study aims to analyze Erdem Tepegöz's film *Zerre* (*The Particle*, 2012) within the framework of modern cinematic narrative, focusing on its narrative features and cinematographic elements. In the film, the protagonist Zeynep's struggles with unemployment and housing are presented through a narrative style that transcends classical storytelling, establishing a modern narrative characterized by ambiguity, subjective perspective, and abstraction. By examining visual narrative techniques such as mobile camera, labyrinthine spatial construction, partial and locked vision, and abstraction, the study aims to reveal the relationship between these cinematographic techniques and the thematic structure of the film. Methodologically, the study employs close reading and textual film analysis, highlighting the film's visual and formal features. The conceptual framework is supported with the help of Pascal Bonitzer's concepts on the visual field, Gaston Bachelard's poetics of space. Consequently, the study concludes that *Zerre* demonstrates the features of modern narrative characterized by ambiguity and fragmentation, in contrast to the certainty of classical narratives, and generates meaning primarily through these cinematographic elements.

Keywords Modern Narrative, Moving Camera, Off-screen, Partial Vision, Abstraction.

Giriş

Görsel-işitsel bir medyum olarak sinema sanatını önemli kılan, bu medyumun ele aldığı herhangi bir konuyu veya görüşü salt aktarabilmesi değil, tematik içeriği nasıl ve ne şekilde kurduğu veya inşa ettiğidir. Özellikle kurmaca hikâyeler kimi zaman doğrusal bir çizgide, karakterin hedeflerine ulaşma çabasıyla şekillenirken; kimi zaman da belirsizlikler, kesintiler ve içsel gelgitlerle örülü, çok katmanlı bir yapıda sunulabilir. Sinema tarihinin önemli bir bölümü, anlatının neden-sonuç ilişkileriyle örüldüğü kapalı klasik yapılarla şekillenirken, modern sinema örnekleri, bu yapının sınırlarını zorlayan, bazen bozan, bazen de tamamen dönüştüren biçimlerle karşımıza çıkar. Bu anlatı biçimleri, yalnızca öykünün sunulduğu biçimini değil, izleyiciyle kurulan ilişkiyi de dönüştürür. Klasik anlatının sunduğu açıklık ve kesinlik yerine modern anlatılar, izleyiciyi belirsizliğin içine davet eder; anlamın açıkça verilmediği, hatta çoğu zaman tamamlanmadığı alanlar yaratır. Dolayısıyla, sinema anlatısının incelenmesinde klasik Hollywood anlatısı ve modern anlatı biçimleri arasında önemli farklılıklar söz konusudur. Bu farklılıklar, hem anlatıyı (*narrative*) ve içeriği hem de bu içeriğin sunulduğu biçimini ve anlatımı (*narration*) doğrudan etkileyerek filmin anlam üretme süreçlerini şekillendirir. Klasik Hollywood sineması, anlatıyı karakterlerin hedefleri etrafında düzenleyerek açık ve kesin neden-sonuç ilişkilerine dayanan bir hikâye sunar. Bu yapı, izleyiciyi kolayca yönlendirebilen, onun filmlerle duygusal bağ kurduğu ve kesin sonuçlara ulaşabileceği bir anlatı modeli oluşturur. Başka bir ifadeyle, klasik anlatıda hikâye doğrusal, tutarlı ve kapanışı net biçimde tanımlanmış bir yapıya sahiptir (Bordwell & Thompson, 2004). Buna karşın, Andras Balint Kovács'ın belirttiği üzere, modern anlatı biçimleri, klasik yapının belirgin sınırlarını zorlayarak belirsizliği, süreksizliği ve doğrusal olmayan anlatıyı tercih eder (2010). Modern anlatının en belirgin özelliklerinden biri, karakterlerin içsel durumlarını ve belirsizliğini merkeze almasıdır. Bu tür anlatılarda olay örgüsü kesin bir sonuç sunmak yerine, izleyiciyi yorumlamaya ve aktif biçimde düşünmeye sevk eden açık uçlu durumlar yaratır. Modern anlatılar, klasik anlatının aksine, hikâyenin kendi içerdiği belirsizlikleri ve paradoksları ön plana çıkararak anlamı çoğullaştırır ve anlatıyı soyutlaştırır (Savaş, 2006). Böylece izleyici aktif bir izleme, düşünme ve yorumlama sürecine davet edilmiş olur.

Özellikle Türk sinemasında 2000'li yıllardan itibaren bu modern anlatı yöntemlerinin farklı yönetmenler tarafından kullanıldığı görülmektedir. Bu dönemde filmlerde, karakterlerin psikolojik derinliklerine daha fazla odaklanarak doğrusal olmayan zaman akışı ve muğlak öykü unsurların tercih edildiği görülmektedir (Acar, 2021). Modern anlatının bu biçimsel ve kavramsal özellikleri, Hakan Savaş'ın ifade ettiği gibi Doğu ve Batı düşünce biçimleri arasındaki farklılıklara da dayanmaktadır. Batı kültürünün özdeşlik mantığına karşılık Doğu kültürünün paradoks mantığını benimsemesi, modern anlatının belirsizliği ve paradoksa duyduğu ilginin kaynağı olarak değerlendirilebilir. Özdeşlik mantığı açık, kesin ve sabit anlamlar üretirken, paradoks mantığı belirsizliği ve çelişkiyi kabul ederek daha karmaşık ve çok katmanlı anlamları (Savaş, 2006, ss. 213-214) ve bu yönde gelişen öyküleme ve karakter seçimlerini mümkün hale getirir.

Bu çerçevede Erdem Tepegöz'ün yönettiği *Zerre* (2012), klasik anlatının neden-sonuç odaklı yapısının ötesine geçerek, ana karakterin içinde bulunduğu durumları açık uçlu ve belirsiz bir biçimde sunar. Film, ana karakterin iş arama ve barınma mücadelesini belirsizlik içinde bırakarak klasik Hollywood anlatısının net sonuçlar sunan kapanışından farklılaşır ve bu durum, modern anlatıların belirsiz, paradoksal özelliklerine vurgu yapar. Bu doğrultuda *Zerre*, anlatı ve anlatım arasındaki etkileşim üzerinden, klasik Hollywood anlatısının sabit anlam üreten yapısının aksine, belirsizliği ve yorumu ön plana çıkaran modern anlatının karakteristik özelliklerini sergileyen önemli bir örnek olarak ele alınabilir. Filmde anlatının genel yapısındaki belirsizlikler, hareketli kamera kullanımı, kör alan ve kısmi görme ile çağdaş Türk sinemasının öznel ve soyut anlatım teknikleri bağlamında değerlendirilebilir.

Zerre filmi, Türkiye sinemasında farklı kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde ele alınan önemli çalışmalara konu olmuştur. Yapılan araştırmaların temelinde sıklıkla filmin merkezine aldığı toplumsal sorunların farklı açılarından yorumlanması yer almaktadır. Örneğin, Gül Yaşartürk ve Emine Uçar İlbuğa'nın (2014) makalesi günümüz Türk sinemasında kentli kadın olgusunu kadın ve kent ilişkisi üzeinden film analizleriyle inceler. Burcu Şentürk (2016) ise filmi göç, gecekondu ve toplumsal cinsiyet bağlamıyla ele alır. Şeyma Balcı'nın (2018) makalesinin temel kavramı kentsel dönüşümdür ve yazar çalışmasında kentsel dönüşümün filmlerdeki temsilini ve film kahramanları üzerindeki etkilerini araştırır. Perihan Taş

Öz ve Zehra Yiğit (2021) *Zerre* filmini, maduniyet çalışmaları bağlamında analiz ederek, filmdeki ana karakter Zeynep'i madun kimliği üzerinden ele almış; mekânsal, sınıfsal ve bedensel sınırlılıklar çerçevesinde kadının maruz kaldığı tahakküm ilişkilerini ortaya koymuşlardır. Tuğba Elmacı'nın (2017) feminist film eleştirisi çerçevesinde yaptığı analizde ise *Zerre*, Türkiye sinemasında kadının emek üretim ilişkileri içerisindeki konumunu inceleyen önemli bir örnek olarak öne çıkarılmıştır. Elmacı, film üzerinden kadın emeğinin toplumsal temsilden kültürel temsile aktarılışındaki sorunları feminist kuramsal çerçeve bağlamında ele alarak, kadının çalışma yaşamındaki temsiliyetin hâlen geleneksel kadın kodlamalarıyla sınırlandırıldığını ortaya koymuştur. Ayrıca Rabia Asya Dalkılıç (2024), *Zerre*'yi enformel sektördeki kadın emeğini hermeneutik yaklaşımla irdeleyerek, filmin izleyici üzerindeki anlam üretme süreçlerini ve toplumsal eleştiri potansiyelini analiz etmiştir. Emre Doğan'ın (2022) çalışmasında ise film, Jean Baudrillard'ın hiperrasyonalizm kavramı üzerinden Costa-Gavras'ın *Le Couperet* filmi ile karşılaştırmalı olarak incelenmiş, işsizlik temsillerinin farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda zihniyet dünyalarını nasıl şekillendirdiği ortaya konmuştur. Bu çalışmaların her biri *Zerre* filmini farklı teorik perspektiflerden inceleyerek, filmin toplumsal sorunları ele alma biçiminin çeşitliliğini ve derinliğini vurgulamıştır. Yapılan bu araştırmaların temelinde, görüldüğü üzere, sıklıkla filmin merkezine aldığı toplumsal sorunların farklı açılardan yorumlanması yer almakta ve filmin toplumsal sorunları ele alma biçiminin çeşitliliği ve derinliği vurgulanmaktadır.

Bununla birlikte, *Zerre* yalnızca ele aldığı toplumsal sorunların çeşitliliği açısından değil, bunların anlatı ve anlatım düzeyinde nasıl ifade edildiği açısından da önem taşır. Film, kentsel dönüşümün ve yoksulluğun etkilerini yalnızca tematik olarak değil, aynı zamanda biçimsel düzlemde de görünür kılan bir anlatı kurar. Kamera, Zeynep'in yaşadığı mekânları genel bir panorama ile değil, onun bedeniyle birlikte hareket ederek izleyiciye deneyimletir. Bu tercihle kent, karakterin bedensel algısı üzerinden fragmanlara ayrılmış, parçalı ve bastırıcı bir uzama dönüşür. Hareketli ve yakın plan kamera kullanımı, izleyiciyi sürekli Zeynep'in bakış hizasında tutarak, hem kentteki kısıtlı hareket alanını hem de bireysel mücadele hâlini somutlaştırır. Bu bağlamda film, yalnızca Zeynep'in hikâyesini anlatmaz; aynı zamanda beden ve kentin nasıl eşzamanlı olarak dönüşümüne ve tahribata uğradığını sinematografik olarak ifade eder.

Bu bağlamda çalışmanın amacı, filmi, ele aldığı temaları öne çıkaran görsel üslup ve sinematografik özellikler üzerinden değerlendirmek, başka bir deyişle, filmin üzerinde durduğu temaları işleyiş biçimine ve sinematografik anlatıma odaklanarak filmi modern bir anlatı olarak ele almaktır. Bu doğrultuda, anlam üretiminde ayrıcalıklı bir rol oynayan hareketli kamera, labirentleşen ve hapishaneye dönüşen mekân kullanımı ile birlikte Pascal Bonitzer'in kör alan, kısmi ve kilitlenmiş görme ve soyutlama ve Bachelard'ın kavramlarından yardım alarak filmin görsel ve biçimsel özelliklerini ön plana çıkaran bir yakın okuma tekniği ile metinsel film analizi kullanılmıştır.

Dolayısıyla bu çalışma şu temel araştırma sorusuna odaklanmaktadır: Erdem Tepegöz'ün *Zerre* (2012) filminde modern anlatının biçimsel özellikleri sinematografik unsurlar aracılığıyla nasıl inşa edilmekte ve izleyiciye nasıl aktarılmaktadır?

1. Klasik ve Modern Anlatı Kuramı

Sinema anlatısı, tarihsel süreçte klasik ve modern olmak üzere iki ana kuramsal yaklaşımla şekillenmiştir. Klasik anlatı özellikle Hollywood sinemasıyla özdeşleşmiş, neden-sonuç ilişkilerinin belirgin, karakter hedeflerinin net olarak ortaya konduğu, doğrusal ve kapanışı kesin olan bir yapı sunar (Bordwell & Thompson, 2004). İzleyiciye kolayca rehberlik eden bu model, hikâyenin bütün anlamını açıkça vermeye odaklanır.

Klasik anlatıdaki karakterler yalnızca bireysel nitelikleriyle değil, anlatı içerisindeki işlevsel konumlarıyla da belirlenir. Bu yapı içinde karakterler birer anlatı ögesi olarak belli karşıtlıklar ve amaç düzlemlerinde işlev kazanır; bu da klasik anlatının tamamlanmış ve bütünlüklü bir sistem olarak inşa edildiğini gösterir (Sözen, 2009, s. 83). Aynı zamanda klasik anlatı, genellikle diegetik, yani film evrenine ait, doğrudan aktarılan yapılarla ilerler. Buna karşın modern anlatılar, daha çok mimetik, yani doğrudan gösterilen olaylar üzerinden anlatı mesafesini kısaltır ve izleyicinin özdeşleşmesini güçlendiren perspektifler sunar (Sözen, 2008, ss. 124-125). Buna karşılık, modern anlatılar, Kovács'ın (2010) da vurguladığı gibi, belirsizlik, süreksizlik ve doğrusal olmayan hikâye akışıyla karakterlerin

işsel dünyalarına, muğlaklıklara ve açık uçlu durumlara yönelir; izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp aktif bir anlam üreticisi hâline getirir.

Modern anlatının öne çıkan bir özelliği de, anlatının kendi iç çelişkilerini ve paradokslarını görünür kılarak anlamı çoğullaştırması ve soyutlaştırmasıdır. Acar’a göre (2021), modern anlatının klasik yapıya kıyasla çatallanmış bir anlatı yapısına sahip olduğunu; bu anlatıların zamansal kırılmalar, işsel odaklar ve tematik derinliklerle ilerlediğini belirtir. Bu durum, izleyicinin anlatıya tek bir doğrultuda değil, çoğul anlam katmanları üzerinden yaklaşmasını sağlar. Modern anlatının bu katmanlı yapısı, klasik anlatının tek boyutlu gerçeklik anlayışına karşı bir alternatif sunar (Acar, 2021, s. 75). Bu bağlamda, modern anlatının anlatı yapısındaki dönüşüm yalnızca yapısal bir kırılma değil, aynı zamanda teknolojik, tematik ve biçimsel yeniliklerle de desteklenen çok katmanlı bir anlatı deneyimine dönüşmektedir. Nagula Naresh’in (2024) belirttiği üzere, modern dünyadaki teknolojik gelişmeler ve dijitalleşme, sinema anlatısının biçim ve içeriğini kökten değiştirmiştir. Özellikle zamanın doğrusal akışına karşı çıkan, farklı teknolojik araçları anlatının bir parçası hâline getiren filmler dikkat çeker. Örneğin Christopher Nolan’ın *Tenet* (2020) filmi, zamanın tersine akışıyla nedensellik ve kronoloji kavramlarını sorgularken; Aneesh Chaganty’nin *Searching* (2018) filmi anlatıyı dijital ekranlar ve sosyal medya ara yüzleri üzerinden kurar. Bu filmler, klasik anlatının sınırlarını zorlayan, izleyiciyi anlatı bulmacasını çözmeye davet eden, yenilikçi ve katmanlı hikâye yapılarıyla öne çıkar (Naresh, 2024, ss. 86–91).

2. Sinematografik Öğeler: Hareketli Kamera, Kör Alan, Soyutlama

Modern sinemada anlatı yapıları yalnızca tematik içeriği değil, bu içeriğin nasıl biçimlendirildiğini belirleyen estetik ve teknik öğeleri de içerir. Bu nedenle, Gillian Rose’un (2016) vurguladığı gibi, bu yapılar çözümlenirken içerik ve form birlikte ele alınmalıdır. Nitekim modern sinema anlatısı, yalnızca tematik düzeyde değil, biçimsel anlatım düzeyinde de yeni olanaklar yaratmıştır. Bu bağlamda, özellikle Pascal Bonitzer’in sinematografik analizleri, görsel anlatının sınırlarını sorgulayan bir çerçeve sunar. Bonitzer’in kavramları, kameranın çerçeveleme biçimleri, görünmeyen alanların (kör alan) anlatıya dâhil edilmesi ve sinemadaki soyutlamaların anlam üretimi üzerindeki etkileri gibi konulara odaklanır.

Bonitzer’e göre, sinemada “kör alan” (off screen), çerçevenin dışındaki ama anlatıya dâhil olan uzamsal ve anlamsal alanı ifade eder. Bu alan, izleyicinin görme yetisi dışında kalan, ancak ses, karşı-plan veya bağlam yoluyla anlatının bir parçası hâline gelen bölgelerdir. Kör alan, yalnızca görünmeyeni değil, aynı zamanda bastırılanı, öteleneni ve bastırılmış arzuların da sahneye taşınmasını mümkün kılar (Bonitzer, 2011). Bu tür görsel kompozisyonlar, modern sinemada hem estetik bir tercih hem de anlatının ritmini belirleyen yapısal bir unsur hâline gelir.

Soyutlama ise, Bonitzer’e göre, görüntünün doğrudan temsiliyetini kırarak, izleyiciyi doğrudan anlamdan uzaklaştıran bir estetik tercihtir. Bu tür sahnelerde mekân, zaman ve karakter arasındaki ilişkiler gevşetilir; anlatı, figüratif olanın ötesine geçerek sezgisel ve duygusal bir düzleme taşınır. Bonitzer, soyutlamayı özellikle modern sinemanın belirleyici bir özelliği olarak görür (Bonitzer, 2013). Hareketli kamera kullanımı da, Bonitzer’in analizinde sinemasal alanın dönüşümüne katkı sağlayan temel bir unsur olarak ele alınır. Ona göre kamera hareket ettikçe, planlar üst üste biner, alan derinliği yeniden oluşur ve izleyicinin görme alanı sürekli olarak değişir. Bu da, mekânsal sınırların muğlaklaşmasına ve klasik anlatının tek merkezli görme rejiminin kırılmasına neden olur (Bonitzer, 2011, ss. 15-19). Bu teknikler, modern sinemanın izleyiciyle kurduğu ilişkide hem görsel hem de algısal bir dönüşüm yaratır.

Sonuç olarak, Bonitzer’in bu kavramları, modern sinemada görme rejimlerinin kırılması, alanın yeniden inşası ve görsel kompozisyonun anlatı düzeyinde nasıl araçsallaştırıldığını anlamak açısından önemli teorik araçlar sunar. *Zerre* gibi modern sinema örneklerinde bu tekniklerin birlikte kullanımı, klasik anlatının çizgisel yapısını kırarken, izleyicinin hem görsel hem de anlamsal olarak daha aktif bir katılım geliştirmesini sağlar.

3. Gaston Bachelard’ın Mekân Kuramı

Gaston Bachelard’ın *Mekânın Poetikası* (2013) adlı eseri, mekânın sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda düş gücünün derinliklerinde köklenen şiirsel bir deneyim alanı olduğunu ortaya koyar.

Bachelard’a göre, mekân geometrinin kayıtsız ölçümlerinden ibaret değildir; “yaşanmış mekân”dır esas olan ve bu mekân, hayal gücünün öznel ve poetik katkılarıyla biçim kazanır.

Bachelard, insanın kendine ait alanlar yaratma arzusunu ev, köşe, tavan arası, çekmece gibi iç mekân metaforlarıyla örnekler ve bu alanları “düşlem yerleri” olarak kavramsallaştırır. Bu mekânlar, sadece birer sığınak değil, aynı zamanda bilinçdışının yeniden yapılandığı, varlığın özüyle buluştuğu alanlardır. Yazar, “mekân her şeydir burada, çünkü zaman, hafızayı canlandırmaz artık” (2013, s. 39) diyerek, belleğin ve kimliğin, zaman içinde değil, mekânsal olarak örgütlendiğini savunur.

Bachelard, poetik hayalin işleyişini tarif ederken, iç mekânın yalnızca bir barınak değil, aynı zamanda bir varlık tarzı olduğunu ifade eder: “Dertop olmak, ikamet etmek fiilinin fenomenolojisine aittir. Ancak dertop olmayı öğrenen kişi, yoğun bir şekilde ikamet eder” (2013, s. 31). Bu ikamet deneyimi, insanın dünyayla kurduğu en derin bağlardan biridir ve fiziksel mekândan çok daha fazlasını içerir: hatıraları, hayalleri, arzuları. Ayrıca Bachelard, büyük-küçük, iç-dış, açık-kapalı gibi mekânsal karşıtlıkların, mekâna yüklenen anlamları nasıl çoğullattığını gösterir. Özellikle “minyatür” ve “uçsuz bucaksızlık” gibi iki zıt poetik kutup arasında insanın içsel evrenini açığa çıkarır (2013).

Bachelard’ın poetik mekân anlayışı, *Zerre* filmi gibi modern sinema örneklerinde mekânın yalnızca bir anlatı fonksiyonu değil, aynı zamanda tematik bir yoğunlaştırma ve öznel deneyim alanı olduğunu düşünmemizi sağlar. Bu yaklaşım, sinematografik analizlerde hem görsel hem de anlam üretici bir boyut kazandırır.

4. Amaç ve Yöntem

Bu çalışmada, *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012) filmi, modern anlatı biçimlerinin sinematografik özellikler yoluyla nasıl inşa edildiğini anlamak amacıyla metinsel film analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu yöntem, film metnini yazılı metinlerden farklı olarak görsel ve işitsel öğeleriyle birlikte ele alan nitel bir analiz yaklaşımıdır. Bu yaklaşım, filmin yalnızca tematik içeriğini değil, aynı zamanda biçimsel, yapısal, görsel ve işitsel özelliklerini de göz önünde bulundurur (Dyer, 2016; Bateman & Wildfeuer, 2017).

Metinsel analiz; filmler, çizgi romanlar ve sokak sanatı gibi popüler kültür ürünlerinde, sosyal, politik, kültürel ve sanatsal bağlamları, temsilleri ve anlamları incelemede kullanılan temel bir nitel yaklaşımdır. Beşeri bilimlerden bir metin, anlam çıkardığımız her türlü görsel veya işitsel iletişim biçimini kapsar (Jürgens vd., 2024, ss. 2-3).

Metinsel film analizi, sinema çalışmalarında yaygın şekilde kullanılan, bir filmin tematik içeriklerinin yanı sıra görsel ve işitsel yapısal unsurlarına odaklanan nitel bir analiz yöntemidir. Richard Dyer’in da vurguladığı gibi, bu yöntem, filmin seyirci için sunduğu bir dizi anlam, etki ve duyguyu, görüntü ve sese odaklanarak ortaya çıkarmayı amaçlar ve mevcut film materyali ile ilgilenmeyi temel belirleyici ve tanımlayıcı bir bileşen olarak görür (akt. Uğuz, 2024, s. 83). Uğuz’un belirttiği gibi metinsel film analizinde biçimsel unsurlar, görsel ve işitsel tüm anlatım öğelerini kapsar. Görsel açıdan bu öğeler; mizansen, kamera hareketleri, renk kullanımı, çerçeve içi kompozisyon, ışık düzenlemeleri ve kurgu gibi unsurları içerirken; işitsel boyutta ise müzik, diegetik ve non-diegetik sesler ile çeşitli ses efektlerini ifade eder. Bu öğeler, izleyicinin algısını yönlendiren temel yapı taşları olarak analiz sürecinde önemli rol oynar (Uğuz, 2024, s. 83).

Ayrıca, filmin görsel anlatı dilini incelerken, “film metni, yazılı bir metinden farklı bir materyal olarak kabul edilir, çünkü film, tematik içeriğine ek olarak görsel ve işitsel araçlara sahiptir ve analiz, filmlerde fiziksel olarak mevcut olana bakma ve dinleme temel becerilerine dayanır” (Dyer, 2016; Bateman & Wildfeuer, 2017, ss. 1-2’den aktaran Uğuz, 2017, s. 125). Dolayısıyla analiz; kamera hareketleri, çekim planları, kompozisyon, kurgu, ışık, ses, mekân, ortam, renk, kostüm gibi yapısal ve biçimsel özelliklerin tematik ve kavramsal içerikle birlikte nasıl anlam ürettiğine odaklanır.¹

¹ Bu yöntemin uygulama biçimine dair Uğuz’un (2017, s. 126) aktardığı güncel örnekler, metinsel film analizinin görsel ve işitsel öğelerin nasıl anlam inşasına katkı sunduğunu gösterir. Örneğin, Van Leeuwen ve Boeriis (2017), *Persona* (Bergman, 1966) filminde ışığın parlaklık, sertlik, renk ve hareket gibi özellikleri aracılığıyla karakterler arası mesafe, bağlantı ve duygusal yükün nasıl kurulduğunu ortaya koyarlar. Filmde,

Bu çalışmada, özellikle Pascal Bonitzer'in geliştirdiği kör alan (off-screen space), kısmi görme (partial vision), kilitlenmiş bakış (locked vision) ve soyutlama (abstraction) kavramları temel alınarak filmdeki görsel yapı analiz edilmiştir. Ayrıca Gaston Bachelard'ın mekân poetikası ile filmin mekân, kadın temsili ve görsel anlatım biçimlerini anlamada kavramsal bir çerçeve sunmuştur.²

5. Bulgular ve Film Analizi

5. 1. Hareketli Kamera ile Tekinsiz Bir Labirent-mekân Yaratmak ³

Zerre, modern sinemanın görsel anlatım stratejilerinden biri olan hareketli kamera kullanımıyla hem anlatıyı hem de mekânı dönüşüme uğratarak izleyiciyi karakterin deneyimine ortak eder. Film, karakterin bedensel hareketiyle senografik yapının bütünlüğünü bozarak parçalanmış bir kent mekânı yaratırken, bu mekân aynı zamanda karakterin içinde bulunduğu toplumsal baskıların ve çıkışsızlığın görsel bir temsiline dönüşür. Bu bölümde, hareketli kameranın Zeynep'in bireysel hikâyesiyle birlikte işsizlik ve kentsel dönüşümle örülü labirentvari yapının nasıl kurulduğu analiz edilmektedir.

“Havada uçuşan toz parçacıklarının şiirsel görüntüsüyle açılan *Zerre*, burada hiç oyalanmadan bir zil sesiyle bizi uyandırır(r)” (Onaran, 2013, s. 33). Bu şiirsel görüntüyü bölen zil sesi, bir kesmeyle atölye yemekhanesine, işçi kadınlara ve dile getirdikleri sorunlara bağlanarak uçuşan toz parçacıklarından ve belirsizlikten, tartışan işçi kadınlara ve Zeynep'e gelerek anlatıyı başlatır.⁴ *Zerre* annesi ve hasta kızıyla yaşayan, film boyunca sürekli iş arayan Zeynep'in (Jale Arıkan) hayatından bir kesiti izleyiciye sunar. Ana karakterin, iş konusunda yaşadığı belirsizliğe kentsel dönüşüm nedeniyle çoğu evin yıkıldığı ve yaşayanların tahliye edildiği Tarlabası'nda emniyetten yoksun eski bir evde yaşama zorluğu ve zorunluluğu da eklenir. Bu şekilde film, ana karakterin hayatına odaklanırken, arka planda büyük bir kentte işsizliğin ve kentsel dönüşümün sorunlu yüzünü de ortaya koyar.

İzleyici, film boyunca anlatının merkeze aldığı Zeynep'in hikâyesine ve yaşamına tanıklık eder. Bu tanıklık süreci ana karakterin peşini neredeyse hiç bırakmayan hareketli kamera kullanımı ile gerçekleşir. Zeynep'i filmde güçlü kılmak istediğini söyleyen yönetmenin de dile getirdiği gibi belgesel tarzı, kamera kullanım stili, filmin anlatım dili ve mekânlar gerçekçi üslup üzerine kuruludur (Aytaç & Onaran, 2013, s. 34). Özellikle dış mekânlarda Zeynep'i adım adım takip eden kamera, onunla birlikte sürekli hareket ederek, yaşamının zor olduğu bir kentte Zeynep'in mücadelesine izleyiciyi de çeker. Bir karakter sineması yapmak istediğini söyleyen yönetmene göre, bu kadar kısa sürede Zeynep'i yaşayabilmek için onu olabildiğince çok görmemiz ve onun yakınında olmamız gerekir (Aytaç &

karakterlerden Alma'nın karanlıkta kalması, onun geçmişine dair utanç ve pişmanlık dolu anların görsel bir ifadesi olarak kullanılmıştır. Ayrıca ışık kontrastları, görsel alanı bölerek karakterler arasındaki figüratif uzaklığı ve yabancılaşmayı güçlendirmektedir.

Buna ek olarak, Huvenne'nin (2017) Gravity (Alfonso Cuarón, 2013) filmi üzerine yaptığı incelemede, ses ve mekânsal unsurların birleşik bir görsel-ışitsel kompozisyon oluşturarak izleyicinin başkarakterin yaşadığı uzama dair deneyimini şekillendirdiği gösterilmiştir. Özellikle sesin dinamik kullanımı, izleyiciyi karakterin klostrofobik ortamına çekerken, ışitsel bakış açısı sayesinde deneyimsel dünyalar birbiriyle bütünleşir ve mekân, izleyici için tecrübe edilen bir gerçekliğe dönüşür (Uğuz, 2017, s. 126).

² Bu çalışmanın bazı sınırlılıkları da bulunmaktadır. Öncelikle inceleme, yalnızca bir film örneği üzerinden gerçekleştirilmiş olup, bulguların genellenebilirliği sınırlıdır. *Zerre* üzerinden ortaya konan modern anlatı yapısının başka filmlerde nasıl çeşitlendiği ya da benzer tekniklerin farklı bağlamlarda nasıl kullanıldığı, bu çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Ayrıca, çalışmanın odaklandığı sinematografik analiz ağırlıklı bir perspektife sahip olması, izleyici alımlama süreçlerini ya da üretim bağlamını dışarıda bırakmaktadır. Buna karşın, çalışma, modern anlatının biçimsel özelliklerini sinematografik stratejilerle ilişkilendiren yöntemsel bir çerçeve sunarak, görsel analiz temelli film çözümlemelerine katkı sağlamaktadır. *Zerre* filmi özelinde yapılan bu çözümleme, sinema anlatılarında özne, mekân ve görsel yapı arasındaki ilişkinin çok katmanlı doğasına dikkat çekmekte; sinema çalışmalarında biçim ve içerik ayrımını aşan bütünlüklü analizlere olanak tanımaktadır.

³ Bu bölüm kısmen Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema bölümü 2015-2016 güz döneminde Seçil Bükler'in yürüttüğü Film Çalışmaları dersi final ödevini temel almaktadır.

⁴ Yönetmen “zerre” sözcüğü için şunları söyler: “Açıkçası o uçuşan parçacıklar, ‘o çoğul insan topluluğu arasında bir tane insan’ fikrinden çıktı. O bir insana uzaktan baktığında belki hiçbir anlam ifade etmiyor ama kamera yanına geldiğinde o insanın ne kadar büyük bir mücadele ve hayat barındırdığı görünüyor. Hem küçüklüğü, anlamsızlığı hem de büyüklüğü, kocamanlığı, simgeleyen bir kelime bence ‘zerre’” (Aytaç & Onaran, 2013, s. 37).

Onaran, 2013, ss. 35-36). Hareketli kamera takibi ve yakın plan kullanarak, kimliği belirsiz kalabalıklar arasından seçtiği tek bir kişiye odaklanan film, izleyiciyi ana karakterin peşinde labirentleşen bir mekân boyunca sürükler. Bu şekilde hem kent hem de ev karakteri kuşatan baskının hissedildiği tekinsiz bir mekâna dönüşür. Filmde, işsizlik ve iş arayışı nedeniyle, tekinsizlik hem mekânsal hem de tematiktir. Yemekhanede konuşulan işten çıkarılmanın gerçekleştiği sahneye yine sesle, dikiş makinelerinin sesiyle geçilir. Hareketli kamera Zeynep'i gösteren orta yakın planlar ve atölyenin genel planları arasında gidip gelerek işyeri hakkında bilgi verir. İşten çıkarılmaya direnen ana karakterin dışarı atılmasıyla kamera, Zeynep'le birlikte ve ona yakın şekilde hareket ederek, atölyeden atılarak işsiz kalan karakteri kalabalıklar arasında sokakta, durakta ve metrobüste takip eder. Böylece işsiz kalan Zeynep ve ona eşlik eden izleyici, kent ve işsizlik labirentine aynı anda adım atmış olur. Filmde hareketli kamera Zeynep'i dış mekânlarda da yoğunlukla orta yakın planda çerçevelediği için kentin ve mekânların tamamına hâkim bir bakış açısı yoktur. Yönetmenin de dile getirdiği gibi ancak Zeynep diğer karakterlere temas edince ve o hayatları deneyimlediği zaman izleyici Zeynep'le birlikte onları görebilir (Aytaç & Onaran, 2013, s. 38).

Kenti bir labirente dönüştüren Zeynep'in sokaklarda dolaşmasıdır; kamera onu sadece takip eder; yönlendirmez. İzleyici, kent hakkında Zeynep'in tercihleri kadarıyla bilgi edinir. Onu çok yakından takip eden kamera nedeniyle, filmin neredeyse tamamında kentin genel ve nesnel bir görüntüsü yoktur. Bonitzer'e göre "sinema belli bir biçimde klasik tiyatro senografisinden yola çıkarsa da, montaj, değişik plan büyüklükleri ve kameranın hareketliliği bu senografiyi tuzla buz eder" çünkü "montaj, planların çeşitliliği, hareketli kamera, senografik küpün bu parçalanması akışkan, biçimlendirilebilir, canlı bir uzayın ortaya çıkmasına izin verir" (2007, s. 16).⁵ Böylece Zeynep'e odaklanan ve onu adım adım takip eden kameranın hareketliliği kentin senografisini parçalar ve kenti bir labirente dönüştürür. Kameranın hareketli ve yakın plan takibi ile kent labirenti perspektifi de etkiler. Panofsky'nin mesafe ve görüş açısının eğik olup olmaması sorununa değindiğini söyleyen Bonitzer'e göre "uzun mesafe cepheden görünüş izleyiciyi dışarıda, resmedilen sahnenin dışında tutarken, kısa mesafe ve görüş açısının eğikliğinin izleyiciyi 'kapmak' ve tablonun içine doğru 'yutmak' gibi bir etkisi vardır" (2011, s. 180). Filmde kamera kısa mesafede, eğik ve hareketli bir görüş açısıyla Zeynep'i takip eder. Başka bir deyişle onu uzaktan ve sabit bir konumdan izlemez.⁶ Bu şekilde yakın, eğik ve hareketli bir biçimde karakteri takip eden kamera, izleyiciyi Zeynep'in hayatının içine çeker. Ama burada önemli olan labirente dönüşen kentte gidilecek yönü Zeynep'in seçiyor olmasıdır; çünkü

kamera, merkezine yorulmak yılmak bilmeyen Zeynep'i alıp onunla birlikte hareket ediyor, onu soluksuzca takip ediyor. Böylece *Zerre*, yine çoğu Türkiye filminin aksine, kadın kahramanını edilgen bir figür, bir arzu nesnesi olarak değil, bir yol gösterici olarak konumlandırıyor. Zeynep hareketin kaynağı, aktif bir kahraman olarak çıkıyor karşımıza (Onaran, 2013, s. 33).

İş ararken sürekli hareket eden ve aktif bir karakter olan Zeynep'in yaşamaya çalıştığı evle olan sessiz ve sakin ilişkisi sokaklarda kameranın hareketli ve yakın plan takibiyle tezatlık oluşturur. Kamera ve anlatı, "Zeynep'le birlikte hızlı bir atılım yaptıktan sonra akşam cam kenarında şehri izlerken sakinleşir" (Onaran, 2013, s. 33). Yönetmenin dile getirdiği gibi dışarıda daha soğuk renkler ve sürekli hareket eden bir kamera varken, evin içinde kamera da uçuşan parçacıklar da daha sakin (Aytaç & Onaran, 2013, s. 37). Dışarıdaki koşturmaya ve hareketten, daha sakin ve durağan bir ortam olan eve geçişle Zeynep için harekete geçebileceği bir merkez yaratılmış olur;⁷ çünkü Bachelard'ın da ifade ettiği

⁵ Senografi "yapıların resimlerinin tam olarak nasıl yapılması gerektiğini araştırır" ve buradaki amaç "yanıltıcı görüntüleri ortadan kaldırmak için çözüm yolları keşfetmektir" (Damian'dan aktaran Panofsky, 2013, s. 81). Sinema ise farklı planlar ve kamera hareketliliği ile yanıltıcı görüntüleri ortadan kaldırmak yerine yaratmaktadır.

⁶ Kameranın karakterle arasına mesafe koyduğu iki sahne vardır: Zeynep'in yıkıntıların arasından geçtiği ve eşya pazarında kalabalıklar arasında kaybolduğu sahneler. Bu sahnelerde karakter izleyiciye uzaktan gösterilir. Bu, filmin adını hatırlatacak şekilde Zeynep'in, öyküsü anlatılmak üzere seçilen zerrelere biri olduğuna işaret eder. Yakın plandan uzak plana geçişle izleyici Zeynep'in özne veya kişisel öyküsünü daha geniş çaplı bir öykünün içine konumlandırma fırsatı elde eder.

⁷ Bachelard'a göre "ev, insana istikrarlı olması için nedenler ya da yanılsamalar sunan bir imgeler yekünüdür. İnsan, kendi gerçeğini sürekli yeniden imgeler" (2008, s. 54). Ayrıca Bachelard'a göre bu imgeleri düzene sokmak için iki bağıntı düşünülmelidir: "1. Ev, dikey bir varlık olarak düşünülür. Aşağıdan yukarı yükselir.

gibi “ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamda karşılaştığı fırtınalara karşı da ayakta tutar” (2008, s. 41). Böylece Zeynep dışarıdaki hareketlilikten evdeki sakin ortama geçtiğinde ev, onun için bir bütünlük sağladığı gibi, yeniden başlayabilmesi ya da harekete geçebilmesi için bir çıkış noktası da olur.

Bununla birlikte Zeynep için ev, kızıyla ve annesiyle, bazen de onlara yardım eden ve yemek getiren Remzi’yle bir araya geldiği, mutfak penceresi önünde ya da televizyon karşısında sakince oturduğu ve düşündüğü bir mekândır. Bachelard’a göre “barınak düşleri kuran biri, evin içinde, ailenin bir araya geldiği odada bile kulübeyi, yuvayı, kovuğuna çekilen bir hayvan gibi içine girmek istediği köşeleri düşler” (2008, s. 69). Ev, kameranın sakin yaklaşımıyla Zeynep’i dağılmaktan ya da savrulmaktan alıkoyan bir sığınak işlevi görürken aynı zamanda yaratılan tezatlık hareketli kamera, işsizlik ve kent labirentini ve karakterin motivasyonunu da meşru kılar.

Öte yandan, evin tam anlamıyla güvenli bir yer olmadığını da belirtmek gerekir. Filmde kapının kilidinin kırılması ve kapının kapanmaz hale gelişi, ev sahibinin tehditleri ana karakter için evi korunaksız ve tekinsiz bir mekâna da dönüştürmüştür. Georg Simmel’e göre kapı, duvardan daha güçlü bir yalıtım ve tecrit duygusu yaratır ve kapının açılıp kapanabilmesi bu yalıtılmışlık duygusunu güçlendirir (1997, s. 172). Bu nedenle kentsel dönüşümün etkisinde bakımsız ve harap duvarların biçimlendirdiği evin mahremiyetini ve bu evdeki güvenlik duygusunu asıl yaratan kapıdır. Kapı ev sahibi tarafından kırıldığında ve geçici olarak tutturulduğunda ise yalıtılmışlık duygusu zedelenerek evi tekinsiz ve savunmasız hale getirir. Kapının iki yönü olduğunu söyleyen Bonitzer’e göre bu yönlerden biri yasaklandığında kapı, duygusal açıdan gerilimli bir nesneye dönüşür ve burada dram kapının ne tamamen açık ne de tamamen kapalı olmasından ortaya çıkar. Bu şekilde yasaklanan ve ihlal edilenin saplantısal mekanizmaları da işlemiş olur (2007, s. 88). Başka bir deyişle evin kapısının eğreti bir şekilde tutturulması, onu arada bir konumda bırakır. Artık kapı ne açık ne de kapalıdır. Kapının bu hali ev sahibinin ihlalini görselleştirdiği gibi mekânı da tekinsizleştirir.

5.2. Kör Alan, Kısmi ve Kısıtlanmış Görme

Hareketli kamera ile yaratılan çıkışsızlık ve labirent-mekân ile birlikte ortaya çıkan önemli bir sinematografik özellik de izleyicinin bakışının veya çerçeve içindeki enformasyonu görme biçiminin yönlendirilmesidir. İzleyicinin bakışı kısıtlanır ve kör alan veya alan dışı önemli hale gelir. Bu açıdan bakıldığında “temelde kameranın görmesi olan, kameranın bütün çerçevelemelerine, birbirini izleyen bütün konumlarına uyan – ve seyahat hakkına sahip olduğu için bu konuda hiç sıkıntı çekmeyen – *kısmi görme*’ye, izleyiciler açısından, ekranın ve projeksiyonun düzenine uygun olarak, bir *kilitlenmiş görme* eklenir” (Bonitzer, 2011, s. 84, vurgu özgün metne aittir). Kamera Zeynep’i takip ederken ve onun temas ettiklerini görünür kılarken izleyici için söz konusu olan kısmi ve kilitlenmiş görmedir; çünkü diğer karakterleri ya da farklı mekânları Zeynep olmadan görmek mümkün değildir. İzleyici, bir anlamda kameranın yakın takibiyle onun gördüklerine tabi olur. Bonitzer’in dile getirdiği gibi “görsel alana her zaman kör bir alan eklenir, görme her zaman taraf tutucu olmasa bile her zaman kısmidir” (2011, s. 84). Bu nedenle izleyici için Zeynep’in gördüğü, algıladığı ve kameranın takip edebildiği kadarıyla sınırlı bir görme ve dolayısıyla da sınırlı bilgi edinme söz konusudur.

Bonitzer ekranda izlenen nesnelerin ya da varlıkların diledikleri gibi hareket etme hakkına sahip olduğunu, kameranın da onları izlemek ve yakalamak konusunda özgür olduğunu söyler; ama izleyici ya gözlerini ekrana dikmelidir ya da çıkıp gitmelidir (2011, ss. 84-85). Kamera Zeynep’i yakından takip etmeyi seçerek izleyicinin bakışını bu takibe kilitler. İzleyicinin, Zeynep’in peşini bırakmayan kameranın ve Zeynep’in temas ettiği kadarıyla sınırlı aktarımını ve gördüklerini kabullenmesi gerekir. Aksi takdirde izleyicinin çıkıp gitmesi gerekecektir. Zeynep’e kilitlenen bakış, yönetmenin de söylediği gibi Zeynep’in çok görülmesi ve yakınında olma gerekliliği (Aytaç & Onaran, 2013, ss. 35-36) için önemli bir sinematografik tercihe dönüşür. Zeynep’in bir iş bulmak ve hayatını sürdürmek için verdiği mücadele ile içinde bulunduğu labirentin, hapishaneye benzer şekilde bir çıkışsızlık ve kapatılmışlık

Dikeyliği yönünde farklılaşır. Dikeylik bilincimize yapılan çağrılardan biridir. 2. Ev, yoğunlaşmış bir varlık olarak imgelenir. Merkezileşmeye yönelik bilince çağırır bizi” (2008, s. 54). Bu nedenle, Zeynep’in labirentvari kentte iş arayışı ve sokaklardaki hareketliliği yatay bir konum olarak ele alınırsa, evin bu yataylığı kesen dikey bir konum olarak Zeynep için bir merkez oluşturduğu söylenebilir.

anlamı yarattığı söylenebilir; çünkü labirent mekânsal olarak çıkışsızlığı hedefler. Zeynep ise iş aramayı bir an olsun bırakmayarak mücadelesini sürdürür. Bu nedenle, buradaki sinematografik tercih, karaktere kilitlenen kamera hareketi yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda çıkışsızlık hissini pekiştiren görsel bir stratejiye dönüşür.⁸

Öte yandan, ana karakter için de kilitlenmiş bir bakış söz konusudur; çünkü Zeynep tamamen işsizliğe ve iş bulmaya odaklanır, başka bir deyişle karakterin mekânda hareketini işsizlik motive eder.⁹ Kentsel dönüşümün, kentin kimliği üzerindeki tahribatı ve etkisi göz önüne alındığında, bu nedenle hiçleşen ya da yok olmaya yüz tutan bir mekânda, kameranın Zeynep'e kilitlenmesi, ısrarla onu takip etmesi daha anlamlı hale gelir. Hiçbir-yere dönüşen mekânlarda birbiriyle değişebilir hale gelen yüzlere, hiçbir-kimse diyen Çiçekoglu'na göre "bir peyzaj bir yüz gibiyse, peyzaj kimliksiz hale geldiğinde yüzler de hiç-leşecek, yok olacak, birbiriyle değiştirilebilir hale gelecektir" (2015, s. 59). Kameranın karakter üzerindeki ısrarı, Zeynep'i hiçleşmekten ve herhangi bir başka kişiyle değiştirilebilir olmaktan alıkoyma çabası olarak düşünülebilir. Bu şekilde sayısız toz parçacıkları ya da kimliksiz kalabalıklar arasından seçilen Zeynep'in yüzü bir kimlik kazanır.

5.3. Soyutlama

İşsizlik, kentsel dönüşüm ve bu sorunların yarattığı baskı ve çıkışsızlık duygusu evrenseldir. *Zerre* tek bir karakteri yakın plan takibe alarak onun hayatına odaklansa da, karakterine odaklandığı anlatısından çıkarak bu durumdaki pek çok insanın yaşamına ve öyküsüne de işaret eder. Filmde kameranın Zeynep'i yakın plan takibi bırakarak onu uzak mesafeden ve makroskobik açıdan konumlandığı iki sahne benzer sorunları yaşayan başka insanların varlığının işaretidir. Zeynep'in eşya pazarında ve yıkıntılar arasında, uzak bir mesafeden ve genel planda gösterilmesinin ve kapının kırılmasının ardından genel plana geçiş söz konusudur.

Zeynep'in genel planda görüldüğü sahnelerden biri, yıkıntılar arasından geçtiği sahnedir. Bu sahnede, savaş sonrası yıkımı andıran bir sokakta küçük bir figür olarak yer alır. Bu, bireysel hikâyesinin ötesinde kent dönüşümünün travmatik etkilerini görsel olarak somutlaştırır. Bu sahneyle birlikte, kamera Zeynep'e makroskobik açıdan bakar ve onu genel çerçevede konumlandırır. Bu sahneler, Zeynep'in öyküsünün yalnızca kendine ait olmadığını, benzer sorunları yaşayan birçok insanın sesi olabileceğini ima eder.

Zeynep gece evde televizyon karşısında otururken ve lavanta bohçası yaparken, müzik eşliğinde kesmelerle farklı pencerelere geçilir. Önce orta yakın plan ışıkları yanan evlerin pencereleri, daha sonra da genel planda sayısız küçük ışığın yandığı kent görülür. Zeynep'in görüntüsünden ve bireysel hikâyesinden soyutlamaya geçilir.

⁸ Filmde kameranın Zeynep'i çok yakından takip etmesi mekânın sınırlarını belirsizleştirir; çünkü izleyici, Zeynep temas ettiği sürece çevresine dair bilgi edinir. Bu bakış tarzı, Marilyn Frye'in "kuş kafesi" metaforuyla benzerlik taşır: Tek bir noktaya yoğunlaşmak, çevredeki diğer sınırlayıcı unsurları görmeyi zorlaştırır. Frye'a göre, kafeste neden kalındığını anlamak için tellere tek tek değil, bir bütün olarak bakmak gerekir (Frye, 1983, ss. 4-5). Bu bağlamda, Zeynep'in sürekli yakın planlarda takip edilmesi, hem onun görünür kılınmasına hem de yapısal baskıların görünmez kalmasına yol açar.

⁹ Anlatının kentsel labirentte ilerlemesini sağlayan işsizlik de bir labirenttir. Kapı kapı dolaşarak iş aramak, iş ilanlarına başvurmak, iş görüşmelerine gitmek ve sokakları katetmek, işin bulunacağı ve dolayısıyla bu dolaşmanın ve hareketin sona ereceği ana kadar devam eder; çünkü iş, özellikle tam zamanlı ve sürekli bir iş, sabit bir mekân gerektirir. Oysa filmde Zeynep hem güvencesiz işlerde çalışır hem de iş bulduğunda, bulduğu işlerin sürekliliği yoktur. İşten çıkar çıkmaz kendini yine aynı labirentte iş ararken bulur. Onun bu labirentten çıkmasını ancak iş bulması sağlayacaktır. Çünkü "labirentte yolunu bulmak için labirente girmek, matematikçilerin dediği gibi onu 'yenmek', diyakronik geçitlerinin karmaşasından geçmek gerekir" (Bonitzer, 2011, s. 57).

Şekil 1 Zerre (2012) filminden bir kare



Şekil 2 Zerre (2012) filminden bir kare



Film bu anıyla bir tablo gibidir. Bonitzer’in ifade ettiği gibi film tabloya dönüşerek izleyiciyi tutar ve yorumu kendi içine sürükler (2011, s. 136). Bu şekilde sinemasal çerçevenin bir tablo gibi işlev görmesi, hem mekânı estetik bir nesneye dönüştürür hem de izleyiciyi o mekânın duygusal ve toplumsal bağlamına çeker. Zeynep’in bireysel hikâyesinden soyutlama yoluyla daha genel bir anlatıya geçerek, bu koşullarda yaşayan ve benzer sorunlarla mücadele eden tek insanın Zeynep olmadığını ortaya koyar. Bu aşamada anlatı Zeynep’in hikâyesi olmaktan çıkar ve somut bir izlenceden bu koşullarda yaşayan tüm insanlara özgü durumlara atıfta bulunur. Kovács’ın dile getirdiği gibi soyutlama, öznellik ve kendini yansıtırma/öz-düşünümsellik ile birlikte modern sanatın temel estetik ilkelerinden biridir (2010, s. 54). Bu nedenle Seçil Büker’in de ifade ettiği gibi modern anlatı filmleri iç düşünmeye ve anlatımın tarzına odaklanırken, geleneksel anlatı filmlerinde olduğu gibi somut bir sorunun çözümünü hedeflemez; bu filmlerde, bilinen anlamlarda bir son yoktur ve ana karakterin içinde bulunduğu durum sorunsallaştırılarak soyut bir sorunun ortaya konması amaçlanır (Büker, 1985, ss. 101-102).

Bu açıdan ele alındığında *Zerre*, sinemanın kendi araçlarına odaklanan ve bu araçlara filmde yer veren öz-dönüşümsellik dışında, öznellik ve soyutlamayı kullanarak modern anlatı filmleri içinde yer alır. Ana karakter Zeynep’in içinde olduğu işsizlik ve kentsel dönüşüm labirentindeki durumu bir sorun olarak ortaya konur. Bununla birlikte soyutlama ile Zeynep’in hikâyesi, bu sorunları yaşayan başka insanların

hikâyelerine bağlanır. Kamera Zeynep'i yine yakından takip ediyor olsa da, artık ana karakter başka kadınların da çerçeveye girdiği planlarda gösterilir. Tekirdağ'daki fabrika işi için sıraya girdiğinde, fabrikaya yapılan otobüs yolculuğunda, otobüsten inerken diğer kadınlarla birlikte adı söylendiğinde, fabrikadaki farklı işler için gruplandırıldıklarında, fabrikadaki işlerin yapıldığı sırada, yemekhanede ve yatakhane Zeynep'in yakınında veya çevresinde başka kadınların varlığı görünür hale gelir. Kamera yine Zeynep'e odaklanır; ama bu kez yamaçtaki evlerde oturan ve benzer sorunlar yaşayarak bu iş için Tekirdağ'a gelen başka kadınlar da söz konusudur ve kamera onları da çerçevenin içine yerleştirir.

Sonuç

Bu çalışma, *Zerre* (2012) filmini, modern sinema anlatısının biçimsel ve tematik bileşenleri üzerinden inceleyerek, klasik anlatı kalıplarının ötesine geçen çağdaş bir anlatı yapısının nasıl inşa edildiğini ortaya koymuştur. Ulaşılan bulgular doğrultusunda, filmde kullanılan hareketli kamera, kör alan, kısmi ve kilitlenmiş görme ve soyutlama gibi sinematografik tekniklerin yalnızca estetik tercihler değil, aynı zamanda anlam üretimi açısından işlevsel araçlar olduğu tespit edilmiştir. Bu teknikler, ana karakter Zeynep'in deneyimini yalnızlaştırmakla kalmayıp, izleyiciyle özdeşleşme düzeyini artırarak, bireysel bir hikâyeden toplumsal bir eleştiriye geçişin zeminini hazırlamaktadır.

Zerre, klasik anlatının neden-sonuç ilişkileriyle örülü kapalı yapısına karşılık, modern anlatının belirsizlik, parçalanmışlık ve öznel deneyim gibi temel unsurlarını biçimsel düzeyde yansıtmaktadır. Filmdeki anlatı, karakterin dünyasıyla görsel yapıyı sıkı bir şekilde ilişkilendirmekte; Zeynep'in sınırlı bakışı izleyiciye de aktarılmakta ve böylece anlatı sadece içerikle değil, görsel stratejilerle de kurulmaktadır. Bu bağlamda, filmde anlatım biçimi ile anlatı içeriği arasında kurulan güçlü bağ, çalışmanın temel katkı noktalarından birini oluşturmaktadır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, Pascal Bonitzer'in görme rejimleri ve çerçeve dışı alan teorisi, Gaston Bachelard'ın mekân poetikası ve modern anlatı teorileriyle desteklenmiş; bu kuramsal arka plan, filmin hem tematik katmanlarını hem de biçimsel tercihlerinin alt metnini açıklamada etkili olmuştur. Böylece çalışma, sinematografik unsurların yalnızca görsel ve estetik değil, aynı zamanda anlam üretiminde etkin rol oynadığını göstererek sinema incelemelerine teorik bir derinlik kazandırmıştır.

Buna göre, *Zerre* işsizlik ve kentsel dönüşüm gibi önemli iki sorunla mücadele eden ana karakter Zeynep'in bireysel öyküsünden hareketle, bu sorunları yaşayanların ve aynı zorluklarla mücadele edenlerin öyküsüne bağlanan modern bir anlatı filmidir. Toz zerrelere arasından, başka bir deyişle kimliği belirsiz kalabalıklar arasından seçilen ana karakterin bireysel öyküsü işsizlik labirentine adım atmasıyla başlar. Kentsel dönüşümün mekânları kimliksizleştiren etkisine benzer şekilde işverenler için herhangi biri olan Zeynep'in işsiz kalması, dolayısıyla da iş araması hem anlatıyı hem de mekânı labirente dönüştürür. Ana karakterin yaşamak zorunda olduğu mekânda kısıtlanmış ve kapatılmış olmasından dolayı kısmi görmesi (örneğin otobüste ters yönde giderek daha iyi yaşamların olduğu varsayılan semtlere bir anlamda sırtını dönmesi veya pencere kenarında oturduğunda o semti görmek yerine, ancak o semtte kutlama amacıyla atılan havai fişekleri görmesi) ile iş aramaya odaklanmasından dolayı kilitlenmiş görmesi izleyici için de geçerlidir.

Kısmi ve kilitlenmiş görme ile izleyici, içinde dolaştığı labirentte ana karakterin temas ettiği kadarına tanıklık eder. Film, bu tanıklık boyunca hareketli kamera ve yakın planlar ile kalabalıklar arasından seçilen ana karaktere bir kimlik ve yüz kazandırmaya çalışır. Bu nedenle hareketli kamera Zeynep'in hem işsizlik hem de kentsel dönüşüm nedeniyle yaşadığı iş ve barınma sorunlarına yakından tanıklık eder. Dış mekânlarda Zeynep'in iş peşinde koşması ve aldığı kararlar kameranın yönünü ve hareketini belirler. Bununla birlikte, kamera dışarıda oldukça hareketliken, Zeynep'i evde takip edişi daha sakin. Öte yandan, Zeynep'i dağılmaktan koruyan ev, film ilerledikçe tekinsiz bir mekâna dönüşerek yaşam koşullarını ana karakter için zorlaştırır.

Aktif bir ana kadın karakter olarak Zeynep'i yakından takip eden hareketli kamera, karakterin adımlarının peşinden giderek izleyiciyi bu anlatının içine çeker. Film, karakterin bireysel ve somut sorunundan hareket etse de bu belirli sorunun çözümüne yer vermez. Başka bir deyişle anlatı, Zeynep'in iş bulup daha iyi bir evde yaşamasını, dolayısıyla da labirentten çıkmasını izleyiciye göstermez. Aksine film somut sorunların çözülmediği bir noktada sona erer. Özellikle karakterin, benzer sorunları yaşayan

başka işçi kadınlarla aynı çerçevede gösteriliyor olması filmin, soyutlama yoluyla modern bir anlatı olarak daha evrensel bir hikâyeye atıfta bulunmasına olanak sağlar. Hayatına, yaşadıklarına ve sorunlarına tanıklık ederken onu merkeze alır. Filmde hem anlatıyı hem de mekânı şekillendiren labirent yapısı; izleyici ve karakterin bakışını sınırlayan kısmi ve kilitlenmiş görme ile kentsel ve bedensel dönüşüm arasındaki paralellik üzerinden, Zeynep'in yaşadıklarına ve karşılaştığı sorunlara odaklanır. Modern anlatıya özgü biçimsel özellikler, ana karakterin deneyimlediği somut sorunu soyutlama ile daha büyük bir hikâyeye bağlar.

Kaynakça

- Acar, N. (2021). Sinemada anlatı türleri ve neoformalist yaklaşımın betimlenmesi: Labirent filmi analizi. *Elektronik Cumhuriyet İletişim Dergisi*, 3(2), 117-135. <https://doi.org/10.54089/ecider.991758>
- Aytaç, S., & Onaran, G. (2013). Beni anlat birilerine. Erdem Tepegöz'le söyleşi. *Altyazı*, 127, 34-38.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki.
- Balcı, Ş. (2018). 2000'ler Türk sinemasında kentsel dönüşüm. *Sinecine*, 9(2), 71-109. <https://doi.org/10.32001/sinecine.471850>
- Bateman, J. E., & Wildfeuer, J. (2017). *Film text analysis: New perspectives on the analysis of filmic meaning* (1st ed.). Routledge
- Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve ses* (İ. Yasar, Çev.). Metis.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör alan ve dekadrajlar* (İ. Yasar, Çev.). Metis.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2004). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill.
- Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar*. Dost.
- Çiçekoglu, F. (2015). *Şehrin itirazı Gezi direnişi öncesi İstanbul filmlerinde isyan eşiği*. Metis.
- Dalkılıç, R. A. (2024). *Zerre: Enformel sektörde kadın emeği üzerine hermeneutik bir yaklaşım*. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 7(2), 36-55. <https://doi.org/10.33708/ktc.1506019>
- Doğan, E. (2022). Costa-Gavras'ın Le Couperet ve Erdem Tepegöz'ün *Zerre* filmlerinde hiperrasyonalizm ve işsizlik ilişkisi üzerinden zihniyet dünyaları karşılaştırması. *ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(1), 36-55.
- Dyer, R. (2016, Ocak 26). *The persistence of textual analysis* [Video]. Kracauer Lectures-King's College. <https://www.kracauer-lectures.de/en/winter-2015-2016/richard-dyer/>
- Elmacı, T. (2017). Türk sinemasında yün eğiren kadınlardan yeni sinemaya: kadın emeği meselesi: *Zerre* film örneği. *Art-Sanat*, 8, 451-470.
- Frye, M. (1983). *The politics of reality: essays in feminist theory*. The Crossing.
- Jürgens, A. S., Darragh, L., Peace, P., Agha, R., Viana, J. N., & Richards, I. (2024). Studying science in pop culture through textual analysis. An introduction to examining science in visual texts — Street art, comics and (animated) film *JCOM* 23(03), Y01. <https://doi.org/10.22323/2.23030401>
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek avrupa sanat sineması 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.). De Ki.
- Onaran, G. (2013). Hayallerden koparan zil. *Altyazı*, 127, 32-33.
- Naresh, N. (2024). Contemporary cinematic narratives: Breaking the mould. *International Journal of English: Literature, Language & Skills*, 13(2), 86-91.
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif simgesel bir biçim* (Y. Tükel, Çev.). Metis.

- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. Sage.
- Savaş, H. (2006). Doğunun paradoksu, batının özdeşliği ve çağdaş anlatı sineması. *Selçuk İletişim*, 4(2), 212-220. <https://doi.org/10.18094/si.08807>
- Simmel, G. (1997). *Simmel on culture: Selected writings theory, culture and society*. (D. Frisby & M. Featherstone, Der.). Sage.
- Sözen, M. (2008). Anlatı mesafesi-anlatı perspektifi kavramları, sinematografik anlatı ve örnek çözümler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 123-145.
- Sözen, M. (2009). Klasik anlatı sinemasında öykü kişisi, yapısal tasarım ve örnek çözümler. *Erciyes İletişim*. 1(1).
- Şentürk, B. (2016). Derdi başından aşkın kadınlar: *Sultan*'dan *Zerre*'ye Türk sinemasında kenardaki kadının dönüşümü. *Fe Dergi*, 8(2), 149-169. https://doi.org/10.1501/Fe0001_0000000172
- Taş Öz P., & Yiğit, Z. (2021). Madunun kentteki gölgesi: *Zerre*. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 38, 174-187. <https://doi.org/10.17829/turcom.934120>
- Tepegöz, E. (Yönetmen/Senarist). (2012). *Zerre* [Film]. Türkiye: Kule Film.
- Uğuz, B. (2017). Tracing the cinematic female gaze through textual film analysis of *Something Useful* (2017). *Art Vision*, 30(53), 122-134. <https://doi.org/10.32547/artvision.1514032>
- Uğuz, B. (2024). *Face Recognition* animasyon filminde süperpanoptik gözetim toplumuna dayalı distopik evrenin tasarımı. *Akdeniz Sanat* 18(33), 79-104. <https://doi.org/10.48069/akdenizsanat.1390223>
- Yaşartürk, G., & Uçar İlbuğa, E. (2014). *Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre* film örnekleriyle Türk sinemasında kentli kadın olgusu. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 39, 159-180.

Bu çalışma **intihal tespit programlarıyla** taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

This article has been scanned by plagiarism detect softwares and no plagiarism detected.

Bu çalışmada “**Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi**” kapsamında uyulması gereken kurallara uyulmuştur.

In this study the rules stated in the “**Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive**” were followed.

Makale iki yazar tarafından yazılmıştır.

The article was written by two author.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum ya da kişi ile **çıkar çatışması** bulunmamaktadır.

There is no **conflict of interest** with any institution or person within the scope of the study.