

SİNEMA DİZİSİ 6

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINI OKUMAK Anlatı, Zaman, Mekân

HASAN AKBULUT

BAĞLAM



THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
SOUTH HALL
DURHAM CAMPUS
DURHAM, NORTH CAROLINA 27706-1390

Hasan Akbulut, 1975 yılında doğdu. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi'nden mezun oldu. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı'nda yüksek lisans (1999) ve doktora (2003) yaptı. Halen Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Sinema Televizyon Bölümü'nde öğretim üyesi olan ve *Kültür ve İletişim*, *İletişim*, *Kilad*, *Toplumbilim* gibi dergilerde yazıları yayımlanan Akbulut, film eleştirisi, filmsel anlatı, sinema ve kültürel kimlik, görsel kültür ve drama konularında çalışmaktadır.

NURİ BİLGE CEYLAN
SİNEMASINI OKUMAK
Anlatı, Zaman, Mekân

HASAN AKBULUT

Bağlam Yayınları 250
Sinema Dizisi 7
ISBN 975-8803-34-4

Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak
Anlatı, Zaman, Mekân

Hasan Akbulut

© Hasan Akbulut
© Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Ekim 2005
Kapak Resmi: *Uzak* filminden bir sahne
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 – 244 41 60 Tel-fax: (0212) 243 17 27
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ / 7

GİRİŞ / 9

1. Bölüm: *Koza*'dan *Uzak*'a Nuri Bilge Ceylan Sinemasına

Genel Bir Bakış / 13

İlk Kısa Film: *Koza* / 15

Kasaba / 18

Mayıs Sıkıntısı / 20

Uzak / 26

Anlatı ve İzlek: Taşra ve Kent; Yer, Yurt ve Aidiyet / 33

Biçem: Zaman, Mekân ve Deleuze / 39

Suçluluk, Sıkıntı ve 'Sanatla Arınma' / 57

2. Bölüm: *Kasaba*: Doğa- Kültür Karşıtlığı / 63

Kasabanın Anlam Dünyasına Giriş / 64

Okul: Kültüre Giriş / 66

Okul Dönüşü Doğada Bir Gezinti / 68

Kasabalı Felsefe Yapıyor / 71

Sonuç: 'Çelişkin Uzam' Olarak Kasaba / 81

3. Bölüm: *Mayıs Sıkıntısı*: Öz-düşünümsel Bir Anlatı / 83

Mayıs Sıkıntısı'na Saffet'in Sıkıntısıyla Giriş / 83

Araziyi Kaptırmamak: Baba, Kasabadan 'Kurtulmak': Saffet / 89

Yumurtayı Kırmamak: Ali ya da Sorumluluk ve Hile / 93

Pire Dayı ve Film Çekmek: Muzaffer / 97

Sanat ve Hile: Seyri Seyretmek / 100

Taşra ve Sıkıntısı / 105

Sıkıntıların Doruğu / 108

Ve Film Başlıyor: Gerçek ve Oyun / 112

Sonuç: Modernist Bir Film Olarak *Mayıs Sıkıntısı* / 120

4. Bölüm: *Uzak*: Bir İç Uzaklık Öyküsü / 125

Uzak'a Seslerle Giriş / 125

Yusuf 'İçeri'de: Karla Kaplı İstanbul ve Gemi İşi / 128

Fotoğraf Öldü mü?: Gerçek Yaşam ve İdealler / 133

Farklı Mekânlar, Farklı Dünyalar / 136

Soğuk ve Karlı İstanbul / 141

Kadınlar, Mutsuzluklar ve Fotoğraf / 146

Saat ve Suçluluk Duygusu / 152

Düş, Fare ve Dönüş / 157

Sonuç: 'Uzak' Ne Zaman Yakınlaşır ve Zaman-İmge Olarak *Uzak* /160

Sonuç: Zamanın, Mekânın, Suçluluğun ve Vicdanın Sinemacısı / 166

KAYNAKÇA / 173

EK: NURİ BİLGE CEYLAN FİLMOGRAFİSİ VE ÖDÜLLER / 182

ÖNSÖZ

Elinizdeki çalışma, 2002’de başladığım çalışma süreci sonunda ortaya çıkan bir ‘ürün’. Ceylan sineması üzerine çalışmam, onun *Kasaba* filmiyle karşılaşmamla başladı. Filmin birbirini titiz biçimde ören anlatısal yapısını inceleme çabam, daha önce 4. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı’nda sunduğum ve ikinci bölüme aldığım yazıyla sonuçlandı. Bu vesileyle film araştırmaları alanında yeni seslerin duyulmasına ve film araştırmaları alanındaki akademik çalışmalara öncülük eden konferans ekibine, başta Prof. Dr. Deniz Bayrakdar Sevgen’in kişiliğinde olmak üzere teşekkür etmek isterim. *Kasaba*’yla başlayan Ceylan’ın sineması üzerine çalışma serüvenim, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinin büyüüne kapılmamla devam etti. *Mayıs Sıkıntısı*, bir tür ‘kendinden geçme’ hali ile; *Uzak* ise, ‘boğazımı düğümleten’ sessizliğe gömülü gerilimiyle etkileyiciydiler. Bu yönüyle kitaptaki film incelemeleri, bu etkileyciliğin soruşturulması olarak da okunabilir.

İster görsel, ister yazınsal olsun metinlerin ne kadar katmanlı olabileceklerini gösterdikleri ve metinleri okumada izlediğim yolları öğrettikleri içinse, sevgili hocalarım Prof. Dr. Seçil Büker ile Prof. Dr. Ayşe Eziler Kıran’a ne kadar teşekkür etsem azdır. Seçil hocam, artık ayrı kentlerde yaşıyor olmamıza karşın, gönderdiği sevgi dolu enerjisiyle hep yanımda oldu, desteğini hiç eksik etmedi.

Ceylan’ın filmlerini incelerken yeni yorumlar geliştirmenin heyecanını paylaştığım ve beni sabırla dinleyen Gülay’a da teşekkür etmeliyim. Dağıttığı okuma seanslarını bölerek az rahatsızlık vermedim değil. Ayrıca yazdığım, düşündüğüm her şeyi, dahası heyecanımı paylaştığım fakülteadaki çalışma arkadaşım Doç. Dr. Hürriyet Konyar’a, beni dinlediği ve desteklediği için çok teşekkür ediyorum. Son olarak çalışmamla başından beri ilgilenen Bağlam Yayınları’na, destekleri için çok teşekkür ediyorum.

Hasan AKBULUT
İzmit, Ekim-2005

GİRİŞ

Nuri Bilge Ceylan, Türk sineması adına umutların yeşerdiği bir dönemin, 1990'ların genç/yeni sinemacılarından biri; 'can çekiştiği/öldüğü' söylenen, yaratım sıkıntılarının çekildiği 1980'ler sonrası Türk sineması sonrasında gözle görülür bir canlanmanın öz-nelerinden.¹ Şimdilerdeyse Türkiye dışında adı, Cannes'da ve pek çok film festivalinde aldığı ödüllerden sonra Yılmaz Güney'le birlikte anılıyor. Türkiye dışında en çok tanınan iki yönetmenden biri o. Filmlerinin minimalist yapısıyla Ceylan, kendinden önceki yönetmenlerden, hem de son dönem Türk sinemasında özgün bir dil yakalamış ve kendisinin de dahil edildiği 'bağımsız' olarak nitelenen Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerden de farklı.²

Kıraç (2000: 13), '1990'ın ikinci yarısından itibaren bir akım ya da kuramsal bütünlük oluşturmaya da' Türk sinemasında 'çok önemli yapıtlar üretilmeye başlandığını, bu ürünlerin yalnızca seyirciyi zorlamakla kalmayıp, aynı zamanda sinemada kuramsal çalışmaların derinleşmesine yönelik taleplerle de karşımıza çıkacağını' söyler. Ceylan'ın sineması, Türkiye'de, Avrupa ülkelerin-

¹ Kıraç, 1980'ler ve ardından gelen 90'lar Türk sinemasında karşılaşılan 'öykü ve öykü anlatma' (ki bunu anlatı ve anlatım olarak da adlandırabiliriz) sorunları nedeniyle yaşadığı hayal kırıklıklarını şöyle ifade ediyor: "...Sonuç olarak 1990'lı yıllar, bu yönetmenlerin büyük umutlarla gittiğimiz filmlerinden yalnızca hayal kırıklıklarıyla değil, bir cenaze töreninin ruh haliyle ayrıldık..." (2000: 13).

² Kuşkusuz Ceylan sinemasını, farklı biçimlerde hem kendinden önceki yönetmenlerle, hem de dönemdaşlarıyla ilişkilendirmek de mümkün. Örneğin onun filmleri, karakterlere odaklanma, onların duygu ve düşüncelerini çeşitli araçlarla 'görünür' kılma, anlatısal yapılarındaki yalnlıkları açılarından Ömer Kavur sinemasıyla ilişkili olarak karşılaştırılabilir. Ya da izleksel yapıları dolayısıyla, diğer genç kuşak sinemacılarla birlikte incelenebilir.

den daha az bir izleyici kitlesine ulaşsa da, dikkatleri çeken anlatı ve anlatımdaki özgünlüğüyle, ulusal ve uluslararası yarışmalarda kazandığı ödüllerle Kıracı'nın belirttiği türden bir kuramsal ilgiyi hak ediyor. Elinizdeki çalışma ise, böylesi bir işe soyunarak, Ceylan sinemasını anlamaya/okumaya çalışan bir deneme olarak değerlendirilebilir.

Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân, kavramların, değerlerin hızla akıp gittiği, dolayısıyla zaman dediğimiz 'mefhum'un çok önemli olduğu bir dönemde yazıldı. Kendimizi, bizlerden düşünmeyi değil, 'anı hızla tüketmeyi' talep eden televizyonun 'akış'ına kaptırdığımız bir dönemde Nuri Bilge Ceylan sineması, aksiyonun olmadığı bir yavaşlıkta, günlük yaşamın sıradanlıklarını anlatan yalınlığıyla düşünmeyi talep eden bir sinema öneriyor. Önerdiği sinema, kimilerine çok 'sıkıcı'. Merkezinde genç ve güzel bir çiftin olduğu, özdeşleşmeyi talep eden, çoğunlukla sonu evlilikle biten türden klâsik öyküleme yapısına alışkın bir izleyici için, bu sıkıcılığın gerekçesi anlaşılabilir elbette. Onun filmlerindeki minimalist anlatı yapısı, aksiyondan yoksunluk, sessizlik, zamana ve mekâna odaklanan durağan anlatım, bu nedenle yerleşik egemen film izleme pratiklerimizi sarabilecek bir deneyim vaat ediyor. Temelde İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi akımlar, Bresson, Antonioni, Tarkovsky, Ozu gibi yönetmenler dolayımıyla beslenen ve Kiarostami gibi İranlı sinemacılara da yeni anlatı ve anlatım yolları açan ve Ceylan'ın da dahil olduğu bu 'modernist' sinema dilini incelemek, her şeyden önce filmlerden alacağımız hazzı çoğaltabilir. Bu nedenle Ceylan sinemasını incelemek, izleyicilerin film metinlerini anlama/anlamlandırma biçimlerini konu edinerek, filminden alınan hazzı yok etmeden, onu daha farklı yönleriyle görmeye yönelten genel bir sinema pedagojisinin parçası olarak da düşünülebilir. Zira Sontag'ın vurguladığı gibi (1998: 27) 'sanat bize, bir şeyin bilme biçiminin ya da biçiminin yaşantısını sunan' bir bilme türüdür. Sinema eleştirisi ise, farklı okuma yollarıyla, filmsel metinlerdeki anlam katmanlarını ortaya çıkararak bu bilme türüne katkıda bulunur.

Nuri Bilge Ceylan sineması üzerine çalışmak, hem kolay hem de zor. Kolay, çünkü onun filmleri arasında anlatısal/öyküsel anlamsal bir bağ söz konusu ve bu bağın izini sürmek, filmlerini

anlamada ipucu sağlıyor. Zor, çünkü aynı bağların izini sürerken, kanımca yönetmenin yaptığı gibi bir titizlik gösterilmezse, yanlış şeyler söylemek de olası. Peki, Nuri Bilge Ceylan sinemasını incelemeye çalışırken nasıl bir yol izledim? Bu çalışmada benimsemediğim yol, öncelikle 'Ceylan'ın filmlerine yüreğimi açmak' oldu diyebilirim. Onun filmlerini kendime, ruhuma yakın bulmam, bu çalışmayı gerçekleştirmemde önemli bir rol oynadı; bir tür 'ruh akrabalığı' duygusu, onun sinemasını okumamda, 'anlama' çabamda belirleyici oldu. Başka bir deyişle araştırma nesnesi seçtimim, öznel bir süreç içeriyor.

Stephen Snyder (1994: 10) "herkesin kendi-bilgisini (self-knowledge) yansıtan bir ortama gereksinim duyduğunu ve filmin, kendini keşfetmenin bir faili/aracı olabileceğini" söyler. Bu açıdan Nuri Bilge Ceylan sinemasının ne olduğunu ve ne anlama geldiğini incelemenin, bir açıdan Nuri Bilge Ceylan sinemasının beni/bizi neden etkilediğini anlama, dolayısıyla yaşamı ve kendimizi bir parça daha anlama çabasıyla ilişkili olduğunu belirtmeliyim. İşte bu nedenle kitabı, öncelikli olarak yaşamı, insanı bir parça daha anlamamızı sağlayan sanata, bu çabaya emek veren sanatçılara, daha özelde ise tümüyle sinema sanatına, 'sanat' sinemasına adanmış isterim.

Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân adlı bu çalışma, dört bölümden oluşuyor. İlk bölümde öncelikli olarak Ceylan'ın yaşamı ve filmleri arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurarak, onun sinemasının genel karakteristiğini ortaya çıkarmaya çalıştım. Bu bölümdeki temel sorunsalım, kısa filmi *Koza*'dan son filmi *Uzak*'a kadar Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki tekrarlanan izlekleri, ortaklıkları, anlatısal ve biçimsel özellikleri saptayarak, bir bakıma Ceylan sinemasının genel özellikleriyle anlamsal/kavramsal haritasını ortaya çıkarmak oldu. Bu sorunsalı, anlatı, zaman, mekân, minimalizm, gerçekçilik gibi kavramları temel alarak, film kuramları içindeki yeri açısından incelemeye çalıştım. Deleuze'ün zaman-imge sineması düşüncesi ile modernizm ve 'sanat' sineması tartışmaları, kuramsal çerçeveyi çizmemde belirleyici oldu. Sonraki her bölümde sırasıyla Ceylan'ın *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerini, sözü edilen kavramlar çerçevesinde, metnin sınırları içinde ve metnin önerdiği

anlam çerçevelerini temel alarak, metin çözümlemesi (textual analysis) yöntemiyle okumaya çalıştım.

Mutlu (1995: 248), metin çözümlemesinin, "iletişim araçlarının anlamının, apaçık ortada ve belirsizlikten uzak olduğu sayılına meydan okuyan, (...) film ve yazın eleştirisinde kullanılan yaklaşımlardan yararlanılarak anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümleme biçimi" olduğunu belirtir. Temelde yazınsal okuma süreçlerinde kullanılan kavram ve tekniklerine yaslanan (Mutlu, 1995: 248) metin çözümlemesi, geleneksel film eleştirisi kavramlarını, yapısal dilbilim, anlatıbilim (narratology), psikanaliz ve yazınsal göstergebilimin yeni dağarcığı lehine reddeder (Stam vd., 1993: 54). Anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları bulmaya çalışsa da, Stam vd., 1993: 54), bu çözümlemelerinin görecelilikle (relativism) nitelendirildiğini de ekleyerek, eleştirilerin 'mış olabilir' tarzıyla yazıldığını söyler. Metin çözümlemelerinde görelilikse, çözümlemecinin benimsediği 'bütünce' (corpus) ile ilgilidir. Bütünce değiştikçe, çözümleme de değişecektir. Bu çalışmadaki 'bütünce'miz ya da sorunsalımız, Nuri Bilge Ceylan sinemasının anlatısal ve biçimsel açıdan genel özelliklerini saptamak oldu. Böylesi bir sorunsal ise aynı zamanda bir anlamda Ceylan'ın 'auteur' kimliğini incelemek anlamına da gelmekte ve film çözümlemeleri, ilk bölümde ortaya konulan kavramlar ışığında, Ceylan'ın 'auteur' kimliğindeki bileşenlere vurgu yapmaktadır. Böylelikle yaptığım film okumaları, Nuri Bilge Ceylan sinemasının anlam haritalarını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Yine her ne kadar bir yöntem olarak metin çözümlemesi, anlamı ortaya çıkarmak ya da 'inşa etmek' için metnin ardına bakmayı gerektirse de, Sontag'ın "iyi filmlerde her zaman bulunacak bir dolaysızlık olduğuna" (1998: 17) ilişkin görüşünden hareketle, Ceylan'ın filmlerinin bu tür dolaysızlıklarıyla incelemelerimde kolaylık sağladığını da belirtmeliyim. Çalışmanın sonuç bölümündeysen, çözümlemeler ışığında beliren Ceylan sinemasının genel özellikleri, anlatısal ve biçimsel yapısının neler olduğu vurgulanmakta ve bu özelliklerin, onun 'auteur' kimliğine işaret ettiği belirtilmektedir.

1. BÖLÜM

KOZA'DAN UZAK'A NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Onun yaşam serüveni, 1959'da başlar. İstanbul'da doğan Nuri Bilge Ceylan'ın çocukluğu, babasının memuriyeti nedeniyle, Anadolu'da geçer. Bir ziraat mühendisi olan babanın, idealist amaçlar uğruna tayinini çıkardığı kendi doğup büyüdüğü Çanakkale'nin Yenice kasabası, Ceylan'ın da dünyasının biçimlendiği bir yer olur. Küçük kasabalar, kendi halindeki 'küçük', 'sıradan' insanlar, belli bir rutin içinde geçen günlük yaşam, iç içe olunan doğa, hayvanlar tümüyle Ceylan'ın filmlerine yansır. Gerçekte onun filmografisi, biraz da yaşamının yansımasıdır denilebilir. İlk kısa filmi *Koza*'da bile bu yansımayı görmek mümkündür.

Ceylan, iki yaşından itibaren sekiz yıl kaldığı kasabadan, ilkokul dördüncü sınıfa geçtiği yıl ayrılır. Çünkü ablası lise çağına gelmiştir ve kasabada da lise yoktur. Baba, bir süre daha Çanakkale'de kalırken aile, tekrar döndüğü İstanbul'da yoksul denebilecek bir yaşamın içindedir. Bu zor yaşam serüveninde, on beşinci yaş gününde kendisine hediye edilen bir fotoğraf kitabı, Ceylan'ın sanatla ilgilenmesinin yolunu açar. On altı yaşından beri fotoğraf çeken, fotoğraf sergileri açan ve birkaç da albüm yayımlayan yönetmenin fotoğrafları -özellikle portreleri- kendi, deyimi ile "gerçekliğe ilişkin ciddi kaygısı olmayan resimşel bir nitelik taşırlar". Ceylan, buna karşılık, 'film çekmeye başlayınca gerçekçilik yolunu' seçtiğini söyler ve fotoğrafın sinema kadar gerçekliği kavrayamayacağını düşündüğünü belirtir.³ Ceylan'a

³ Michel Ciment, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor," *Mayıs Sıkıntısı*, Yay. Haz. A. Gültekin, Norgunk Yay., 2003, s. 91.

göre sinema, 'fotoğrafa kıyasla, hayatın derinliğini daha içinde barındırabilecek, daha muktedir bir sanat olarak görünür. Bu kudretin kaynağı da bazı kişisel yönetmenlerin üzerindeki etkisidir'.⁴ Kişisel sinema düşüncesini biçimleyen bu yönetmenler, Bergman, Bresson, Antonioni, Ozu ve Tarkovsky'dir. Yenilerden ise, özellikle Kiarostami'nin dikkatini çektiğini belirtir. Yazarlardan da Çehov ve Dostoyevski'yi beğenir⁵ Küçükken izleyip çok beğendiği Bergman'ın *Sessizlik* filmi öylesine önemlidir ki, Ceylan bu filmle ilgili olarak şöyle der:

*"Sessizlik, siyah-beyaz ve görüntüleri benim fotoğraf yaparken çektiğim görüntülere çok benziyor gibi geldi. (Gülüyor) Sessizlik belki de benim hayatımda zamanlama olarak belli bir yere denk geldi. Ailemde ve çevremde tanık olduğum, kendi içimde yakaladığım ama kimselerle konuşmadığım, konuşmaya cüret edilmeyen birtakım yasak bölgelere değiniyordu. İlk kez sanatın, o güne kadar hiç hissetmediğim bir kudreti olabileceğini gösterdi. Yepyeni bir dünyanın kapısını araladı."*⁶

Sinemaya girişi, on altı yaşından itibaren çekmeye başladığı fotoğraf aracılığıyla olsa da, Ceylan'ın filmografisini oluşturan kavramsal çerçevenin, kasabada geçirilen çocukluk ile ilk kez on yedi yaşında gidilen yurtdışı gezileri sonrasında biçimlendiği söylenebilir. İlk kez otostopla gittiği Batı'yla ilişkisini Ceylan, şöyle anlatır: "Çok egzotik bir ilişkiydi. Gerçek yüzünü göstermiyordu bize Batı. Kendi ruhumuzun ona uygun olup olmadığını da hissettirmeyen bir ilişkiydi."⁷ Böylelikle Ceylan, filmlerinde de belirgin olarak öne çıkan, kendisi olmayı, aidiyet hissini, Batı'yla karşılaşmalar sonrasında yaşadığını dile getirir. Londra'da yaşadığı dönemde Ceylan, 'her şeyin anlamsız gelmeye başladığı ve 'Ba-

⁴ Güldal Kızıldemir, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kasaba'lı Anlam Avcısı," *Radikal* gazetesi, 21 Aralık 1997.

⁵ Berna Çetin, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kendi Doğama Uygun Minimal Bir Yapım," *Sinema* dergisi, Ocak 1998'den Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com. adresinden alınmıştır.

⁶ Yücel Göktürk, Sungu Çapan, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Böbrek Denince...", *Roll* dergisi, Ocak 2000'den www.nbcfilm.com.

⁷ Kızıldemir, *a.g.e.*

tı'yla arasında çok büyük bir mesafe olduğunu hissetmeye başladığında' bir daha dönmek üzere Batı'dan ayrılır, ama aradığı anlamı, gittiği Himalayalar'da da bulamaz. Anlamsızlık duygusu, ona, *Kasaba* filminde Emin'in repliği olan "Nereye baksam her yerde aynı ağaç, aynı bulut..." cümlesini söyletir.⁸ Ceylan da tıpkı *Kasaba*'nın Emin'i gibi, ait olduğu yerin neresi olduğunu hissetmiştir. Türkiye dönüşünde gittiği askerlik hizmeti, yönetmene, 'içinde yeniden yurduna karşı bir sevgi oluşturur'; ona 'ait olduğu yeri bulmuş gibi bir duygu yaşatır'⁹ ve bu dönem, onun sinema yapmaya karar vermesinde önemli bir dönem olur. Ankara'dayken sinema ile ilgili kitapları okumaya başlar ve kültür merkezlerine devam eder. Koza, işte böylesi bir sürecin sonunda ortaya çıkan bir film olur.

İlk Kısa Film: Koza

Ankara'da sinemayla ilgili yoğun dönemin ardından döndüğü İstanbul'da bir süre Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema-TV bölümünde okuyan Ceylan, *Koza*'nın, film yapmak için bir türlü cesaretini toplayamadığı bir dönemde yapıldığını söyler:

*"Koza, artık film üretemeyişim konusunda kendime ettiğim işkenceleri sona erdirmek için giriştiğim bir deneme gibiydi. Çekimler bir yıl sürdü. Senaryo yoktu. El yordamıyla sezgilerimle, algılarımla yakalayabildiğim bir dünyayı elle tutulur hale getirmeye çalışıyordum. Diyalog yoktu. Kendimi fırlatır gibi başladım ilk filmimi çekmeye. Koza ortaya çıktı."*¹⁰

Ceylan'ın ilk filmi olan *Koza*, siyah-beyaz ve diyalogsuz bir filmidir, ama sessiz değildir. Gerçekte film, Ceylan'ın fotoğraf estetiğinin, sinemadaki izdüşümü olarak da görülebilir. Zaten onun yapmak istediği de, 'sinema pratiğini fotoğrafa benzetmeye çalışmaktır bir bakıma'.¹¹ Yönetmen, filmine, karakterlerin yaşam

⁸ a.g.e.

⁹ a.g.e.

¹⁰ a.g.e.

¹¹ Enis Köstepen vd. "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: "Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum," *Altıyazı*, Sayı:15, 2003, s. 42.

serüvenini özetleyen, art arda gösterdiği gençlik fotoğraflarıyla başlar. Bu başlangıç, sanki sinemanın 'hareketli fotoğraf' olarak tanımlanmasına bir göndermedir. Tek çekimlik fotoğraflardan oluşan bu görüntüler, herhangi bir söz ya da eylem olmaksızın, bir öykü anlatma gücüne sahiptir. Yönetmen, fotoğraflardan, karakterlerin şimdiki yaşlılık hallerine geçerek sürdürür anlatısını. Ceylan, daha önce gördüğümüz evlilik fotoğrafının, yerdeki yapraklar arasına karışmış olduğunu göstererek, onların evliliklerinde sorunlar olduğunu anlatır. Tam anlamıyla 'fotoğrafça' bir sinema anlayışını yansıtan bu başlangıç, aynı zamanda hareketsiz görüntülerden oluşan görüntüleriyle ve gerilimli müziğiyle, Bergman'ın filmlerini andırır. Özellikle başlangıçta ne olduğu belli olmayan hareketsiz ve şok edici görüntüler, Bergman'ın *Persona* (1965) filmini anımsatır. Filmin ilerleyen sahnelerinde bu etki daha da açık görülür. Ceylan, bu sahnelerde, Bergman'ın *Persona* filminde olduğu gibi, uyumakta olan kadının (annenin) ayaklarını, ellerini, yüzünü tek tek çekimlerle göstererek, belki de hem sinema sanatının kendisine hem de etkilenmiş olduğu Bergman ve Bunuel gibi yönetmenlere gönderme yapar. Bu yönüyle *Mayıs Sıkıntısı*'nda daha belirgin biçimde görülen sinema sanatının doğasını açık eden bir öz-düşünümsellik¹², Ceylan'ın *Koza* filminde bile etkisini gösterir.

Koza, Ceylan'ın sinemasının anlatısal ve biçimsel yapısının bir ilk örneğidir; onun, daha sonraki filmlerinde belirginleşen sinema anlayışını, görüntü ve sesin (ya da sessizliğin) anlam yaratmadaki belirleyiciliğini haber verir. Kuş sesleri, akan suyun sesi, gök gürültüsü, rüzgarın uğultusu ve rüzgarda salınan ağaçların hışırtısı, filmde doğaya ait başlıca sesler olarak işitilir. Görsel olduğu kadar, işitsel yanılla da belleklerde iz bırakan ve Cannes Film Festivali'ne kabul edilen, 'Kültür Bakanlığı Başarı Ödülü', Mısır'da ve İstanbul Kısa Film Festivali'nde 'En İyi Film' ödüllerine layık görülen *Koza*'nın öyküsünü Nuri Bilge Ceylan,

¹² 'sanat' filmi ya da modernist sinema kavramlarından biri olan öz-düşünümsellik (self-reflexivity), kendi üretim, yazarlık, metinlerarasılık etkilerini, metinsel süreçlerini ya da alımlanışını ön planda tutan metinlere gönderme yapar (Stam vd. 1993: 200). Daha açık biçimde bir metnin, kendi yapım, yaratım koşullarını açık etmesi olarak tanımlanabilir.

hazırlamış olduğu www.nbcfilm.com adresindeki kendi web sitesinde şöyle anlatır:

"Geçmişlerinin acılı deneyimleri nedeniyle birbirlerinden ayrı yaşayan yetmiş yaşlarındaki yaşlı çift, günün birinde tekrar bir araya gelir. Ancak geçmişin acılarını iyileştirmesini beledikleri buluşma, beklenen sonuçları vermez."

Tüm ekibin iki kişi olduğu filmdeki yaşlı çifti, diğeri filmlerinde olduğu gibi, Ceylan'ın anne ve babası oynar. Yaşlı babanın ve annenin, sık sık mezarlık içinde gösterilmesi, çiftin, bir yakının¹³ zamansız ölümden dolayı acı çektiklerini anlatır. Çift, belki de kaybettiğı bu yakını nedeniyle birbirlerinden uzaklaşmıştır. Filmin görsel biçimi ve seçilen müziklerin ritmi, çiftin arasındaki yakınlığı ve uzaklığı yetkin biçimde yansıtır. Çift birbirinden ayrıyken daha 'hüzünlü' olan müzik, onlar bir araya geldiğinde 'neşeli' bir ezgiye dönüşür.¹⁴ Ceylan, çiftin tekrar anlaşmazlığa düştüğünü, tıpkı Bergman gibi çan sesleriyle işitsel hale getirir. Filmin başlangıcı ile sonu arasında bir simetri vardır; başlangıçta ayrı olan çift, filmin sonunda yine birbirlerinden ayrılır. Yaşlı adamın yaşadığı yer, aslında onun kendisini gizlediğı, kapattığı ya da teslim ettiğı bir kozadır. O, kozasından çıkmak yerine, onun içinde kalmayı seçer. Yönetmen, zamanı ağaçlara, kuş, kaplumbağa, civ-civ, kedi gibi hayvanlara ve gök gürültülü bir yağmur, rüzgar, güneş gibi doğa olaylarına odaklanarak tasvir eder. *Koza*, Ceylan'ın sonraki filmlerinde de görülen doğaya ve doğanın seslerine gösterdiği ilginin başlangıcını oluşturur.

Koza'nın diğeri önemli bir yönü ise, *Kasaba*'da da tekrarlanan çocukların, doğayla ve hayvanlarla olan yıkıcı ilişkisidir. Filmde yaşlı çifti uzaktan izleyen bir çocuk, arı kovanını tekmeler, ağaçları kırar, elindeki sapanla kuş avlamaya çalışır. Ceylan, *Kasaba*'da da tekrarladığı bu izlekle¹⁵, çocuk ve suçluluk arasındaki ilişkiyi irdemeye başlar.

¹³ Ceylanın filmleri arasında öyküsel bir bağ olduğu göz önünde bulundurulduğunda, *Koza*'daki mezarın, *Kasaba*'da ninenin ölümüne ağladığı oğluna, Saffet'in babasına ait olduğunu düşünebiliriz.

¹⁴ Ceylan'ın filmde kullandığı müzikler, V. Artyomov'a, J. S. Bach'a ve P. Gabriel'a aittir.

¹⁵ İzlek, tema sözcüğü yerine kullanılmıştır.

Kasaba

Koza'nın verdiği güvenle 1996'da *Kasaba'yı* çeken Ceylan, bu filmde de asistanı Sadık İncesu ile çalışır. Ablası Emine Ceylan'ın bir öyküsünden yola çıkan Ceylan, otobiyografik eklentiler ve Çehov'dan alıntılar yaparak çeker *Kasaba'yı*. Her ne kadar değişik esinlenmeler ve öyküler bir araya getirilmiş olsa da, *Kasaba'nın* bitmiş bir senaryosu yoktur. Bu filmde çocukluk, Ceylan için harekete geçirici bir düşüncedir. Ceylan, filmi çekmeye götürülen düşünceyi şöyle belirtir:

*"Bir fikirden yola çıktım, bir çocukluk hatırasından, gün ağarana kadar tarlalarda süren şu uzun sohbetlerden. Her şey 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. Bu duyguyu dile getirmenin bir yolu olduğunu hissediyordum, ama bunu senaryoda bir türlü yakalayamıyordum."*¹⁶

Ceylan'ın anlatmayı istediği bu çocukluk hissi, *Kasaba'ya* bir 'çocuk saflığı' verir. Sanki film, çocuk masallarındaki gibi 'zamanlı bir zamanda' geçer. Burada zaman kavramı, endüstrileşmiş, kapitalistleşmiş toplumun zaman kavramından farklı görünür; Yaşamın zamanı, öylesine doğaya bağlıdır ki, haftanın günleri bile ayırt edilmez. Film, birbirleriyle bağlantılı olan üç bölümden oluşur. İlk bölüm, çocuk saflığı ile resmi eğitimin çarpıştığı okulda geçer. *Kasaba'daki* okul sekansı, yönetmenin de açıkladığı gibi, çocuktaki utanç duygusunu, resmi eğitimin çocukların hayal gücü karşısındaki sınırını da anlatır. Ceylan şöyle söyler:

"Baştaki sınıf bölümü ise Çehov'un ne olduğunu hatırlamadığım bir şeyi betimlemek için kullandığı bir tümceden aklıma geldi. ... 'hani sıcak bir yaz günü matematik dersinde birden açık pencereden içeri bir kelebek dalar ve herkes ona baka-

¹⁶ Ciment, a.g.e.

*rak türlü hayallere dalar...’ gibi bir şeydi. Bu beni ilkokul sını-
fımızdaki atmosferi düşünmeye itti.”¹⁷*

Kasaba’da Ceylan, dede Emin karakterinde, öğrendiği bilgileri uygulamak için doğduğu topraklara dönen babasının idealizmiyle, bu idealizmin karşısında olan, “Çalışmak neye yarar?” diye soran Saffet’in asiliğini ve idealizmi entelektüel bir uğraş olarak gören Nuri’yi karşı karşıya getirir. Kasaba’da Nuri’nin yokluklar içinde okuduğuna ilişkin anlattıkları, gerçekte yönetmenin babasının yaşamından izler taşır. Ceylan, babasının idealizmini, “Sırtı ilk paltosunu üniversitede görmüş. Devlet vermiş onu da.”¹⁸ cümlesiyle anlatır. “İnancı temsil eden bir büyükbaba, çözümleyici tarzda düşünen bir baba ve nihilizme kayan bir genç”¹⁹ Kasaba’nın çatışan üç karakteridir.

Pek çok sinema yazarının belirttiği gibi Ceylan’ın sinemasını tanımlayan şey, kişisel ve yalın bir sinema olmasıdır. Bu yalınlık ve duruluk, Kasaba’da anlatıldığı gibi doğayla iç içe geçen bir çocuklukla ilgili görünür. Kasaba, anlatısal ve biçimsel yapısı nedeniyle daha çok pastoral bir betimleme olarak nitelendirilebilir. Yönetmen çok iyi bildiği bir dünyayı anlattığı Kasaba’nın, belgesel havası nedeniyle Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde yarışma dışı bırakılmaya çalışıldığını söyler.²⁰ Ancak yönetmenin diğer filmlerinde işlenen izleklerin nüvelerini barındırması nedeniyle Kasaba, yoğunlaştırılmış bir kavramsal çerçeve içerir ve bu yönüyle de, Ceylan’ın diğer filmlerini anlamaya, yorumlamaya yarayan bir çekirdek anlatı olarak değerlendirilebilir.

Ceylan, kendisi üzerine iz bırakan kasabasını, üç bölümde anlatır. İlk bölümde ağırlıkta olan şey, okul ve kasaba okulunda geçen sıradan bir derstir. Yönetmen, bu bölümde kasabanın ‘tekdüze’, ama bir o kadar da tuhaf ‘huzur verici’ ortamını, zamansızlık duygusunu anlatır. İkinci bölüm, çocukların okul dönüşünde doğada yaptıkları geziden oluşur. Ceylan, bu bölümde ka-

¹⁷ Çetin, a.g.e.

¹⁸ Fatih Özgüven, “Nuri Bilge Ceylan ile Kişisel Yolculuklar...,” *Yirmibir Mimarlık* dergisi, Sayı:12, Mayıs 2003’den www.nbcfilm.com.

¹⁹ Ciment, a.g.e., s.96.

²⁰ Kızıldemir, a.g.e.

şabanın baharını çocukların gözüyle anlatır. Son bölüm ise, kasabalı ailenin, ateş başında yaşama, çalışmaya ve bilgiye dair konuşmalarından oluşur. Ceylan'ın kendi kasabasına dönüşünün öyküsünü anlatan *Kasaba*, aidiyet hissini sorgular, ancak 'evin neresi olduğu' sorusuna net bir yanıt vermez. Yaptığı şey, diğer iki filminde de izini süreceği aidiyet hissini sorgulamaktır. Üç alt bölümüyle de *Kasaba*, adeta Ceylan'ın, hem çocuk haliyle kasabasına bakışının saflığını ve doğallığını taşır, hem de 'kültür'lenmiş bir bakışı 'doğa' ile karşılaştırmasını içerir. Bu yönüyle hareketli olmayan, durağan anlatısal yapısına ve ritmine karşın *Kasaba*, doğa-kültür karşıtlığı temelinde, keskin bir sorgulamayı da içerir. Üstelik Ceylan, "*Kasaba*'da, 'nahif' insanlara, yaşama, bilgiye, tarihe, ölüme, kültüre ilişkin felsefe yaptırarak, temel karşıtlıkları sorunsallaştırır. Bu yönüyle film, yaşama, insana, bilgiye, kültüre, ölüme ilişkin felsefi ve antropolojik bir bakış niteliği taşır." (Akbulut, 2004: 282-283).

Mayıs Sıkıntısı

Mayıs Sıkıntısı'nı çekmeye başlamadan önce Ceylan, bu filmde babasını ve onun temsil ettiği değerleri anlamaya çalışmak istediğini söyler:

*"Mayıs Sıkıntısı'nın temelinde babam üzerine bir hikâye anlatma isteğim vardı ve daha sonra oğlu Muzaffer'i, yani kendimi ilâve etme fikri oluştu. Ve böylece Kasaba'nın çekimi yavaş yavaş dahil oldu filme. Bu da, yönetmen oğlu ile yüzleşen baba karakterini daha iyi çizmemi sağladı"*²¹

Mayıs Sıkıntısı, bu iki amacı da yerine getirir: Hem Ceylan'ın babasını anlatır, hem de Muzaffer kimliğinde yönetmeni, yani kendisini, kendi film yapma sürecini konu edinir. *Kasaba*'dan tanıdığımız üzere baba Emin, kendisini çalışmaya adanmış bir idealisttir. Köylülerin ağaçları kesip yok ettiği yerde o, yeni ve farklı ağaçlar dikerek çalışmayı seçmiştir. Babanın idealizmi, Muzaffer için filminin öykülerinden birini oluşturur. Başka bir deyişle gerçekte Muzaffer, babanın idealizmini, filmi için bir malzeme olarak

²¹ Ciment, a.g.e. s. 96.

görür. Ceylan ise, onun idealizmini, diğer karakterlerin sıkıntıları ile karşılaştırarak anlamaya çalışır, sonunda yıpransa da, onun idealizminin 'yenilmez' olduğunu görür.

Mayıs Sıkıntısı, *Kasaba* filminin çekimini de içine alarak, yakın akrabalık ilişkisi içinde olan Muzaffer'in, baba Emin'in, Saffet'in ve küçük çocuk Ali'nin sorunlarını, sıkıntılarını konu edinir. Temel sıkıntılardan birini, Ceylan'ın kendisini, Muzaffer kişiliğinde ortaya köyduğu film çekme sürecinin sıkıntıları oluşturur. Muzaffer, filmi için uygun oyuncuyu bulamaz ve kendi yakınlarını oynatmaya karar verir. Onun tek düşündüğü şey, filmidir. Öyle ki, ne deneme çekimleri yaptığı Pire Dayı'nın yenilerde ölmüş olan karısının acısını paylaşabilir ve onun yalnızlığını duyabilir, ne de anne ve babasının, hatıra niyetine kaydedilmiş görüntülerini izlerken gösterdiği 'zaman ne kadar çabuk geçiyor' kaygılarına tepki verebilir. Muzaffer, babanın sıkıntısını da pek önemsemez; orman müdürlüğünün el koymadığı takdirde, mülkiyeti birkaç yıl içinde kendisine geçecek olan arazi ile ilgili babanın sıkıntısını anlamaz, babasına "Niye bu kadar uğraşıyorsun, anlamıyorum yani! Kime kalacak bunlar? Zaten yaşın da gelmiş." kayıtsızlığıyla tepki verir. Baba, emek verdiği ağaçların, 'yaban ellere' gitmesini, kesilmesini istemez, bu nedenle kadastrocuların yolunu gözler. Yirmi yıldır beklediği kadastrocular, Muzaffer'in filmi için *Çanakkale*'ye gittiklerinde gün gelince, baba Emin, "Filmle milmle ne işim vardı benim?" diyerek öfkelenir, çekimleri terk eder. Ancak bir süre sonra öfkesi geçer ve filme döner.

Saffet'inin sıkıntısı ise, *Kasaba*'da da dile getirdiği gibi, kasabadan kaçıp 'kurtulmak'tır. Bunun için şimdilik en olası yol, akrabası Muzaffer'in cesaretlendirmesi üzerine, İstanbul'da bir iş bulmaktır; Muzaffer, filmde oynaması karşılığında Saffet'e İstanbul'da iş bulacağına dair güvence verir. Ancak Saffet'in bu hayali gerçekleşmez. Muzaffer, gerçekte filmini yapabilmek için onun oyunculuğuna ve yardımına gerek duymuş, filmini bitirdiğinde ise, verdiği sözü gerçekleştirmekte zorlanacağını söyleyerek, onu kasabasında kalmaya ikna etmeye çalışmıştır.

Küçük Ali'nin sıkıntısı ise, bir müzikli saate sahip olmaktır. Ancak bunun için bir yumurtayı, cebinde kırmadan kırk gün boyunca taşıyabilmesi gerekmektedir. Ali, Muzaffer'in kırılmaması

için yumurtayı haşlama önerisini 'hilelik' olacağı gerekçesiyle reddetse de, sonunda hileye başvurmaktan başka bir şey yapamaz. Köylü bir ninenin, bir yere ulaştırması için kendisine zorla eline tutuşturduğu bir sepet dolusu domatesi düşürmemeye, ezmemeye çalışan Ali, bu sırada cebindeki yumurtanın kırıldığını fark eder ve sepeti tekmeleyerek tepeden aşağı yuvarlar. Kırılan yumurtanın yerine, bir kümesten çaldığı yumurtayı koyar. Bu süreçte Ali, nesnesini değiştirir; Muzaffer'in film için çalışan Sadık'ta gördüğü gibi çakılı, ışıklı ve müzikli bir çakmağa sahip olmak ister. Sadık, çakmağı ona hediye ettiğinde Ali, tekrar eski nesnesini ister.

Mayıs Sıkıntısı, dört karakterin sıkıntısını Muzaffer'in filminde kesiştirir, ancak bu sıkıntıların kaynağı olan sorunların hepsinin çözüldüğünü göstermez. Muzaffer filmini çekmeyi başarır, ama henüz bitirmiş değildir; daha filmini işleyecek, kesip biçecek, kurgulayacak ve 'paketleyecek'tir. Baba Emin, yıllarca beklediği kadastrocuların işaretlediği ağaçları, Muzaffer'in filminin çekimleri sırasında, üstelik kendi rolünü oynarken fark eder. Onun sıkıntısı açıklığa kavuşsa da, sıkıntının kaynağı olan sorunu çözülmez. Çünkü o, şimdilik kaybetmiş görüldüğü arazi için yasal yollardan mücadele etmeye hazırlanır. Bu yönüyle babanın sıkıntısı, bir bakıma onun idealizminin sınanması olarak da görülebilir. Saffet'in İstanbul'a gitmekle ilgili sıkıntısı da açıklığa kavuşur, ancak kasabadan 'kurtulma' çabası henüz bitmiş değildir. Ali ise, Muzaffer'in film çekimleri sırasında farklı bir müzikli alete sahip olsa da, müzikli saate ulaşmış değildir.

Filmde Ali'nin nesnesine ulaşmak için 'yapmak zorunda kaldığı' hile ile Muzaffer'in filmini bitirmek için Saffet'e gerçekleştiremeyeceği bir söz vermesi arasında bir benzerlik varmış gibi görünse de, Muzaffer'in yetişkin 'aldırış etmezliği' ile Ali'nin çocuk saflığı bir karşıtlık oluşturur. Muzaffer, Saffet'in geleceği pahasına, onu filminde oynatmak için işinden etmiş olur. Saffet, yakınlarının bin bir zorlukla bulduklarını söylediği fabrikadaki işini, Muzaffer'in filminde oynamak için bırakır. Sonuçta Muzaffer filmini bitirir, ancak Saffet fabrikadaki işini ve İstanbul'da iş bulma umudunu; baba Emin ise, yıllarca emek verdiği ağaçları kaybetmiştir. Yine de bu sonuç, Saffet'in saf, dürüst ve Muzaffer'i salt

'hilebaz', kötü biri olarak karşıt biçimde konumlandırmaz. Gerçekte temel gerilim, kentli olan Muzaffer ile kasabalı olanlar arasında yaşansa da, Ceylan da, karakterleri arasında saf iyi ve kötü karşıtlığı olmadığını belirtir:

*"Kent kültürü ile kırsal kesim kültürü arasındaki farkı, benzerliklerini vurgulayarak göstermek istiyordum. Çehov bu tür davranışların kaçınılmazlığını benimsiyor ve sonunda karakterlerinin ruhuna yakınlık duymaya başlıyor. Kimse tamamen iyi veya kötü değildir, herkesin iyi ve kötü yanları vardır. Oysa kadınlar saplantılarla hareket etmiyorlar, kendilerinden vermeye daha çok yatkınlardır. Annemin karakteriyle göstermek istediğim buydu. O her zaman beni şaşırtmıştır."*²²

Çehov'un etkisi, bu filmde üzerinde öylesine yoğundur ki, "Çektiğim her sahnede Çehov'un ayak izleri mutlaka vardır. Yani, belki de, ne yaşarsam yaşayayım, ona bir Çehov filtresiyle bakar hale geldim."²³ diyen Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*'nı Çehov'a adar. Ona göre Çehov, "Hayatın trajik boyutunu en derinden hisseden ve anlatılamaz sanılanı büyük bir rahatlıkla anlatan büyük bir yazar"dır.²⁴

Mayıs Sıkıntısı, kentli ya da kasabalı, eğitilmiş ya da eğitimsiz olsun, insanların, yalnızca kendi dillerinden konuştuklarını, hatta çoğu kez başkalarını dinlemediklerini anlatır. Bu yönüyle genel bir iletişim kavramını da sorunsallaştırır. Yönetmen 'iletişimsizliği' kültürün ya da zamanımızın, modern dünyanın bir sorunu olarak göstermek' istemez, 'bunu insanın kaderi olarak göstermek' ister.²⁵

Mayıs Sıkıntısı'nda karakterlerin öyküleri, onların gerçek yaşamlarından alınmıştır, Hindistan'la ilgili öyküler, yönetmenin büyükbabasının anlattıklarıdır. Kurgu olan tek öykü, başka bir sinemacı Ahmet Uluçay'ın, kendi çocukluğuna ait bir anısından kurulmuş olan çocuğun öyküsüdür. Hile, çıkar üzerine olan bu

²² Ciment, *a.g.e.* s. 97.

²³ Göktürk ve Çapan, *a.g.e.*

²⁴ Erkan Aktuğ, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Çehov'a Minnettarım," *Radikal* gazetesi, 21 Ekim 1999'den www.nbcfilm.com.

²⁵ Göktürk ve Çapan, *a.g.e.*

öykü, aynı zamanda, yukarıda belirtildiği gibi filmin bütününe gönderme yaptığı için oldukça anlamlı bir erken anlatımdır.²⁶ Ceylan, filmini dört karakterin sıkıntıları üzerinden örerken, Kasaba'da işlediği utanç duygusuna da değinerek, bu duygunun film yapma serüvenindeki önemini vurgular. Muzaffer kimliğinde kasaba ilkokulunda yaptığı deneme çekiminde Ceylan'ın kamerası, eksik yazdığı "Mesut Atatürk'ü çok sever" cümlesini düzeltmesi için öğretmen bir başka öğrenciyi görevlendirdiğinde yerine dönen Mesut'un utancını kaydeder. Utanç, yönetmenin film çekme serüveninin ardındaki itki olarak önem kazanır ve vicdan duygusuyla da ilişkilidir. Kasaba'da kaplumbağa üzerinden, çocuğun düşü aracılığıyla anlatılan vicdan kavramı, *Mayıs Sıkıntısı*'nda yine kaplumbağa ile ifade edilir. Ceylan bir söyleşisinde şöyle der: "Kaplumbağanın kaçmaya çalışması sahnesiyle kaplumbağanın vicdanı oldum biraz. Yani, ona karşı vicdanımı biraz göstermek istedim. Çok acı çektirmişimdir kaplumbağalara. Üzerine binerdik."²⁷ Yine Kasaba'daki gibi, okul-eğitim eleştirisi sezilir *Mayıs Sıkıntısı*'nda. Muzaffer'in, 'okulda neler öğrendiği' sorusuna Ali'nin verdiği "Hiç" yanıtı, sıradan bir yanıt olmanın ötesine geçerek, resmi eğitim anlayışındaki kırılmaya da dikkat çeker. İçinde yaşadığı çevrede yakınında olmasına karşın Ali'nin okulda kaplumbağayı öğretmediklerini söylemesi, resmi eğitimin yaşamdan kopuk niteliğine gönderme yapar. Resmi eğitimin bu niteliğine karşın kasabalı aile içindeki eğitim, tümüyle yaşamın içindedir; Ali'ye yumurta, müzikli saatin değerini bilmesi için, 'biraz sorumluluk öğrenmesi' için taşıtılır.

Yedi haftada sesli olarak çekilen *Mayıs Sıkıntısı*, bir senaryoya dayansa da, filmin, yer yer bu senaryodan farklı olduğu görülür. Senaryo ile film arasındaki bu farklılık, yönetmenin oyunculukta doğaçlamaya yer verdiğini, filmi çekim anında bile değiştirebildiğini gösterir. Ceylan, bu filmde yakın çekimlere daha az, uzak ve sabit plânlara ise, daha fazla yer verir. Çoğu kez kameranın

²⁶ Yazınsal bir terim olan erken anlatım, "bir yapıtın içine aldığı, yapıtın tümüyle benzerlik ilişkisi kuran bölümü"; "bir anlatının ya da tiyatro oyununun indirgeme yoluyla, yapıtın tümüne gönderme yapması" (Kıran ve Kıran, 2000: 266, 298) olarak tanımlanır.

²⁷ Göktürk ve Çapan, a.g.e.

çerçevelediği alanlar, karakterler girene kadar ya da çıktıktan sonra bir süre boş kalır. Ceylan, kameranın dışında, mekân içinde de çerçeveler yaratır. Özellikle pencere pervazları ve kapı eşiklerinden yararlanır. Film, bu yönüyle Augé'nin kavramsallaştırdığı anlamda (1997: 90) hem uzam ve yer²⁸, hem de insan-mekân (doğa, ev ve bu mekânları kapsayan uzam olarak kasaba) ilişkisi üzerinedir.

Mayıs Sıkıntısı'nda kuş cıvıltısı, köpek havlaması, arı-sinek vızıltısı, rüzgar uğultusu gibi doğal sesler ve motosiklet, kamyon, otomobil gibi araçların sesleri, *Kasaba*'da olduğu gibi önemlerini korurlar. Başka bir deyişle ses, görüntüden geride ve daha önemsiz değildir. Filmde diyaloglar, kasabaya göre daha 'sahicidir' ve bu sahicilik, karakterlerin günlük ve yerel konuşma dilini kullanmalarından kaynaklanır. Bu dil yereldir, ama taklit değildir; film inandırıcılığını, oyuncuların gerçekte biraz da kendilerini oynamalarından alır.

Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*'nda sanat üzerine de bir şeyler söyler. Sanat, sancılı, sıkıntılı bir yaratma süreci olduğu kadar, küçük ya da büyük 'hileler' de içerir. Sanat, sanatçıya çok yakın da olsalar, insanların yaşamlarına izinsiz girme, onları bir sanat içeriğine dönüştürme, onlara hükmetme ve işleri bittiğinde terk edip gitme hakkı verir. Ceylan, hem kendisi genelde sanat, özelde sinema aracılığıyla kendini beslese de, hem de filmleri aracılığıyla zihinlerimizi açsa ve ruhlarımızı inceltse de, belki de bu filmiyle sanatsal yaratma sürecinin 'demokratik olmayan' müdahale ediciliğini gözler önüne serer. Örneğin Muzaffer'in yönetmen kimliğiyle, gizlice anne-babasının yatak odasına mikrofon yerleştire-

²⁸ Augé (1997: 90) uzam (Fransızca espace; İngilizce space) teriminin, yer teriminden daha soyut olduğunu, 'yer'in, en azından bir olaya, bir söylenceye ya da bir tarihe göndermede bulunduğunu söyler. Ona göre uzam, "fark gözetmeksizin bir düzlüğe, iki şey ya da iki nokta arasındaki bir mesafeye ya da zamansal bir büyüklüğe uyarlanabilir". *Mayıs Sıkıntısı*'nda Ceylan, hem uzamın, hem de yerin insan yaşamındaki yerini ele alır. Bu yönüyle uzamın, mekân anlamında kullanılan yeri kapsayan soyut bir terim olduğu söylenebilir. İngilizce'de yerin, mekân anlamına da gelen 'place' sözcüğüyle karşılanması da bu eşleştirmeyi doğrular. Birbirinin yerine kullanılsalar da, kitapta uzam daha soyut, mekân ise daha somut anlamda yeri tanımlamak için kullanılmıştır.

rek, onların özel alanlarına girer; filmi için hasta olan Pire Dayı'yı yatağından kaldırarak deneme çekimleri yapar, üstelik onun yalnızlığıyla ilgilenmez, onun rol için uygun olmadığını gördüğünde de canı sıkılarak oradan ayrılır; izinsiz bir şekilde kamerasıyla Saffet'i kaydeder, filminde oynaması için Saffet'in işinden ayrılmasına neden olur, yine işi bittiğinde ona verdiği sözü yerine getiremeyeceğini söyler. Aynı zamanda yönetmen sanatın, nasıl 'sıradan olan'dan, 'günlük olan'dan doğup geliştirdiğini de göstermiş olur. Bu nedenledir ki yönetmen, "yoksunluğa ve yalınlığa karşı çok duyarlı"²⁹ olduğunu kanıtlamış olur.

Ceylan, filmde görüntülerin, renklerin istediği gibi olmasına öyle önem verir ki, Haziran ayında çektiği *Mayıs Sıkıntısı*'nın parlak renklerinden memnun kalmadığı için, bir işlemle filmi soldurur, ancak bunu ticari kaygılar için yapmaz. Görselliğe verdiği önem, onun, sinemacıların 'gelir getirir' diyerek istekte bulunmaları üzerine, diyalogların olmadığı, tümüyle görüntülerden ve seslerden oluşan film fragmanında da öne çıkar. O, sanki filmin kendi 'derdini' anlatabileceğini göstermek ister.

Uzak

Uzak filmi de önceki filmleri gibi, Ceylan'ın zihnindeki bir imgeyle biçimlenmiştir: "Daha *Mayıs Sıkıntısı*'nın yapım aşamasında kafamda birtakım görüntüler canlanmıştı. İstanbul'a ilk kez gelmiş bir genç, Eminönü'nde dolaşüyor, denize bakıyor gibi bir şeylerdi."³⁰ Henüz *Mayıs Sıkıntısı* filminin hazırlığı içindeyken Ceylan, *Uzak*'ın özünü, şu cümlelerle ifade eder:

"İnsanın idealize ettiği hayatla, fikirlerle kendi yaşadığı hayat arasında her zaman bir uçurum vardır. Ve bu uçurum insana acı verir. Sinema bu noktada gündeme gelir. Sanatla ilişki falan. Ben asla böylesinin gerekli olduğunu savunmuyorum. Ama içimde yakaladığım bir duygu bu. Elimde olmadan sü-

²⁹ Ciment, a.g.e. s. 98.

³⁰ Ayşe Teker, "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi...", Mega Movie, Aralık 2002'den www.nbcfilm.com.

rüklendiğim bir şey.”³¹ “Yani, yaşadığım hayatla, yaşamakta olduğum hayatla, inandığım, ideal olarak koyduğum hayat arasında büyük fark var. Ve bu fark acı yaratıyor. Bu acının üstüne gitmek isterim.”³²

Uzak’ın senaryosu uzun bir süreçte yazılmıştır. Aklındaki düşünceleri, imgeleri toparlayarak senaryolaştıran Ceylan, bu senaryoyla Ankara’da öykü yazarı Cemil Kavukçu ile görüşür. Bu görüşmenin ardından da üç kez senaryoyu değiştirir, ancak yine de tümüyle yazdığı senaryoya bağlı kalmaz; bazı bölümleri çekimde, bazılarını ise montajda atar. Ceylan’ın filmografisinde şimdilik son filmi olan *Uzak*, kendisinden önceki iki filmle ilişkilidir. *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*, gerek öykü, gerekse izlek açısından birbirine bağlıdır. Yeni oyuncularla çalışmak istese de Ceylan, *Uzak*’ta “sonuçta izahı zor birtakım nedenlerle yine eski oyunculara” döner.³³ *Mayıs Sıkıntısı*’na filmin kurmaca karakteri Muzaffer’in, filmini yapmak için Saffet’e bulacağına dair verdiği iş vaa-di, *Uzak*’ta Yusuf ve Mahmut arasındaki ilişkiye damgasını vurur. Filmin konusunu, Yusuf’un, iş bulmak için geldiği İstanbul’da, akrabası fotoğrafçı Mahmut’un yanında kalması ve onların aralarındaki gerilim oluşturur. Yusuf, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*’nda, ‘boğucu’ köy-kasaba yaşamından kurtulmak isteyen Saffet’tir; Mahmut ise, bir yönüyle *Kasaba*’da entelektüel sohbetler yapan, bilgili olmakla övünen Nuri’dir, ama büyük oranda da *Mayıs Sıkıntısı*’nda film yapmak isteyen Muzaffer’dir. Ceylan, *Uzak*’taki karakterler ve ele aldığı izlekler açısından önceki filmleri arasında bağ kurar, karakterlerini başka ortamlarda, başka koşullar içinde sınar, izleklerini derinleştirir. Böylelikle onun filmlerinin, birbirini açımlayan bir yapıya sahip olduğu görülür.

Uzak’ın temel gerilimi, kentli Mahmut ile kentte tutunmaya çalışan taşralı Yusuf arasındadır. Fotoğraf sanatçısı olan Mahmut, ‘memleketinden’ akrabası olan Yusuf’un iş bulmak için İstanbul’a

³¹ Seyyid N. Erkal, “Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Koza’dan Kasaba’ya Bir Bilge,” *Zaman* gazetesi, Mayıs 1999’dan www.nbcfilm.com.

³² Ercüment Dursun, “Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Hayatı anlamaya çalışıyorum,” *Zaman* gazetesi, 26 Kasım 1997’den www.nbcfilm.com.

³³ Teker, a.g.e.

gelmesiyle, tek kişilik 'özgür' yaşamının daraldığını hisseder ve onu yük olarak görmeye başlar. Geldiği ilk günden itibaren Mahmut, Yusuf'a uyması gerek kuralları, gücün kendisinde olduğunu ima edercesine sıralar. Kuralları ihlâl ettiğinde ise, önce sessiz biçimde, sonra bağırarak tepki gösterir. O, öylesine yalnızdır ki, arabası bile iki kişiliktir; ancak o istediğinde, gereksinim duyduğunda bir ikinci kişiyi alabilecek büyüklüktedir. Geçmişte Tarkovsky gibi filmler yapmak isteyen, idealleri uğruna çok zor koşullarda çalışmayı göze almış olan Mahmut, şimdi fotoğrafın bittiğine inanmakta, reklam fotoğrafları çekmekte, daha doğrusu hiçbir şeye inanmamaktadır. Bir zamanlar iyi fotoğraflar çekebilmek için katlandığı zorlukları unutmuştur. Öyle ki, Yusuf ile birlikte fotoğraf çekmeye gittiklerinde, ışığın fotoğraf çekmek için çok uygun olduğunu söylediği halde, üşendiği için fotoğraf çekmez. Onun geçmişteki düşünceleriyle, idealleriyle bugünkü yaşamı arasında büyük farklar vardır. Bir arkadaşının deyişine göre Mahmut, 'ölümünü erkenden ilanı etmiştir'. İdeallerinden uzaklaşan bir karakter olarak Mahmut, aynı zamanda *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki idealist babayı anımsatır. Ceylan, sanki babanın karşı tipi olarak konumlandırır Mahmut'u.

Gerçekte Mahmut ile Yusuf arasındaki ilişki, Türkiye'nin düşünsel iklimindeki genel bir gerilimi yansıtmaktadır. Taşralının, kentli olan karşısında 'ikinci sınıf vatandaş' olarak görüldüğü bu düşünsel iklimde kentli entelektüel de, Türkiye'nin geçirdiği sosyo-ekonomik değişimlerle birlikte değişmiştir. Eskiden idealleri olan ve bu idealleri uğrunda çabalayan kentli entelektüel, özellikle 1980'lerde uygulanmaya başlayan ekonomik sistemle birlikte değerlerinden uzaklaşmış, ideallerinden vazgeçmiş, bilgi ve becerisini, yeni sistemin hizmetine vermiştir. Tıpkı Mahmut gibi.

Mahmut, yaşamdan, insanlardan öylesine uzaklaşmıştır ki, Yusuf'un kendisine yakınlaşmasına bile izin vermez. Farklı dünyalardan olduğunu duyurmak istercesine, videoda Tarkovsky'nin *Stalker/İzsürücü* (1979) filmini izletir Yusuf'a. Yusuf, Tarkovsky'nin uzun sekansından sıkılıp kalktığında Mahmut, gizlice bir porno film izlemeye başlar. Yusuf'un varlığı, Mahmut'u 'incelmiş' zevklerinden mahrum eder zira. Mahmut'un kitaplarla

dolu çalışma odası da, Yusuf'un, *Kasaba*'dan anımsanan, duvarında bir pop şarkıcısının afişinin asılı olduğu odası ile karşılaştırıldığında, ikisi arasındaki farklılık daha belirginleşir.

Mahmut, yalnızca ideallerinden değil, çevresindeki insanlardan, yakınlarından da uzaklaşmıştır. Üstelik Mahmut, yalnızca taşradan gelip 'rahatını bozan' Yusuf'a değil, annesine de, onun hastalığına da kayıtsız kalır; o, annesine ve kız kardeşine uzaktır. Kendisini arayan annenin telefonuna çıkmaz; ablasının, annelerinin hastaneye kaldırıldığı ve acilen araması gerektiği mesajına bile karşılık vermez. Mahmut'ta, Yusuf'un diş ağrısı çeken annesine gösterdiği ilgiden bir iz yoktur. Annesi hastaneden eve getirildiğindeyse, salonda oturup yüksek sesle, 'güzel' kadınların boy gösterdiği moda kanalını izler. Eski eşi Nazan da bu kayıtsızlıktan payını almıştır. Ayrıldıkları sırada hamile olan Nazan, kürtaj yapmıştır ve şimdi birlikte yaşadığı Orhan'la çocuklarının olmamasının nedeni, büyük oranda bu kürtajdır. Kendisini suçlu hisseden Mahmut, yerleşmek üzere Kanada'ya gidecek olan Nazan'a, söylemek istediği şeyleri söyleyemez.

Uzak'ta ele aldığı yalnızlık izleği, yönetmeni 'zorlayan, ilk gençliğinden beri acısını çektiği' bir konudur. Öyle ki, "Gençliğim yalnızlığın karanlık zindanlarında geçti sayılır."³⁴ diye tanımlar kendi deneyimini. Ancak aşağıda alıntılanan açıklamaları, onun yalnızca gençliğini değil, şimdi de hissettiklerini *Uzak*'a aktardığını gösterir:

*"Bir bakıma sinema zorunlu olduğundan korktuğum bir kaderden kurtulma umudu veriyor bana. İnzivaya çekilmeden son bir hamle. Ve o inzivayı sinema yapıyor olmama rağmen daha derinden hissediyorum. İnziva arzusunu... Her geçen gün konuşmaya daha fazla üşeniyorum. Daha fazla enerji gerektiriyor benim için."*³⁵

Böylelikle Ceylan, tepkisizliği, 'inzivaya çekilmişliğiyle' Mahmut karakterine benzese de, yalnızlık deneyimini sinema diliyle anlattığı için ondan farklılaşır. Bu yalnızlık deneyimini, yalnızca

³⁴ Aslı Selçuk, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Uzak Dünya Turunda," *Cumhuriyet* gazetesi, 11 Ocak 2000.

³⁵ Erkal, a.g.e.

Mahmut üzerinden değil, Yusuf üzerinden de anlatır yönetmen. Yusuf, çok para olduğunu söylediği gemilerde iş bulabilmek ve dünyayı gezebilmek için kente gelmiş bir taşralı olarak, kendisini iç-mekânlara hapsetmiş Mahmut'un tersine, kent yaşamını da tanımaya başlar, ama onun taşralı kimliği ve 'yoksulluğu', kenti ancak 'yoksunlukları' boyutuyla tanımasına yol açar. Öncelikle parasız olduğu için, iş ararken herhangi bir araca bindiği görülmez, çoğunlukla yürür. Belki de kenti tanıyabilmesinin en iyi yolu budur. Başvurduğu şirketlerde iş bulamaz. O, Mahmut gibi caz müziğin çaldığı barlara gitmez, gidemez, ancak İbrahim Tatlıses'in çalındığı yerlere gidebilir. İş için beklerken oturduğu balıkçı kahvehanesi, kendisi gibi insanların beklediği 'yoksul' bir mekândır. Ama Yusuf, oradaki insanlarla sohbet ederek, yoksul ve soğuk mekânda, sıcak bir yel estirir. Yusuf, her ne kadar kentli yakınının desteğiyle kentli olma, kente dahil olma, kentten içeri girmeye çalışsa da, bunu başaramaz. Ne kent onu içine alır, ne de kentli yakını Mahmut. O, bu nedenle 'dışarıda kalan'dır, Mahmut'un daha çok iç mekânlarda gösterilmesine karşın, Yusuf'un dış mekânlarda gösterilmesi de onun 'dışarıda kalan' olduğunu destekler.

Mahmut ve Yusuf, kadınlarla ilişkilerinde de birbirlerinden farklıdırlar. Mahmut, acı çektirdiği eski karısına duygu ve düşüncelerini açık biçimde dile getiremez. Hayatında şimdi birlikte olduğu kadınla yaşadığı şey de, cinselliği yaşamaktan öteye gidemez. Üstelik o, ancak kendisi gereksinim duyduğunda o kadınla görüşür. Kendisini, ancak kendisi de gereksinim duyduğunda erişilebilir kılar. Yaşamına koyduğu sınırlar, onu erişilemez yapar; yalnızlığa mahkum bir erişilmezliktir bu. Oysa Yusuf, uzaktan görüp etkilendiği apartmandaki kadına yaklaşmak için adım atmaya hazırdır, ancak kadınlara yakınlaşma girişimi, iki defasında da gerçekleşmez.

Geleceği günü unuttuğu irin apartman girişinde bekleyen Yusuf, Mahmut tarafından unutuluşunu önemsemez. Taşralının 'alçakgönüllülüğü', kentlinin 'kabalığı' karşısında başışayıcıdır, 'yüce'dir. O, isminin anlamı gibi saftır. Henüz geldiği ilk gün Yusuf'a 'ne zaman gideceğini soran' Mahmut ise, onunla ilgilenmez, iş bulma konusunda ona yardımcı olmadığı gibi, onun yardım tale-

bini öfkeyle reddeder. Vasıfsız bir taşralı olarak kente gelip iş için torpil istediği için ona bağırır. Olaylara bakışı ve tavırlarıyla Mahmut, tam bir orta sınıf üyesidir; inandığı değerlerden, insanlardan, sevgiden uzaklaşmış, kendini yaşamın akışına bırakmış bir siniktir. Filmde sürekli düşünceli olarak görünmesine bakarak, Mahmut'un, içinde bulunduğu ataletin farkında olduğu, ama eyleme geçemediği için acı çektiğini söyleyebiliriz. Ona acı veren de, bu farkındalıktır.

Mahmut'un silikliği, sinikliği, kendisini bırakmışlığı, 'heyecandan uzaklığı' ile Yusuf'un merak eden, bilinmeyene doğru yelken açmaktan korkmayan tavrı bir karşıtlık oluşturur. Mahmut ne kadar yaşama, insanlara, ilişkilere, duygulara, heyecanlara uzak ve tepkisizse, Yusuf da o kadar heyecanlı, yakın ve tepkilerinde, duygusal ifadelerinde ölçüsüzdür. Yusuf'un ölçsüzlüğündeki çocuksu bir saflık, Mahmut'un sinikliği karşısında korunmasız kalır. Ceylan, *Kasaba*'da ve Mayıs Sıkıntısı'nda çocukluğu, çocuk düşüncesini anlatır, ama *Uzak*'ta çocukluğa yer yoktur. Belki ona göre çocukluk ve onun simgelediği saflık, ancak kırdada, kasabada söz konusudur, kentin acımasızlığı çocuk saflığının varlığına izin vermez. Çocukluk, Yusuf'la kente gelmiş gibidir *Uzak*'ta, ancak kentin bireyi yalnızlığa mahkum eden kuralları, 'çocuk kalpli' Yusuf'u kentte barındırmaz. Ceylan'ın filmlerinin her birinin, insanın yaşam dönemleriyle olan benzerliği, bize şu eşleştirmeleri yapma olanağı verir: *Koza*, bir çocuk düşünün; *Kasaba*, çocukluğun taşrasının; *Mayıs Sıkıntısı*, verimli sıkıntıların; *Uzak* ise, tükenmiş kentli bir orta-yaşlının öyküsüdür.

Önceki filmlerinde olduğu gibi, *Uzak*'ta da bir yan-öykü, filmin anlatısını özetler. Mahmut, günlerce yakalamayı beklediği fareyi, kapıcıya 'hallettirmeyi' düşünürken, bu 'pis' işi yapmak, Yusuf'a kalır. Kapana sıkışmış fare, bu yönüyle Yusuf'un sıkışmışlığının göstergesidir. Ayrıca Yusuf da davetsizce geldiği ve yaşamasının çok zor olduğu kentten, o fare gibi atılacaktır. Onun ayrılışına neden olan son olay, Mahmut'un fotoğraf çekimlerinde aksesuar olarak kullandığı gümüş köstekli saatin kaybolmasından, dolaylı olarak Yusuf'u sorumlu tutması ve Yusuf'un, hırsızlıkla suçlanmayı kaldıramamasıdır. Gerçekte Mahmut, saati bulsa da, bulmamış gibi yaparak, Yusuf'un kendisini suçlu hissetmesine ne-

den olur. Suçlanmayı kaldıramayan taşralı, bir daha dönmek üzere ertesi sabah İstanbul'dan ayrılır. *Uzak*, acılı, dokunaklı olsa da, yine de bir umutla sonlanır: Filmin sonunda Mahmut, önceden "Git lan. Bu da içilir mi?" diyerek reddettiği Yusuf'un Samsun sigarasını, cebinden çıkarıp İstanbul görüntüsü önünde içer. Böylelikle, belki de artık içindeki 'uzak'ı görmeye başlar ve 'öteki' olan Yusuf aracılığıyla kendisiyle iletişim kurmaya başlar.

Ceylan, *Uzak*'ta kamerasını daha hareketsiz kullanır; uzun sabit plânlara, hareketsiz çekimlere daha çok, yakın çekimlere ise çok az yer verir. Onun kamerası, genelde tıpkı filmin adı gibi kendisi ile kaydettiği kişiler ya da nesneler arasında belli bir uzaklık bırakır. Yönetmen, önceki filmlerinde olduğu gibi *Uzak*'ta da seslere önem verir. Uzun kent olmasına karşın, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda olduğu gibi çeşitli kuş sesleri, köpek havlamaları, kedi miyavlamaları, işitilir ve bu seslere martı sesleri, motorlu araçların gürültüsü ile vapur ve gemilerin düdük sesleri eklenir. Ses kuşağındaki bu çeşitlilik, sanki Mahmut ile Yusuf, kasaba ile kent arasındaki karşıtlığı, ayrımı ve aynı zamanda da sürekliliği yansıtır. Ses kuşağı, bu yönüyle karşıtları ve süreklilikleri içerir. Yönetmen görüntülediği ortamların doğal sesini, filmin başlangıcında ve sonunda olduğu gibi, perdede siyah fon üzerinde yazılar belirlediğinde de kesmeden sürdürür. Böylece işittiklerimiz aracılığıyla görmeyi sürdürürüz. *Uzak*'ta doğal sesler o kadar belirgindir ki, karakterlerin üzerinde yürüdüğü parkelerin gıcirtısı görüntüyü doldurur. Doğal seslerin çokluğuna ve işitilebilirliğine karşın filmde diyaloglara çok az yer verildiği görülür. Film, uzun bir süre herhangi bir diyalog olmaksızın ilerler. Diyalogların, konuşmaların azlığı, insanlar arasında iletişimi sağlayan dili de gereksizleştirir. Sesle ilgili diğer bir uygulama ise, yönetmenin karakterleri belli seslerle karakterize etmesidir. Yönetmen daha az yararlandığı müziği, boşlukları doldurmak için değil, izleyicinin, sahneler arasında bağ kurmasını sağlamak ve yaşanmış olaylarla ilgili duyguları anlatmak için kullanır.

Gittiği festivallerden ödülle dönen, uzun bir aradan sonra Yılmaz Güney'in ardından Cannes Film Festivali'nde büyük ödülü alan *Uzak* filmiyle birlikte Ceylan, artık eskiden kendisinde var

olduğunu söylediği 'o tuhaf endişeyi' attığını belirtir.³⁶ Ancak endişe, onun sanatsal yaratma sürecinin temel kaynağı olmayı sürdürür.

Anlatı ve İzlek: Taşra ve Kent; Yer, Yurt ve Aidiyet

Koza'dan *Uzak*'a olan yolculuğunda Ceylan, birbirine eklemiş olan bir öykü ve küçük değişikliklerle varlıklarını sürdüren karakterleri anlatır. Onun *Kasaba*'dan, hatta *Koza*'dan *Uzak*'a kadar giden filmografisinde dikkat çekici olan şey, bu filmlerin tek bir filmmiş gibi devamlılık göstermesi, birbirine eklemesi, filmlerinin konularını yaşamdan alması ve kendi deneyimlediği yaşamı, sanatına, sinemasına konu etmesidir. Ceylan, minimalist tavrı benimsemesiyle, hareketli plânlardan çok sabit plânları tercih etmesiyle, filmlerinde aynı ya da benzer konuları, aynı oyuncularla işlemesiyle Ozu'ya ve Bresson'a benzer. Bresson'un 'insan ruhunun izini filmde yakalama arzusu, onu, nasıl yanlış ya da gereksiz diye gördüğü her şeyi filmlerinden çıkarmaya sevk etmişse' (Jane Gorlitz, 2000), Ceylan da filmlerinde gereksiz bir şey kullanmaktan kaçınır. Yönetmen, filmlerinde bu 'ruh akrabaları'ndan etkilendiğini gizlemez, tersine bu etkileri açık etmeye çalışır. Ceylan, bu devamlılığı "Israr etmeyi seviyorum, belki de biraz aynı filmi elli yıl boyunca çeken Ozu gibi! Oda müziğinde olduğu gibi, bir tema (izlek) üzerine çeşitlemeler yapmak hoşuma gidiyor"³⁷ diyerek açıklar. Kasabanın durağan, sıkıcı yaşamından kaçıp, büyük kentlerde yaşamak isteyen bir taşralı, idealleri uğruna yaşamayı seçen bir baba, film yapmak isteyen bir yönetmen ve kendine kurduğu tek kişilik yaşamıyla çevresinde kimseyi istemeyen yalnız bir fotoğrafçı, onun temel karakterleridir. Hatta üç filminde de Saffet-Yusuf'un kasabadan kurtulup kentte tutunma çabasını anlattığı için, onun filmleri, bu karakterleri oynayan Mehmet Emin Toprak üçlemesi olarak nitelendirilebilir.

Ceylan'ın filmleri, taşradan kente uzanır, ama bu süreçte topluluktan (biraz zorlama olarak, belki buna cemaat denebilir) bi-

³⁶ Selçuk, a.g.e.

³⁷ Ciment, a.g.e. s. 97. Bir tema/ izlek üzerine çeşitlemeler yapması, aynı zamanda Ceylan'ın 'auteur'lüğüne işaret eder.

reye geçiş yapılır. Onun ilk filmlerindeki cemaat tarzı yaşamın yerini (ki Ceylan bu yaşamı, her ne kadar yalınlaştır, kalabalıktan, gürültüden uzaklaştır da), *Uzak*'ta yalnız bireyler alır. Gerçekte bu geçiş, 'yalnız' topluluklardan, yalnız bireylere geçiş anlamına da gelir. Mahmut'un yalnızlığı, küçük eviyle, iki kişilik arabasıyla, karla kaplı boş sokaklarla iki karakteri, kapı ve pencere gibi çerçeveler içine yerleştirerek mekânı daraltan çekimlerle anlatılır. Ceylan'ın kamerası, görüntü içinde farklı çerçeveler içinde gösterir karakterleri.

Ceylan'ın filmlerinde bir izleksel ortaklık bulunur; taşra ve taşralılık. Bu izlek *Kasaba*'da, taşranın farklı kuşaklar için anlamının sorgulanması biçiminde öne çıkar. Argın'a göre (2005: 291-292) Ceylan'ın *Uzak*'ta taşraya bakışı, Žiřek'in tanımladığı (2004: 27), "gerçeğin kendisini görünür kılan" bir 'yamuk bakış'tır. Žiřek'e göre "bir řeye dosdoğru bakarsak, yani gayri şahsi, nesnel biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir řey göremeyiz, nesne, ona ancak 'belli bir açıdan', yani arzu'nun desteklediği, nüfuz ettiği ve 'çarpıttığı' 'şahsi' bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır." (Žiřek, 2004: 27). Argın, bu anlamda Ceylan'ın bakışının, "tarafalı olduğu için değil, *taraf olduğu* için görebilen bir bakış... Baktığı řeye bakış açısını da, dolayısıyla kendisini de dahil eden bir bakış... Gösterdięi şeyde kendisini de görünür kılan bir görüş..." (Argın, 2005: 295) olduğunu söyler.

"(Ceylan) Görmeyi ve göstermeyi temel derdi olarak alan yerleşik bakışın tersine, taşranın kendisinin görünmesini dert edindi. Başka bir deyişle, sadece taşraya bakmakla yetinmek yerine, taşranın bakışını da görünür kılmayı hedefledi. Belki şöyle demek daha uygun olacak: İzleyenlerin taşrayı gözetleme lüksünü ellerinden alarak, izleyen ile izlenenin göz göze gelmelerini mümkün kıldı; sadece izleyicilerin filme değil, aynı zamanda filmin de izleyicilere bakmasını, bakabilmesini mümkün kıldı." (Argın, 2005: 293).

Ceylan, taşrayı, oryantalist bir bakışla değil, kendi yaşam deneyimleri ışığında anlatır; film içinde, yönetmen ya da 'sanat' adamı olarak kendi varlığını görünür kılar. Argın (2005: 294), bu nedenle onun "ikinci filminden birincisine, üçüncü filminde de

ikincisine 'yamuk' bakarak, gördüğü, gösterdiği panoramaya kendi öznel bakışını dahil ettiğini" belirtir.

Taşra ve kent, Ceylan için evin, dolayısıyla aidiyetin temel bir kavram olduğuna işaret eder. Ev ve aidiyet, kasaba ve kent üzerinden anlatılır.³⁸ Suner'e göre (2004: 311) Ceylan'ın üç filmi de aynı mecazın etrafında dolanır:

"Eve gelmenin ve evden kaçmanın gerçek ve imgesel yolculukları... Karakterler, kendilerini saran coğrafi ve kültürel çevreyi gözlemlerken, bu deneyimlerin olası sonuçlarını düşünürler. Belli bir sonuca erişmeksizin günlük yaşamın ince detaylarını çizerek bu filmler, bu düşünceli (contemplative) tarza tanık olur görünürler." (Suner, 2004: 311).

Üç filmde karakterler için evin neresi olduğu değişir. Annebabanın yaşadığı kasaba, *Kasaba*'daki okumuş oğul Nuri için ev olabilir, ancak *Uzak*'taki okumuş Mahmut için İstanbul bile ev değildir artık. Üç filmi birlikte değerlendirildiğinde Ceylan'ın karakterleri için bir 'yuvaya dönüş' özlemi olsa da, evin olmadığı ya da evin gerçek bir sığınak olmadığı söylenebilir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda bütünüyle eve dönüşmüş olan kasaba, Suner'e göre (2004: 312) "sakinlerinin sosyal ufkunu sınırlayan boğucu bir uzam olarak görüldüğünden, bu iki film de güçlü bir klostrofobi ve hareketsizlik duygusu içerir." *Uzak*'ta bu kapatılmışlık duygusu daha belirgindir. Önceki iki filmin tersine *Uzak*, çoğunlukla iç mekânlarda geçer. Ne Mahmut'un ancak tek kişinin yaşayabileceği biçimde tasarlanmış evi, ne de Yusuf'un arşınladığı cezbedici, ama dışlayıcı İstanbul sokakları ev olabilir. Üç film birlikte düşünüldüğünde, ister karakterlerin serbestçe gezindiği kasabanın açık uzamları olsun, isterse İstanbul'un kapalı uzamları olsun, ait olunabilecek gerçek anlamda bir ev bulmak imkânsızdır. Ev, tekinsizdir, gerçek anlamda bir sığınak değildir. Evin, sığınanın olmaması, Ceylan'ın karakterlerini yersizyurtsuzluğa bağlar. Argın (2005: 273) 'taşranın daima öteye, ötelenmiş me-

³⁸ Aidiyet ev izlekleri, Suner'e göre (2004: 310) 1990'ların Türk sinemasında, gerek popüler, gerekse Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi sanat filmi yapan yönetmenlerde merkezi bir yerdedir. Yazar Ceylan'ın ve Demirkubuz'un filmlerindeki aidiyet ve ev izleklerini ise, farklı bir korku türü olarak okur.

kâna işaret ettiğini söyler. Yazara göre "bir yere işaret ettiği halde, kendisi 'yersizyurtsuz', deyiş yerindeyse 'göçebe' bir sözcüktür taşra: "İşaret eder, damgalar ve kaçar." (Argın, 2005: 273). Sözcüğün göçebe niteliği, taşrayı, 'içeriden bakarak' görünür kılan Ceylan'ı da tanımlar. Bayrakdar'ın, Peters'tan aktardığı biçimiyle (Peters, 1999; Bayrakdar, 2004: 13) Ceylan, göçebelik kimliğini benimsemiş bir yönetmen kategorisine girer.

"Ezeli göçebe yönetmenler, yüzeyi sıyırarak tüm katmanları geçmek isterler. Onları bu yola iten ise, tarifsiz bir 'ölüm itkisi'dir. Zamanı kurdukça boşaltan ve boşalttıkça tekrar yükleyen bir sonsuz çembere böylelikle atlarlar. Seyirci de çoğu kez ölüm itkisi ile uzun sürmesini her şeyden çok istediği filmin bir an önce bitmesini, zamanın boşalmasını tutkuyla yaşar. Film karakterleri ise, yönetmenin vasıtaları; onu bu yolculuğa taşıyanlardır." (Bayrakdar, 2004: 14).

Kasaba'da üçüncü bölümde aile üyelerinin ateş başındaki yer-yurt/aidiyet kavramıyla ilişkili sohbeti, *Mayıs Sıkıntısı*'nda aidiyet kuramamış bir yönetmen, *Uzak'ta* kendisini eve sürgün etmiş bir fotoğrafçı ve daimi göçebe Yusuf, Ceylan'ın filmlerinde de bir 'ilksel dünya'nın varlığını düşündürür. 'İlksel dünya', *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda babanın kendi emekleriyle kurduğu 'orman'dır, *Uzak'ta* ise, Mahmut'un evidir. *Kasaba'dan* itibaren hep gitmek, kaşabadan kurtulmak isteyen Saffet, *Uzak'ta* gemici olma düşüyle İstanbul'a gelen Yusuf, onun göçebe kimliğini benimsediğini gösterir. Ceylan da, kendi kimliğini, *Kasaba'da* uygarlık dersi veren Nuri; *Mayıs Sıkıntısı*'nda film çekme sıkıntısı yaşayan Muzaffer ve *Uzak'ta*, ideallerinden uzaklaşmış reklâm fotoğrafçısı Mahmut ile ortaya koyar. Ancak bu göçebe kimliği, saf değil, parçalıdır. Yerleşik olanın karşısında bir gezgin, uygar olanın karşısında bir 'yaban', uysal olanın karşısında bir asi, kentli olanın karşısında bir taşralı olarak kimliğini böler.

Kurmaca olmalarına karşın Ceylan'ın filmleri, belgesele benzer. Kurmaca ve belgesel arasında salınmasıyla onun filmleri, Kracauerci anlamda 'bulunmuş öykü' (found story) (akt. Eberwien, 1979: 92) olarak tanımlanabilir. Kracauer, *Theory of Film* kitabında şöyle söyler:

"Bir nehrin veya gölün üzerini yeterince uzun bir süre seyrettiğiniz zaman, sudaki bazı oluşumları keşfedersiniz. Hafif rüzgar veya akıntı olduğu zaman, suyun içindeki nitelikler daha iyi olarak fark edilecektir. Onlar (Bunlar) düşünülerek oluşturulmamış, keşfedilmiştir." (Kracauer'den akt. Andrew, 2000: 138).

Filmlerinin konuları, güncel gerçeklik içinde 'bulunmuştur'. Kracauer'e göre (akt. Eberwien, 1979: 92) "ilk kategorideki bulunmuş öykü, uydurulmamıştır, yaşamın içinden 'bulunmuş' 'embriyonik öykü'dür." *Kuzeyli Nanook ve Aranlı Adam (Nanook of the North, Man of Aran*; Robert Flaherty) filmleri bu türdendir (Eberwien, 1979: 92). Diğer bir bulunmuş öykü kategorisi episodik filmlerdir. Bunun temel özelliği ise, "gözden kaybolan yaşamın, akışı içinde tekrar ve tekrar ortaya çıkmasıdır" (Kracauer, 1971: 251'den akt. Eberwien, 1979: 92). Kracauer bu türün üç çeşit olduğunu belirtir: "Tek bir episodik birlikten oluşan filmler; birden fazla olan, ya da boncuk taneleri gibi yana yana dizilmiş episodlardan oluşan filmler ve çok sayıda çeşitli birimlerin tek bir episoda bağlandığı filmler." (Kracauer, 1971: 251-253'den akt. Eberwien, 1979: 92-93). Ceylan'ın birinci kategoriye giren filmleri, Daldal'ın da altını çizdiği gibi Kracauer'in 'basit anlatı' sineması tanımlamasına uyar.

"Basit anlatı (slight narrative), fotoğrafla iç içe bir sinemadır ve öykünün hayatın içinden gelmesine büyük önem verir. Filmin konusu, çoğunlukla, 'gündelik yaşantı'dır... Basit anlatı, çok sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen bir öyküleme kalıbıdır." (Kracauer'den akt. Daldal, 2004: 263).

Ceylan'ın yeğlediği anlatısal yapı da, basit ve sadedir, ama izleyiciyi öyküye dahil eder. Öykü karmaşık olmadığı, çatışma belli olduğu için, izleyici şaşırmaz; gerilimi hisseder. Onun yeğlediği öyküleme, Deleuze'ün ayırladığı gibi (2000: 127-128), "karakterlerin duruma gösterdikleri tepkilerinden doğan 'organik öyküleme' değil, karakterlerin içinde bulundukları durumu sadece izlediği, tepki göstermediği saf görsel ve sessel durumlardan doğan 'kristal öyküleme'dir.

Ceylan'ın filmleri, anlatısal yapılarıyla Kracauer'in şu görüşüne uyar: "Film, onun varlığından önce hiç görmediğimiz, göre-

mediğimiz şeyi görünür kılar, psiko-fiziksel benzerlikleriyle mad-di dünyayı keşfetmemize yardım eder." (Kracauer, 1971: 300'den akt. Eberwein, 1979: 90). Kracauer, fiziksel varlığı kur-mada filmlerin, fotoğraftan iki açıdan ayrıldığını belirtir: "Filmler, zamanda yavaş yavaş gelişirken gerçekliği sunarlar ve bunu si-nematik teknik ve araçların yardımıyla yaparlar." (Kracauer, 1985: 234). Kracauer, filmlerin genelde üç çeşit açığa çıkarıcı iş-levi olduğunu belirtir; "filmler, normalde görülmeyen şeyleri; bi-linci bastıran fenomeni ve 'özel gerçeklik tarzı' olarak adlandırıl-an dış dünyanın belli görünümleri açığa çıkarmaya yönelirler." (Kracauer, 1985: 238). *Uzak*, öncelikle kalabalıklar içindeki Mah-mut'un yalnızlığını; kentsel ilişkilerin dışlama pratiklerini, işsizli-ğin can yakıcı boyutunu görünür kılar. Ceylan'ın önceki *Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* ise, Kracauer'in (1985: 240) 'gelip ge-çici' (transient) olarak tanımladığı şeyi, zamanda akıp gideni gö-rünür kılar. Örneğin *Koza*'da bulutların hareketi, rüzgarda salı-nan yapraklar, buğday başakları, başlı başına rüzgarın sesi, evi dolduran yanmayan sobanın dumanı; *Mayıs Sıkıntısı*'nda yine rüzgarın salladığı ağaçların hışırtısı, bir kaplumbağanın yürüyüşü derin, uzun plânlarla görünür kılınır. Bütün bunlar, gerçekte za-manın, insan dışındaki doğal akışının imgeleridir. Kracauer'e gö-re (1985: 241) 'bunlar doğanın öylesine geçici hareketleridir ki, iki sinematik teknik olmaksızın fark edilemez; bitkilerin büyüme-si gibi görünemeyen, oldukça yavaş gelişmeleri yoğunlaştıran hızlandırılmış hareket (accelerated-motion) ve oldukça hızlı ha-reketleri genişleten, büyüten ağır çekim (slow-motion)'. "Bu tek-nikler, 'gerçekliğin bir başka boyutuna' girmeye yönlendirir." (Kracauer, 1985: 241). Ceylan, bulutların hareketini, ağaçların, yaprakların salınışını hızlandırılmış hareketle gösterirken, sözge-limi *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda yaşlı anne-babanın kırışmış yüzlerini, kulaklarını, ellerini büyük yakın çekimlerle gösterir.

Ceylan, Kracauer'in sınıflamasında günlük yaşamda görölme-yen 'aklın kör noktalarını' da görünür kılar. "Alışkanlıkların, ön-yargıların, bizi onları fark etmekten alıkoyduğu pek çok şey, ak-lın kör noktaları arasında yer alır." (Kracauer, 1985: 241, 242). Örneğin *Mayıs Sıkıntısı*'nda dedenin terzinin, pantolonu için iste-diği 'yüksek' tutar, ninenin ayaklarının kaşintisından söz etmesi,

kasabalı ailenin bütünüyle değişen mevsim üzerine olan konuşmaları, bizleri günlük yaşamda pek de fark etmediğimiz ayrıntılara çeker. Bu açıdan bakıldığında Ceylan'ın filmlerinin taşrada geçmesi ya da taşralı ile ilgili olması bile, kentli akılların körlüğünü gözler önüne serer. Tanıdık olan da aklın kör noktalarından biridir (Kracauer, 1985: 243). *Uzak*'ta Ceylan, tanıdık İstanbul görüntüsünü, yabancılaşmayı, yalnızlığı anlatmak için tanıdık olandan farklı biçimde görüntüler. İstanbul, görüntülerden önce seslerle tanımlanır. Aynı zamanda Ceylan, kentlinin rahatının, özgürlüğünün, nasıl da kurallara bağlandığını ve bir alışkanlığa dönüştüğünü, bu alışkanlığın ne kadar bencilce olduğunu göstererek, Yusuf'un varlığının, Mahmut için, onun bildiği, alışık olduğu yaşamı, ev düzenini değiştiren bir 'bozguncu' olarak kodlandığını anlatır.

Ceylan'ın, aklın kör noktalarını görünür kılan ve gündelik yaşamın ayrıntılarına dayanarak ördüğü filmlerinin anlatısal yapısı, zaman ve mekân kavramlarını öne çıkaran özgün biçeminden ayrı düşünülemez. Onun sinemasında anlatı ve biçem, birbirini tamamlar.

Biçem: Zaman, Mekân ve Deleuze

Ceylan, minimalist anlatı yapısıyla, yalın oyunculuğu seçmesiyle, ses ve görüntüyü anlam yaratma sürecinde ayırmasıyla, kendine özgü bir biçem geliştirmiştir. Sontag (1998: 39), biçemin, "sanat yapıtındaki karar ilkesi, sanatçının isteminin imzası" olduğunu söyler. Yazara göre "eğer sanat, istemin kendi kendine oynadığı yüce bir oyunsa, 'biçem'³⁹, bu oyun oynanırken kullanılan kurallar dizisinden oluşur" (Sontag, 1998: 39). Öyküyü izleyicilere aktarabilmek için kullandığı öğelerin ve anlatım araçlarının tümü olan biçim' (Foss, 1992: 11) özellikleriyle, oynadığı oyunun kurallar dizisiyle Ceylan'ın sineması, biçemsel olarak Fransız felsefeci Gilles Deleuze'ün geliştirmiş olduğu zaman-imge

³⁹ Biçem, TDK'nin hazırlamış olduğu Türkçe Sözlük'te (1998: 2313), 'kişiye, döneme, ülkeye özgü üslup, tarz' olarak tanımlanmaktadır. Bu çalışmada ise biçem, biçim+ içerik anlamında, kişiye özgü bir tarzı ifade etmek için kullanılmaktadır.

sinemasına dahil olur. Deleuze, sinemayı hareket-imge ve zaman-imge olmak üzere iki dönemde inceler ve onu "kendi süresi olan tek (ünik) bir imge olarak görür" (Herzog, 2000). Deleuze, sinema üzerine olan iki ciltlik kitabının ilkinde hareket-imge (movement-image) ya da kimliğin sinemasını (the cinema of identity), ikincisinde ise zaman-imge sinemasını (cinema of the time-image) ya da farkın sinemasını (the cinema of difference) tartışır. Hareket-imge, sinemanın icadından 2. Dünya Savaşı'na kadar olan klâsik öykünme dönemine denk gelir ve montaja öncelik verir. Montaj, imgeleri belli bir amaç doğrultusunda sıralayarak bir duyu-motor (sensori-moteur; algılanım-devinim)⁴⁰ rejimi oluşturur. Algı-tepki-devinim adı verilen bu süreç, Deleuze'e göre, zamanın dolaylı imgesini sunar (Deleuze, 2004: 29). Hareket, bir imgeden diğerine aktığı için zaman, dolaylı olarak sunulmuş olur (Deleuze, 2000: 34, 35). Deleuze'e göre Hollywood sineması, bir hareket-imge sinemasıdır ve zaman süreci, eylem aracılığıyla ilerler.

"Bütün hareketler, doğrusal bir nedensellik aracılığıyla belirlenmiştir ve karakterler, sunulan durumlara yönelik tepkilerine göre biçimlenmiştir. Hatta zamansal süreklilik geçici olarak aksadığında bile, bu anlar geçmişin, şimdinin ve geleceğin yazılı evrimine yeniden bütünleştirilmiştir. Hareket-imge yalnızca anlatı aracılığıyla değil, aynı zamanda ussal olarak da (rationality) inşa edilmiştir." (Herzog, 2000).

Eisenstein, hareket-imgeye dayalı sinemanın öncüsüdür. Onun çatışmaya dayalı montaj kuramı, çekimlerin çatışma ilkesine göre birleştirilmesine dayanır. Bu süreç, böylece imgeden düşünceye giden yolu açar. Deleuze, hareket-imge sinemasının iki yönde geliştiğini belirtir. Bir yandan Eisenstein ve Gance gibi yönetmenlerce, kitlelerin uyuklayan düşüncelerini hareket geçirecek 'tinsel bir otomasyon olarak'; diğer yandan da kendisini yal-

⁴⁰ Herzog'un belirttiği gibi (2000) Deleuze duyu-motor kavramını, "doğrusal (linear) neden-sonuç mantığı aracılığıyla yönlendirilmiş yapıları tanımlamak için kullanır". Sütcü de (2005: 193), Deleuze'ün bu kavramı, "hareket-imgeye dayalı bir sinemada dış dünyayla bağlantılı imgelerin izleyicide bir etki yaratması ve bu etki ile izleyicinin duyarlılığının harekete geçirilmesi" anlamında kullandığını belirtir.

nızca iç bakışta, propagandaya, slogana itaat eden bir 'psikolojik otomasyon' olarak. Bu ikinci durumda hareket-imge, yalnızca kendi düşüncesini kitlelere ileten bir özne olarak ortaya çıkar. İmgede hareketin yerine zamanın geçmesi, bu tehlikeyi ortadan kaldırmıştır." (Deleuze, 2000: 164-165; Sütcü, 2005: 115-116). Hareket-imge sineması da düşünce üretebilmesine karşın Deleuze, bu sinemayı eleştirir. Çünkü "hareket-imge, başlangıcından beri tarihsel ve zorunlu olarak savaşın örgütlenmesine, propagandaya, sıradan faşizme bağlı kalmıştır." (Deleuze, 2000: 165). Bu nedenle o, daha çok zaman-imge sineması üzerinde durmuştur. Zamanın doğrudan imgesini ise, Bazin'in de kuramını üzerine inşa ettiği, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasıyla başlayan modern sinema sunar.

"Zaman-imgede algılama-tepki-devinim zinciri kopmuştur. Saf görsel ve sessel durumlar içinde yakalanmış karakterler, bir gezintiye çıkmış ya da çıkmaya mahkum edilmiş olarak bulurlar kendilerini. Onlar artık hareketin aralığı dışında var olmazlar, hatta onları sorunlara bağlayacak, ruhlarını denetlemeyi sağlayacak yücelik tesellisine bile sahip değillerdir" (Deleuze, 2000: 41).

Deleuze'e göre (2000: 13) Yeni Gerçekçi sinemayla birlikte görme sineması, eylemin yerini almıştır. Bu değişim, öyküleme biçiminde de belirgindir. Hareket-imge sinemasının "karakterlerin olaylara tepki göstermesi ya da filmin örgüsü için bu karakterlerin eylemde bulunma biçimlerinin sonucunda ortaya çıkan" (Sütcü, 2005: 164) 'organik öyküleme'nin yerini, zaman-imge sinemasında saf görsel ve sessel durumlara bırakmasından doğan 'kristal öyküleme' almıştır. Kristal öyküleme, saf sessel ve görsel durumları açığa çıkaran sabit çekimin önemini artırmıştır. Klâsik sinemanın anlatı yapısından farklı olan bu modern sinemada, kahramanın konumu da değişmiştir.

"Kahraman'ın yerini, dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden 'tanık' (voyant) konumundaki kişilikler almıştır... Bu nedenle filmsel evrendeki olay düğümleri gevşek, karakterlerin ilişkisi rastlantısaldır. Çünkü temsili eylemlerin mantıklı ardışık gelişimi, yerini amaçsız gezintilere (balade) bırakmıştır. Gezinti, estetik bir figür olarak (forme-balade), Aristotelesçi

klâsik anlatının mantık zincirlerini kırarak özgürleşmiş ve böylece klâsik eylem sinemasının yerini, bu 'seyre dalma' sineması (cinema de voyant) almıştır... Sonuç olarak temsili eylemin hikâye anlatımını ifade eden eylem-imgenin yerini, zamanın kendi kendisini doğrudan temsil etmesi olan zaman-imge'ye bırakmaktadır.⁴¹ İşte bu anlamda Deleuze, sinemayı 'saf zaman' sanatı olarak tanımlar." (Gönen, 2004: 35).

Deleuze'e göre sinemanın özü, sinemanın zaman ve hareket imgeleridir. Sinemanın makineye-özgü hareketini böylesine anlamlı kılan, kameranın, kavramlar dayatmadan 'görebilmesi' ve 'algılayabilmesi'dir" (Colebrook, 2004: 49).

"Zaman, uzlaşımsal olarak, hareketin muhtelif anlarını algılayan bir bütün içinde birleştiren bir 'şu an' veya 'şimdi' olarak düşünülür veya temsil edilir. Bu nedenle zamanı, bir eylemin muhtelif noktalarını birbirine bağlayan bir çizgi olarak göreyek, uzamsallaştırma eğilimi taşıyır" (Colebrook, 2004: 49).

Ceylan'ın sineması da tümüyle zamanı uzamsallaştırır, onu görülebilir kılar. Onun durağan görüntüleri, insan kalabalıklarından uzak uzamları, sanki hızlı ve karmaşık 'modern' kent yaşamının altında, son derece dingin, kımıltısız ve değişmez bir zaman olduğunu anlatır. "Uzamsallaştırma, dünyayı önceden var sayılan amaçlar ve niyetler biçiminde düzenler ve sentezler." (Colebrook, 2004: 56). *Uzak'ta* fotoğrafçı Mahmut'un evi, tam da böylesi bir uzamsallaştırma mantığını ele verir: Ev, Mahmut'un yapması gereken işlere göre bölünmüştür. Mahmut'un evinde açığa çıkan bu uzamsallaştırma, karakterler arasındaki mesafeyi, uzaklığı çoğaltır. Ceylan'ın sineması, Deleuze'ün tanımladığı anlamda, sinema sanatının özünde bir hayalet gibi bulunan bu zaman-imge'yi görünür kılar. O, filmlerinde saf görsel ve sessel durumlara yer vererek, zaman-imge sinemasına dahil olur. Carl Wall (2004), "zaman-imgenin, görülüp işitilebildiği gibi okunur" olduğunu belirtir. Deleuze, imgenin bu durumu 'lectosign' kavramıyla açıklar: "Lectosign, görülebildiği gibi, okunması gereken bir görsel imge" (Deleuze, 2000: 135) olarak tanımlar. Carl Wall

⁴¹ Gönen'in çalışmasında zaman-imaj olarak çevirdiği sözcük için, zaman-imge sözcükleri kullanılmıştır.

(2004) ise, buna zaman-imgenin "sonic-optik"⁴² bir 'heautonomy'⁴³ olduğu kadar, çerçevelenmiş işitsel bir imge" olduğunu söyleyerek ekleme yapar. Görülen imge, yalnızca görsel değildir, işitilen, kavranılması gereken bir kavramdır artık. Kavram ise, Deleuze'ün sinema felsefesinde imge aracılığıyla ulaşılması hedeflenmiş sonuçtur.

Bir felsefeci olarak Deleuze, sinemayı, imge ve kavram ilişkisi çerçevesinde inceler. Onun yaklaşımında sinema da felsefe gibi düşünceler üretir, ama bunu imgelerle yapar. Deleuze'e göre "sinematik biçim, düşünme ve tahayyül etme olanaklarımızı değiştirmiştir". Ona göre sinema, bizi bir zaman imgesi sunar ve zaman-imge, bizi hayatın oluşu ve dinamizmi ile yüzleşmeye zorlayan zamanın kendisinin bir sunumudur." (Colebrook, 2004: 46) ve "sinema, hareket-süre blokları kullanarak öyküler anlatır." (Deleuze, 2003: 21). Ceylan da, hareket-süre blokları kullanarak, 'sinemaca' düşünür. Seslerin görüntü kadar belirginliği, uzun sabit çekimlerden oluşan 'ölü anlar', Ceylan'ın sinema fikirleri olarak görünürler. Onun sinemasında sesler, imge yaratma gücüne sahiptir. Ceylan'ın hareketsiz kamerasıyla kaydettiği görüntüler, Deleuze'ün sözünü ettiği sinemaya özgü zamansal boşluklar yaratır. Onun sinemasında bu zamansal boşluklar, duran imgeler, hem zaman üzerinde, hem de yaşama dair düşünmeye iter izleyiciyi. Onun sineması, tam da bu nedenle sinematiktir. Deleuze'e göre "sinemayı 'sinematik' yapan, imgelerin sekanstlaştırılmasının her türlü tekil gözlemciden bağımsız hale gelmiş olmasıdır." (Colebrook, 2004: 47).

Ceylan'ın sineması, sinema-fikir'ler ürettiği için açılmıdır. Gerek Rancière, gerekse Deleuze'ün yaklaşımıyla sinema, yalnızca bir anlatım, ifade aracı değildir. Rancière'e göre "sinema, belli bir sanat fikri içeren operasyonlar sistemidir. Bu sinematografik operasyonlar, bir ontolojik özün açıklama (illustration) işlevi de-

⁴² 'Sonic-optik', 'sessel-görsel' olarak tanımlanabilir.

⁴³ Deleuze, heautonomy sözcüğünü Kant'tan almıştır. Roehr'in belirttiğine göre (2003) Kant, bu sözcüğü Yargıgücünün Eleştirisi'nin girişinde, ah-lâkî (moral) özerklik ile, özerk yargı birimi arasındaki farkı belirtmek için kullanmıştır. Sözcük, bu kullanımıyla 'kendilik', 'kendiliğindenlik' olarak anlaşılabilir.

ğil, tersine bir imgeyi⁴⁴ ve bir sesi, belli bir anlam ve belli bir duyarlılıkla bütünlemek, bir olay ardışıklığı düzeniyle seyircide belli beklentiler yaratmak vs. gibi bir ilişkilendirme sistemidirler.” (akt. Gönen, 2004: 57). Ceylan’ın filmlerinin sinematografisi, “belli eylemleri belli bir görünürlük (visibilite), algı (perception), anlam (signification) ve duygulanıma (affecte) bağlayarak, sanatsal fikirler üreten bir operasyonlar sistemidir” (Rranciére’den akt. Gönen, 2004: 57). Gönen, sinematografik operasyonlar sistemi şöyle tanımlar:

“Sinematografik operasyonlar, Abbas Kiarostami, Wong Kar-wai, Hou Hsiao-Hsien ve Takeski Kitano’nun farklı biçimlerde yaptığı gibi, imgeler geçidinin ‘öncelik’ ya da ‘sonralık’ sırası üzerinde belli anlamlar, duygulanımlar ve ‘sinema-düşünce’ler yaratacak biçimde oynayabilmektir... Sinema, aynı zamanda bir imge ve söz diyalektiğidir. Çünkü bir yandan söz, imgelerin görülebilirliğini ayarlar; diğer yandan, imge, sözün anlaşılabilirliğini düzenler.” (Gönen, 2004: 89).

“Sinema, bir teknik ya da ontolojik özü ‘ifade etme’ ya da ‘iletme aracı’ değil, fakat özgün operasyonlar sistemiyle ‘sinema-fikir’ler üreten bir duyulur düşünce biçimidir.” (Rranciére’den akt. Gönen, 2004: 59-60). Saf görsel ve sessel durumlardan oluşan zaman-imge aracılığıyla yaratılan sinema, bu yönüyle saf sinemadır. Saf sinemanın temel estetik ilkelerinden bazıları şöyle sıralanmaktadır:

1. İmgenin anlatı üstünde önceliği,
 2. Kronolojik belirsizlik,
 3. Yalın performans (tiyatrodan edindiklerini bırakmış bir oyuncu),
 4. Ses ve görüntü ayrılığı,
 5. Açıkça belirtilmiş düşüncelerden çok, düşünce (mind) yapısı ya da atmosferiyle iletişim kurma girişimi
- (Amanda Morrison’dan akt. Braintrustdv, 2005).

Ceylan’ın filmleri, bu özelliklerden çoğunu paylaşır. Her şeyden önce üç filmde de imgenin, görüntünün anlatıya üstünlüğü

⁴⁴ Özgün metindeki ‘imaj’ sözcüğü yerine ‘imge’ sözcüğü kullanılmıştır.

söz konudur. İmgeler, düşünce üretirler, izleyiciyi düşünmeye yöneltirler. Oyunculuk, tümüyle amatör oyuncuların yalın performanslarından oluşur. Üç filmde de bu amatör oyuncu kadrosu iş başındadır. Neredeyse kendi yaşam serüvenini filmlerine aktaran Ceylan, oyuncularını da yine yakın çevresinden seçer. Yakını olmadığı koşullarda ise, uygun oyuncuyu aramak için çok çalışır. Örneğin Mayıs Sıkıntısı'ndaki çocuk, yöre okullarında yapılan uzun söyleşilerden sonra seçilmiştir. Ceylan için film karakterlerinin gerçekliği ya da gerçekçiliği öylesine önemlidir ki, onları gerçek mekânlarında görüntülemeye çalışır, bu nedenle Mayıs Sıkıntısı'ndaki Saffet'i oynayan Mehmet Emin Toprak'ın odasındaki postere bile dokunmaz. Yönetmene göre amatörler, "insanı gerçekten şaşırtan, hiç aklınıza gelmesi mümkün olmayan yepyeni, kendiliğinden mimik ve jestlerle sahneye bir zenginlik, bir sıcaklık kazandırabilirler."⁴⁵ O, aradığı spontanlığı, doğallığı, ancak amatör oyuncularla bulur. Üç filmde de oynayan Muzaffer'in oyuncululuğu, Ceylan'da 'kendi ruhuna bakma' hissi uyandırır.⁴⁶ Çünkü Muzaffer'in oynadığı karakterler, bir bakıma Ceylan'ın alter-egosudur. Ayrıca Ceylan da, 'belki herkes gibi doğaya, basitliğe, ikelliğe dönüş özlemi' taşısa da, 'sonuçta bir kent insanı' olduğunu söyler⁴⁷ tıpkı kendisindeki çok şeyi anlatan Muzaffer'in oynadığı Mahmut gibi.

Kasaba ve *Uzak* filmde belirgin biçimde görüleceği gibi Ceylan, filmlerinde ses ve görüntüyü ayırır; tümüyle sese ve sesin kaynağına yönelerek zaman-imgenin yetkin bir örneğini verir. Mayıs Sıkıntısı ve *Uzak*, görüntüden önce, filmin kurmaca dünyasına ait seslerle başlar ve seslerle biter. Perdede görülenlerse, belli bir düşüncenin doğruluğunu kanıtlamaya girişmez, yalnızca onları görünür kılar. Bu açıdan Ceylan'ın sineması, Deleuze'ün tanımladığı anlamda oldukça sinematografiktir. Çünkü Ceylan, ses ile görüntüyü birbirinden koparmayı ya da onları başka biçimlerde kullanmayı dener. Mary Ann Doane (1986: 336), ses ile imge arasındaki birliğin, senkronizasyonun, egemen anlatısal si-

⁴⁵ Çetin, *a.g.e.*

⁴⁶ Göktürk ve Çapan, *a.g.e.*

⁴⁷ Aktuğ, *a.g.e.*

nemada temel bir rol oynadığını belirtir. Sinemada sesli filme geçilmesi, sesin kaynağı olan bedenin görülmesi arzusunu uyardır, ana akım sinema da bu arzuyu körüklemiştir. Buna karşın Godard, Straub gibi yönetmenler, ses ve görüntü senkronizasyonuna meydan okumuşlardır. Ceylan da sesi görüntüden ayırarak, başlı başına sese dikkat çeker. Deleuze'e göre "ses ile görüntüyü birbirinden koparmak, bütünüyle sinematografik bir fikirdir." (2003: 31). Deleuze (2000: 250), zaman-imge sinemasının ortaya çıkardığı yeni imgenin birincil karakteristiğinin, "senkronize olmaması" olduğunu; "artık kaynağı alan-dışı olan (out-of field) sözcüklerin ve seslerin işitilmesinin gerekli olmaması" olduğunu söyler. Yazara göre ikinci yenilik ise, "her anlamda artık alan-dışının olmamasıdır. Öncelikle konuşma ve ses bütünü, kendi özerkliğini kazanmıştır." (Deleuze, 2000: 250-251). Tam da bu noktada Deleuze, görsel ve ses çerçevelemeleri arasında bir ayırım yapar:

"Görsel çerçeveleme, nesnelerde verili olan uzamdan ayrı, saf bir uzam çıkarma biçiminde olduğu gibi, tarafları (side) birbirinden ayıran ya da onlar arasında bir boşluk kuran bir görüş noktasının keşfi aracılığından daha az olarak görsel bir nesnenin önceden var olan bir tarafının seçimiyle tanımlanmıştır. Bir ses çerçevelemesi (sound framing) ise, gürültüde, seslerde, sözcüklerde ve müzik parçalarındaki sürekli işitilebilir olandan çıkarılmış/koparılmış olması gereken saf bir konuşma eyleminin, müziğin, hatta sessizliğin keşfi aracılığıyla tanımlanır." (Deleuze, 2000: 251).

Görsel olanla işitsel olanın birbirinden ayrışması ve kendilerine ait ayrı çerçevelemeye sahip olması, artık anlamın yalnızca görüntüye bağlı olmadığını ifade eder. Görünen ve işitilen, bu nedenle artık yalnızca perdede gördüğümüz ve işittiğimiz değildir. Deleuze (2003: 33), Straublarda "görünenin, yalnızca ıssız bir toprak olmasına karşın, bu ıssız toprağın, altındakilerden dolayı daha ağır çektiğini" söyler. Ceylan'ın durağan görüntülerinde de benzer bir ağırlığın olduğu görülür. Durağan görüntüler, anlam yüklüdür. *Uzak'ta* ses, görüntüden önce perdeyi doldurur ve uzam yaratır. Ceylan bu filmde sahneler arası geçişleri de sesler aracılığıyla yapar. Ayrıca Ceylan'ın filmlerinde ses, yalnızca "ba-

şat Hollywood sinemasında olduğu gibi, film-öykü sürecindeki ya da kurmaca içindeki insan sesini içermez" (Silverman, 1988: 45), aynı zamanda rüzgar ve su gibi doğanın, otomobil, vapur gibi araçların seslerini, diğer gürültü kaynaklarını da içerir. Artık görüntüye tabii olmayan ses, anlam yaratmanın bir aracıdır.

Zaman-imge sinemasından söz edebilmenin yolunu, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı açmıştır. Gerçekliğin, şifresi çözülmüş (deşifre edilmiş) temsili yerine Yeni Gerçekçilik, şifrelenmiş gerçeği amaçlamıştır. Yeni Gerçekçilik, bu nedenle Bazin'in 'gerçek-imge' (fact-image) olarak tanımladığı yeni bir imge tipi üretmiştir (Deleuze, 2000: 1). Yeni Gerçekçilikte temel olan şey, Deleuze'ün saptamasına göre (2000: 4), "yalnızca izleyiciyi değil, baş karakterin bakışı aracılığıyla sahnelerin ve nesnelerin keşfedilmesi. Bu sinema, saf görsel ve sessel durumlar yaratır." Deleuze'ün 'opsign' ve 'songsign'⁴⁸ olarak tanımladığı bu yeni göstergeler, bazen hayatın sıradanlığına, bazen istisnailiğine olmak üzere, çeşitli imgelere gönderme yaparlar. Bu yönüyle Yeni Gerçekçi sinema, bir görme sinemasının, bir eylem (action) sinemasıyla yer değiştirmesidir. Çünkü Yeni Gerçekçiliğin saf görsel ve sessel durumları, geleneksel gerçekçiliğin güçlü duyu-devim durumlarıyla karşıtlık oluşturur (Deleuze, 2000: 4-5). Sinemasında saf görsel ve sessel durumların çokluğu, Ceylan'ın Yeni Gerçekçilikten etkilendiğini ve onun sinemasının da zaman-imge sineması içinde değerlendirilebileceğini ima eder. Yeni Gerçekçi sinemada olduğu gibi Ceylan'ın sinemasında da yaşamın sıradanlığı oldukça önemlidir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*, anlatılarını günlük yaşamın bu sıradanlıkları üzerine inşa eder.

Deleuze, Yeni Gerçekçi sinemanın yarattığı yeni imgeleri, Antonioni, Fellini, Bresson ve Ozu gibi yönetmenler üzerinden örnekleyerek açıklar. Bu yönetmenler, kırılma/kopma anları, duraksamalar, uzatılmış süreler ve irrasyonel kesmeler gibi, Deleuze'ün ideal zaman-imge sinemasının örneklerini verirler. Örneğin Japon yönetmen Yasujiro Ozu, bir Japon ailenin günlük,

⁴⁸ Deleuze, *Cinema 2* adlı kitabında 'opsign' sözcüğünü şöyle tanımlar: "Duyu-motor şemasını kıran ve görülenin (seen) artık eyleme genişlemediği imge." (Deleuze, 2000: 335). Songsign'ı ise, kabaca işitsel imge olarak tanımlayabiliriz.

olağan, sıradan yaşamını ele alır ve çok az kamera hareketi kullanır. Ozu'da kaydırmalı çekim çok yavaştır; 'düşük' hareket blokları (low 'blocks of movement'), daima alçakta tuttuğu kame-rası ile Ozu, insanları önden ya da değişmeyen bir açıyla çeker (Deleuze, 2000: 13). Filmlerinde genelde bir aile çatışmasını ele alan ve karakterlerini bol bol konuşturan Ozu, sesi de güçlü biçimde kullanır. "Ozu, konunun yokluğunu gösteren sürecin anlamını değiştirir; bir karakterin saf görsel imgesi lehine gözden kaybolan eylem-imge ve onun *söylediği* (özgün metinde 'says' olan bu sözcük, italik olarak vurgulanmıştır) ses imgesi, tümüyle sıradandır/doğaldır ve senaryonun özünü inşa eden konuşma-dır." (Deleuze, 2000: 13-14). Donald Richie de, Ozu üzerine olan kitabında (akt. Deleuze, 2000: 286), onun filmlerinde diyalogun bol yer tuttuğunu ve bu diyalogların, mutlaka filmin izleğiyle iliş-kili olduğunu söyler. Karakterler, diyalog içinde inşa edilirler. Di-yalogların bolluğu ve filmin izleğiyle belirlemesi açısından *Kasa-ba*, Ceylan'ın tarz olarak Ozu'ya en çok benzeyen filmidir. *Kasa-ba*'daki diyaloglar, filmde antropolojik ve felsefi bir sorgulama atmosferi yaratır. Karakterlerin kişilikleri, amaçları, dünya ve yaşam tasarımları, onların konuşmaları aracılığıyla açığa çıkar.

Ozu, Schrader'in tanımlaması ile iki şeyi yapar: "Bir yandan sıradan 'günlük olan'ı anlatır; öte yandan da nedeni anlaşılmaz bir kırılma üreten ya da günlük sıradanlığı duygu ile tanıştıran bir 'karar anı'na, 'fark'a (disparity) yer verir." (akt. Deleuze, 2000: 14). Ozu'da her şey, düzenli ya da sıradandır. Düzenli giden her şey, karakterlerden birinin yaptığı, söylediği bir şey ile bozulur (Deleuze, 2000: 15). Bu düşünce, Ceylan'ın filmlerinde de belir-gindir. Örneğin *Kasaba*'da dede, nine ve oğul Nuri, doğanın bir düzeni olduğunu, düzeni bozanın insan olduğunu söylerler. Saf-fet'in kasabanın sıkıcılığına ve bilgiye ilişkin görüşleri, 'fark' yara-tarak düzeni bozmaya, kuralları ihlâl etmeye girişir. *Mayıs Sıkın-tısı* ve *Uzak*'ta da benzer bir izlek yinelenir. Ancak Ozu'nun dü-şüncesinde yaşam, sadedir/kolaydır ve insanlar, 'durgun akan suyu bozarak' asla onu zorlaştırmaktan vazgeçmezler (Deleuze, 2000: 15). Yazar, Ozu'da doğanın iyileştirici gücüne ilişkin olarak şöyle söyler:

"Ozu'da doğanın mükemmelliği, karla kaplı bir dağ, bize bir tek şey söyler; her şey düzenlidir ve olağandır (sıradandır). Doğa, kırılmış, parçalanmış insanı yenilemekten mutlu olmaktadır. Bir karakter, bir aile çatışmasından bir anlığına çıktı-ğında ya da karla kaplı bir dağ düşünceyi harekete geçirdiğinde, bu, sanki onun evde bozulmuş olayları düzeltmeye çalışmasıdır, fakat değişmeyen, düzenli bir doğa tarafından yeniden sağlanmıştır." (Deleuze, 2000: 15).

Ceylan'ın karakterleri için de doğanın benzer bir işlevi olduğu söylenebilir. Onun bütün filmlerinde doğa, karakterlere düşünme, kendileriyle baş başa kalma olanağı sağlar. Doğa, Ceylan'ın filmlerinde, kasabada da kentte de aynı sessizliğini korur, başka bir yönüyle de sanki karakterlerin içlerindeki biriktirdikleri öfkeleri, isyanları örter. Bu nedenle de Ceylan'da doğa, aynı zamanda gerilim yüklüdür. Doğaya yapılan vurgu, sinemada dramın yaratılma sürecindeki farklılığına da işaret eder. Bazin'in belirttiği gibi (1995: 89) "sinemada dram, tiyatrodaki vazgeçilmez olan oyuncu olmadan da gerçekleşebilir. Bir kapının çarpması, rüzgarda savrulan bir yaprak ya da sahile vuran dalgalar, dramatik etkiler olarak sinemada anlam kazanabilir." Ceylan, Antonioni'nin filmlerindeki gibi doğaya ya da uzama, filmsel anlatıda karakterler kadar yer verir. *L'avventura* (1959) filminde Antonioni'nin kamerası, gezide ortadan kaybolan Anna'yı aramaktan vazgeçer, birden karakterlerin içinde oldukları adaya yönelir. Rhodie (2004), bu sekansta kameranın "adadaki kayaların ve tepelerin biçimlerine, gri ve beyaz tonlarına, kuşların, motorların, dalgaların ve rüzgarın sesine odaklandığını ve izleyicinin, rüzgara duku-nabileceğini, havanın kokusunu duyabileceğini" söyler. Ceylan'ın sineması da bu tür deneyim sunar izleyiciye: Rüzgarın uğultusu, ağaçların hışırtısı, ormanın kokusu, kuşların ötüşü, çürümüş yiyeceğin ve ayakların kokusu, kara bulanmış çorapların ıslaklığı ve gürül gürül yanan ateşin sıcaklığı, onun sinemasında hissedilir hale gelir. Bu nedenle onun filmleri yalnızca göze, kulağa değil, diğer duyu organlarını da harekete geçirir. *Koza'da* tümüyle doğa ve rüzgar, yağmur gibi doğa olayları, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda ağaçlar, orman ve gökyüzü, en az filmin karakterleri kadar önemlidirler. *Uzak'ta* kentli Mahmut da zaman zaman doğa-

ya sığırır. Ancak bu kez doğa, deniz biçiminde karşımıza çıkar; Mahmut, çok seyrek olmakla birlikte Fındıklı parkında oturup denizi seyreder, düşünür, belki de yalnızlığını denizle paylaşır. Doğa, bu nedenle Ceylan'ın filmlerinde insanla uyum içindedir; karakterlerin ruh durumlarını görselleştirir. Başka bir yönüyle Ceylan, doğayı insanlaştırır, insanı da doğalaştırır: *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*, daha doğalaşmış insanı anlatır. Orman içinde gezinen, otlara uzanmış insan, doğanın bir parçası gibi durur. *Uzak*'ta ise doğa insanlaşmıştır; İstanbul'un kalabalıklığına ve gürültüsüne karşın doğanın soğuk durgunluğu, Mahmut'un yalnızlığından izler taşır. Doğayla birlikte boş uzamlar da oldukça belirleyicidir Ozu sinemasında. Deleuze,⁴⁹ (2000: 16) "Ozu'da karakterlerin ya da hareketlerin olmadığı boş uzamların, doğadaki alanlar ya da terk edilmiş dış alanlar, boşaltılmış yerler olduğunu söyler. Yazara göre Ozu'da bu uzamlar, saf (pure) düşüncenin örnekleri olarak soyut/mutlak olana (absolute) erişir; zihinsel ve fiziksel, gerçeğin ve hayali (imgesel) olanın, öznenin ve nesnenin, dünyanın ve 'ben'in kimliğini meydana getirirler. Bunlar, Schrader'ın 'yavaşlama/duraklama anları' (cases of stasis), Noël Burch'un 'yastık çekimler' (pillow-shot)⁴⁹ ve Richie'nin 'natürmort' (still lifes) adını verdikleri kavramlara denk gelir." Bu duraklama anları, tümüyle zaman-imgelerdir ve Bordwell'in Antonioni ve Theo Angelopoulos sineması için söylediği gibi ölü zamanlardır (temps motifs).

"Antonioni, sahneleri sessizliğe ve ölü zamanlara indirger, geleneksel dram açısından hiçbir şeyin yaşanmadığı ölü anları uzatır. Bastırılmış performanslar, uzun pozlar ve dramın yoğun olduğu anlarda oyuncuların sırtlarını kameraya dönmeleri gibi yöntemlerle, oyunculuğu iyice duygusuzlaştırır. Sonuç olarak, aslında karakterler arasında yorgunluk, ümitsizlik, bastırılmış acı ya da duygusal uzaklık ifade eden 'ifadesiz' (özgün vurgu) çekimler ortaya çıkar." (Bordwell, 2000: 103).

⁴⁹ Deleuze, *Chaiers du Cinéma*'da Burch'un 'pillow-shot' analizi ve işlevini şöyle açıkladığını belirtir: "...insan varlığının geçici olarak durdurulması/ertelenişi, cansız olana geçiş, aynı zamanda tersine (reverse) geçiş.." (akt. Deleuze, 2000: 283).

Ceylan, manzaralara⁵⁰ olan ilgisi, filmlerinde film-öykü süreci-
nin dışından gelen müzikten olabildiğince kaçınması ve 'ölü za-
man'ın uzatılmasındaki ısrarı ile Antonioni ile benzerlik gösterir.
Ceylan'da 'ölü zaman', Angelopoulos'un filmlerinde olduğu gibi,
izleyicileri, "filmin önceki gelişmelerini düşünmeye, var olan
dengeyi bozacak yeni durumların oluşmasını beklemeye ya da
boşluklar üzerinde düşünmeye yöneltir" (Bordwell, 2000: 108-
110). Ford (2004), Antonioni'de "sırtlarını kameraya dönmüş ka-
rakterlerin, gerçekte kendi dünyalarına baktıklarını ve bunları iz-
leyen izleyicilerin, düşünömsel (öz-dönüşlü) bir düşünmeye yön-
lendirildiğini" belirtir. Ceylan'ın sinemasında da kameranın gö-
rüntülediği insanların olmadığı uzamlar ve bu görüntülerde ey-
lem yokluğu, Antonioni'de olduğu gibi 'ölü zaman'lardan söz et-
meyi olanaqlı kılar. 'Ölü zaman'lar, tam da gözle görölemeyen,
işitilemeyen ya da duyu organlarınca algılanamayan yaşamın
gerçeğini anlatmaya çalışır. Bu gerçek, aynı zamanda insan-
merkezli bakışın ayrıcalığını sorunsallaştırır. Ceylan boş çekimle-
re, *Uzak*'ın başında ve sonunda belirgin biçimde yer verir; sabit
kamera, uzaktan karlar içinde ilerleyen Yusuf'un gelişini gösterir.
Yusuf çerçeveden çıktığında bile kamera bir süre hareketsiz kalır.
Oluşan/yaratılan bu 'ölü zaman', hem zamanın geçmediğini dü-
şündürür, hem de perdede gördüklerimiz üzerine daha derin dü-
şünmeyi talep eder. Anlam, perdede gördüklerimizin ötesinde bir
yerlerdedir. Bu yönüyle sabit kamera ile elde edilen boş çekim-
ler, belirli bir yavaşlık yaratarak izleyicinin düşünebilmesi için
zaman sağlarlar.

*"Bu sahneler, izleyicinin algılayabilmesi için, perde üzerinde
belirli bir süre kalmak durumundadır ve bu, dramatik ritmin
kırılmasına neden olur. İzleyiciler, gördüklerini anlamlandırır-*

⁵⁰ Çoğu kez birbirlerinin yerine kullanılsalar da, boş uzam, manzara ve ölü
doğa (natürmort) farklı şeylerdir. Deleuze (2000: 16), 'boş uzamın,
önemini olası içeriğinin yokluğuna borçlu olduğunu; oysaki ölü doğanın,
kendilerine bürünmüş olan ya da kendi taşıyıcısı olmaya başlayan nes-
nelerin varlığı ve kompozisyonu tarafından belirlendiğini' belirtir. Yaza-
ra göre böylesi nesnelerin bir boşluk tarafından çerçevelenmesi gerekli
değildir. "Eğer boş uzamlar, iç-uzamlar ya da dış uzamlar saf görsel
(ve sessel) durumlar inşa ediyorsa, ölü doğa tersidir, aralarında ilişki
kurar." (Deleuze, 2000: 17).

bilmek için değişik yöntemleri denemek zorundadırlar. Sonuçta, kendine özgü görselliğin ötesinde bu görüntüler, dramatik ilerlemenin geciktirilmesine ve böylece de derin düşünceliğin gizlenmesine ve kuru, bastırılmış duygusallığa neden olur.” (Bordwell, 2000: 110-111).

Daha derin düşünmeyi talep eden görüntüler, tinsel olanı çağrıştırır. Bresson’un filmlerinde tinsel⁵¹ stili incelediği çalışmasında Sontag (1991: 48), insanda uyandırdığı etkilere göre sanatı sınıflar ve bunlardan birinin de “koparan, ayıran, derin düşünceyi dürtten, tahrik eden bir sanat” olduğunu söyler. Bresson’u bu çerçevede değerlendiren Sontag (1991: 49-50), “derin düşünmeye yönelik sanatta yapının *biçiminin*, empatik bir şekilde verildiğini” belirtir. Ona göre bu sanatta ‘biçim’, ‘içeriği’ biçimlendirir ve Bresson’un büyük bir sanatçı olması, “biçimin, aslında onun söylemek istediği şey” olmasında saklıdır.⁵² Sontag, Bresson’un biçimi üzerine şöyle der:

“Bresson’un filmlerinin biçimi (Ozu’nunki gibi), duygulanımları uyandırıp canlandırdığında, onları aynı zamanda disipline etmek; seyircide belirgin bir sükûnet, aynı zamanda filmin de konusu olan bir tinsel dengelenme durumu yaratmak üzere tasarlanmıştır.” (Sontag, 1991: 50).

Sontag’ın Bresson üzerine söyledikleri, Ceylan’ın sinemasını anlamak için de yol göstericidir. Çünkü Ceylan’ın sinemasında da biçimin içeriği belirlediği görülür. Ceylan’da biçim, Bresson’un tersine anlatsal olmaktan çok, görsel yönüyle ortaya çıkar

⁵¹ Tin ve tinsellik sözcükleri, Türk Dil Kurumu’nun hazırladığı *Türkçe Sözlük*’te şöyle tanımlanmış: Tin: 1. Ruh. 2. (fel). Bir takım fizik ötesi kurucularının, gerçeği ve evreni açıklamak için her şeyin özü, temeli veya yapıcısı olarak benimsedikleri madde dışı varlık (TDK, 1998: 2224). Tinsellik: 1. (psik). Evrenin gerçeğin manevi nitelikte olduğunu, insan ve ötesi varlıkların hepsinin fiziksel yapıdan ayrı ve bağımsız bir ruhi yapısı bulunduğunu ileri süren görüş, spiritüalizm. 2. (fel). Bütün gerçekliğin özünün ruh olduğunu, her gerçek olanın manevi olduğunu ve maddi olanının, yalnızca manevi gerçekliğinin bir görüngüsü olduğunu veya bir tasarım olduğunu ileri süren fizik ötesi doktrin, spiritüalizm (TDK, 1998: 2224, 2225).

⁵² İtalikler ve vurgular özgündür.

(Sontag, 1991: 51). Uzun çekimler, hareketsiz kamerayla elde edilen görsel deneyim, izleyiciyi gördükleri üzerinde düşünmeye iter. Ceylan'ın sinemasının da dahil olduğu "Derin düşünce sanatı, etki olarak seyirci üzerinde -kolay memnuniyeti erteleyerek- belirgin bir disiplini zorlayan, bastıran bir sanattır. Böyle bir disiplin için, sıkıntı bile kullanılası bir araç olabilir." (Sontag, 1991: 50). Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*'nda bu aracı yetkin biçimde kullanır. Ceylan'ın filmlerinde duygulanımsal mesafe, Bresson'un filmlerinde olduğu gibi, karakterlerle özdeşleşmenin engellenmesinden kaynaklanır. Örneğin *Uzak*'ta ne Mahmut'la ne de Yusuf'la özdeşleşebiliriz. Her ne kadar Yusuf'un davranışları, kentli Mahmut'un soğuk davranışlarından daha 'insancıl' görünse de, film Yusuf'la özdeşleşmeye de izin vermez. Yönetmen, karakterlerini keskin biçimde iyi/kötü, doğru/yanlış olarak bölmeyi, onları içinde bulundukları durumla ilişkili olarak sunar.

Ceylan'ın sineması, sezgi ile kavranmaya çağıran bir tinsellik taşır. Üç filminde de görüntüler fotoğraf güzelliğindedir. Sinematografisinin derinliği, minimalist biçemi, sanat-ahlâk ilişkisini sorgulaması, Ceylan'ın stilini tinsel kılar. Sezgiyle kavranmaya çağıran gerçekçi tavrı, Henri Bergson'un sanat anlayışına yaklaşıttır Ceylan'ı. Bergson'a göre (akt. Bozkurt, 1995: 189), sanat, "zihnin ya da tinin, şeylerin niceliksel görünüşünden, asıl temeldeki kaynağına, onların, niteliksel sürelerine dönmek için yaptığı bir sapmadır." Sanat yapıtının niteliksel kaynağını bulup göstermeyi amaç edinen Bergson, sanatçıyı da "rolü, herhangi bir şeyin niteliğini sezgisel biçimde sezmek, algılamak olan bir çilekeş" (Bergson'dan akt. Bozkurt, 1995: 189) olarak tanımlar. Bu yönüyle Ceylan'ın filmlerindeki görüntüler de, yalnızca birer güzel doğa parçası olarak durmazlar, yaşamın anlamını sezgiyle kavramaya çağırırlar ve "bizleri, sanatın tek ereği olan gerçekliğin kendisiyle yüz yüze getirirler." (Bergson, 1989: 103). Schrader'in (akt. Braintrustdv, 2005) "aşkın olanın (transcendental), sanatçının kişiliğini ve kültürünü de ifade etmesi gerektiği" görüşü dikkate alındığında, Ceylan'ın bütün filmleri, onun hayatını ve kültürünü anlatması nedeniyle 'aşkın' olarak nitelenebilir.

Ceylanın biçimini tinsel kılan önemli araçlardan biri, mekân düzenlemesidir. Nuri Bilge Ceylan, mekân parçalarının önceden belirlenmiş düzenlemesini yapan bir yönetmendir. Öyle ki bu düzenleme, sabit bir kamera ile görüntülenen karakterler arasındaki gerilimi, mekâna yansıtan bir nitelik taşır. Başka bir deyişle mekânın düzenlenişi, karakterler arasındaki gerilimi anlatır. Gerilim yalnızca anlatı içinde değil, aynı zamanda anlatıyla biçim arasında da belirgindir. *Kasaba*'da biçim içeriği, *Uzak*'ta ise içerik biçimi belirlemiş gibidir. Bu iki uç arasındaki gerilim, *Mayıs Sıkıntısı*'nda farklı biçimde işlenir. *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*'ta Ceylan, *Kasaba*'da olduğundan farklı biçimde, film içindeki yönetmen kimliğinde kendisini filme dahil eder. Bu yönüyle yalnızca biçimle içerik arasında değil, anlatan ile (yönetmen), anlatılan (yönetmenin filmde aldığı insanlar, yaşamlar, kültürler) arasındaki da-imi gerilim de görünür kılınır.

Gerilimi görselleştirmede mekân düzenlemesi önemli bir yer tutar Ceylan sinemasında. Çerçevesi biçimlendirmede Ceylan, mimariyi de kullanır. *Kasaba* ve *Uzak*'ta bu biçimlendirme daha belirgindir. O, Antonioni ve Angelopoulos'un yaptığı gibi "mimari" içinde gerileyen alanda farklı karakterlerin yer aldığı sınırlara ayırabilen diagonelleri kullanır. Bu yöntemi, 'kolayca karakterler arasındaki ayrılıkları ve iletişimsizliği' anlatmak için kullanır (Bordwell, 2000: 112). Bordwell'in Angelopoulos'un sinemasını anlamak için sanat tarihçi Heinrich Wölfflin'den ödünç aldığı 'gerileyen' (recessional) uzam kavramı, Ceylan'ın sinemasını anlamada da kullanılabilir. Bordwell (2000: 111), 'bu şekilde tanımlanan görüntülerde, figürler ve mimari uzamların, ön plâna çizilen diagoneller ile derinlik yarattığını' belirtir. Ceylan *Uzak*'ta gerileyen diagonelleri, evde, kapı ve pencere aralıklarında yaratır. Yusuf ve Mahmut, kapı ve pencere aralıklarında çerçevelenir. Bu tür bir görsel düzenleme, karakterler için bir eşik yaratır. Ceylan, hem Wellesçi anlamda alan derinlikli sahneler yaratır, hem de Angelopoulos gibi uzak çerçevelemeyi kullanır. *Uzak*'taki uzak çerçeveleme ile elde edilen "ön plândan fiziksel bir uzaklığın oluşturulması, izleyiciler ile filmdeki karakterler arasında estetik bir mesafe yaratır" (Bordwell, 2000: 114), ayrıca Yusuf ile Mahmut arasındaki duygusal uzaklığı ifade eder.

Ceylan görsel biçimini, uzun çekimler, 'ölü zamanlar', boş çerçeveler ile inşa eder. Bordwell'e göre (2000: 119) bu tarz kaynağını modernizmden alır. Bu nedenle Ceylan, anlatısal olmaktan çok biçimsel olarak benimsediği, etkilendiği Antonioni, Bresson, Bergman, Tarkovsky, Angelopoulos, Ozu gibi yönetmenler gibi modernizme dahil olur. Bu modernist bağ, onu 'auteur', filmlerini ise 'sanat' filmi olarak tanımlamaya götürür.

Özellikle yabancı basında olmak üzere pek çok sinema yazarı, Ceylan'ı 'sanat' filmleri yapan bir 'auteur' olarak adlandırır. O, bir 'auteur' olarak filmlerinde alter-egosunu/ikizini yerleştirir. Staiger (2004: 3) alter-ego taktığının, "ya auteur'ün konuşması için bir yan karakteri metne yerleştirmek ya da auteur'ün, alt bir figürü baş role yerleştirmek biçiminde işlediğini" belirtir. Bu durumda yönetmen ya kendisini gösterir, ya da kendi sesini duyurur. Ceylan da filmlerinde kendi görünmez, ama kendi sesini duyuracak karakterleri filme yerleştirir. *Kasaba*'da entelektüel bilgiyiyle 'fark yaratan' Nuri, tümüyle denmese de, Ceylan'ın alter-egosu gibi görünür. O, bilgiden ve kültürden yana bir entelektüel olmasıyla olduğu gibi, ismiyle de Ceylan'ın alter-egosu olarak görünür. *Mayıs Sıkıntısı*'nda film çekmek isteyen Muzaffer, yönetmen kimliğiyle; *Uzak*'ta Mahmut, 'bir zamanlar Tarkovski gibi filmler çekmek isterken' şimdi reklam fotoğrafçılığı yapan Mahmut Ceylan'ın alter-egolarıdır. Bu filmlerdeki sözü edilen karakterlerin anne-babası rollerinde, Ceylan'ın kendi anne-babasının oynaması da bu yargıyı destekler.

Çoğu Avrupa ülkelerinde yapılan, yeni biçim ve içerikleriyle dikkati çeken 'sanat' filmlerinin özellikleri ya da belirleyicileri, yazarlara göre farklı biçimlerde yapılsa da, bu belirleyicilerin birkaç noktada toplanabileceği görülür. Örneğin Bordwell'in biçimci tanımlamasında 'sanat' filmi, "neden-sonuç mantığının kırıldığı, karakter üzerine odaklanan ve gerçekçilik ile *authorial* (yönetmen) anlatımcılığı" üzerindeki vurgusuyla yapılmıştır (akt. Lev, 1993: 4). İzleyiciler için 'sanat' filminin temel kavramı, belirsizliktir. Bordwell, pek çok 'sanat' filminde bu belirsizliğin, karakterin öznelliğini, yaşamın düzensizliğini ve yönetmenin bakışını vurgulayarak çoğul okumalara açık olduğunu söyler (akt. Lev, 1993: 4). Lev'in belirttiğine göre (1993: 4-5) Steave Neale'in

metinsel yaklaşımı, karakter ve görsel biçim üzerindeki vurguyu, eylemin bastırılışını ve dramatik çatışmaların içselleştirilmesini, 'sanat' filmlerinin anahtar kavramları olarak tanımlar. Dudley Andrew ise, her iki kuramcının görüşlerine, 'sanat' filmlerinin, standardize olmuş metinsel sistemin dışında sürpriz ve biricik nitelikleri üzerinde ısrar eden niteliklere sahip olduğunu belirterek, alternatif açıklamalar getirir (akt. Lev, 1993: 5).

Hangi yaklaşım benimsenirse benimsensin, Ceylan'ın filmleri, anlatıdan çok karakterlere odaklanması, eylemin bastırılışıyla, kesin olmayan sonlarıyla, yönetmenin anlatı üzerindeki vurgusuyla ve görsel biçimlerinin farklılığıyla ve yaygın/egemen ticari sinema pratiğinin dışında olmasıyla 'sanat' sineması içinde değerlendirilebilir. Filmlerindeki minimalist anlatı ve minimalist biçimine ek olarak, minimalist yapım ve dağıtım ekibi biçimindeki çalışma tarzı bile, onun sinemasını 'sanat' sineması içinde değerlendirmek için yeterlidir.

Anlatısal ve biçimsel olarak izlediği çizgi açısından Ceylan, modernist bir yönetmen olarak görülebilir. Bordwell'in Angelopoulos için söylediği gibi Ceylan da "filmlerinin sahip olduğu eleştirelliği biçimlendirme sürecinde yönetmenin işlevlerine olan inançlarından dolayı da, kendini açığa vuran biçim yaratma anlamında da modernisttir." (Bordwell, 2000: 101). Bu çaba, ona 'auteur' bir sıfat yükler. O, yapıtlarının anlaşılmasına yardımcı olan söyleşiler verir.

Ceylan'ı 'auteur' olarak tanımlamamıza, filmlerini modernizme, 'sanat' filmi pratiğine bağlamamıza götüren ilişkilerden biri de, onun filmlerinin Tarkovsky ile yakınlığıdır. Ceylan, Tarkovsky gibi, 'değiştirmeksizin, en yüzeysel bir şekilde estetik olarak kaydeder kişilerin konuşmalarını' (Botz-Bornstein, 2004). Onun sinemasal zamanı, montajla elde edilmiş değildir; "Tarkovsky gibi her tek çekiminin, atmosfer dinamiği olan zamanı vardır" (Botz-Bornstein, 2004). "Tarkovsky şeyleri, soyutluk ve somutluk olarak anladığı bir alana göndererek yabancılaştırır; düşer." Düşler bir yönüyle, bir oyunu anımsatır." (Botz-Bornstein, 2004). Tarkovsky, düşün tuhaflığının/yabancılığının, düşün kendi mantığından farklı olan bir mantık aracılığıyla ölçülmemesi gerektiğine inanır (2004). Ceylan da her üç filmde düşer ve bununla bağ-

lantılı olarak oyuna yer verir. Filmlerindeki düşler, filmsel anlatı içinde, anlatının bütünüyle dolaylı olarak ilişkili olsa da, anlatısal gerçeklikle 'oyun' oynar. Yönetmen, "Sinemada gerçeklikle doğrudan ilişkili olan düşsel sekanslar sevmiyorum. Öyküyle kurulan ilişkide belirli bir mesafe olması gerekiyor."⁵³ diyerek ifade eder bu tutumunu. Özellikle, uyku ile uyanıklık arasında bir yere denk gelen ve filme gerçek-üstücü bir hava veren düş sahneleriyle *Mayıs Sıkıntısı* ve gizemli ve belirsiz atmosferiyle *Uzak*, düşlerin kullanımı açısından Bergman ve Tarkovsky'yi çağırıştırır.

Ceylan'ın Tarkovsky ile benzerliği, bir yönüyle filmlerinin mistisizme açılım sağlamalarından da kaynaklanır. Batur'un da belirttiği gibi (2000: 58) "batının aşırı ussallığının karşısında insan doğasına uygun öneriler ileri süren doğu felsefesini ve kültürünü, hem yaşam biçimine yansıtan, hem de sinemasında dışavuran Tarkovsky, çalışmalarında insan olmanın anlamı, çağdaş toplumla insanın spiritüel ilişkisi, inanç, varoluşun anlamı gibi insan ve felsefi merkezli kavramlar üzerinde durur". Özellikle *Kasaba*'da bu düşünce daha belirgindir. Filmde savaş nedeniyle Hindistan'a kadar gitmiş olan dede Emin, sanki yaşamın anlamını bulmuş bir doğu bilgesi gibi konuşur. Dedenin söylemi, filme mistik hava katar.

Ceylan'ın 'modern' sineması, modern ile geleneğin, kent ile taşranın çatışmasından doğar. Onun sineması, modernleşmeyle birlikte yitirilen idealleri, dönüşen insan anlayışını ve hem insanlararası ilişkileri, hem de insan-doğa ilişkilerini ele alır. Ceylan, diğer modern sinemacılar gibi, "yaşantıda algıladıklarını film üzerinde ifade eder" (Orr, 1997: 22). Yine diğer 'modernist' sinemacılar gibi Ceylan, filmlerinde sanat ve bizzatı sinema üzerine düşünür; sanatsal yaratma sürecinin neye benzediğini görür-nür kılmaya çalışır:

Suçluluk, Sıkıntı ve 'Sanatla Arınma'

Ceylan'ın filmleri, 'temiz' görselliğiyle izleyicide orada bulunma arzusu uyandırır ve bu yönüyle dingin, 'huzurlu' bir atmosfer

⁵³ "Ciment, a.g.e.

feri çağrışırsa da, derinlerde acıtıcı, yaralayıcı bir 'sahicilik' taşır. Onun filmlerinde çatışmayı, gerilimi oluşturan bu 'acıtıcı' durumlar, günlük yaşamın sıradanlığı içinde gizlidir. *Uzak*, bu yönüyle yönetmenin 'en can yakıcı' filmi olarak görülebilir. *Uzak*, bir suçluluk duygusu yaşatır izleyiciye. Yönetmen için bu duygu, oldukça tanındıktır ve çocukluktan itibaren farklı olmakla ilgilidir. Ceylan, bu konuyla ilgili olarak şöyle der:

*"Bilincim özellikle farklılıklarım üzerine yoğunlaştırdı. Suçluluk duygusu yarattığı için çocukluktan beri de böyleydi. Bilirsiniz çocuklukta bir alay mekanizması vardır. Alay edilmemek için alay etmek zorundasınızdır. İktidar ilişkisi çocukken okulda başlar."*⁵⁴

Ceylan, film yapma sürecinin temelinde suçluluk duygusunun yattığını söylemesiyle Bergman'a benzer. Bergman (1999: 33-36), 'sınırsız, doymak bilmez, durmadan yinelenen bir merakın, kendisini hep ileriye ittiğini ve hiç huzuru olmadığını' söyleyerek, sanat yapış sürecinin psikolojik kaynaklarını açıklar ve "kendisi için sorun olan inanç, varlık, varoluş, gerçek, düş, ihanet, vicdan, suçluluk gibi kavramları, pek çok filminde işler" (Akbulut, 2005: 111). Suçluluk ve onunla ilişkili olarak utanç kavramları Ceylan için oldukça önemli kavramlardır:

*"İnsan daha çok kendi ruhuna bakıyor böyle bir şeyi anlamak için. Ve ben kendi ruhumda bu konuda bir kuruluk fark etmiyorum değilim. Ve beni vicdani olarak geliştiren şey, bu konuda yine de kültür oluyor. Hayatta ya da bir sanat eserinde bir insanı başka bir insan için kendisini feda edebilecek bir pozisyonda gördüğüm zaman çok etkileniyorum ve bir utanç duyuyorum. Bu utanç bana bu konudaki eksikliğimi hissettiriyor. Ve beni geliştiriyor. Bu konuda çok kesin konuşmasam da..."*⁵⁵

Bu utanç, aynı zamanda gerçek yaşamla kurmaca arasındaki çelişkiyle birlikte, Ceylan'ı sinema yapmaya iten nedenler arasında yer alır. Yönetmen, kendisini sinema yapmaya zorlayan şeyi şöyle açıklar:

⁵⁴ Kızıldemir, a.g.e.

⁵⁵ Göktürk ve Çapan, a.g.e.

*"Beni sinemaya zorlayan, daha çok, duyumsadığım ya da gözlemlediğim hayatla sinemada gördüğüm hayat arasında var olduğunu hissettiğim ya da zannettiğim oransızlık oldu herhalde. Sinema, ancak sezgilerimle ya da algılarımla yakalayabildiğim bu hayatı elle tutulur hale getirmede daha muktedir görünüyordu. Bu kudretin kanıtı da, kişisel ve iyice spesifikleşmiş dünyalarını yaratan bazı yönetmenlerin filmleri karşısında duyduğum derin içsel etkiden başka bir şey değildi."*⁵⁶

Onun için sinema yapmak, sanat yapmak, aynı zamanda bu tür suçluluk duygularından kurtarıcı, iyileştirici bir etkiye sahip olduğundan, Ceylan, 'anlamsızlık ve melankoli gibi durumların, sanat gibi aşkın değerler içinde eritilebildiğini; bu nedenle de sanatın kendisinde bir terapi etkisi gösterdiğini'⁵⁷ belirtir. Sinema, ona "bir bakıma sinema zorunlu olduğundan korktuğu bir kaderden kurtulma umudu verir."⁵⁸ Böylelikle Ceylan için sanat, Sontag'ın belirttiği gibi (1998: 46) "sanat aracılığıyla sanatçının -kendinden ve sonunda sanatından- arındığı, bir kurtuluş, bir çilecilik uygulaması"na dönüşür.

Ceylan, bu terapi etkisini, sanatsal yaratım sürecinde kontrolü olabildiğince artırarak hissetmeye çalışır. Bu nedenle de küçük, minimal bir yapımla ekibiyle çalışmayı seçer. Onun büyük ekiplerle çalışmayı seçmemesinde, 'sinemanın uzaktan karışık görünen organizasyonel sorunları, bitmez tükenmez insan ilişkileri ile yalnızlığı seven ve sosyallikten uzak duran kişiliğinin uyuşmayacağına olan inancı'⁵⁹ oldukça etkilidir. Piyasanın egemen kuralları dışındaki tavrıyla dikkat çeken Ceylan, aynı zamanda 'böyle bir ortamda sinema yapan birinin kişiselliğini, iç-

⁵⁶ Mehmet Erdem, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi," *Antrakt* sinema gazetesi, Sayı: 59, 19-25 Aralık 1997'den www.nbcfilm.com.

⁵⁷ Ceylan, bu konuyu tam olarak şöyle ifade eder: "Aslında anlamsızlık ve melankoli gibi durumlar, sadece aşkın bir değer içinde eritilebiliyor. Sanat da bu değerlerden biri. Nevrotik duygular diyebileceğimiz şeyleri, yani insan farklılıkları ancak böyle aşkın bir değer içinde eritilebiliyor. Zannediyorum sanat çok iyi geldi bu tarafıma, melankolik yapıma. Bir terapi etkisi gösterdi." (Kızıldemir, a.g.e.).

⁵⁸ Erkal, a.g.e.

⁵⁹ Çetin, a.g.e.

selliğini ve masumiyetini korumasının çok zor, ama imkânsız olmadığını' ve 'ticari sinemanın uzağında kalmak isteyen her sinemacının kendi üretim koşullarını yaratması gerektiğini' düşündüğü için, 'en radikali, en akıllıcası ve en ahlâklısı' olduğuna inandığı düşük bütçe ile çalışır.⁶⁰

Ceylan, yalnızca ekonomik anlamda değil, 'içinde yaşadığımız kaotik ortamda sadelikten başka sığınak' göremediği⁶¹ için anlam dilinde de minimalist bir tavra sahiptir. Bu minimalist tavrın nedenini, 'modern dünyanın temposu ile iç dünyası arasında fark ettiği oransızlık ya da uçurum'a bağlar: "Dış dünyanın ritmine, temposuna bir ayak direme, kendi tempomu dünyaya empoze etme gibi bir arzu var."⁶² Bu nedenle onun tarzı, hızın, tüketip atmanın revaçta olduğu bir dönemde diğerleri arasından daha kişisel bir sinema diline sahip olmasıyla fark edilir.

Filmlerindeki minimalizm, ele aldığı konularda, izleklerde, oyuncuların doğallığında, müziğin dikkatli kullanımında, olayların yavaşlığında, özellikle *Uzak*'ta olduğu gibi 'zamansal boşluklarda' belirgindir. Ceylan da kendisi için iyi oyunculuğun, 'büyük performanslar gerektiren sahnelerden çok, karakterin yalnız kaldığı ve kendisinden belirli ya da ifade edilebilir hiçbir şeyin beklenmediği durağan zamanlar'da ortaya çıktığını ve sinemada ulaşmaya çalıştığı şeyin, 'sanki daha çok bu durağan zamanlarda saklı' durduğunu söyler.⁶³ Bu durağan zamanlar, yukarıda da belirtildiği gibi onun sinemasını zaman-imge sinemasına bağlar. Ceylan'ın ilgisini, daha çok 'hayatın tipikliği ve hayatın tipikliği içinden anlam çıkarabilmek' çeker.⁶⁴ Konu olarak, 'incir çekirdeğinden bile' film yapılabileceğine inanan Ceylan, üç filminde de bildiği bir yaşamı ve çevreyi anlatır. Bunun nedeni ise, aşağıdaki açıklamalarından da anlaşılabileceği gibi, hem daha iyi bildiği bir çevreyi anlatmanın sağladığı güvene, hem de modern olarak ni-

⁶⁰ Erdem, *a.g.e.*

⁶¹ Necati Sönmez, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Etkilenme Zaman İster," *Radikal* gazetesi, 12 Aralık 1999.

⁶² Burçin S.Yalçın, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: "Üçlemenin sonuna geldim," *Popüler Sinema* dergisi, Aralık 1999'dan www.nbcfilm.com..

⁶³ Köstepen vd. *a.g.e.* ss. 41.

⁶⁴ Erkal, *a.g.e.*

telenen ve topluma empoze edilmeye çalışılan bir kültüre dirence bağlar:

*"...Bunun, daha çok, güven duyduğum ve sınırlarını iyi bildiğim bir ortam içerisinde riski minimuma indirmek ve hareket serbestliğini kazanmak için seçtiğim bir yol olduğunu zannediyorum. Modern hayat, bireyi geleneklerine, dolayısıyla geçmişine olan bağlılıklarından tecrit etmeye çalışıyor. Böylece bireyin yeni olan ile daha kolay ilişkiye girmesi hedefleniyor. Böyle konulara yöneliyor oluşum, belki de bir türlü organik ve bağ kuramadığıma inandığım modern yaşantının değerlerine karşı bir direnme, geçmişime, geleneklerime ve sevdiklerime sahip çıkmaya çalışma olarak da nitelendirilebilir."*⁶⁵

Yönetmen, 'sahici' olma adına anlatmayı seçtiği anlatılarla ve anlatım diliyle, bir çoklarının filmlerini 'sıkıcı' bulacağını da farkındadır. Oysa Ceylan, sıkıntıya önem verir, 'sıkıntının da insan için önemli ve gerekli' olduğunu düşünür: "Sinemada, sıkmak, sıkıntı vermek ya da vermemek o kadar önemli değil. Çünkü asıl, bazı derin noktalara belli bir sıkıntının ardından ulaşılabilir."⁶⁶ Popüler sinemaya alışkın izleyiciye sıkıcı gelen anlatım dili, onun pek çok festivalden ödülle dönmesini sağlamıştır.

Yaşamı ile filmleri arasında her zaman bir koşutluğun söz konusu olduğu Ceylan'ın sinemaya girme serüveninde geçtiği yol, *Kasaba*'da ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda anlattığı babasına benzer. Ceylan da babası gibi 'idealist'tir ve çalışmanın değerine inanır; çünkü ona göre idealler, "Bize pusula vazifesi görüyor. Bir bakıma hayatı kolaylaştırıyor. Soruları azaltıyor."⁶⁷ İdealleri doğrultusunda film yapan Ceylan, sinemayı yaşamı anlamak için bir araç olarak görür ve kendisini sanata yönlendiren nedenlerden birini, 'sanatın hiçbir şeyden emin olmama özgürlüğünü sunan bir alan olması' olarak açıklar.⁶⁸ Bu düşünce doğrultusunda Ceylan, filmlerinde karakterleri, düşünceleri ve farklı doğruları çarpıştırır. Si-

⁶⁵ Erdem, a.g.e.

⁶⁶ Erkal, a.g.e.

⁶⁷ Dursun, a.g.e.

⁶⁸ Erkal, a.g.e.

nemasında bir öykü anlatmaktan çok, bize benzeyen insanların dünyalarına sokabilecek atmosferler yaratır. Bu atmosferlerin, güzel olması da gerekmez, çünkü önemli olan, izleyicilerin bu atmosfer üzerine düşünebilmesidir.

Ceylan, yaptığı üç filmde bir şekilde önceki filmlerine gönderme yapmayı ihmal etmez. Filmlerinin öyküsel olarak birbirine bağlı olması bir yana, bir filmdeki görüntüler, diğer filmde görünür. *Kasaba* filminin çekim öyküsünü anlattığı *Mayıs Sıkıntısı*’nda Ceylan, *Koza*’ya da gönderme yapar; *Uzak*’ta ise kendine gönderme, fotoğrafçı Mahmut’un evindeki duvarda asılı *Koza* filmine ait afiş aracılığıyla yapılır. Böylelikle o, öz-düşünsel olduğunun da altını çizer. Kişisel yaşamını, doğrudan ya da dolaylı olarak filmlerinde işlediği gibi, sanatsal geçmişini de, gözden ırak tutmaz.

2. BÖLÜM

KASABA: DOĞA- KÜLTÜR KARŞITLIĞI⁶⁹

Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1996) filmine yapısalcı açıdan yaklaşan bu çalışma, filmin derin yapısında doğa/kültür karşıtlığının yattığını ortaya çıkarmaya çalışır. Dilbilimsel eleştiriden de destek alan çalışma, kasaba sözcüğünün anlam evrenini oluşturan tekdüzelik, hareketsizlik, tekrara dayalılık gibi kavramların, motiflerin filmde nasıl yapılandığını gösterir ve filmin dizisel bir ekseninde işlediğini savunur.

Dilbilimci Saussure için göstergeler iki tip ilişki içindedir; dizi- sel (*paradigmatic*) ve dizimsel (*syntagmatic*). Dizisellik, benzerlik ve karşıtlık ilişkilerini göz önünde bulunduran, karşılaştırılabilir ve öteki birimlerle birleştirilmek için seçilebilen düzey ya da dikey eksendeki birimler dizisidir (Stam vd. 1993: 9). Dizimsel ilişkiler ise, bir yapı, yani bir dizim oluşturmak için göstergelerin kendinden önceki ve sonraki göstergelerle kurduğu ilişkiyle tanımlanır (Kıran, 2001: 130) ve yatay ekseninde yer alırlar. Dizisel boyut seçmeyle, dizimsel boyut ise, birleştirmeyeyle ilgilidir. Roland Barthes, bu ilişkileri yemek, giysi, mobilya ve mimarlık alanlarından verdiği örneklerle açıklar. Örneğin Barthes'a göre (1997: 55) bedeninin aynı noktasında, aynı anda bulunamayacak olan ve değişimi giyimsel bir anlam değişmesine yol açan takke/bere/şapka vb. ayrıntılar öbeği bir dizi oluşturur. Aynı kıyafette değişik öğelerin yan yana bulunduğu etek, bluz, ceket ise bir dizim oluşturur.

⁶⁹ Bu çalışmanın ilk hali, daha önce "Doğa-Kültür Karşıtlığı: Kasaba Filmine Yapısalcı Bir Yaklaşım" başlığıyla, Bahçeşehir Üniversitesi'nin 1-3 Temmuz 2002 tarihleri arasında düzenlediği 4. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'nda sunulmuş (2 Temmuz 2002) ve Deniz Bayrakdar'ın yayına hazırladığı *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (2004, İstanbul: Bağlam, ss. 267-283) adlı kitapta yayımlanmıştır.

Lévi-Strauss'a göre dilin dizisel boyutu, yani kategoriler sistemi daha önceliklidir. Çünkü bir sistem içinde kavramsal kategoriler inşa etmek, anlam yaratmanın özüdür ve bu sürecin kalbinde 'ikili karşıtlık' diye nitelendirilen bir yapı vardır. Lévis'e göre ikili karşıtlıkların inşası temel, evrensel anlamlandırma sürecidir (Fiske, 1996. 152,153). *Singin' In the Rain* filmini Lévis'in dizisel kategorilerine göre çözümleyen Cohan (2000: 56), bu yaklaşımda iki önemli nokta saptar: İlki, yapısalcı çözümlemenin her noktada yükselen bir ikili karşıtlığı inceleyebilmesi için, bir konunun çizgiselliği (*linearity*) üzerine yanal bir bakış almasıdır. İkincisi ise, altı çizilen bu kutupsal karşıtlıkları tanımlamada bu incelemenin karakterler arasındaki psikolojik çatışmalar üzerinde durmaması, onun yerine konuyu harekete geçiren kavramsal anti-tezleri aydınlatmaya çalışmasıdır.

Lévis'in gördüğü temel karşıtlık ise, 'doğa'/'kültür' karşıtlığıdır. Bu çalışma, *Kasaba* filminin doğa/kültür karşıtlığı ekseninde yaşam/ölüm, birey/toplum, tanıdık/yabancı, yerleşik/gezgin, genç/yaşlı, insan/hayvan, 'resmi olan'/'kişisel olan', açlık/tokluk gibi karşıtlıkları ele alarak dizisel bir biçimde işlediğini ortaya koymaktadır.

Kasabanın Anlam Dünyasına Giriş

Çözümlememize kasaba sözcüğünün tanımını yaparak başlayabiliriz. *Türkçe Sözlük*'te kasaba (1999: 903,904) "kentten küçük, ama köyden büyük olmakla birlikte, henüz kırsal özelliklerini yitirmemiş olan yerleşim yeri, ilçe" olarak tanımlanıyor. Saussure, "anlam farklılıklardan doğar" der. Onu izleyen Greimas'a göre ise anlamın temel yapısı, soyut bir anlam ekseninde bulunan karşıtlıklardır.⁷⁰ Tanımdan da görülebileceği gibi 'kasaba', sözcük olarak 'köy' ile 'kent' dil göstergelerinin oluşturduğu 'yerleşim birimi' anlam ekseninin tam ortasında yer alır. Kasabayı kentten ve köyden farklı kılan özellikler, onun için özelliklerini oluşturur. Bu yönüyle bakıldığında kasabanın

⁷⁰ Bu bilgiler, Prof. Dr. Ayşe Kıran'ın, 2001 güz yarıyılında "Anlambilimin Hareketle Söz Sanatları" adlı doktora derslerinden derlenmiştir.

anlambirimciklerinin, /yerleşim birimi/+ /canlı olmayan/+ /köy olmayan/+ /kent olmayan/+ /nüfus azlığı/+ /gelişmemiş sanayii/+ /tarıma bağlılık/+ /doğaya yakınlık/olarak saptayabiliriz. Ancak bu ayırım bize tam anlamıyla kasaba sözcüğünün 'özgöl anlambirimcik'ini sunmaz.⁷¹ Bu nedenle sözcüğün tanımlayıcı özelliklerini bulmada çağrışımlara başvurulabilir, bu da kültüre, bireye, bağlama, duyarlılığa göre değişen yan anlamlara başvurmak demektir. Bu doğrultuda kasaba sözcüğünün yan anlamları şöyle sıralanabilir: "küçük bir yer, tekdüzelik, can sıkıcılık, baskı, baskıcı ahlaki yapı, huzur, sükunet, nostalji, çocukluk, dinginlik, geçmiş, yalnızlık, yakın ilişkiler, küçük esnaf, samimilik, pazar yeri, yakıcı öğle sıcağı, sessizliği bozan motosikletler". Filmde bütün bu çağrışımları görmek mümkün. Dolayısıyla bu sözcükler ve görüntüler *Kasaba* filminin anlam evrenini oluşturur.

Filmin başlangıcında yer alan kasabaya ait cami, ağaç, kar altındaki boş sokaklar, uzakta bekleyen köpek görüntüleri, yönetmenin fotoğraf sanatındaki yetkinliğinin yanı sıra, kasaba sözcüğünün çağrışımlarını sunar. Kasaba, boş sokakları olan, az insanın yaşadığı, hareketin/canlılığın olmadığı, her şeyin kendi halinde gittiği, kendi zamanının olduğu, sessiz bir yerdir. Sessizliği bozan şey, okul önünde bekleyen öğrencilerin söylediği 'andımız'dır. Doğadaki karşıtlıkları inşa eden ilk görüntülerin ardından gelen 'andımız', kültür alanındaki çelişkileri sunar. Öğrenciler, 'çalışkanım' diye 'andımız'ı söylerken yönetmen insanların olmadığı boş sokakları göstererek bu söylemi sorunsallaştırır, ortalıkta başı boş köpeklerden başka canlı göremeyiz. Bu çelişki aynı zamanda ses/görüntü karşıtlığıyla doğa/kültür karşıtlığına bağlanır. Filmin görüntü kuşağında kar altındaki boş sokaklar 'doğa'yı, ses kuşağındaki 'andımız' ise, 'kültür'ü simgeler. Böylece doğa/kültür karşıtlığı, hem görüntülerle hem de seslerle filmin ba-

⁷¹ Argın, kasabanın 'taklit' bir niteliği olduğunu vurgular. Yazara göre "köy, büyük şehir için olsa olsa 'masumiyet'in timsalidir; oysa kasaba, hem fiziksel hem de 'tinsel' olarak şehre daha 'yakın', dolayısıyla daha 'sırnaşık' bir mekânı temsil eder. Büyük şehre benzeme, onu taklit etme hevesi ve çabaları, kasabayı büyük şehrin gözünde 'komik duruma düşürür." (Argın, 1995: 286). Ahmet Bozkurt ise (2004: 76) taşranın "her zaman eşikte, bir ara yerde durmanın hüznünü ve bıganeliğini taşıdığını" belirterek, onun arada kalmış konumunu vurgular.

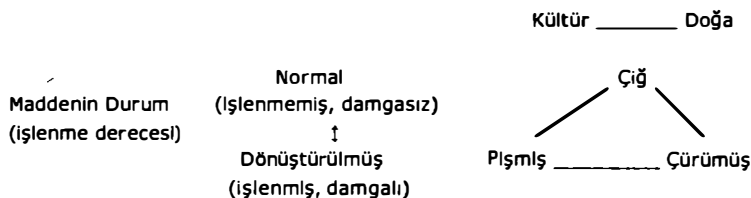
şında yer almış olur. Filmin klarnetin çaldığı dokunaklı müziği, hem nostaljiyi akla getirerek kasaba sözcüğünün yan anlamlarından birini oluşturur, hem de yine doğa/kültür karşıtlığının altını çizer. Çünkü Lévi-Strauss'a göre müzik (akt. Leach, 1985: 124), hayvan kökenli değildir, insan kökenlidir, 'kültür'ün parçasıdır, 'doğa'nın değil. Bu doğrultuda görüntü kuşağı 'doğa'yla, ses kuşağı ise, 'kültür'le eşitlenir.

Okul: Kültüre Giriş

Filmin, içinde yer aldığı uzama göre üç bölümden oluştuğu görülür. Bunlar sırasıyla okul, orman ve bahçedir. İlk bölüm okulda geçer. Eğitimi, bilgiyi çağrıştırması nedeniyle okul, 'kültür'e ait bir kurumdur. Az sayıda öğrenciden (8-10 kişi) oluşan sınıfa girdiğinde öğretmen, önce selamlaşır, ardından yoklama yapar. Bunlar öylesine sıradan, öylesine alışkanlık haline gelmiştir ki, yeni ve farklı olan hiçbir şey yoktur, bir rutindir. Öğretmen İsmail'in sınıfta olmayışının nedenini sormaz bile. Alışılmışlık, sıradanlık, rutin bu haliyle kasaba sözcüğünün çağrıştırdığı tekdüzellikle paraleldir. Asiye'nin İsmail'in sınıfta bulunmadığını 'yok' diyerek bildirmesinden sonra kamera, sınıfın penceresinden 'dışarıya' kayar, müzik duyulmaya başlar. 'Kültür'ün alanı 'içeri'den, 'doğa'nın alanı 'dışarı'ya kaydığı anda müziği kullanarak yönetmen, doğa/kültür karşıtlığını keskinleştirir, onları bütünüyle ayırmış olur. Müziğin buradaki işlevi aynı zamanda 'sınır ritüeli' olarak düşünülebilir. Yapısalcı antropologlar, kategoriler arasındaki sınırların yaşamsal önemini, tüm toplumlarda, kategoriler arasındaki geçişi kolaylaştırmak amacıyla bir dizi sınır ritüelleri ürettiğini ileri sürerler. Genelleme yapmak gerekirse, sınırları ihlal eden kategoriler ne kadar büyükse, ritüeller de o kadar önemli ve ayrıntılı olmaktadır. Toplamlar yaşam ve ölüm arasındaki geçişlere anlam verecek bir ritüellere sahiptirler; doğum ve ölüm gibi (Fiske, 1996: 156). Filmin bu bölümünde müzik, 'kültür'den 'doğa'ya geçişi sağlayan bir sınır ritüeli işlevi görür. 'Kültür'e dönüş, hem bu sıradanlığı, tekdüzeliği gösteren, hem de doğa/kültür karşıtlığını daha da belirginleştiren öğretmenin okutduğu aile konulu okuma parçasıyla sağlanır. Aile, okulla birlikte

toplumun temel birimlerini oluşturduğu için önemlidir. Aileyle bağlantılı olarak okunan ikinci okuma parçası 'Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar'dır. Parçada bu kuralların yazılı ve yazısız (sözlü), emir ve yasaklar, ahlak, görgü kuralları şeklinde olabileceği belirtilir. Toplum-içi/toplum-dışı ayrımına gönderme yapan bu kurallar, aile konusuyla birlikte filmin üçüncü bölümünde daha ayrıntılı bir biçimde işlenir. Bu nedenle okulda geçen bu ilk bölüm, filmin bütününe çözümlememiz için bir çerçeve çizer. Bu çerçeve toplum, toplumsal yaşamı düzenleyen kurallar, toplum-içi/toplum-dışı ayrımıyla dile getirilen 'kültür'le ilgili olduğu için, bir tür 'kültüre giriş' niteliğindedir.

Okumalar, rutin bir biçimde sürerken öğretmen, bir koku duyduğunu söyler ve öğrencilerin beslenmelerine bakar sırasıyla. Asiye'nin beslenmesindeki yiyeceğin 'çürümüş' olduğunu fark eder. Bu ayrım yiyeceğin doğadaki dönüşümüne işaret eder. Lévi-Strauss'a göre (akt. Leach, 1985: 32, 36) çürümüş yiyecek, 'doğa' aracılığıyla dönüştürülmüş taze çiğ yiyecektir. Pişmiş yiyecek ise, 'kültür' aracılığıyla işlenerek dönüştürülmüş taze çiğ yiyecek olarak düşünülebilir. Pişirme, 'doğa'nın 'kültür'e dönüştürülmesinin evrensel biçimidir. Lévi-Strauss bu ayrımı yiyecek üçgeniyle (Şekil-1) gösterir.



Şekil-1 Yiyecek Üçgeni (Leach, 1985: 32)

Asiye'nin beslenmesindeki yiyeceğin çürümüş olması, 'doğa'ya işaret eder, 'kültür'e değil. Çünkü çiğ olan yiyecek, "doğa" aracılığıyla dönüştürülerek çürür.

Filmde çoğu duyu organlarının etkin olduğu görülür. Bunların başında görme duysu gelir; kamera izleyiciye önce bir şeyler gösterir, sonra bir takım sesler ve müzik duyulur, bunlara yiye-

cekle bağlantılı olarak koklama duyusu eklenir. Sınıfın 'kendi halindeki sessizliğini' kuş cıvıltıları ve kuzu sesi ve açılan kapının gıcırdayan sesi bozar. Gelen, yoklamada Asiye'nin 'yok' dediği İsmail'dir. Giysileri, ayakkabıları kar nedeniyle ıslanan İsmail, onları çıkarır, kurumaları için odun ateşiyle yanan sobanın tellerine asar. Islak çoraplardan sobaya damlayan damlalar, garip bir tıslama sesi çıkarır. Bir süre sonra bu ses, kitaptan parça okuyan öğrencinin sesini bastırarak egemen hale gelir. Duyulan tek ses, ateşin uğultusuyla bu tıslamalardır. Görüntü kuşağı da yalnızca bu sesin kaynağına odaklanır; sobayı ve damlaları gösterir. Ceylan bu sahnede Deleuze'ün zaman-imege sinemasından söz etmeyi olanaklı kılan, bütünüyle sessel ve görsel durumlarla ortaya çıkan 'kristal rejim'i örnekler. Hareket-imege sinemasının dayandığı 'organik betimleme'nin⁷² tersine kendi nesnelerini oluşturan kristal betimlemeler, saf görsel ve sessel durumlara gönderir (Deleuze, 2000: 126). Ceylan, ateş ve suyu, saf görsel ve sessel olarak betimleyerek imgelerini yaratır. Yönetmenin bu tavrı, hem nesneleri, kavramları basit ve temel öğelere indirgeyen minimalist yaklaşımı hakkında bir fikir verir, hem de bu yaklaşımla bağlantılı olarak ateş/su karşıtlığını akla getirir. Ateş ve su, yaşamın temel öğelerinden olduğu için de filmde önemli bir yere sahiptir. Film, bu yönüyle yaşamın, 'doğa'nın ve 'kültür'ün temellerinin ne olduğu üzerine de bir soruşturmadır.

Okul Dönüşü Doğada Bir Gezinti

Filmin ikinci bölümünü, Asiye ve erkek kardeşi Ali'nin, kır içinde yaptığı gezinti oluşturur. Ara görüntülerde Saffet'i görürüz; bir pencereden dışarı bakar. Gök gürlemesiyle ilkbaharın

⁷² İki imge rejiminden ilki olan organik rejim, hareket-imege sinemasının bir rejimidir. Nesnesinin bağımsızlığını varsayar organik rejimde önemli olan, "ister sahne dekoru isterse dış uzamlar olsun, betimlenen sahnenin, kameranın onunla ilgili sunduğu betimlemeden bağımsızmış gibi sunulması ve önceden var olduğu varsayılan bir gerçeklik yerine geçiyor olmasıdır." (Deleuze, 2000: 126). Bu rejim, önceden var olan gerçekliğe dayalı betimlemeleri montajda birleştirerek bütüne ulaşır (Sütcü, 2005: 161).

geldiği gösterilerek kış mevsimiyle bir karşıtlık kurulmuş olur. Henüz okul çağında olmayan Ali, kapısının önünde bir sandalye-
de oturan ve uzaklara bakan, dalgın yaşlı adama taş atar. Yaşlı
adam gözünü bile kırpmaz. Kurulan çocuk/yaşlı karşıtlığı, ya-
şam/ölüm karşıtlığına dönüşür bu bağlamda. Çocuklar yollarına
devam ederler; yaşam sürer. Geride kalan, yaşlı adamdır, ölüm-
dür. Kamera doğa içinde çevrinirken (görüntü) duyulan silah se-
sinin (ses) avcılardan geldiğini öğreniriz. Av, tarih-öncesi 'ilkel'
insanın yaptığı gibi aç kalmamak için değil, zevk için (spor) yapı-
lır. 'Yabanıl'/'uygar' karşıtlığının tohumlarını atan bu görüntülerin
ardından Saffet'in bir kamyon içinde meleyen yavru keçilere
baktığı görülür. Saffet'in sıkıntılı yüz ifadesinin nedeni birazdan
anlaşılır; ileride yavru keçiler kesilmekte ve ateşte pişirilmekte-
dir. Bir tarafta canlı olan, öte tarafta cansız olana, yaşam ölüme
dönüşür. Bu dönüşüm, insanın doğa karşısındaki acımasızlığını,
vahşetini gösteren bir gösterge olarak kodlanır. Görüntüler, 'ya-
banıl'/'uygar' karşıtlığını çağrıştırmak, 'doğa'nın 'yabanıl', 'kül-
tür'ün 'uygar' olduğuna ilişkin söylemi sorunsallaştırır. Film, 'kül-
tür'ü temsil eden lunaparkı, 'doğa'ya karşı acımasızlığın, bayağı
eğlencenin olduğu bir uzam olarak kavramsallaştırır. Görüntülere
bindirilmiş 'kitch' müzikle de bunu destekler. Saffet 'kültür', ço-
cuklar 'doğa' içindedir. Görüntüler Saffet ve çocuklar arasında
gidip gelir.

Asiye ve Ali'nin gördüğü yuva yapmış leylek, akla hemen yer-
leşik/gezgin karşıtlığını getirir. Leylek, ilkbaharda ortaya çıkan
göçmen bir kuş olarak hem ilkbaharın geldiğini gösterir, hem de
'göçmen kuş' olmasından kaynaklı Saffet'in kasabadan 'gitme' is-
teğiyle bağ kurar. Saffet gitmeyi istese de tıpkı leylek gibi geldiği
yere bağlıdır. Leylek her yıl aynı yerde konaklar, aynı yere dö-
ner, bir yönüyle hep 'gitse' de, öte yanıyla hep 'geri dönen' dir.
Tıpkı Saffet'in askere giderken hissettikleri gibi. Leylek motifinin
eğretilmeli kullanımıyla çağrıştıran Saffet'in gitme isteği (iz-
lek)⁷³, ama kasabaya dair hissettikleri, üçüncü bölümde görüle-
ceği gibi yer-yurt bilincine bağlanır.

⁷³ Motif ve izlek sözcükleri çoğu kez bir birine karıştırılsa da farklı anlam-
lara gelir. İzlek, ana şeye götüren yollar, motif ise, bu izlekler üzerinde
bulunan ana taşlardır. İzlek soyut, motif ise somuttur, somut motifler

Asiye ve Ali doğada gezintilerini sürdürürler. Girdikleri mezarlık, girilmemesi gereken bir yerdir ve yasak olan/yasak olmayan karşıtlığını gösterir. Ali sürekli sorular sorar, Asiye de hep yanıtlar, kimi kez de onu tersler, ama bildiğini her zaman gösterir. Bu bölümde karşıtlıklar bilmek/bilmemek, sormak/yanıtlamak ekseninde yapılır. Ali gördüğü eşeğin, çevresinde sinekler uçuşan gözlerine bakar. Eşeğin gözüne adeta gözüne giren sinekler, kasabada zamanın tekdüzeliğini, neredeyse geçmediğini anlatır. Kamera eşeğin gözünden (bakış açısından) Erik yiyen Ali'yi gösterir. Yönetmen, ikisinin bakışı arasında benzerlikleri ya da farklılıkları göstermek ister. Ali bu kez meyve çekirdeğini eşeğe atar. Gerek Ali, gerekse Asiye, sürekli bir şeyler yer, ama yedikleri pişmiş değildir, 'doğa' içinde dönüşüme uğramamış yiyeceklerdir. Kamera kesmeyle 'doğa'dan, 'kültür'e geçer, yani içinde Saffet'in olduğu uzama. Saffet lunaparkta eğlenir, gondola biner, dondurma yer 'kitch' müzik eşliğinde. Ardından otların üzerine sırtüstü uzanarak, kendini 'doğa'ya bırakır; böylece onun çocuklarla bir araya geleceğini anlarız.

Ormanda gördükleri kaplumbağa üzerine bu kez Asiye, Ali sormadan, kaplumbağaların ters çevrildiklerinde öldüklerini anlatır. Kaplumbağa mezarın üzerindedir, onun sonu da ölümdür, Ali, ters çevirmeden önce uzun uzun kaplumbağaya bakar, onun başını kabuğundan çıkarmasını bekler. Yönetmen ikinci kez bir hayvanın bakışından çocuğu göstererek insan-merkezci bakıştan çevre-merkezli bir bakışa kayar, dünyada tek olmadığımızı duyumsatır. Ali'nin kaplumbağayı ters çevirmesi, onun uzun ömürlü bir hayvan olduğuna ilişkin bilgiyi akla getirirse de, kaplumbağa burada yaşam/ölüm izleğinin motifi olur. Doğa içinde kendi haline bırakıldığında daha uzun yaşayabilecek olan kaplumbağa, insanın müdahalesiyle bu şansını yitirir. Bu yönüyle de kaplumbağanın ters çevrilmesi, insanın doğa üzerindeki hakimiyeti anlamına gelir, yani insanın 'kültür'e girmesinin bir koşulu olur. Başka bir yönüyle kaplumbağa da, ev, yer, yurt ve aidiyet izleğine bağlanır. Ancak evini sırtında taşıyan, bu nedenle yersizyurtsuz

tekrarlanarak soyut olan izlekleri oluşturur (Ayşe Kıran, 'Anlambilimin-den Hareketle Söz Sanatları' Doktora Ders Notları, 2000). Filmde ley-lek, 'gitmek' izleğinin motifidir.

bir gezgin olan kaplumbağa, film boyunca ev ve aidiyet üzerine yapılan tartışmaları da özetler sanki. Kaplumbağa, okumak için yurtdışına gittiği halde kasabasına geri dönen Nuri'si, gençliğini kasabada kalarak tüketmek istemeyen, ama yine de oraya aidiyet duymadan edemeyen Saffet'i gibi hem bir yerlidir, hem de yersizyurtsuz bir gezgindir; o, gitmek ve kalmak izleklerinin birleştiği bir göstergedir. Yine "kaplumbağa, yalnızca evini taşımaz, aynı zamanda onun tarafından sınırlandırılmıştır. Kaplumbağanın evi, bir hapishanedir" (Suner, 2004: 314). Evin hapishane olarak adlandırılmasına yol açan kaplumbağa, bu özelliğiyle de Saffet'in kasabasına, 'evine' dair hissettiklerini cisimleştirir.⁷⁴

Kasabalı Felsefe Yapıyor

Filmin son bölümü, bir aile olduklarını öğrendiğimiz bireylerin, onları kapsayan bahçe uzamında yaptıkları söyleşiyi içerir ve Asiye ile Ali'nin bahçe kapısından içeri girmeleriyle başlar; çocuklar, 'dışarı'dan 'içeri'ye gelirler. Söyleşi, tam anlamıyla insana, 'kültür'e, bilgiye ilişkin sorgulamalar üzerinedir. İlk sorgulama da av üzerinedir. Asiye'nin avcıları gördüğünden söz etmesi üzerine dede, kuşların vurulmasından bir şey anlamadığını söyleyerek avın gereksizliğini belirtmiş olur. Yukarıda da vurgulandığı gibi av, tarih-öncesinde insanın yaşaması için bir zorunluluktu ('doğa'), oysa şimdi bir eğlenceye ('kültür') dönüşmüştür. Ancak bu eğlence isteği de insan doğasından, ondaki 'doğa'ya hakim olma dürtüsünden kaynaklanmaktadır. Ali'nin bu konuşmalar sırasında karıncalara vurması da bu düşünceyi pekiştirir. Avın başka bir boyutu 'av olma'yı ise, anne dile getirir, çocuklara onları mısır tarlasından geçmemek konusunda uyarır. Büyükanne, daha önce mısır tarlasından geçerken yanlışlıkla vurulan ve ölen (av olan) bir kasabalıdan söz ederek kaygısını dile getirir. 'Avla-

⁷⁴ *Uzak'ta* Mahmut için ait olunacak bir evin olmaması, kaplumbağa ile bağ kurulduğunda daha anlaşılır. Çünkü Mahmut'un evi de kaplumbağanın sırtında taşıdığı için onu sınırlandıran, onu hapseden evine benzer. Onun evi, kendi içinde taşıdığı taşrası olduğundan Mahmut için ev, tam bir sığınak, gerçek bir ev değildir.

mak' ile 'av olmak' arasındaki bu karşıtlık, sadece hayvanın değil, insanın da av olabileceğini gösterir, yani roller zaman içinde değişebilir. Avda yanlışlıkla avlanan kasabalıya ilişkin anlattıkları, eğretilmeli olarak insanın insanı avlaması, insanların birbirlerini yok etmesi anlamına da gelir.

Ailenin konuştuğu tek şey bu değildir. Dede, Asiye'ye terziye verdiği pantolonunun fiyatının kaç lira olduğunu defalarca sorarak, kasaba sözcüğünün anlam evrenindeki 'tekrara' vurgu yapmış olur. Asiye'nin terzinin elli lira (nerede kaldı o günler!) istediğini söylemesi üzerine dede, "bir şey yaptırılır gibi değil" diyerek hayat pahalılığına vurgu yapar, söylenir. Ailenin yetişkin kadınları sürekli yiyeceklerle ilgili işler yapar; büyükanne patates doğrar, anne mısır ayıklar, çiğ yiyecekler dönüşüme hazırdır, tabii ki bu kez 'kültür' aracılığıyla dönüştürüleceklerdir, yani ateşte pişirileceklerdir. Rüzgarla birlikte dedenin çevresinde vızıldayan sinekler, daha önceki ayırmada gördüğümüz eşek görüntülerini akla getirir ve ölümle bağ kurar. Dede Emin "zaman ne çabuk geçiyor" diyerek, daha önce defalarca anlatmış olduğu askerlik anılarını anlatmaya başlar. Hepsi de köylerinden ilk kez ayrılan askerlerin Nusaybin'e gönderildiğini anlatan dede, Nusaýbin için "İrak'ta mıydı neydi" diyerek, aslında bunun kendisi için çok da önemli olmadığını belirtmiş olur. Yaşlılık, biraz da unutkanlık değil midir? Dede askerde aç kaldıklarından, çok perişanlık çektiklerinden söz ederken, gelin (Asiye ve Ali'nin annesi, filmde bir ismi yoktur) o yıl kirazların erken geçtiğinden, kiraz ağacının tepesinde bir yılan gördüğünden, cevizlerin 'eskisi gibi' olmadığından söz eder. Büyükanne Fatma da "bu sene turnalar gelmiyor" diyerek doğadaki dönüşümü, değişimi dile getirir. Doğayı bu hale getiren insandır. Dede anlatmaya devam eder; Mezopotamya'da aç-susuz kaldıkları halde İngilizleri yendiklerini, ama daha sonra yardım gelmeyince tutsak edilip köle gibi çalıştırıldıklarını, çoğunun açlık ve hastalıktan öldüğünü anlatır. Filmin bu bölümünde köle olmak/özgür olmak karşıtlığı ile açlık/tokluk karşıtlığı belirgindir. Mısırlar ateşte pişerken, dereye inmiş aç çakalların sesi işitilir. Dedenin tutsak/köle olarak çalıştırıldığı askerliğinde olduğu gibi çakallar da açtır. Aile üyelerinin yediği yiyecekler 'kültür'ü, aç çakallar ise 'yabani' olanı simgeler. Açlık, bu bağlamda

insanla hayvanı aynı kategoride birleştiren bir kavrama dönüşmüş olur. Açlık ve hastalık öylesine şiddetlidir ki, dede dönüşünün “şans mı, kader mi” olduğunu sorarak dile getirir bunu. Saffet’in dedenin dönüşünü ‘boş şey’ diye nitelemesinin ardından aile üyeleri toprağa bağlı bir yurt sevgisini dile getirirler. Anne, “memleket hasreti hiçbir şeye benzemez, soğan ekmek ye, kendi toprağında bulun” der. Dede, Saffet’in “memleket toprağında gömülmeyi” önemli görmemesini, onun ölümden uzak oluşuna bağlar ve şöyle der: “Ölüme yaklaşınca insan düşünüyor; insan gurbette kalakalıyor, nereye baksan yabancısın”. Böylece toprak aracılığıyla hem ölüm, hem de üzerinde yaşanılan ülke, dolayısıyla ‘yabancı olan’a karşı ‘tanıdık olan’ vurgulanır. Dedenin toprağa bağlılığı, ‘burası’nın önemini dile getirir. Karşıtlık burası/orası, tanıdık/yabancı, yurt/gurbet arasında kurulur böylece. Yabancı memlekete gitmek, dede ve büyükanne için anlamsızdır. Onlara göre, “oralarda da ağaç aynı ağaç, gök aynı gök” vardır ama insan “bizim ağacımız, bizim toprağımız” der yine de. Böylece dile getirilen yurtseverlik, ulusçu niteliklerden çok, insancıl bir toprağa bağlılık içerir. Ayrıca dede, insanların ölünce kuruyan ağaçlar gibi toprağa karışarak tekrar hayata katılacaklarına inandığını söyleyerek doğada bir dönüşümün, bir sürekliliğin olduğunu belirtir. Bu sürekliliği sağlayan şey ise, topraktır. Toprak hem ölümdür, hem de yaşam.

Bundan sonra diyalogların çoğunda Saffet vardır. Dedenin Hindistan’dayken ölmek üzere olan annesini gördüğünü söylemesi üzerine Saffet, böyle şeylere inanmadığını söyler ve şöyle sürdürür: “Eğer ruhun birbirinden uzaksa, kardeşin bile olsa hiç fark etmez, hatta öteki bile daha iyidir”. Bu yönüyle Saffet, toplum-içi/toplum-dışı karşıtlığında hep toplum-dışı olanı karakterize eder. Lévis’a göre insanın egosu hiçbir zaman tek başına değildir, bir ‘biz’in parçası olmayan ‘ben’ yoktur, gerçekte her ‘ben’, bir çok ‘biz’in içinde yer alır (Leach, 1985: 39). *Kasaba*’nın dede Emin’i, büyükannesi, Nuri’si, anne ‘biz’i oluştururlar, ama Saffet henüz ‘biz’e dahil olmamış bir ‘ben’dir. Onun niyeti kasabada kalıp ‘çürümek’ değildir, gitmektir. Çürümeyi istememek, hem toprağa karışıp ölmeyi istememek, hem de zamanı boşa geçirmek anlamına gelir. Saffet, dile de inanmaz, askerdeyken fırsat

buldukça bir araya gelip konuşanlar için 'boş şeyler bunlar' der. Dili, konuşmayı 'boş' görmekle Saffet, toplum-dışı olduğunu belirtmiş olur. İnsanı insan yapan özgül niteliğin dil ve bununla bağlantılı olarak 'düşünme' olduğunu belirten Lévis'ten (Leach, 1985: 122) hareket ettiğimizde Saffet'in konuşmayı gereksiz görmesine bakarak, düşünmeyi de gereksiz gördüğü sonucunu çıkaramayız. Bunu Saussure'ün dil (langue) ile söz (parole) arasında bir ayırımına dayanarak açıklayabiliriz. Saussure'a göre (akt. Culler, 1985: 31) dil, her beyinde, daha doğrusu bir topluluk oluşturan bireylerin beyinlerinde (çünkü dil kimsede eksiksiz değildir; yalnız toplumda bulunur eksiksiz olarak, özgün vurgu) yer alan gücül bir dilbilgisi dizgesidir. Öte yandan 'söz', dilin 'uygulamalı yanı'dır. Filmde herkesin bir dili vardır, ancak Saffet'in 'söz'ü farklıdır. Bu 'söz' eleştireldir, sorgulayıcıdır, ayırıksıdır.

Nuri'nin evrim teorisinden söz ederek, yapılması gerekenin 'hayatı boşa geçirmemek, çalışmak' olduğunu söylemesi, tartışmayı çalışma kavramına çeker. Toplum dışı olan Saffet, tabii ki çalışmanın da yararına inanmaz, "çalışmak neye yarar?" diye sorar. Nuri'nin "öyle de olsa çalışmalıyız" yanıtının ardından büyükanne, yakınlara "çalışmaktan başka ne yapıyoruz ki, şu ellerin haline bak" diye söylenir, bir yandan da patateslerini doğramaya devam eder. Gerçekte filmde çalışanların yalnızca kadınlar olmalarıyla (her ne kadar dede ve Nuri çalışmaktan söz etse de, görüntülerde büyükanneyi çalışan olarak görürüz) yönetmen, çalışma yaşamındaki eşit olmayan ayrıma da gönderme yapmış olur. Amerika'da okumuş olan Nuri, çalışmanın önemini insanlık tarihinden, Mezopotamya'dan örnek vererek açıklamaya çalışır. Asye'nin taş sanatının da Mezopotamya'da ortaya çıktığını söyleyerek bu söyleşiye katılması, onun 'kültür'e yakın olduğunu gösterir. Nuri çok bildiğini, Mezopotamya'yı tanımlamak için kullanılan 'uygarlıklar beşiği' sözcüğünün İngilizce'sini ve Fransızca'sını söyleyerek gösterir. Bilgili Nuri'nin karşısında Saffet, 'cahil' kalır. Çocukların isteği üzerine Nuri, İskender'i anlatmaya başladığında Saffet kalkar, ağaçlar arasında dolanır, çünkü bu anlatılanlar onun ilgisini çekmez. Döndüğünde hâlâ İskender'in anlatıldığını duyunca "varsa yoksa İskender, bunları yapan askerlerin hiç adı sanı geçmiyor" diyerek tarih yapımını sorgular.

Bu söyleşide dikkat çekici olan şey, dedenin anlattıklarının 'kişisel tarih'i, Nuri'nin anlattıklarının ise, 'resmi tarih'i gösteriyor olmalarıdır. 'Resmi tarih', hiçbir zaman kendini var eden sayısız kahramanın ismini anmaz. Dedenin 'kişisel tarih'i ifade eden askerlik anıları, 'resmi tarih'in hiç sözünü bile etmediği gerçekleri açığa vurur. Bu nedenle karşıtlık, 'resmi olan' ile 'kişisel olan' arasındadır. Saffet, tarih boyunca yapılan savaşların ne adına yapıldığını sorar ve "huzur içinde yaşayan devletleri istila etmek" diye yanıtlar, böylece savaşlardan oluşan tarihi sorgular. Başka bir deyişle Nuri'nin 'insanlık tarihi' dediği şeyin, aslında 'savaşlar tarihi' olduğunu gösterir. Nuri'nin geçmişini bilmeyenin geleceğini de bilmeyeceğine ilişkin görüşünün ardından dede, "bizim de büyüklerimiz var, mesela Fatih" dese de Nuri, Lagaş kralı Urukagina'dan söz eder. Dedenin bilgileri yakın çevresiyle, kişisel tarihiyle, "bizim" olan tarihle sınırlıdır; Nuri'nin bilgileri ise, yakın olmayanı da içerir, "bizim" olan tarihe değil insanlık tarihine ilişkindir. Öyle ki hiç duymadığı Urukagina ismi, dede için gülünçtür, Nuri için 'uygarlığı yayanlar'dır. Büyükanne, Nuri'nin anlattıklarından sıkıldığından onun sözünü keser. Sadece Saffet'in değil, büyükannenin çıkışı da, 'resmi tarih' karşısında 'kişisel tarihe' vurgu yapar. Kendisini ilgilendirenin yitirdiği evladının acısı olduğunu söyleyerek büyükanne, adına 'insanlık tarihi' dense de 'kişisel tarih'in öncelikli olduğuna dikkat çeker.

Bu sırada görüntüye uyuyan Ali'nin rüyası girer; annesinin pencere pervazından düşer. Bu düş sahnesi, hem psikanalizle bağlantılı olarak annesini kaybetme korkusunu açığa vurur, hem de gündüz ters çevirerek ölümüne yol açtığı kaplumbağayla ilişkili olarak vicdan olgusuyla bağ kurar. Suner de (2004: 314) bu sahnede dizlerine doğru kıvrılmış bir halde görülen annenin, görsel olarak kaplumbağaya benzediğine dikkat çeker. Düşün son sahnesinde görülen ters dönmüş bir halde çırpınan kaplumbağa, düşün vicdanla bağlantısını doğrular. Doğa üzerinde egemenlik kurarak 'kültür'e giren çocuk, bu kez, duyduğu korku nedeniyle, yani vicdanın oluşması nedeniyle 'kültür'e girer. Rüya, bir semboller sisteminin parçası olarak kültürle iç içe olduğundan (Parman, 2001: 2) 'kültür'e gönderme yapar, 'doğa'dan farklılığı gösterir. Aynı zamanda başka bir karşıtlığa işaret eder; ger-

çek/rüya (düş) karşıtlığına. Rüya aracılığıyla, Ali ve Asiye arasındaki farklılıklar da görünür hale gelir. Ali, 'gerçek' uzamda hayvanlara zarar verir, sorular sorar, düşü rahatsız edicidir; Asiye ise, doğa içinde dolanır, uzun uzun bakar, Ali'nin sorularını yanıtlar, düşü rahatlatıcıdır, korku vermez. Bu nedenle Ali 'doğa'ya, Asiye ise, 'kültür'e yakındır.

Büyükannenin söyleyişi 'resmi olan'dan 'kişisel olan'a çekme-siyle dede, yitirdiği oğlunun (Saffet'in babası) çalışmayı sevmeye-dini, sorumsuz olduğunu söyleyerek, 'gitmek' istemesiyle Saffet'in babasına benzediğini belirtir, onu haylaz olmakla suçlar, "bir baltaya sap olamadın" der. Bu söylem, Saffet'i ve babasını, toplum karşısında toplum dışı (birey) olarak konumlandırır. Ayrıca gitmek/kalmak karşıtlığının altını çizer. Ancak sonra gelen konuşma, Saffet'in kasabadan gitmeyi istese de, ona ilişkin bir takım 'tarifi zor duygular' beslediğini açığa vurur. Kasabadan ilk ayrılışını sağlayan askere gittiği sabahı anımsayan Saffet, o güne dek kasabaya dair bağları olduğunu fark ettiğini söyler. Askere gittiği sabahın olduğu görüntülere binen Saffet'in üst sesi anlatmaya devam eder; bu kasabadan gitmeyi, kurtulmayı istemiştir, o güne dek fark etmediği kasabaya dair olumlu duygulara karşın, kasaba insanların küçük hesaplarını ruhuna yabancı bulur. 'Kurtulma' sözcüğü, Saffet için kasabanın, hapishane anlamına geldiğini gösterir. Saffet kasabadan gitme isteğini şu soruyla dile getirir: "Büyük, ciddi ve herkese gerekli bir işin yapıldığı bir yere gitmek istemekte kötü olan ne var?". Saffet'in söylemi, taşranın, kendisi için bir yokluk, eksiklik olarak deneyimlendiğini açık eder. O, bir kez "dışarıda bir anlam vaadi olduğunu fark etmiş" (Gürbilek, 1995: 51) olduğundan, artık kasabada kalmak istemez. Gürbilek (1995: 52) "taşranın kendisini taşra olarak ayırttırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerektiğini" söyler. Saffet'in sorusu, bu eksiği hissetmeye neden olan şeyin, büyük şehir olduğunu açıkça gösterir. Zira "taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufkunu açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir

diş gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar” (Gürbilek, 1995: 52). Bu sorunun ardından filmin leitmotifi olan müzik duyulur; klarnet o hüzünlü ezgisini çalmaya başlar. Saffet’in sevdiği kasabanın havasıdır, ağaçlarıdır, yani doğasıdır, sevmediği ise, kasaba sözcüğünün anlam evrenine giren özelliklerdir. Bir tür içebakış olan bu konuşma, hem yerleşik/gezgin karşıtlığını sergiler, hem de yer/yurt bilincine vurgu yapar. Taşranın çağrıştırdığı bu yerlilik bilinci, “dünyaya ve kültüre içeriden bakmanın uzamsal bir yoludur” (Bozkurt, 2004: 76). Yerlilik, aidiyet bilinci, kendi karşıtlarıyla birlikte çelişkili bir kavram olarak kodlanır. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: Her gitme arzusu kendi karşıtı olan kalma arzusuyla birlikte varolur. Bir tür insanı toprağa bağlayan köklerin farkına varmadır söz konusu olan. Bu kökler öylesine güçlüdür ki, Amerika’da okumuş olan Nuri’nin bile kasabaya yerleşmesine neden olmuştur. Daha önce gördüğümüz leylek motifi, böylece hem Saffet’in gitme isteğiyle (gitme izleği) bağ kurar, hem de leyleğin göçmen bir kuş olması ve her yıl aynı yerlere gitmesi nedeniyle dönüş, içgüdüsel olarak yapılan bir davranışa gönderme yapar. Bu doğrultuda burası (kasaba)/orası (kent) arasındaki karşıtlık, karakterler için aşağıdaki gibi ifade edilebilir (Şekil 2: Uzam ve kişiler).

Uzam/Kişiler	Saffet için	Dede, Büyükanne, Nuri ve Anne için
Burası (kasaba)	esenliksiz, ‘sıkıcı’, olumsuz duygular, ‘hapishane’, ‘tekdüze’, ‘küçük hesaplar peşindeki insanlar’ ama köklerinin olduğu yer	esenlikli, olumlu duygular, ‘bizim olan’, köklerin olduğu yer
Orası (kent)	olumlu duygular, ‘sıkıcı olmayan’, ‘tekdüze olmayan’	‘yabancı’, ‘uzak’, ‘olumsuz duygular’, esenliksiz

Şekil 2: Uzam ve kişiler

Nuri de 'resmi olan'dan 'kişisel olan'a, 'genel olan'dan 'özel olan'a, 'ussal olan'dan 'duygusal olan'a kayan söyleşiye, güçlükle geçen okul yıllarını anlatarak katılır, ölen ağabeyinin yaşama bir şey eklemeyi söyler. Oysa az sonraki konuşmada Nuri'nin su-lama kanalını köylüler için değil, kendisi için yaptırdığını, üstelik su olmadığı için bunun bir işe yaramadığını ifade eder Saffet. Her ne kadar duygusal tonda ilerlese de Nuri, kuramsal açıklamalar yapmayı da ihmal etmez; doğanın insanın kafasındaki her soru-nunun cevabını içinde barındırdığını, insanın kendisini bir bütü-nün bir parçası gibi hissetmesi gerektiğini söyler. Bu düşünce doğayla uyum içinde olan bir görüşü dile getirir, 'kültür' ile ilgili sorunların çözümü de doğadadır. Nuri'nin suçlamalarına karşın Saffet, kimi kez babasına hak verdiğini söyler: "Dünyayı yerin-den oynatacak güçte olduğunu hissederken hapishaneden farklı olan bu kasabada yaşamak zorundasın. Her taraf ağaç." Böylece Saffet ikinci kez kasabayı hapishaneye benzetir. Nuri'yle olan konuşmalarında Saffet, 'cahil' olduğunu kabul eder, ama yine bilgiyi, daha doğrusu bilmeyi sorunsallaştırır: "Kimseye koklat-mayacaksan bilgi ne işe yarar?". Elbette ki Nuri bu konuşmadan hoşlanmaz ve Saffet'in 'boş' konuştuğunu belirterek onu teneke-ye benzetir. Böyle bir benzetme, ikinci kez leylek motifiyle bağ kurar, 'leylek gibi boş konuşmak, laklak yapmak' deyimlerini (*Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi*, 1981: 606) anımsatır. Ger-çekte her ikisi de birbirlerinin konuşmalarını boş bulurlar. Nuri gerçek dostunun kitaplar (kültür) ve belki de doğa (tabiat) oldu-ğunu söylerken aslında çok da toplum-içi olmadığını belirtmiş olur.

Bu konuşmalar sırasında aile üyelerinin elma, mısır sürekli bir şeyler yediği görülür. Yukarıda da vurgulandığı gibi, çiğ olan mısır, ateşte pişirilerek yenir. Aile her ne kadar doğaya yakın olsa da 'kültür'ün içindedirler. Yanan ateş, toprak ve hava ve suyla birlikte yaşamın temel elemanlarını oluşturur.

Söyleşilere yön veren dededir, önce o askerlik anılarını anlat-maya başlar, ardından Nuri, bununla bağlantılı olarak insanlık tarihi anlatır. Bu yönüyle söyleşi, 'kişisel olan' ile 'resmi olan' arasında sa-lınır. Okumuş, bilgili, 'kültürlü' Nuri'nin bildikleri, anlattıkları kitabidir ve 'resmi'dir. Buna karşılık dedenin, büyükannenin ve Safet'in bil-dikleri, anlattıkları 'resmi' değil, 'kişisel'dir, 'ölü' değil, 'yaşayan'dır

(canlıdır), günlük yaşama aittir. Kasabalıyı ilgilendiren, Lagaş kralı Urukagina'nın, İskender'in kim olduğuna, ne yaptığına ilişkin 'resmi tarih'e geçmiş bilgileri değildir, terzinin yaptığı bir pantolon paçası için istediği yüksek paradır. Bilgi aracılığıyla dolayımlanan diğer bir karşıtlık bellekle ilgilidir: Büyükanne, Nuri'nin anlattığı tarihle ilgilenmez, onu ilgilendiren yitirdiği evladının acısıdır. Kişisel tarih, duygu yüklü olduğu için, bellekte daha önemli bir yer kaplar. Ancak dikkat çekici olan, başlangıçta 'resmi tarih' anlatan Nuri'nin 'kişisel tarihe' kayması, Saffet'in de 'kişisel tarih' aracılığıyla genel felsefi ve antropolojik çıkarımlarda bulunmasıdır. Yönetmen, belki de yaşanan tarihin aynı olduğuna, ama onun farklı biçimlerde anımsandığına dikkat çeker.

Geçmiş ve şimdi arsasında da bir farklılık söz konusudur: Geçmiş esenliksizdir, çünkü acılarla, yoksunluklarla, savaşlarla, kayıplarla, hastalıklarla, bin bir zorlukla doludur. Şimdi ise, esenliklidir; açlık yoktur bolluk vardır (her ne kadar çakallar açlıktan dereye inse de, konuşmalar boyunca sürekli bir şeyler yenir), savaşlar, yokluklar geride kalmıştır.

Filmde biri şimdiki zamanda geçen 'kapsayan', diğeri de bu anlatının kapsadığı, geçmiş zamanda geçen, 'kapsanan' olmak üzere, iki anlatı söz konusudur (Yücel, 1995:185). Kapsanan anlatı, dede Emin için, kasabadan ayrılmasıyla başlayan askerlik ve savaş anılarını; Nuri için okumak amacıyla ev kiraladığı ilçede yaşadığı güçlüklerden oluşan, her ikisi de geçmiş zamanda geçen anlatıları içerir. Şimdiki zamana en yakın geçmiş zamanda geçen anlatı, Saffet'in askere gideceği sabah kasabaya dair hissettiklerini içeren anlatıdır. Bu durumu aşağıdaki gibi gösterebiliriz (Şekil 3: Kapsanan anlatının kişi/zaman çizelgesi).

Kişiler/Zaman	Geçmiş	
	Şimdi	
Emin (dede)	Askerlik	Okul
Nuri (oğul)		
Saffet (torun)	Askerlik	

Şekil 3: Kapsanan anlatının kişi/zaman çizelgesi

Böylece kapsanan anlatı, üç kuşak boyunca geçmiş zaman-
dan şimdiki zaman doğru birbirine eklenirler. Her üç anlatının
ortaklaşan yanı, kişilerin yaşamlarında dönüşüm yaratan dönem-
lere denk gelmeleridir. Dede Emin ve Saffet için dönüşümün ya-
şandığı dönem, her ikisinin de ilk kez kasabadan ayrılımlarına
yol açan askerliktir. Dede, askerde (savaşta) yaşamın, mutlulu-
ğun, özgürlüğün anlamını bulmuştur, Saffet ise askere gideceği
an köklerinin kasabada olduğunu, dokunaklı bir biçimde fark
eder. Üç anlatının bir başka ortak yönü, olayların yeniden kurul-
malarından çok yeniden değerlendirilmeleridir (Yücel, 1995:
186). Dede Emin, olayları yeniden değerlendirirken hep tekrar
eder. Nuri'nin anlatısı ise, bir tür kendini haklı çıkarma çabasına
dönüktür. Tam anlamıyla bir yeniden değerlendirme içeren anlatı,
Saffet'in kasabaya ilişkin hissettiklerinin ayırımına vardığı anlatıdır.

Gündüz doğada 'incelemeler' yapan Ali, gece de bunu sürdür-
r. Kamera, Ali'nin bakışından yakın çekimle Nuri'nin, Saffet'in
yüzünü, dedesinin kırışmış derisini, kulaklarını, büyükannenin
ağlayan gözlerini gösterir. Bu çekimler, dedenin ölüme yakın ol-
duğunu bildirir. Dede de ölüme yakın olduğunu kabul eder, ama
'daha yirmi yıl daha yaşamayı isteyerek' hem yaşam/ölüm kar-
şıtlığına vurgu yapar, hem de yaşamın güzel olduğunu belirtir.
Sorgulanan, bu kez ölümdür. Tanrının küçük çocukları öldürdü-
ğünü anlayamadığını söyleyen anneye dedenin verdiği yanıt, in-
san bilgisinin sınırlılığı üzerinedir: "Bilemeyiz, kimse bilemez, her
şeyi bilemeyiz. Yaşamın için ne kadarını bilmen gerekiyorsa o
kadarını bil, yeter. Fazlasını bileceksin de ne olacak?". Ağrıları
olsa da 'daha yirmi yıl' yaşamak isteyen dedeye Nuri, yine kitap-
lardan öğrendikleriyle öneride bulunur. Oysa dede yaşayarak öğ-
renmiştir ve yaşamdan öğrendikleriyle mutlu olmanın sırrını
çözmüş gibidir. Esir olduğu Hindistan'dayken 'yiyecek bir yemek
ve yatacak bir yer' bulduğunda mutlu olacağına dair söz verdiği-
ni anlatır. Dedenin mutlu olması için 'bir hırka bir lokma' yeter.
Anne de dede gibi düşünür; Asiye'ye hamileyken içinde sanki
'nasıl mutlu yaşanacağını biliyormuş gibi bir his' belirttiğini söy-
ler. Gerçekte dede ve annenin ölüme ve mutluluğa ilişkin ifade-
leri, Nuri'nin söylediği "Her sorunun cevabı tabiattadır" düşünce-

sini doğrular niteliktedir. Onlar, yaşamlarıyla, görüp geçirdikleri sorularının yanıtlarını bulmuş gibidirler.

Üç bölüme ayırdığımız ve önceki bölümlere göre daha uzun süren filmin bu son bölümü doğa içinde geçer, bölüm sonlarına doğru eve geçilir. Herkesin uzama ilişkin bilgisi kendi deneyimleriyle sınırlıdır; Asiye, belki de hiç kasabanın dışına çıkmadığından annesine Hindistan'ın nerede olduğunu sorar. Onun için Hindistan, "şu dağların arkasında"dır.

Eve gelindiğinde büyükanne oğlu Nuri'ye, kocası ölen yaşlı komşusunun tapuyu kendi üzerine yaptırmadığından şimdi ortada kaldığını anlatır. Büyükanne'nin kaygısı da komşu kadın gibi ortada kalmaktır. Bu nedenle gelininin yıkanacak çamaşırlar konusunda kendisine çok iyi davranmadığını ve kocası ölmeden tapuyu üzerine yaptırmamasının iyi olacağını söyler. Nuri ise, gerçek dostu kitaplarına, gazetelerine dalmıştır çoktan, dinlemez bile. Kasabanın insanı böyledir; sıcak, kendi halinde, kendi gerçeğiyle ilgili, ama duyarsız değildir. Ağrılarından şikayet eden büyükanne, omuzlarını ovalatmak için Asiye'ye seslenir ama Asiye çoktan uyumuştur. Düşünde mısır tarlasında mısır toplar ve elini akar-suya sokar, belki de arınır. Görüntü donar, film biter, ama ses kuşağında akarsuyun akışı duyulur. Böylece yönetmen sadece görüntüye değil, sese de anlam yükler.

Sonuç: 'Çelişkin Uzam' Olarak Kasaba

Bu çözümleme doğa/kültür karşıtlığı temeli ekseninde toplum-içi/toplum-dışı, 'biz'/'öteki', geçmiş/şimdi, genç/yaşlı, yaşam/ölüm, yerleşik/gezgin, tanıdık/yabancı, birey/toplum, varlık/yokluk, 'resmi olan'/'kişisel olan', insan/hayvan, kış/yaz, soğuk/sıcak gibi bir dizi karşıtlığı ele alan *Kasaba* filminin dizisel olarak işlediğini ortaya koymaktadır. Anlaman farklılıklardan oluştuğu düşüncesi, filmi anlamada temeldir. Çünkü filmde her şey, kendi karşıtıyla birlikte var olur; yaşam ölümle, varlık yoklukla, gitmek, kalmakla birlikte vardır. Ancak Lévis'e göre ikili karşıtlıklar kültüre özgü olmayıp evrensel olsa da, doğa böyle değildir; doğa, kesin kategorilerden çok, karşılaştırılabilen bir nitelik gös-

termektedir. Doğada aydınlık ve karanlığı birbirinden ayıran bir çizgi yoktur; aydınlanma ve kararmanın devam eden bir süreci söz konusudur, kara ve su arasında açık bir çizgi yoktur. Sahil, bataklıklar ve çamur, saf ikili karşıtlıklara karşı koyan kategorilerdir. Birbirlerine karşıt olan yapıların niteliklerini paylaşan bu kategorilere Lévis, 'kural dışı kategoriler' (*anomalous categories*) demektedir. 'Kural dışı kategoriler', niteliklerini birbirine karşıt olanların her ikisinden de alır, bu nedenle çok fazla anlam yüklüdürler (Fiske, 1996: 154). *Kasaba* da bu yönüyle bir 'kural dışı kategori' olarak düşünülebilir. *Kasaba*, doğa/kültür temel karşıtlığının çeşitlemelerini gösterdiği gibi, uzlaşımlarını da göstermektedir. Filmde kış mevsiminden ilkbahar mevsimine, sıcaktan soğuğa geçildiği için doğada bir süreklilik söz konusudur. *Kasaba*, yerleşme birimleri olan köy ve kent uzamları arasında yer aldığı için de 'kural dışı kategori'dir, bir başka deyişle 'çelişkin uzam'dır⁷⁵; hem 'burası' hem 'orası', hem 'doğa' hem 'kültür', hem 'geçmiş' hem 'şimdi', hem 'yabanıl' hem 'uygar' nitelikleriyle donanmıştır.

Kasaba, aynı zamanda hava, toprak, su ve ateşten oluşan yaşamın temel elemanlarını da içerir. Ateş yemek ve ısınmayı (ilk bölümde sınıfları ısıtır, ikinci ve üçüncü bölümde yiyecekleri pişirir), toprak hem yaşamı (toprağa karışmak) hem ölümü hem de üretimi (tarım), su ise yaşamı simgeler. Yönetmen, sinemasal zamanı oluşturmada doğaya bağlı kalır, uzun çekimleriyle gerçekçi kuramcı Bazin'in görüşlerine yaklaşır. Doğayı gösteren uzun çekimler, izleyiciyi gördükleri üzerinde düşünmeye iter, ona yaşama ilişkin sorular sordurur.

Yönetmen, filmde 'nahif' insanlara, yaşama, bilgiye, tarihe, ölüme, kültüre ilişkin felsefe yaptırarak bir kez daha temel karşıtlıkları sorunsallaştırır ve kasabayı 'çelişkin uzam' olarak konumlandırır. Bu nedenle film, yaşama, insana, bilgiye, kültüre, ölüme ilişkin felsefi ve antropolojik bir bakış niteliği taşır.

⁷⁵ 'Çelişkin uzam' terimi, Yücel'in *Anlatı Yerlemleri* (1995) adlı kitabından ödünç alınmıştır.

3. BÖLÜM

MAYIS SIKINTISI: ÖZDÜŞÜNÜMSEL BİR ANLATI

Mayıs Sıkıntısı'na Saffet'in Sıkıntısıyla Giriş

Mayıs Sıkıntısı, filmin doğal mekânı olan kasabadan otomobil, motosiklet gibi araçların sesleriyle başlar. Görüntü *Kasaba'nın* Saffet'inin çekimiyle açılır. Sabit kameradan, yalnızca pencereden sokağa/ 'dışarı' bakan Saffet'i değil, pencere camından yansıyan sakin kasaba sokağını da görürüz. Kamera sokağa doğru çevrildiğinde Saffet, yolun diğer tarafına doğru koşar; çerçeveden çıkamamıştır, uzaktan onun postacıdan bir zarf aldığı görülür. Tek sesin otomobil, motosiklet sesler ve kuş cıvıltılarının olduğu filmde konuşma, Saffet'in zarfı alıp kahvehaneye oturmasıyla duyulur. Kahveci, dışardaki masaya oturan Saffet'e elindeki zarfın neyle ilgili olduğunu sorar. Saffet, 'üniversite sınav sonuçları' olduğunu söylediğinde kahveci, bu kez de 'sonucu' sorar. Saffet, 'henüz zarfı açmadığını' söyler ve zarfı açma işlemini biraz geciktirir, çünkü duruşundan, konuşmasından sınavı kazanmayı beklemediği de sezilir. Kötü haberi biraz geciktirse de, zarfı açtığındaki yüz ifadesi, başka hiçbir yoruma olanak vermeyecek biçimde onun sınavı kazanmadığını kesinler. Saffet, durup sağa, sola bakar. Kamera, bu anda Saffet'in bakış açısıyla⁷⁶ kasabanın

⁷⁶ Filmde görüş noktası çekimi kullanılmıştır. Sinemada görüş noktası çekimi ile öznel çekim, birbirinden farklıdır "Bir görüş noktası çekiminde kamera, öznel bir oyuncunun (bakışı görüntülenecek oyuncunun) yanına yerleştirilir ve böylece seyirciye perde dışındaki bu oyuncuyla sanki yanak yanağa duruyormuş hissi verilir. Öznel çekimde kamera, perde-deki oyuncunun yerini tutarken, bu çekimde filmi izleyen kişi, olayları

bildik/tanidik görüntülerini ve seslerini sunar: Yoldan geçen tek tük otomobil ve motosiklet sesleri, ileride yerel giysileri içinde iki yaşlı kadının günlük, olağan konuşmaları, kasaba yaşamının 'tek düzeliğini' vurgular. Ceylan, Saffet'e odaklanarak (focalization) onun "konuşmaksızın, eylemde bulunmaksızın, daha çok görerek ya da işiterek deneyimlediği" (Brenigan, 1992: 101) şeyi anlatır. Bu bakış, Saffet'in kasabayı, *Kasaba* filminde olduğu gibi olumsuz bir yer olarak tanımladığının altını çizer. Ceylan'ın, Saffet'in bakışı arasına verdiği ayrıcalık, onun da kasabayı Saffet gibi kavramsallaştırıldığına işaret eder. Kasabayı nasıl algıladığını şöyle açıklar Ceylan:

*"Aslında uzunca süre kalınca kasaba ortamı bana oldukça boğucu gelmeye başlıyor. Kısa sürede herkes seni tanıyor, her şeyiniz kontrol altında ve son derece acımasız değer yargıları var. Belki herkes gibi doğaya, basitliğe, ilkelliğe dönüş özlemi koruyucu bir duygu olarak içimde var, ama galiba sonuçta ben bir kent insanıyım. Her gün sokağa çıktığımda kimsenin tanıtmıyor oluşu, kalabalığa karışabilme, kalabalık içinde yalnızlık duygusu, vazgeçemeyeceğim şeylerden."*⁷⁷

Bu çekimlerin ardından perdede *Mayıs Sıkıntısı* yazısı belirir ve jenerik akar. Müziğin kullanılmadığı jenerikte, kasabanın sıklığı, tek düzeliğini, sıcak yaz aylarını çağrıştıran kasabanın 'doğal' sesleri, yazılar akarken de işitmeye devam eder.

Yazılar bitip sahne başladığında başka bir ses doldurur henüz görülmeyen uzamı; haberleri sunan televizyon sunucusunun sesidir bu. Görüntü düzenlemesi bu sahnede oldukça özenlidir. Çerçeve de televizyon, televizyon karşısında uzanmış olan baba Emin'in çıplak ayakları ve sokağa bakan odanın penceresi vardır. Emin'in çıplak ayaklarına düşen ışık, onun derin ayak çizgilerini ve nasırlı parmaklarını belirginleştirerek, yaşanmışlığın izlerini

bu oyuncunun gözüyle görmez. Olayları bu oyuncunun bakış açısından, sanki onun yanında duruyormuş gibi görür. Böylece kamera, filme katılımda bulunmayan, görünmeyen bir gözlemci konumunda olduğu için kamera açısı nesnel kalır." (Mascelli, 2002: 24).

⁷⁷ Erkan Aktuğ, "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi: 'Çehov'a Minnettarım'" *Radikal*, 21 Ekim 1999.

görünür kılar. Kamera yaklaştığı pencerenin çerçevesinden, sokakta arabasından inen Muzaffer'i gösterir. Kamera tekrar geriye çekildiğindeyse bu kez Emin'in sesleri işitip, kapıya yöneldiği görülür. Bu giriş, Ceylan'ın görüntüye girecek 'şeyleri' belli bir sırada içinde özenle seçtiğini gösterir. Muzaffer içeri girer girmez, "Ne var ne yok baba?" sorusundan hemen sonra, "Ya şu zili yaptıramadın gitti." der ve elindeki dijital kamerayı, oturduğu koltuğun yanındaki sehpaye bırakır. Ardından "Evi değiştirmişsin, boyatmışsın." cümlesi, hem babanın çalışkanlığına, becerikliliğine vurgu yapar, hem de çalışkanlığına karşın, bir türlü kapı zilini yaptıramamasına bağlanır. Emin de "Yapıyoruz işte bir şeyler." diyerek, alçakgönüllü bir yanıt verir. İkisi de yorgundur; Mahmut yolculuk yaptığı için yorgun ve uykusuzdur, Emin işe biraz tarlada çalışmış olduğu için yorgundur, sonra da evde kitap okurken uyuyakalmıştır. Tarlada çalışmak, evde kitap okumak, babanın kişiliğini ele verir; o, çalışmaya, çalışmanın yararına inanmış bir idealisttir. Babanın kişiliği, filmin de çıkış noktasını oluşturur. Ceylan şöyle der bir söyleşisinde: "Babamı anlatmak istiyorum. Babam ilginç bulduğum bir insan. Biraz onun dünyasını deşifre etmeye çalışacağım, anlamaya çalışacağım. Tabii bir de onun temsil ettiği değerleri irdelemeyi düşünüyorum."⁷⁸

Ceylan gibi Muzaffer de, yakın çevresindeki yaşamın filmini yapmak ister. Muzaffer'in kamerasını gören baba, "Filmler bununla mı çekiliyor Muzaffer?" diye sorar. Muzaffer, "Yok baba. Deneme çekimleri yapıyor bununla" diye yanıt verir. ancak baba, bu soruyu iki kez daha soracaktır. Sorular aynı olur, ama Muzaffer'in verdiği yanıt değişir. Kameranin konumu, hem odanın arka tarafındaki pencereden görünenleri de gösterecek, hem de eve girenleri, kapı aralığından gösterecek biçimde konumlanmıştır. Ceylan pencereyi, adeta ikinci bir kamera gibi kullanarak görsel çerçeveleme yapar; kamerasını da fazla hareket ettirmeden, çevrinmeyle olabildiğinde farklı yönleri gösterecek biçimde evin uygun bir köşesine konumlandırır. Bu, kameranın kullanımında minimalist bir tutuma işaret eder.

⁷⁸ Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: 'Bağımsızlıkta ısrar ediyorum,' Ercüment Dursun, *Zaman* gazetesi, 28 Ocak 1999.

Ceylan, filmin karakterlerini, sırasıyla tanıtır. Babasıyla konuşurken, annesinin nerede olduğunu sorar Muzaffer. Baba, annenin komşularda olduğunu söyler söylemez, pencereden annenin geldiği görülür. Muzaffer'in, İstanbul'dan geldiğini gösteren sonraki sahnede de evde babanın olması, annenin dışarıda olması, kasaba yaşamı açısından önemli bir ayrıma işaret eder. Anne, komşulara gider, ama baba evde çalışmayı, okumayı tercih eder. Bu, kasaba yaşamı açısından tipik bir durum değildir; babanın, zihinlerdeki köylü imgesinden farklılığını belirginleştirir. Muzaffer'in dönüşlerinde annenin evde olmaması, ayrıca anlatıyı baba-oğul ilişkisine odaklamaya hizmet eder. *Mayıs Sıkıntısı*, bu yönüyle kadınların değil, akraba dört erkeğin sıkıntısına odaklanır.

Anne eve girdiğinde kamera, Muzaffer ve anneyi, yine bulunduğu yerden hareket etmeksizin, kapı aralığından görüntüler. Kapı aralıkları ve pencere çerçeveleri, Ceylan'ın kamerası için, bir iç çerçeve oluşturur. Bu çerçeveler, izleyicinin bakışını yönlendirmeye/sınırlandırmaya hizmet eder. Muzaffer kapı aralığında annesiyle selâmlaştıktan sonra, akrabaları Ali'yle konuşmaya başlar. Muzaffer, konuşmak için çömeldiğinde, kamera da onun seviyesinde konumlanır. Kamerasını Ali'nin boy seviyesinde konumlandırarak Ceylan, filmlerini, oturan bir Japon'un görüş noktasından çeken Ozu'ya selam gönderir. Muzaffer, Ali'ye 'babasının nerede olduğunu, kaç yaşında olduğunu, kaçınıcı sınıfa gittiğini' sorar. Ali'nin verdiği kısa yanıtlar, ondaki çekinmeyle karışık utanma duygusunu akla getirir. Çocuktaki utanç duygusu, Ceylan'ın önem verdiği izleklerden biri olarak yerini alır *Mayıs Sıkıntısı*'nda. Kasabalı çocuk, kentli bir yetişkin karşısında rahat konuşamaz. Muzaffer ile Ali arasındaki soru-cevap biçimindeki konuşma, annenin Ali'ye uzattığı yumurta ile kesilir. Anne, ona, yumurtayı cebine koymasını ve kırmamasını tembihler. Ali, "Tamam." diyerek uzaklaşırken, sırtındaki okul çantasından, kalem-lerin birbirine değen sesleri işitilir. Ceylan, ses aracılığıyla Ali'nin dünyasını anlatmaya çalışır. Ali, gittikten sonra Muzaffer, annesine "Ya anne, bu benim çocukluk halime çok benziyor" der. Anne, "Benzeyecek tabii. Akrabasınız siz." derken Muzaffer, pencereden Ali'nin gidişini izler.

Ali ve Muzaffer arasında kurulan benzerlik, gece Muzaffer'in uyku ile uyanıklık arasındaki düşünde de vurgulanır. Köpek havlamaları ve kuş seslerine uyanan Muzaffer, pencerenin yanındaki divanda oturan Ali'yi görür. Birden kalkarken bir şey devirir ve devrilen şeyin sesi, bu kez anneyi uyandırır. Sesi nereden geldiğini, başka bir yatakta yatan kocası Emin'e sorar, Emin ise, ses duymadığını söyler.⁷⁹ Uykusu kaçmış olan anne, söylenerek, enine dönmüş yorganı döndürmeye çalışır yatakta: "Ben boylamasına örtüyüm, enlemesine dönüyo." Emin yanıt verir: "Senin yorganlarının eniyle boyu belli değil ki zaten." Ardından anne, oflayarak ayaklarını kaşımaya başlar. Ceylan, gerek annenin yatağında uzanmış bir halde kaşındığı çıplak ayakları ile gerekse önceki sahnede televizyon karşısında uzanmış baba Emin'in çıplak ayaklarıyla, günlük yaşamın doğallığını, sıradanlığını anlatır. Bu nedenle ayaklar, fetiş bir nesne olarak değil, bir gösterge olarak kullanılmıştır. Annenin kaşınması üzerine Emin, yine söyleyecek bir şey bulur: "Yağlı yiyorsunuz. Ben kaşınıyor muyum?" Annenin kaşıntısının 'irsî' olabileceği söylemini, Muzaffer'in diğer odada yatağında oturmuş ayaklarını kaşındığını gösteren çekim doğrular. Ceylan, böylece filmsel anlatısını, yorganın ters dönmesi, ayakların kaşınması gibi gündelik, sıradan yaşam üzerine kurar. "Çok sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen bir öyküleme kalıbı, basit anlatı"dır (Kracauer'den akt. Daldal, 2004: 263) söz konusu olan. Başka filmlerde filmlerden kesilip atılabilecek ayrıntılar, *Mayıs Sıkıntısı*'nin anlatısını oluşturur.

Bu ayrıntılar yalnızca Ceylan için değil, kendi filmini yapmak isteyen film içindeki yönetmen Muzaffer için de önemlidir. Muzaffer, anne babasından gizlice, odanın kapısına koyduğu mikrofonla, onların konuşmalarını kaydetmeye başlar. Muzaffer'in tavrı, sanatın ne tür 'hileler' içerdiğini düşündürür. Üstelik yalnızca Muzaffer değil, Ceylan da sanat için insanların özel/mahrem alanlarına girer. Kamerasını kapı eşiğinde konumlandırıp annenin kaşınan ayaklarını gösterirken Ceylan, böylece sanatın müdahale edici boyutunu, mahrem olana izinsizce girişini gözler önüne se-

⁷⁹ Anadolu'da yaşanan çiftlerin ayrı yataklarda yatması yaygın bir uygulamadır.

rer. Muzaffer, 'iştirilr', Ceylan 'görunür' kılarak, aslında suç ortaklığı yapmış olurlar. Muzaffer'in ses kayıt cihazı, görüntüden çok sesi, konuşmayı önemli hale getirir. Alan Williams (akt. Silverman, 1988: 43), "bir imgenin kaydında olduğu gibi ses kaydında da aygıtın/cihazın (apparatus), bizim için, sessel ve görsel materyali yalıtarak, yoğunlaştırarak, *analiz ederek* önemli bir kavramsal iş gördüğünü" belirtir. "Kayıt aygıtı, ... imge ve ses kaynağı üzerinde dolaylı bir fiziksel perspektif sağlar." (Williams'dan akt. Silverman, 1988: 43). Muzaffer'in sesleri kaydeden dinleme cihazı da bu işlevi yerine getirir. Ayrıca kayıt cihazı, filmin bütünündeki öz-düşünümseelliğe bağlanır.

Anne-babanın konuşmaları, baba Emin'in, filmin temel gerilimlerinden birini oluşturan sıkıntısı üzerinedir. Anne, emeğine 'değmeyeceğini', söylese de Emin, 'ne olursa olsun elinden geleni yapacağını, gerekirse 50 milyon da verebileceğini' ve ağaçlık araziye bırakmayacağını söyler. Muzaffer, konuşulanları rahat duyabilmek için kulaklığı taktığında, bizler de konuşulanları daha net duyarak, Muzaffer'in suçuna ortak oluruz. Ceylan, izleyiciye de suç ortağı olmanın 'utancını' yaşatır. Anneyle baba arasındaki konuşmalar, hem Emin'in idealist ve mücadeleci yönünü öne çıkarır.

Anne: Devletle uğraşılmaz ki!

Baba: Nasıl uğraşılmaz? Elimde öyle kanun maddeleri var ki... Ben delillerimi hazırlamışım vaktinde. Elli yılımı vermişim ben. Orayı devlete bırakır mıyım?"

Diyaloglar, sorunun devletle ilişkili olduğunu ortaya koyar. Baba Emin, önceden kamu arazisi olan alanı, yıllar öncesinden ağaçlandırmıştır. Yirmi yıldır kadastrocuların gelişini bekleyen baba, arazinin kendisinin olduğunu ispatlamak için gerekli belgelere sahip olduğunu düşünmektedir, ancak belirsizlik nedeniyle içi içini kemirmektedir. Konuşma birden Muzaffer'in filmine gelir. Anne, "Nasıl film çekcekmiş o?" diye sorar. Akıllı hâlâ kendi sıkıntısında olan baba, "Ha kim?" dedikten sonra 'bilmediğini' söyler. Anne, "Belgesel gibi bir şey mi acaba?" diye sorar bu kez. Anne ve baba, Muzaffer'in nasıl bir film çekeceğini bilmeseler de, onun yapacağı filmin 'para getirecek bir şey olmadığını' çok iyi bilirler. Bu söylem, Muzaffer'in, tıpkı filmin yönetmeni Ceylan gibi popüler filmler yapmadığına gönderme yapar: Muzaffer de Ceylan gibi

'sanat' filmleri çeker. Gece yarısı yapılan bu konuşmalar, hem haba Emin'in, hem de oğul Muzaffer'in sıkıntılarını açıklar. İzleyici, iki sıkıntının nasıl çözüleceğini merak eder. Baba yataktan kalkıp, kapı önündeki kayıt cihazına çarpınca Muzaffer, kulaklığı çıkarır. Cihaza bakan baba, onun ne olduğunu sorar kendi kendine. Muzaffer, uyuyormuş gibi yapar. İkinci kez hileye başvurmuş olur. Hile, sanatsal yaratımın temel bileşeni olarak anlam vurgulanır böylece.

Araziyi Kaptırmamak: Baba, Kasabadan 'Kurtulmak': Saffet

Ertesi gün Muzaffer, babasıyla birlikte 'ihtilafli arazi'ye gider. Araba kasabada yol alırken, bir Bach parçası çalar ve baba, çitin kapısını açmak için arabadan indiğinde müzik kesilir. Kamera, babanın yeşerttiği ağaçları, 'ihtilafli arazi'yi gösterir. Muzaffer, babasıyla bu konu hakkında konuşur; şortu ve hasır şapkası içinde baba anlatır: "Şu ağaçlara bak. Bu ağaçlar olmasa, bu tarlanın ne kıymeti kalır?" Muzaffer'in "Devlet bırakmaz burayı sana baba." cümlesi, babanın sevincini keser. Muzaffer yineler; "Bırakmaz." Muzaffer, kaşınan ayaklarıyla olduğu kadar, bu konuşmasıyla da annesine benzer. O da annesi gibi babanın mücadelesine destek olmak yerine, umutsuzca konuşur. Baba-oğul tarlada gezinir, tekrar Bach duyulur. Muzaffer kapısı açık arabasına doğru yürür, müzik kesilir. Böylece müziğin, arabanın teybinden geldiği anlaşılır. Metz'in (1986: 46), bir filmde kaynağı gösterilen müziğin diegetic, yani film-öykü süreçsel olduğu görüşüne dayanarak, Ceylan'ın müziği diegetic olarak kullandığı görülür.

Mayıs Sıkıntısı'nda müziği daha az ve zor işitilebilecek biçimde kullanır Ceylan. Bu sahnede müzik, sanki film içindeki yönetmen Muzaffer'in coşkusuna eşlik eder. Müziğin eşlik ettiği bu an, sıkıntıların unutulduğu, doğa ile baş başa kalındığı bir 'boş zaman'dır. Ceylan, müzik aracılığıyla Muzaffer ve babası arasında, dolaylı olarak da kendisi ile babası arasında bir yakınlık kurmaya çalışır, bu zamanı özel kılar. Ancak müzik dolayımıyla kurulan bu yakınlık, aynı sahnede Muzaffer ve babasının, birbirine karşıt biçimde konumlandırıldığını görmeyi engellemez.

Muzaffer, açık havada oturduğu masada, çekeceği filminin senaryosuyla ilgilenirken, baba, durmadan çalışır; tarladaki otları biçer, ağaç dallarını toplar, su çekip bitkileri sular. Sürüklenen dalların çıkardığı sesi işitilir kılar Ceylan. Ceylan'ın kamerası, karınca gibi çalışan baba ve 'miskin miskin' oturan Muzaffer'in görüntüleri arasına, rüzgarda salınan yaprakların görüntüsünü yerleştirir. Muzaffer, delik deşik olmuş bir yaprağı güneşe doğru tutup, onu kameraya alır, öte yandan da babasını izler. Bir yönetmen olarak gözlem yapar. Gözlemci kimliği, babanın çalışkanlığı karşısında Muzaffer'i 'tembel' olarak nitelendirmeye yol açar. Baba işlerini bitirip odun kırmak için elinde baltasıyla görüldüğünde Muzaffer, ona seslenir: "Yorulmadın mı baba ya, odun mu kıracaksın?" Babanın "Ya şunları parçalayıvereyim." yanıtı üzerine baltayı alıp kendisi odunları kırmaya çalışır. Ama baltayı yanlış tuttuğu için odunu da parçalayamaz. Baba güler ve bir vuruşta odunu parçalar. Ceylan, babanın parçaladığı odunu yakın çekimde göstererek onun gücünü büyütür. Muzaffer, ağaçlar arasında dolaşırken ısıklık çalar, mutludur.

Emin'in çalışkanlığı, onun idealizmiyle uyumludur, ancak Muzaffer'in, babasının çalışma arzusunu, idealizmini de pek anladığı söylenemez. Başında hasır şapkası, kısa pantolonu ve ayağındaki çizmelerle baba, Muzaffer'e 'ayağında bu lastik çizmeler, elinde de şemsiye olduktan sonra, yağmur olsun çamur olsun korkmama'sını söyler. Onun için bu giysiler, daha rahat çalışma olanağı sağladığı, çalışmayı engellemediği için iyidir. Muzaffer ise, onun çok çalıştığını görse de, çalışma arzusunu pek anlamaya çalışmaz.

Baba Emin, *Kasaba*'da olduğu gibi aynı şeyi, birkaç kez tekrarlayarak, hem yaşlılığa, hem de *Kasaba* filmine gönderme yapar. Örneğin el kamerasını gördüğü Muzaffer'e, iki kez filmlerin bu kamerayla mı çekildiğini sorar. Muzaffer, ikisinde de "hayır daha büyük kameralarla" diye yanıt verse de, üçüncüsünde, artık ilgisizce "hımm" der. Babanın söylemi, hem çalışmayı över, hem de devlet eleştirisi içerir. Devletin, 'ağaçları kesenlere göz yumup tapu verdiğini, kesmediğin zaman ise karşına dikildiğini, insanları ağaçları kesmeye teşvik ettiğini' söyleyerek baba, devlet yönetimindeki yozlaşmaya işaret eder. Bu, Türkiye'de devletin, özellikle son yirmi beş yıldır içine düşürüldüğü durumun, devletin kişisel çıkarlar için kullanılması, sömürülmesi biçiminde-

ki liberal ekonomik politikaların da eleştirisidir.⁸⁰ Baba, arazinin kendisine verilmesi gerektiğine ilişkin kanunlardan söz etse de, Muzaffer devletin bu araziyi babasına bırakmayacağını yineler, onun idealizmini anlamamayı sürdürür: "Niye bu kadar uğraşıyorsun, anlamadım yani. Kime kalacak bunlar? Zaten yaşın da gelmiş." Muzaffer'in cümleleri, babanın çabasını gereksizleştirirken, vurguyu idealizmden, günlük yaşamın gerçeğine kaydırır. Muzaffer'in söylemi, zaten yaşlanmış olan babanın, ağaçlarla uğraşmak için az zamanının kaldığını, yakında öldüğünde de bu işleri çekip çevirecek birileri olmadığını ima eder. Babanın 'daha gitmeye niyeti olmadığını' söylemesi, onun *Kasaba*'daki repliğini anımsatır ki, bu replik, Muzaffer'in filminde tekrar söylenecektir. Muzaffer'i ilgilendiren, babanın yirmi yılını vererek büyüttüğü ağaçlar, bunlar harcadığı emek ve idealizmi değildir, şimdi uygulamada ne olduğudur. 'Burası Türkiye' olduğundan, arazinin babaya verilmesi söz konusu değildir ona göre. Babanın 'işkilli' hali ile Muzaffer'in 'kayıtsız rahatlığı' çatışır bu sahnede. Babanın tersine oğul, sonucun değişmeyeceğini düşünerek, mücadelenin işe yaramayacağını düşünür; "Burayı alsan ne, almasan ne?" diye tepki verir. Oysa baba, 'hayatını koymuştur' oraya. Bu nedenle de, 'işareti koydurmadan evvel, orada olmak gerekmektedir. Babanın bu cümleleri, filmdeki temel gerilimlerden birini, durumdan kaynaklı gerilimi betimlemesi açısından önemlidir. Eğer, baba, zamanında ağaçlık alanda bulunmazsa, kadastrocular ağaçları kesmek için işaretleyebilirler. Bu yönüyle *Mayıs Sıkıntısı*, gerilimlerin nereden kaynaklandığını belirtmesiyle, dramatik yapısı daha belirgin bir filmidir.

Babanın sıkıntısından, Saffet'in sıkıntısına geçer Ceylan. Karakter gibi mekân da değişmiştir. Ceylan, karakterlerini, onları tanımlayan uzamları içinde betimler. Saffet'i de önce çalıştığı fabrika içinde görüntüler, ancak kamera, belli bir uzaklıktan gösterir onu. Saffet'i daha yakından, öğle arasında Muzaffer ile görüşmelerinden tanırız. Diğer işçiler futbol oynarken, ikisi fabrika

⁸⁰ Ceylan'ın filmleri, ilk bakışta 'siyasi' olarak görülmeseler bile, işaret ettiği sorunlar nedeniyle siyasidir. Babanın devletle olan sorununu aktarışında da, ileride görüleceği gibi Saffet'in işsizliği anlatışında da siyasi bir eleştiri vardır.

bahçesinde, otomobil lastiklerinin üzerinde karşılıklı olarak oturmuş, 'ekmek arasından oluşan öğle yemeklerini yerler. Saffet, çevresinde arkadaşlarının kalmadığını, dönem arkadaşlarından 'en geri zekâlı' olanların bile üniversiteye girdiğini, bir tek kendisinin kaldığını, 'bu işte bir kelek' olduğunu anlatır. Bu sırada Muzaffer'in yanında duran, objektifi kendinse dönük kameranın kırımızı ışığının yandığını fark eder. Muzaffer, anne ve babası gibi Saffet'i de ondan izin almaksızın kameraya kaydetmesine karşın, Saffet'e, "Boş ver, o yansın." demekle yetinir. Lafı kendi filmine getirerek, 'film işi olursa' fabrikaдан ayrılıp ayrılamayacağını söyler. Saffet'in yanıtı nettir: "Ayrılırim tabii ya. Ayrılmaz mıyım!" Hemen ardından da ayağa kalkıp, kameranın içindeki kasetin de döndüğünü söyler. Muzaffer, yine aynı kayıtsızlıkla yanıt verir: "Döner o, boş ver sen." Yemeklerini yerlerken Saffet'le Muzaffer arasında geçen konuşma, gerçekte onların arasında bir sözleşme yapıldığını gösterir:

Saffet: Abi, ben bu işi bırakmasına bırakırım da, sen bana İstanbul'da bir iş bulabilir misin?

Muzaffer: Bakalım ya. Buluruz herhalde ya. Olmazsa, ne olacak daha olmadı, seni yanımıza alırız. Seni idare edemeyecek miyiz?

Saffet: Muzaffer abim ya. Yırtalım şuralardan.

Muzaffer'in iş vaadi, Saffet'in kasabadan tek kurtuluş yolu olduğu için, Saffet çok sevinir bu işe. İstanbul'a gitmek, 'yırtmanın' tek yoludur. Saffet, kasadan kurtulmak, İstanbul'a gitmek için filmde oynamayı kabul eder; Muzaffer ise, filmini yapabilmek için Saffet'e 'söz verir'.

Muzaffer akşam eve döndüğünde, babasını koltukta uyuyakalmış, annesini ise televizyonda bir Kemal Sunal filmi⁸¹ izlerken bulur. Kapıdan başını uzatıp bakar, annesinin 'gel otur' davetine karşın, 'kitap okuyacağını' söyleyerek içeri girmez.

⁸¹ Kemal Sunal filminin, *Uzak*'ta da tv'den görülmesi, Ceylan'ın bunu bilinçli olarak kullandığını gösterir. Kemal Sunal filmi izlemek, çoğu kez bilinçli bir izleme edimi yerine, 'incelmiş zevklerden yoksun', düşünülmeksizin yapılan bir izleme edimini örneklemek için kullanılır.

Yumurtayı Kırmamak: Ali ya da Sorumluluk ve Hile

Ceylan, Saffet'in sıkıntısından Ali'nin sıkıntısına geçer bu kez. Karakterlerin sıkıntıları, Muzaffer'in filmi için yaptığı hazırlıklar çerçevesinde anlatılsa da, bu geçişler, Muzaffer'in değil, onun üzerinden, Ceylan'ın kendi çekimleri aracılığıyla yapılır. Muzaffer, filmde yer vereceği okul sahnesi için kasabanın ilköğretim okulunda deneme çekimine gitmiştir. Önce Kasaba'dan tanıdığımız öğretmeni görürüz; Mesut isimli öğrenciye "Mesut Atatürk'ü çok sever." cümlesini yazdırmaktadır. Mesut'a cümleyi 'dikte'⁸² ettikten sonra öğretmen, diğer öğrencilere "Atatürk'ü seviyor musunuz?" ve "Cümlenin sonuna ne koyuyoruz?" gibi didaktik sorular sorar. Bu sorular, öğrenmeyi pekiştirmek için gerekli tekrarlar olarak değerlendirilse de, eğitim sistemine yönelik bir eleştiri olarak da görülebilir. Ceylan, öğretmenin soruları aracılığıyla, öğretim yöntem ve tekniklerinin 'tutuculuğuna' işaret eder. Çünkü bu soruların sorulma biçimi, başka türlü yanıtlar verme olasılığını ortadan kaldırır, yanıtları sorgulama olanağı vermez. Mesut, söylenen cümleyi eksik yazdığında ise öğretmen, diğer öğrencilere dönüp, cümledeki eksikliği bulup tamamlamalarını ister. Öğretmenin sesindeki didaktik ton ve 'yapmacık/yapıntı' hali gözden kaçmaz. Ceylan'ın, ileride vurgulanacağı gibi, film içindeki film anlatısıyla görünür kılmaya çalıştığı gerçeklik ve kurmaca ilişkisiyle, öğretmenin 'filme alındığını' bildiği için, daha temkinli olan ve bu nedenle de 'doğal görünmeyen' hali arasında bir ilişki kurulabilir. Muzaffer'in babası, Ceylan'ın filmindeki 'doğallığı', Muzaffer'in filmde sergileyemez. Öğretmen ise, filme alındığını bildiği için, 'rahat davranamıyor' görünür ve gerçek bir performans yerine, klâsik olarak nitelenebilecek bir 'öğretmenlik performansı' gösterir/oynar.

Ceylan'ın kamerası, yanlış sınıf tarafından düzeltilen Mesut'u, yerine oturana dek izler; yanlış yazdığı için üzülen Mesut'un utancını kaydeder. Böylece Ceylan utancı, *Kasaba*'da filmde olduğu gibi, *Mayıs Sıkıntısı*'nda da çocuk ve okulla ilişkili olarak ele

⁸² Dikte, okuma-yazma öğretiminde, ezberden cümle yazdırma ve yazılanların doğruluğunu kontrol etme anlamında pedagojik bir etkinliğin adıdır. İlk okuma-yazma eğitiminde vazgeçilmez bir uygulamadır.

almış olur. Mesut'un utancına eğilen, yalnızca Ceylan değildir; sınıfta çekimler yapan Muzaffer de kamerasını Mesut'a doğrultmuştur. Kesmeden sonra gelen görüntü, yakın çekimde Mesut'un üzgün ve utanmış yüzüdür. Burada Ceylan'ın ve Muzaffer'in çekimleri arasındaki ayırım bulanıklaşmış gibidir. Görüntünün Ceylan'ın mı, Muzaffer'in mi kamerasından çıktığı belli değildir artık.

Okul çekiminden sonra Muzaffer'i, kasabanın sessiz sokaklarında, kuş sesleri eşliğinde yürüyüp biraz çekim yaparken görürüz. Filmde müzik, çok kısa ve kuvvetli olmayan biçimde üçüncü kez duyulduğunda, Muzaffer, çocuk parkındaki salıncağa oturmuştur, kendi kendisiyle, içindeki çocukla baş başa kalmıştır. Belki de geride kalmış çocukluğunu, okul dönüşü oynadığı oyunları düşünür. Sonraki sahnede, Ali'yle ormanda gezdiği, yakaladığı kaplumbağayı kamerasıyla kaydettiği göz önünde bulundurulduğunda, müziğin, bu sahnede çocukluğa bağlandığı söylenebilir.

Muzaffer, okuldan dönen Ali'yi yoldan çevirip onunla konuşmaya başlar. Tekrar Ali'ye 'kaçıncı sınıfa gittiğini' sorar. Bu soru, Muzaffer'i 'unutkan' babasına benzer kılar. Ancak gerçekte onun amacı Ali'nin hangi sınıfa gittiğini öğrenmekten çok, onu konuşturmaktır, çünkü Ali, konuşmada tutuktur, rahat konuşmaz. Ancak Muzaffer Ali'yi konuşturmakta ısrarlıdır: 'Okulda onlara ne öğrettikleri'ni sorar bu kez. Sorusu yanıtsız kalınca da, "Bir şey öğretmiyorlar mı size?" diye tepki gösterir. Muzaffer'in sorusuyla başlayan diyalog, bir kez daha eğitim eleştirisine bağlanır.

Ali: Öğretiyorlar.

Muzaffer: Kaplumbağaları öğretiyorlar mı?

Ali: Hayır.

Muzaffer: Gel sana kaplumbağaları göstereyim, birer de gazoz içeriz sonra.

Ceylan, Muzaffer'in söylemi aracılığıyla resmi okul eğitiminin, günlük yaşamdan uzak oluşunu eleştirir. Resmi eğitim, ezbere dayalı bilgiyi talep ederken yaşamdan uzaklaşır. Muzaffer ve Ali, sokakta ilerlerken kuş sesleri, eşek anırmaları duyulur. Muzaffer, eşiğin ne kadar 'faydalı' bir hayvan olduğunu söyleyerek, Ali'ye,

eşeğe neler yaptırıldığını sorar. Ali'nin "Yük taşıtılır" yanıtı üzerine, bu kez 'ha babam eşeğe yük taşıttıkları' için, insanların 'ba-yağı eşeklik yaptıklarını' söyler, arından ona 'arkadaşım eşek' şarkısını mırıldanır. Muzaffer, Ali'yle konuşurken 'çocuk gibi' davranır, şaka yapar. Niyeti, Ali'nin, filmi için aradığı uygun çocuk olup olmadığını ölçmektir.

Muzaffer, gerçekte kendi filmi için hem insanları, hem de hayvanları filminin nesnesi kılar. Gördükleri kaplumbağayı yolundan alıkoyarak, uzun uzun kameraya kaydeder; onun başını kabuğundan çıkarmasını bekler. Sonra kamerasını Ali'ye yönelterek, ondan gülmesini, 'somurtup' ağlamasını ister. Ali, 'gerçeklik'ten çıkıp, kendisinden istenenleri yapar. Görüntüde yalnızca Ali'yi değil, ona komutlar veren Muzaffer'i de görürüz ki burada gerçekte gördüğümüz şey, kurmaca ile gerçek arasındaki sınırın bulanıklaştırılmasıdır. Ali'nin, Muzaffer'in söylediğı rolleri oynaması, hem gerçekliktir, hem de kurmaca. O, hem kendini, hem de 'rol yapan bir çocuk' rolünü oynar. Muzaffer, Ali'nin performansından memnun kalır ki, 'Aferin lan!' diyerek başını sallar ve 'olabilir' der. Aradığı çocuk oyuncuyu bulmuştur. İkisi de peşi sıra esner; uykuları gelmiştir. Ayrıca ne de olsa onlar akrabadır ve birbirlerine benzerler.

Sahne boyunca Ali'nin eli, yumurtayı olası kırılma tehlikelerinden korumak için hep cebindedir. Muzaffer bunun nedenini sorduğunda Ali, oldukça düzgün bir cümleyle, bir yumurtayı neden 'kırk gün boyunca' cebinde kırmadan taşıması gerektiğini anlatır: "Kırk gün boyunca bu yumurtayı cebimde kırmadan do-laşırsam, annen, babamı ikna ettirip, bana müzikli saat aldırtacak." Muzaffer şaşkınlıkla, babasının neden ona saat almadığını sorunca Ali, "Düşüp kırarım diye." yanıtını verir. Muzaffer, babasına olduğı gibi, Ali'ye de benzer bir olumsuz düşünceyle yaklaşır: "Kırarsın sen bu yumurtayı." Ardından onun matematik bilgisini sınar. Sonunda kırılmaması için, ona yumurtayı kaynatmasını önerir, ancak Ali bu öneriyi 'hilelik' olacağı gerekçesiyle benimsemez. Ali'nin hileliğı bilmesine şaşırın Muzaffer, sürekli onu sınar. 'Düdüklü saatle ne yapacağını' sorar. Ali, onu düzeltir: "Düdüklü değil, müzikli saat. Müzik dinleyeceğim." Muzaffer Ali'yle 'oynamayı' başka bir şekilde sürdürür bu kez. Ona 'uzun

süre cebinde taşırsa, yumurtadan civciv çıkacağını' söyler. "Bak cik cik sesi geliyor" dediğinde, gerçek bir 'cik cik' sesi duyulur. Ali, bunun bir 'kuş ötüşü' olduğunu söylese de şaşkınlığını güle-
rek belli eder. Ceylan, tıpkı Muzaffer'in Ali'yle oynadığı gibi izle-
yiciyle oynar; izleyiciye, Ali'nin çocuk şaşkınlığını yaşatır. Muzaf-
fer'in oyununu destekler. Ancak yine de bu sahne, kurmaca ve
gerçeklik ayrımını açık eder. Başlangıçta ses kuşağında işitilen
bu sesin teşhis edilememesi, şaşkınlık yaratarak izleyiciyi Muzaf-
fer'in anlatısına inandırmaya davet eder. İzleyici özneyi temsil
eden Ali'nin, sesin 'kuş ötüşü' olduğu açıklaması ise, kurmacayı
parçalayarak izleyiciyi gerçekliğe (Muzaffer'in değil, Ceylan'ın
filmsel gerçekliğine) döndürür. Muzaffer'in önerdiği 'hileyi', ses
kuşağında Ceylan yapar, ama 'hilesini' açık eder. Muzaffer, yu-
murtta konusunda başka bir hile daha önerir; yumurtayı, sonra
almak üzere, okul dönüşü bir yere saklamasını. Ali, yanıtı yine
'hilelik olur' olunca, Muzaffer ona hileliğin ne olduğunu sorar. Ali,
'kandırmak' diye yanıt verir. Muzaffer ekler; "Ama sen asla kan-
dırmazsın." Ancak filmin sonunda Ali'nin de hileye başvurmaktan
başka çaresi kalmadığını da görürüz. Hile, yaşamın dışında değil,
içindedir. Tıpkı sanatın içinde olduğu gibi.

Mayıs Sıkıntısı'nda çocuk utancı, çocuk masumiyeti ile sanatın
'hile'li yönü, sanatçının 'yalan'ı arasında bir ilişki kurar Ceylan.
Ali, amacına ulaşmak için hile yapmayı düşünmez, ama sonra-
dan da görüleceği gibi, koşullar onu zorladığında hileye başvu-
rur. Asıl hileyi ise Muzaffer, Saffet'e tutamayacağı bir söz ver-
mekle yapar; filmini yapmak için, sanat için. Ceylan şunu sorar:
"Hile hangi durumda geçerlidir ve nereye kadar kabul edilebilir?"
Ancak bu soruya net bir yanıt vermez; yalnızca durumları görü-
nür kılar.

Sanatın müdahale edici gücü, Muzaffer'in kaplumbağayı ay-
rıntılı olarak incelediği sahnede daha belirginlik kazanır. Muzaf-
fer, filmde oynatmak istediği diğer kişiler gibi, kaplumbağanın
yaşamına da müdahale eder; onu yolundan alıkoyar, daha iyi
görebilmek için Kamerayla inceler. Kaplumbağa, ancak onlar u-
yuyakaldığında yoluna devam edebilir. Otların arasında uyuyan
Muzaffer ve Ali, Ceylan'ın, doğa ile barışık insan anlayışına vurgu
yapar. Gök gürültüsüyle uyandıklarında yağmur başlamıştır.

Ceylan, yine bu sahnede doğa-insan ilişkisini farklı bir yerden sorunsallaştırır. Hilelik yapmayı reddeden Ali, yediği çikolatanın jelatinini yere atar. Muzaffer, bu durumu önce uzaktan izlemekle yetinir, sonra jelatini yerden alır, ancak tekrar yere bırakır. Belki de Ali'nin yaşamdan öğrenmesini ister. Ceylan, doğa konusunda, çocuk da olsa, insanın 'masum' olmadığını ima eder.

Muzaffer eve döndüğünde anneyi divanda oturmuş, erik yerken bulur. Ceylan, eriklerin ağızda dağılırken çıkardığı sesi belirgin kılarak, sese dikkat çeker. Muzaffer, annesine yumurtayı verme nedenini sorar. Anne, Taşısın biraz, sorumluluk öğrensin." diye yanıt verir. Muzaffer'in "Taşıyamaz onu." cümlesi üzerine annenin söylediği, "Taşıyamaz da, taşıyamayacağını biz de biliyoruz." yanıtı, bir şey elde etmek için, çaba göstermenin, sorumluluk almanın önemini vurgular. Annenin tutumu, Ali'yi etik bir sorunla karşı karşıya getirmektedir. Ancak etik bir sorunla karşılaşan, yalnızca Ali değildir, Muzaffer de etik bir sorunla karşılaşır.

Pire Dayı ve Film Çekmek: Muzaffer

Filmi için uygun bir yaşlı oyuncu arayan Muzaffer, geçmişte bayramlarda 'oynamış' Pire Dayı'yı oynatmayı düşünür. Bunun için Saffet'in kullandığı otomobil eşliğinde onun yaşadığı köye gittiklerinde karşılaştıkları 'manzara', Muzaffer'in film çekme sıkıntısı aracılığıyla sanatın müdahale edici yönüne işaret eder.

Öncelikle köye girdiklerinde Pire Dayının evini sordukları köylü kadından aldıkları "Burası. Ne olacaktı?" tepkisi, Muzaffer'i şaşırtır. Kadının tepkisi, meraktan çok, yaşlı ve korunmasız bir komşuyu 'kollamak' anlamında yorumlanabilir. Oysa Muzaffer, bu tepkiyi farklı yorumlar ki, kendilerini 'cinayet masasından gelen dedektifler' olarak tanıtır, tepkiyi bir oyuna dönüştürür. Kendisiyle dalga geçildiğini hisseden kadın, bu kez Muzaffer'in "Yalnız mı yaşıyor, evde midir?" sorusuna, sertçe "Bir bakın." diye yanıt verir.

Ancak asıl etik sorun, birazdan Pire Dayı ile olan sahnelerde görülür. Muzaffer, Pire Dayı'yı tek katlı kerpiç bir evde bulur. Birkaç kez ona seslenir, yer yatağında uyuyan Pire Dayı'yı uyan-dırır. Yaşlı adam 'biraz rahatsız olduğunu söyler', Muzaffer ise

onu 'biraz rahatsız edeceklerini' söyleyip, 'beş dakikalığına dışarı' çağırır. Dışarıda kapı önünde bir masada Pire Dayı ve Muzaffer konuşurlarken Saffet, biraz geride merdivende oturmuş onları izler. Pire Dayı yaşlılığından kaynaklı hasta olduğunu söyleyerek başlar konuşmasına. Ama Muzaffer, pek oralı değildir; 'bayramlarda onun Arap rolü oynadığını' duyduğunu, şimdi de kendi filmi için oynamasını ister. "Şimdi de oynayacaksın." cümlesiyle, filmde oynaması için Pire Dayı'dan söz almaya çalışır. Bu cümledeki emir kipi, dikkatlerden kaçmaz ve ancak günlük konuşma dilinde bu söylemin yaygın olduğu da göz önünde bulundurulduğunda, Muzaffer' yapmaya çalıştığı şeyin, tam olarak 'emrivaki' yapmak değil, Pire Dayı'yı oynaması için ikna etmek, 'söz almak' olduğu söylenebilir. Pire Dayı, "Bizden geçti." dese de, Muzaffer, 'birkaç kuruş para da vereceğini' söyleyerek onu ikna etmeye çalışır. Oysa Pire Dayı için 'paranın lüzumu yok'tur. Muzaffer, Pire Dayı'yı dinlemek yerine, deneme çekimleri yapmak için, Saffet'ten arabadaki kamerayı getirmesini ister. Saffet arabaya gittiğinde Muzaffer ve Pire Dayı bir süre baş başa kalırlar. Ancak bir sohbete dönüşme olasılığı içeren bu anı, gerilimli bir sessizlik kaplar. Gerilim, bir sohbetin başlayıp başlamamasıyla ilgilidir. Ceylan bu bekleyiş anını, Pire Dayı ve Muzaffer'in yakın çekimde tek tek görüntüleri arkasına yerleştirdiği, arabanın yanındaki iki ineğin görüntüsüyle destekler. Sessizlik, birden Muzaffer'in, Pire Dayı'ya dönüp, "Bir şey mi dedin?" cümlesiyle bozulur. Pire Dayı, önce "Yok, bir şey demedim." dese de, arkasından anlatmayı sürdürür.

Pire Dayı: Hanım öldü, yeni öldü.

Muzaffer: Başın sağ olsun. Neyden öldü?

Pire Dayı: Öyle şundan öldü demediler, bilmiyoruz ki! Biz de yalnız kaldık. Vakit geçiriyoruz. Yavaş yavaş öbür tarafa doğru gidiyoruz. Ne yapacağız başka, yapacak bir iş yok.

Muzaffer: Ne yapacaksın, bir gün biz de öleceğiz.

Bu konuşma ile Pire Dayı da, *Kasaba*'da felsefe yapan dede ve diğer yaşlılar gibi, doğada var olan yaşam döngüsüne gönderme yapar. Kasabalılar için ölüm, doğum gibi doğanın bir parçasıdır; üstelik fiziksel anlamda toprağa karışmayı da içerir;

"Zamanı geldiğinde herkes de bir gün ölecektir." Pire dayı da bunun bilincinde olarak, ölümü bekler. Bekleyiş, Ceylan'ın ses-sizlikten nasıl gerilim yarattığını, diyalog ise, iki karakterin sıkın-tısının nasıl çatıştığını gösterir. Pire Dayı'nın ihtiyaç duyduğu şey, ömrünün şu son günlerinde birileriyle konuşabilmektir, çünkü yakın bir zamanda eşini kaybetmiştir. Muzaffer ise film çekme, filmi için uygun karakter bulma sıkıntısı içinde Pire Dayı'nın sıkın-tısını görmez bile. Diyalogun sonunda söylediği cümle de, onun çok da düşünerek söylediği bir cümle olmaktan çok, durumu ge-çıştirmek için söylediği bir cümle gibi görünür. Bu replik, *Kasa-ba*'da baba Emin'in söylediklerine benzer. Muzaffer'in yazdığı filmin de *Kasaba* olarak kurgulandığı dikkate alındığında bu cüm-lenin, *Kasaba*'da kullanmak üzere Muzaffer'in yazdığı bir replik ol-duğu anlaşılır. Muzaffer, gerçekten öyle olduğunu düşündüğü için değil, replikte öyle yazdığı için bu cümleyi söyler. Böylece bir kez daha kurmaca ve gerçeklik, yine başka bir kurmaca içinde yer almış olur. Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*'nda, *Kasaba* filminin çeki-mi sürecini anlatır, hem de *Kasaba* filminde başka bir karakterin söylediği cümleleri Muzaffer'e söyletir ki filmsel kurmaca içinde bu cümlelerin yazarı Muzaffer'dir.

Muzaffer'in Pire Dayı'nın anlattıklarına kayıtsızlığı öylesine be-lirgindir ki, gözü, pilleri getirmeye giden Saffet'tedir. Muzaffer, kendisine, "İkisi birden giden yok; biri gidiyor, biri kalıyor." diye-rek yalnızlıktan ve ölümden söz eden Pire Dayı'yı duymaz bile. Pillerin yerini bulamayan Saffet'i azarlar, Pire Dayı'yla konuş-maktansa çakıl taşlarıyla oynamayı yeğler. Muzaffer, sonunda deneme çekimine geçer; Pire Dayı'nın söyleyeceği cümleleri, Saffet elindeki senaryodan okumaya başlar: "Ne yapalım, köyle-re daldık yiyecek aramak için. Vallahi 'maho' diyo, başka da bir şey demiyo." *Kasaba* filminde, ateş başındaki baba Emin'in söy-lediği bu repliği, Pire Dayı tekrarlayamaz. Muzaffer, bu cümleleri, 'sanki gerçekten yaşamış gibi' anlatmasını ve anlatırken ellerini kullanmasını ister, ancak Pire Dayı yine onun istediği gibi anla-tamaz. Ortaya çıkan durum, 'komiktir'; el hareketleriyle söyle-nen cümleler birbirini tutmaz. Sonuçtan memnun kalmayan Mu-zaffer, önce yine Saffet'i hızlı okuduğu için azarlar, sonra da bir

bahaneyle kalkıp çevreyi dolaşır.⁸³ Muzaffer kalktığında kamera da onunla birlikte çevreyi gösterir; eşek, kuzular, rüzgarda sallanan sandalye, kuşlar görülür. Rüzgarın ve hayvanların sesleri (kuş cıvıltıları, eşek anırması, köpek uluması), dipten gelen müziğe karışır.

Muzaffer uzaklaştığında Pire Dayı ile bir süre baş başa kalan Saffet de, Muzaffer gibi, konuşmadan bekler; konuşmak için onun gözüne bakan Pire Dayı'yla muhatap olmaz. Sessizlik, bekle-yiş iletişim güçlüğüünü yansıtır. Saffet, sessizliği, "Ya böyle oldu. Ne yapalım? Hakkın takdiri." diyerek bozan Pire Dayı'ya hiç yanıt vermez. Ne Muzaffer, ne de Saffet, Pire Dayı'nın konuşma çağrısına yanıt verirler. Muzaffer'in, 'birkaç güne kadar uğrayacağını' söyleyip gitmeleriyle birlikte, Pire Dayı da yalnızlığıyla baş başa kalır.

Muzaffer'in köylü kadın da dahil olmak üzere kasabalılara olan tavrında, kentlilere özgü bir 'pratiklik', 'işlevci' ve 'bencil' bir yan vardır. O, çevresindekileri anlamak yerine, filmi için birer nesne olarak görür. Muzaffer'in Pire Dayı'yı, anne-babasını, Ali'yi, Saffet'i, hatta kaplumbağayı gizli ya da açık biçimde, ama onlardan izin almadan kameraya alması, görüntülemesi, Sontag'ın fotoğraflama edimine ilişkin görüşlerini akla getirir. Kaydeden bakış, kontrolü elinde tutar, bu nedenle iktidarın da sahibidir. Muzaffer, onları kaydettiği gibi, bir yönetmen olarak filmini yapabilmek için, onları denetler. Ancak filmi için onlarla 'muhatap' olur, işi bittiğinde ise, onlardan uzaklaşır, vaat ettiği sözlerden cayar. Böylece Ceylan, Muzaffer'in davranışları aracılığıyla, sanatta etiği sorgular.

Sanat ve Hile: Seyri Seyretmek

Pire Dayı ile yaptığı görüşmeden memnun kalmayan Muzaffer, filmde anne-babasını oynatmak ister, ancak anne, ısrarla "Biz oynayamayız, katiyen olmaz!" diyerek karşı çıkar. Annenin

⁸³ Ceylan, bu sahneye benzer bir durumu, daha sonra Muzaffer'in film çekiminde tekrarlayarak, ileride de vurgulanacağı gibi, gerçek ile kurmaca, gerçek ile oyun ya da sanat arasındaki ayrıma işaret eder.

“Yaşlandık biz artık.” itirazı, toplumda yaygın olan ‘oynamanın’ çocuklara ya da gençlere özgü olduğu önyargısını da yansıtır. Muzaffer bu sahnede, mutfaktaki annesiyle, oturma odasındaki babası arasındaki kapı eşiğindedir ve onları filmde oynamaya ikna etmek için de hile yapar; onlara Pire Dayı’nın, oynamak için çok para istediğini söyler. Onun bu tavrı, *Mayıs Sıkıntısı*’nda sorsallaştırılan sanatsal yaratıcılık ile hile arasındaki bağı daha da güçlendirir. Muzaffer, anne-babasını ikna etmek için, onlara daha önce kaydetmiş olduğu görüntüleri izletir. Televizyonun üzerindeki dantel örtü ve onun da üzerindeki vazoyu gösteren Ceylan’ın kamerası, televizyonun, aynı zamanda aksesuar olarak kullandığını düşündüren etnografik bir kayıt sağlar. Annenin, bu görüntülerin ‘hatıra’ niyetine çekildiğini söylemesi, kurmaca bir film ile günlük eylemlerin kaydedildiği amatör video görüntüleri arasındaki farka gönderme yapar. Bu fark, genel olarak Muzaffer’in çekmeye çalıştığı filmi ile Ceylan’ın, Muzaffer’in film çekme serüvenini içeren bize sunduğu filmi arasında görünür kılınır. İzledikleri bu video görüntüleri, Ceylan’ın *Koza* filmindeki görüntülere benzer, ama bu film, öncelikle renkli olmasıyla ondan ayrılır. Anne-baba, Muzaffer’in kişisel video kayıtlarında kendilerini izlerken, Ceylan da, onların bu görüntülere gösterdikleri tepkiyi kaydederek, adeta izlemenin antropolojik kaydını tutar.

Yaşlılık, bu görüntülerde belirgin bir vurgu olarak öne çıkar. Henüz Muzaffer videoyu hazırlarken baba, üçüncü kez aynı sorusunu sorar: “Filmler bununla mı yapıyor Muzaffer?”. Muzaffer, bu kez “Hıhı” diyerek başını sallamakla yetinir. Babanın sorusundaki tekrar, anlatıyı yaşlılığa bağlar. Video görüntülerinde kendilerini izlediklerinde önce baba “Off çok yaşlı çıkmışız be.” der, anne ise, görüntülerin ‘aynı’ olduğunu söyler. Ancak az sonra o da aynı şeyi fark ederek, “Bu alet insanın yüzündeki çizgileri daha mı çok gösteriyor Muzaffer?” diye tepki gösterir. Muzaffer’in ‘öylesine’ ağzından çıkan “Yoo!” yanıtı, filme alınan şeyin, gerçeğe uygun olduğu, doğrudan gerçeği yansıttığı düşüncesini desteklemekten çok, anne-babanın yaşlandığı gerçeğini destekler. Yaşlılık, babanın, videodan gelen gök gürültüsü sesinin ‘gerçek’ zannetmesiyle de vurgulanır. Baba, filminden gelen gök gürültüsü sesinin, gerçekte ‘dışarıdan’ geldiğini zanneder, anne güler. Ba-

banın, 'hatıra' filmin gerçeği ile seyretme sürecinin gerçeğini birbirine karıştırmaması, sinemanın ilk yıllarında seyircilerin gösterdikleri tepkiye benzer.⁸⁴ Baba da izlediği filmin gerçekliğini, o an içinde bulunduğu gerçeklikten ayırmakta güçlük çeker.

Anne-babanın, video görüntülerinde kendilerinin 'daha yaşlı' görüldüğünü söylemeleri, babanın filminden gelen sesi 'gerçekmiş gibi' algılaması, filmin ne oranda gerçeği yansıttığı ya da temsil ettiği sorusunu akla getirir ki, böylesi bir soru, filmin, gerçeği, kurmacadan daha çok temsil ettiği düşünülen belgesel filme yakınlığını ima eder. Bill Nichols (1991: 28), 'belgesel estetiğinin temel kavramının, benzerlik (resemblance)' olduğunu belirtir. Gaines ise, bu tanımlama üzerine şöyle söyler:

"Eğer belgeselin merkez kavramı benzerlik ise, tanımlayıcı özelliği de, onun göndergeselliğinin (referentiality) istisnailiği olmalıdır. Açıkça söylendiğinde göstergebilimsel kurama göre, burada fotografik imge ile imgenin gönderme yaptığı gerçek dünyadaki nesne arasında 'özel bir belirtisel (indexial) bağ' olduğu düşünülmelidir." (Gaines, 1999: 5).

Ceylan'ın, Muzaffer'in filminde kendilerini izleyen anne ve babanın yüzlerine odaklanan kamerası, bu belirtisel bağı güçlendirir. İki imgede görülenler benzerdir. Muzaffer'in filmi, günlük yaşamları içinde kaydettiği anne-babayı görüntülerken, Ceylan'ın filmi, Muzaffer'in filminin gönderme yaptığı bir başka gerçekliği görüntüler. Ceylan, Muzaffer'in 'hatıra' niyetine çektiği filmi, bu filmin doğal oyuncularını olan anne-babaya, Muzaffer'in film çekme sürecini anlattığı kendi film yapma pratiğini ise, her iki filmin de izleyicisine sunar. Her iki film de seyrin kendisine odaklanır. Muzaffer, 'hatıra' filmini, anne-babasına seyrettirir, Ceylan ise, hem Muzaffer'in 'hatıra' filmini, hem onun filmini izleyen anne-babayı, hem de bütün bir seyir sürecini, sinema seyircisine seyret-

⁸⁴ İlk film seyircileri, Gunning'in belirttiği gibi (1989: 34'ten akt. Plantiga, 1994), kurmaca ile gerçeği ayırt etmekte zorlanmışlar; örneğin trenin gara girişini izlediklerinde paniklemişlerdir. Bu nedenledir ki Hansen (1991), sinema seyircisinin oluşmasının, ancak halka açık ilk film gösteriminin ve ilk film izleme deneyiminin ardından bir on yıllık süre gerektirdiğini belirtir. Yazara göre bu süreçte sinema izleme, diğer seyirliklerden farklılaşmıştır.

tirir. Seyir süreci, tümüyle 'doğal'dır, Ceylan, Muzaffer'in başarmak istediği 'doğallığı' yakalayarak filmsel kurmacayı oluşturur.

Gerçekte filmin bütünü ile doğrudan bir benzerlik ilişkisi olduğu için bu sahne, 'ayna yapı' özelliği gösterir. Metz (1974: 228'den akt. Büker, 1991: 1), "bu tür filmleri, içinde tablo barındıran tablolarla ya da roman barındıran romanlara benzetir." Büker (1999: 1), Metz'in kullandığı 'construction en abyme' teriminin karşılığı olan ayna yapının, "bir bakıma kendi küçük benzerini taşıyan film, açıkçası film üzerine film" olduğunu belirtir. Film üzerine bir film olduğu için *Mayıs Sıkıntısı*, ileride daha geniş biçimde açıklanacağı gibi öz-düşünümseldir⁸⁵, aynı zamanda seyrin farkındalığını görünür kıldığı için de modernisttir.

Büker (1999: 1), 'filmin bir dil ise, bu tür filmlerin de bir üst dil' olduğunu ve yönetmenin anlatım aracına ve kendine döndüğü bu filmlerde, öz-düşünümsellik (self reflexion) kavramının gündeme geldiğini söyler. *Mayıs Sıkıntısı*, yönetmenin film çekme sürecini konu etmesiyle öz-düşünümseldir. Muzaffer'in, anne-babasını filminde oynamaya ikna etmek için, daha önceden onları 'hatıra' niyetine kaydettiği video görüntülerini hep birlikte izledikleri sahne, filmin bütün düşünümselliğinin mikro ölçeğini sunar. Anne-baba, bu 'hatıra' filmde nasıl göründüklerini izlerken, izleyici de, hem Muzaffer'in görüntülerindeki anne-babayı, hem de Ceylan'ın çerçevelemeleriyle anne-babanın, kendilerini nasıl izlediklerini izler. Başka bir deyişle Ceylan, seyir olgusunu seyrin nesnesi kılar. Anne ve baba, Muzaffer'in kamerasından, yakın çekimdeki yüz görüntülerini izlerken, izleyici de Ceylan'ın kamerasından, kendilerini izleyen anne-babanın yakın çekimdeki yüzlerini izler. Yakın çekimde anne-babanın yüzlerine odaklanarak Ceylan, bir anlamda Muzaffer'in görüntülerine destek olur.

⁸⁵ Düşünümsellik (reflexive) kavramı, "geriye eğilmek/ bükülmek" anlamına gelen Latince *reflexio/ reflectere* sözcüklerinden elde edilmiştir. Bu etimolojik köken, görsel-işitsel pratiğe uygulandığında düşünümsellik, film ve televizyon metinlerinin inşalar olarak kendi varlıklarına dikkat çekme kapasitesi anlamına gelir. Bu, kendi konumlarını temsil olarak kabul ederek, yazarlıklarını ve üretimlerini ön planda tutan metinlerdir" (Pearson ve Simpson, 2001: 377-378'den akt. Chandler, 2004). Kendi kurmacalıklarını çeşitli stratejilerle açık eden metinler içinse öz-düşünümsellik kavramı kullanılmaktadır.

İki yönetmenin yönelimi, anne-babanın görüntülenmesinde kesişir. Ceylan sanki "gerçek ile imgesinin ayırıt edilemez" (Gaines, 1999: 3) olduğunu söyler. Modern ve post-modern arenada görme ile ilgili etkinlikleri için kullanılan pencere benzetmesi (Burnett, 1995: 4), bu sahnede kesişir.

"Pencere durumu, algılayan ile algılanan arasındaki bir sınırı imler; dünyayı gören bir özne ile görülen dünya arasındaki biçimsel ayırım anlayışını, bir koşul olarak yerleştirir...Pencerenin arkasına yerleştirilmiş benlik (self), seyirlik (spectacle), bakışın nesnesi olmaya başlayan bir dünyaya karşı, gözlemleyen özne (subject), seyirci (spectator) haline gelmeye başlar." (Romanyshyn, 1989: 42'den akt. Burnett, 1995: 4-5).⁸⁶

Bu sahnede ise, seyreden özne ile seyredilen dünya kesişir. Muzaffer, anne-babasına, kendilerinin seyirliğini sunar; Ceylan ise, onların kendi seyirliklerini seyredişlerini, filmin seyircisine sunar. Böylece Ceylan izlediğimiz filmin, film çekimi hakkında olduğu kadar, seyir hakkında olduğunu da söyler. Üstelik Ceylan'ın öz-düşünümsel tavrı öylesine belirgindir ki, Muzaffer'in video görüntülerinde bile, karakterlerin filme alındıklarının farkında oldukları, açık biçimde görülür. Anne-babanın Muzaffer'in kamerası kendilerine yaklaştığında, durup uzun uzun kameraya bakmaları, kameranın varlığını görünür kılar.

Gerek izledikleri bu video görüntülerin, gerekse Ceylan'ın yaptığı filmin ortak yönü, ikisinin son derece kişisel, 'sıcak' ve 'sıradan' olmalarıdır. Muzaffer'in anne-basına izlettiği görüntülerin şiirsel niteliği, Ceylan'ın sinema anlayışındaki 'sadeliği', 'minimalizmi' yansıtır. Anne ve babayı doğa içinde gösteren bu görüntüler, sanki film içindeki öykünün de soluk aldığı yerdir, ancak bir süre sonra onların kendilerini izlemekten sıkıldıkları görülür. Belki de kendilerinin görüldüğü bir filmi izlemek, onlara o kadar da çekici gelmez. İzledikleri görüntüler üzerine anne, 'dokunaklı' biçimde "Zaman ne çabuk geçiyor be! Yaşlanmışız, çok yaşlanmışız." der. Babanın görüntüleri izlerken

⁸⁶ Metindeki vurgular özgündür. Çalışmanın tam künyesi şöyledir: Robert D. Romanyshyn. *Technology as Symptom and Dream*. New York: Routledge.

yaşlanmışız.” der. Babanın görüntüleri izlerken uyuyakalması, bu cümleyi doğrular. Pire Dayının hastalığı, babanın unutkanlığı ve uyuyakalışı ile annenin cümleleri aracılığıyla yaşlılık, *Mayıs Sıkıntısı*’nda belirgin bir izlek olarak öne çıkar ve genel olarak, filmin başka bir temel izleği olan taşrayla da eşitlenir.

Taşra ve Sıkıntısı

Çiğdem (2005: 105), ‘taşrayı bir kasvet hali olarak tanımlamaya izin veren en önemli unsurun, yaşlılık’ olduğunu söyler; yazara göre “insanlar, mekânlar, ilişkiler, nesneler ... yaşlıdır.” Taşra da yaşlı gibi sessizdir; sessizliğe gömülü bir bekleyişle tanımlanmıştır. Ceylan, yaşlılığı taşraya bağlasa da, taşrayı farklı anlamlarıyla da anlatmaya çalışır. Kabaca ‘dar’ ve ‘geniş’ anlamda taşradan söz edilebileceğini belirten Argın (2005: 278- 279) ‘dar’ anlamda taşranın, idarî bir birime işaret ettiğini söyler: Büyükhırların ‘dışı’. Ancak Argın “mevcudiyetini, kendi dışındaki bir merkezin varlığına borçlu olduğu için, ‘taşra’nın bu anlamda dış olarak görülmesinin pek doğru olmadığını” belirtir. Bu yönüyle Argın taşrayı, ‘içerideki dışarı’ olarak tanımlar ve şöyle sürdürür:

“Tayin edilmiş, yani ayrılmış ancak aynı zamanda da vazifelendirilmiş bir statüye sahiptir taşra. Değiş yerindeyse, ‘boyun eğdirilmiş’, ‘evcilleştirilmiş öteki’dir. Bu nedenle ‘dışarı’da, ‘öte’de kalan, gerçek anlamda ‘öteki’ dediğimiz mekân ya da kimliklerden farklı, en azından onların tehdit ediciliğinden uzak ‘sakin’ bir mekâna işaret eder taşra.” (Argın, 2005: 279).

Mayıs Sıkıntısı’nda çizilen taşra, mekânsal anlamda yapılan bu taşra tanımlamasına uyar. Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*’nda taşranın görünümelerini sunar, ancak her kuşak için taşranın anlamı farklıdır.⁸⁷ Kasabanın yaşlıları için taşra, ‘kendi içine kapalı, ‘ha-

⁸⁷ Ceylan *Mayıs Sıkıntısı*’nı, eserlerinde taşra yaşamını işleyen Çehov’a adar. Tiyatro yazarı Aziz Çalışlar (1995: 141), Anton Çehov’un “çoğu kez şiirsel (lirik) gerçekçilik ve psikolojik gerçekçilik olarak nitelenen oyunlarının, devrim öncesi Çarlık Rusya’sının şehir-taşra ikiliğini barındırdığı kadar, aristokrasinin çöküşüyle birlikte ortaya çıkan yeni koşulları da kendinde barındıran toplumsal yaşamın gelişmeli birliğini yansıttığını” belirtir. Ceylan için de önemli olan kent-taşra ikiliği, Uzak’ta

linden memnun' ve bir yönüyle de ölüme yazgılı bir ruh haline denk gelir. 'Dünyanın merkezi gibidir' bu yönüyle taşra. Taşra 'burası' ise, 'orası' da Pire Dayı'nın dediği gibi, 'öte taraf'tır, ölüm sonrası gidildiğine inanılan 'öteki dünya'dır. Oysa Saffet için taşra, her durumda mahrumiyet, kapatılmışlık anlamına gelir; 'burası' 'ölüm'le eşdeğerdir; 'yaşam' ise, 'başka yerler'de, büyük şehirlerdedir. Bu yönüyle Saffet'in taşraya bakışı, daha çok bir ruh haline denk gelen ve Argın'ın 'geniş' anlamıyla kullandığı Gürbilek'in taşra tanımlamasını akla getirir. Gürbilek'in kavrayışında taşra (1995: 50-51), "şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma hali"ne genişler. Ceylan, taşrayı sıkıntısıyla birlikte görünür ve hissedilir kılar. "Bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimi; evin içinde, dört duvar arasında, dantelli tül perdelerin ardında yaşanan bir sıkıntı"dır (Gürbilek, 1995: 50-51) bu. Sıkıntı, taşrada geçirilen zamanı da birbirinden farksızlaştırır, günleri aynı kılar. Taşrada geçirilen zamanın aynılığını, taşra sıkıntısını Gürbilek, çocuklukla da ilişkilendirir.

"Çocukluğumdan tanıdığım bir sıkıntı bu. Yalnızca çocukluğum taşrada geçtiği için değil, çocukluğun kendisi bir taşra olduğu için. 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." (Gürbilek, 1995: 51).

Mayıs Sıkıntısı'nda taşra sıkıntısını yaşayan bu çocuk, Saffet'tir. Çünkü Saffet, *Kasaba* filminde de görüldüğü gibi 'dışarıda bir anlam vaadi olduğunu fark etmiş' olduğundan, artık kasabada kalmak istemez. Taşranın sıkıntısından, büyük şehirlere gidecek kurtulmak ister.

Filmde bütün yaş kuşaklarını birbirine bağlayan kavram, sıkıntıdır. Filmdeki karakterler, çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık gibi insan yaşamındaki her bir döneme denk gelir ve onların sıkıntıları, özel olduğu kadar, bu yaş dönümlerine de özgüdürler. Örneğin Ali'nin sıkıntısı, onun yaşındaki her çocuğun ya-

açımlanır. Ceylan, karakterler arasındaki gerilimi, 'zımnî' olarak anlatmasıyla Çehov'a benzer.

şayabileceği türden, satın almaya gücü yetmediği bir saati babasına aldırmaya ikna etmesi karşılığında, 'zor bir işi' başarmaktır. Bu işin, ona büyük bir pedagojik deneyim kazandıracak olan sorumluluğun öğrenilmesiyle sonuçlanacağı varsayılmaktadır. Oysa Ali, sorumlulukla birlikte hileyi de öğrenecektir. Saffet, her genç gibi, 'özgür' olabilmek için, kasaba gibi 'bağlayıcı' bir yaşam alanından 'kurtulmak', farklı bir yaşam kurmak ister. Muzaffer, gerçekte bir yetişkin olarak ortaya bir ürün koyma sıkıntısını yaşar. Ürün, diğer yetişkinler için bir aile kurmak, çocuk yapmak gibi türün devamı niteliğinde bir görev olurken Muzaffer için, işle, sanatla ilgilidir. Yaşlılar içinse sıkıntı/görev, daha belirgindir ve genel beklentilere uyar. Pire Dayı'da olduğu gibi, 'öte tarafa hazırlanmak', Emin'de olduğu gibi, emek verilen bir şey için mücadeleye devam etmektir. *Mayıs Sıkıntısı*'nın başarısı, yaş dönemlerine özgü bu sıkıntıları kesiştirmesinden de kaynaklanır. Böylelikle yaş dönemleri, yalnızca yaşam döngüsünün birer süreci oldukları için değil, sıkıntı ve bu sıkıntıyı aşma çabalarıyla da birbirine bağlanır. Baba Emin, yıllarca emek verdiği ağaçlık araziyi devlete 'kaptırmamak' için mücadele etmek gerektiğine inanırken, bu çabayı, bilinçli bir yurttaş sorumluluğuna bağlar. Ali ise, sorumlu olmayı öğrenmesi için yumurta taşımak görevini başarıyla yerine getirmek durumundadır. Ceylan, aynı zamanda bu farklı yaş dönemlerini, onların sıkıntıları çerçevesinde karşılaştırır. Yukarıda belirtildiği gibi, yetişkin bir birey olarak Muzaffer'in sıkıntısı, yaşlı babasının ormanlık alanı kendi mülkiyetine geçirme sıkıntısıyla olduğu kadar, genç Muzaffer'in 'kasabadan kurtulma'yı içeren iş sıkıntısıyla ve Ali'nin bir müzikli saate sahip olma sıkıntısıyla kesişir/karşılaşır. Ceylan, kimin sıkıntısının daha büyük ya da gerçek bir sıkıntı olduğunu söylemez, ama onları ve sıkıntılarını, çeşitli bağlamlarda karşı karşıya getirerek görünür kılmaya çalışır.

Mayıs Sıkıntısı, insanın en 'sıradan' sıkıntılarına sanatsal bir biçim kazandırır. Filmin gücü de buradan gelir. Sıkıntı, 'verimli bir tedirginlik hali' (Bora, 2005: 57) olarak anlatılaştırılır. Ceylan, durağan, kapalı, sıkıcı taşrada saklı olan derinliği çıkarır. Taşra'nın bağrında "o yavaş işleyen zamanın, sıkıntının ve boşluğun içinde saklı derinliği çıkarmak için ille de bir Çehov olmak gerekmediğini" (Arslantunalı'dan akt. Bora, 2005: 57) göstermiş

olur. (Çiğdem 2005: 103), "Taşra üzerine düşünmek, taşrayla (kişisel) bir ilişki tarihini içerir" der. Ceylan da filmlerinde taşrayı, taşralı olmayı, taşrayı hep içinde taşımanın ruh halini, kendi kişisel tarihi üzerinden anlatır.

Sıkıntıların Doruğu

Muzaffer, kasabada karakterlerini sıkıntılarıyla baş başa bırakıp, film hazırlıkları için İstanbul'a gittiğinde Ceylan'ın kamerası, onların sıkıntılarını görünür kılmaya devam eder. Önce Ali'yi izler; onun kasabadaki saatçi dükkanında müzikli saat baktığını gösterir. Ali, önce müzikleri dinleyip, sonra satıcıya saati alacağını söyler ve dinlediği müzikli saatleri çok beğenir. Ceylan, Ali'nin beğendiği saatin müziğini, izleyen sahnede de kullanır. Tekrar işitilen müzik, Ali için müzikli saatin ne kadar önemli olduğunu anlatmaya hizmet eder, aynı zamanda, filmlerinde gereksiz müzik kullanmaktan kaçındığını söyleyen Ceylan'ı suçluluk duygusundan kurtarır.⁸⁸

Ceylan'ın kamerası, Ali'nin dönüş yolunda karşılaştığı Saffet'in peşinden gider bu kez. Saffet, kasabanın bildik hayvan seslerine karışmış motosiklet seslerinin sessizliği içinde, boş sokaklarda yürür, belki de kasabada tek olan atari/bilardo salonuna girer. Bir gencin kasabada yapacağı şeylerin sınırlı olduğunu anlatır Ceylan. Saffet, akşam eve geldiğinde, annesinin ağırladığı misafir komşu kadınlara sırtını dönerek, yer sofrasına oturur. Kamera, onları kapı aralığından izler, tıpkı saatlere bakan Ali'yi

⁸⁸ Yücel Göktürk - Sungu Çapan'ın kendisiyle yaptığı ve *Roll* dergisinde yayımlanan bir söyleşisinde şöyle der Ceylan: "*Mayıs Sıkıntısı*'nda müziğin biraz yabancılaştırıcı bir etkisi olsun istedim, o yerelliği daha uluslararası bir müzikle ilişkilendirmek istedim. Aslında, başlangıçta hiç müzik kullanmak istemiyordum, fakat montajdan sonra dayanamadım galiba. Ama en azından şuna dikkat ettim: Belli bir duyguyu arttırmak için kullanmamaya çalıştım müziği, yani bir kahramanın duygusunu anlatmak ya da o duyguyu yoğunlaştırmak adına kullanmadım, ilgisiz sahnelere koymaya çalıştım. Bu, suçluluk duygumu biraz azalttı." (www.nbcfilm.com, 2004). Müziğin belli belirsiz işitilmesi ve çok kısa bir an çalınması da, yönetmenin anlam yaratmada, başlı başına müziğe dayanmak istemediğini gösterir.

dükkân kapısından görüntülediği gibi. Yoksul bir yer sofrasına annesinin 'nerede kaldın?' sorusuyla oturan Saffet'in tedirginliği dikkat çekicidir. Fabrikadan ayrılmış olması nedeniyle azar işittiği annesine, "Sus be, bir sus!" diye yanıt verir. Anne 'bu devirde ekmek kazanmanın kolay olmadığını', onun 'kaçıncı kez iş değiştirdiğini' söylenmeye devam edince Saffet sofrayı terk eder. Anne, yemeğini bitirmesi için ardından seslense de dönmez. Annenin, kasabalı diğer kadınlarla olan konuşmaları, boş koridordan da işitilir. Koridorun başında sabit olarak konumlanan kamera, Saffet'in tuvalete girdiğini gösterir. Ortılığı gerilimli bir sessizlik kaplamıştır. Saffet, tuvaletten çıkıp elini yıkarken, diğer kapıdan Saffet'in babası girer. Açılan kapı, Saffet'i gizler. Babasının seslenmesi üzerine Saffet, gizlendiği kapı aralığından çıkar ve "Neredesin lan sen" sorusuna, elleri cebinde, ezik biçimde yanıt verir. Annesinin karşısında 'kükreyen' Saffet, şimdi otorite olan babasının karşısında sessizliğe bürünmüştür. Fabrikadan, Muzaffer'in filminde oynamaya söz verdiği için çıktığını, Muzaffer'in de ona İstanbul'da iş bulmaya söz verdiğini söyleyerek yanıtlar babasını. Sırtı kameraya dönük olduğu için babanın yüzü çok az görülebilir. Babanın siluet halinde görünmesi, onun filmde Saffet için, nasıl korkulan bir otorite kaynağı olarak konumlandığını görselleştirir.

Saffet'in yaşadığı işsizlik ve ailenin bu konudaki tavrı, kasabanın bir tür 'huzur', 'bir kırsal sükunet' havasını bozar. Yalnızca Saffet'in değil, babanın da sıkıntısı artmıştır. Beklediği kadastrocuların geldiğini duyan baba Emin, 19 Mayıs gösterileri için birikmiş kalabalığı yararlanarak, kasabada bir aşağı bir yukarı dolanır. Hızla dönen kamera, babanın şaşkınlığının görsel karşılığı olur. Geçit töreni yapılırken, bir yandan da hoparlörlerden, "Türk ulusu, geleceğini, en büyük umudu gençliğe bağlamıştır" cümlesi işitilir. Bu söylem, Saffet'in içinde bulunduğu durum göz önünde bulundurulduğunda, oldukça ironik kalır. Böylesi bir söylem, babanın idealizminin sesi gibidir; ama o, bunları, ne görecektir, ne de işitecek durumdadır. Babanın, kadastrocuları ararken, onları görüp görmediğini sorduğu taksici Hasan "kadastrocular ile TEDAŞ'çı gibi devlet memurlarının, diğer insanlardan ayırt edilebilecek görünümde olduklarını" söylemesi, bir kez daha kasaba-

nın, kendi yalnızlığına terk edildiği gerçeğinin altını çizer. Kasaba, devlet memurlarının geldiğinde hemen fark edilebilecek denli aynılığın olduğu bir yerleşim birimidir. Baba yılmaz, aramayı sürdürür ve terzi Kâmil'e uğrar. Kâmil, 'duyduklarına göre kadastrocuların o yıl işi sıkı tuttuklarını; ama bunun bir bakıma iyi olduğunu, çünkü köylünün orman bırakmadığını' söyler. Bu söylemde köylüye yönelik eleştiri belirgindir. Baba elinde kapı gibi köy senedi olduğunu söyleyerek, kendi arazisine bir şey yapamayacaklarını anlatır. Sohbetleri telefonla yarım kalır. Telefonu kapadıktan sonra terzi Kâmil, pantolonunun fazla daraltılmasından şikâyetçi olan müşterisi hakkında söyledikleri komiktir, ancak Emin'in akıllı, hep kadastrocularda olduğundan, onun anlattıklarını duymaz bile. Gözü daima caddede olan baba, Kâmil'in, yakınlarda bir yerde kadastrocuların köylülere ait ağaçları işaretlediklerini duyunca birden irkilerek tekrar yollara düşer. Az önce konuşmuş olduğu taksici Hasan'ı, yine aynı yerinde otururken bulur. Hasan ne kadar acele ettiğini önemsemez/görmez biçimde, "Otur ya!" onu oturmaya davet eder. Ceylan, terzi Kâmil ve taksici Hasan'la, taşra esnafının zamanı nasıl algıladığını, kasabada geçmeyen zamanı ya da birbirinin aynı olan zamanı anlatmaya çalışır.

Kasabada zaman aynı olsa da akıp gitmekte, Emin, kadastrocuları bulmak için acele etmektedir. Taksiye binen birkaç 'farklı görünümlü insanı görünce, soluğu doğruca ormanda alır. Bisikletiyle yolu kat ederken, fonda Bach duyulur. Kadastrocuların geçip geçmediğini soran Emin'in, kahvede oturan Osman'la olan diyalogu da taşradaki zaman algısının altını çizer. Osman, "Geçmedi" der, ama "Dün mü?" diye de ekler. Emin, biraz sinirli biçimde "Bugün bugün. Bütün gün burada mıydın sen?" diye tekrar sorduğunda, Osman'ın verdiği "Buradaydım" yanıtı, kasabanın gömülü olduğu sessizliği ve aynılığı belirginleştirir. Aradan bir gün geçmesine karşın, yoldan kimse geçmemiş ve Osman bütün gün boyunca kahvede oturmuştur. Emin, ormana vardığında ağaçları kontrol eder, etrafta gezinir. Artık Bach, belli belirsiz işitilir. Ceylan'ın kamerası, doğaya ve doğanın seslerine odaklanarak, yorucu anlardan sonra izleyicisine soluk aldırır.

Sıkıntısıyla yüzleşme sırası Ali'dedir. Cebinde kırk gün boyunca kırmadan taşıması gereken bir yumurta olduğu halde Ali, okul dönüşü bir ninenin eline zorla tutuşturduğu bir sepet dolusu domatesi, tepedeki bir eve ulaştırmakla görevlendirilir. Nine, Ali'yi dinlemediği gibi, yürürken 'sepete çarpmamasını, düzgün gitmesini, yolda köpek görürse bir şey yapmadan çömelip beklemesini' söyler. Ali, yokuşu çıkıp biraz soluklandığında, yere düşen domatesi almak için eğilir ve tam bu sırada cebindeki yumurta kırılır. Ali birden durur ve kamera, onun öfkeli yüzüne odaklanır. Öfkeyle sepeti tekmeleyerek domatesleri savuran Ali, ilk iş olarak ön-lüğünü ırmakta yıkayıp kurular ve ardından da Muzaffer'in önerdiği gibi hileye başvurur; bir kümeden yumurta çalarak, onu cebine koyar. Ceylan, Ali'nin yumurta çalarken yaşadığı heyecanı, gerilimi, öznel kamera kullanarak anlatır. Böylece Ali, onca dikkat ettiği yumurtanın kırılmasını engelleyemeyerek, sorumlulukla birlikte hileyi öğrenmiş olur.

Ceylan, filmsel anlatıda, Muzaffer'in pek de ilgilemediği karakterlerin sıkıntılarını, daha derinden anlatır. Bu nedenle metindışı yönetmen olarak Ceylan'ın, metin-içi yönetmen olarak Muzaffer'den karakterlerin sıkıntılarını daha 'duyarlı' olduğu görülür. Ceylan, sıkıntılarıyla birlikte yaş kategorilerini de karşı karşıya getirir. Bu karşılaşmalar, gerilim yüklüdür. Önceki sahnelerde olduğu gibi yetişkin Muzaffer'i ve genç Saffet'i, yaşlı Pire Dayı'yla karşılaştırır; aralarında gerilimli bir sessizlik yaşanır. Bu karşılaşmadan ortaya çıkan sonuç, herkesin kendi sıkıntısıyla baş başa kalmasıdır. Genç Saffet'in, orta-yaşlı anne-babasıyla karşılaşması da gerilim taşır, tıpkı çocuk Ali'nin, yaşlı bir nineyle karşılaşmasında olduğu gibi. Ancak Ali'nin yaşadığı gerilim henüz bitmiş değildir; sırada halasını ziyaret için gittiği evde, Emin'le karşılaşmak vardır. Ali içeri girdiğinde Emin, dilekçe yazdığı daktilonun başından kalkmadan, 'halanın birazdan geleceğini' söyler. Koltuğa oturup beklemeye koyulan Ali'nin tahta zemine vurarak çıkardığı daktilo seslerine karışan sesler, Emin'i rahatsız eder. "Ne bacaklarını sallıyorsun, doğru otur!" diye Ali'yi azarlar. Ali, bu kez oturduğu koltuktan kalkıp, Amerika'da aldığı mastır diplomasının ve bazı fotoğrafların asılı olduğu duvardan, Emin'in bir gençlik fotoğrafını alır. Elindeki fotoğrafı göz hizasına getirip, bir

gözünü kapatarak, masa başında çalışan Emin'e bakar. Ali sırasıyla gözlerini açıp kapadığında, onun bakış açısından, bir fotoğraftaki genç Emin'i, bir masa başında çalışan yaşlı Emin'i görürüz. Bir kez daha genç/yaşlı karşıtlığını kuran bu görüntüler, gözün hızlı açılıp kapanma hareketiyle birlikte sinemaya özgü bir hareket yanılması yaratır; hareketli resim olarak sinema düşüncesine gönderme yapar. Ceylan, bu sahnede de sinemanın kendisi üzerine düşünür, sinemayı, çocukluk ve oyun kavramıyla ele almış olur. Emin, Ali'nin ayaklarını sallamasına da kızar ve ona "Halan şimdi gelmez. Sen şimdi git, sonra gelirsin." der. Ali, sinirlenmiştir; kapıyı hafifçe iterek çıkar ve elindeki fotoğrafı, bahçe duvarına sıkıştırarak, dolaylı olarak Emin'den 'intikam' almaya çalışır. Sonuçta, müzikli saat almak için girdiği süreçte yetersiz ve yaşlılarla karşılaşması, Ali'ye sorumlulukla birlikte hileyi ve intikam duygusunu da öğretmiştir.

Ceylan, göz kırptırması benzeri bir sahneden sonra, gerçeküstücü bir sahneye yer verir. Ali'nin gidişiyle yalnız kalan Emin, çalışmaya devam ederken, aniden gıcırdayarak açılan salonun kapısına bakar şaşkınca. Kapıyı kapatır, ama az sonra da kapının buzlu camından bir karartı görür. Ceylan, bu sahnede, sanki Ali'nin oyununu sürdürür, Emin'e oyun oynar. İki sahne birlikte düşünüldüğünde, Ceylan'ın oyunu, hem çocuklukla ilgili bir kavram olarak, hem de sinemayla ilgili olarak ele aldığı görülür. Ama asıl 'oyun' şimdi başlayacaktır; çünkü Muzaffer, film çekimleri için teknik aracıyla birlikte dönmüştür.

Ve Film Başlıyor: Gerçek ve Oyun

Muzaffer İstanbul'dan, Ceylan'ın da kendi 'minimalist' teknik ekibiyle birlikte döner. Ekip, Muzaffer'le birlikte iki kişiden oluşur. Muzaffer'in yardımcısı rolündeki Sadık, gerçekte Ceylan'ın da asistanı olan Sadık İncesu'dur. Ceylan, böylece filme hem kendisini, Muzaffer aracılığıyla ikizi⁸⁹ olarak, görünür kılarak,

⁸⁹ İkiz, Orr'un, psikanalist Otto Rank'a dayanarak sinemaya aktardığı bir sözcüktür. Orr'un aktardığına göre Rank (1997: 56) ikizi (double), dış dünyayla ilişkilerinde sorunlu ve altüst olmuş narsistik benliğin onaylanmayan bir gösterimi olarak görmüştü. Orr (1997: 56-57), ikizin,

hem de gerçek teknik ekibini filme dahil ederek öz-düşünümselliğin altını bir kez daha çizer. Muzaffer'in "Baba, rolünüzü ezberlediniz mi bakalım?" sorusuna Emin "Çalışıyoruz bakalım." dese de, film için getirilen aletleri görünce, "Eyvah, zormuş bu film!" demekten alamaz kendini.

Muzaffer, Sadık'la birlikte, filmde kullanacağı mekânlar için hazırlık yapar. Köydeki bir eve baktıktan sonra Çanakkale'ye giderler, kadastrocuların gelme olasılığı nedeniyle gitmeyi istemeyen baba Emin ve anne de bu geziye katılır. Emin, "Bu Mayıs ayını hiç sevmem; hep içime bir sıkıntı çöker, hep bir terslik olur." der. Filme adını veren içindeki bu sıkıntı, elbette kadastrocuların gelişiyile ilgilidir. Anne'nin, "Mayıs aylarında sıkıntı mı çöker? İnsanın daha içi açılır." cümlesi, filmde neden onun sıkıntısının anlatılmadığını açıklar. Anne, başlı başına bir sıkıntısı olmayan, ama karakterlerin bütün sıkıntılarının etkilediği bir karakter olarak kurulmuştur. Ancak sıkıntı, erkek karakterlerle ilgili olarak anlatılaştırılır.

Otomobil Çanakkale yolunda ilerlerken, yol kenarında oturan Pire Dayı görülür. Pire Dayı onlara bakar, ama Muzaffer durmaksızın yoluna devam eder. Muzaffer, ona verdiği 'geri dönme' sözünü çoktan unutmuştur. Bu sahne, bir kez daha sanat ve hile arasında kurulan bağı güçlendirir. Yolculuk sırasında Ceylan, artık diegetic olduğunu bildiğimiz Bach müziğini kullanır ki, Chandler (2004), diegetic olmayandan diegetic olana geçilmesinin düşünümsel bir strateji olduğunu söyler. Sadık'ın da dahil olduğu bu aile, minimalist ekip, Çanakkale'nin tarihi ve turistik mekânlarını gezer, ancak Ceylan, bu görüntüleri ne idealize eder, ne de turistik bir bakışa yüz verip romantize eder. Örneğin ulusal tarih açısından önemli bir yeri olan Çanakkale Şehitler Anıtı'nı yalnızca Emin ziyaret eder, diğerleri arabada kalırlar. Emin'in bu ziyareti ve Kurtuluş Savaşı hakkında bir şeyler anlatırken görülmesi, onun idealist kimliğini vurgular. Bir başka örnekte Ceylan, güzellik duygularımızı okşayan bir ayçiçeği tarlası-

'benliğin öteki kişide bir sevgi nesnesi olarak dışsallaştırılabileceği gibi, bir kötülük figürü olarak da egonun ayna imgesi olabileceğini' belirtir. Burada ikiz, yönetmenin, kendi varlığının, kurmaca içinde bir karakterde dışsallaştırılması anlamında kullanılmıştır.

nı gösterir. Ancak aniden görüntünün ortasında karşımıza çıkan Sadık, görüntünün 'romantik'liğini bozar; çünkü o, tarlaya tuvaletini yapmış, şimdide giysilerini düzeltmektedir. Görüntülerle bu şekilde oynama, Ceylan'ın 'sanat sinemasının ve modernist sinemanın bir bileşeni olarak görülen 'oyunsu'luğa ne kadar yakın olduğunu gösterir.

Orr (1997: 12), 'post-modern sanat eserleri için kullanılan kendine dönüklük, ironi, pastiş, kendini yansıtabilme ve her şeyi vurgulayabilme yetisinin, hiç de post-modern olmadığını, tam tersine modernliğe özgü kavramlar' olduğunu savlar. Üstelik Orr'a göre (1997: 13) "pastiş, bilinçli anlatı, oyun oynama, çok-değerlilik gibi biçem ya da anlatı özellikleri, 1950'lerin sonlarına doğru gerçekleşen sesli sinemanın 'klâsik' anlatılarından modern kopuşun bir parçası olarak çağdaş kültürde başından beri vardı." Ancak bunların çoğu, yazarın 1950'lere tarihlediği neo-modern buluşlardı. Ceylan da 'oyunsu' süreçlere yer vererek, (neo) modern sinemayı izler. Muzaffer'in film çekim süreci ise, tümüyle oyun ve gerçek kavramlarını görünür kılar.

Sonraki sahnede, Muzaffer'in film çekimlerine başladığını görürüz. Emin, *Kasaba* filminden anımsadığımız sahnenin çekimi için ağaç altında oturmuş, Saffet'in suflörlüğünde, kendisine okunan replikleri söylemeye çalışır. Pire Dayı'nın deneme çekimlerinde olduğu gibi, Emin de bu cümlelerde takılır; unuttuğu "Yağmur mu yağıyor?" cümlesini, ona bir dış ses olarak Sadık anımsatır. Özellikle söyleyemediği cümleler yüzünden Muzaffer'in her defasında 'on milyon lira gitti' diye tepki verdiği Emin, yine yanlış söylediğinde bu kez kendisi "Gitti on milyon!" diye üzülür. Bu sahneler hem komiktir ve söylenen cümlelerin 'yapaylığını' açığa vurur, hem de vicdan kavramına bağlanır; baba kendini suçlu hisseder. Ceylan'ın bu sahnede dolaylı olarak, *Kasaba* filminde kullandığı diyaloglar yüzünden kendisini de eleştirdiği düşünülebilir.

Emin, bu cümleyi, filmin öykü evreni dışındaki gerçeklik olarak anlamlandırarak yukarı bakar ve "Ne, yağmur mu? Yok, Yağmur yağmıyor." der. Muzaffer'in film öykü gerçekliği içinde söylenmemesi gereken bu cümle, Ceylan'ın film öykü evreni içinde yer alır ve oyun (film) ve gerçek ayrımını vurgular. Başka bir deyişle Muzaffer'in filminde kurmaca-dışı olan şey, Ceylan'ın

filmsel gerçekliğini oluşturur. Ancak bu filmsel gerçek de, kurmacanın bir parçası olduğu için, burada modernist filmlere özgü bir ironi söz konusudur. Suner (2004: 320) bu sahnedeki ironik tonun, çizilen durumun beceriksizliğinden geldiğini söyler: "Genelde entelektüel ve sanatsal üretimle birleşmiş olan film yapma etkinliği, burada oldukça evcilleştirilmiş ve mütevazı bir pratiğe dönüştürülmüştür...İroni, 'kendini oynama'nın garip durumundan kaynaklanmıştır." (Suner, 2004: 320). İronik olarak yine kurmacaya bağlanan, kurmaca ve gerçek arasındaki ayrımını, öz-düşünümselliği Ceylan sesle vurgular. Ancak ses, başka bir yarılmaya da işaret eder:

"Bu sahnede gerçekliğin farklı katmanları, ses ve özne ayrılığı aracılığıyla açığa çıkarılmıştır. Gerçekte babaya ait olan sözler, bir dış ses tarafından hatırlatılmıştır. Böylesi bir ses ve özne ayrılığı, uyumlu ve öz-bütünlüklü bir kimlik (self-integrated identity) hakkında sahip olunan varsayımları yerinden etmeye hizmet eder. Beden ve sesin birliği kırılmışken, kendini-keşfetme (self-revelation) dışarıdan bir yerlerden dikte edilmeye başlar." (Suner, 2004: 320).

Böylece ses, Suner'in vurguladığı gibi (2004: 322), "öznenin kendi seslerinden üretilmiş anlamlardan ayrılmış, özgünlüğünü kaybetmiştir." Yazara göre "artık ses, öznenin içsel gerçeğinin bir yansıması olarak düşünülemez. Ses ve beden arasındaki bu uzaklık, bu anlamda bir aidiyet ve kimlik sorununa işaret eder. Bu yönüyle film, aidiyetin performatif/oyunsu yönünü olduğu gibi, zorunlu yönünü de açığa vurur." (Suner, 2004: 322).

Baba Emin'i, Muzaffer'in filminde kendisinden beklenen 'doğallığı' sergileyemeyen 'başarısız' bir oyuncu olarak izleriz, ancak Ceylan'ın filminde de 'kendini doğal olarak oynamada başarısız olan' bir oyuncuyu oynayan başarılı bir oyuncu olarak izleriz. Amatör bir oyuncu olarak Emin'in performansı Ceylan, hem gerçek ve kurmaca arasındaki farkı görünür kılar, hem de minimalist oyunculuğun gücünü göstermiş olur.

Bir belgesel olarak da okunabilecek olan *Mayıs Sıkıntısı*'nda bu sahnelerin izleyiciye verdiği haz, Cowie'nin belgesel sinemada olduğunu belirttiği gibi (1999: 19), "yalnızca 'mış gibi' (make-believe) yapmaktan ya da kurmaca canlandırmadan (fictional

enactment) gelmez, aynı zamanda gerçeğin (actuality) yeniden-sunumundan da gelir." 'Mış gibi' canlandırmada, kurmacanın inşasında yaşanan sorunların kaydedilmesi, filmi kurmaca ile belgesel arasında bir yerde konumlandırır. Gerçeği temsil etmeye yönelik kurmaca bir film çekme girişimi, yarı-belgesel bir filmle sonuçlanır. Nichols'ın yapmış olduğu sınıflamaya göre (1991: 33,) *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki yarı belgesel tarz, film, kendisinin farkında olduğu için, 'düşünümsel (reflexive) belgesel' tarzına benzer. Nichols (1991: 57) bu tarzda yönetmenin kendisini, bir üst-yorum (metacommentary) olarak filme dahil ettiğini ve düşünümsel metinlerin, öz-bilinçli olduğunu söyler.

Stam ve arkadaşları (1993: 200) öz-düşünümselliğin (self-reflexivity), 'kendi üretim, yazarlık, metinlerarasılık etkilerini, metinsel süreçlerini ya da alımlamalarını ön plânda tutan metinlere gönderme yaptığını' belirtir. Daha açık biçimde bir metnin, kendi yapım, yaratım koşullarını açık etmesi olarak tanımlanabilir. Chandler (Pearson, Simpson, 2001: 377-378'den akt. 2004), görsel-işitsel metinlerde düşünümselliği tanımlayabileceğimiz bir dizi araç olduğunu söyler; "kırılma (fracture), mesafe koyma (distanciation), kesme (interruption), süreksizlik (discontinuity) stratejileri", bunlardan birkaçıdır.

"Diğer düşünümsel stratejiler, izleyicinin, hem üretim araçlarına (kamera, mikrofon, aydınlatma vb.) hem de görsel-işitsel iletişimin fiziksel nesnelere (örneğin film şeridi) edebi olarak açığa çıkararak, medyanın inşa sürecine ve film materyallerine dikkat çeker... Açıkça düşünümsel kanon, bir dizi araç arasından, en çok doğrudan kameraya yönelme, anlatısal süreksizlik, yazarsal araya girme (authorial intrusion), deneme niteliğinde arasöz, süreç ve aygıtın sergilenmesi, düşünümsel alt-başlıklar (reflexive inter-titles) ve çerçeve-içinde-çerçeve ve film-içinde-film gibi diğer üst-sinemasal (meta-cinematik) araçları vurgular." (Pearson, Simpson, 2001: 377-378'den akt. Chandler, 2004).

Mayıs Sıkıntısı, bu stratejilerden çoğunu içerir. Öncelikle film, film yapımı ve yönetmen üzerinedir; seyretme olgusuna odaklanır; film sürecindeki araçlara (ses kayıt cihazı, kamera, ışık vb.) dikkat çeker; film-içinde-film içerir; yönetmen, film-içindeki-

filmin yönetmeni Muzaffer aracılığıyla kendisini görünür kılar. Bunlara ek olarak "ilgisiz ses/sessizlik kullanımı; 'sıkıcı' kamera hareketleri; yapaylığa dikkat çekme; gerçek ve kurmaca ayrımının belirsizleşmesi; anlatıcının, bazen metin içinde görülür hâle gelmesi; karakter/oyuncuların ontolojik konumu (oyuncuların, içinde oldukları filme ilişkin yorum yapmaları" (Chandler, 2004) gibi stratejilere yer vermesiyle *Mayıs Sıkıntısı* öz-düşünümsel bir filmidir.

Öz-düşünümselliği ele veren film-içindeki-film ve çekim sürecindeki kırılmalar, çekim ekibinde başka sıkıntılara yol açarak gerilimi yükseltir. Babasının performansından memnun kalmayan Muzaffer, öfkesini ekibin diğer üyelerine de yöneltir; yemek arası isteyen Saffet'e çatar, annesine, ateş efekti yaratan elinde tuttuğu aydingeri 'doğru tutmasını' söyler. Bu sırasında Sadık'ın sigarasını yaktığı müzikli çakmak, aniden Ali'nin dikkatini çeker. Çakmaktan yayılan ve bir dönem oldukça popüler olan lambada müziği, film boyunca işitilen barok müzik karşısında popüler olana işaret eder.

Ekte kimse halinden memnun değildir. Anne de, köylü kıyafetleri içinde olmaktan sıkılmıştır ve tekrar çekilen sahneyi Muzaffer'in beğenmemesi üzerine, "Güzel oldu güzel. Yeniden çekmeye gerek yok." der. Muzaffer, kesilen her çekim sonrasında kaybedilen paranın ne kadar olduğunu söyleyerek, babasına vicdani eziyet çektirir. Sanat, hile ve vicdan iç içedir. Sonunda Emin, herhangi bir sorun olmadan repliğini doğru söyleyip, film gereği 'yukarı' baktığında, ağacın işaretlenmiş olduğunu fark eder. Çan sesine benzer bir ses işitilir. Anlatının doruk noktası olan bu andan itibaren, karakterlerin diğer sıkıntılarının da birer birer farklı biçimlerde sonuçlandığı görülür. Emin, kendisinin ağaçlar işaretlenmeden evvel orada bulunması gerektiğini söyleyerek, "Filmle milmle ne işim vardı benim! Bende Çanakkale'ye gidecek hal mi vardı?" diye hayıflanır. Annenin 'üzölme' uyarısı da, Muzaffer'in 'büyütülecek bir şey olmadığı' saptaması da Emin'i iyice sinirlendirir: 'Elli senesini orada geçirdiğini', 'kimse-nin kendisine yardımı olmadan her şeyi kendi başına yaptığını' söyler. Emin, annenin, "Emin yeter gayrı, uzatma. Ölüm yok sonunda, uzattın da. Şu çocuğun filmini yapıverek." çağrısına aldı-

rış etmeden filmi bırakıp gider. Kimse Emin'i durduramaz. Saffet, "Ya yayan ta Yenice'ye gidecek ya Muzaffer abi. Ya arabayları götürüverelim" diye vicdani bir öneride bulunsa da, Muzaffer, "Bırak gitsin" demekle yetinir. Bu koşuşturma içinde Ceylan, birkaç kez daha müzikli çakmaktan çıkan müziği araya girerek, tek sıkıntının Emin'in ya da Muzaffer'in sıkıntısı olmadığını ima eder. Sıkıntılar, üst üste gelmiştir adeta. Ceylan, kimsenin sıkıntısına ayrıcalık tanımadığını gösterir.

Muzaffer'in filmi yarım kalır bir süre. Muzaffer ve Saffet, geceyi bir kahvehanede geçirirler. Muzaffer eve geldiğinde babayı daktilonun başında görür. Baba, dönüp onunla konuşmaz, öfkesi henüz geçmiş değildir. Birikmiş, üst üste gelmiş sıkıntıları duyururcasına gök gürlür. Ertesi sabah Muzaffer, bahçede gördüğü babasının yanına giderek, onunla konuşmayı dener: "Duman çökmüş, yağacak galiba." Baba önce, "Hıhı" diye tepki vermekle yetinir, ardındansa, ona 'arkadaşının daktiloyu tamir edip edemeyeceğini' sorar. Babasının kendisiyle konuşmasına sevinen Muzaffer, daktiloyu kendisinin de tamir edebileceğini belirterek, ona yağmurun yağıp yağmayacağını sorar. Bu soru, filmi içindeki-filmde babanın söylerken takıldığı, gerçek ve kurmacayı ayırt etmekte zorlandığı o repliğine benzediği için anlamlıdır. Geçici küslük sona ermiştir. Kamera, sabahın ilk saatlerinde boş sokağı gösterir.

Muzaffer'in film çekimlerine geçildiği görülür sonraki sahnede. Kamera, ağaç dibinde oturan Emin'i gösterir, Muzaffer bu kez çekimden memnundur, ama babanın son cümlesini 'gülerek söylemesini' ister. Üstelik Muzaffer, babasıyla daha uygun bir dille konuşur, onu zorlamaz: "Bir daha deneyelim. Olur mu?" Emin, artık repliğini ezberlediğinden, kendisine suflörlük yapan Saffet'le eş zamanlı olarak söyler cümlelerini. Muzaffer'in de dikkatinden kaçmayan, Emin'in repliğinin sonundaki gülüşünün 'yapmacıklığı', bir kez daha filmin öz-bilinçliliğini vurgular.

Bu sırada Ali, 'verdiği yumurtanın zamanının dolmasına üç gün kaldığını' anımsatır halasına. Hala, "Kırmadın mı hiç? Aferin." diyerek, artık onu taşımasına gerek olmadığını söyler, yumurtayı bir kenara koyar. "Ne yapacaktık sana?" diye sorduğundaysa Ali, önce müzikli saat istediğini, ama şimdi müzikli çakmak istediğini

söyler. Çekimler devam ederken uyuyakalan Ali, düşünce cebindeki yumurtadan civciv çıktığını görür. Muzaffer'in daha önce Ali'ye söylediklerini anımsatan bu düş, Sadık'ın çakmağından çıkan müzikle kesilir. Ceylan, Ali'nin yeni 'arzu' nesnesi aracılığıyla, arzu nesnesi İstanbul'a gitmek olan Saffet'e geçer. Saffet, dört dakikalık filmin, kendisinin iki ay çalışarak aldığından daha çok paraya alındığını öğrenince şaşırır ve Sadık'a "İstanbul'da çok para var değil mi?" diye sorar. Sadık, böyle olsa da, ona göre de çok gideri olduğunu belirtir. Muzaffer, Saffet'e İstanbul işinin zor olduğunu, işlerinin yoğunluğu nedeniyle onunla ilgilenemeyebileceğini söyleyerek, 'en iyisinin kasabada kalması' olduğunu söyler. Muzaffer, Saffet'i kasabada kalmaya ikna etmek için, İstanbul'da yaşamının çok zor olduğunu, 'insanların mevsimleri fark etmeden karanlık evlerde yaşadığını', 'pek çok insanın dönmeyi istediğini, kiminin intihar ettiğini', 'kasabada çalışmasına bile gerek olmadan geçinebileceğini', 'taşın yerinde ağır' olduğuna dek bir çok şey anlatır. Saffet, karşı şeyler söylese de, Muzaffer verdiği sözden caymıştır. Sıkıntılardan biri daha açıklığa kavuşmuştur. Saffet İstanbul'a gidemeyecektir; İstanbul, onun için hep parıltılarıyla arzu nesnesi olarak kalmaya devam edecektir. Sıkıntısıyla baş başa kalan Saffet, başı önünde üzgün tarlada dolaşır ve son sahne için kendisine seslenen Muzaffer'e gönlüsüzce "tamam" diyebilir. Ali, Sadık'ın mırıldandığı şarkıyla uyandığında, aynı zamanda bıçağı da olan müzikli çakmağıyla elma soyduğunu görür. Sadık, 'bıçağına dikkat etmesi' koşuluyla çakmağı Ali'ye verir. Çan sesi bir kez daha işitilir. Ali sevinçle çakmağın müziğini dinler. Bu kez de anne sese uyandığında, 'o sesin ne olduğunu' sorar. Ali, elindeki çakmağı saklayarak "Hiç" der ve 'fikir değiştirdiğini' belirterek, tekrar saat istediğini söyler halasına. Gerekçesi de, 'saati olunca okula geç kalmayacak' olmasıdır. Bir kez daha Ali'nin sorumlulukla birlikte hileyi öğrendiğini görürüz. Sorumluluk ve hile, gerçek yaşamda olduğu gibi, sanatta da iç içedir.

Ali sıkıntısını çözmüş, Muzaffer filmini bitirmiş, buna karşın Saffet ve Emin, sıkıntılılarıyla baş başa kalmışlardır. Saffet öylesine üzündür ki, kamerayı taşıması için yardım isteyen Sadık'a "Sen taşırsın ya!" der. Emin ise, karısı Fatma'ya, 'gece boyunca hiç uyumadığını, kanun maddesini düşündüğünü ve yeni bir

mahkeme açıp, kendi avukatlığını kendisinin yapacağını' söyler. İdealist biri olarak Emin, yılmamıştır; mücadelesine devam edecektir. Muzaffer ve ekibi, güneş doğmak üzereyken arabayla eve dönerler, ama Emin, orada kalıp, 'sorumluluk' bilinciyle etrafı toplar, ateşi söndürür. Muzaffer, arabadaki uyku tulumunu, babasına bırakır ve onun idealizmini anladığını belirten bir bakışla ona bakar. Emin, ağaç altında gördüğü yumurtayı da alıp cebine koyar; ama onun sorumluluk öğrenmesi için, kırk gün boyunca onu cebinde taşımasına gerek yoktur. Sonunda Emin, ağaç altında elmasını yerken uyuyakalır. Müzik işitilir, kamera ağaçlar arasında dolanıp, doğmak üzere olan güneşi gösterir. Perdeyi ışık kaplar, doğanın bin bir sesi işitilir. Işığa ve sese odaklanan bu bi-tiş, filmin kaynağının da ses ve görüntü olduğunu ima eden öz-bilinçli bir vurgudur.

Sonuç: Modernist Bir Film Olarak Mayıs Sıkıntısı

Lunn (1995: 48), öz-bilinçlilik ya da öz-dönüşlülük⁹⁰ olarak tanımladığı öz-düşünümsellik kavramını, sanatsal modernizmin temel özelliklerinden biri olarak değerlendirir:

"Modernistler, sanatı 'dışsal' gerçeklik olduğu iddia edilen şeyin sadece saydam bir 'yansıması' ya da 'sunulması' haline getirmek için, yeni bilimsel iddiaları veri olarak alan eskimiş girişimlerden kaçarlar...Modernist eser, kendi gerçekliğini bilinçli bir yorum ya da oyun olarak açığa vurur." (Lunn, 1995: 48).

Bir başka deyişle öz-düşünümsellik, Stam'ın belirttiği gibi (1992: XI, 1) "sanatın, dünyaya açılan bir pencere, saydam bir araç olduğu varsayımını yıkar; bir büyü olarak sanat düşüncesiyle ilişkisini keser ve metinsel inşalar olarak kendi yapaylıklarına dikkat çeker". Öz-düşünümsel tarzıyla *Mayıs Sıkıntısı*'nda Ceylan, izleyicinin filmle olan ilişkisinin bilinçliliğine dikkat çeker ve özellikle Muzaffer'in film çekimi sahnelerinde olduğu gibi, sinematik biçimin bilinçliliğini, kendi farkındalığını güçlendirir. Ceylan, kendisini filme Muzaffer aracılığıyla dahil eder ve film üzeri-

⁹⁰ Özgün metinde 'öz-dönüşlü' terimi yerine, birlik sağlamak için kitapta kullanıldığı biçimiyle 'öz-düşünümsellik' sözcüğü kullanılmıştır.

ne olan düşüncelerini, Muzaffer'in film çekme süreci aracılığıyla söyler. *Mayıs Sıkıntısı*, bu nedenle 'modernist' bir filmidir.

Mayıs Sıkıntısı, öncelikle ele aldığı izlek ve bu izleği işleyiş biçimiyle modernist bir filmidir. *Kasaba* filminin çekilme sürecini anlatan film, bir yandan izleyiciye izlediğinin kurmaca olduğunu fark ettirmeye çalışır, bir yandan da kurmaca ve gerçek arasındaki ayrımı belirsizleştirir. Akdeniz'in de belirttiği gibi (2003: 125) "*Mayıs Sıkıntısı*'nda yönetmen kimliği, hem metin içi kimlik (Muzaffer), hem de metin dışı kimlik (Nuri Bilge Ceylan) olarak yer alır ve yönetmen, kimliği ve kendi anlatısı ile kurduğu ilişkiyi görünür kılar." "Ceylan, kendi çektiği film ile (*Mayıs Sıkıntısı*), Muzaffer'in çektiği video görüntüleri arasındaki estetik farka işaret ederek, iki yönetmen kimliği arasındaki farkı da görünür kılar." (Akdeniz, 2003: 125). Gerçekte her iki görüntü de Ceylan'a ait olsa da, aradaki estetik fark belirgindir.⁹¹ Bu modernist tavır, Ceylan'ın sanat, hile, suçluluk ve vicdan kavramlarını birbirleriyle ilişkili olarak ele aldığını ortaya koyar. Sanatın, hile, suçluluk ve vicdan gibi kavramlardan ayrı düşünülmemeyeceğini söyleyerek sanatsal yaratım sürecini gözler önüne seren Ceylan, yukarıda vurgulandığı gibi, 'büyü(lenme) olarak sanat düşüncesiyle ilişkisini keser ve filmin kendi yapaylıklarına dikkat çeker'.

Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*'nda bakışını özneye, kendisine, kendi film çekme pratiğine çevirir. Filmde bakışın iktidarı, Ceylan'ın alter-egosu/ikizi, yönetmen kimliğindeki Muzaffer'dedir. Ceylan, bu bakışın gücünü, Antonioni, Renoir, Bergman ve Fellini gibi "paylaşılan bir araç (medium); yönetmen, kahraman ve izleyici arasında kurulan bir üçlü ilişki olarak gösterir" (Orr, 1995: 89). Orr, modern sinemada bakışın gücü konusunda şunları söyler:

"Görmenin ortak bir modeli olarak bakış, güç isteminin (will to- power) ve ruhsal tahakküm uğruna verilen sürekli bir mücadelenin sinemaya ilişkin bir biçimi olarak işler. Burada bakış,

⁹¹ Bu görüntüleri izlerken anne-baba, sobanın nasıl yandığından söz ederler. İzleyiciler olarak Muzaffer'in filmini görmemiş olsak da, sözü edilen görüntülerin, Ceylan'ın ilk kısa filmi *Koza*'da olduğunu anımsarız. Böylelikle Ceylan, filmde Muzaffer'i ikizi olarak konumlandırırken, kendi filmi *Koza*'ya da, bu filme benzeyen Muzaffer'in video görüntüleri aracılığıyla gönderme yapar.

... nesnesi üzerine bir şiddet biçimi uygulamak yerine, sinemaya ilişkin çerçeveleme uzlaşımlarına karşı şiddet uygulayan bir güç alanıdır. Bu, film kahramanları arasında, yönetmen ve izleyici arasında eşzamanlı bir mücadelenin cereyan ettiği düşünömsel bir bakıştır. Güç isteminin temel olarak ifade edilmesine, film çekme edimi aracılık eder." (Orr, 1995: 89).

Ceylan, Muzaffer kimliğinde bakışın gücünü, yakın çevresi üzerinden elde etmeye çalışır. Bakışın gücünü elde etmede karşılaştığı sorunları, Muzaffer'in film içindeki film çekimleriyle anlatır. Baba, repliğini doğru söyleyemez, sözleri ve mimiklerinin eşzamanlılığını yakalamada oldukça zorlanır.

Mayıs Sıkıntısı, başka bir yönüyle de moderndir. Orr (1995: 120), "genellikle modern filmin perde mekânı haline gelen çerçeve dışının, mevcut hale gelen namevcut ve algısal hale gelen imgesel arasındaki benzeşmeler üzerine geliştiğini" belirtir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda geleceği söylenen, bir türlü geldiği görölmeyen ve bu nedenle baba Emin'de sıkıntı yaratan kadastrocuların mevcütlükleri, hem söylemle, hem de onları temsil eden ağaçlara sürölmüş boya işaretleriyle sağlanır. Kadastrocular filmde hiç görölmezler, ama ağaçlara sürdükleri boya işareti, onları perde uzamında var kılar.

"Modern filmler, algılananı anlatarak, kameranın kaydettiklerini ekrana yansıtarak, günlük deneyimin yaşam dünyalarından çıkan imgesel anlatıları işler" (Orr, 1997: 23). Ceylan sineması, Ceylan'ın da pek çok yerde açıkladığı gibi, "kendini keşfetme arayışının artan hızının ve bu keşfin büyüyen bir hızla olanaksızlaştığı duygusunu umutsuzca yenmeye çalışmasına tanıklık eden" neo-modern sinema geleneğini izler (Orr, 1997: 24). Bu arayış, filmde aidiyet kriziyle de kurulur. Öyle ki, kendisini tümöyle kasabaya ait hisseden Emin ile kasabayı 'hapishane' olarak gören Saffet arasındaki derin bir karşıtlık vardır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda karakterler, çoğunlukla açık uzamlardadır. Ev içi ile ev dışı arasında bir ayrım yoktur, adeta kasabanın kendisi tümöyle eve dönüşmüştür. Tarlalar, bahçeler, sokaklar, çarşı tümöyle açık uzamlar, kasabalılar için iletişim-etkileşim alanıdır. Tanıdıklığın, birincil ilişkilerin sağladığı güvenle kapılar bile kilitlenmez. Muzaffer, filmi için aradığı uygun eve karar verdiğinde, eve izin-

sizce girmekte bir sakınca görmez. Kasaba sınırları içinde, 'içerisi' ile 'dışarı' arasında belirgin bir fark yoktur. Öyle ki ev, bütünüyle kasaba olmuştur. Çekimler sırasında anne, baba ve Ali, tümüyle film-içindeki-filmin platosu haline gelen ağaçlar arasında uyur. Ceylan, 'dışarı'yı, açık alanları 'içerisi' kılarak, bir kez daha onlar için kasabayı, aidiyet duyulan bir ev haline getirir. Ancak Saffet için kasaba, ev değildir; sıkıcı, boğucu, tekdüze yaşamıyla kaçıp kurtulması gereken bir yerdir. Ceylan, kasabadan gitmeyi istemek konusunda şöyle der:

*"Kasabada yaşayan insanlar genellikle çekip gitmek isterler, ama bunu başardıklarında, bu sefer de geri dönmek isterler. Bu sık sık tanık olduğum bir çelişkidir. Babam ABD'ye gitti, farklı yerlerde yaşadı, ama geri dönüşten başka bir şeyi arzulamadı. Doğduğunuz yerin dışında yaşayabileceğiniz başka bir yer yokmuş gibi. Buna karşılık, kasabalı gençlerde her zaman büyük şehirde yaşama eğilimi vardır. Çehov bunu çok güzel bir şekilde dile getirmiştir."*⁹²

Muzaffer içinse kasabanın, evin sıkıcı olduğu söylenemez. Ev, kasaba, kasabalı filminin konusunu oluşturduğu için olumsuz değil, verimli bir yerdir. O ev ve aidiyet krizine, daha 'pragmatik' bakar. Kasaba, aidiyet duyduğu ev olmasa da, filmini uygun koşullarda yapabileceği yer olması nedeniyle önemlidir.⁹³

Sonuç olarak Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*'nda farklı yaş kuşaklarının farklı sıkıntılarını alır, onları karşılaştırır. Eyüboğlu'na göre (2003: 84-85) "üzerine kurulu olduğu belirsizlikleri sonuna dek götüren, ne anlattığından çok seçtiği tema üzerinden ilerleyen *Mayıs Sıkıntısı*, çizdiği sıkıntının gerilimini anlatan modernist bir filmidir." Sıkıntıların kimi sonuçlanır, kimi belirsiz kalır. Ali, müzikli saate kavuşma sözü aldığı gibi, bir de müzikli çakmağa sa-

⁹² Ciment, Michel (2001). "Nuri Bilge Ceylan: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor...", Positif, No: 482, Nisan. www.nbcfilm.com.

⁹³ Ceylan, Michel Ciment'le yaptığı bir söyleşide, kendisinin de bu konudaki tavrını şöyle açıklar: "Bugün doğayla kurduğum ilişki çok değişti, daha uzağım, *Mayıs Sıkıntısı*'nın kahramanı gibi daha pragmatik bir tavırm var". "Nuri Bilge Ceylan: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor...", Positif, no: 482, Nisan 2001. www.nbcfilm.com. adresinden alınmıştır.

hip olur; Muzaffer ise filmini gerçekleştirir. Buna karşın Emin, yıllarca beklediği kadaştrocularla karşılaşma olanağını kaçırır; arazisi ve evinin elinden gitme tehlikesi sz konusudur. Saffet ise, hem film için fabrikadaki işinden olur, hem de İstanbul'da iş bulma umudunu yitirir. Ancak gelecekte onların ne yapacağı belli olmadığından, Ceylan, filmini belirsiz bir sonla bitirir. Herkes kendi sıkıntısını yaşar, sıkıntı filme dnşr.

4. BÖLÜM

UZAK: BİR İÇ UZAKLIK ÖYKÜSÜ

Uzak'a Seslerle Giriş

Uzak, görüntüden önce seslerle başlar. Köpek havlamaları ve kuş seslerinin (çoğunlukla karga sesleri) birbirine karıştığı yer, karlarla kaplı bir köydür; zaman, günün ilk saatleridir. Kamera, hareket etmeksizin bu köyü gösterir. Uzaklardan gelen Yusuf, kameraya doğru yürür ve çerçeveye girer. Hayvan seslerine, Yusuf'un karlarda yürürken çıkardığı sesler eklenir. Yusuf, çerçeveden çıktığında bile kamera sabit kalır, zamanın ve mekânın sessizliğini gösterir adeta. Ceylan'ın kamerası, oyuncularına bağlı değildir. Elleri cebinde, omzunda çantasıyla Yusuf, çerçevenin solundan çıkar; kamera bir süre daha sabit kalır, sonra sola çevrildiğinde tekrar çerçeveye girer. Şimdi de görüntüde boş uzun bir yol görünür. Yusuf yolun kenarında bekler, uzaktan önce sesi işitilen, arından belli belirsiz görülen otomobile el kaldırır. Hiç kesmenin kullanılmadığı bu başlangıç sahnesinde, otomobilin durmasıyla perdede filmin adı olan *Uzak* yazısı belirir. Siyah fon ve üzerinde beyaz renkle yazılmış filmin adı, belli bir karışıklık oluşturur. Siyah ve beyaz, belki de filmin karakterleri olan Mahmut ile Yusuf'un ve uzak olanın renkleridir. Tanıtım yazılarındaki bu siyah-beyaz renkler, ileride de vurgulanacağı gibi, iki karakteri ben/öteki ilişkisi içinde değerlendirmeye de yol açar.

Tanıtım yazıları akarken sesler değişmeye başlar, bu kez bir sonraki sahnenin sesleri işitilir. Rüzgar çanı, martı sesleri, gemi sirenine benzeyen bir uğultu, yürüyen bir insanın ahşap parkede çıkardığı gıcırta, izleyiciyi bir sonraki sahnenin denize yakın bir iç mekân olduğunu haber verir. Görüntü açıldığında kamera, oda içindeki bir erkek ve bir kadını gösterir. Kadın, yalnızca oda lam-

basının yarı biçimde aydınlatıldığı odanın arka kısmındadır, erkek ise kameraya yakın durmaktadır. Kamera, başlangıç sahnesinde olduğu gibi hareketsizdir ve kadın soyunmaya başladığında görüntü bulanıklaşır. Ceylan, kadının kim olduğunu bilmemizi istemez. Bunun nedeni daha sonradan anlaşılır. Orta yaşlarda bir fotoğraf sanatçısı olan ve şimdi bir seramik şirketinde reklâm fotoğrafları çeken Mahmut, karısından boşanmıştır ve bu sahnede gördüğümüz evli bir kadınla ilişkisi vardır. Ancak bu ilişkinin, yalnızca cinsellik boyutunda olduğu görülür. Rüzgar çanının sesi tekrar işitilir ve Mahmut, kadına doğru yürür, onun soluk alışları duyulur. Görüntü iyice flulaşır, böylece Ceylan, izleyiciyi dikizci olarak konumlandırmaz. Filminde başlangıcında Mahmut'un sevgisiz biçimde seviştiğini anlatan görüntülerde, kadının yüzünü ve bedenini bulanıklaştırarak, onların bedenlerini teşhir etmez. Mahmut'la kadın arkadaşının seviştikleri yatağın uzağında duran kamera, onlar arasındaki duygusal uzaklığı anlatır. Görüntülerin düzenlenişi ve bu sahne boyunca konuşmaların olmaması, karakterler arasındaki ilişkinin/iletişimsizliğin boyutunu gösterir. Kesmeyle geçilen sonraki sahnede kadın, sabahın erken saatlerinde apartmandan çıkar, sokak lambalarının aydınlatıldığı boş yolda arabasına biner gider. Onu gören tek kişi, kapıcıdır. Kapıcının bakışı, kadının orada bulunma nedenini anladığını ima eder. Kadını uzaktan süzen kapıcı, belki de onun utanmasına yol açar. Tıpkı sonraki sahnede Mahmut'un, yatağa bulaşmış menileri peçeteyle silmesinin, izleyicileri utandırması gibi. Art arda gelen bu sahneler, *Uzak*'ın böylelikle utançla, utanma duygusuyla ilgili olduğunu da düşündürür. Utanç, giriş bölümünde de belirtildiği gibi, Ceylan'ın sinema pratiğinde belirleyici bir kavram olarak yer alır.

Gerek Yusuf'un gerekse Mahmut'un bu sahnelerinde ortak olan şey, Ceylan'ın, *Kasaba* filminde olduğu gibi, ses ve görüntüyü ayırması; sesi başlı başına anlam yaratma aracı olarak kullanmasıdır. Ceylan, her ne kadar sinema pratiğini fotoğrafa benzetmeye çalışsa da, "sinema yalnızca görüntü değildir" demek ister sanki. *Uzak*'ın başlangıcı, bu nedenle sinema üzerine bir düşünme pratiğidir, öz-düşünümseldir ve bu nitelik, *Uzak*'ı 'sanat' filmine bağlar. 'Sanat' filmi, modern estetiğin ayrımlarından biri

olan, estetik öz-bilinçlilik ya da öz-düşünümsellik (*self-reflexiveness*) niteliğine sahiptir (Lunn, 1995:48).

Ceylan'ın kamerası, karakterlerine yaklaşma konusunda oldukça ihtiyatlı davranır. Konumu değişmiş olmasına karşın kamera, Mahmut'a yine de çok yakınlaşmaz. Kamera açılarındaki ve çekim ölçeklerindeki bu mesafe, filmin adına gönderme yaptığı gibi, Mahmut'un yalnızlığına, erişilemez uzaklığına da gönderme yapar. Bu yönüyle *Uzak*, *Kasaba* filminde olduğu gibi, yine adının düz ve yan anlamalarını, çağrışımlarını barındırır, bu kavramları açılar.

Kadın ayrıldıktan sonra yataktan kalkmayan Mahmut, alan derinliği olan çekimle görülür odanın köşesinde. Ardından filmde önemli bir yan öykü olan ve bir türlü yakalanamayan farenin sesi duyulur. Mahmut mutfağa yöneldiğinde, birden telefon çalar. Mahmut, telesekreterde arayanın annesi olduğunu duyduğunda, telefonu açmaktan vazgeçer. Bu ana kadar filmde duyulan ilk insan sesi, telesekreterdeki bu sestir. Annesi, hasta olduğunu belli eden ve ilgi bekleyen bir sesle şöyle der: "Mahmut, ben annen. Aradım yoktun, hadi hoşça kal." Mahmut, numaraları tuşlasa da annesiyle konuşmaktan vazgeçer, annenin beklediği ilgiyi görmezden gelir; kendini erişilmez ve uzak kılar. Bu sahnelerinde ardından gelen sahneler, Mahmut'un yaşamındaki rutini gösterir. Sabah evde tek başına kahvaltı eder ve biraz fotoğraf çeker; deniz kıyısında tek başına çay içer, iş yerindeki yönetici çektiği fotoğrafları inceler. Bütün bu sahnelerde bir tek diyalog yer almaz. Mahmut'un yaşamı, sanki dile de uzaktır. Rutinleşmiş bu yaşam döngüsünde herhangi bir canlılık da yoktur. Her şey alışıldığı gibidir.

Ceylan, Mahmut ile Yusuf'un öykülerini, paralel kurguyla birbirine bağlar. Mahmut'un rutin yaşamını gösteren sahnelerin ardından Yusuf'u görürüz bu kez. Omzunda 'taşra'dan geldiğini gösteren taklit spor marka çantasıyla elleri cebinde Yusuf, evlerin ve otomobillerin sıra sıra dizildiği sokak boyunca yürür ve apartman numaralarına bakar. Sokakta insan olmaması, sanki kentin de yalnız olduğunu söyler. Yusuf, kuzeninin apartmanı önünde durup zile basar, ama açan yoktur. Kapıcı onun 'kime baktığını' sorduğunda Yusuf, 'ezik' biçimde kuzeni Mahmut'un memleketten akrabası olduğunu söyler; "Telefon da ettimdi."

Kapıcı, ona zile iyice basmasını söyler. Var gücüyle zile bassa da, Yusuf, Mahmut'un, geleceğini unutmaması nedeniyle 'dışarıda' kalır. Yusuf'un İstanbul'a geldiği gün, akşama dek dışarıda kalması, filmin sonu için bir erken anlatım olarak da okunabilir. Fiziksel olarak İstanbul'da olsa bile, Yusuf, toplumsal, kültürel olarak kente dahil olamaz, hep 'dışarıda' kalır. Yusuf'un kapıcıyla konuşması, diğer apartman sakinlerinin kapıcıdan istekleriyle kesilir. Önce genç bir erkekle birlikte binadan çıkan orta yaşlı Therrey, kapıcıdan kendisine gelecek paketi ayırmasını ister, ardından üst kattan kendisi görülemeyen, ama sesi duyulan Türkân hanım, kırmızı bir sepet içinde sarkıttığı siparişleri almasını buyurur. Türkân hanımın sesinde buyurgan bir tavır sezilir. Film boyunca kapıcıyla kurulan ilişki, kapıcılık mesleğinin sınırları içerisinde kalır, farklı bir ilişki biçimi gelişmez. Çünkü kentsel ilişkiler buna izin vermez.

Filmin başlangıcı, Mahmut'un kişilik özellikleri gibi, Yusuf'a ilişkin de bilgi verir. Dışarıda Mahmut'u beklemeye koyulan Yusuf, boş sokak ortasında gördüğü kıza 'asılır'; siyah güneş gözlüklerini takar ve sokaktaki otomobillerden birine yaslanarak 'uzak'tan kıza bakar. Onun eksikliğini duyduğu şey yalnızca bir iş değildir; aynı zamanda bir kadındır. İstanbul'da olmak demek, Yusuf için 'hayatını yaşamak'tır ve bu hayatın içinde kadınlar da vardır. Yusuf'un kıza yaptığı gösteriş, gülünç bir duruma yol açar: Yaslandığı otomobilin alarmı çalınca Yusuf şaşırır. Aracın sahibi, yol boyunda çerçeve içindeki bir binanın penceresinden atletiler çıkar, alarmı durdurur. Hem Yusuf'un cakası boşa gitmiştir, hem de aracın alarmını çaldırdığı için de Yusuf utanmıştır. Yusuf 'dışarıda' kaldığı gibi, kadınlarla ilişkisinde de daha ilk günden sınıfta kalmıştır.

Yusuf 'İçeri'de: Karla Kaplı İstanbul ve Gemi İşi

Günü dışarıda geçiren Yusuf, bekleyişini apartman girişinde sürdürür ve uyuyakalır. Karanlık ve sessizliği, kedinin miyavlayışı bozar. Apartmana girdikten sonra Yusuf'un geldiğini fark eden Mahmut, onu içeri alır. "Kusura bakma ya Yusuf" diyerek özür diler. Yusuf ise, "Önemli değil ağabey ya." diyerek geçirir 'dışarıda' kalmasını.

şarıda' bırakılışını. Kentsel ilişkilerin iktidarı, hemen kurulmuştur. Gerçekte önemli olmasına karşın Yusuf, 'unutulmuş olmasını' alçakgönüllülükle karşılar. Diğer sahnelerde olduğu gibi sahnenin aydınlatması, mekâna giren film karakterleri tarafından yapılır. Dairesine giren Mahmut, lambayı açtığında, odanın arka tarafı aydınlanır, ön tarafı karanlıkta kalır. Yusuf aydınlık, Mahmut karanlık taraftadır. Bu tür bir aydınlatma içinde karakterlerin çerçevelenmesi, Yusuf'un daha 'açık', bilinebilir, Mahmut'un ise, bilinemez olduğunu düşündürmesi nedeniyle oldukça anlamlıdır.

İçeri girdiklerinde Mahmut'un sorduğu ilk soru, 'memleketin nasıl olduğudur'. Yusuf'un "Bildğin gibi işte." yanıtı ise, *Kasaba* filminde olduğu gibi, 'memleketin', kasabanın değişmeyen, tek düze devam eden yaşam biçimine gönderme yapar. Böylelikle Ceylan, filmleri arasında karakterleri ve öykü açısından devamlılık sağlar. Hareketsiz kamera, mutfak kapısının aralığının çerçeveleri içinde çerçeveyerek, onları birbirinden ayırır. Çerçeveleme, onların farklı dünyalardan olduğunu anlatır. İkisi de sigara içer. Mahmut, kasabayı sorduğunda Yusuf, 'fabrikanın kapandığını ve en az bin kişinin işten çıkarıldığını' anlatır. Mahmut'un ısıklık çalarak, "Bir kasaba dolusu adam." diye şaşkınlığını belirtir. Artık kasabada 'rahat' bir yaşamın olanağı kalmadığı anlaşılır. Bu konuşmada Mahmut'un yüzü Yusuf'a baktığı için görülmez, Yusuf'un yüzü ise net biçimde görülür. Yine bu tür bir konumlandırma da, Yusuf'un açıklığına, Mahmut'un kapalılığına işaret eder.

Yusuf, gemilerde iş bulmak için İstanbul'a gelmiştir. Onun konuşması, çaresizliği anlatır. Gemide ne iş olsa yapmaya hazırdır; üstelik 'gemi işi'nde hem çok para vardır, hem de bütün dünyayı gezme olanağı verir. Bu nedenle 'gemi işi' Yusuf için bir kurtuluş, özgürlük vaat eder. Önceki filmlerle ilişkili olarak düşünüldüğünde Yusuf'un, *Kasaba*'dan beri amacının zaten bu olduğu görülür; 'kasabadan kurtulmak'. Yusuf bu konuda ne kadar heyecanlı ise, Mahmut da bir o kadar 'kötümser'dir: Bu işin kolay olmadığını belirterek, "Yalnızlığa dayanabilecek misin? Hiç onu hesaplandın mı?" diye sorar. Mahmut, gerçekte bu konuşmada kendi yalnızlığını açığa vurarak, yalnızlığın artık dayanılmaz olduğunu anlatır. *Uzak*'ta ele aldığı yalnızlık izleği, Ceylan'ı 'zorla-

yan, ilk gençliğinden beri acısını çektiği' bir konu olmasıyla dikkat çeker:

*"Gençliğim yalnızlığın karanlık zindanlarında geçti sayılır. Ama insanın toplumdaki yalnızlığı kadar evrendeki yalnızlığı da beni ilgilendiriyor. Bu nedenle insanın varoluşunu kozmik bir boyutla da ilişkilendirebilmeyi isterim. Belki bu nedenle hayvanlarla insanların ortak bir kadere sahip olduğunu hissettirmeyi deneyen detaylar koymaya çalışıyorum biraz."*⁹⁴

Yalnızlık, modernizmin literatüründe insanın vazgeçilmezi, modern insanın yazgısı olarak tanımlanır. Frosh (1996: 48), modernliğin ayırt edici özelliğinin, 'başkalarıyla olan ilişkilerimizin reddi olduğu fikrinin sık rastlanan bir izlek' olduğunu ve bunun psikanalizle ilişkisini 'tahammül felsefesi' kavramıyla değerlendiren Richards'ın tahammülü, "kaçış yanılsamalarına başvurmaksızın modern ıstırapı kaydedip onu kabullenmeyi gerektirdiği" biçiminde ele aldığını belirtir. Başka bir deyişle tahammül felsefesi, modern bireyin, yalnızlığa katlanıp, onu benimsemesi anlamına gelir. Mahmut da modern bir kent insanı olarak yalnızlığı ve onun ıstırabını yaşar. Bu nedenle yalnızlığın ıstırabının farkında biri olarak, Yusuf'a "Yalnızlığa dayanabilir misin?" diye sorar. Yusuf'un yanıtı oldukça anlamlıdır: "Hesap ettik tabii. Para kazanmak istiyorum biraz, gezmeyi de seviyorum. Hep siz mi gezeceksiniz dünyayı, biraz da biz gezelim." Bu söylem ise, Yusuf'un bakış açısından, 'biz'in taşralı olmak, yoksulluk ve yoksunlukla, 'siz'in ise, kentlilik, varlıklı olmak ve hayatını yaşamak gibi kavramlarla eşitlendiğini göstererek, aynı zamanda örtülü bir isyanı yansıtar. Hayatın güzellikleri hep kentlilerce yaşanmaktadır, Yusuf, bu güzelliklerden pay almak, gezip görmek ister. Yine Mahmut, 'her yerin aynı' olduğunu söyleyerek, Yusuf'un hevesini kırar. 'Her yerin aynı' olduğu söylemi, *Kasaba*'da dede Emin'in repliğini anımsatır. Dede Emin, askerliği sırasında gördüğü yabancı ülkeler için, "Oralarda da ağaç aynı ağaç, gök aynı gök." der; ancak 'orası' karşısında, 'burası'nın önemini vurgular. Çünkü ona göre 'burası', köklerin olduğu yerdir, aidiyet duyulan yerdir.

⁹⁴ Aslı Selçuk, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Uzak Dünya Turunda," *Cumhuriyet* gazetesi, 11 Ocak 2000.

Oysa Mahmut için her yerin birbirine benzemesi, onun yaşama, yeni insanlar tanıma, yeni yerler görme arzusunu yitirmiş olduğu anlamına gelir. Baba Emin, savaşıarak, aç kalarak, yokluk ve yoksunluk çekerek gördüğü 'uzak' yerlerden sonra 'nereye gidilse aynı ağaç olduğunu' söyleyip yine de kendi toprağına bağlansa da, Mahmut, çok görüp gezerek, okuyarak, yaşayarak ve tüketerek her yerin aynı olduğu sonucuna ulaşmıştır. İki farklı yaşam deneyimi, onları aynı noktada buluşturur gibi görünür. Yine fark, baba Emin'in huzuru bulduğunu ya da yaşamın anlamını çözdüğünü düşünmesi, oysa Mahmut'un yaşamı ve kendini tüketmiş olduğu için her yerin aynı olduğunu düşünmesidir. Böylelikle Deleuze'un yeni bir sinemanın doğuşuna kaynaklık ettiğini söylediği "modern insan ile dünya arasındaki kopuş" (2000: 170), *Uzak*'ta Mahmut üzerinden anlatılmış olur. Heyecanını yitirmiş biri olarak Mahmut, ardından Yusuf'a 'gemi işi'nin ne zaman belli olacağını sorarak, bu zorunlu misafirliğin ne zaman sonlanacağını öğrenmek ister. "Bana bir hafta demiştin de." diyerek de, bu zorunlu misafirliğin bir haftayı aşmaması gerektiğini ima der. Yusuf ise eveleyerek, sonunda, "Galiba bir hafta sürer." diyebilir.

Konuşma sonrasında Mahmut, Yusuf'un yatacağı odayı gösterir. Onun için bir yer yatağı hazırlar. Mahmut'un, Yusuf'a evin kullanımı ile ilgili bilgi verirken kullandığı dil, gerçekte kuralları kendisinin koyduğunu anlatır. Gece su içmek için kalkılırsa, mutfak kapısı önündeki fare tuzağına dikkat edilecektir; banyo değil, diğer tuvalet kullanılacaktır; bir de sigara yalnızca mutfakta içilecektir. Kuralları anlatırken, kendisinin de bu kurallara uyması gerektiğini belirten bir yüklem kullanarak, bu buyurgan dili yumuşatmaya da çalışır: "Sigarayı mutfakta içiyoruz." Ancak farklılık, dil aracılığıyla pekiştirilmiştir bile.⁹⁵ Mahmut, sığınağı olarak

⁹⁵ Sözlü iletişimde cinsiyetçi örüntüleri inceleyen Elisabeth Kuhn (akt. Tannen, 1996: 201), Amerikan üniversitelerindeki kadın profesörlerin, öğretim dönemi başında dersle ilgili bilgi verirken, "Şimdi gereklilikler hakkında konuşacağız" biçiminde bir dil kullandıklarını; oysa aynı konudaki erkek profesörlerin derste yapılacaklarla ilgili özet bir liste dağıttıklarını ve burada "İki ara-sınavım, bir finalim var" biçiminde otoriteye işaret eden bir dil kullandıklarını belirtir. Yazar böylece kadın profesörlerin dilinin daha olumlayıcı olduğunu, erkeklerin dilinin ise, daha

gördüğü evin, Yusuf için kullanım alanlarını belirlese de, Yusuf'un kokan ayakkabısı, sınırları ve kuralları ihlâl eder. Kural ve kuralı çiğneme arasındaki karşıtlık/çatışma, *Kasaba*'da olduğu gibi, filme yapısalcı bir karşıtlık verir. Koku, ne ayakkabıların içine sıkılan spreyle geçer, ne de onların dolaba kaldırılmasıyla. Kokunun, 'bir mesaj' ve koklama duygusunun ise, "bize tehditlerle çevrili olduğumuzu öğrettiğini" söyleyen Hurton'ın görüşü (1995: 17) izlendiğinde, Mahmut'un bu mesajı, doğrudan tehlike olarak kodladığı görülür. Çünkü koku, aynı zamanda anımsatıcıdır; Mahmut'a, terk ettiği ya da terk etmek istediği geçmişini, kendi içindeki taşırayı anımsattığı için de tehdit edicidir. Bu koku, çocukluğundan, kasabasından, kendi içindeki taşrasından gelmektedir. Kuralları aşan, sınırları ihlâl eden koku, böylece *Kasaba*'dan sonra, *Uzak*'ta da tekrarlanan bir izlek olarak yerini alır Ceylan'ın sinemasında.⁹⁶

Mahmut, kendi yalnızlığı içinde sıkışmıştır ve Ceylan'ın kamesi, onun dille ifade edilemeyen bu sıkışmışlığını, Mahmut odasında tek başınayken bile çerçeve içinde çerçeveleyerek görüntüler. Yusuf ise, odasına yerleştikten sonra bir süre sessizce tavandaki lambaya bakar. Uğultulu bir müzik duyulur.

Yusuf karla kaplı İstanbul'da ikinci gününde, gemilerde çalışmak için iş arar. Kar, sanki İstanbul'u hareketsiz bırakmıştır. Etrafta birkaç kez çalan vapur düdüğü, kuş cıvıltıları, köpek havlamaları, Yusuf'un karda yürürken çıkardığı sesler, parkta kartopu oynayan sevgililerin çağrışmaları, çan sesleri, yakından geçen bir trenin sesi duyulur. Bu sesler, *Kasaba*'nın başındaki sesleri anımsatır. Ancak özellikle kartopu oynayan sevgililerin gülüşmeleri, Yusuf'un bu tür şeylere uzak olduğunu düşündürür. Kent, onun tatmadığı 'yeni hazları' barındırdığı için, arzu duyabileceği

otoriter olduğunu belirtir. *Uzak*'ta Mahmut'un kuralları aktarırken kullandığı dil, ilk bakışta bu kuralları koyan özneyi ya da otoriteyi gizleyerek, onun dilinin otoriter yönünü görmeyi engeller. Ancak evde yaşayan tek kişinin Mahmut olduğu gerçeği, onun kural koyucu olduğunu, dolayısıyla otoritenin o olduğunu açığa çıkarır.

⁹⁶ Filmin sonraki sahnelerinde de duyulan ayak kokusu, *Kasaba*'da hem Asiye'nin beslenmesindeki çürümüş yiyecek kokusunu, hem de o gün okula geç gelen ve üstü başı karda ıslanmış olan İsmail'in, kurutmak üzere sobaya astığı ıslak çoraplarını anımsatır. Böylece Ceylan, çeşitli izleklerle önceki izleyiciyi önceki filmlerine gönderir.

kadar uzaktır. Ceylan, mekânı ses aracılığıyla tanımlarken İstanbul'u, vapur düdüğü ile özdeşleştirir. Karlara bata çıka yürüyen Yusuf, denize doğru ilerlediğinde, tersanede yan yatmış bir gemi görülür. Bu görüntü, sanki Yusuf'un gemi işinin de baştan yatık olduğunu anlatan bir erken anlatımdır. Görüntülere eşlik eden ve gemilerden geldiği anlaşılan çan sesleri, görüntüye dikkat etmeye çağırır izleyiciyi. Birkaç kez işitilen siren sesi, belki de onun kente uzaklığının verdiği acıyı haykırır. Görevliden uluslararası gemiler bürolarının Karaköy'de olduğunu öğrenir. Yusuf, kenti tanımak için hep yürür. Kenti tanımanın en güzel yoludur bu.

Sonraki sahnede Mahmut'u, televizyonun karşısındaki koltuğunda, telefonda konuşurken görürüz. Hafta sonu buluşmayı öneren arkadaşına Mahmut, sırtarak toplantıda 'hatunların' olup olamayacağını sorar. 'Hatun', günlük konuşma dilinde olduğu gibi, onun yaşamında da, 'kısa süre birlikte olunacak kadın' anlamına gelir. Yeni yerler görmek, yeni insanlar tanımak istemeyen Mahmut, elbette ki yüreğini yeni sevgilere de kapatmıştır. Telefonla konuştuğu sırada Yusuf içeri girer; Mahmut oturduğu yerden gerinerek, ona nerede kaldığını sorar. Yusuf, ıslak çoraplarını kalorifere asması için Mahmut'tan izin ister. Mahmut, gönulsüzce "İyi as." der. Yusuf, bu kez, ayakkabılarını da kaloriferin altına iliştirir kuruması için. Mahmut için taşra kokusu eve yayılmaya devam eder. Film izleme eylemi, her ne kadar koklama duyusunu harekete geçirmese de, Ceylan, ıslak çorap ve ayak kokusunu izleyiciye duyumsatmaya çalışır.

Fotoğraf Öldü mü?: Gerçek Yaşam ve Idealler

Yaşama sevincini yitirmiş olan Mahmut, fotoğraf sanatı konusunda eski idealizmini de kaybetmiştir. Tümüyle erkeklerin olduğu grupta fotoğrafçı arkadaşı Arif, Mahmut'un mutsuzluğunu, onun artık, 'paranın mutlu etmediğinin farkında' oluşuna bağlar ve ona "Sen şu masada geçmişini arıyorsun." der. Onun bu tanımlaması, Mahmut'un durumunu tümüyle doğru tanımlar ve bu

yönüyle bilimin eğretilmesi olarak okunabilir.⁹⁷ Mahmut'un arkadaşının dile getirdiği, 'idealler ile gerçek yaşam arasındaki farklılık', Ceylan'ı *Uzak*'ı yapmaya iten temel düşüncedir.

*"Tutkusuz, renksiz ve tekdüze görünen hayatın sinemaya uyarlanması düşüncesi beni her zaman daha fazla heyecanlandırmıştır. Birbirine benzeyen günlerin belirli hiçbir iz bırakmadan geçip gittiği, insanda bazen yoğun bir anlamsızlık duygusu yaratan ve sanki belli bir yaştan sonra varlığını daha da hissettiren bir ruh halinin bir filmime konu olabilmesi fikrini belli belirsiz bir şekilde uzun süredir içimde taşıyordum. Belki bu duyguya, kendisine katlanmayı mümkün kılacak bir anlam katabilmek ya da arada bir sempati bağı oluşturabilmek adına. Belki de bu benim en otobiyografik filmim."*⁹⁸

Mahmut, tutkusuz yaşamıyla Ceylan'ın bu düşüncesini örnekler. Mahmut'un geçmişi, gerçekte aynı zamanda kurulmaya çalıştığı bir şeydir, bir türlü onun peşini bırakmaz. Geçmişini anımsattığı için Yusuf'un gelişi, bunun için de rahatsız eder Mahmut'u. Mahmut bir zamanlar öylesine idealisttir ki, Arif'in deyişi ile 'Beyazsu Vadisi'nin tek bir kare fotoğrafını, daha iyi bir açıdan çekmek için Reşko Tepesi'ne tırmanmayı' göze almasını bilmiştir. Mahmut'ta şimdi bu heyecandan eser kalmadığını gibi, 'sinemaya geçip Tarkovsky gibi filmler yapmak' istediği dönemler de geride kalmıştır. Öyle ki Tarkovsky filmi (*Stalker/İzsürücü*, 1979) şimdi ancak uzun plan-sekanslarıyla Yusuf'u sıkmaktadır, tek başına gizlice porno film izlemek gibi bir işe alet olmuştur. Her ne kadar durumunun farkında olsa da, kendi kişiliğinin ulu orta deşifre edilmesinden rahatsız olan Mahmut'un, konuyu fotoğraftan, 'ortamda' neden 'hatun'ların olmadığını sorarak kadınlara çekmeye çalışması da anlamlıdır. Zira fotoğraf, Mahmut için bir 'hatun'la birlikte olduktan sonra düşünülen bir iştir.

⁹⁷ Bu tanımlama, Bergman'ın *Persona*'sında, Elisabeth'in sessizliğini, ona yüklenen kadınlık, anne, eş ve sanatçılık rollerine direnç olarak okuyan kadın doktorun açıklamasını anımsatır. Doktorun bu teşhisi, psikanalizle ilgili bilgilere dayanır ve bilimin eğretilmesi olarak okunur. *Uzak*'ta arkadaşın Mahmut için söyledikleri de, onun durumunu açıklayan bilimin ya da sanatın eğretilmesi olarak okunabilir.

⁹⁸ Ayşe Teker, "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi...", "Mega Movie, Aralık 2002'den www.nbcfilm.com.

Mahmut'un ideallerinden uzaklaştığını dile getiren bu konuşmalar, Yusuf'a 'uzak' gelir. Çevresinde konuşulanları, sıkılmış bir şekilde izler. Nasıl ıslak, kokmuş çoraplar Mahmut'a, onun evine yabancıysa, Yusuf da bu türden konuşmalara yabancıdır. Fotoğrafa yabancı olan Yusuf, kadınlara yakın olmak ister. Bir sonraki sahnede apartmana girdiklerinde kapıcı, Mahmut'a gelen paketi getirmek üzere alt kata indiğinde Yusuf, Mahmut'a beklememesini, paketi kendisinin getireceğini söyler. Çünkü orada, İstanbul'a geldiği gün apartman önünde gördüğü kız da orada beklemektedir. Yusuf, bakışlarını kendisinden çeviren kıza doğrultmuş, konuşmak için fırsat kollar. Bina içini aydınlatan otomat ışığın birden sönmesi, gergin bekleyişi daha da gerginleştirir. Ceylan, sessizlik (ses) ve karanlık (görüntü) aracılığıyla Metz'in (1974: 197) belirttiği gibi, bekleyişin yarattığı ölü boşluklarla, oldukça dramatik bir etki yaratır. Kızın da göz ucuyla kendine baktığını gören Yusuf, konuşmak için hareket ettiğinde, birden kapıcı çıkagelir. Yusuf, böylece ikinci kez kızla konuşma olanağını yitirmiştir. Arkasına bakarak eve girmekten başka bir şey yapamaz.

Mahmut'un evinde eşyalarla ilişkisi, neredeyse yazılı olmayan kurallarla belirlenmiştir. Salonda oturduğu yer, tam televizyonun karşısındaki koltuktur. Gerek koltuğun televizyonun karşısında konumlanması, gerekse televizyonun karşısında başka oturulacak bir yer olmaması TV'nin mekânsal düzenlemedeki merkeziliğine işaret eder, Mahmut'un tek kişilik yaşamının ve yalnızlığın altını çizer. O gece de aynı koltukta oturmuş, videoda Tarkovsky'nin *Stalker* filmini izler. Yusuf ise, koltuğun yanına illeştirilmiş sandalyede oturmuştur. Sandalyenin ve Yusuf'un konumunun eğreti olduğu çok açıktır. İzleme faslı bittikten sonra, sandalye eski yerine taşınır, ne de olsa evin bir düzeni vardır. *Stalker*'deki uzun tren sekansı, fotoğraf üzerine olan konuşmalar gibi Yusuf'u sıkır. Mahmut'un amacı da budur zaten; farklı dünyalardan olduğunu belirtmek. Yusuf, uyumak için odasına gittiğinde Mahmut videodaki filmi bir porno filmiyle değiştirir. Yusuf'un filmin sesini duymaması için de ona oda kapısını kapatmasını söyler. Koltuğuna yerleşip porno filmi izlemeye başlayan Mahmut, her an Yusuf'un içeriden çıkıp gelmesi olasılığı nedeniyle tedirgindir, derin derin nefes alır, sık sık Yusuf'un odasına

doğru bakar. Bu sırada Yusuf da, Mahmut gibi içeride ondan gizlice memleketine, annesine telefon eder. Birbirinden farklı gibi görünen iki karakter, gizli bir şey yapmalarıyla birbirlerine benzerler. Yusuf, karanlıkta, telefonda alçak sesle konuştuğu annesine, ağrıyan dişini çektirmesini, 'diş işini ihmâl etmemesini' tembihlerken, en az Mahmut kadar tedirgindir. Çünkü telefonda konuşulduğunun duyulmasını istemez. Ceylan, böylece izleyiciyi, karakterlerin birbirlerinden gizlice yaptıkları şeylere tanık ederek, onları da suç ortağı ilan eder ve gizli işlerin gerilimini izleyiciye de yaşatır. İzleyici, karakterlerin suçüstü yakalanma olasılığından tedirgin olur. Beklenen gerçekleşir; Yusuf birden salona girer, Mahmut kanal değiştirir. Salonda bir dergi arayan Yusuf, Mahmut'un rahatını kaçıır ve Mahmut'un koltuğunun arkasında, ayakta televizyondaki filmi izlemeye koyulur. Mahmut'un değiştirdiği kanallarda Yusuf'un izleyebileceği, beğeneceği türden filmler vardır; eski bir Kemal Sunal filmi ve ardından bir aksiyon filmi. Yusuf, izleyebileceği bir film bulmuştur, ama Mahmut da, onun izleme zevkine engel olur; "Geç oldu kapatalım." diyerek televizyonu kapatır. Son sözü söyleyen Mahmut'tur. Yusuf'un beğenisi, Tarkovsky'yi izlemeye elverişli değildir, ama Mahmut, Yusuf'un beğendiği Türk filmlerinden hoşlanmazken, porno filmi izlemeyi 'bayağı' bulmaz.

Farklı Mekânlar, Farklı Dünyalar

Yusuf, iş aramayı sürdürür. Dışarıda yine kar yağar. Karaköy limanında iş için bir gemici kahvesine girer; içerisi dumanlıdır ve İbrahim Tatlıses'in bir şarkısı çalmaktadır. Orada olanlar da Yusuf gibi iş beklemektedirler. Sigara dumanlı ortam ve çalınan eski bir İbrahim Tatlıses şarkısı, gemici kahvehanesini geçmiş bir zamana ait kılar. Zaman, orada daha geride kalmış gibidir. Yusuf'un önce tek başına oturduğu kahvehanede, kısa bir süre sonra tanımadığı bir adamla sohbet etmeye başladığı görülür. Aynı işsizlik sorununu yaşamaları, bir tür kader ortaklığı, onları birbirlerine yaklaştırmıştır. Bu da oradaki insan ilişkilerinin, kentsel ilişkilere göre daha 'samimi' olmasına yol açmıştır. Üstelik kahvehane kültürü, tanıdığı bir kültür olduğundan Yusuf, ilk kez

kentte daha rahat, samimi, daha 'kendi gibi' görünür. Ancak kendisi de gemici olan yeni arkadaşının gemi işiyle ilgili anlattıkları hiç de iç açıcı değildir; "gemicilikte iş yoktur, bu bir maceradır ve Yusuf'un bunu 'gemi rüyası'nı kafasından silmesi gereklidir". Konuşmalar, Yusuf'un 'hayalci' doğasına işaret eder. O, bu macerayı yaşamak ister, çünkü kasabanın tekdüzeliğinden, can sıkıcılığından, boşuculuğundan, işsizliğin acımasız gerçekliğinden başka da kurtuluş yolu yoktur. Dönüşün kendisi için 'ölüm' demek olduğunu bildiğinden, bu hayalin peşinden gitmek ister.

Müzik aracılığıyla bağlanan sonraki sahnede Mahmut'un gittiği caz müziğin çalındığı 'cafe', Yusuf'la aralarındaki farka işaret eder. Yusuf, sigara dumanlı, arabeskle, 'muhabbetli' yerlerin adamıdır; Mahmut'sa, loş ışıklı caz 'cafe'lerin ve yalnızlığın. Sonraki sahnelerde de görüldüğü gibi, Mahmut ev dışındaki mekânları da evi gibi kullanmak ister; aynı 'cafe'ye gider ve hep aynı masaya oturur. Onun mekânla kurduğu ilişki, bir tür 'dışarıyı içerileştirme' olarak görülebilir. Yusuf'un mekânla ilişkisi ise, tam tersidir; 'içeriye dışarılaştırmak'; o 'içeride de dışarıda' kalır, hep 'dışarıda'dır. Başka bir yönüyle de iki karakterin farklı mekânları tüketmesi, Castells'in (akt. Ntaras, 2001: 54) "her kent, her alan içindeki ayrışma ve parçalanma sürecinin, sonsuz bir çeşitlilikte yaşandığı" görüşünü akla getirir. *Uzak'ta* kentsel alanların tüketimindeki ayrışma, sınıf temelli ayrışmaya da gönderme yapar. Kentsel ilişkileri düzenleyen ideolojik ve ekonomik yapılar, Yusuf'u 'dışarıda bırakılan' olarak konumlandırmıştır. Yusuf'un 'dışarıdalığı' ise, *Uzak'ta* 'dışarıda' kalmaya ilişkin bir korku (agorafobi) yaratır. O, 'içeriye' giremediği için 'dışarıda' kalmıştır.

Uzak'ta İstanbul, karakterlerin öznel bakış açılarıyla perdeye yansır. Ayrıca her iki karakterin mekânla kurdukları ilişkiler, onların bilişsel haritalarını ele verir. Jameson'un *Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* adlı kitabının önsözünü yazan McCabe (1995: XIV), Lynch'in bilişsel haritalama terimini, "bireylerin kendilerini çevreleyen kentsel alanları nasıl anlamlandırdıklarını tanımlamak için" kullandığını belirtir. "Jameson için bilişsel haritalama, pratikte bireylerin kentsel uzamla başarılı müzakeresiyle ilişkilidir. Bu anlamda bilişsel haritalama, ona göre politik bilinçaltının eğretilmesidir." (McCabe,

1995: XIV). "Yaşadığımız ortamı bilişsel olarak nasıl kavradığımız, ekonomiden teknolojiye, mimariden sokaklarda çalınıp söylenen müziklere, altyapı çalışmalarından ekolojik dengelere, her gün medyadan akan ideolojik söylemlere kadar uzanan çok yönlü, çok ilişkili bir yumak tarafından belirlenir." (Akbal Süalp, 2004: 91). Yusuf'un bakış açısından İstanbul'un gözle görülebilir genişliği, büyüklüğü, kalabalıklığı, renkli hayatı, onun İstanbul'da daha görülecek, gezilecek çok şey olduğunu düşündüğünü gösterir. Yusuf, kentle ve kentsel yaşamla iletişim kurmak ister, ama hep uzak kalır. Öncelikle kenti, ancak 'uzak'tan gezebilir, kentin tam içine giremez. Bunun için sermayesi yoktur; temelde ekonomik sermayeden yoksunluk, onun kenti 'tüketmesini' engeller. "Metropol ve Zihinsel Hayat" adlı yazısında Georg Simmel (akt. Gürbilek, 2001: 31), "büyük şehirde insanlar arasındaki ilişkilerin ayırt edici özelliğinin, gözün kulağa üstünlüğü" olduğunu belirtir. Henüz bir kentli olmasa da, Yusuf'un kentle kurduğu ilişki de görmeye ayrıcalık tanır. Yusuf, kenti ancak görerek tüketmenin görsel hazzını ve hüznünü bir arada yaşar; çünkü kent, onun için hem vaat ettikleriyle, hem de yokluğunu duyumsattıklarıyla karşısındadır. Bu nedenle kent, onun için hep 'uzak'ta kalacak bir çekiciliğe sahiptir. İstiklal Caddesi'nde gezdiğinde, genç bir kadının peşine düşer; onu izler, onunla birlikte sinemaya kadar gider. Kadınlarla ilişki kurmada 'çekingen' olmasa da, Yusuf, bu kez de taşralı olması nedeniyle kentsel yaşama, ancak kıyından bakabilir. O, hep kente uzak kalır.

Yusuf'un tersine Mahmut'un bakış açısından İstanbul ise, az sayıda dış, çok sayıda iç mekân çekimleriyle kurulur: Öncelikle bir sığınak olan ev ve ara sıra gittiği 'cafe', içerisi; biraz oturup çay içtiği Fındıklı parkı ve İstanbul'un küçük bir alanı ise, dış mekânlardır. Onun için İstanbul, 'bu kadar'dır. Ev, *Uzak*'ta oldukça önemli bir mekândır. Bachelard (akt. Urry, 1999: 41), mekâna ilişkin incelemesinde, 'evin yalnızca fiziksel bir nesne olarak görülmemesi gerektiğini; içinde doğulan evler gibi mekânların, sadece verili olmayıp, aynı zamanda anı izleriyle dolu' olduklarını belirtir. Çünkü "ev, zaman-mekân sıkışmasının"⁹⁹ yarattığı tahri-

⁹⁹ Harvey (2003: 317), fordist üretimden esnek birikime geçişle birlikte mekân ve zamanın kullanım ve anlamlarının değişim gösterdiğini söy-

bata karşı korunmaya yarayan bir özel müze niteliği kazanır.” (Harvey, 2003: 326). *Uzak*’ta olduğu gibi Ceylan’ın diğer filmle-
rinde de evlerin ya da mekânların, karakterler gibi yaşadığı gö-
rülür. Yalnızca gizleri ve acıları barındıran bir sığınak, bir kabuk
olan Mahmut’un evi değil, aynı zamanda İstanbul da anı doludur.
“Toplumsal yaşam deneyimlerimiz, zamanda yoğunlaşarak me-
kânda izler bıraktığından” (Akbal Süalp, 2004: 61), Mahmut’un
mekânla kurduğu ilişki, onda iz bırakan şeylere dair bir şeyler
söyler bize. *Uzak*’ta Mahmut’un evi başta olmak üzere tümüyle
İstanbul mekânı, Bachelard’ın belirttiği gibi (akt. Harvey, 2003:
245), ‘sıkıştırılmış zaman içerir.’ Onun bütün yaşanmışlıkları, İs-
tambul’a sindiği için, mekânlar anımsatıcıdır, bellek taşır. Kent,
Benjamin’in bakışında (akt. Urry, 1999: 41-42) “insanlara ait
anıların ve geçmişin ambarıdır, ayrıca kültürel simgeler deposu
olarak işlev görür”. *Uzak*’ta İstanbul’un bazı mekânları da Mah-
mut için anı doludur. Onun İstanbul’da belli yerlere gitmesi, me-
kânlara sinmiş acılarla karşılaşmayı istememesiyle ilişkili olarak
yorumlanabilir. Oysa Yusuf, geçmişi, anısı olmadığı halde, İs-
tambul’da anı, bellek oluşturmak istediği için kenti adım adım yürür.
Onun iş konusunda aceleci olmayan tavrı, kenti daha fazla gez-
mesine yarar. Mahmut anıları içinde evde kalırken, Yusuf, anı
oluşturmaya çalışır. Ancak İstanbul’u gezen Yusuf, yine Urry’nin
tanımladığı gibi (1999: 190), “otantik olanı arayan romantik ba-
kışın sahibi bir turist” değildir. O, olsa olsa kalabalıklar içinde ve
o kalabalıklara dahil olmaya çalışan bir ‘yerli’dir.

Mekân ve kent üzerine düşüncelerini açıkladığı *Metropolis ve
Kent*’te Simmel (akt. Urry, 1999: 20), kent kişiliğinin “çekingen,
mesafeli ve bıkkın” olduğunu belirtir ve şöyle der: “Aynı zaman-

ler. Yazara göre postmodern duyarlık da mekânla yoğun biçimde ilgi-
lenmektedir. Değişen üretim biçimi, her türden tüketimi artırırken, yeni
iletişim teknolojilerinin gelişimi, zaman algımızı da değiştirmiştir.
Harvey’in deyişiyle artık “mekânın, zaman aracılığıyla yok edilmesi sü-
recinin önemli bir evresindeyizdir. Örneğin bu süreç, günlük yeniden
üretime giren meta bileşimini köklü biçimde değiştirmiştir. Sayısız yerel
yiyecek, sistemi, küresel meta dolaşımıyla bütünleşme yoluyla yeniden
organize edilmiştir” (2003: 327-324). Tüketimlerin ve kentlerin ben-
zeştiği zaman-mekân sıkışması, yeni olanaklar yarattığı gibi tehlikeler
de doğurmuştur.

da kent, bireylere farklı tür bir kişisel özgürlük sağlamaktadır. Küçük ölçekli cemaat ile karşılaştırıldığında modern kent, bireylere ve onların kendilerine özgü iç ve dış gelişmelerine olanak sağlar” (Simmel’den akt. Urry, 1999: 20). Mahmut, mesafeli tavrı ve sıkıntılı haliyle, bütünüyle bu kent kişiliği tanımına uyar. Ancak Mahmut’un sıkıntısı, aynı zamanda kişisel özgürlüğünü, cemaatin uzamından gelen Yusuf’un karşısında kullanamamasından da kaynaklanır. Çünkü onun için Yusuf, kentsel kişiliğin sağladığı özgürlüğünü kısıtlayan bir ‘fazlalık’tır.

Yusuf’un dışarıda bırakılmışlığı, ev içinde de devam eder. Birbirine benzeyen akşamların birinde Mahmut yine televizyon karşısında oturmuş, kanallar arasında söylenerek gezinmektedir: “Elli kanal var, bir bok yok”. Urry (1999: 38), çağımızda “tutarlı coğrafi örüntü taşımayan bir bağlantısız olaylar kolajının, toplumsal yaşama zorla girip onu biçimlendirmesi nedeniyle bir ‘zaman-mekân sıkışması’ yaşandığını” belirtir. Yazara göre “TV/VCD seyredenlerin kanaldan kanala atlama eğiliminde oldukları ve uzun ya da karmaşık bir programı, tümüyle izlemeye nadiren zaman harcadıkları sözde ‘üç dakika’ (vurgu özgündür) kültürünün ortaya çıkışıyla pekiştirilmektedir” (Urry, 1999: 38). Televizyon kanallarının aynılığı, Mahmut’un yaşamının eğretilemesi gibidir. Mahmut’un yaşamı, sayıca çok olan televizyon kanalları kadar renksizdir. Ayrıca Mahmut’un televizyon izleme edimi, bireysel niteliği dolayısıyla kolektif bir eylem olan sinemada film izleme edimiyle karşıtlık oluşturur. Bu sırada TRT 2’de bir sinema programı başlamıştır; Ceylan sinemaya gönderme yapmadan edemez. Mahmut, oturduğu koltuktan Yusuf’u izler, sonra onun açık unuttuğu ışığı kapatır. Memleketini, evi aramak için telefonu kullanma izni isteyen Yusuf’a, homurtuyla “Tamam, kulan” der. Kapı ardından Yusuf’un telefonunu dinlemeyi de ihmâl etmez, ama önce Yusuf’un ayakkabılarını dolaba koyma rutinini yerine getirir.¹⁰⁰ Filmde kamera, çoğunlukla aynı noktadan, belli bir mesafeyle görüntüler Mahmut’u. Kameranın bile nerede du-

¹⁰⁰ Mahmut’un yaşamının rutin doğası göz önünde bulundurulduğunda, onun Yusuf’un varlığıyla tehdit edilen rutin yaşamına, Yusuf’un kokan ayakkabılarını dolaba koymak, onun açık bıraktığı lambaları kapatmak ve hatta onu azarlamak gibi rutinlerin eklendiği söylenebilir.

racasına Mahmut karar vermiş gibidir. Yusuf telefonda bir tanıdıklarının, ailesine borç para vermediğini öğrenince bağırmaya başlar, "Nasıl bize vermez. Manyak mı bu adam abi ya!". Ailenin paraya, bu nedenle Yusuf'un acilen işe ihtiyacı vardır. Yusuf, yakında Anadolu'ya fotoğraf çekmeye gittiklerinde, 'eğer verirse', Mahmut'tan alacağı parayı onlara göndereceğini söyler. Yusuf, telefonu kapatır kapatmaz Mahmut hızla koşmaya başlar, ama fare tuzağına yakalanır; Yusuf görmesin diye de içeriden çıkmaz. Sabit kamera, bir süre boş koridoru gösterir. Mahmut, ayağına sardığı naylon torbayla, Yusuf'un açık unuttuğu banyo ışığını kapatmaya gider. Açık olan televizyon, İstanbul'un karla kaplandığı haberini verir.

Soğuk ve Karlı İstanbul

Uzak, karlı ve soğuk bir filmidir. Karakterler sürekli ne kadar çok kar yağdığını dile getirirler. Her ne kadar Ceylan, filmin atmosferini çok etkilemediğini dile getirse de, karın filme farklı bir anlam verdiği de gözlerden kaçmaz. Karın filme iki açıdan anlam kattığı düşünülebilir. Öncelikle soğuk olması nedeniyle kar, Mahmut'un hem Yusuf ile hem de diğer insanlarla ve yaşamla olan soğukluğuyla, mesafeli tavrıyla ilişkilidir. Aynı zamanda kar, ne acı dolu geçmişi yıkar, ne de ilişkilerin acımasızlığını, insan-daki kötücül yanı temizleyebilir. Yine başka bir açıdan karın sürekli yağması, Mahmut'un içinde biriktirdiği şeyleri, o dile getirmese de usul usul döktüğünü gösterdiği biçiminde yorumlayabiliriz. Bir başka deyişle kar, Mahmut ve Yusuf arasındaki gerilimi inşa eden sessiz sürecin bir parçası olur. Kar, bu nedenle filmi anlamlandırma önemli bir öge olarak anlam kazanır.

Kar, *Uzak*'ta, görünen çatışmaların, gerilimlerin ardında süregelen bir başka çatışma olduğunu da düşündürür; doğa/kültür çatışması. Ceylan, *Kasaba*'da temel olan bu çatışmayı, Yusuf'la birlikte kente taşır. Her ne kadar kültür olarak kentsel yaşam koşulları insan ilişkilerini biçimlendirse de, doğa da toplum üzerindeki etkisini yitirmiş değildir. Karla kapattığı İstanbul'u sessizliğe mahkûm eden doğa, sanki kentin bütün çatışmaların üstünü örtmüş gibidir, ancak yukarıda da vurgulandığı gibi bu durum

çatışmanın olmadığı değil, iklim olaylarıyla beslendiği anlamına gelir.

Yusuf'un Karaköy'deki gemi acentelerinde iş aradığı sonraki gün de kar yağar. Mekânın doğal sesleri olan konuşmalar, bağrışmalar, martı sesleri işitilir. Bu kez durum daha kötüdür. Ezik biçimde "İyi günler. Ben gemilerde çalışmak için geldiydim ama." diye iş sorduğu görevliden, yerinden kımıldamadan, "İş yok, iş nerede abi?" yanıtını alır. Bu sahnede kamera, mekânın içine girmez, kapı dışında kalır. Tıpkı Yusuf gibi. Bazı büroların vitrininde, 'tayfa talebi' olmadığı yazar. Mahmut'a benzer biçimde Yusuf da bir rutini yaşıyor gibidir; İbrahim Tatlıses çalan gemici kahvesine gider, ama bu kez konuşacak bir arkadaşı yoktur. Yusuf, yine 'dışarıda' kalmıştır.

Ceylan, Yusuf'un iş arama sahneleri ile Mahmut'un 'cafe'ye gitme sahnelerini art arda kurgular. Bu kez Mahmut, boşandığı eşi Nazan'la konuşmaktadır. İkisinin de yüzlerinin yarısı aydınlık olduğu sahnede Ceylan, kamerasını, Bergman'ın *Persona* filmindeki gibi kullanır; karakterlerin konuşmalarını, açı-karşı açı çekimle yapar. Fonda film-öykü sürecine (diegetik) ait olmayan bir müzik duyulur: Mozart'ın senfoni konçertantı'nın ikinci bölümünün başı¹⁰¹. Nazan, şimdiki kocası Orhan'la Kanada'ya gideceğini ve 'yeni yılda, yeni bir yerde, yeni bir hayata' başlayacağını söyler. Mahmut'un tepkisi, Yusuf'un dünyayı gezmek için gemilerde çalışmayı istemesine verdiği tepkinin aynısıdır: 'Zor'. O, yeni olan her şey konusunda 'kötümserdir'. Mahmut'un evlilikleri boyunca Nazan'a acı çektiğini, Nazan'ın bu tepkiye karşı olarak söylediği, "İnsanın geride bırakacağı fazla bir şey olmayınca o kadar da zor değil." cümlesinden anlaşılır. Nazan'ın Mahmut'tan istediği şey, kullanmadığı evin mülkiyetidir. Evden elde edeceği para, Nazan'ın doktorlara harcadığı parayı telafi edecektir. Çünkü Mahmut'la ayrıldıklarında üç aylık hamile olduğu bebeğini almış ve bu kürtaj, Nazan'ın bir daha çocuğunun olmamasına neden olmuştur. Mahmut, ev işini kolayca halledeceğini söyler, ama çocuk konusunda suçluluk duyar. Kamera onun üzgün yüz

¹⁰¹ Müziğin kime ait olduğu bilgisi, sinema ve müzik ilişkisini incelediği çalışmasında Onaran'dan (2000: 19) aktarılmıştır.

ifadesini, Nazan'ın bakış açısından gösterir. Oradan ayrıldıktan sonra deniz kıyısında sigara içen Mahmut, sonraki sahnede arabasından inmeden, bir apartmandaki eve bakar. Bu sahnede çalınan müziğin, Nazan'la konuştuğu sahnedeki müzikle aynı olması, evin, Nazan'ın evi olduğunu gösterir. Böylece Ceylan, filmde daha az yararlandığı müziği, boşlukları doldurmak için değil, izleyicinin, sahneler arasında bağ kurmasını sağlamak ve yaşanmış olaylarla ilgili duyguları anlatmak için kullanır. Onaran'a göre (2004: 19) Ceylan'ın kullandığı "yürek paralayıcı olan müzik, götürütüde olmayan bir acıyı, bir özlemi anlatır". Bu acı, ayrıldıkları sırada hamile olan karısının kürtaj olmasıyla ilgilidir.

Müzik, Chambers'a göre (1997: 232-233) "seyahat etmemize; fantazyada ileriye, zamanda geriye gitmeye izin verir; ama hepsinden öte müzik, 'şimdinin ani ayrılışına' ve belleğin geçitlerine sürükler. 'Bir tekrarlama dili olarak müzik, daima geçmişini anımsama ile ona direnme arasında bir oyuna niyet eder.'" (Chambers, 1997: 233). Ceylan, her ne kadar yaptığından suçluluk duysa da, müziği böylesi bir işlevde kullanır. Müzik, hem karakterlerle özdeşleştirilmiştir, hem de geçmişini anımsatır. Mahmut'un karısıyla konuştuğu sahnede kullanılan müzik, acı ve kırılmanın yanı sıra, incelmış zevke, 'yüksek' sanata da gönderme yapar. Yusuf'u simgeleyen rüzgar çanı ise, 'yüksek' sanat karşısında hem sıradan olana gönderme yapar, hem de Mahmut'a kendi geçmişini anımsatır. Bu yönüyle kendi geçmişi, rüzgar çanının balkonda durması dolayısıyla Mahmut'a hem uzaktır hem de bir o kadar yakın.

Nazan'la yaşadığı şeylerin acısı çökmüştür Mahmut'un yüreğine. Gittiği aynı barda, aynı tek kişilik masaya oturur. Arkadaki masada ise, Mahmut'un seviştiği kadın ve kocası vardır. Kadın, fark ettirmeden göz ucuyla Mahmut'a bakar. Mahmut da göz ucuyla onları izler uzaktan. Ceylan, kadının kocasını, onun net biçimde görünmesini engelleyen bir köşeye yerleştirerek, dikkatimizi kadın ile Mahmut arasındaki gerilimli ilişkiye odaklamaya çalışır. Mahmut, kadının kocasıyla 'mutlu' göründüklerini görünce çıkar. Akşam evinde bir Tarkovsky filmi izler. Filmde boğazlanan tavuk bağırılmaktadır. Mahmut'un Nazan'la konuşmasını izleyen sahnelerin kurgulanışı, Mahmut'un yalnızlığını, kısırılmışlığını ve

çaresizliğini anlatır. Ne acısız bir geçmiş, ne de mutlu bir gelecek vardır Mahmut için. Eski karısı Nazan'la mutsuz olan Mahmut'un, ara sıra görüştüğü kadınla da anlamlı bir ilişki kurması olası değildir; çünkü kadın, kocasıyla mutlu görünmektedir. Mahmut, boğazı sıkılan bir tavuk gibi hisseder kendini.

Videodan izlenen filmin müziği olan Bach prelüd, Mahmut ve Yusuf'un evde olduğu sonraki sahnede de devam eder. Mahmut, odasında çalışırken Yusuf, sigara içmek için balkona çıktığında müzik kesilir ve balkondaki rüzgar çanının sesi duyulur. Yusuf ve onu simgeleyen çan, sonunda aynı karede buluşurlar. Bu sırada Mahmut, penceren dışarı, karla kaplı İstanbul'a bakar. Pencerenin ve balkon kapısının çerçeveleri, Mahmut ve Yusuf'u ayırır; ayrı çerçeveler içinde gösterir. Bir süre sonra Mahmut, balkon kapısını kapattığında Yusuf, tümüyle 'dışarıda' kalır. Bir kez daha Yusuf'un dışarıda bırakılmışlığının altı çizilir ve filmin sonuna erken anlatım yapılmış olur.

Mahmut'un yaşamın, doğanın güzelliklerine, tatlarına kapalı olduğu, Yusuf'la çıktıkları Anadolu'daki fotoğraf gezisinde daha da belirginlik kazanır. Yusuf'un, ilk ve son kez Mahmut'un iki kişilik otomobiline bindiği görülür. Yolculuk sırasında Yusuf, yol kenarındaki çeşmede elini yüzünü yıkayıp su içer. Mahmut, değil su içmek, otomobilinden bile inmez; o, yalnızca insanlara değil, yaşamın diğer tatlarına da uzaktır. Yusuf'un yaklaşma çabasını da geri çevirir. Otelde aynı odada kalırlar, ama Mahmut, Yusuf'un "Yak bakalım bi gemici sigarası" önerisini, "Get lan, içilir mi bu?" diyerek reddeder. Yusuf, kırılmıştır, yatağında yorganı başına çeker. Yusuf'un futbol maçı izlerken Mahmut'un kitap okuması, onların aralarındaki farka işaret eder bir kez daha. Mahmut'un, kendisine fotoğraf çekiminde yardımcı olan Yusuf'la konuşma biçimi de, emir kipindedir. Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki gibi *Uzak*'ta da ışık yüzünden karakterleri kavga ettirir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Nuri'si Saffet'i, *Uzak*'ın Mahmut'u ise ışık yüzünden Yusuf'u azarlar: "Görmüyor musun? Doğru tut şunu!" Mahmut, Yusuf'a asistanı gibi davranır. Mahmut'un fotoğraf çekme heyecanını yitirdiğini gösteren bir sahne izleriz sonra. Mahmut, arabayla geçtikleri bir yerde, 'gün doğarken göl kenarında otlayan koyunların tam fotoğraflık' olduğunu söyler, ama üşenir. Yusuf,

fotoğraf makinesini kurmayı önerse de Mahmut, 'boşverir'. Fotoğrafçı arkadaşı Sadık'ın söylediği gibi Mahmut, heyecanını yitirmiştir. Yusuf'un çabalarına karşın Mahmut'un sinik tavrı, uzaklığı azaltmaya yetmez. Mahmut'un yaşama, çevresindeki insanlara ve sanata karşı ilgisiz, heyecandan yoksun tavrı, uzaklığı, sinizm kavramıyla açıklanabilir.

"Sinik bilinç, 'yanlışığını özümsemiş' bir yanlış bilinçtir; bu yüzden, hiçbir ideoloji eleştirisinden, ahlaki yargılamadan kolay kolay etkilenmez. Bir başka deyişle sinik bilinç, eleştirmenlerin sürekli aşağı düşürmeye çalıştıkları bir maske ardında gizler kendini; arada bir maskesini hafifçe kaldırsa da, hiçbir zaman tamamen çıkarmaya -eğer varsa- gerçek yüzünü göstermeye yanaşmaz. Ayrıca -kimine göre ikiyüzlülükten başka bir şey olamayan garip bir sözde-ahlaklılığa sahiptir sinik bilinç. Sıkı sıkıya inanıyormuş gibi yaptığı ahlaki değerlerin sahte ve güvenilmez olduğunun anlaşılmasından gocunmaz pek. Kısacası, ne kadar ilkel ve sıradan görünürse görünsün, asla -namusuna düşkün- savunmacı bir ideoloji durumuna düşmeyen, her şeyi -daha doğrusu statüko'yu -olduğu gibi kabullenmenin verdiği rahatlık ve kaygısızlıkla hareket eden bir bilinçtir sinik bilinç." (Zeka, 1985: 112).

Olaylara bakışı ve tavırlarıyla Mahmut, tam bir orta sınıf üyesidir; inandığı değerlerden, insanlardan, sevgiden uzaklaşmış, kendini yaşamın akışına bırakmış bir siniktir. Mahmut'un sinikliği, arkadaşlarıyla konuşurken, fotoğrafın ölümünü ilan ettiği önceki sahnelerde yüzeye çıkar. Bu sahnede Mahmut, kendisini eleştiren arkadaşından etkilenmez görünür, onun kendisine yönelik düşüncelerini "Ruh gibi konuşuyorsun lan" diyerek kesmeye çalışır. Ancak o, yaşama, insanlara ve sanata kayıtsız tutumunun, sinik ruh halinin farkındadır. Filmde sürekli düşünceli olarak görünmesine bakarak, Mahmut'un, içinde bulunduğu hayatın farkında olduğu, ama eyleme geçemediği için acı çektiği söylenebilir. Ona acı veren de, bu farkındalıktır. Mahmut, Orr'un neo-modern sinemasının özelliklerinden biri olarak saptadığı bir anti-kahraman olarak nitelenebilir. "Anti-kahraman, genelde maddi dünyada ayrıcalıklara sahip, ancak ruhunun derinliklerinde yoksul bırakılmış, sorularla kuşatılmış bir savaşçıdır" (Orr,

1997: 28). Mahmut, ruhunun derinliklerindeki eksikliklerin de farkındadır, ama bu eksiklikleri giderme konusunda eylem yetersizliği içinde bir anti-kahramandır. Mahmut, bu yönüyle Çehov'un oyunlarındaki, "genel karşıtlığı içinde, duydukları boşlukta değer anlayışını yitirmiş, ama bunun farkında olan, gündelik sıkıcı ve aynı zamanda katı gerçekleri karşısında ezilen ya da buna bireysel ve nihilistçe baş kaldıran" (Çalışlar, 1995: 141) kişilerine benzer.

Karakterlerin ifade ettiği gibi karla kaplı olsa da Anadolu'nun, İstanbul gibi 'soğuk' olmaması dikkat çekicidir. İstanbul'un tersine hava açık ve güneşlidir. Ancak ilişkilerin 'iyileşmesi' arzusu doğuran bu güneşli hava, yine de durumu değiştirmez. Mahmut'un sinikliği sıcak bir ilişkiye izin vermez. Bu öyle bir siniklik-tir ki, annesinin hastalığına yönelik ilgisiz tavrında da kendisini gösterir.

Mahmut, İstanbul'a döndüğünde bir yandan birikmiş mektupları gözden geçirir, bir yandan da telesekreterdeki mesajları dinler. Mesajlardan ilkinde ablası, annelerinin 'acilen hastaneye kaldırıldığını, hemen onu araması' gerektiğini bildirir. Mahmut'un mesajı dinlerken herhangi bir tepkide bulunmaması, yüz ifadesinin bile değişmemesi, onun soğukluğunun eriştiği noktayı gösterir. İkinci mesajda ablası daha serttir: "Annemi hastaneye kaldırdık...İnsan bi arar...Bu kadar sorumsuzluk olmaz ya!" Mahmut, tavana kadar kitap dolu çalışma odasında, yine bir şey olmamış gibi davranır. Kitaplarla dolu oda, hem genel anlamda Mahmut'un entelektüel sessizliğinin bir göstergesi gibi durur bu sahnede, hem de onun Yusuf'la aralarındaki farka işaret eder. Mahmut, pek çok şeyin kitabî bilgisine sahiptir, ancak kütüphane gibi sessizdir. Ortamın sessizliğini, Yusuf'un, Mahmut'un ona, fotoğraf çekimindeki yardımına karşılık olarak verdiği paranın çokluğunun sevinci bozar. Yusuf, "Yine çekim varsa, ona da gidelim." diyerek sevincini açığa vurur.

Kadınlar, Mutsuzluklar ve Fotoğraf

Sonraki sahnede Mahmut'u, hastanede, annesinin yanında-ken görürüz. Kamera, odanın camlı kapısından, onları gösterir.

Anne yatağın ucuna oturmuştur, acısı olduğu bellidir. Çerçevenin altından, kanepede uyuyan Mahmut'un ayak parmakları görünür. Gök gürler, anne inleyerek Mahmut'a seslenir. Anne, sancısını azaltır diye, Mahmut'tan kendisini yürütmesini ister. Uzun ve dar hastane koridorunda, sırtları kameraya dönük biçimde yürürlerken, anne, hasta haliyle Mahmut'u düşünür; Mahmut'a yaşamı konusunda uyarılarda bulunur, ona sigarayı azaltmasını ya da bırakmasını öğütler. Annenin kendi acısını yaşarken bile Mahmut'u düşünmesi, Mahmut'un ona ilgisizliği karşısında oldukça anlamlıdır. İlk bakışta annenin, bunları başka bir zamanda da ona söyleyebileceği akla gelir. Ancak bu durum, Mahmut'un uzaklığı nedeniyle annenin, düşündüklerini söylemesi için başka zaman olmadığını bildiğini gösterir. Anne, Mahmut'un 'bencilliği' karşısında karşılıksız sevgisiyle 'diğerkâm'dır. Uzun dar koridor, hasta annenin sesine sinmiş ağırlık ve gök gürlemesi, yine zamanın tek düzeliğini, bitmek bilmeyişini ve sonsuzluğunu anlatır. Ceylan, gök gürültüsü sesiyle hastaneden, Yusuf'un olduğu eve geçer. Yusuf, pencereden dışarı bakarken, önce sokakta, sonra da apartman girişinde karşılaştığı kızı görür ve onu izlemeye başlar. Kız, Taksim Gezi Parkı'na gelip beklemeye başlar; biriyle buluşacağı bellidir. Yol boyunca kuş sesleri, köpek havlamaları, ambulans sireni işitilir. Yusuf, görünmemek için bir ağacın arkasına saklandığında, bu kez vapur düdüğüne benzer bir ses duyulur. Yusuf, saklandığı yerden kızla konuşmak için adım attığı sırada, onun başka bir erkekle buluştuğunu görür ve gerisin geri döner. Bir kez daha kadınlar konusunda başarısız olmuştur.

Sonraki sahnenin mekânı, Mahmut'un ablasının evidir. Ameliyat olmuş olan anne odada dinlenmekte, abla mutfakta kızına yemek yedirmektedir. Mahmut, önce balkona çıkıp sokağı izler; araçların gürültüsü doldurur mekânı. Ardından salondaki aile fotoğraflarına bakar; kendi evlilik fotoğraflarını görür. Mahmut için her yerde kaybettiği Nazan'ı anımsatan bir şeyler vardır. O, her yere içindeki sıkıntıyı götürür. Sıkıntısını örtmek için, kendi evinde olduğu gibi televizyonu açtığında, ablası sessiz olması için onu uyarır ve odanın kapısını kapatır. Ablanın tavrı, Mahmut'un Yusuf'a yönelik tavrına benzer. Kardeşler arasında sağlıklı bir iletişimin olmadığı görülür. Ablası da Mahmut gibi eşinden boşanmıştır ve mutlu değildir. Onun söyleminden, annenin hastalı-

ğıyla uğraşma işinin, ablaya kaldığı ve onun bu durumdan hoşnut olmadığı açığa çıkar. Abla da bir tür görev duygusuyla annenin sağlığıyla ilgilenmektedir, tıpkı Mahmut gibi. Odada yalnız kaldığında Mahmut, 'Fashion TV' izler, podyumlarda boy gösteren 'seksi' kadınları 'gözler'. Bu moda kanalı, Mahmut'u Yusuf'a bağlar. Çünkü Yusuf da Mahmut'un olmadığı evde, onun koltuğuna yerleşip aynı televizyon kanalını izlemektedir. Kadınlar konusunda başarısız olmalarıyla aynı paydada buluşan iki erkek, bu başarısızlıklarıyla baş etme konusunda da aynı noktada buluşmuş olurlar böylece. Ancak Mahmut, tv izlemekle yetinmez ve Yusuf'u arayarak, 'bir durum' olduğunu, olduğundan, ondan saat ona kadar bir yerlerde 'oyalanmasını' ister. Oysa yalnızca cinsel ilişki paylaştığı kadınla birlikte olabilmek için Yusuf'tan evi boşaltmasını ister. Yusuf'un evdeki geçici 'rahatlığı' son bulur böylece. Gömleğinin önü açık olan Yusuf, telefonda sonra ortalığı aceleyle toplamaya başlar; dağılmış bira kutularını ve külleri poşete doldurur, sigara dumanı sinmiş odayı havalandırmak için pencereyi açar. Soluğu Beyoğlu'nda alır, tramvaya biner. Kent kalabalığının sesleri, futbol taraftarlarının tezahüratları, birbirine karışan klâsik, pop, arabesk müziklerine eklenir. Ceylan, kalabalıkların ve kentin sesleriyle bir İstanbul senfonisi yapar. Yusuf, kent kalabalıklarından biri olmanın verdiği cesaretle, İstiklal Caddesi boyunca bir kadını izler; onun peşi sıra Beyoğlu Sineması'na kadar gider. İzlenildiğini fark eden kadın sinemaya girdiğinde, Yusuf 'dışarıda' kalır.¹⁰² Ceylan, Yusuf ile Mahmut ayrı mekânlarda olduğunda bile, onların yaptıkları arasında paralellikler kurar. Eve gelen Mahmut, gördüğü manzara karşısında öfkelenir ve etrafı toplarken, Yusuf için "Eşşoğlueşşek. Allah canını almasın. Hayvan, hayvan." diye söylendiğinde, balkondaki rüzgar çanının sesi işitilir. Rüzgar çanı, sanki Yusuf'un yerine savunur. Yusuf, tramvayda bacağını, yanında oturan kadının bacağına dokundurmayla çalışarak onu rahatsız eder. Kadınlar ve cinsellik, onun için giderek bir saplantıya dönüşür. 'Dışarıda kalan' Yusuf, İstanbul'u gezmeyi sürdürür. Bu kez Eminönü'nde denize bakar. Yer-

¹⁰²Ceylan, bu sahnede de sinemaya gönderme yaptığı için tavrı özdeşönümseldir. Yusuf'un izlediği kadın, Beyoğlu Pasajı'ndaki kitapçıda *Yeni Sinema* dergisini karıştırır ve ardından sinemaya girer.

de çırpınan balık ve kapanan hava, Yusuf'un durumunu anlatan birer gösterge olarak anlam kazanırlar. Artık o da balık gibi, İstanbul'da son çırpınışlarını yaşayacaktır. Gelecek Yusuf için ne kadar umutsuzsa, Mahmut için de öyledir; seviştiği kadın banyodayken duyulan sirene benzeyen ses, onun için de tehlike çanlarının çaldığını gösterir. Her iki erkek de sıkışmıştır; biri içeride, diğeri dışarıda.

Kadının gidişinden hemen sonra eve dönen Yusuf, Mahmut'un 'bir durum' sırrını yüzüne vururcasına, "Gitti mi?" diye sorar. Mahmut, "Kim gitti mi? Sorusuyla başlayan konuşmasını, Yusuf'u azarlayarak sürdürür. Mahmut, 'yatağında yattığı, salonda sigara içtiği, kullandığı tuvaletin sifonunu çekmediği' için Yusuf'a, "insanın misafir kaldığı evde biraz dikkat etmesi gerektiğini" söyler ve şöyle der: "Bir sürü derdim var, bir de senin pisliğini mi temizleyeceğim?" Sessizliklerle süregelen gerilim, şiddetlenmeye başlar bu cümleyle. Yusuf'un bu sahnede kapı boşluğu içinde çerçeve-lenmesi, onun 'aralıkta' olduğunu imler ve mekânda, İstanbul'da geçici konukluğunun sonuna gelindiğini anlatır. Önce inkâr etmeye çalışsa da, sonrasında Yusuf, suçlamalar karşısında sessiz kalır; elleri cebinde, James Dean'e benzer bir duruşla izler Mahmut'u. Kural koyucu olarak Mahmut, yeni bir yasak getirir; sigarayı bırakacağından, bundan sonra evde sigara içilmeyecek, ancak balkonda içilebilecektir. Bu cümle, hem Mahmut'un, her ne kadar annesine karşı 'sorumsuz' davranırsa da, onun nasihatini dikkate aldığını düşündürür, hem de mekân üzerindeki egemenliğini vurgular. O, ablasının evinde 'misafir' olmanın acısını, kendi evinin sahlbi olarak misafir Yusuf'tan çıkarır. Ayrıca Mahmut'un, az önce birlikte olduğu kadınla yaşadığı ilişkide yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğu gözden kaçmaz. Mahmut, ilişkideki bu 'başarısızlığın' acısını da hem Yusuf'tan çıkarmaya çalışır, hem de fotoğraf çekerek dönüştürür. Fotoğrafın cinsellikle de ilişkili olduğunu söyler Sontag. İngilizce'deki 'shoot' sözcüğünün, erkek cinsel organı için de kullanılması¹⁰³, Mahmut'un cinsel deneyim sonrası fotoğraf çekmesini de açıklar. Sontag şöyle der:

"Erkeklik organı olarak fotoğraf makinesi, herkesin doğallıkla kullandığı o kaçınılmaz metaforun olsa olsa çelimsiz bir çeşit-

¹⁰³ Shoot sözcüğü, 'ateş etmek', 'vurmak' anlamlarına da gelir.

lemesidir. Bu fantezinin farkında oluşumuz ne kadar belirsiz olsa da, filmi 'takmak', makineye 'doğrultmak', filmi 'çekmek' derken bu fanteziyi açıkça dile getirmiş oluruz." (Sontag, 1999: 30).

Freud'un, sanatsal yaratıcılığın temelinde, baskı altında tutulan dürtülerin, itelerin olduğu klâsik görüşü anımsandığında,¹⁰⁴ Mahmut'un her cinsellik deneyiminin ardından fotoğraf çekmesinin anlamı daha belirginlik kazanır.

Yusuf'un İstanbul'a gelişi ve İstanbul'dan ayrılışı, Mahmut'un gizli ilişki yaşadığı kadınla buluşmalarından sonraki güne denk gelir. Bu yönüyle filmde bir simetri söz konusudur. Aynı zamanda Mahmut'un fotoğraf çalışmasının, sevişme sonrasında yaşanması, çalışmayı, sanatı, cinsellikle ve bunun ardından gelen suçluluk duygularıyla ilişkilendirir. Fotoğraf çekme aracılığıyla sanatın cinsellikle ve suçlulukla ilişkilendirilmesi şaşırtıcı değildir. Zira Ceylan, kendi sanat yapma pratiğini de bir suçluluk duygusuna bağlar.¹⁰⁵ Mahmut'un davranışlarının ardında, tıpkı Ceylan'ın film yapma nedeninin ardında yattığını söylediği gibi bir suçluluk duygusunun olduğu söylenebilir. Bu suçluluk duygusu çok yoğundur, ama Mahmut'un içe dönmesine neden olmuştur. Öyle ki fotoğraf çalışmasının ardında da bu suçluluk duygusu yatar. Gerek cinsel gereksinimlerini gidermek için, gizlice evine çağırdığı kadınla birlikte olduktan sonra, gerekse Yusuf'a ölçüsüz bağırışlarından sonra Mahmut'un yaptığı şey, fotoğraf çalışmak olur. Çalışmanın, her iki eylemden sonra gerçekleşmesi, Mahmut'un

¹⁰⁴ Erinc'in ifade ettiği gibi (1998: 92), Freud'un psikanalizinde sanatçının yaratma nedenini de, toplumsal eleştiri, baskılar nedeniyle ifade edilmeyen dürtü ve itelerdir. Sanatın temeli, böylelikle sanatçının yüceltilmiş, biçim değiştirmiş ve doyuma ulaştırılmış dürtü ve itelerinden ibarettir.

¹⁰⁵ Ceylan, Göktürk ve Çapan'ın, *Roll* dergisinde kendisiyle yaptığı bir söyleşide (2000) şöyle der: "İnsan daha çok kendi ruhuna bakıyor böyle bir şeyi anlamak için. Ve ben kendi ruhumda bu konuda bir kurulum fark etmiyor değilim. Ve beni vicdani olarak geliştiren şey, bu konuda yine de kültür oluyor. Hayatta ya da bir sanat eserinde bir insanı başka bir insan için kendisini feda edebilecek bir pozisyonda gördüğüm zaman çok etkileniyorum ve bir utanç duyuyorum. Bu utanç bana bu konudaki eksikliğimi hissettiriyor. Ve beni geliştiriyor. Bu konuda çok keşsin konuşsam da..." (Ceylan, 2000, www.nbcfilm.com).

çalışmasının ardındaki duygunun suçluluk ve vicdan olduğunu düşündürür. Fotoğraf üzerine olan kitabında Susan Sontag (1999: 23), "fotoğraf makinesinin her türlü kullanımında saklı olan bir saldırganlık olduğunu" belirtir ve aynı zamanda fotoğraf çekme etkinliğinin, 'sakinleştirici' olduğunu söyler. Mahmut'un fotoğraf çekme eylemlerinin sevişme sonrasına rastlaması, saldırganlığın nedenini yine cinselliğe bağlamamıza neden olur.

Fotoğraf, *Uzak*'taki anlam katmanlarını keşfetmek için bereketli bir kavramdır. Öyle ki filmin adıyla da ilişkilidir. Sontag'ın "Fotoğrafçıyla konu arasında uzaklık bulunmak zorundadır" (1999: 29) savı, Mahmut'un bir fotoğrafçı olarak yaşam ve insanlar karşısındaki uzaklığını çok iyi anlatır. "Fotoğraf çekmenin, esas olarak bir müdahale etmeme edimi" (Sontag, 1999: 28) olarak yorumlanması, Mahmut'un yaşam karşısındaki tutumunu açıklar. Çünkü "fotoğraf edimi, pasif gözlemin ötesinde bir şey değildir" (Sontag, 1999: 28). Mahmut, tek kişilik yaşamını düzenlemek yerine, yalnızca izler, kaydeder, fotoğraf çeker.¹⁰⁶ Üstelik bir reklam fotoğrafçısı olarak görüntüye giren öğeleri kendisinin düzenlemesi, onun yalnızlığına ve bakıştaki ayrıcalığına gönderme yapar. Her ne kadar Anadolu'daki gerçek mekânlarda çekim yapsa da, onun fotoğrafları, yaşamı gibi sterildir, yaşamdan kopuktur, yaşayan varlıklar değildir. Yine Mahmut'un çektiği reklam fotoğrafları göremesek de, bu fotoğrafların, Barthes'ın tanımladığı *punctum*'dan yoksun olduğunu söyleyebiliriz.¹⁰⁷ Onun

¹⁰⁶ Ceylân, *Mayıs Sıkıntısı*'nın Muzaffer'i ile *Uzak*'ın Mahmut'unu etkinlik açısından farklı noktalara yerleştirir. Mayıs Sıkıntısı'nda kamerasıyla başkalarının yaşamına giren, müdahale eden Muzaffer, bu yönüyle etkindir; Mahmut ise tersine edilgin.

¹⁰⁷ Barthes, *Camera Lucida* adlı kitabında insanların fotoğrafa duyduğu ilginin iki ögesi olduğunu belirtir; *studium* ve *punctum*. *Studium*, insanın bilgi ve kültürel birikimin sonucu olarak fotoğrafla kurduğu ilişkiyi tanımlar. "Barthes'a göre fotoğraf, genel olarak insanların ilgisini çeker. Bu genellik, etik ve siyasal kültürün ussal dolayımıyla gerçekleşen duygunun sonucudur." (Mutlu, 1995: 320). "Bu fotoğraflar hakkındaki duygularım ortalamadır, neredeyse belli bir eğitimden kaynaklanır" (Barthes, 2000: 41). *Punctum* ise, fotoğrafın insanı duygusal olarak etkileyen, 'yaralayan', kıran, 'bölen kesen' yönüdür. "bu öge, sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır...Bir fotoğrafın

işi reklam fotoğrafçılığı, Barthes'ın tanımladığı anlamda fotoğrafın uysallaşmış biçimidir. "Barthes'ın uysal dediği fotoğraf, tüketime sunulmuş görüntüdür, hem sanat olarak fotoğraftır, hem de genelleştirilmiş, bayağı kılınmış fotoğraftır" (Game, 1998: 205). Oysa fotoğraf, ona göre ya uysaldır ya da delidir:

"Eğer onun gerçekçiliği bağıl, estetik ve deneye dayanan alışkanlıklarla yumuşatılmış olarak kalırsa uysaldır; eğer bu gerçekçilik, mutlaka ve söz gelişi özgünse, seven ve korkmuş bilinci Zaman'a geri dönmeye zorunlu kılıyorsa delidir: nesnenin gidişini tersine çeviren ve fotoğrafik esrime demem gereken, duyguları kesinlikle altüst eden bir harekettir." (Barthes, 2000: 139-141).

Başlangıçta 'deli fotoğraf'ı seçmiş Mahmut, şimdi reklam fotoğrafları çekerek fotoğrafı uysallaştırırsa da, Ceylan'ın filmi, 'punctum'a sahip görüntüleriyle, 'deli' sinemadan yana görünür. Görüntüleri, esrime yaratır.

Saat ve Suçluluk Duygusu

Mahmut fotoğraf çekimiyle uğraşırken, aniden Yusuf'un yeğenine aldığı ateş eden oyuncak askerin gürültüsü doldurur mekânı. Kamera, önce sürünerek ateş eden oyuncağı gösterir, sonra yukarı çevrinir; Yusuf, ağız dolusu gülmektedir. Onun gülüşündeki ölçsüzlük de Mahmut'u rahatsız eder. Ceylan, Kasa-ba'da ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda çocukluğu, çocuk düşüncesini anlatır, ama Uzak'ta çocukluğa yer yoktur. Ateş eden oyuncak asker, Yusuf'un Mahmut'ta yönelik tepkisi olarak okunduğunda, onun çocuksu saflığı vurgulanmış olur. Ancak Yusuf'un çocuksu oyunu, gerilmiş ortamı yumuşatamaz, hiç gülmediği gibi Mahmut, hemen ona gemi işini sorar. "Kolluyorum, haber bekliyorum" yanıtını yeterli bulmayan Mahmut'un "İş olmazsa köye mi döneceksin?" sorusu, aniden Yusuf'un yüz ifadesini değiştirir. Yusuf'un, son derece dramatik bir ses tonuyla söylediği, "Köye döner miyim ya. Ben bir kere köye dönersem, bir daha hayat

punctum'u, beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır." (Barthes, 2000: 42).

boyu oradan kurtulamam." cümlesi, akla hemen Kasaba'da, kasabayı hapishaneye benzeten Saffet'i getirir. Köy, kasaba, onlar için hapishanedir ve Yusuf, İstanbul'dan dönmesinin 'tutsaklık' demek olduğunu iyi bilir. Yusuf, "dünyayı yerinden oynatacak güçte" olduğunu hissettiği bir yaşta olmasına karşın, "hapishaneden farksız köye" dönmekten başka bir şey yapamaz. Sinirlenen Mahmut, ona 'ne yapacağını' sorar. Yusuf, elindeki ateş eden oyuncak askerle oynamaya başlayınca Mahmut, iyice sinirlenir. Ona verecek net bir yanıt olmadığı için Yusuf, sessiz biçimde kapı eşiğine yaslanır ve derin bir nefes aldıktan sonra, Mahmut'tan seramik fabrikasında kendisine uygun bir iş olup olmadığını sorar. Mahmut, 'ekonomik krizin her yerde olduğunu', orada da 'sapır sapır adam çıkardıklarını' söyler ve "Onlar da seni bekliyorlardır." diyerek acımasız gerçeğe işaret eder. Yusuf, belki bir bekçilik işi ayarlanabileceğini söyler, ama bu, Mahmut'un daha sert konuşmasından başka bir işe yaramaz: "Sana bir gün evi bıraktık, ne yaptın sen, nasıl bekçilik yapacaksın?" Mahmut'un hem ses tonu artar, hem de söyledikleri daha 'acıtıcı' olmaya başlar: "Senin ne vasfın var ki alsınlar işe?" Yusuf, onun yerinde kendisi olsa, şimdiye dek çoktan iş için konuşmuş olacağını söyleyerek, yine köylü kentli ayrımına işaret eder: "Zaten siz hepiniz böylesiniz. Burası değiştirmiş sizi." Mahmut, Yusuf'un konuşmasını 'cart curt' diye niteleyerek, *Kasaba*'da Saffet'in konuşmalarını 'boş teneke' olarak niteleyen Nuri'ye benzer. *Kasaba*'da bu suçlamaların nedeni, cahilliğe, bilgisizliğe; *Uzak*'ta ise, hem cahilliğe, eğitimsizliğe, hem de bu sıfatlarla nitelenen taşralılığa bağlanır. Yusuf içinse Mahmut, 'kendi özünü' unutmuş biridir, kent de, her ne kadar kendisi de orada olmak için arzu duysa da, 'ilişkileri çürüten, insani sıcaklığı yitirmeye neden olan' bir yerdir. Bilgili, eğitilmiş ve vasıflı olmak ile insanlara 'mesafeli olmak' kentle, bilgisizlik, cahillik, 'vasıflı olmamak' ve 'yakınlık' taşra ile eşitlenir. Mahmut'un, onca zamandır fotoğrafçı olarak çalıştığı fabrikadan, bu güne dek kendi işi için herhangi bir şey istemediğini, 'insanda bir gurur olması gerektiğini' ve "öyle paldır küldür harcanmadığını" ve taşralıların 'bir şey bilmeden gelip torpil aradıklarını' belirten konuşması, bu eşitliği doğrular:

"Taşradan gelmişsiniz, işiniz gücünüz torpil aramak. Bir vasıf bulduğunuz yok...Amcaydı, dayıydı, bakandı, milletvekiliydi, cart curt. Her şeyi hazır bulmaya çalışıyorsunuz. Ben bu işe başladığımda kimse yardım etmedi bana. Her şeyi kendim tırnaklarımla kazandım. Bir bok öğrenmeden geliyorsunuz İstanbul'a, sonra da kalakalıyorsunuz ortada."

Yusuf'un kimliğinde taşra, mâdun (subaltern) olarak tanımlanır: "Dışlanan, aşağılanan; zihinsel süreçlerini tamamlayamamış varoluşa geç kalan sakat bir modernliğin aşağıladığı gerçek bir 'öteki'dir" (Bozkurt, 2004: 76). Belki de taşra, bu yönüyle gecikmiş modern toplumun hastalığıdır. Mahmut'un, her şeyi kendi başına kazandığını söylemesi de yine *Kasaba*'da Saffet'le tartışan Nuri'nin konuşmalarını akla getirir. İki filmde de kentli/taşralı karşıtlığı üzerinden yapılan tartışmanın argümanları aynıdır; taşralının bilgisizliğine karşı, kentlinin bilgiyi kullanmadaki bencilliği. Mahmut'un söylemi, kendisinin de taşradan gelmiş olsa da, kentte 'tutunabilmek' için var gücüyle çalıştığını, bu nedenle taşralı olmadığını ifade eder. Bu konuşma, Yusuf'u 'kırmış' görünür; kamera onun Mahmut'a yönelen sert bakışlarını yakalar. Ancak, Mahmut'un, mutfaktan sesini duyduğu fareye dair söylediği küfür, onu güldürür. Yusuf'un bir duygudan diğerine kolayca geçişi, hem onun kin tutmadığını gösterir, hem de çocuksu yanını vurgular. Bir kez daha oyuncak askerle oynamaya başladığında, Mahmut yine onu kapattırır. Engellenmiş çocuk gibi yüzü asılan Yusuf, Mahmut yapmadan önce ayakkabılarını dolaba koyar. Ayak kokusunu engellese de, Mahmut'un öfkesini engelleyemez artık.

Mahmut, fotoğraf çekimi için odada çalışırken, çekim için hazırladığı düzende yumurtaya benzeyen birkaç aksesuar görülür. Oval biçimli bu aksesuarlardan biri yuvarlanmaya başlayınca Mahmut aniden durur ve bir şeyleri düşünmeye başlar. Daha önceki sahnelerde Nazan'la konuşmaları sırasında duyulan bu müzik, Onaran'ın da belirttiği gibi (2004: 20), Mahmut'un içindeki acıyı, yalnızlığı anlatır. Müzik, anlatılamayan duyguları anlatma işlevindedir. Aksesuarın yumurtaya benzerliği, Mahmut'a, Nazan'ın aldırıldığı bebeğini anımsattığı için de onun pişmanlık, acı ve suçluluk duymasına neden olur.

Mahmut, kitaplığında gezinen Yusuf'un 'Sezen Aksu'nun kasetinin olup olmadığı' sorusuna, sert biçimde 'yok' diyerek karşılık verir; kitaplıkta albümü bulunan Bak'ın (Bach) kim olduğu sorusuysa karşılıksız bırakır. Sezen Aksu ile Bach, bir popüler kültürle seçkin kültür karşıtlığı olarak sunulur. İncelmiş beğenilere sahip bir seçkin olarak ne Mahmut'un Sezen Aksu dinlemesine olanak vardır, ne de bir taşralı olarak Yusuf'un Bach'ı bilmesi beklenebilir. Bach'ı telaffuz edemeyen Yusuf, yine Kasaba'da Nuri'nin anlattığı Lagaş kralı Urukagina'nın adını komik bulan, telaffuz edemeyen dedeyi anımsatır. Uygarlık tarihini, Barok besteci Bach gibi sanatçıları bilmeyen birinin kentli olması da mümkün değildir.

Yusuf'un geçici misafirliğine son noktayı koyan gelişme, Mahmut'un fotoğraf çekiminde aksesuar olarak kullanmak üzere aradığı köstekli saat aracılığıyla yaşanır. Aradığı saati bulamayan Mahmut, ısrarla Yusuf'a onu görmüş olup olmadığını sorar. Yusuf, defalarca yeminler ederek, saati görmediğini söylese de Mahmut, davranışlarıyla, saatin ortadan kaybolmasının onun suçu olduğunu ima eder. Karıştırdığı kutunun içinde olduğunu gördüğünde bile Mahmut, saati bulamamış gibi yaparak, Yusuf'un kendisini suçlu hissetmesini sağlar. Saati kutu içinde gördüğünde Mahmut, birden durur ve Yusuf'u simgeleyen rüzgar çanının sesi duyulur.¹⁰⁸ Yusuf, 'saati belki bir arkadaşına vermiş olabileceğini' söylediğinde Mahmut, "Boş ver, o kadar önemli değil," yanıtı, Yusuf'la birlikte izleyiciye de suçluluk duygusunu yaşatır. Yusuf hırsızlıkla suçlandığı, izleyici ise Mahmut'la birlikte, Yusuf'un bakişından korunan gerçeğin bilgisine sahip olduğu için, suçluluk duyar. Bu duygu izleyiciyi utandırır, yüreğini daraltır. Böylece Ceylan, sinema yapmasında temel olan suçluluk ve utanç duygularını, *Uzak*'ta da belirgin kılarak, bu duyguları izleyiciye de yaşatmış olur. Tekrarlanan bir motif olması dolayısıyla *Uzak*, suçluluk, vicdan ve arzu üzerinedir. Ancak arzu ne Mahmut için, ne de Yusuf için doyurulabilir. Yusuf, ne İstanbul'u mesken edinebilir,

¹⁰⁸Yaşlanmayı, ölümü çağrıştırması (Douglass, Hornden, 1996: 252), ama öncelikli olarak zamanla ilgili olması nedeniyle, Mahmut'un yaşama sevincini yitirmesiyle birlikte düşünüldüğünde filmde saatin anlamlı görsel bir nesne olarak kullanıldığını gösterir.

ne gemilerde iş bulabilir, ne de İstanbul'a geldiği günden beri izlediği kızla bir ilişki kurabilir. Ceylan, İstanbul'un 'ev' olamayacağını söyler *Uzak*'ta. Yalnızca Yusuf için değil, Mahmut için de İstanbul bir ev değildir gerçekte. Ceylan'ın önceki filmlerinde anlattığı bir tür evsizlik, ait olamama durumu *Uzak*'ta daha da belirginleşir. Mahmut ise, ne geçmişiyse ne de geleceğiyle barışabilir.

Mahmut'un Nazan'la ve onun kürtajıyla ilgili suçluluktan, Yusuf'un suçluluk duygusuna geçiş yapan filmsel anlatı, tekrar Nazan'la ilgili suçluluk duygusuna bağlanır. Böylece Ceylan, suçluluk duygusu konusunda karakterlerine eşit davranmış olur. Nazan'dan gelen telefon üzerine Mahmut, rahat konuşmak için banyoya gider. Nazan, 'son görüşmelerinde Mahmut'a mesafeli'¹⁰⁹ davrandığını ve Kanada'ya bu duyguyla gitmek istemediğini' söyleyerek, suçluluk duygusunu dile getirir. Mahmut, "Önemli değil ya, boş ver." derken, kendisinin, onu kapıda unuttuğu gün Yusuf'un, alttan alan tavrına benzer. Birbirlerinden farklı beğenileri, farklı kişilikleri olsa da Mahmut ve Yusuf'un giderek birbirlerine benzemeleri, insan davranışlarının bağlama göre değişebileceğini gösterir. Mahmut, ona söyleyecek bir şeyi olduğunu belirtmesine karşın, buna fırsat bulamaz; "Boş ver, sonra söylerim" der. O, her şeyi 'boş vermiştir'. Telefon görüşmesi bittiğinde Mahmut'u banyo kapısında bekleyen Yusuf, yine yemin ederek, saati görmediğini söyler. İçini kemiren suçluluk duygusu derinden hissedilir. Mahmut, yine onu tersler ve 'bir daha bu konuyu duymak istemediğini' söyleyerek, ondaki suçluluk duygusunu şiddetlendirir. Ve kendi suçluluk duygusuyla birlikte fotoğraf çalışmaya devam eder. Mahmut'un ardından dolanarak, onu saati almadığına ikna etmekten yorulan Yusuf, odasına döndüğünde, çantasının karıştırılmış olduğunu görür. Hırsızlıkla suçlandığı için onuru zedelenmiş olan Yusuf, kapı aralığından içeride çalışan Mahmut'a bakar sertçe ve balkonda sigara içer. Rüzgar çanı, köpek havlamaları, vapur sesleri birbirine karışır yine ve gece boyunca devam eder.

¹⁰⁹ Nazan'ın, Mahmut'a yönelik davranışlarını 'mesafeli' olarak nitelemesi de filmin adına gönderme yapar.

Düş, Fare ve Dönüş

Ceylan, *Kasaba*'da olduğu gibi, *Uzak*'ta da düşlere yer verir; ancak bunlar saf düşler değildir, daha çok uyku ile uyanıklık arasındadır. Düşlerden ilkinin Yusuf görür. Yattığı yerden, pencereden içeri doğru süzülen, parlak bir ışık görür. Bu sahne, *Kasaba*'da sınıf içinde tüyün uçma sahnesine benzer biçimde gerçeküstücü bir hava içerir. Sorlin'in belirttiği gibi (2003: 100) Jung, düşleri 'birer taslak ya da yorumlayıcı tarafından tamamlanması gereken, bitmemiş metinler' olarak görür. Freud ise, düşlerin gizli duyguları sakladığını savunur. Yusuf'un düşü Freud'un önerdiği gibi (1996: 228), "düşüncelerin imgelere dönüştüğü bir süreç" olarak değerlendirilebilir. Yusuf'un düşü, İstanbul ve gemi düşünün bitişiyle ilişkili olarak okunduğunda düşe değil, gerçeğe gönderir; onun düşü gizli duyguları değil, gerçeğe dair düşüncelerini simgeler. Parlayan ışığın pencereden süzülüp sönmesi, Yusuf'un İstanbul'da kalma ve gemilerde çalışma düşünün de sönüğü biçiminde yorumlanabilir. Ancak düşün barındırdığı gizem, tümüyle onu yorumlamaya olanak vermez. Özellikle, gizemi ve belirsizliği ile bu düş, Tarkovsky'nin düşleri kullanmasına benzer.

Ceylan, Yusuf'un düşünden, sonunda yakalanmış olan fareye geçer. Bu geçiş, yine köpek havlamaları, vapur düdüklelerinin sesleri arasında cılız biçimde duyulan farenin ciyaklayan sesiyle yapılır. Sese uyanan Yusuf, mutfaktaki tuzağa yakalanmış cılız fareyi görür. Farenin çaresizliği, Yusuf'u üzdüğü görülür. Bir süre sonra Mahmut da uyandığında, fareyi, ertesi sabah kapıcıya 'hallettirmeyi' önerir, ancak Yusuf, "Sabaha kadar bağırarak mı?" diye sorduğunda, bu işi ona önerir. Kentli biri olarak Mahmut, fareden kurtulma gibi 'pis' bir işi, kendisi yapmaktansa, ya kapıcıya ya da taşralıya yaptırır. Her zaman bu tür 'pis' işleri yapacak birileri bulunur ve 'onların' varlığı, ancak bu tür 'pis' işler söz konusu olduğunda anımsanır. Yusuf, etrafta dolaşan kedilere yem etmek istemediğinden, torbaya sarılı fareyi birkaç kez duvara vurarak öldüğünden emin olduktan sonra eve döner. Kedilere can çekişmesine yüreği elvermediğinden, farenin, kaçınılmaz sonunu hızlandırır. Argın'a göre (2005: 295) Ceylan, bu sahnede "şehirlinin 'medeni vahşet'i ile taşralının 'vahşi vicdan'ı arasındaki karşılaşmayı, yüzleşmeyi görünür kılar; bu iki temel insanlık

halini birbiriyle çarpıştırır. 'Medeniyet' ile 'barbarlık', her iki tarafa da eşit ölçüde paylaştırır." Bu nedenle, aşağıda da vurgulanacağı gibi Ceylan, karakterlerden herhangi birinin bakışına ayrıcalık tanımaz. Fare öyküsü, filmin anlatısını özetleyen bir yan-öykü olması dolayısıyla oldukça önemlidir. Ait olmadığı bir yere yerleşmeye çalışan fare, köyünden gelip İstanbul'da kalmaya çalışan Yusuf'un eğretilmesidir. Kapana sıkışmış fare de, bu yönüyle Yusuf'un sıkışmışlığının göstergesidir. Yusuf da davetsizce geldiği ve yaşamasının/tutunmasının artık olanaksız olduğu kentten, fare gibi atılacaktır. Ayrıca fare, Fatih Özgüven'in söylediği gibi¹¹⁰ (2003), "çizgi filmlerde, omzunda çıkını astığı değnekle köyünden çıkagelen fareyi anımsatır". Yusuf da bu fare gibi, bir gün, ait olduğu yere, köyüne dönecektir.

Yusuf fareyi 'hallederken' Mahmut, onu pencereden izler, tıpkı yaşamı da uzaktan izlediği gibi. Sonraki sahnede gördüğü düş, bu uzaklığın simgesel bir anlatımıdır. Ceylan, Yusuf'un düşünde olduğu gibi, sesler aracılığıyla geçer düşe. Bir çan sesiyle başlar Mahmut'un düşü. Mahmut, açık olan, ama görüntüde bir şeyin olmadığı TV karşısında, her zamanki koltuğunda kalakalmıştır. Uykuya dalmak üzereyken elinde gevşek biçimde tuttuğu bardak, düşer gibi olur. 'Düştü düşecek' denilen türden bu an, uyku ile uyanıklık arasındaki geçiş anına benzer. Televizyonun yanındaki lamba, yavaşça yere düşer. Yavaşlatılmış hareketle görünümlenen bu an, uykuya dalarken yaşanan esrimeye benzer. Bu sahne, Deleuze'ün tanımladığı gibi, Ozu'nun 'düşük' hareket bloklarını (low 'blocks of movement) ve Schrader'ın 'yavaşlama/duraklama anları'nı (cases of statis) çağırıştır. Düşünde Mahmut'un uyuyakalışının, kendinden geçişinin ve nefes alışlarının ritmi, izleyiciyi içine alır, zamanı görselleştirir. Mahmut'un düşü, onun kendisini iç mekânlara ve televizyona hapsedmiş 'izleyicilik' durumunun altını çizer. Onun düşü de Yusuf'un düşü gibi gerçeğe bağlanır. Mahmut'un düşü, onun insanlardan, yaşamdan uzaklığının farkında olduğunu ve bu durumdan rahatsız olduğunu gösterir. Bu yönüyle düş, 'benliğin gizli yönlerini, içsel görünümünü açığa çıkaran' Bergman'ın filmlerindeki düşlere

¹¹⁰ Fatih Özgüven "Nuri Bilge Ceylan ile kişisel yolculuklar..," *Yirmibir Mimarlık* dergisi, Sayı:12, Mayıs 2003.

benzer (Kinder, 1981: 58). Yusuf'un düşü, uyku ile uyanıklık arasında denk gelirken (NREM uykusunun başlangıcı), Mahmut'un düşü, derin uykuya geçtiğimiz NREM uykusunun dördüncü ve son aşamasına benzer (Kinder, 1981: 67-69). Düşle gerçeği iç içe geçirmesi nedeniyle *Uzak*, Deleuze'un zaman-imgesi sinemasına dahil olur. Yine düşte düşen abajur, *Kasaba*'da Ali'nin düşünde annesinin pencere pervazından düşüşünü anımsatırken, düşmenin, Ceylan'ın filmlerinde önemli bir kavram olduğu görülür. Onun düşünün, vicdanla ilgili olduğu da düşünülebilir. Kaplumbağayı ters çevirdiği için vicdani rahatsızlık duyan ve bunun acısı, düşünde annesinin pencere pervazında düştüğünü görerek çeken Ali gibi Mahmut da, Yusuf'a karşı tutumunun acımasızlığını fark ettiğinden vicdani bir rahatsızlık duyar; düşen lamba, belki de bu rahatsızlığı simgeler.

Mahmut, ertesi sabah uyandığında deniz kıyısındadır; kente ait vapur düdüğü, köpek havlaması, martı sesi ve otomobil kornası gibi sesler eşliğinde denizi seyreder. Ceylan, bütün bir film boyunca İstanbul'u seslerle betimler. İki kişilik arabasına binerek havaalanına gider; uzaktan Nazan'ın gidişini izler. Bir ara Nazan, Mahmut'u görür gibi olur, ancak Mahmut kendini gizler. Havaalanındaki temizlikçilerin, çocukların, yapılan anonsların sesleri mekânı doldurur. Nazan gittiğinde işitilen çan sesi, izleyiciyi Yusuf'a, onun gidişine de bağlar. Ceylan, ses aracılığıyla iki karakterin gidişini anlatır. Yusuf, rüzgar çanının olduğu balkonda son sigarasını içer ve etrafı izler; bir adam çatıyı onanır, tren ve vapur düdükları çalar, Yusuf'un çalışmayı düşündüğü türden büyük bir gemi boğazdan geçer; Yusuf, düşlerine uzaktan bakar. Eve dönen Mahmut, Yusuf'un bıraktığı anahtarları görür ve onun kaldığı odada yastıkların arasındaki Samsun sigarasını bulur. Nazan'ı ve Yusuf'u, bir daha dönmek üzere kaybetmiş olan Mahmut, şimdi yapayalnızdır. Fındıklı Parkı'nda deniz kenarında bir banka oturup denize bakar Mahmut. Batmaya başlamış güneş, bulutların arasından parlar; aniden sert bir rüzgar çıkar. Rüzgarın uğultusu, dalgaların sesi, martıların sesi birbirine karışır. Boğazdan bir gemi geçer. Mahmut, daha önceden 'o içilir mi' diye reddettiği Yusuf'un 'gemici sigarası'ndan yakar. Kamera, uzak bir mesafeden, sırtından görüntülediği Mahmut'un sigarası-

na odaklanır. Eski, yerli ve taşralının sigarası olarak bilinen Sam-sun içerek, kendi içindeki taşrayı da benimsemiş olur. Mahmut, belki de asıl şimdi içindeki uzaklığı fark eder. Görüntü kararır, sesler, filmin başlangıcındaki gibi devam eder.

Sonuç: ‘Uzak’ Ne Zaman Yakınlaşır ve Zaman-İmge Olarak Uzak

Uzak, genel bir iletişim ve varoluş sorunuyla ilgilenmesi nedeniyle Ingmar Bergman’ın *Persona* (1965) filmine benzer. *Persona*’da Bergman, Elektra¹¹¹ oyunundayken sahnede susmuş ve bir daha konuşmamış Elisabeth ile ona bakmakla görevlendirilen hemşire Alma arasındaki ilişkiyi anlatır. “İki kadın arasındaki ilişki, ben/öteki ilişkisi aracılığıyla biçimlenmiştir.” (Akbulut, 2004: 95). Kimliğin kurulma sürecini inceleyen Lacan’a göre özne, her zaman kendi söylemini, başkalarının (öteki’nin, vurgu benim) söyleminde bulur (Sarup, 1997: 46). Lacan, çocuğun kendi kimliğini, öznelliğini, ayna evresi olarak tanımladığı bir süreç sonunda kazandığını belirtir. Başlangıçta çocuk, kendi bedenini, başkalarından ayırt edemez, onları kendi bedeninin bir parçası olarak görür. O, benliğini kurmasının ilk sürecini, bütün gereksinimlerini karşılayan anneyle yaşar. Çocuk, kendi imgesini, annenin kendisine yansıtmasıyla kavramaya başlar. Özne kendini, öteki üzerinden tanıdığından, öteki, kimliğin kuruluşunda varoluşsal bir öneme sahiptir. *Persona*’da Alma, ‘ben’ olabilmek için Elisabeth’e benzemeye çalışır. İki kadın arasındaki birleşme olanaksızdır, ancak bu deneyim, Alma’yı sarsmayı başardığından *Persona*, Mast’a göre (1976: 411) “Elisabeth’in değil, Alma’nın psikodramıdır.”¹¹² *Uzak* ise, kentte ‘kendi’ (ben) olamayacağını anlayan Yusuf’un dramı olduğu kadar, her ne kadar direnç gös-

¹¹¹ Elektra, Antik Yunan döneminde Aiskhlos’un, Sophokles’in ve Euripides’in yazmış oldukları tragedya ve bu tragedyalardaki karakterin adıdır.

¹¹² Daha fazla bilgi için bakınız: Akbulut, Hasan (2004), “Bir Varoluş Sorunsalı: *Persona*,” *Kültür ve İletişim*, 8 (1): 71-100.

terse de sarsılan Mahmut'un dramıdır.¹¹³ İki filmin karakterleri de birbirlerine benzerler. Mahmut, soğuk ve uzak tavrı ile Elisabeth'e, Yusuf, sıcak ve yakın davranışları ile Alma'ya benzer. *Persona*'da kadınların varoluş sorunu, *Uzak*'ta erkeklerin varoluş sorununa dönüşür. Ollier'in (akt. Deleuze, 2000: 9) Antonioni için yaptığı şu saptama, *Uzak*'ta Mahmut için de geçerli olabilir: "Geleneksel drama, karakterler aracılığıyla yaşanan görsel bir dramayla yer değiştirmiştir". Mahmut'un bakış açısı, onun yalnızlığını ele verir. Öyle ki yalnızlık, Mahmut'un bedenine, duruşuna da yansımıştır. Antonioni'nin filmlerinde olduğu gibi *Uzak*'ta da "karakterlerin bedenleri, onların dilsel olarak anlatamadıkları varoluşsal sessizliği dile getirir" (Ford, 2004). Karakterler arasındaki gerilim, davranışlara yansır. Ancak Mahmut ile Yusuf arasındaki gerilim, daha büyük bir gerilimin, merkez-taşra, kent-kasaba arasındaki geriliminin yansımasıdır.

Taşrayı simgeleyen karakter, her ne kadar Yusuf olsa da, Ceylan, Mahmut'un içinde de bir taşra olduğunu görünür kılmaya çalışır. Taşranın, "şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma hali"ni (Gürbilek, 1995: 50-51) ifade etmesi, taşranın yalnızca Yusuf'u değil, Mahmut'u da içine aldığını gösterir. Bu nedenle onları birbirlerine 'uzak' kılan taşra, aynı zamanda onları birbirlerine benzeştirir. Yusuf'un taşralığı görünürdedir, Mahmut'un taşrası ise görünmeyen içindir, ruhundadır. Yusuf'un eve sinen ayak kokusu, Mahmut'a 'sorumsuz' gelen davranışları, Mahmut'a kendi içindeki taşrayı anımsatır. Birinin içinde, ötekinin dışında olan taşra çatışır. Taşralar arasındaki bu çatışma hali, bir uzaklık yaratır karakterler arasında. Ama karakterleri birbirine uzak kılan taşra, başka bir yönüyle de onları birbirine yaklaştırır.

¹¹³ Bununla birlikte *Uzak*, baş karakteri oynayan Mehmet Emin Toprak'ın aramızdan ayrılışından önce ve sonra farklı olarak değerlendirilebilir. Onun ani ölümü, kentli akrabanın yalnızlığına yapılan vurguyu, onun 'ebedi gidiş'ine kaydırmıştır diyebiliriz. *Uzak*, hem kendisini yalnızlığa mahkum etmiş, yaşamdan, insanlardan uzaklaştırmış Mahmut'un, hem de bir türlü kentte tutunamamış, gezgin olma tutkusunun tersine sınırlı bir mekânda yaşamak zorunda kalan Yusuf'un dramıdır.

"Uzak, 'merkez' ve 'taşra' kavramlarının doğal 'oynaklığı'nı sergilemekle kalmaz; 'merkez' ile 'taşra'nın birbirlerinden gözlerini kaçırma halini; birbirlerine yaklaştıkça aralarında vücut bulan uzaklığı; derinleşen uçurumu; ancak, aynı zamanda da birbirlerinden uzaklaştıkça aralarında belirginleşmeye başlayan yakınlığı, akrabalığı gösterir, daha doğrusu görünür kılar." (Argın, 2005: 294).¹¹⁴

Yusuf ve Mahmut, aynı mekânı paylaştıklarında gerçek anlamda birbirlerine yaklaşamazlarken, fiziksel olarak uzak mekânlarda olduklarında birbirlerine ne kadar benzedikleri açığa çıkar. Aynı ev içinde birbirlerinden uzak olan karakterler, ayrı mekânlardayken aynı televizyon kanalını izlerler. Yine Argın'ın da vurguladığı gibi (2005: 295) Mahmut'un evde porno filmi izlemesiyle, Yusuf'un İstanbul sokaklarında kadınların peşine pornografik bir ilgiyle düşmesi arasında da benzerlik vardır. Başka bir deyişle benzerlik, onlar fiziksel olarak aynı mekânlarda olmadıklarında söz konusudur.

Küçük, sıradan insanların gündelik yaşamlarına, onların çatışmalarına odaklanan *Uzak*, her ne kadar buruk bir duyguyla sonlansa da, bir umut da vaat eder görünür. Anlamanın farklılıklardan oluştuğu, 'ben'in 'öteki'yle olan ilişkisiyle kurulduğu/tanımlandığı gerçeğinden hareketle, Mahmut ile Yusuf'un ilişkisinin, Mahmut açısından bir kendini tanıma süreci içerdiği söylenebilir. Mahmut belki de Yusuf ile olan ilişkisi aracılığıyla kendini 'daha iyi' tanımış, içindeki uzağı fark etmiştir. Son karede deniz kıyısındaki bankta oturan Mahmut'un, Yusuf'un Samsun sigarasını içmesi, bu fark edişin resmidir.

Ceylan, filmi her şeyi bilen kahramanın bakış açısı ile anlatmaz, hiçbir karaktere ayrıcalık tanımaz. Karakterlerin doğru/yanlış biçiminde etiketlenmemesi, Ceylan'ın Deleuze'ün 'kristal rejim'ine dayandığını gösterir. Hareket-imge sineması, doğru/yanlış, olumlu/olumsuz gibi ayrımları belirginleştiren 'organik rejim'e dayanırken, zaman-imge sineması, Alain Resnais'in *Hiroshima Mon Amour* (*Hiroşima Sevgilim*,) filminde olduğu gibi, "anlatım stratejilerinde doğru ile yanlış arasındaki klâsik belirle-

¹¹⁴ Metin içindeki vurgular özgündür.

nimin dışına çıkarak düşünceye yönelen" (Deleuze, 2000: 125) 'kristal rejim'e dayanır. Kristal betimlemeler, Deleuze'ün belirttiği gibi (2000:126) tümüyle görsel sessel durumlarla ortaya çıkar. Bakış açısındaki bu mesafeli tavır da, yine filmin adına gönderir; her karakter, kendi bakışından sorumludur. Onun mesafeli tavrı, Schrader'in aşkın (transcendental) niteliklerden biri olarak tanımladığı, "karakterin soğukkanlı stoacılığına ve erişilmezliğine" (akt. Braintrustdv. 2005) bağlanır. Mahmut, yalnızlığı seçmesiyle kendisini erişilmez kılan bir karakterdir.

Uzak'ta Ceylan, genelde iç mekân ağırlıklı çekimler yapar ve daha az ışıklandırma kullanır. Karakterlerin sonradan görüntüye girdiği, kamera önünde beliriverdiği bu mekânlar, yine karakterlerin kendilerinin açtığı lambalarla aydınlatılır. Bir başka deyişle oyunculuk gibi, ışıklandırmada da doğallığı tercih eder yönetmen. Yalnızca belli yüzeyleri aydınlatan loş ışıklandırma, aynı zamanda karakterlerin dile getirmediği şeyler olduğunu da ima eder. Filmin sonlarına doğru, bastırılan duygular sert biçimde açığa çıktığında ışığın daha keskin kullanılması, bu yorumu destekler. Mahmut, engellenmişlik, başarısızlık hissi yaşadığında, yaşam alanının Yusuf tarafından tehdit edildiğini düşündüğünde, bütün öfkesini ölçsüzce kusal Yusuf'a. Artık, bastırılan bir şey kalmamış olduğu için, az ışıklandırmayla karanlıkta bırakılacak bir şey de kalmaz.

Filmde karakterler arasındaki gerilim, sanki iç mekânlara sinmiştir. Bir iç mekân olarak Mahmut'un evinin darlığı, karakterlerin kapı ya da pencere aralıklarında ayrı ayrı çerçevelenmesi, Mahmut'un ara sıra 'takıldığı' bar, hatta tümüyle karla kaplı İstanbul görüntüleri, klostrofobi duygusunu güçlendirir. Ceylan *Uzak'ta* gerileyen diagonelleri, evde, kapı ve pencere aralıklarında yaratır. Yusuf ve Mahmut, kapı ve pencere aralıklarında çerçevelenir. Bu tür bir görsel düzenleme, karakterler için bir eşik yaratır. Ceylan, hem Wellesçi anlamda alan derinlikli sahneler yaratır, hem de Angelopoulos gibi uzak çerçevelemeyi kullanır. *Uzak'taki* uzak çerçeveleme ile elde edilen "ön plândan fiziksel bir uzaklığın oluşturulması, izleyiciler ile filmdeki karakterler arasında estetik bir mesafe yaratır" (Bordwell, 2000: 114), hem de Yusuf ile Mahmut arasındaki duygusal uzaklığı ifade eder. Cey-

lan, filmde Bordwell'in 1960'lı yıllarda, geniş-açı derinliğine karşı olarak geliştirildiğini belirttiği ve Wölfflin'den hareketle tanımladığı 'planimetrik' (planimetric) sahneleme/tekniki belirgin biçimde kullanır. "Bu yöntemde arka plân sürekli olarak lens eksenine dik tutulur ve karakterler ön profilden ya da sırtları bize dönük durumda yerleşirler." (Bordwell, 2000: 114). Filmin afişinde yer alan görüntü de planimetrik bir sahneleme/teknik ile elde edilmiştir. Karşılıklı konuşmalarında da Yusuf'un yüzü izleyiciye dönüktür, Mahmut ise profilden görünür. Bu görsel düzenleme, filmi, sanat filmi olarak tanımlaya götürür.

Plan sekans ya da sekans çekim olarak da bilinen bir uzun bir çekimle (long take), başlayan *Uzak*, en başta Tarkovsky'ye, bir selam gönderir ve onun *Nostalgia* filmi gibi, baş karakterin içsel ve ölçülemez kişisel zamanı çevresinde yapılanmıştır. Ceylan da, Tarkovsky gibi "film boyunca daimi bir zamansal kararsızlık (instability) duygusu yaratan bir düşsel yapı kurar ve karakterin içsel dünyası ile dış dünyası arasındaki farkı ifade etmek için uzun çekim estetiğine yer verir" (Vesia, 2004). Zamanı görünür kılmaya çalışan anlatısal ve görsel yapısıyla *Uzak*, zaman-imge sinemasının bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Uzak, Ceylan'ın önceki filmleri gibi, sanki zamanın kaydını düşer film şeridinde. Bu, dondurulmuş bir zamandır ya da zamanda bir genişlemedir. Tam da bu nedenle gördüklerimiz ya da görmediklerimiz üzerine düşünmemizi sağlar film. Urry, Durkheim'ın, zamanın toplumsal olarak örgütlendiğini söylediğini aktarır: "Zaman kategorisi doğal değil, toplumsaldır; toplum içinde üretilmiş olan ve bu nedenle toplumlar arasında değişiklik gösteren, nesnel olarak verili bir toplumsal düşünce kategorisidir." (Urry, 1999: 14). Ceylan'ın kamerası, görünen gerçeğin ötesindeki gerçeği, ebedî zamanı yakalamaya çalışır. Daha genel olarak Ceylan'ın filmlerinin, kırsalda ve kentte zamanın anlamlandırını anlattığı da söylenebilir; *Kasaba*, taşrada zamanı, *Uzak* ise, kentteki taşranın zamanını ele alır.

Uzak, Deleuze'ün zaman-imge sinemasının bir örneği olarak da görülebilir. Hareket-imge sinemasının tersine zaman-imge sineması, saf biçimde zamana odaklanır. Deleuze'ün belirttiği gibi hareket-imge sinemasında "montaj, hareket noktalarını değişik-

lik ve değişim olarak toparlar...Zaman dolaylı bir şekilde tüm farklı ve kıyaslanamaz hareketleri üreten bütün olarak görüntülenir." (Colebrook, 2004: 65). Sinema, böylelikle dolaylı bir zaman imgesi sunar. "Zaman-imgede ise süreyi dolaysızca duyumsarız, yoksa hareketten türeyen bir şey olarak değil" (Colebrook, 2004: 73). Zamanın görünür kılınması, Deleuzecü anlamda sinemaca düşünmektir. Çünkü "zaman-imge, sinemanın temel Fikridir. "...Sinema temsil etme değildir; gerçek olarak verili olanın ötesine geçip, imgenin Fikrine ulaşan bir sezgi olayıdır." (Colebrook, 2004: 76). Zaman-imgenin işleyişı ise, irrasyonel kesmelere dayanır. İrrasyonel imgeler aracılığıyla zamanın dolaysız kendi imgesi sunulur (Colebrook, 2004: 76-78).

"Zaman-imge sineması, ister psikolojik süre (psychological duration; karakterlerin eyleme -geçme- yetersizliği), isterse şeylerin süresi (duration of time; karakterlerin olayları ya da şeyleri açıklama davranışındaki başarısızlıkları) olsun, bir süre sinemasıdır. Zaman, ya duygusaldır (psikolojik olarak) ya da varoluşsaldır (bu, onların varlıklarına dikkat çekerek şeylerin varoluşunu açığa çıkarır). Zaman-imge sineması, düşünce ya da atmosfer sineması olarak tanımlanır." (Trifonova, 2002: 11).

Uzak'ta uzun çekimlerle elde edilen uzun sekanslar, tam anlamıyla Mahmut'un eyleme yetersizliğini, eylem isteksizliğini dile getirir. Mahmut'un deniz kenarında durup ve denize bakarak uzun uzun düşünmesi, sessizliği, hem onun kendi içine baktığını, bu nedenle durumunun bilincinde olduğunu anlatır, hem de zamanın imgesini üreterek, sinemanın zaman konusundaki 'fikri'ni görünür kılar. *Uzak*, zamanlar, uzamlar, kişiler arasındaki mesafelerin filmidir, ama aynı zamanda bu mesafeleri, uzaklıkları aşındırma denemesi olarak da görülebilir. Ceylan'ın *Uzak'ı*, Deleuze'ün vurguladığı gibi "sinemanın, alışıldık imge sekanslarını -yani, beklendik olaylar akışıyla alışıldık düzenli dünyamızı-bozup, duyguları standart düzenleri ve anlamları ötesinde algılamamıza izin verebilme" (Colebrook, 2004: 58) gücüne güzel bir örnek oluşturur; izleyiciden, sezgi ile onları anlamayı, düşünmeyi talep eder. Sezgi, Deleuze'ün kullandığı anlamda, "bir şeyin gerçek biçimde algılanışının ötesine geçip, onu oluşturan *sanal* (vurgu özgündür) bileşenlere ulaşılması anlamına gelir."

(Colebrook, 2004: 68). Deniz, karla kaplı İstanbul görüntüleri, bu yönüyle sezgiyle anlaşılabilir anamlar barındırırlar.

Uzak, Jacques Rancière'in, sinemanın hem temsil, hem de estetik rejimlerden oluşmuş 'paradoksal bir sanat' olduğu görüşüne de uyan bir filmidir. Rancière'e göre sinema (akt. Gönen, 2004: 51-52), bir yandan "kişilerin acıları ya da mutlulukları yaşadığı temsili olayların, bir zorunluluk ve gerçeğe uygunluk içinde yapıntılaştırma mantığı" olan öykünce, 'temsil rejimi'; öte yandan da, öykünce, temsili olaylarının homojen ardışıklığını ters yüz ederek karşıtlık oluşturan, heterojen (ayrık) an'lardan oluşan paradoksal bir sanattır." *Uzak*, bir yandan Yusuf ve Mahmut'un dramalarını anlatmasıyla temsil rejimini; öte yandan da bu temsil rejimini bozan 'ölü anlar'la estetik rejimi barındırır. *Uzak*'ta 'ölü anlar', filmsel anlatıda temsil rejiminin gösterdiği gibi Yusuf'un ne zaman iş bulacağı ya da evine döneceği yönündeki merakı ara verip, o anın üzerinde düşünmeye yönelten estetik rejimin parçası olarak dururlar. Filmde 'ölü anlar', anlatı içinde başka bir karşı-anlatı oluştururlar adeta. Tüm yönleriyle *Uzak*, Ceylan'ın iyi bir film için belirlediği "belli bir estetik ve ahlaki duyarlılıkla derine işleyen bir çözümlemeyi bir araya getirme"¹¹⁵ gücü nedeniyle övgüye değer bir filmidir.

Sonuç: Zamanın, Mekânın, Suçluluğun ve Vicdanın Sinemacısı

Sinema serüvenine '90'lı yılların başında başlayan Ceylan, son dönem Türk sineması içinde belirgin öneme sahip bir yönetmendir. *Koza*'dan *Uzak*'a dek filmlerinde Ceylan, birbiriyle ilişkili, birbirini ören ve açımlayan bir öyküyü anlatır. Onun sineması anlatı, bu anlatının ifade edilme biçimi olan anlatım/biçim ve sınırsal yaratma sürecinin ardında yatan kavramları görünür kılması yönleriyle özgündür. Bu nedenle Nuri Bilge Ceylan sinemasının genel karakteristiğini üç maddede toplamak olasıdır:

¹¹⁵ Melda Davran, "Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi: Gösterişten Uzakta," *Aktüel* dergisi, 4-10 Haziran 2003. www.nbcfilm.com.

1. Ceylan sinemasının 'vuruculuğu', öncelikli olarak, anlattığı şeyden kaynaklanır. Onun sineması, yüzünü 1950'lerden bu yana hızla 'kentleşen' Türkiye'nin taşra/kent ikiliğine döner. Köyden kente göç, taşra/kent ikiliğini besleyen bir dinamik olarak Türkiye'de belirgin bir yere sahip olmuş ve Türk sinemasında bu konuyla ilgili pek çok film yapılmıştır. Ceylan ise, bu sorunu, taşranın ruh haline odaklanarak ele alır. Onun sinemasında yer alan taşra/kent ikiliği, yalnızca bir karşıtlık olarak değil, çoğu kez birbirine de benzeyen bir ruh halini yansıtır; Ceylan'ın filmleri, keskin bir iyi/kötü karşıtlığı ve buna bağlı olarak karakterlerden yalnızca biriyle özdeşleşmeye olanak veren bir anlatısal yapı yerine, karakterleri içinde bulundukları ortamla birlikte 'anlamaya' yönelten bir anlatısal yapı içerir. Her karakterin yaşıyla, işiyle ilgili bir düşüncesi, bir amacı vardır ve anlatıya yön veren de karakterlerin bu amaçlarıdır. Amaçlardaki farklılıklar, taşrayı ve taşranın farklılıklarıyla birbirine benzeyen ruh hallerini görünür kılar.

Taşra, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda olduğu gibi kasabada yaşayan karakterlerin ruh halleri olarak, *Uzak*'ta olduğu gibi hem kente yeni gelen Yusuf'un, hem de kentli Mahmut'un kendi içindeki bir ruh hali olarak ortaya çıkar. Yaşlı kuşak için 'köklerin olduğu' ve aidiyet duyulan bir yer, genç kuşak içinse 'boğucu, sıkıcı, tekdüze' olan taşra, gitmek fiiliyle birlikte var olur; her zaman gitme isteği uyandırır. Gitmenin bir arayış olarak yer aldığı Ceylan sineması, taşra, taşralılık, kent kavramları ve bu kavramların çağrışımları üzerinden aidiyet ve kimlik sorunlarına odaklanır. *Kasaba*'da taşranın farklı kuşaklar için değişen anlamı, *Mayıs Sıkıntısı*'nda ve *Uzak*'ta daha da açılır. Bu nedenle onun sinemasında taşra, yalnızca üzerinde yaşanan bir yerleşim birimi olarak değil, aynı zamanda karakterleri ve onların kimliğini de tanımlayan, ruh durumlarını yansıtan önemli bir kavramdır. Doğası güzel ve dinlendirici olsa da taşra, durağanlığı, birbirine benzeyen geçmek bilmez zamanı ile ebedi bir sessizliğe mahkum edilmiştir. Bu nedenle taşra, her zaman yaşlılıkla ilgilidir ve 'ölüm'e yakındır.

Bir ruh hali olarak taşralılık ise, Ceylan sinemasında yaşamdan, yaşamın diğer olanaklarından mahrum olmakla ilgili olarak çizilir. Mahrumiyeti hissedenler, Saffet gibi bir kez 'dışarıdaki pa-

rılıyı', 'yaşam vaadini' fark etmiş olan genç kuşaklardır. Ancak taşralılık, asıl aidiyet sorunuyla bağlantılı olarak açığa çıkar. 'Dışarıda bir anlam vaadini fark edenler' için taşranın ruh hali, artık ne kasabaya, ne de kente aidiyet duymaya izin verir. Kasabada kalan, bir türlü kentli olamaz, kentte olan ise, bir türlü taşrayı arkasında bırakamaz. Taşra, bu yönüyle insanın, nereye giderse gitsin kurtulamadığı bir iç sıkıntıya dönüşür. Ceylan'ın başarısı, aynı zamanda işte bu sıkıntıyı sanatsal bir uğraşıya dönüştürmesinden kaynaklanır. Bu yönüyle de Ceylan'ın filmsel anlatıları, insanın günlük yaşamında karşılaştığı türden olağan, 'sıradan' konulardan oluşur. Sıradan olana, günlük yaşamın ayrıntılarına odaklanan bu tavır, Ceylan'ın sinemasını minimalist olarak tanımlamaya neden olur.

Ceylan sinemasının anlatı açısından bir başka yönü de, üç filmde de birbirini besleyen, ören izleklerin varlığıdır. Yukarıda belirtildiği gibi bunlar taşra, gitmek, suçluluk, hile ve vicdan gibi kavramlar ile doğa/kültür, yerleşik/gezgin, burası/orası, genç/yaşlı, yaşam/ölüm, birey/toplum gibi karşıtlıklardır. Çeşitli motiflerle vurgulanan bu izleklerin, kavramların üç filmde de tekrar etmesi, Ceylan'ın, 'bir tema üzerine çeşitlemeler' yapan 'auteur' kimliğine de işaret eder.

2. Ceylan sinemasının diğer bir yönü, anlattığı şeyi sinemaya özgü bir biçimle ifade etmesidir. Ceylan sinemasında yer alan uzun çekimler, sesi görüntüden ayırmak, sessizlik, zaman-imeyi görünür kılan tümüyle sessel ve görüntüsel durumlara odaklanmak, çerçeve içinde çerçeveler yapmak, yavaş ya da hareketsiz kamera hareketleriyle 'ölü zamanlar' yaratmak gibi anlatımda başvurduğu biçimsel araçlar, onun biçimini oluşturur. Ceylan'ın bütün filmleri, Deleuze'ün zaman-ime sinemasında açıkladığı gibi yalnızca filmde gördüklerimiz üzerine değil, zaman üzerinden sinemanın kendisi üzerine de düşünmeye yöneltir izleyiciyi. Durağan görüntüler, öylesine anlam yüklüdür ki, fotoğrafa benzeyen doğayı gösteren hareketsiz görüntüler, izleyiciyi, olaydan bir süreliğine uzaklaştırarak zamanı uzamsallaştırır ve görülebilir kılar. Onun sinemasında zamanın uzamsallaşması gibi, görülen imge de işitilmeye, kavranılması gereken bir kavrama dönüşmeye başlar.

Ceylan'ın filmlerinde görüntü kadar sesin de belirleyiciliği söz konusudur; filmleri seslerle açılır ve seslerle kapanır. Çoğu kez bu sesler doğadan, çevreden gelen doğal seslerdir. *Uzak*'ta ses, görüntüden önce perdeyi doldurur ve uzam yaratır. Ceylan, üç filminin başlangıcında da ses ve görüntüyü birbirinden ayırır. *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*, filmin tanıtım yazıları akarken müziğin kullanılmaması, doğal seslerin işitilemeye devam etmesi ve yazılardan sonra görüntünün sesle açılması açılarından birbirine benzer. Saf görsel ve sessel durumlar üzerinden 'fikir' üreten Ceylan'ın sineması, tam da bu nedenle sinematiktir.

Ceylan, zamanın olduğu gibi mekânın da sinemacısıdır. Onun filmlerinde mekânlar, karakterlerin ruh durumunu taşır ve filmin atmosferini biçimlendirir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*, dış mekânların, kırsalın filmidir; her iki filmde de içerisi ile dışarı arasında belirgin bir fark yoktur. Büyük oranda açık alanlarda geçse de, kasaba, bir 'iç uzam' olmaktan da kurtulamaz ve bu nedenle kapalı kalma korkusu (klostrofobi) yaratır. *Uzak* ise iç mekânların filmi olsa da, karakterlerin eğretilmeli anlamda 'içeriye' dahil olamamaları, filmde bir 'dışarıda' kalma korkusu yaratır. Zamanın görünür kılınması ve mekânın atmosfer oluşturmadaki belirleyiciliği nedeniyle Ceylan, 'zamanın ve mekânın sinemacısı' sıfatını hak eder.

3. Ceylan sinemasının bir başka özelliği de, ikinci özellikle bağlantılı olarak, anlatının ve anlatımın, sanat ve sinema üzerine bir düşünme pratiği olması ve bu pratiğin 'sanat' sinemasına/modernist sinemaya özgü tekniklerle açık edilmesidir. Ceylan, filmlerinde sanatsal yaratma sürecine odaklanarak, hem bu süreci, hem de bu sürecin ardındaki duygu ve düşünceleri görünür kılar. Bu nedenle de tavrı öz-düşünümseldir. Yönetmen, her üç filminde de kendine, kendi yaşamına ve sinemasına gönderme yapar. *Mayıs Sıkıntısı*, öz-göndergesel (self-referentiality) tavrı ve film yapım sürecini açık etmesi açısından, *Uzak* ise, taşra/kent ikiliği üzerinden, kentli insanın 'varoluş' sorunsalını ele alması açısından 'sanat' filmine dahil olurlar. Ayrıca üç film de, yaşam ve ölüm, insan ve doğa, zaman ve mekân, sanat (kurmaca) ve gerçek üzerine birer söylem oldukları ve bunu 'sanat'

filmlerine, modernist sinemaya özgü tekniklerle anlattığı için 'sanat' filmi olarak değerlendirilebilirler.

Ceylan'ın sineması, 'sanat' sineması pratiği içinde düşünülen 'oyunsu'luğu dışlamaz. En 'oyunsu' filmi ise, yönetmenin, kendisi ve film çekme üzerine olan *Mayıs Sıkıntısı*'dır. Oyun/gerçek ayırımını, bu ikisi arasındaki sınırın bulanıklaştığını ironik biçimde gösteren film-içindeki-filme ek olarak 'oyunsu'luk, karakterlerle ilişkili olarak da ortaya çıkar. Ali, fotoğraflarla 'oyunar', Ceylan ise hem oyuncularıyla, hem de izleyiciyle; aralıklı kapı aniden açılır, bir takım karartılar görülür; ayçiçeği tarlası içinden, tuvaletini yapan bir adam çıkıverir. *Uzak*'ta düş sekansında da bu 'oyunsu'luğun izlerini görmek mümkündür. Pencereden içeri süzülen ışık huzmesi, Mahmut'un düşünde gördüğü açık televizyonun yanına devrilen lamba, bir yönüyle sinemanın ne kadar düşe yakın olduğunu da ima eder.

Utangaç, suçluluk ve vicdan gibi duygular, Ceylan'ın sinemasında belirleyicidir ve bu duygular, filmlerinde tekrarlanır. Filmlerinde deştiği bu kavramlar, Ceylan'ın kendi yaşamında da öne çıkan kavramlardır. O, sanki kendisini anlamak, daha da derinde yatan benine ulaşmak için film yapar. Bergman'da da gördüğümüz bu özellik de, onun sinemasını 'daha sahici' kılar. Suçluluk ve vicdan, onun sinemasında yalnızca kişiler arasındaki iletişimde ortaya çıkan bir durum değildir; aynı zamanda sanatla ve sanatsal yaratım süreciyle de ilişkilidir. Ceylan için sanat, suçluluktan arınmanın da bir yolu olduğu için terapötik bir sürece dönüşür. Sanatın suçlulukla ve hileyle ilişkisi *Mayıs Sıkıntısı*'nda belirgin biçimde kurulur. Ceylan, sanatı *Mayıs Sıkıntısı*'nda hileyle, *Uzak*'ta ise cinsellikle ilişkilendirilir. Çözümü güç durumlar içinde karakterlerin nasıl davrandığını anlatarak Ceylan, sanat ve ahlâk arasındaki ilişkiyi de görünür kılar. Sontag (1998: 30), "sanatın ahlâkla bağıntı yollarından birinin, sanatın ahlâksal zevk verebilmesi olduğunu, ama sanata özgü ahlâksal zevkin, edimleri onaylayanın ya da onaylamamanın getirdiği zevk olmadığını" söyler. Ceylan sinemasında da ahlâk, yalnızca karakterlerin yapıp ettikleriyle ilgili değildir; hem sanatsal yaratma sürecinde yer alan kavramlarla, hem de bu filmlerin, 'bilincin zekice doyurulmasıyla' (Sontag, 1998: 30) da ilgilidir.

Ceylan'ın sineması, kişisel olanın sanatsal bir dile tercüme edilmesidir aynı zamanda. Ancak kişisel olan, 1990'larda medya dolayısıyla yaygınlaştığı gibi özel yaşamın ifşaatı biçiminde değildir; kişisel olarak deneyimlenmiş olan yaşam üzerine düşünme pratiği biçimindedir. Kendi yaşam pratiği üzerinden sinema yaparken Ceylan, belli bir 'uzaklık'ı da korur. Çünkü "tüm sanat yapıtları, temsil edilen yaşanmış gerçeklikten belli bir uzaklıkta olma temeline oturtulmuştur" (Sontag, 1998: 36).

"Bu 'uzaklık', tanımı gereği, belli ölçüde insandışı ya da kişisizdir; çünkü bize sanat olarak görünebilmesi için yaptın, 'yakınlık'ın getirdiği duygusal müdahaleleri ve coşkusal katılımı sınırlaması gerekir. İşte bir yapıtın biçimini oluşturan da bu uzaklığın derecesi ve kullanılışı, uzaklığın üzerindeki uzlaşımlardır. Son çözümlemede 'biçem' sanattır." (Sontag, 1998: 36).

Ceylan, işte bu uzaklığı, 'yakınlık'ın getirdiği müdahaleleri de görünür kılarak ve bir dizi yaklaşımla başarır. Kullandığı teknikler, onu 'auteur' olarak nitelendirir. Ceylan, Janet Staiger'in (2004: 3), 'azınlık' auteur yönetmenlere atfedildiğini belirttiği alter-egoların yaratımı ile sessizlik gösterim taktiklerini kullanır. Staiger (2004: 3) alter ego taktığının, "ya auteur'ün konuşması için bir yan karakteri metne yerleştirmek ya da auteur'ün, alt bir kültürel figürü baş role yerleştirmek biçiminde işlediğini" belirtir. Bu durumda yönetmen ya kendisini gösterir ya da kendi sesini duyurur. Kaja Silverman (1988: 194-195), 'author' (yazar) yönetmenlerin, kendi temsillerini filme dahil ederek, 'açık imzalarını' sağladıklarını söyler. Ceylan fillerinde kendi görünmez, ama kendi sesini duyuracak karakterleri filme yerleştirir. *Kasaba*'da entelektüel bilgisiyle 'fark yaratan' Nuri, Ceylan'ın alter-egosu gibi görünür. O, bilgiden ve kültürden yana bir entelektüel olmasıyla olduğu gibi, ismiyle de Ceylan'ın alter-egosu olduğunu ima eder. *Mayıs Sıkıntısı*'nda film çekmek isteyen Muzaffer, yönetmen kimliğiyle; *Uzak*'ta 'bir zamanlar Tarkovski gibi filmler çekmek isterken' şimdi reklam fotoğrafçılığı yapan Mahmut, Ceylan'ın alter-egolarıdır. Bu filmlerdeki sözü edilen karakterlerin anne-babası rollerinde, Ceylan'ın kendi anne-babasının oynaması da bu yargıyı destekler. Sessizlik taktiği, *Mayıs Sıkıntısı* ve daha

belirgin biçimde *Uzak*'ta görülür. Nuri, filmini bitirmek için konuşur, ama Mahmut, olaylar karşısında ısrarla sessizliğini sürdürür. Varoluşa dair bir sorunsala işaret eden bu sessizlik kayıtsızlığa, sinikliğe dönüşür.

Ceylan, filmlerinin bir film olduğunu açık ettiği gibi, sanatsal olarak etkilendiği kaynakları da açık eder. Onu besleyen bu sanat/kültür kaynağında bir yazar olarak Çehov ve Dostoyevski'nin yanı sıra, Ozu, Bresson, Tarkovsky, Bergman, Antonioni, Kiarostami gibi 'auteur' yönetmenler, anlatısal ya da biçimsel özellikleriyle ya da ruh olarak öne çıkarlar. Ceylan ise, insan ruhunun farklı yönlerini ve renklerini araştıran minimalist anlatısı ve zamanı ve mekânı görünür kılmaya çalışan biçimsel yapısıyla *auteur* sıfatını hak eder.

KAYNAKÇA

- Akbal Süalp, Tül (2004). *ZamanMekân: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam.
- Akbulut, Hasan (2004). "Kasaba: Doğa-Kültür İkarşıtlığı", D. Bayrakdar (Yay. Haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*. (ss. 267-283). İstanbul: Bağlam.
- Akbulut, Hasan (2004). "Bir Varoluş Sorunsalı: Persona," *Kültür ve İletişim*, 8 (1): 71-100.
- Akbulut, Hasan (2005). "Modernist Bir 'Sanat' Filmleri Yönetmeni: Ingmar Bergman," *Toplumbilim*, Avrupa Sineması Özel Sayısı (18): 103-112.
- Akdeniz, Bige (2003). "Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film: Mayıs Sıkıntısı, Kendisini Arayan Bir Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan," Yay. Haz. Deniz Bayrakdar. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*. (ss. 125-130). İstanbul: Bağlam.
- Andrew, Dudley (2000). *Sinema Kuramları*. Çev. İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm.
- Argın, Şükrü (2005). "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?," Der. Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. (ss. 271-296). İstanbul: İletişim.
- Augé, Marc (1997). *Yer-Olmayanlar: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*. Çev. T. Ilgaz. İstanbul: Kesit.
- Barthes, Roland (1997). *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. M. Rifat; S. Rifat. 3. bsk. İstanbul: YKY.
- Barthes, Roland (2000). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş.
- Batur, Yüksel (2000). "Romantik Bir İz sürücü: Tarkovsky," *SineMasal* (Yaz), Sayı: 5: 57-61.
- Bayrakdar, Deniz (2004). "Türk Sineması: Hayalî Vatanımız?," D. Bayrakdar (Yay. Haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*. (ss.13-21). İstanbul: Bağlam.
- Bazin, Andre (1995). *Sinema Nedir?* Çev. İbrahim Şener. İstanbul: Sistem.

- Bergman, Ingmar (1999). *İmgeler*. Çev. Gökçin Taşkın. İstanbul: Nisan.
- Bergson, Henri (1989). *Gülme*. Çev. Mustafa Şekip Tunç, İstanbul: MEB Yay.
- Bora, Tanıl (2005). "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye," Der. Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. (ss. 37-66). İstanbul: İletişim.
- Bordwell, David (2000). "Modernizm, Minimalizm, Melankoli: Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim," Çev. Adnan Ufuk. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 7, Bahar: 101-122.
- Botz-Bornstein, Thorsten (2004). "Realism, Dream, and 'Strangeness' in Andrei Tarkovsky," *Film-Philosophy International Salon-Journal*, Vol. 8 No. 38, November 2004. <http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n38botz-bornstein>. 15 Ocak 2005.
- Bozkurt, Ahmet (2004). "Taşrada Şiir Hazırlıkları," *Kitap-lık*, 11 (73): 76-78.
- Bozkurt, Nejat (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. 2. baskı. İstanbul: Sarmal.
- Braintrustdv.essay (2005). "The Primitive Parameters of Spiritual Cinema," <http://www.braintrustdv.com/essays/espiritu.html>, 20. 03. 2005.
- Brenigan, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Film*. London, New York: Routledge.
- Burnett, Ron (1995). *Cultures of Vision: Images, Media and the Imaginary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Büker, Seçil (1999). "Ayna Yapı: 8 ½ ve Tango Dansı," *Kurgu*, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi 16: 1-9.
- Carl Wall (2004). "The Time-Image: Deleuze, Cinema, and Perhaps Language," *Film-Philosophy* (electronical journal) Vol. 8 (23), July 2004. <http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n23wall>, 22. 03. 2005.
- Ceylan, Nuri Bilge (2003). *Mayıs Sıkıntısı*. Yay. Haz. A. Gültekin. İstanbul: Norgunk.
- Chambers, Iain (1997). "Maps, Movies, Musics and Memory," Ed. David B. Clarke. *The Cinematic City*. (ss. 230-140). London, New York: Routledge.

- Chandler, Daniel (2004). "Modes of Reflexivity," *Semiotics for Beginners*.
<http://www.aber.ac.uk/media/Modules/MC30820/reflexivity.html>, 1 Haziran 2005.
- Ciment, Michel (2003). "Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor...", Çev. Ayşe Orhun Gültekin Yay. Haz. A. Gültekin. *Mayıs Sıkıntısı*. İstanbul: Norgunk.
- Cohan, Steven (2000). "Case Study: Interpreting Singin' In the Rain." *Reinventing Film Studies*. Ed. C. Gledhill; L. Williams. (ss. 53-75). London, NY: Arnold.
- Colebrook, Claire (2004). Gilles Deleuze. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Bağımsız Kitaplar.
- Cowie, Elisabeth (1999). "The Spectacle of Actuality," Ed. Jane M. Gaines, Michael Renov. *Collecting Visible Evidence*. (ss. 19-45). Minneapolis, London: University of Minnesota University Press.
- Culler, Jonathan (1985). *Saussure*. Çev. N. Akbulut. İstanbul: Afa.
- Çalışlar, Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çiğdem, Ahmet (2005). "Taşra Karalaması: Küçük Bir Sosyolojik Deneme," Der. Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. (ss. 101-114). İstanbul: İletişim.
- Daldal, Aslı (2003-2004). "Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, 'Basit Anlatı' ve Nuri Bilge Ceylan Sineması," *Doğu Batı* (25): 255-273.
- Deleuze, Gilles (2000). *Cinema 2: The Time Image*. Trans. H. Tomlinson; R. Galeta. Reprinted. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (2003). *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir?, Müzikal Zaman*. Çev. U. Baker. İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles (2004). *Cinema 1: The Movement Image*. Trans. H. Tomlinson; B. Haberjam. Reprinted. London, New York: The Athlone Press.
- Doane, Mary Ann (1986). "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space," Ed. Philip Rosen. *Narrative, Apparatus, Ideology*. (ss. 335-348). New York: Colombia University Press.

- Douglass, John S.; Hornden, Glenn P. (1996). *The Art of Technique: An Aesthetic Approach To Film and Video Production*. Boston; London: Allyn & Bacon.
- Eberwien, Robert T. (1979). *A Viewer's Guide To Film Theory and Criticism*. Metuchen, N.J, London: The Scarecrow Press.
- Erinç, Sıtkı (1998). *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*. Ankara: Ayraç.
- Eyüboğlu, Selim (2003). "Yakın Geçmişe Ait Üç Filmde 'Şimdiki Zaman' Sıkıntısı: Herkes Kendi Evinde, Dansöz ve Mayıs Sıkıntısı," Yay. Haz. Deniz Bayrakdar. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*. (ss. 81-86). İstanbul: Bağlam.
- Fiske, John (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev. S. İrvan. Ankara: Ark Yay.
- Ford, Hamish (2004). "Antonioni's L'avventura and Deleuze's Time-image," *Senses of Cinema* (electronical journal). 28.1. 2003.
http://www.sensesofcinema.com/contents/03/28/1_avventura_deleuze.html, 1 Temmuz 2004.
- Foss, Bob (1992). *Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. Çev. Mustafa Gerçeker. Ankara: TRT Eğitim Dairesi Yay.
- Freud, Sigmund (1996). *Düşlerin Yorumu 2*. Çev. Emre Kapkın. 2. basım. İstanbul: Payel.
- Frosh, Stephen (1996). "Toplumsal Bir Yaşantı Olarak Kimlik Bunalımı," Çev. İskender Savaşır. *Defter*, Kış 9 (26): 40-57.
- Gaines, Jane M. (1999). "Introduction: 'The Real Returns'," Ed. Jane M. Gaines, Michael Renov. *Collecting Visible Evidence*. (ss. 1-18). Minneapolis, London: University of Minnesota University Press.
- Game, Ann (1998). *Toplumsalın Sökümü: Yapıbozuncu Bir Sosyolojiye Doğru*. Çev. Mehmet Küçük. Ankara: Dost.
- Gönen, Metin (2004). *Paradoksal Sanat: Sinema*. İstanbul: Es.
- Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi (1981). 3. cilt. İstanbul: Görsel Yay.
- Gunning, Tom (1989). "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the Credulous Spectator," *Art and Text* 34: 31-45.
- Gunning, Tom (1994). "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (in) Credulous Spectator," Ed. Linda Williams. *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. (ss. 114-133). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

- Gürbilek, Nurdan (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.
- Gürel, Mehmet vd. (1991). *Bresson*. İstanbul: Nisan.
- Hansen, Miriam (1991). *Babel and Babylon*. Cambridge: Harward University Press.
- Harvey, David (2003). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*. Çev. Sungur Savran. 3. baskı. İstanbul: Metis.
- Herzog, Amy (2000). "Images of Thought and Acts of Creation: Deleuze, Bergson, and the Question of Cinema," *Invisible Culture: An Electronic Journal For Visual Studies* (3). http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/herzog.htm, 22. 03. 2005.
- Hurton, Andrea (1995). *Parfümün Erotizmi: Güzel Kokuların Tarihi*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Kabaalci.
- Jameson, Fredric (1995). *Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. London: BFI & Indiana University Pres.
- Jane Gorlitz, Sarah (2000). "Robert Bresson: Depth Behind Simplicity," *Kinema* (electronical journal) Spring, 19 November 2002. <http://www.kinema.uwaterloo.ca/gorl001.htm>, 13. 03. 2005.
- Kıraç, Rıza (2000). "90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış," *25. Kare Sinema Dergisi* (30): 12-17.
- Kıran, Zeynel (2001). *Dilbilime Giriş: Dilbilgisinden Dilbilime*. Ankara: Seçkin Yay.
- Kıran, Ayşe (Eziler) ve Zeynel Kıran (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin.
- Kinder, Marsha (1981). "The Penetrating Dream Style of Ingmar Bergman," Vlada Petric (ed.). *Films& Dreams: An Approach To Bergman*. New York: Redgrave Pub.
- Kracauer, Siegfried (1971). *Theory of Film*. New York: Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried (1985). "The Establishment of Physical Existence" Ed. Gerald Mast; Marshall Cohen. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. (ss. . 234-245). 3. edition. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Leach, Edmund (1985). *Lévi-Strauss*. Çev. A. Ortaç. İstanbul: Afa.

- Lev, Peter (1993). *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas.
- Lunn, Eugene (1995). Marksizm ve Modernizm: Lucacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme. İng. Çev. Yavuz Alagon. İstanbul: Alan.
- MacCabe, Collin (1995). "Preface," Fredric Jameson. *Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. (ss. ix-xvi). London: BFI & Indiana University Press.
- Mascelli, Joseph V. (2002). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. Çev. Nadi Kafalı. Ankara: İmge.
- Mast, Gerald (1976). *A Short History of The Movies*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill.
- Metz, Christian (1974). *Film Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Metz, Christian (1986). "Problems of Denotation in the Fiction Film," Philip Rosen (ed.). *Narrative Apparatus, Ideology*. (ss. 35-65). Columbia University Press.
- Mutlu, Erol (1995). *İletişim Sözlüğü*. 2. basım. Ankara: Ark.
- Nichols, Bill (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Ntaras, Konstantinos (2001). "Urban Cultural Identities and Globalisation: A Critical Account", *Kültür ve İletişim* 4 (1):
- Onaran, Oğuz (2004). "Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: *Uzak*", Der. C. Pekman; B. Kılıçbay. *Görüntünün Müziği, Müziğin Görüntüsü*. İstanbul: Pan.
- Orr, John (1997). *Sinema ve Modernlik*. Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Ark Yay.
- Parman, Susan (2001). *Rüya ve Kültür: Batı Entelektüel Geleneğinin Antropolojik İncelemesi*. Çev. K. Başcı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Pearson, Roberta E. & Simpson, Philip (2001). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London: Routledge.
- Peters, John Durham (1999). "Exile, Nomadism and Diaspora: The Stakes of Mobility In the Western Canon," Hamid Naficy (ed.) *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*. (ss. 17-44). New York, London: Routledge.

- Plantinga, Cari (1994). "Movie Pleasures and the Spectator's Experience: Toward a Cognitive Approach," *Film and Philosophy*, Volume II, 1994.
http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/planting.htm, 30 Mayıs 2003.
- Püsküllüoğlu, Ali (1999). *Türkçe Sözlük*. 2. bsk. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Rhodie, Sam (2004). "Film and Landscape," *Screening The Past* 16. (Uploaded 7 May 2004)
http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_16/sr2fr16.html, 2.03.2005.
- Roehr, Sabine (2003). "Freedom and Autonomy in Schiller," *Journal of the History of Ideas* 64.1 (2003) 119-134.
http://muse.jhu.edu/demo/journal_of_the_history_of_ideas/v064/64.1roehr.html, 13.04. 2005.
- Rosen, Philip (Ed, 1986). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Colombia University Press.
- Sarup, Madan (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev. A. Baki Güçlü. Ankara: Ark.
- Schrader, Paul. (1972). *Transcendental Style in Film*. New York: Da Capo Press.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Snyder, Stephen (1994). *The Transparent 1: Self/Subject in European Cinema*. New York: Peter Lang.
- Sontag, Susan (1991). "Robert Bresson'un Filmlerinde Tinsel Stil," Çev. Alper Oysal. (ss. 48-65). Yay. Haz. Mehmet Güreli vd. *Bresson*. İstanbul: Nisan.
- Sontag, Susan (1998). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. Yay. Haz. Yurdanur Salman; Müge Gürsoy Şökmen. 2. basım. İstanbul: Metis.
- Sontag, Susan (1999). *Fotoğraf Üzerine*. Çev. Reha Akçakaya. 2. basım. İstanbul: Altıkırkbeş.
- Sorlin, Pierre (2003). *Düş Söylemleri*. Çev. Süha Sertabıboğlu. İstanbul: Ayrıntı.
- Staiger, Janet (2004). "Autorship Studies and Gus Van Sant," *Film Criticism*, Vol: 29 (1): 1-22.

- Stam, Robert (1992). *Reflexivity in Film and Literature*. New York: Columbia University Pres.
- Stam, Robert vd. (1993). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge.
- Suner, Asuman (2002). "1990'lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: Masumiyet'te Döngü, Kapatılmışlık, Klostrofobi ve İroni," *Toplum ve Bilim* 92 (Bahar): 176-203.
- Suner, Asuman (2004). "Horror of a Different Kind: Dissonant Voices of the New Turkish Cinema," *Screen*, 45 (5): 305-323.
- Sütcü, Özcan Yılmaz (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es.
- Tannen, Deborah (1996). *Gender and Discourse*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Trifonova, Temenuga (2002). "Time and Point Of View in Contemporary Cinema," *Cineaction* (58): 11-31.
- Türk Dil Kurumu (1998). *Türkçe Sözlük* 2. 9. baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Urry, John (1999). *Mekânları Tüketmek*. Çev. Rahmi G. Öğdül. İstanbul: Ayrıntı.
- Vesia, Michael (2004). "Transcendental Images of Time and Memory in Andrei Tarkovsky's Nostalgia," <http://www.synoptique.ca/core/en/articles/nostalgia/>, 22. 03. 2005.
- Yücel, Tahsin (1995). *Anlatı Yerlemleri: Kişi / Süre / Uzam*. 2. bsk. İstanbul: YKY.
- Yücel, Tahsin (1999). *Yapısalcılık*. İstanbul: YKY.
- Zeka, Nemci (1985). "Türk Sineması İçin Bir Kavram: Sinizm," ...*Ve Sinema Kitap* 1: 111-116.
- Žižek, Slavoj (2004). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.

Söyleşiler

- Aktuğ, Erkan (1999). "Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi: Çehov'a Minnettarım," *Radikal*, 21 Ekim 1999. www.nbcfilm.com.
- Ciment, Michel (2001). "Nuri Bilge Ceylan : Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor...", (Michel Ciment, "Nuri Bilge

- Ceylan. Les variations sur un thème me plaisent...," Positif). Positif, No: 482, Nisan. www.nbcfilm.com.
- Çetin, Berna (1998). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kendi Doğama Uygun Minimal Bir Yapım," *Sinema* dergisi, Ocak 1998. www.nbcfilm.com.
- Davran, Melda (2003). "Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi: Gösteriştten Uzakta," *Aktüel* dergisi, 4-10 Haziran 2003. www.nbcfilm.com.
- Dursun, Ercüment (1997). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Hayatı anlamaya çalışıyorum," *Zaman* gazetesi, 26 Kasım 1997. www.nbcfilm.com.
- Dursun, Ercüment (1999). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: 'Bağımsızlıkta ısrar ediyorum,'" *Zaman* gazetesi, 28 Ocak 1997. www.nbcfilm.com.
- Erdem, Mehmet (1997). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi," *Antrakt sinema gazetesi*, Sayı:59, 19-25 Aralık 1997. www.nbcfilm.com.
- Erkal, Seyyid N. (1999). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Koza'dan Kasaba'ya Bir Bilge," *Zaman* gazetesi, Mayıs 1999. www.nbcfilm.com.
- Göktürk, Yücel; Çapan, Sungu (2000). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Böbrek Denince...," *Roll* dergisi, Ocak 2000. www.nbcfilm.com.
- Kızıldemir, Güldal (1997). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kasaba'lı Anlam Avcısı," *Radikal* gazetesi, 21 Aralık 1997.
- Köstepen, Enis vd. (2003). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum," *Altyazı* (15)
- Özgüven, Fatih (2003). "Nuri Bilge Ceylan ile Kişisel Yolculuklar...," *Yirmibir Mimarlık* dergisi, Sayı:12. www.nbcfilm.com.
- Selçuk Aslı. "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi. 'Uzak' Dünya Turunda," *Cumhuriyet* gazetesi, 11 Ocak 2000.
- Sönmez, Necati (1999). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Etkilenme Zaman İster," *Radikal*, 12 Aralık 1999.
- Teker, Ayşe (2002). "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi...," *Mega Movie* dergisi, Aralık Sayısı. www.nbcfilm.com.
- Yalçın, Burçin S. (1999). "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Üçlemenin sonuna geldim," *Popüler Sinema* dergisi, Aralık 1999. www.nbcfilm.com.

EK: NURİ BİLGE CEYLAN FİLMOGRAFİSİ VE ÖDÜLLER¹¹⁶

Filmografi

- 1995 - *Koza* (Cocoon). Kısa film. 35mm. 20 dakika. Siyah-beyaz.
1997 - *Kasaba* (The Small Town). 35mm. 85 dakika. Siyah-beyaz.
1999 - *Mayıs Sıkıntısı* (Clouds of May). 117 dakika. 35mm. Renkli.
2002 - *Uzak* (Distant). 110 dakika. Renkli.

Ödüller

Kasaba

- 1998 Berlin Film Festivali: Caligari Ödülü.
1998 Tokyo Film Festivali • Tokyo Gümüş Ödül.
1998 Nantes Film Festivali • Jüri Özel Ödülü.
1998 İstanbul Film Festivali • Fibresci ve Jüri Özel Ödülü.
1999 Premier Plans Film Festivali • Jüri Özel Ödülü.
1999 Cologne Film Festivali • En İyi Film ve En İyi Görüntü (Best Cinematography) Ödülü.

¹¹⁶ Bu bilgiler, www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

Uluslararası

MAYIS SIKINTISI

Ulusal

2000 - Berlin Film Festival.

- Official Selection in Competition

2000 - Istanbul Film Festival.

International competition.

- Golden Tulp (Best Film)
- Fipresci Prize

2000 - Alexandria Film Festival

- Special Jury Prize
- Best Actor (M. Emin Ceylan)
- Best Editing

2000 - Bruxelles Mediterranean Film Festival

- Best Film

2000 - Forum de Cinema (Strasbourg)

- Don Quixote Prize

2000 - European Academy Awards (FELIX)

- European Critic's Award

2001 - Premier Plans Film Festival, France

- Best Film (Grand Prix)
- Special Prize for Subtitling

2001 - Fajr Film Festival, Tehran, Iran

- Special Jury Prize

2001 - Bergamo Film Festival, Italy

- Silver 'Rosa Camuna'

2001 - Buenos Aires Film Festival, Argentina

- Best Director

2001 - Singapore Film Festival

- Special Jury Prize

2001 - Beirut Film Festival, Lebanon

- Best Director

2001 - Bangkok Film Festival, Thailand

- Best Script

2001 - MedFilm Festival, Roma, Italy

- Best Artistic Expression

2001 - Mallorca Film Festival, Spain

- Special Jury Prize

1999 - Antalya Film Festivali

- En İyi Yönetmen
- En İyi Laboratuvar
- En İyi İkinci Film
- Bütün Oyuncular İçin
Jüri Özel Ödülü

2000 - İstanbul Film Festivali
Ulusal Yarışma

- En İyi Türk Filmi
- İzleyici Ödülü

2000 - Ankara Film Festivali

- En İyi Film

2000 - SİYAD Türk
Eleştirmenler Ödülleri

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen

Uluslararası

- 2003 - Cannes Film Festival
• Grand Prix du Jury
• Best Actor
(Muzaffer Özdemir and Mehmet Emin Toprak)
- 2003 - Cinemaya Film Festival, India
• Best Film
- 2003 - FIPRESCI Grand Prix
for Best Film of the year
- 2003 - Cinemanila Film Festival, Philippines
• Grand Prize for Best Film
(Lino Brocka Award)
- 2003 - Film Camera Festival
"MANAKI BROTHERS", Macedonia
• Special Jury Prize (as DoP)
- 2003 - Mid East Film Festival, Beirut
• Best Film
• Best Screenplay
- 2003 - Chicago Film Festival, USA
• Silver Hugo
- 2003 - Montpellier Film Festival, France
• Golden Antigone (for Best Film)
• Critics' Prize
- 2003 - Black Nights Film Festival, Estonia
• Estonian Critics' Prize
- 2004 - Trieste Film Festival, Italy
• Premio Trieste (for Best Film)
- 2004 - Film Festival of Mexico City
• Best Director
• Best Cinematography
- 2004 - Singapore International Film Festival
• Best Film
• Best Director
• Best Actor (Mehmet Emin Toprak)
- 2004 - Awards of Radlo 'France Culture'
• Best Director of the year
- 2004 - Durban Int. Film Festival, South Africa
• Special Jury Prize

UZAK

Ulusal

- 2002 - Antalya Film Festivali
• En İyi Film
• En İyi Yönetmen
• En İyi Senaryo
• En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu
(M. E. Toprak)
• En İyi Lab.
- 2002 - Ankara Film Festivali
• En İyi Film
• En İyi Yönetmen
• En İyi Kurgu
• En İyi Görüntü
• En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu
(Zuhal Gencer)
• Oyuncu Özel Ödülü
(M. Özdemir, M.E. Toprak)
- 2002 - Arıburnu Ödülleri
• En İyi Film
• En İyi Yönetmen
• En İyi Erkek Oyuncu
(M. Özdemir)
- 2003 - SIYAD Türk Eleştirmenler
Ödülü
• En İyi Film
• En İyi Yönetmen
• En İyi Görüntü
- 2003 - ÇASOD Oyuncu Ödülleri
- 2002 Yardımcı Oyuncu Ödülleri
• En İyi Erkek Oyuncu
(Mehmet Emin Toprak)
- 2003 - İstanbul Film Festivali
• En İyi Film
• En İyi Yönetmen
• Fipresci Ödülü
- 2003 - Antalya Film Festivali
• Festival Kırk Yılı'nın En İyi
5 Filminden Biri

NURİ BİLGE CEYLAN SINEMASINI OKUMAK

Anlatı, Zaman, Mekân

HASAN AKBULUT

Anlatı, zaman ve mekân öğeleri bağlamında Nuri Bilge Ceylan sinemasının genel karakteristiğini ortaya çıkarmaya çalışan *Nuri Bilge Ceylan Sineması'nı Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân* adlı elinizdeki çalışma, bir tür Ceylan sinemasının anlam haritasını çizme denemesi olarak da değerlendirilebilir. Kitapta, Ceylan'ın Kasaba'dan, hatta ilk kısa filmi Koza'dan Uzak'a kadar olan ve öyküsel açıdan olduğu kadar, karakterlerinin devamlılık göstermesi gibi özellikleriyle birbirine eklemlenen filmleri, doğa/ kültür, yerleşik/ gezgin, tanıdık/ yabancı gibi ikili karşıtlıklar yanında, taşra, taşralılık, ev, aidiyet gibi kavramlar ışığında inceleniyor. Ancak kitapta Ceylan'ın sineması, yalnızca öyküsel bir devamlılık göstermesi ve kavramsal bir açılım sağlamasıyla değil, aynı zamanda filmlerinin konularını yaşamdan alması ve kendi deneyimlediği yaşamı, sanatına, sinemasına konu etmesi, tam da sinemaya özgü olan yollarla anlatması yönüyle de ele alınıyor. Kendi yaşamı üzerine düşünme pratiği ile sinema üzerine düşünme pratiğini birlikte ele alması nedeniyle Ceylan'ın sineması öz-düşünümseldir. Bu nedenle onun sineması, kavramsal açılımlarıyla olduğu kadar, biçimsel yanlarıyla da özgündür. Ceylan'ın sineması, hareket-süre blokları kullanarak, 'sinemaca' düşünür; uzun sabit çekimlerden oluşan 'ölü anlar'la zamanı, görülebilir kılar; sesi ve görüntüyü birbirinden ayırır; sinematografik anlamı yaratmada, görüntü ve ses kadar sessizliğe de yer verir. Nuri Bilge Ceylan sineması, zamansal boşlukları, durağan imgeleri, ses ve görüntü ayrılığı gibi biçimsel özellikleriyle, izleyiciyi hem zamana, hem de yaşama dair düşünmeye iter. Onun sineması, tam da bu nedenle sinematiktir.

Hasan AKBULUT



ISBN 975-8803-34-4



9 789758 803347