

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

YÖNETMEN
SİNEMASI

*Nuri
Bilge
Ceylan*

Hazırlayan AYŞE PAY





Yönetmen Sineması
NURİ BİLGE CEYLAN

Yönetmen Sineması

Nuri Bilge Ceylan

Hazırlayan
Ayşe Pay



KÜRE YAYINLARI / 64. Kitap

Hayal Perdesi Kitaplığı 2

Dizi Editörü **İhsan Kabil**

Yönetmen Sineması

Nuri Bilge Ceylan

Hazırlayan

Ayşe Pay

© Küre Yayınları, 2010

ISBN 978-975-6614-76-1

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı

Sertifika no: 15813

Birinci Baskı Kasım 2009

İkinci Baskı Ağustos 2011

Tasarım/Kapak **Salih Pulcu**

Baskı/Cilt Denizati Ofset

Nato Cad. Çınarlı Sok. No: 19

Seyrantepe İstanbul

KÜRE YAYINLARI

Vefa Cad. No: 48 Kat: 3

Vefa/İstanbul

Tel 0212. 520 66 41-42

Faks 0212. 520 74 00

kure@kureyayinlari.com

www.kureyayinlari.com

ÖNSÖZ

İhsan Kabil

Türk sinemasında 1990’larda başlayan dönüşümle beraber, ortaya çıkan yeni kuşak yönetmenlerden biri de Nuri Bilge Ceylan’dır. Aslolarak fotoğraf sanatı birikiminden gelen Ceylan, özellikle siyah-beyaz fotoğraf estetiğini içselleştirerek geliştirmiş, sinemasında da bu estetiği oldukça kullanmıştır. Uzun metrajdaki serüveninin ipuçlarını verecek olan ilk kısa film çalışması *Koza* (1995), derin bir sükûtin içinde insanın iç dünyasını, tabiatın nesnel duruşunu imgenin kontrasta açık siyah-beyaz âleminde sunuyordu. Bundan sonra gelen ilk filmi *Kasaba* (1997), yine siyah-beyaz olarak gerçekleştirilmiş, bir üçlemenin ilk çalışması olarak kendinden sonraki filmlerin bir nüvesi ve yönetmenin yaşadığı yerleri anıştırır konumuyla, kendi çocukluğunu, geçmişe dair tarihe yazılmış anıları görselleştiren bir eser olmuştu. Sonrasında gelen *Mayıs Sıkıntısı* (1999), yine taşradan hareketle tek tek ilginç tiplerle çiziyor, taşradaki hayatı bazen ince mizahi bir tonda çok içeriden bir ruhla tasvir ediyor, bir yandan da taşradan büyük şehre muhtemel göçün altyapısını kuruyordu. Üçlemenin sonu *Uzak* (2002)’ta artık büyük şehre gelinmiştir, taşrada varolan hafif dozlu melankoli burada yoğunlaşmaya başlayacak, karakterler belli kırıklıklarla şehrin yükünü üzerlerinde hissedecektir. Bir sonraki çalışma *İklimler* (2006), Ceylan’ın sinemasında bir kırılmaya işaret eder; artık etkileşimli insan-mekân ilişkisi yerini daha yoğun olan ikili ilişkilerin dünyasına,

bilinmezlerine bırakacak, bundan böyle yönetmen farklı bir düzleme adım atacaktır. İmdi son filmi *Üç Maymun* (2008)'da ise bu ilişkiler dünyası gerçekçilik uğruna bir kasvet ortamına çekilecek ve kişisel varoluşun çıkmaz koridorlarında seyirci loş ve içi titrek bırakılacaktır.

Bilge Ceylan sinematografisinde görsel olarak fotoğrafın tesiri çok büyüktür, görüntülerin bir kısmında fotografik değer sinemasal olana üstün dahi gelir. Bir estetik kaygının sonucudur bu; kimi zaman renklerle bile oynanır ve duygu dünyasının titreşimleri imgenin tabiatını da belirler. Tematik olarak ise üçlemede mevcut izlenimci ve durumcu bakış, sonrasında bir müdahaleyle varoluşsal olanın bıçak sırtına dönüşür ve bir yerde bir muamma olan insan doğasının peşine düşer. İlk üç filmde daha samimi, yaşayan ve yakın bir yönetmen tablosuyla karşılaşırız. Sonrasında bir entrikanın peşine düşen, kurgulayan, gerçekçiliği kötücül olanın çiziminden tevarüs etmeye çalışan bir portre karşımıza çıkar. Üçlemedeki sahicilik, belgeselci tarzdaki bir yaklaşım ama bununla beraber Kuzey Avrupa ve İran sinemasındaki yer yer aşkinci değiniler, son iki filmde sönükleşir ve bizi yönetmenin ruhunu aradığımız, bozundurulmuş bir boşlukta bırakır. Varoluşçu duruşu aşkın ve anlama dair bir boyuta yükseltmeye çalışmadığımızda içimiz nasıl buruk, tatsız ve kekremesi kalıyorsa, bu çalışmalar da üzerimizde benzer bir intiba bırakır. Varoluşçu bireysel tavırla toplumsal konumun dayattığı gerçekçi hâlin insan tasavvuru olan post-Yılmaz Güney bir bakış arasında kalan Ceylan, belki de kendi insani doğasını bile zorlayan gerçekçiliğin içinde son filmin nihayeti gibi bir çıkmaza sürüklenmektedir. Avrupa sinema çevrelerinin ilgisi, yerli kültürün dinamikleriyle bir yere kadar

örtüşmektedir; ihtiyaç olunan, bu kültürün iç âleminin biraz daha ünsiyettir belki.

Kitapta yer alan değerlendirmelerden “Nuri Bilge Ceylan’ın Taşrası” başlıklı yazısında Hilal Turan, *taşra*’yla *ev*’i özdeşirmeye tâbi tutarken, yönetmenin *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*’nda “kristal öyküleme” yaptığını, bir taşra sıkıntısı atmosferi kurduğunu ve aidiyet konumunda muazzam bir yalnızlığın ve boşluğun altını çizdiğini anlatıyor. Hasanali Yıldırım “Kasaba Cehennemine Ağıt” başlıklı yazısında, *Kasaba*’nın, izleyenlerini hayatla ve kendisiyle yüzleşmeye davet edebildiği için çifte kahramanlıkların filmi olduğunu belirtiyor. “Kavramsal Bir Mesafe Olarak *Uzak*”ta Esra Bulut, filmin mesafeyi dillendirmek yoluyla yabancılaşmayı temsil ettiğini, taşradan büyük kente doğru uzaklaşmanın değerlerden uzaklaşma anlamına geldiğini, eskinin yerine konan yeni değerlerin iç dünyası parçalanmış entelektüeli çaresizliğe ve bireysel çıkmaza ittiğini ifade ediyor. “Yeni Kutsala Ödenen Bedel: *İklimler*” adlı çalışmasında Ayşe Pay, din ile sanat arasında kurduğu karşıtlamalı bağıntıdan hareketle, Ceylan’ın filmde altmetin olarak nihilizmi işlediğini, bir aidiyetsizlik anlatısı olarak erkek tipinin benmerkezci tavırlarıyla modern insanın bunaltısını, parçalanmışlığını ve sıkışmışlığını dile getirdiğini belirtiyor. “*Üç Maymun: Cehennemde Bir Fotoğraf*”ta ise Fuat Er, filmin içedönük bir melodram havasında klostrofobiyi merkeze koyduğunu, kötü’ye yapılan vurguyla bir cehennem tasvirine giriştiğini ortaya koyuyor.

İçindekiler

Nuri Bilge Ceylan'ın Taşrası

Hilal TURAN 11

Kasaba Cehennemine Ağıt

Hasanali YILDIRIM 29

Kavramsal Bir Mesafe

Olarak *Uzak*

Esra BULUT 35

Yeni kutsala Ödenen Bedel:

İklimler

Ayşe PAY 49

Üç Maymun:

Cehennemde Bir Fotoğraf

Fuat ER 63

Biyografi 78

Filmografi 78

Nuri Bilge Ceylan'ın Taşrası

Hilal Turan

“Köylü milletin efendisidir” sözüyle Cumhuriyet’in kurucu elitinin ağzına bir parmak bal çaldığı köylüler, aslında elitin “köylüyü sadece köyde sevmeye” politikasının bir nesnesi olmaktan öteye geçemedi. Tarıma dayalı ekonominin gereği olarak politik bir tercihle icat edilen bu argümanın, Batılılaşmayı ve bilime, sanata yaslanan kentli bir toplum yaratmayı şiar edinmiş Cumhuriyet elitinin, taşraya aslında -“orda bir köy var uzakta” mantığıyla- ancak merkezi ekonomik açıdan beslediği ölçüde “efendi” olan, gözden uzak bir arka oda rolü biçtiği, 1950’li yıllarda yaşanan sanayileşme süreciyle aşikâr oldu.

Yaban’dan Vurun Kahpeye ve *Çalılıkusu’na*, Cumhuriyet edebiyat kanonuna hâkim “yabanıl olan köylüyü aydınlatma” miti ise bu süreçte taşranın, kentli entelektüelin folklorik, antropolojik, egzotik ve hatta oryantalist nesnesi olduğunun göstergesi niteliğindedir. Taşra edebiyatında olduğu gibi sinemada da 1950’lere kadar tuhaf bir köy romantizminin, sonrasında ise sol-Kemalist bir vurguyla anlatılan toplumsal gerçekçi hikâyelerin “ölü mekânı” olmaktan kurtulamadı. Köyden kente göç ise perdede, görgüsüz, “iğreti taşralı” Hacı Ağa tiplmesiyle mâkes buldu.

1990’lı yıllarda ise sinemada alışlagelmiş geleneksel kalıpları takip etmek yerine, insanın ve toplumun kendini keşfetmesi arayışında olan eleştirel bir sinema ortaya çıktı. Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemin ilk



**Yeni Türk Sineması olarak
adlandırılan döneme kadar
sinemada romantik (ya da devrimci-
romantik) anlatıların dekoru
olmaktan kurtulamayan taşra,
Kasaba'da ilk kez seyirciyle
konuşmaya başladı.**

işaret fişeklerinden biri, kuşkusuz Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* filmiydi. Bu döneme kadar sinemada romantik (ya da devrimci-romantik) anlatıların dekoru olmaktan kurtulamayan taşra, ilk kez seyirciyle konuşmaya başladı Ceylan'ın filminde. Bergman, Ozu, Antonioni ve Tarkovski¹ gibi yönetmenlerin üslûplarını sinema serüveninin merkezine yerleştiren Ceylan, otobiyografik nitelikteki taşra üçlemesinde (*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*), geleneksel anlatım kalıplarından uzak üslûbuyla taşraya yönelik çarpık bakışı kırdı. Şükrü Argın'ın ifadesiyle, izleyicinin taşrayı gözetleme lüksünü elinden alarak, taşranın da izleyiciye baktığı, taşranın bakışının görünür kılındığı ilk film *Kasaba*.²

Ceylan'ın üçlemesinde varlığını kendi dışındaki bir “merkez”in varlığına borçlu olan ve hep merkez karşısındaki konumuyla tanımlanan taşra, buna mukabil sürekli bir “eksiklik”, “ne o ne de bu olamamışlık”la malûldür.

Taşra: Bir Yük Olarak “Ev”

Gaston Bachelard mekânın, peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tuttuğunu söyler.³ Ona göre mekân belleği canlandıran, geçip gitmiş olan “süre”yi tekrar duyumsatabilen yegâne unsurdur. Ceylan filmografisinde de taşra, çocukluğa dair anıların ve düşlerin temize çekildiği, bir “zaman-mekân” olarak karşımıza çıkar.

Kasaba'da ilk sekansta bir köy okulunda Asiye'nin anılarını paylaşıyoruz. Asiye'nin gözünden izlediğimiz ders-ten, sınıfta okunan “Toplum Hayatımızı Düzenleyen Ku-

1 *Uzak*'ta Mahmut karakterinin izlediği film, Tarkovski'nin *Stalker*'idir. Filmde Ceylan doğrudan Tarkovski'ye referansta bulunur.

2 Şükrü Argın, “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?” *Taşraya Bakmak*, der. Tanıl Bora, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), s. 293.

3 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman, (İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996), s. 36.



Ceylan'ın tüm filmlerinde takip edebileceğimiz “kristal öyküleme”nin izlerini taşıyan sahneler... (*Kasaba*)

rallar” isimli parçadan çok, sınıfta uçuşan bir tüy ve derse geciken bir öğrencinin ıslak çoraplarından sobaya damlayan suyun çıkardığı ses kalır. Burada Ceylan’ın tüm filmlerinde takip edebileceğimiz “kristal öyküleme”nin izlerini görürüz.

Gilles Deleuze, sinemada anlatıyı hareket-imgeye dayalı organik öyküleme ve zaman-imgeye dayanan kristal öyküleme olmak üzere ikiye ayırır. Karakterlerin karşılaştıkları olaylara tepki göstermesi yahut bizzat olayları tetikleyecek eylemlerde bulunmasını temel alan organik öykülemenin karşısında, karakterin sadece dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden bir “tanık” olduğu, saf görsel-ses-sel durumlara dayanan kristal öyküleme bulunur.⁴ Nitekim sadece bu okul sahnesi bile Ceylan’ın kristal öykülemeye dayalı sinema üslûbunun göstergesi niteliğindedir.

Asiye ve kardeşi Ali’nin okul sonrası yaptığı geziyle Ceylan’ın çocukluğu üzerinden doğayı keşfe çıkarız. Ceylan’ın filmlerinde doğa âdeta dramatik bir unsur, hatta nerdeyse başlıbaşına bir karakter olarak yer alır. Doğadaki unsurlar (rüzgâr, ağaçlar, bulutlar) Ceylan’ın kristal anlatımında görsel/işitsel imgelere dönüşür.

Ceylan filmografisinin *leitmotif*lerinden biri olan kaplumbağa, bir ev olarak taşraya gönderme yapar. Bachelard’a göre “Bir kabuğun içinden çıkan varlıkta herşey diyalektiktir. Ve dışarı bütünüyle çıkmadığı için, dışarı çıkan, içerde kalanla çelişir.”⁵ Ceylan karakterlerinin tamamı bu çelişkiyle malûldür. Taşra, kaplumbağanın bağısı gibi gittiği her yere taşınan bir evi imgeler. Ne kadar uzaklaşılsa o kadar yakınlaşılan varoluşsal bir evrendir. Kabuk her ne kadar canlıyı korusa ve emniyet duygusu ile

4 Hasan Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005), s. 41.

5 Bachelard, *a.g.e.*, s. 128.



**Ceylan filmografisinin
leitmotif'lerinden biri olan
kaplumbağa, bir ev olarak
taşraya gönderme yapar.**

sonsuz bir dinginlik hissi uyandırır da ona sınırlar çizdiği, koşulsuz bir özgürlükten uzakta tuttuğu ölçüde bir hapis-hanedir de. Taşra, Ceylan'ın karakterleri için bu nedenle tıpkı kaplumbağanın kabuğu gibi, taşınması güç bir yük, ancak ondan uzaklaştığında karakterlerini tümünden “ontolojik evsizliğe” mahkûm eden bir “ev” olarak belirir. Kabuk imgesi, özgür ve bağımlı varlık diyalektiğini de bünyesinde taşır. Tam da bu sebepten Ceylan'ın en kendisiyle barışık karakterleri (*Kasaba*'da dede, *Mayıs Sıkıntısı*'nda Baba Emin) taşradan ayrılıp ona tekrar geri dönmüş, bir nevi bağımlılık sorgulamasını geçmiş, onsuz da hayatını sürdürebileceğini fark eden ve ancak bu noktada ona bir aidiyet duyabilenlerdir.

Ev ile kabuk imgesinin tümüyle birleştiği alanlar, düşlerdir *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda. Ali'nin doğa karşısında hoyratlığı özelinde insanın doğaya tahakküm etme çabasının oluşturduğu suçluluk duygusu onun düşünde karşılık bulur. Dünyaya sadece tanık olarak bakan karakterler oluşturan ve onlara iyi/kötü yargılamasının ötesinde ciddi bir mesafe koyan Ceylan'ın vicdani hesaplaşması düşlerde belirir. Gezinti sırasında yaşlı bir adama taş atan ve karşılaştığı kaplumbağayı ters çevirerek onun ölümüne neden olan, bir eşeğe meyve kabuğu fırlatan Ali, düşünde evin penceresinde annesini düşerken görür. Kaplumbağa yine düş yordamıyla ev imgesine dönüşmüş, çocukluk evresinin her birimizce malûm “sevdiğin kimseleri kaybetme korkusu”, suçluluk duygusunun verdiği vicdan azabıyla birleşmiştir.

Bachelard'a göre “Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamındaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. İnsan varlığının ilk evrenidir. Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur...”⁶ Ceylan düş kurmanın emniyetini *Kasaba*'nın ateş başındaki sohbet bölümüyle hissettirir:

6 Bachelard, s. 34-35.



Ev ile kabuk imgesinin tümüyle birleştiği alanlar, düşlerdir *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda. Ali'nin doğa karşısında hoyratlığı özelinde insanın doğaya tahakküm etme çabasının oluşturduğu suçluluk duygusu onun düşünde karşılık bulur.

“Bir fikirden yola çıktım, bir çocukluk hatırasından, gün ağarana kadar tarlalarda süren şu uzun sohbetlerden. Herşey zihnimde çok netti. Bir çocuk olarak hangi konuda konuştuklarını pek anlamıyordum, ama büyüklerin bu konuşmalarının bana bir tür güvenlik hissi verdiğini hatırlıyorum. Tartışıyorlardı, gülüyorlardı... Uykuya dalarken orada olduklarını hissediyordum ve bu beni sakinleştiriyordu. Uykumun üzerine örtülmüş sıcak bir yorgan gibiydi.”⁷

Sohbet esnasında defalarca anlattığı anlaşılan askerlik anılarını tekrar anlatan, uzak diyarlara gitmiş ve bütün bu süreçte mevcudu sevmeyi, yetinmeyi öğrenmiş Dede Emin karakteri realizmi, yurtdışında eğitim almış ancak memleketine dönerek burada faydalı işler yapmaya kendini adanmış Nuri idealizmi, hayattaki tek ereği -tıpkı ölmüş olan babası gibi- içinde bulunduğu kasabadan kurtulmak kente kapak atmak olan Saffet ise nihilizmi teslim eder. Sohbet esnasında Ali'nin gözünden yüzlere yapılan yakın çekimlerle verilen detaylar, yine Ceylan'ın kristal öykülemesine işaret eder. Ceylan'ın üçlemesinde ana tema olan “sıkıntı” ise yerleşik olanı sorgulayan, her üç filmin ana karakterlerinden Saffet üzerinde düğümlenir.

Taşra Sıkıntısı

Ceylan'ın üç filminde de “sıkıntı”yla en fazla özdeşleşen aile bireyi Saffet'tir. Saffet için kasabada zaman geçmemekte, orada yaşanan hayat, gerçek bir hayata benze-memektedir: “Hayat şu yaşadığımız hayattan ibaret bana göre, görüp göreceğimiz yalnızca bu. Ne bir amacım ne hedefim ne hayallerim var!.. Sadece müzmin bir iç sıkıntısı...” Bu iç sıkıntısının kaynağı ise onun için bir hapis-

7 Nuri Bilge Ceylan: “Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor”, Söyleşi: Michel Ciment, 2001. www.nbcfilm.com



**Ateş başındaki sohbet,
büyüklerin ‘karmaşık’ dünyasını ortaya
serer. (*Kasaba*)**

haneden farksız olan kasabadır. Saffet, amcası Nuri ve dedesi Emin tarafından eleştirilen babasını şöyle savunur: “Başka ne yapabilirdi ki babam? Yeteneklisin. Kuvvetli hissediyorsun kendini. Dünyayı yerinden oynatabilirmişsin gibi geliyor. Ama dünyanın hiç umurunda olmayan, hapisten farksız bu kasabadasın. Sağa bak ağaç, sola bak ağaç. Gitmeyip de ne yapacaksın?” Mikhail Bakhtin’in ifadesiyle “her gün durmadan aynı etkinlikler döngüsünün yinelendiği, aynı konuşma konuları, aynı sözcüklerin sarf edildiği taşrada zaman olaydan yoksundur ve bu nedenle, neredeyse havada asılı kalmış gibidir.”⁸ Zamanın tekdüzeliği ve bu “aynılık”, Saffet’in sıkıntısının temel nedenidir. Ancak bütün bu olumsuz duygulara rağmen, Saffet askere giderken kaçıp kurtulmak istediği evi, kasabası, “taşrası”nın aynı zamanda daima özlemini duyacağı, geri dönmek isteyeceği bir yer olduğunu fark ettiğini de itiraf eder. Bu itiraf, Angelopoulos’un *Ulysses’in Bakışı* (1995) filmindeki kahramanın itirafını hatırlatır: “Tanrı’nın yarattığı ilk şey yolculuktur. Bunu şüphe takip eder ve sıra hasreti...”

Mayıs Sıkıntısı ise her bir karakterin kendine has sıkıntılarının birleştiği bir anlatıya yaslanır. *Kasaba* filminin çekim öyküsünü anlatan *Mayıs Sıkıntısı*’nda Ceylan’ın alter-egosu Muzaffer kasabada çekmek istediği filmin, babası Emin yıllarca baktığı ağaçlı araziye kadastrocuları kurtarmanın, onun vaadiyle filmine yardımcı olmak için işinden ayrılan Saffet kente kapak atmanın, küçük Ali ise sorumluluk duygusunu öğrenmesi karşılığında büyüklerin ona alacağı (iktidarın ödülü) müzikli saatin peşindedir. Bu sıkıntılar evrenini aslında tümüyle vaatler besler.

8 Mikhail Bakhtin, *Karnavalıdan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, der. Sibel Irzık, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), s. 321-322.



Saffet'in hapishaneden farksız kasabası, taşrası aynı zamanda aidiyet duyduğu, daima özlemini duyacağı, geri dönmek isteyeceği yerdir. (*Kasaba*)

Bitmeyen Vaatler ve Hileler

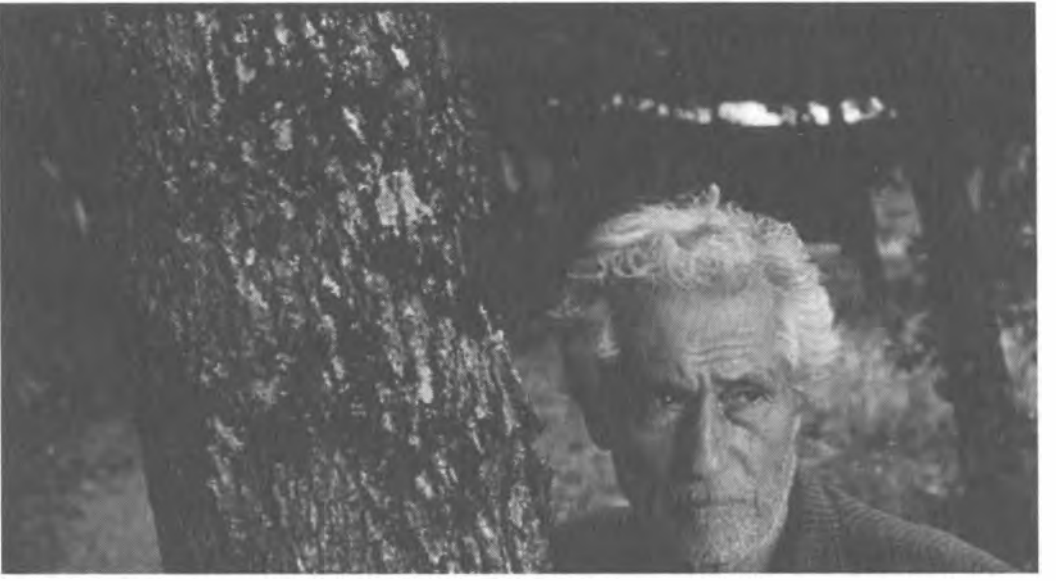
Nurdan Gürbilek, yoksunlukla akraba olan taşra sıkıntısının çocukluğundan tanıdığı bir sıkıntı olduğunu çünkü çocukluğun kendisinin bir taşra olduğunu söyler: “Tıpkı taşra gibi uzakta yanıp sönen, parlayıp yiten ışığın vaadiyle yaşar çocuk. Her gün onu bekleyen, her sabah onu yanına çağıran bir dünya! Orada, dışarıda bir anlam vaadi olduğunu fark etmiştir bir kez. Yeni bir oyuncağın uyardığı umudun yerini birden nasıl koyu bir can sıkıntısına bıraktığını hatırlayanlar bilir: Çocuğu umutlandıranda, bir şeylerin kendisinden esirgendiğini hissettiren de dışarının vaat ettiği bu anlamdır.”⁹

Mayıs Sıkıntısı’nda Gürbilek’in vurguladığı taşradan kaynaklanan sürekli bir yoksunluk hâli ve onu besleyen vaatler anlatının temel unsurlarıdır. Saffet, Muzaffer’in âdeta geçiştirerek vaat ettiği kent yaşamına, Ali ise cebinde yumurtayı kırmadan taşıması karşılığında ona alacağı müzikli çakmağa diker gözünü. Finalde Saffet’in hayali, Muzaffer’in umursamazlığı ve “taş yerinde ağırdır” şeklindeki çark etmeleriyle bozguna uğrarken, Ali’nin müzikli çakmağa kavuştuğu hâlde müzikli saati de aldirmaya çalışması hiç bitmeyen vaatlerin ve onun beslediği sınırsız yoksunluk duygusunun altını çizer.

Hiyerarşi ve İktidar

Muzaffer’in kasabada aile üyelerine ve filmi için görüştüğü Pire Dayı’ya davranışı aslında *Kasaba*’daki Ali’nin doğaya ve canlılara müdahalesine benzerlik taşır. İnsanın doğaya tahakkümü ile kentli olanın taşraya ve hatta kentin taşralı göçmenlerine tahakkümü (*Uzak*) eşitlenir. Muzaffer için, anne ve babası, Saffet’in umutları, eşini yeni

9 Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), s. 56.



**Sıkıntılarının birleştığı bir evren
kurar *Mayıs Sıkıntısı*.**

kaybetmiş ve yalnızlığını paylaşma arayışındaki Pire Dayı'nın yaşlılık ve hastalığı bir anlam ifade etmez. Muzaffer hiyerarşik bir ilişki kurduğu tüm bu karakterleri sadece çekmek istediği filmin nesneleri hâline getirir. *Mayıs Sıkıntısı* bu anlamda sonu gelmez bir iktidar arzusunun temsilidir. Bir kentli portresi olan Muzaffer'in "taşra"sına, Baba Emin'in devletin otoritesine, Saffet'in onu işsiz güçsüz olmakla suçlayan ailesine, Ali'nin onu yumurta ve domates taşımak zorunda bırakan büyüklere yönelik iktidar mücadelesi anlatıda öne çıkar.

Otorite kuşkusuz en fazla çocukluk döneminin kâbusudur. Ali'nin Muzaffer'in de yardımıyla hile yapmayı öğrenmesi, kırılan yumurtanın yerine başka bir yumurta koyması, otoriteye karşı bir savunma mekanizması niteliğindedir. Öte yandan aralarındaki diyalog, İbn Haldun'un bedevi/hadari ayrımına vurgu yapar niteliktedir. Film boyunca Muzaffer temel amacı için insanları kullanmak ve hatta onlara boş vaatler vermekten çekinmeyen bir portre sunarken, bilhassa babası Emin'in devletin araziye ondan alamayacağına, Saffet'in Muzaffer'in vaadine, Ali'nin ise başlangıçta hile yapmanın doğru bir şey olmadığına duyduğu saf inanç, hadari/bedevi ayrımının altını kalınca çizer. Babasının yıllarca emek verdiği araziye verdiği önemi "devlet burayı sana bırakmaz" diyerek küçümseyen, Ali'yi yumurtayı muhakkak kıracağı, o yüzden hile yapması gerektiğine inandırmaya çalışan, Saffet'i kentte ona iş bulmakla kandıran, tıpkı "taşra" gibi kendisini belirsiz bir bekleyişe bırakmış olan yaşlı Pire Dayı'nın yalnızlığını ve sıkıntısını dinlemeyen kentli Muzaffer ise tüm hadari (medeni) toplumlar gibi "hileliği özümsemiş" bir portre sunar.

Kasaba'da olduğu gibi *Mayıs Sıkıntısı*'nda da hileye başvuran Ali ve hile yapmayı özümsemiş Muzaffer düşle-



Bitmeyen vaatlerle beslenen beklentiler evreninde Ali, yumurtayı kırmadan taşımayı başardığında yoksunluk duygusundan bir nebze de olsa kurtulacaktır. (*Mayıs Sıkıntısı*)



Ceylan'ın karakterlerinin iletişim kurabildikleri tek yer doğadır.

rinde vicdanlarıyla hesaplaşır. Ceylan filmografisinde düşler, düşüncelerin imgelere dönüştüğü bir süreç olarak karakterlerin filmde bize sunulmayan içsel hesaplaşmalarını ortaya koyar. Çocukluğunda tıpkı Ali gibi kaplumbağalara zarar verdiğini ifade eden Ceylan için de vicdani sorgulama alanı, düş evrenine benzeyen sinemasıdır.

İnsanın Taşrası

Söyle, anlaşılmaz adam, kimi seversin en çok, ananı mı, babanı mı, bacını mı, yoksa kardeşini mi?

- Ne anam var, ne babam ne bacım ne de kardeşim.
- Dostlarını mı?
- Anlamına bugüne dek yabancı kaldığım bir sözcük kullandınız.
- Yurdunu mu?
- Hangi enlemedir, bilmem.
- Güzelliği mi?
- Tanrıça ve ölümsüz olsaydı, severdim kuşkusuz.
- Altını mı?
- Siz Tanrı'ya nasıl kin beslerseniz, ben de ona öylesine kin beslerim.
- Peki, neyi seversin öyleyse, olağanüstü yabancı?
- Bulutları severim... işte şu... şu geçip giden bulutları... eşsiz bulutları!¹⁰

Uzak filminde taşranın “örtülmeye çalışılan bir geçmiş” olarak Saffet karakteriyle kentli reklâm fotoğrafçısı Mahmut'un önüne çıkması, mekânsal bir taşranın ötesinde ontolojik bir taşranın altını çizer. Kentte yaşayan Mahmut, ideallerinden vazgeçmiş, etrafına ve daha önemlisi kendine yabancılaşmıştır. *Uzak*'ta, *Mayıs Sıkıntısı*'nda

10 Charles Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel, (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), s. 1.

annenin film çekimi sırasında giydiği “köylü kıyafetlerinden rahatsız olması”yla ortaya çıkan köy-kasaba hiyerarşisi ve Saffet’in kent yaşamına duyduğu arzu üzerinden gelişen kasaba-kent hiyerarşisine, kente gelen Saffet’in gemi işçisi olarak dünyaya açılma hayaliyle üçüncü dünya-Batı hiyerarşisi eklenir. Bu sonsuz hiyerarşiler evreninde insan tümüyle “yalnız”dır. İçinden çıkılan kabuk artık geride kalmıştır. Aidiyetsizliğin getirdiği “eksiklik” hâli ise *Uzak* ve sonrasındaki filmlerinde de karakterlerin içlerinde ve aralarında kocaman bir boşluk olarak varlığını sürdürür. Ceylan’ın karakterlerinin iletişim kurabildikleri tek yer doğa olur. Yani sadece “şu geçip giden bulutlar...”

Kasaba Cehennemine Ağıt*

Hasanali YILDIRIM

Kasaba bir fotoğraf sanatçısının ilk filmi. Çocukluk yıllarına özgü kasaba anılarından derlenmiş öznel temalar üzerine kurulu incelikli bir ‘ayrıntı’ örneği. Fasbinder kadar sabit kamerayı seçen bir Bergman filmi gibi. Sinemanın da ruhu olduğunu hatırlatan bir çalışma.

Bir büyükşehir çocuğu olmama ve oradaki yaşama düzenini bir türlü hazmedemememe karşın, büyükşehir-den kaçmak şöyle dursun, dışına çıktığımda sağlıklı yaşayamamakla yüzyüze kalırım. Köy ise doğayı, huzuru, ana kucağı sıcaklığını, en azından tatili hatırlatmasına ve en çok da sessizliğı ve tanıdiksızlığıyla ilgimi çekmesine karşın, ancak birkaç günlük katlanılabilirliği mümkün bir evre. Ama kasabanın bende hiç yeri olmamasından, bir kasaba ruhunun varlığını bilmeme karşın yüzleşmemekten mi ne, ne zaman anlık bile olsa yolum bir Anadolu kasabasına düşmüşse araçtan iner inmez, hamama girmiş gibi terlemeye başlarım. Kalbim hızla çarpar, insanlarla konuşmak şöyle dursun işimi bir an önce görüp hızla kaçmak isterim. Kasaba tedirginlik veren bir atmosfer yaratıcısı. Nuri Bilge Ceylan’ın birbuçuk yılda tamamladığı ilk uzun metrajlı siyah beyaz filmi ‘Kasaba’yı izlerken de aynı duygular içindeydim. Çünkü daha sinemanın ilk yıllarında, toplu bir film gösterimi sırasında kendisini tutamayan bir izleyici gibi söylersem, ‘tıpkı hayatın ta kendisi’ ‘Kasaba’. İnsanı rahatsız edecek kadar da kendisi.

* Bu yazı 8 Aralık 1997 tarihli *Yeni Şafak* gazetesinden alıntılanmıştır.



Gezgin lunapark turu, zihinde ‘leke’ bırakıcı birçok enstantane taşır. Şairaneliğin iyice tırmandığı bu sahne sanki aynı zamanda harika geçişler resmi geçididir.



Herkes aslında zaten ötekilerin bildiği kendi hikayesini anlatmakta ama kasabaya ve kasabalıya özgü bıkkınlık biricik hakikat olarak ortada kalakalmakta.

Bir Yüzleşmedir Hayat

Çok az insan aynayla maskesiz yüzleşmeye cesaret eder; bu yüzleşmeyi sonuna dek sürdürene de daha sonraları ‘kahraman’ derler. ‘Kasaba’ böylesi bir yüzleştirmeyi niyetlediği, üstelik üstesinden başarıyla geldiği ve izleyenlerini hayatla ve kendileriyle yüzleşmeye davet edebildiği için çifte kahramanlıkların filmi. İşin içine ticari kaygılardan azade, bütünüyle ‘kendince’ bir film yapmak azmini de ekleyince, bu kahramanlık çokboyutlulaşmakta. ‘Kasaba’, yönetmenin çocukluk yıllarında ablasıyla yaşadıklarından harmanlanan bir senaryoya dayandırılıyor ama filmin alışlagelmiş anlamda bir konusu olmadığı gibi, birçok başka alışılmış film birimine de sahip değil. Belki de mevsimlerle paralelleştirilmiş dört ayrı bölüm halinde ‘gösterilen’ fragmanlardaki görüntü çerçevelemeleri ya da görsel boyut ne kadar harikaysa, filmin ana ritmini oluşturan izleğin, bölümler arasındaki bağın sağlıklı kurulamaması yüzünden o denli sarkık kaçtığı eklemek gerekli. Çünkü fragmanlar kendi aralarında bir bütünlüğe sahip gibi gözükse de, birarada değerlendirildiklerinde, birbirleriyle ortak bir anlam paydasında bütünleşememiş dört fragmandan, belki de daha doğrusu dört kısa filminden ibaretmiş gibi görünüyor. Bağlantıları kurmayı zorlaştıran da, filme asıl değerini ekleyen, eşyaya yöneltilen ‘ruhi bakış’ın, kimileyin süresini, kimileyin tarzını iyi tutturamamaktan kaynaklanan bir sarkma hali. Bu yüzden de kendi bütünlüğü içinde yakalanmış bazı harika kesitler, sinema dilinin kullanımının gerektirdiği bir zorunlulukla, ‘İyi de bu gösterilen, filmin içinde nereye oturuyor?’ ya da ‘Yönetmen bu sahneyi böylesine kurgulayıp bu denli uzattığına göre, bunu nereye bağlamamı bekliyor?’ gibi cevabı bulanamayan sorulara yol açıyor. ‘Kasaba’nın parça birimleri, belki de kasabaya özgü o ruh haleti içinde pek kaynaşmamış gibi. Zaten yönetmenle yapılan röportajlardan bazı yanlışların farkında olduğunu öğreniyoruz.

Dört Mevsim Aynı Yerde

Birinci bölümdeki kasaba ilkokulunda sesli okuyan erkek çocuk sahnesinde, ‘ağız’ denilen, yani görüntüyle sesin uyumsuzluğu ve iki yerde iyice belirginleşen hızlı zoom kullanımı, göze batan öteki aksaklıklardan. Örneğin yine ilk bölümde aşırı odaklanılan kasaba ilkokulundaki sobada yanan közlerin dansı ve sobaya çoraplardan sızan damlaların yıldırımı andırır çarpma sesi de, ‘meramını aşan sözler’ arasına eklenebilir. Asiye’nin beslenmesinde çürümüş yemeğin ne aradığı da anlaşılamayanlardan. Muhtemelen dışarılı öğretmenin aşırı abartılı merhameti ve kasabalının zıddına yüzünden okunan iç huzuru da sorgulanabilir. Dışarıdaki kar manzarasına dalıp gitmiş öğretmen sınıfta yokmuş gibi davranan, havada uçuşan tavuk tüyüyle oynayan çocuklar ve zamanın o bitip tükenmek bilmeyen süreğenliğiyle çelişen çocuksu hareketliliğin inadına baskın çıkan kıpırtısızlık. Bu sahnelerde olsun insanın kendi dağarına sarkmaması olanaksız. Fakat gerek anlatımdan gerekse anlatılanların yaşanmışlığının ön bilgisinden mi ne, ‘Kasaba’nın bu ilk bölümünü izlerken, müthiş bir kurgulanmamışlık hissine kapılıyor insan. Sanki ‘gerçek’ten film.

Siz Hiç ‘Kasaba’ Gördünüz mü?

İkinci bölümdeki kasaba turları sırasında uğranan gezgin lunapark turunda da, koyunların boğazlanmasındaki duygusuzluğun aktarılması başta olmak üzere zihinde ‘leke’ bırakıcı bir çok enstantane var. Bu bölüm sanki aynı zamanda harika geçişler resmi geçiti; şairaneliğin iyice tırmandığı bir anlatım. Yönetmenle ablasının çocuk oyunlarını anlattığı bu sahnelerde göze batan en önemli nokta ise kaplumbağa faslının inandırıcılıktan yoksunluğu ve bu ‘birim’in sonuçta bir yere oturtulmamış olması. Üçüncü bölüm bir bakıma ‘Akademikus.’ Bütün aile bireylerinin biraraya gel-

dikleri eğlenceye dönüşen bir tarla bekleme sırasında mısır közlerken, aile bireylerinin ‘karşılıklı’ konuşmaları. Herkes aslında zaten ötekilerin bildiği kendi hikayesini anlatmakta ama belirli bir sıradüzen ve saygı gözetildiği gibi görünse de, kasabaya ve kasabalıya özgü bikkınlığın biricik hakikat olarak ortada kalakalmakta. Çünkü herkesin hikayesi ve hayalleri kendine. Yıllarca yurt dışında dirsek çürüttükten sonra kasabaya kapanmayı seçmiş orta yaşlı kasaba bilgesinin bir türlü anlaşılamaması; çekip gitmek için yanıp tutuşan delikanlının doğduğu yerlere nefretle karışık bağlılığı, doğanın bozulmasından şikâyet... Bu bölümdeki konuşmaların süzgeçten geçirilmemişliği kalben ne denli takdir edilse de, alışkanlıklar gereği öylesine sıkıcı kaçıyor ki, yinelemekte sakınca yok: Tıpkı hayat gibi. (Nine dışında kimsede lehçe olmaması da harika bir ayrıntı olarak kaydedilmeli.)

Ev Hali İşte

Son bölümdeki ev halleri, filmin en çağrışıma açık kısmı. Hayatın bizzat anlaşılmaya, anlamlandırılmaya başlandığı evreler ve çocuklara özgü anlayış vukufiyetiyle, önce aile bireylerine oradan hayata bakmayı deneme. Gece pikniği bölümünde gözlemlenen bağısız ve bağlantısız konuşmalar, yerini eviçine özgü sıcak havaya, anlayışa, hoşgörüyeye ve insaniliğe bırakır. Herkes herkese katlanmaya, yardımcı olmaya hazırdır artık. Fakat sonuçta herkesin derdi kendine. Film de en olmadık anda bitmişti, tıpkı hayat gibi.

Kavramsal Bir Mesafe Olarak *Uzak*

Esra Bulut

Yeşilçam sinemasının Türk sineması üzerindeki belirleyiciliği, uzun bir zaman diliminde, birbirinin türevi olan ve halkın duygularına seslenen melodramların üretilmesine neden oldu. Yönetmenler dramatik süreci kullanmaya çalışsalar da yüzeysel ve klişe bir tavırla hareket ettikleri için evrensel bir dil yakalayamadı. Bu durum Türk sinemasının hem özgünlük kazanmasını hem de endüstrileşmesini erteledi. Başarılı örnekler ya kişisel ya da rastlantısal kaldı. Sonraki yıllarda düşünsel arka plânı kuvvetli filmler de popülist bir tavra yöneldi. Sinemanın karşılıklı bir sürecin ürünü olduğu hatırlanıp seyircinin de hesaba katıldığı gün, melodramlardaki ortak repertuvardan uzaklaşıldı. Bu süreç sesimizin dünya pazarında duyulmasını hayli geciktirdi. Son yıllarda Nuri Bilge Ceylan, Türk Sineması için önemli bir “dışa açılış” simgesi hâline geldi. *Mayıs Sıkıntısı*’nda Saffet’i, *Uzak*’ta Yusuf’u oynayan Mehmet Emin Toprak’ın genç yaşında vefat etmesinin ardından Cannes Film Festivali’nde En İyi Erkek Oyuncu ödülüne lâyık bulunması ve *Uzak*’ın birçok önemli yarışmadan bol ödülle dönüşü, Türk sinemasının neredeyse birçok açıdan yaşıyor olduğunun ispatıydı. Nuri Bilge Ceylan’ın hiç de tesadüfi olmayan başarısı hâlen ödüllendirilmeye devam ediyor. Ancak *Kasaba*’dan beri karakterlerin kronolojik



Taşradan kente varışıyla Yusuf'un yolu, dingin süreklilikten modern zamanların keşmekeşine çıkar.

ilerleyen kendilerini var etme serüvenleri, yönetmenin filmografisinin sınırlarını da zorlamışa benziyor. *Uzak* bu kronoloji içinde modern insana yaptığı vurgu ile dikkat çekerken, *İklimler* modern insanın iflâh olmazlığını kaygı gütmekten tanımlayarak sakın ilerleyen bu kronolojiye ihanet ediyor. Acaba adım adım ilerleyen ve Nuri Bilge Ceylan'ın kendisinden beslendiğini her fırsatta hissettiğimiz sineması nereye doğru evriliyor?

Nuri Bilge Ceylan'ın *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ile köyde ve kasabada geçen yolculuğu, *Uzak* ile köyün ve kasabanın sonundaki şehre varıyor. Dingin süreklilik modern zamanların keşmekeşine tosluyor ve artık kente varışın öyküsü anlatılmaya başlanıyor. Gemilerde iş bulma sevdası ile İstanbul'a gelen Yusuf, reklâm fotoğrafçısı kuzeni Mahmut'un evine yerleşir. Mahmut ekonomik sıkıntısı olmayan, entelektüel sulara yüzen, ehlikeyif bir hayat sürmektedir. Konformist yaşam kapılarını *öteki*'ne açmakta zorlandığı için Yusuf'a misafirliğinin başladığı ilk günden itibaren "fazlalık" muamelesi yapar. Yusuf'un "kokuşuk" ayakkabılarını dolaba tıkkırtıran Mahmut, yaşam biçiminin sınırlarını belirginleştirmeye çalışırken, Yusuf misafir olduğu evi kendi evi gibi kullanma hevesindedir. Mahmut, kentli olma sevdasındaki taşralıya çömez muamelesi yaparken, taşralı pervasızca misafirliğini uzatma derdine düşer. İki karakter birbirinin devamı gibidir; "birinin zamanı" geçmişken *öteki*'ninki henüz başlamaktadır. Mahmut da İstanbul'a ilk geldiğinde Yusuf'unkine benzer bir süreç yaşamıştır. Geçmişine baktığında kendisini Yusuf kadar şanslı bulmadığı için onun "sahip olduğu yaşam"a tahammül edemez; ev sahipliğini unutup kendi konforunu ve hegemonyasını sekteye uğratmama sevdasına düşer. Diğer yandan eski karısının Kanada'ya gidecek olmasından dolayı geçmişe dönük iç hesaplaşmalar yaşar. Hayatı parça parça olmuş bir entelektüel adam, pratikte



Mahmut, kentli olma sevdasındaki taşralıya çömez muamelesi yaparken, taşralı pervasızca misafirliğini uzatma derdine düşer. İki karakter birbirinin devamı gibidir; “birinin zamanı” geçmişken öteki’ninki henüz başlamaktadır.

yaşadıklarının tümünü konu başlığı şeklinde geçiririrken, çaresizliği ve içedönük yalnızlığı ile ruhsal derinliklerinde boğulur.

Yabancılaştıkça Araları Açılan Modern Bireyler

Bir veba gibi yayılan illet, modern insanın en bilindik çıkmazı olan diğerine aksettiremediği bireyselliğidir. Bu anlamda filmin adının *Uzak* olması karakterlerinin birbirleriyle ilişkileri açısından oldukça manidardır. *Uzak*, Yusuf'un hayallerine uzaklığının, Mahmut'un kasabada, yani çok eskilerde bıraktığı değerlerine uzaklığının ifadesidir. Mahmut'u Nuri Bilge Ceylan'ın alter egosu olarak kabul edersek, filmi, yönetmenin çocukluğunun geçtiği kasabanın masumiyetine duyduğu özlemin ifadesi olarak değerlendirebiliriz. Yönetmenin filmlerinde karakterler arasında var ettiği mesafe, karşılıklı susuşlar, uzaklara dalmalar ve içedönük sancılar, “yabancılaşma”nın temsilleridir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda karakterlerin birbirlerini anlamama durumları, *Uzak*'la bir üst katmana geçerek birbirini kabullenememe ve birbirlerine ısınamama durumuna dönüşür. Doğadan ve kasaba hayatından koptukça “yabancılaşma”nın ayyuka çıktığı yaşam biçimleri, insanın özünden uzaklaşmasının göstergesi olur. Bu yüzden yönetmen, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda daha içeriden bir bakışla taşraya ait kavramları irdelerken, *Uzak*'ta “yabancılaşma” ve “nihilizm” gibi modern hayatın uzantısı sayılabilecek kavramları yorumlamaya başlar. Bu durum Nuri Bilge Ceylan sinemasını daha kişisel ve bireye dönük bir sinema anlayışına götürür.

Mahmut'un evinde *öteki*'ne gösteremediği tahammül ve tek kişilik hayat anlayışı, Garaudy'e göre insanın kognitif (idrak) yapısında varolan bir parçalanmaya işaret eder. İnsanla nesnenin aynı varlık alanlarında kıymetlendiril-



**Mahmut'un eski karısıyla
görüşmesi, geçmişe dönük
iç hesaplaşmalarının
habercisidir.**

mesi, kişinin etrafındaki her şeyi tek bir mesafeden görmesine yol açar. Bu bağlamda Mahmut'un evinin içinde kendisine çizmiş olduğu "yaşama alanı", filmi bireyci ve modernist bir boyuta taşır. Kendi sınırlarını çizen birey, bu sınırlarla bir tanım yapmış olur. Filmde yabancılaşıma sürecinin başlangıcında Yusuf'u ele alırsak, birdenbire kendisini hiç tanımadığı bir şehirde tek başına bulan bir insanın durumunu gözlemliyoruz. *Uzak*'ta yabancılaşıma, kavramsal boyuttan fiziksel boyuta varıncaya kadar her anlamda karşılığını bulur. Yusuf henüz bu kavramla yeni tanışırken Mahmut kıvrımlarında dolaşmaya başlamıştır. Onunki daha üst bir boyuttur; yabancısı olduğu dünyada kendi varlığını konumlandıramama hâlidir. Ceylan'ın modern çıkmazlarda sürüklenen karakterleri tam da bu noktada Sartre'ın eserlerindeki kahramanlara öykünür: "Birer uçurumun arkasında, birbiriyle ümitsizce ve boşuna mücadele ederler, birbirinden hiçbir şey beklemezler, hiçbir şeye bağlanmazlar, sonuçta kendi kendilerine ördükleri duvarlar arasında, derece derece intihar ederler."¹ Yusuf ile Mahmut'un ilişkisi de menfaat gözetecek durumda değildir, çünkü kahramanlar kendilerine dönük hâlleri ile en çok iç dünyalarında var olur. Birbirleriyle ilişkileri, aynı evde yaşadıkları objelerle ilişkilerinden farksızdır. Bu yüzden *Uzak*'ta hissedilir en acıtıcı duygulardan birisidir *fazlalık* olma hissiyatı. Bu duygunun sezdirici gücü olan ve sonunda Yusuf'u hırsızlıkla suçlayan Mahmut, iktidarın ezici gücünün de temsilidir. Film bu iftiradan sonra boyut değiştirir ve Mahmut tek taraflı bir iktidar ile Yusuf'a psikolojik anlamda eziyet etmeye başlar. İki karakter arasındaki gerilim, görsel anlamda abartısız ancak kendi ruh dünyalarında yıpratıcı kıvamda yükselir. Mahmut'un Yusuf'a beslediği antipati, evini paylaşmanın

1 Sadık Kılıç, *Yabancılaşıma -İnsana Karşı Toplumsal Süreç*, (İstanbul: Rahmet Yayıncılık, 1984), s. 29.



**“Yabancılaşma” imgesi,
karakterler arasındaki
mesafeyle, içedönük
sancılarla yer bulur filmde.**

verdiği rahatsızlığın ötesindedir. Mahmut, içerisinde bulunduğu şartlardan hoşnut değildir; boyun eğer ve zamanla bir tür kabulleniş yaşar. Olmak istediği yer olduğu yerin çok uzağındadır. Yusuf’a baktıkça kendi hezeyanını görür. Var olmak istedikleri yere uzaklıkları iki karakter için de ortaktır. Ancak Yusuf, hırsızlıkla suçlanana kadar hiçbir kötü muameleyi üzerine almaz. Gerçekten Mahmut’un rahatsız olacağı kadar pişkin ve sigara parasını çıkartsa kendisine ait olmayan bir evde sığıntı gibi yaşamayı kabul edecek kadar kaygısızdır. Yusuf’un iş bulmak için pek de çabalamayan bu hâli, Mahmut’a bulunduğu nokta ile varmak istediği nokta arasındaki mesafenin hiçbir gayretle kapatılamayacağını hatırlatır.

Taşraya ait kökleri henüz yok olmadığı için Yusuf’a karşı tavrını bir düşmanlığa dönüştürür. Bunca zaman taşradan kopmak için katettiği mesafe Yusuf’un evine gelişi ile bir anda kısalmıştır. Yusuf, Mahmut için yalnızca bir misafir olmanın ötesinde vicdani bir unsur, kendi ataletine tutulan bir aynadır. Bu kadar çok hatırlatıcı vasfa sahip bir insanı kendi evinde görmek istemez. Ancak Yusuf’un evi terk ettiği gün, onun bıraktığı Samsun sigarasını yakarak vicdani hesaplaşmasında karşı tarafa geçer ve Yusuf’a yakın bir yerde durur.

Yönetmen iki karakteri üç başlık altında paralel bir öykü ile ilerletir. Senaryonun seyri Kafka’nın *Değişim* adlı kitabında Gregor Samsa için yazdığı öyküye oldukça benzer: “Kafka öyküyü açıkça üç bölüme ayırmıştır. Bunlardan ilki Gregor’un mesleğiyle, ikincisi ailesiyle, üçüncüsü ise kendi kendisiyle ilişkisini anlatır.”² Yusuf ve Mahmut’un serüveni de bu üç ana başlıkta tanımlanabilir; meslekleri, aileleri ve kendileri ile ilişkileri karakterlerin çıkmazlarını anlatmaya kâfidir. Bu başlıklar karakterlerin

2 Franz Kafka, *Değişim*, çev. Kamuran Şipal, (Cem Yayınevi, Eylül 2003), s. 72.

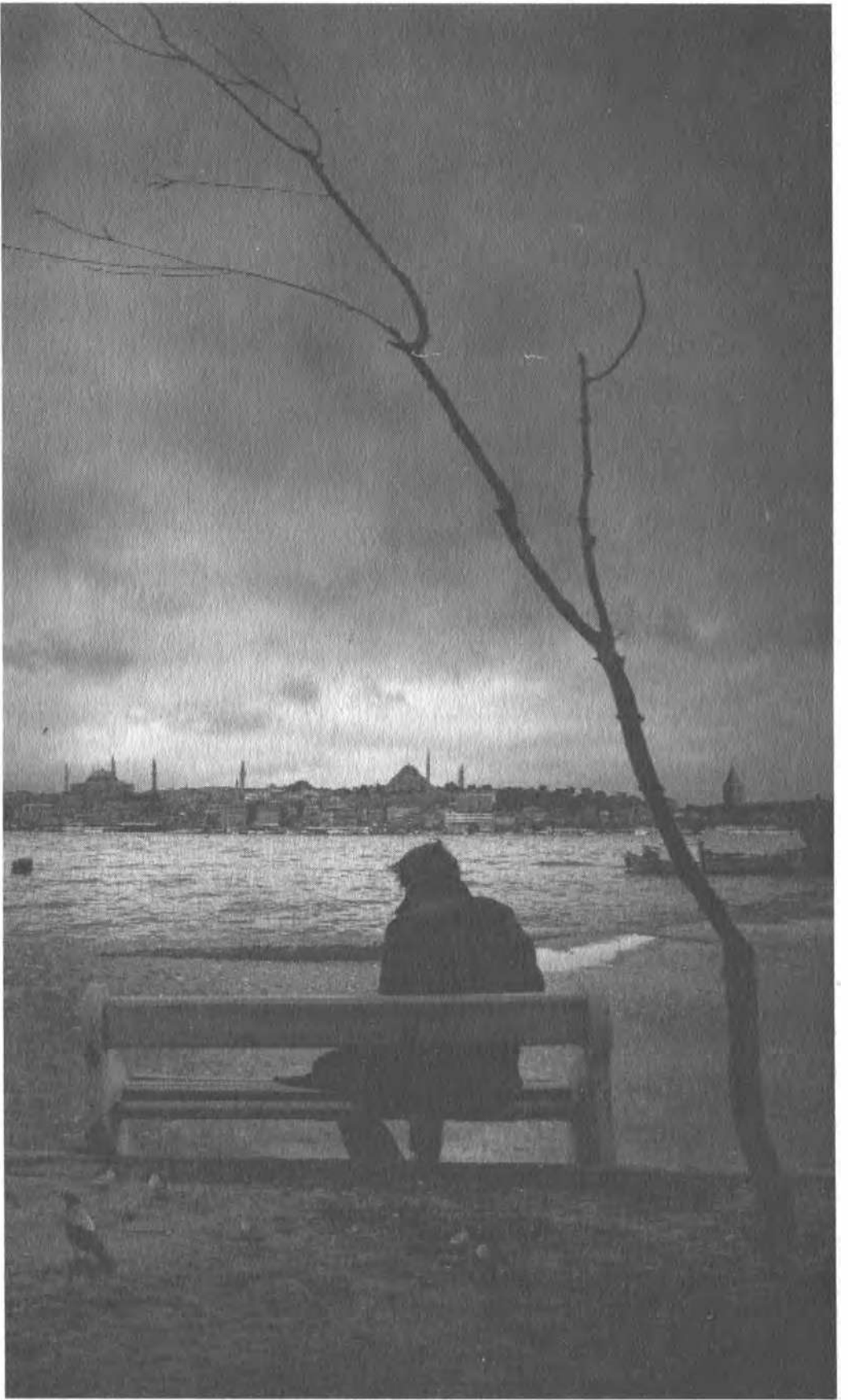


**Yusuf tanımadığı bir şehirde,
yabancı olduğu yaşam biçimleri
içinde yapayalnızdır.**

hayattaki varlıklarını ve birbirlerinden ayrıştıkları noktaları tanımlamada kuşatıcı bir anlam bütünü oluşturur.

***Uzak* ile İlk Kırılmayı Yaşayan Nuri Bilge Ceylan** **Filmografisi**

Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisine bakıldığında filmlerini *Koza*'dan *Mayıs Sıkıntısı*'na kadar ilk dönem, *Uzak*'tan *İklimler*'e kadar ikinci dönem olarak değerlendirmek mümkündür. İlk dönem filmlerinde “basit anlatı” yolunu seçerek doğa ile insanı harmanlayan bir dünyayı tercih eden yönetmen, *Uzak*'ta ve özellikle *İklimler*'de daha kişisel ve soyut bir anlatıma yönelmiştir. Bu yüzden ilk dönem filmleri müdahaleci olmaktan çok var olana dâhil olmayı önceleyen şiirsel yapıda filmlerdir. *Uzak* ile kırılmaya başlayan dâhil olma tavrı, fotoğraftan beslenip belgeselle kurduğu ortaklığı sürdürse de, sorunlu karakterlerin “içinde yaşadığı yere ait olamama” sancıları Ceylan filmlerini gündelik kılar. Yaşadığımız zaman diliminde modern insanın sahici kıvranımları ile nefes almakta zorlanan karakterler, Yusuf'un varlığında gelenek ve taşra ile olan ilişkisini sürdürür. İki farklı karakterin dünyalarını ortak kılma çabaları, beslendiği “yabancılaşma” sürecinin doğasından dolayı onları barışık hâle getirmez ve huzur dolu kılmaz. *Uzak* bu anlamda bir geçiş filmi olarak görülebilir ve karma bir yapıda ilerler. Minimalizm, modern bağlamından uzaklaştırılarak İran sinemasının kullandığı anlamıyla ele alındığında, Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem filmlerindeki içeriğin yoğunluğuna tezat oluşturan biçimsel sadeliğe yaklaşılabılır. İran sineması ile ayrışması ise drama anlayışının en temel noktasıdır. İran sineması, tevekküle yönelik bir duruşla yozlaşmış olayların, durumların ya da karakterlerin üzerinde bilinçli olarak ehemmiyetle durmaz, onları mesafeli bir ölçüde var etmeye özen gösterir. Mahmut ise bir “farkındalık” içerisindedir, yaşa-



Ceylan, bugün ile dünün, taşra ile kentin arasına koyuyor kamerasını ve bu kavramlar arasındaki *uzak*’lığı tüm kırılmalarıyla anlatıyor.

dığı hayatın onu nasıl örselediğinin bilincindedir; filmde tüm çıkmazlarına rağmen yaşadığı hayat tarzının kendi seçimi olduğu vurgulanır. Yönetmen, karakterlerin sancılılarıyla modernist tavra yönelirken “örselenmemiş” hayatlara özlemini de bir şekilde sürdürür. *İklimler* de bu durumu destekler. *İklimler*’de kişinin öz’e olan mesafesi artmış ve kaygılar tamamen bugünle ilişkilendirilmiştir. *Uzak*’taki vicdani unsur nasıl Yusuf ise *İklimler*’de bu unsur biraz daha geri plâna itilerek Bahar’a yüklenmiştir.

Sinemanın beslendiği kaynak olarak toplumsal gelişimi temel aldığımızda bu karakterlerin varlığı bir nebze de olsa anlam kazanır. Yönetmen, Yusuf ile Mahmut’un karşılıklı duruşlarından ortaya çıkarttığı dramayı, toplumsal normlara uygun olarak kurma kaygısı taşır. Taşralıyı kentlinin karşısına koymayıp edilgen kılıyorsa yaşadığı toprakların şartlarında var olan bir sosyo-kültürel yapıdan beslendiği söylenebilir. Bu durum, Nuri Bilge Ceylan sinemasının olumlu ve es geçilmemesi gereken noktasıdır. Filmin olumsuz tarafı ise dünyanın ilerlemekte olan modern ve seküler sürecine her tip bireyin alternatif üretmeden maruz kaldığı mesajını yüksek bir sesle iletmesidir. Modernitenin getirisi olan “tektipleştirme”nin ötesinde bunun bir tercih olduğu ve her bireyin benzer dozda bu kavramları içselleştirdiği düşüncesi filme hâkimdir. Bugünün kaygıları ile var olan karakterler, bu noktada irfani bakışın uzağında gündelik ilişkiler, gündelik eylemlerle bugünde boğulmaya mecburdur. Filmde alternatif teşkil edecek, kendisi ve ait olduğu nokta ile barışık hiçbir öğeye yer verilmez. Yusuf bu anlamda alternatif oluşturmak için yeterli değildir, çünkü o da kendi içinde “çöküş”ü simgeler.

Kavramsal Anlamda *Uzak*

Filmde, toplumu oluşturan bireyler geçimsiz, güvensiz, huzursuz ve yalnızlaşmış insanlar olarak tanımlanır;

taşralı ya da kentli olmalarının bir önemi yoktur. Onlar birbirinden korkan, acımasız ve yere saçılmış civa gibi amorf bir kalabalığın habercisidir. *Uzak*, iki karakter üzerinden yozlaşmanın tanımını yaparken “kimlik”, “bellek”, “aidiyet” ve “mahremiyet” gibi kavramların da altını çizer. İki karakterin temelde benzer zaaflarının farklı tezahürlerine tanıklık ederiz. Süpürge kullanmasını bilmeyen komşu kızı ile Kanada’ya yerleşmek üzere olan eski eş, iki adamın da tercih ettiği sorunlu kadınlardır. Karakterlerin karşı cinse duyduğu zaaf, kendi statükolarında ilerler. Entelektüel adamın dört duvar arasında pornografik filmler izlemesi yanında köylünün toplum içerisinde adap bilmezlik lüksü kalmaz. Herkesin kendi “mahremiyet alanı” içinde her şeyi yapma hakkını elde ettiği bir zamanda ne yazık ki evsiz kalan taşralının evi sokaktır. Zaaflarını sokağa taşıdığı için de yol yordam bilmez olur. Zaman henüz şehirde her şeyin sessiz sedasız halledildiğini Yusuf’a öğretemiştir. Entelektüel kimliği sebebiyle Mahmut’un yaptıklarını daha makul, Yusuf’un yaptıklarını ise kaba saba görmek, modern hayatın acımasız getirilerinden biridir.

Uzak, filmde kavramsal bir ölçü birimi olarak kullanılıyor. Şehir hayatının gerçek sahipleri ile yeni yerleşenleri arasındaki uzaklığı, hasta annesinin telefonlarına bakmayan adamla fareyi canlı canlı kediye teslim edemeyen adam arasındaki uzaklığı, süslenip sevgilisiyle parkta buluşan kızla geleceğini düşünüp sevgilisiyle Kanada’ya yerleşmeyi düşünen kadın arasındaki uzaklığı, misafir olduğu evi ev sahibi yokken tepe tepe kullanma hakkını kendinde gören adamla misafirini hırsızlıkla suçlayan adam arasındaki uzaklığı, karın, gemilerin, içedönük bunalımların taşraya uzaklığını anlatıyor. Ceylan, bugün ile dünün, taşra ile kentin arasına koyuyor kamerasını ve bu kavramlar arasındaki *uzak*’lığı tüm kırılmalarıyla anlatıyor.

Yeni Kutsala Ödenen Bedel: *İklimler*

Ayşe Pay

Modernizmle birlikte dinin yerine ikame edilmeye çalışılan sanat, dinden kutsallığını da ödünç aldı. Boşluk kabul etmeyen doğa gereği Tanrı'nın terk ettiği düşünülen dünyada yeni tanrılara, yeni yaratıcılara ihtiyaç vardı. Bu çerçevede Tanrı'nın yerine *sanatçı*, dinden boşalan kutsalın alanına da *Sanat* yerleştirildi. Bir zamanlar hakikati aramanın bir aracı/yolu olan sanat, bundan böyle itibar kazanmanın ve kendini seçkin bir entelektüel çevreye dâhil hissetmenin de yolu olageldi. Niyetlerin yolunu, yönünü şaşırdığı bu düzlemde sanatın da, sanat eseriyle muhataplığın da tanımı elbette değişti.

Ödünç Alınan Kutsallık

“XVIII. yüzyıl eski sanat düşüncesini güzel sanat ve zanaat şeklinde ikiye ayırmış, XIX. yüzyıl ise güzel sanatları şeyleştirilmiş bir ‘Sanat’a, bağımsız ve ayrıcalıklı bir ruh, hakikat ve yaratıcılık alanına dönüştürmüştü. Benzer şekilde, daha önce XVIII. yüzyılda zanaatçıdan zaten kesin biçimde ayrılmış olan sanatçı kavramı da artık insanlığın en yüksek tinsel uğraşlarından biri olarak kutsallaştırılı-

1 Larry Shiner, *Sanatın İcadı/Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), s. 287-288.

yordu.”¹ Büyük harfli sanat çok geçmeden kutsalın tahtına -kutsalın tüm anlamlarını kendine mal ederek- yerleşiverdi. Böylece sanat yüce anlamıyla din, ahlâk gibi insani faaliyetlerin üstünde konumlandı. “Bestecilik, yazarlık ve ressamlık öyle sıradan meslekler değil, tıpkı dinde olduğu gibi kişinin kendisini feda etmesini gerektiren ‘yüce’ uğraşlardı. Bir eleştirmenin de 1834 senesinde belirttiği gibi: Devrin despotu *Sanatçı* sözcüğüdür. (...) Eskiden iyi sanatçıların inançlarının olduğu söylenirdi. (...) Halbuki bugün bizatihi Sanatın kendisi bir inançtır. Gerçek Sanatçı da bu ezeli dinin rahibidir.”²

Modern tanımıyla sanatçı, bundan böyle her yaptığını, her işini kutsayan bir kitleyle karşı karşıyaydı. Dine eklemelenen hurafelerin zamanla dokunulmazlık kazanması gibi yeni tanımıyla sanat kategorisi içinde atılan her adım da kutsiyet taşır hâle geldi. Sanatçı, sanatın doldurduğu kutsalın alanında kendisine sunulan statüyü tereddütsüz kabullendi. Sanat eylemine yönelik sorgusuz sualsiz kabuller başgösterdi. Sanatın kazandığı aşkın güç karşısında, sanat eserinin muhatabı da ön kabullerle giriştiği seyir eyleminde kimi zaman yol alamadı ve ortak kabulleri yineleyip durdu. Bu minvalde sanat nesnesine dair dokunulmazlık pekişirken eleştirinin hakkı teslim edilemedi. Bugün onca kabul ve yargı arasından hakiki anlamdaki sanatı, sanat eserini ve sanatçıyı da ayırt etmek iyice zorlaştı.

Modern Öznenin Ruh İklimlerine Yolculuk

Modernizmle birlikte tarihini yitiren özne için en ideal sanatlardan biriydi kayıp zamanın peşindeki sinema. Avrupa’da doğan, gücü ve etki alanıyla diğer sanat dallarından ayrılan sinema, ilk elden Avrupalının dertlerinin

2 Shiner, s. 302.

anlatıcısıyken zamanla farklı coğrafyalara yayıldı ve çeşit çeşit dertlerin anlatıcılığını üstlendi; kimilerine göre her şeyden önce ticari bir alanken kimilerine göre başlıbaşına bir sanattı.

Nuri Bilge Ceylan, ülkemizde sinemanın ticari bir alandan ziyade *sanat* olduğunun altını çizen yönetmenler arasında yer alır. Ceylan'ın *Koza*'dan *Üç Maymun*'a dek aldığı pek çok ödül ve sadece Cannes maratonunda bile dört kez yer buluşu, büyük harfli sanatın alanında konumlandığının göstergesi sayılabilir. Yönetmenin yazımıza konu olan dördüncü uzun metrajlı filmi *İklimler*, modern sanat üst başlığında sanat nesnesi ve muhatabı üzerine tekrar düşünmemize imkân tanır. Değişen anlamıyla birlikte varolan sanat geleneğini hiçleyerek tarihsiz, öncesiz bir şimdiden başlatılan genelde Sanat özelde sinema sanatı, yüklendiği aşkın, yüce, kutsal gibi anlamlarla birtakım soruları/sorunları da beraberinde getirir. Bu çerçevede *İklimler* filmi üzerinden kimi sorularımızın cevabını bulabiliriz.

Bir Aidiyetsizlik Anlatısı Olarak İklimler

Ceylan'ın *Uzak*'la kadın erkek beraberliği ve nihilizm gibi temalara değinisi *İklimler*'de iyice pekişti. Bir *aidiyetsizlik* anlatısı diyebileğimiz *İklimler*, bir beraberliğin sonlanışında modern öznenin/bireyin samimiyete, iletişime ve birlikteliğe “mesafe” sini imleyerek bireyin تنها kıyılarına, karanlığına, parçalanmışlığına bir yolculuk vaad eder. Modern bir anlatı olarak şekillenen film, mimar bir adamla sanat yönetmeni bir kadının, İsa ile Bahar'ın beraberliklerinden ve ayrılıklarından kesitler sunar. İsa, ikiyüzlü, bencil ve kendiyle yüzleşemeyen zayıf bir karakter, Bahar ise belli değerlere sahip, kırılğan, duygulu ve güçlü bir karakterdir. Beraberliklerinin rotasını -dolayısıyla et-



***İklimler*, iletişimin, birlikteliğin, samimiyetin bittiği bir kırılma noktasının içindedir hep.**



Ceylan'ın önceki izleklerinin devamı niteliğindeki vicdan kavramı *İklimler*'de Bahar'la vücut bulur.

kenliği- İsa'ya teslim eden Bahar, edilgenliği kabullenerek İsa'nın gelgitleriyle hayatını, mutluluk ve mutsuzluk iklimlerinde bir akışa kurban eder. Bir değişme ve kırılmanın yaşanmadığı öykü, sebepsiz mutluluklar ve mutsuzluklarla örölür.

Değersizlik kimi zaman değerlerin üzerini örtebilir; İsa'nın hayatındaki değersizlik de bātında yerini örtük bir değere bırakır. İsa, içten içe kendisini entelektüel, dolayısıyla seçkin bir kesime ait hissetmektedir. Üyesi olduğu bu kesimin gizli yasasına, sorgusuz sualsiz itaat eder. Kitap okuma, kitapçada dolaşma, tarihi mekânlarda gezinme ve benzeri eylemler akademisyen İsa'nın hayatında bir ritüel gibi konumlanır. Pek çok kişi gibi İsa da hissetmediği hâlde âdeta Sanat dininin bir mensubu gibi yaşamını sürdürür. Hissetmeden eylemek, İsa'nın yüzünü doğasına çevirmesini sağlar. Körükörüne bir inançtan ilkel bir hissiyata geçişle âdeta nefes alır. Zira bu anlar onun için kaba bir tabirle, “dünya nimetlerinden faydalanmak ve kendisi için bir şeyler yapmak” adını taşır. Körcesine itaat ettiği gizli yasa, kendine/öz varlığına perdeler gerer. Öyle ki ruhunu esir eden İsa, kendini etinde ve kemiğinde, fiziksel varlığında arar. Bu minvalde tecavüz sahnesi kendini esir hissettiği hayatından kaçma isteğinin somutlaşması şeklinde okunabilir. İsa, ruhundaki karmaşanın çözümünü bedeninde arayarak öz varlığını gölgelediğinin farkında bile değildir; bu cihetten yolculuğu aşkın bir yönelime izin vermez.

Ceylan'ın önceki izleklerinin devamı niteliğindeki “vicdan” kavramının taşıyıcılığını *İklimler*'de Bahar üstlenir. Samimiyeti temsil edişiyle Bahar, Ceylan'ın sinemasında “vicdan” ve “samimiyet” arasındaki doğru orantının da devamlılığına işaret eder. Zira *İklimler*'in en sahici yanı, olumsuz ya da olumlu, iyi ya da kötü ne varsa bunu



**İsa'ya göre insan hayatın ortasında
bir figürdür, tıpkı İshak Paşa
Sarayı'nın önünde fotoğrafını
çektği taksici gibi.**

fark eden Bahar'ın duygulanımlarındaki samimiyette saklıdır. Bahar'ın gözyaşları, metafizik yanı sekteye uğrayan filmin olumlu addedilebilecek tek tarafıdır. İnsani bir duyarlılığın altını çizen Bahar, döktüğü gözyaşlarıyla İsa'nın kayıtsızlığına ve körlüğüne bir ağıt yakar âdeta. İsa'nın ruhunun esareti ve ıstırabı onu gerçekten seven bir kadın tarafından yaşanır. Bahar'la İsa'nın ayrılıkları, Nuri Bilge Ceylan sinemasının samimiyet ile arasına “mesafe” koyuşu şeklinde de okunabilir. Belki *Üç Maymun* da bir yanıyla bunu imler; yönetmen o çok iyi bildiği dünyadan, izleklerden uzaklaşmış, yeni bir iklimde, yeni izleklerle yola konulmuştur.

Nihilizmin altmetne yerleştiği filmde İsa, severken ve sevgisini ifade ederken bile ego engeline takılmaktadır. Her şey onun için vardır ve yine her şey anlamsızdır. Kendi dünyasını anlamsızlık örgüsüyle kuşattığı gibi etrafındaki insanları da buna inanmaya mecbur kılar. Aslında kendisi de bir anlamda yaşam biçimine körükörüne inanır ve ötesini düşünmez. İsa, tıpkı İshak Paşa Sarayı'nın önünde fotoğrafını çektiği taksiciyi bir figür olarak görmesi gibi kendi hayatının görüntüsünde de sadece bir *figür*'ü oynar. Onun yaşamı, değişmemenin, kayıtsızlığın, esaretin, yalanın, ikiye bölünmüşlüğü ve sahteliğin süregeldiği bir nitelik taşır. Buna rağmen bir yanıyla, vicdanıyla -Bahar'la adını koyamadığı, kendisine bir türlü anlatamadığı bu hâle ağlar. Yaşam oyununu, adsız ve anlık, mutluluk yahut mutsuzluk nöbetleriyle/iklimleriyle geçirir.

İklimler'in kadın ve erkek tanımlamalarındaki problematik de dikkat çekicidir. Kadın, erkeğin duygusal ve fiziksel ihtiyaçlarını karşılayan, onun efendiliğine boyun eğen, kimi zaman saf, kimi zaman da şeytani bir varlıktır; ipleri erkeğe bağlı kadın, kışkırtıcılığıyla sapkın bir hazzın nesnesi ve öznesi de olabilir. *İklimler*, erkeği gücün, ira-



Kayıtsızlığın, esaretin, egemenliğindeki İsa, bir yanılla -Bahar'la- adını koyamadığı bu hâle ağlar.



Filmin başındaki turistik gezinti, yönetmenin İsa'nın ruh dünyasıyla seyirci arasına koyduğu mesafenin de temsilidir bir bakıma.

denin ve aklın, kadını ise maddi ve beşeri varlığın, zayıflığının, kırılğanlığın, iptilânın, hâsılı hissiyatın temsilcisi kılar. Kadın ve erkeği ruh maceralarından yoksun tanımlayan, ruhu cinsiyete tâbi kılan bu yüzeysel ve klişe ifade filmde biçimsel yönden doğrulanırken içerik düzleminde yanlışılanır. Zira filmin en güçlü karakteri Bahar'dır, kadın olduğu için değil kendi tabiatı üzerinde irade gösterebildiği için.

Perdedeki Dayatma:

Sinemanın Teşhirci Doğasına İtaat

Peki *İklimler* karşısında seyirci nasıl konumlanır? İsa'nın yaşamına sinen anlamsızlık seyirciye de taşınır. İsa'nın çevresinde kurduğu "iktidar" gibi kamerayı eline alan Ceylan da bakışıyla, görüşüyle seyirciyi esir alır. "Tahakküm" artık seyirci cihetine de yansımıştır. Filmin başında İsa'nın antik kalıntılar arasındaki "turistik" gezintisi gibi seyirci de İsa'nın ruh dünyasında ancak turistik bir gezintiye mahkûmdur. "Turist" kavramının beraberinde taşıdığı "mesafe" katedilemez; kamera, İsa'nın en mahrem anlarına dek sokulduğu hâlde seyirci, onu hissedemez ve ona yakınlaşamaz. Filmin yarattığı mekânda seyirci, kendisine biçilen (turist) rolüyle yaşamdan yoksun bir yerde, donmuş bir zamanda yolcu gibidir. *İklimler*'in zeminine yerleşen bu mesafeli bakışla Ceylan, önceki filmlerinde irdelediği "aidiyet" kavramını da askıya alır. Filmdeki tecavüz sahnesi ise yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın aslında sinemanın teşhirci de olabilen doğasına itaatının bir göstergesi olarak okunabilir. Bu sahneyle dikizci bir konuşma itilen seyirci, perdede yaşanan dayatmaya ister istemez itaat eder.



**Kendi içine çekiliş, kendi kendine
yetiş ve tek bir bakışı sunuşla bir
kendi portresi örneği sunar Ceylan.**

Bir Kendi Portresi Olarak İklimler

Ceylan'ın filmografisine baktığımızda *İklimler*'le yer yer bir "kendi portresi" sunduğunu söyleyebiliriz. Gelişimi Rönesans'a dek uzanan kendi portresi, ister istemez bizi modern sanatçı kavramına götürecektir. "Rönesans döneminde, esas itibarıyla modern sanatçı kavramının doğuşunu akla getiren üç çeşit kanıt vardı: Bir tür olarak 'sanatçı biyografisi'nin ortaya çıkışı, kendi portresinin [self-portrait] gelişimi ve 'saray sanatçısı'nın yükselişi."³ Bu üç ana damar zamanla sanatçının zanaatçıdan ayrılışı, sanatın bağımsız bir alan oluşu, sanat kamuoyunun ve beğeni sorununun gündeme gelişi, sanatçının değişen statüsü ve yüceltilmiş sanatçı imgesi gibi ara katmanlara açılarak modern sanatçı kavramını inşa edecektir.

Ceylan diğer filmlerinde yan karakterlerle toplumsal olana yer açarken *İklimler*'de, bireyin تنها kıyılarından yalnızlığa, bencilliğe dizdiği methiyeyle toplumsal olana kendini kapatır. Azalan karakterler, bir anın, bir insan tekinin anlatımı, bir kendi içine çekiliş, toplumsal olana ait ne varsa mümkün merteye hiçleyiş, bir kendi kendine yetiş ve tek bir bakışı sunuşla "kendi portresi" örneğine adım adım yaklaşır. Bu eksenle anlatılabilseydi handiyse tek bir kişiyle, kendisiyle çekecekmiş bu filmi yönetmen diye de düşünülebilir. Zira filmin kahramanı İsa, etrafına, karşısındakinin duygularına ve varlığına karşı kör bir karakterdir. Modern insanın bunaltısını, bencilliğini, parçalanmışlığını, hiççiliğini, sıkışmışlığını somutlaştıran filmin Batı'da gördüğü ilginin sebebi de burada aranabilir. Çünkü modern insan Batı'da doğmuştur ve onun feriyadının yankısı en iyi orada hissedilir. Türkiye özelinde düşündüğümüzde ise halk nezdinde genelde yabancılanan, içselleştirilemeyen ve rahatlıkla sıkıcı filmler katego-

3 Shiner, s. 80.

risine dâhil edilebilecek olan *İklimler*, yalnızca entelektüel çevrelerce benimsenebilir yahut anlaşılabilir handiyse. Bu durum, büyük harfli yani kutsal sanat halk için değil ancak seçkinler içindir tezinin de destekleyicisidir bir bakıma.

Nihilizmin geleneğe ve toplumsal düzene başkaldırısı, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde aşama aşama Çanak-kale'den (memleketinden) ve oranın değerlerinden, kültüründen; insanından uzaklaşmasında, onlara yabancılaşmasında, yeni ve geçmişsiz/tarihsiz bir dünya kuruşunda okunabilir. Şimdiye dek bize çizdiği kendi portresi değerler içerisine doğan bir adamın o değerlerden nasıl uzaklaştığının, onlara, -dolayısıyla kendine- ne derece yabancılaştığının altını çizer. Küresel insan, küresel dertleriyle herhangi bir dünyalıdır zira. Peki sanat, kültürlerin tek bir kültüre indirgendiği küreselleşen dünyada nasıl varlığını idame ettirecektir? Bu noktada modern sanat yerini post-sanata bırakır ki postsanat da Donald Kuspit'in *Sanatın Sonu* adlı çalışmasında sözünü ettiği gibi "sanatın ölümü" sayılabilir. "Huelsenbeck'e göre, sanatın ölümü sanatın kitle toplumunda sürekli olarak eğlenceyle karıştırılmasıyla ilgilidir. Kitle insanının sanatı nötrleştirmesinin bir başka yoludur bu. Sanattan zevk alması için onu sıradanlaştırması gerekir. (...) Kitle toplumu 'din olmadan yapabildiği gibi sanat olmadan da yapabilir, hem de aksini ileri süren tüm iddialara, daha doğrusu insanlığın sanatçılar olmadan varlığını sürdüremeyeceğine dair iddiaya rağmen.'"4 *İklimler*'i ve *Üç Maymun*'u takip edecek çalışmalarıyla Ceylan, modern sanatın başka bir ifadeyle kutsal sanatın alanında mı kalacağıнын yoksa sıradanlığı merke-

4 Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), s. 185.

ze alıp postsanata doğru mu yol alacağını ipuçlarını verecektir.

Nuri Bilge Ceylan'ın başrolü oynadığı *İklimler* otobi-yografik bir film olarak ele alındığında yönetmenin ama-cı sorgulanabilir mi? Yönetmen, günahıyla sevabıyla ya-şadığı çelişkilerin, benliğindeki karmaşanın, zaaflarının görünüşte güzel, bêtında çirkin bir resmini sunmuştur. Peki bu resim ona ve seyircisine ne kazandırmıştır? Önce-ki filmlerindeki içtenliğin yerini, bir kendini tatmin, bir günah çıkarma mı almıştır? “Robert Stoller, sanatın ama-cının, ‘duygular gibi psişik gerçekler de dahil olmak üze-re gerçekliğin bir yönünün taklidini yaparak gerçekliği bulanıklaştırmak,’ olduğuna dikkat çeker.”⁵ Şu hâlde *İklimler* üzerinden Nuri Bilge Ceylan'ın da anlamlandırma-dığı nihilist yanının taklidini yaparak kendini bulanık-laştırdığı söylenebilir mi? Zira modern dünyada fazlaca rağbet gören şeylerden biri değil midir bu bulanıklık (bu-lanık bilinç, bulanık zihin, bulanık yargılar, bulanık ka-buller...)?

Kutsal Dokunulmazlığında İklimler

Nuri Bilge Ceylan filmografisinde *İklimler*, biçimdeki özen ve başarıya rağmen içerik mealinde bir ‘düşüş’ şek-linde okunabilir. Ceylan, bu filmiyle geçici olanı resmede-rek hakiki/kalıcı olanı perdelemiş, bu yüzden de filme uzun vadede bir ömür biçmek güçleşmiştir. *İklimler*'de Ceylan, kamerasını bir yanıla hiçliğe doğru çevirerek ba-sitliğin içindeki arayışını sonlandırır. Muhakkak ki bencil-liğe, nihilizme övgü dizmekten öteye geçilip, akıp giden bir seyrin içindeki hareket/değişim yakalanabilirdi. Basit bir durumu, içindeki kırılmayı ve değişimi ihmal ederek ele almak, bir yorum, bir dert bildirmeden ortaya koymak,

5 Kuspit, s. 34.

film yapma amacını sekteye uğratabilir. O hâlde burada Ceylan'ın *İklimler*'i yapma amacı sorgulanmaya muhtaçtır. Nihayet *İklimler* bir ilk film olsaydı ve onu “sanat filmi” sınıflamasına sokan, sanatın “kutsal” alanında konumlandıran bir ödül almasaydı acaba nasıl yorumlanır, nasıl eleştirilirdi?

Üç Maymun: Cehennemde Bir Fotoğraf

Fuat Er

Sinemanın bir sanat olarak kavranışında ve içselleştirilmesinde toplumların algıları farklı işledi. Batı olağan bir seyir içinde fotoğraftan yola çıkarak bir anlamlandırmayı telâffuz ederken, Japonya örneği tiyatrodan (*no-tiyatrosu*) mülhem bir sinema tasavvur ediyordu. Türkiye’de ise çok temelli, kendi geleneğinden filizlenen bir kavrayışın henüz çerçevesi çizilmiş değil. Fakat Nuri Bilge Ceylan söz-konusu olduğunda fotoğrafın ve fotografik gerçekliğin onun sinemasını şekillendiren en önemli unsurlarından biri, belki de birincisi olduğu su götürmez.

Mesafe

Ceylan, özellikle *Koza*’da fotografik bir dilin ilk terennümlerini sergiledi. Diğer filmlerinde yer alan uzun ve yakın plânlarla, ayrıntılarla fotoğraftan bir dil kurdu kendine. Bu trüklerin yoğun bir sinema duygusuna aracılık ettikleri yadsınamaz. Tersine, Ceylan’ın sinemasını anlamak için fotoğraf, fotoğrafın sunduğu imkân/imkânsızlık hayati öneme sahiptir. Sadece *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* için değil, her biri Ceylan’ın filmografisinde ayrı birer “kırılma” olarak nitelenen *Uzak*, *İklimler* ve son olarak *Üç Maymun* için de geçerli bir gerçek bu.

Fotoğraf, dikizci, *flâneur*, turist bakışla kolkola ilerledi. Susan Sontag, bu bakımdan kentsel bir duyarlılığı benim-



**Ev olabildiğince tekinsiz, hiç
görmediğimiz kadar ürkütücüdür.
Artık evde huzurun esamisi
okunmaz. Ev insan ruhunun en
karanlık yanlarının sergilendiği bir
mekâna dönüşür.**

seyen fotoğrafçıları aylak ve meraklı gezginin “silahlısı” olarak tanımlar. *Flâneur* fotoğrafçı bakışını şehrin “görünen” gerçeklerine değil, karanlık ve çirkin köşelerine, ihmal edilmiş insanlara yöneltir. Yani kentin arka sokaklarına, bilinmeyenlerine, başka bir deyişle “bilinen bilinmeyen” köşelere. Fotoğrafın özündeki “ölümü hatırlatan sanat” vasfının, melankolinin izlerindendir bu: “Gerçek sakladığımız tarafta”dır.¹ Gelgelelim, fotoğrafçıların çıkış noktaları kentsel duyarlılıktır, ama “doğanın şehir kadar egzotik, taşralıların da şehirdeki gecekondu sakinleri kadar pitoresk özellikler”² taşıdıklarını keşfetmeleri gecikmez. Fotoğraftaki amaç (ölümü hatırlatması meselâ) ne kadar yüce olursa olsun ondaki turist bakışı silebilecek kadar güçlü değildir. Yani, fotoğrafçı ve konusu arasındaki mesafe kapanmaz. Bir şartla mesafe katedilebilir: Bakışı “kendine”, ben’deki başka’ya yönelterek, kendi kendinin turisti olarak, mesafeyi kabul ve itiraf ederek.

Nuri Bilge Ceylan önceki filmlerinde bakışı kendine yönelterek o “mutlak” mesafeyi samimiyetle kapatmaya çalışıyor ve kısmen başarıyordu da. Samimiyetle yapıyordu bunu, çünkü mesafenin, uzaklığın, boşluğun itirafıydı bu filmler; taşrayla şehir, gelenekle modern, erkekle kadın, ben ile öteki arasındaki mesafenin. Sontag’ın, yolculuğuna şehirden başlayan fotoğrafçı için çizdiği rota (“doğanın şehir kadar egzotik, taşralıların da şehirdeki gecekondu sakinleri kadar pitoresk özellikler” taşıdığını fark eden fotoğrafçılar), Ceylan filmografisinde tersinden işler: *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ile Ceylan bakışını doğadan ve taşradan başlatır. Sonra şehirle taşra arasına takılı kalır, ardından şehirli aydınının karanlığına, son olarak ise

1 Nuri Bilge Ceylan: “Gerçek, Sakladığımız Tarafta”, Söyleşi: Fırat Yücel, *Altıyazı Dergisi*, Ekim 2008, s. 22-30.

2 Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akinhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), s. 69.



**Ceylan'ın insan yüzünün hatlarında
gezinen kamerası, yakınlığın değil,
tam tersine uzaklığın altını çizer.**

şehrin taşrasına yönelir –ama bu kez samimiyeti askıya alarak.

Türkiye’de sinema, ulus inşa sürecinde önemli bir söylem aracı olarak kullanılmak istense de yoğun sansüre rağmen başarılı olamamıştı. Çünkü Cumhuriyet ideolojisinin kendini tanımladığı Batılı ve “aydın” değerlerin hoş görmeyeceği, çirkin ve mide bulandırıcı olarak niteleyeceği görüntü ve hikâyelere yataklık etti sinema. *Üç Maymun*’da da benzer bir öykü var: Şehrin taşrasında konaklamış bir ev, kitsch bir dekor, “kirli” (arabesk) bir hayat. Ama tam da fotoğrafın/fotoğrafçının o mesafeli bakışı bu “iyi niyet”i tersine çeviriyor. Yönetmenin kendini, kendinden mülhem hikâyeleri anlattığı önceki filmler, o mesafeyi tam olarak kapatmasa bile kaldırmaya çalışıyordu; kıymeti de bu tavrındaydı. Oysa bu kez kameranın ardında merkezin göstermediği bir hayatı “gösterilebilir” hâle sokmaya çalışan bir estetik oturduğu hissi doğuyor. Dahası, anlatılan kederli, iç burkan hikâye ile Ceylan’ın hesapçı titizliği arasındaki tezat bu mesafeyi derinleştiriyor. Elbette önceki filmlerde gerek araçsal mesafenin, gerekse de konuya bakışta herhangi bir mesafenin yer almadığı anlamına gelmiyor bu. Ceylan, filmlerinde öykü üzerinden değil imge üzerinden bir anlatı inşa eder. Üstelik (özellikle başta ve sonda) bu imgeler yüksek sesli ve kesin değil daima açık uçludur: “Belirli bir anlama sabitlenemeyen imge, farklı çağrışımlara, bellek süreçlerine açılır.”³ Yani, gerçeği kurarken hep ışığı kısar Ceylan, olumlu anlamda mesafeyi katlar. İnsan yüzünün hatlarında gezinen, çokluk sabitlenen kamera yakınlığının değil tam tersine uzaklığın altını çizer. Düş imgeleri de tastamam düş değil uyku ile uyanıklık arasındadır –gerçek ve rüya arasında, berzahta.

3 Asuman Suner, *Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik, Bellek*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), s. 125.



Ses ve görüntü arasındaki uyumsuzluk, belirli anlarda diyalogdan ziyade ve/veya onunla birlikte bir iç-sese de imkân tanır. Nasıl yakın plânlarla Ceylan karakterlerinin iç dünyalarının haritalarını vermeye/okumaya çalışıyorsa, bu kez ses de bu gayenin hizmetine verilir.

Ayrıca Ceylan'ın taşrayı işlemesi de, taşradan şehre yolculuğu da, çocuk/çocuksuluk ve nostalji de Türk sineması için yeni meseleler değildir. Ceylan'ın farkı, dilinde, dilinde türlere karşı oluşturduğu mesafededir. Bu anlamda (ama sadece bu anlamda) *Üç Maymun* Ceylan'ın filmleri arasında çok da ayıksı bir yerde durmaz. Ceylan, ilk kez doğrudan kendi hayatından yola çıkmıyor bu filmde. İlk kez konvansiyonel sinemaya bu kadar yakın. İlk kez belirli bir öykü söz konusu. İlk kez açıkça bir türün, melodramın kalıpları göz önünde. Ama Ceylan'ın temel izlekleri yine işbaşındadır. *Üç Maymun* kâğıt üzerinde bir melodram (veya bir tür *neo-noir*) olabilir ama yönetmenin bakışı o kalıplara (açık atıfla) kendine has bir şekil verir: Türü içselleştirir.

Melodram, Ev, Klostrofobi

Üç Maymun'un öyküsü tanıdıktır. Patronun (Servet, sermaye) suçunu üstlenerek hapse giren bir şoför (Eyüp, mazlum erkek), onun yokluğunda karısını elde eden patron, baba -ve- annenin fazlalığı ve kaybı arasında salınan bir çocuğun hikâyesini anlatır film.⁴ Bu hâliyle “tipik Yeşilçam filmi”dir. Ama bu tanıdık hikâye Ceylan'ın elinde başkalaşır. Yönetmen türe, önceki filmlerinden bildiğimiz “an” vurgusu kadar, iç gözleme dair bir ton da ekler. Bunda görüntünün, yakın plânların, uzun sekansların aşına olduğumuz işlevlerinin yanında en yenilikçi tercih olarak sesin rolü büyük. İşin ilginç yönü, ilk kez bu filmde müziğe yer vermez yönetmen. Belki tam da bu yüzden, ses ilk kez bu kadar ön plândadır. Kastettiğim sadece nefes alıp vermeler, su sızıntısı, rüzgâr, siren veya tren gibi sadece atmosfer seslerinin yoğun ve yetkin bir şekilde anlatıya dâhil olması değil. Örneğin Servet'in Hacer'i arabasıyla

4 Bu yönüyle *Üç Maymun*, Yılmaz Güney'in *Baba* (1971) filmiyle büyük benzerlik içerir.

evine bıraktığı sahnede ses bambaşka bir işleve sahiptir. Ses ve görüntü arasındaki uyumsuzluk, belirli anlarda diyalogdan ziyade ve/veya onunla birlikte bir iç-sese de imkân tanır. Nasıl yakın plânlarla Ceylan karakterlerinin iç dünyalarının haritalarını vermeye/okumaya çalışıyorsa, bu kez ses de bu gayenin hizmetine verilir.

Bununla birlikte, “tipik Yeşilçam filmi” veya melodram dediğimizde genellikle bir aşırılığı, gerçekte olamayacak bir fazlalığı kastederiz. Karakterlerin yaşadıkları acılar, gerçek hayatta karşılaşılmayacak tesadüfler, fazla yoğun oyunculuklar hep bir abartıya işaret eder. Abartıyla bitişik olarak döngüsellik, sonu olmayan, sürekli başa dönen bir tekrar da melodramın ayırt edici özelliklerindendir. Asuman Suner, psikanalitik film kuramının, bu “aşırılık” ve “tekrar” öğelerini, türün “içeri”yi konu edinmesiyle ilişkilendirdiğini söylüyor: “Melodram hem fiziksel mekân anlamında ‘içeri’de geçen (ev içi, aile içi vb.) öyküler anlatır, hem de olayların psişenin içinde geçen yanıyla ilgilidir.”⁵

Üç Maymun’da psişik içeri yeterince dillendirilir; öyle ki Jonathan Romney’nin haklı tabiriyle film “introspektif melodram”⁶ olarak nitelenebilir. Fiziksel mekân anlamındaki içeri de ihmal edilmez. Bu bakımdan ev, Nuri Bilge Ceylan’ın önceki filmlerine nazaran ilk kez tam manasıyla klostrofobiktir.⁷ Tam manasıyla diyorum, çünkü Ceylan

5 Suner, s. 185.

6 Jonathan Romney, “Three Monkeys”, *Screen Daily.com*
www.screendaily.com/4038808.article

7 Sadece klostrofobik mekân yönüyle değil, melodram üzerinden kurulan dil bakımından da *Üç Maymun* Zeki Demirkubuz’un filmle-riyle bir akrabalık taşır. Ayrıca *Üç Maymun*’a yakıştırılan *noir* eda da, Demirkubuz’un özellikle *Masumiyet* (1997) ve *Üçüncü Sayfa* (1999) adlı filmlerini hesaba katınca bu benzerliği kuvvetlendirir. Ne ki Demirkubuz’un sert dili ve anlattığı dünyanın kahramanlarıyla kurduğu empati daha doğrudan, dolayısıyla daha sakınımsızdır. Ceylan’da ise daha estetize, daha törpülenmiş bir dil vardır ki bu kamerasının samimiyetini askıya alan mesafenin ta kendisidir.

için ev her zaman paradoksal bir vasma sahipti. Gıcırdayan kapılar, cama vuran damlalar, sıkıntılı detaylar, ters çevrilmiş kaplumbağa, kapana kısılmış fare kadar bitmeyen oturmalar, anne ve babanın dalgın uğraşları ile ev sadece çakılıp kalmanın değil huzurun da temsiliydi. Yani Ceylan'ın o acılı arada kalmışlığını destekleyen bir yerdeydi. Oysa *Üç Maymun*'daki ev olabildiğince tekinsiz, hiç görmediğimiz kadar ürkütücüdür. Artık evde huzurun esamisi okunmaz. Ev insan ruhunun en karanlık yanlarının sergilendiği bir mekâna dönüşür. Özellikle dışarıdan gelen müdahaleyle -İsmail açısından- “annenin kaybı” evin masumiyetini, huzur dolu yuva imgesini parçalar. Dahası evin (belki sadece televizyon, cep telefonu ve Coca-Cola dışında) yıllanmış dekoru, zamana dair bir içe-kapanıklığı da ima eder. Ev, o meşum “dışarıdan müdahale” ile sadece annenin değil, öze/taşraya ait simge yüklü eşyalarda, dolayısıyla evin kendisinde de derin bir yarığa sebep olur: Şehir/sermaye/para/araba evi, zaten güç belâ ayakta duran, şehrin çeperine ucu ucuna tutunan evi yok edercesine sarsar.

Kayıp Çocuk, Öldüren Kadın, Mazlum Erkek

Bununla beraber “içeri” olarak aile de yeterince kapalı ve izoledir. Monokrom palet ve film boyunca dört karakter dışında hiç kimseye odaklanmayan kamera bu tecridi derinleştirir. Evin, dolayısıyla ailenin dışarıdan maruz kaldığı saldırı dışında evin/ailenin içinden gelen “sızıntı” da kayda değer. Ailenin ölmüş oğlu, Eyüp ve İsmail'in sığınmaya, huzura muhtaç oldukları anlarda eve sızar: Bulanık, ıslak, biraz da korkunç. Çocuk vicdan kadar, ailenin en kırılğan anlarında kaybedilmiş masumiyeti yerine iade etmenin işareti olarak yer alır. Burada 60'ların, 70'lerin çocuk kahramanlı melodramlarına olası bir göndermeyi de



Evin, dolayısıyla ailenin dışarıdan maruz kaldığı saldırı dışında evin/ailenin içinden gelen “sızıntı” da kayda değer. Ailenin ölmüş oğlu, Eyüp ve İsmali’in sığınmaya, huzura muhtaç oldukları anlarda eve sızar: Bulanık, ıslak, biraz da korkunç.

hesaba eklemek gerek. Örneğin Umut Tümay Arslan bu filmlerdeki çocuk kahraman, daha doğrusu kahraman çocukların “ailenin bütünlüğünü koruyan”⁸ unsur olarak filmlerin merkezinde yer aldıklarını belirtiyor. Ama aynı çocuk geçmişin (masumiyetin/taşranın) yüküdür de. Bu bakımdan Servet’in Eyüp’e para karşılığı yıktığı suç henüz ortada yokken bile zaten aileyi ve evi boğan bir suçluluğun varlığı, en azından Eyüp’ün gözlerinde sezilir. Hatta Eyüp’ün Servet’e itiraz etmeyişi, Hacer’in Servet’le ilişkisindeki rahatlığında da bir parça kendini tüketircesine evlât kaybını unutma niyeti vardır.

Öte yandan çocuk anneye hiç görünmez. Bu, evlâdın ölümünde Hacer’in bir suçu bulunmadığını çağrıştırır. Veya filme yöneltlen feminist eleştirilerin değindiği gibi kadının duyarsızlığına, umarsızlığına, kişiliksizliğine yorulabilir. Fakat bunların dışında, Hacer bir yandan *noir* izi destekleyen bir *femme fatale* karaktere sahiptir. Mazlum erkeğin (Eyüp’ün) ihtiyacı olduğu kudreti ona vermez; hiçbir zaman “erkeğe olmak istediği erkek olduğunu söyleyen bir *ayna*”⁹ olmaz. Zaten “çalışan kadın” imgesi cinsel güvensizlikle bir koşutluk taşır. Eyüp’ün mazlum/güçsüz erkekliğinin, erillik kaybının, Hacer’e güvensizliğinin izleri, hapisteyken İsmail’e sorduğu sorularla, sorulardaki tedirginlikle açık edilir. Tam da bu noktada Hacer’in Servet’le yaşadığı ilişki erkekten, erkeklerden alınan topyekûn bir intikam (“sen de sev ama sevilme”) olarak okunabilir.

Eyüp’ün mazlumluluğu ve kudretsizliği erkek melodramlarında veya *film-noir*’daki erkeklerle ortaklık taşıyor. Erkek melodramlarındaki kadın (ki erkeğin sınırları da ka-

8 Umut Tümay Arslan, *Bu Kâbuslar Neden Cemil?-Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), s. 50.

9 Arslan, s. 165.



Ceylan'ın erkekleri her zaman iyi-kötü arasında olduğu kadar, irade-iradesizlik arasındadır; “bir şeylerin farkında olup da, eyleme geçememenin melankolisi”nde.

dın üzerinden çizilir) meselesi tek değil, iki kadın üzerinden çiziliyordu: İyi kadın, kötü kadın; eş ve anne, eş ve sevgili. Özellikle *İklimler*'deki kadın-erkek sorunsalı böyle bir görüntü sunuyordu. *Üç Maymun*'da müşfik, "temiz" kadının, Bahar'ın yeri yok gibidir; iki kadını da bünyesinde barındıran bir portre ima edilse de Hacer Serap'a yakındır. Yani erkek biteviye bir mahkûmiyet altındadır. Yine de Eyüp, Hacer ve Servet arasındaki ilişkiyi fark ettiğinde Nuri Bilge Ceylan'ın aşına olduğumuz "farkında ama güçsüz" tavrını takınır. Bu aşinalığımız da boşuna değil. Zira Ceylan'ın erkekleri her zaman iyi-kötü arasında olduğu kadar, irade-iradesizlik arasındaydı; "bir şeylerin farkında olup da, eyleme geçememenin melankolisi"¹⁰nde.

Cehennem

Nuri Bilge Ceylan'ın erkeklerinin, daha doğrusu sinemasının bir şeylerin farkında olup harekete geçememe tavrı düzenle/iktidarla ilişkisini de içeriyor. Ceylan, sürekli "kötü"ye yöneliyor ve yaşadığımız cehennemi tasvir ediyor.

Ceylan bize bu kez daha kesif bir cehennem sunuyor, fakat ilk filmlerinde de doğanın, ailenin, taşranın saflığı kusursuz değildi. Sadece kendine bakışında daha içten ve yapmacıksızdı. *Uzak* ve *İklimler*'le birlikte Ceylan'ın kötü'nün coğrafyasındaki araştırması yoğunluk kazanır; buna *Üç Maymun* da dâhil. Ceylan, tıpkı Zeki Demirkubuz gibi kötüden yola çıkan bir ahlâk tanımı peşindedir. İnsanın iç dünyasındaki en karanlık, en üzeri örtülmüş, en çok saklanan alana yöneltir kamerasını. İçinde yaşadığımız cehennemi tasvir ederek ahlâkın tersinden bir tanımını yapmaya çalışır. Bu yüzden Ceylan'ın filmlerindeki "melankolik ve edilgen özne"nin eylemsizliği ve üzerinden

¹⁰ Suner, s. 119.



Filmin kimi yerlerde eleştirilen döngüselliği de (filmin sonunda bu kez Eyüp'ün İsmail'in suçunu "para karşılığı" Bayram'a yıkması), en az melodrama yaptığı atıf kadar artık suçluluk duygusundan kurtaracak bir tutamak kalmadığının, dolayısıyla cehennemden çıkış olmadığının itirafı olarak okunmalı.

atamadığı suçluluğu, cehennemin şiddeti karşısında çileli ve kaygılı bir kalakalmanın temsilidir. Filmin kimi yerlerde eleştirilen döngüsellliği de (filmin sonunda bu kez Eyüp'ün İsmail'in suçunu "para karşılığı" Bayram'a yıkması), en az melodrama yaptığı atıf kadar artık suçluluk duygusundan kurtaracak bir tutamak kalmadığının, dolayısıyla cehennemden çıkış olmadığının itirafı olarak okunmalı. Filmin ismi de bu itirafın uzantılarından biridir ve çıkışsızlığı resmeder: "kötüyü görme, duyma, konuşma." Çünkü görsek, duysak, konuşsak da değişecek bir şey yoktur.

Italo Calvino, *Görünmez Kentler*'de cehennemin belirsiz bir gelecekte içine düşülecek bir mekân değil, zaten hâlihazırda içinde bulunduğumuz bir yer olduğunu çaresiz ve fakat bilgece ifade ediyordu: "Biz canlıların cehennemi gelecekte var olacak bir şey değil, eğer cehennem varsa, burada, çoktan aramızda; her gün içinde yaşadığımız, birlikte, yanyana durarak yarattığımız cehennem. İki yolu var acı çekmemenin: Birincisi pek çok kişiye kolay gelir: cehennemi kabullenmek ve onu görmeyecek kadar onunla bütünleşmek. İkinci yol riskli: sürekli bir eğitim ve dikkat istiyor; cehennemin ortasında cehennem olmayan kim ve ne var, onu aramak ve bulduğunda tanımayı bilmek, onu yaşatmak, ona fırsat vermek."¹¹

Kötüyü/cehennemi anlatmanın şimdi-ve-burada olmayan ahlâkın yerinde bir tarifini sunacağını düşünmek seçeneklerden sadece biri. Ancak her zaman, cehennemi anlatmanın cehennem söylemini, dolayısıyla cehennemin kendisini besleyebileceğini akılda tutmalı. Ve Calvino'nun buyruğunun, cehennemdeki vahaların peşine düşmeli; tutkuyla severek.¹²

11 Italo Calvino, *Görünmez Kentler*, çev. Işıl Saatçioğlu, (İstanbul: YKY, 2009), s. 204.

12 İşin ilginç tarafı filmin ilk adı *Hayaller* olarak açıklanmıştı. Kâbusun pusunu dağıtma, kâbusla oynama niyetiyle belki de.

Biyografi

Nuri Bilge Ceylan 1959'da İstanbul'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği Bölümü'nden mezun oldu. Daha sonra Mimar Sinan Üniversitesi'nde iki yıl sinema eğitimi gördü. Profesyonel fotoğraf sanatçılığı sonrasında geçiş yaptığı sinemaya kısa metraj filmi *Koza* ile ilk adımını attı. Minimal ölçekte fotografik gerçekliğin izini süren filmleri ulusal ve uluslararası zeminlerde büyük başarılar kazandı. Yönetmen ve fotoğraf sanatçısı olarak yolculuğu hâlâ devam ediyor.

Filmografi

Koza

1995, Türkiye, 20'

- Uluslararası Cannes Film Festivali, En İyi Kısa Film Adayı, 1995

Kasaba

1997, Türkiye, 82'

- 1998 Berlin Film Festivali, Caligari Ödülü
- 1998 Tokyo Film Festivali, Gümüş Ödülü
- 1998 İstanbul Film Festivali, FIPRESCI ve Jüri Özel Ödülü
- 1998 Nantes Film Festivali, Jüri Özel Ödülü
- 1998 Premier Plans Film Festivali, Jüri Özel Ödülü
- 1999 Cologne Film Festivali, En İyi Film, En İyi Sinematografi

Mayıs Sıkıntısı

1999, Türkiye, 131'

- 2000 Berlin Film Festivali, Yarışmalı Bölüm
- 2000 İstanbul Film Festivali, Altın Lale ve FIPRESCI Ödülü
- 2000 İskenderiye Film Festivali, Jüri Özel, En İyi Kurgu ve En İyi Aktör Ödülü
- 2000 Bruxelles Mediterranean Film Festivali, En İyi Film
- 2000 Forum de Cinema (Strasbourg), Don Quijote Ödülü
- 2000 European Academy Ödülleri (FELIX), Avrupa Eleştirmenler Ödülü
- 2001 Premier Plans Film Festivali (Fransa), En İyi Film
- 2001 Fecr Film Festivali (İran), Jüri Özel Ödülü
- 2001 Bergamo Film Festivali (İtalya), Gümüş "Rosa Camuna" Ödülü
- 2001 Buenos Aires Film Festivali (Arjantin), En İyi Yönetmen
- 2001 Singapur Film Festivali, Jüri Özel Ödülü
- 2001 Beyrut Film Festivali (Lübnan), En İyi Yönetmen
- 2001 Bangkok Film Festivali (Tayland), En İyi Senaryo

NURİ BİLGE CEYLAN

Türk sinemasında 1990'larda başlayan dönüşümle beraber ortaya çıkan yeni kuşak yönetmenlerden biri de Nuri Bilge Ceylan'dır. Asıl olarak fotoğraf sanatı birikiminden gelen Ceylan, özellikle siyah-beyaz fotoğraf estetiğini içselleştirerek geliştirmiş, sinemasında da bu estetiği oldukça fazla kullanmıştır. Görüntülerin bir kısmında fotografik değer sinemasal olana üstün dahi gelir. Bir estetik kaygının sonucudur bu; kimi zaman renklerle bile oynanır ve duygu dünyasının titreşimleri imgenin tabiatını da belirler. Tematik olarak ise, üçlemede (*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*) mevcut izlenimci ve durumcu bakış, sonrasında bir müdahaleyle varoluşsal olanın bıçak sırtına dönüşür ve bir yerde bir muamma olan insan doğasının peşine düşer.

