



T.C.

**YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNDE TAŞRA VE KENT TEREDDÜDÜ

B. Nihan EREN

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Cevat ÇAPAN**

Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı

İstanbul, 2008

29.05.2008

TUTANAK

Birhanem Nihan Eren 29.05.08 tarihinde
"Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Tasma ve Kent Tereddüdü"
başlıklı tezini savunmuş ve başarılı olduğu oybirliği ile kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Cevat Çapan
:

Üye

Prof. Dr. Fatma Erman / Dr.

Üye

Prof. Dr. Nurettin Bıkkıncı
:

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖZET.....	vi

1. GİRİŞ	1
-----------------	----------

2. NURİ BİLGE CEYLAN ve SİNEMASI ÜZERİNE	5
---	----------

3. KASABA’NIN TAŞRASI	11
------------------------------	-----------

4. SIKINTILI BİR TAŞRA “MAYIS SIKINTISI”	21
---	-----------

5. KENT UZAK’TA	48
------------------------	-----------

6. RUH İKLİMLER’İ	69
--------------------------	-----------

7. SONUC

Kaynakça.....

Özgeçmiş.....

ÖNSÖZ

Taşraya bakmak, insanın kendi içine bakmasıdır.

Elias Canetti¹

Nurdan Gürbilek’in Doğu ve Batı çelişkisinden hareketle vurguladığı *tereddüt* olgusu, kaçınılması değil, üzerine gidilmesi gereken bir kavramdır. Ona göre Türk Edebiyatı içinde, tereddüt, eserin ana konusu haline getirilebiliyorsa, yaratıcı ve özgün sonuçlar, eserler elde edilebilir.

Nuri Bilge Ceylan’ın filmleri de genel olarak iki karşıt kavramdan temellenir; “Taşra” ve “Kent.” Onun filmlerinde salt mekandan öte bir anlam taşıyan bu kavramlar, ruhsal bir ayrışmanın kilitleridir. Onun, ne taşralı kalabilmiş ne de kentli olabilmiş ve bunun çelişkisini yaşamakta olan mütereddit ana karakterleri üzerinden vurguladığı, tam da Gürbilek’in vurguladığı bir iklime tekabül eder.

Bu çalışmada, Türkiye’de değişen taşra olgusuna bir girişin ardından, Nurdan Gürbilek’in vurguladığı şekliyle tereddüt kavramını, Nuri Bilge Ceylan filmleri üzerinden “taşra” ve “kent” ikileminde aramaya çalıştık.

Dar vakitlerinde bile ilgisini esirgemeyen, bitmeyen sorularıma yanıt olan sevgili tez danışmanım Prof. Dr. Cevat Çapan’a, ufku gösteren ve beni büyüten çok sevdiğim hocam Prof. Dr. Fatma Erkman’a ve tüm Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı hocalarıma, hayal kurmayı öğreten ve peşinden gitmem için cesaret veren Tekirdağ’daki annem ve babama, çocukluğumuzdan beridir birlikte yol ve anlam aradığımız kardeşime ve bana resimli bir dünya veren sevgili eşim Erkan Nurhan’a çok teşekkür ederim.

¹ *İnsanın Taşrası*, Elias Canetti, Payel Yay. İstanbul, 2004

ABSTRACT

In this thesis, I tried to examine “the sense of belonging” in Nuri Bilge Ceylan’s cinematography which includes his innermost concerns: “urban” and “provincial” life, since his approach to these two domains reflects the dissociation of sensibility in his films. My first aim in this project is to examine Ceylan’s treatment of his characters who remained partly provincial and could not manage to become wholly urban. Another subject of the thesis is the depiction of changes in urban and provincial life in Turkey from the point of view of Ceylan’s films.

In her book named *Kör Ayna Kayıp Şark*², Nurdan Gürbilek claims that the conflict of oriental and occidental values was the most significant problem depicted in Modern Turkish Literature. Gürbilek also claims that real success and creativity of modern Turkish authors depends on their treatment of the contradictions and hesitations of their main characters. This is exactly what Ceylan tries to do in his films.

In short, I have tried to point out that in Nuri Bilge Ceylan’s films there is no affirmation or condemnation of either urban or provincial ways of life, but a critical exposition in cinematographic terms the dilemma and anxiety of being alienated from both these environments.

Keywords: Nuri Bilge Ceylan, Nurdan Gürbilek, cinema, province, urban.

² *Kör Ayna Kayıp Şark*, Nurdan Gürbilek, Metis Yay. İstanbul.

ÖZET

Bu tezde, Nuri Bilge Ceylan'ın filmsel anlatısının ana merkezini oluşturan “taşra” ve “kent” kavramından hareketle, onun filmlerinin bütününe yayılan “aidiyet” kavramını irdelemeye çalıştık. Ceylan'ın filmlerinde “taşra” ve “kent” arasında kalmanın getirdiği çelişki ve çatışmalarla bocalayan bireylerinin açmazlarını incelemek çalışmanın ana amacını oluşturur. Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri aracılığıyla aradığı, baktığı “taşra”sından hareketle Türkiye'nin “taşra” ve “merkez”inin değişimi de bu tezde ele alınmaya çalışılan bir başka konudur.

Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*³ adlı incelemesinde Modern Türk Edebiyatı'nın bir Doğu ve Batı çatışmasına doğduğunu savunur. Ancak ona göre asıl başarı ve yaratıcılık, Doğu ya da Batı'yı bir merkez olarak seçmeye çalışmaktan ziyade, bu çelişki ve tereddüdü eserin ana konusu haline getirebilmekte gizlidir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmleriyle altını çizdiği, ancak bu kez varlığını taşra ve kent arasında bulan, bu arada kalma durumunu, Nurdan Gürbilek'in savunusunu başlangıç noktası olarak alarak yeniden yorumlamaya çalıştık.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde taşralılık ya da kentliliğin, birinden öbürüne olumlanan, değerlendirilen kavramlar olarak karşımıza çıkmadığını, tam tersine bu arada kalma durumunun, paradoksun ve tereddüdün onun filmsel anlatısının temelini oluşturduğunu vurgulamak istedik.

Anahtar Sözcükler: Nuri Bilge Ceylan, Nurdan Gürbilek, sinema, taşra, kent.

³ *Kör Ayna Kayıp Şark*, Nurdan Gürbilek, Metis Yay. İstanbul.

1. GİRİŞ

“-Kadastro geçmeyen yerde köy senedi muteberdir.”

Mayıs Sıkıntısı

Nuri Bilge Ceylan'ın “aidiyet” “taşralılık” “kentlilik” gibi temalar üzerinden şekillendirdiği sineması üzerine düşünmek, Türkiye’de taşra algısı ve taşranın değişimi üzerine eğilmeyi de; beraberinde getirmektedir. Taşra, bugüne dek, kimi zaman, sükunet, doğallık, bozulmamışlık ve naiflikle değerlendirilen, kimi zamansa, sıkışmışlık, kapalılık, bağnazlık ve unutulmuşlukla olumsuzlanandır. Kent ise, çok kereler, merkezlilik, kültür yaşamıyla iç içelik, bireysellik gibi tema ve kavramlarla ilişkili olarak betimlenir. Kimi zamansa, karmaşa, kaos, kalabalıklar içinde yalnız olmanın başlıca müsebbibi olarak görülür ve iyiden iyiye unutulmuş nostaljik değerlerin bir tür ağılama duvarına dönüşmüş gibidir. Bu değerlendirme biçiminde şehir, verdikleriyle beraber götürdükleriyle de anılır ve yabancılaşmayı doğuran, naiviteden uzak olumsuz bir yer olarak çizilir. Bu alımlama biçimlerinin farklılığından öte, bu tezin Nuri Bilge Ceylan filmleri ışığında ele almaya çalıştıklarından biri, kentin de taşranın da anlam ve şekil değişimine uğramakta oluşudur.

Temelini ekonomik yetersizliklerden alan kente göç ise, kentin görünümünü değiştirmeye başlarken, “yeni kentli” denen bir sınıfın da doğumunu geciktirmiyordu. Taşradan gelen kitleler, şehrin karmaşasında kaybolmamak, kimi değerlerinden vazgeçmemek adına bireyleşmek yerine daha da cemaatleşme yoluna gitti. Adını geldikleri bölgelerin adından alan mahalleler, her köşe başında görmeye alışık olduğumuz kasaba ve köylerin vakıfları, dernekleri bu durumun bir tezahürü olarak gösterilebilir. Böylelikle taşra yaşam biçimi ve algısıyla kente girmeye başlamıştı. Taşra mefhumu üzerine yazılmış makalelerin derlendiği *Taşraya Bakmak* (2006)’da Tanıl Bora’nın yaklaşımına benzer bir tutumla söylersek; taşraların şehirleşmesine benzer bir biçimde, şehirler de taşralaşmaktaydı.

Ceylan’a göre, “taşra” ise uzaklaşılması mümkün olmayan bir değerler bütünüdür ve salt bu yönüyle onun sinemasında öne çıkar. Onun taşrası, yitirilen

ve kaybından ötürü keder yaratan, özlenen, geri dönmek istenen bir özel alan ya da orijin değildir. Ceylan, taşrasına bu türden bir güzellemede bulunmadığı gibi onu olumsuz, sıkıcı, bir an evvel kaçılması gereken bir kasvet mekanı gibi de sunmaktan kaçınır. Onun için taşra, belki de “*İçimizin Taşrası*” (Canetti, 2004) kavramıyla ilişkilendirilebilecek türden bir ruh durumu olarak betimlenebilir. O, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde, biri taşralı, öteki taşra kökenli-kentli karakterler üzerinden taşranın zaten hep içimizde olduğunu, temelde içimizin taşra olduğunu vurgulamak ister gibidir.

Nuri Bilge Ceylan, bir göçün başlangıç noktasında yer alan ve bir kente adım atmanın heyecanını yaşayan karakterlerle, göçü yıllar önce gerçekleştirmiş ve görünürde kentli olmayı başarmış karakterler üzerinden “taşra-kent” ikilemini verir. Özellikle *Uzak* filminde iyiden iyiye açığa çıkan bu durum, temelde, bir taşralı kalma endişesi ve kentlileşme telaşıyla iç içe olan bir kimlik problemidir. Yönetmen ise, taşra ve kentin simgesel karşılıkları olarak okunabilecek karakterlerini zıt noktalarda konumlandırırken, izleyicinin bir taraf belirlemesine engel olmaya çalışır. Hatta taşrayı kente ya da kenti taşrayı üstün kılmaktan da imtina eder, bu iki alan sadece farklı olabilirler ama iyi ya da kötü değildirler. Bu nesnel tutum, aynı zamanda Ceylan’ın öz tereddüdü gibi de değerlendirilebilir. Ancak bu çelişki, endişe ve tereddüt duygusu bireyi paralyze ederek eylemsizleştiren, zayıflatan negatif bir tutum gibi görülememelidir. Bu tam tersine onun yeni bir dil evreni yaratmasını olanaklı kılar. Nuri Bilge Ceylan’ın taşra ve kente eşit mesafede olan duruşuyla şekillenen ve karakterleri aracılığıyla verdiği tereddüt duygusunu, Nurdan Gürbilek’in, tereddüt kavramıyla açıklamaya çalışmak bu çalışmanın temel amacıdır.

Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* adlı eserinde tereddüt kavramını, Tanzimat yazarlarının Batılılaşma telaşları ve Doğululuktan kopma çabaları ya da onu yitirme üzüntüleri üzerinden açıklar. Ona göre Modern Türk Edebiyatı, Batılılaşma üzerinden gerçekleşen bir kadınsılaşma endişesine, efemineleşme korkusuna, erilliği kaybetme paranoyasına doğmuştur.

Kimliğini bir yabancıya verme paranoyasının yanı sıra Modern Türk Edebiyatı’nın bir başka çıkmazı da bir an önce Batılılaşma çabasıdır. Gürbilek, bu

noktada Modern Türk Edebiyatı'nın doğuşunu, iki bölünmeyle açıklar. Batı'nın etkisi karşısında, varolan kimliğini kaybetmemek adına Doğu'yu seçmek ya da, modernleşme çabaları içerisinde, Doğu kimliğini öteleyerek bir an önce Batı'nın yanında konumlanmaya çalışmak.

Doğu kimliğini kaybetme endişesi ya da Batılı olma çabalarıyla, kimlik problemi üzerinden ürünler veren Modern Türk Edebiyatı da böylece, Gürbilek'e göre kendisini bir taraf seçme kaygısının içinde bulmuştur. Bu korku ve paranoyalar içindeki Türk Edebiyatı ilk ürünlerini, endişe ve tereddütlerini bertaraf etme çabasıyla vermeye başlar. Bu noktada bu eserlerin ana problematiğini, Doğululuk ya da Batılılık kimliğinden birini seçmek ve onu savunmak oluşturur.

Ancak Gürbilek, tüm bu çabaların ve Doğu ya da Batı arasında bir taraf belirleme kaygılarının dışında, Modern Türk Edebiyatı'nda gerçek yaratıcılığın, endişe ve tereddütlerin giderilmeye ve ötelenmeye çalışıldığı eserlerde değil, tam tersine bu endişe ve tereddüt duygusunun eserin ana konusu haline geldiği eserlerde varolduğunu söyler. Yani ona göre “Batılıyım” ya da “Doğuluyum” demekten ziyade bizatihi bu iki kavram arasında kalmanın doğurduğu çelişkiler gerçek yaratıcılığı körükleyecektir. Bu türden kimlik tereddütleri ve endişeleri eserin varoluş amacını oluşturduğunda Modern Türk Edebiyatı özgün ifadesini bulabilir. Gürbilek'in bu duruma verdiği örnek, Halit Ziya'dan başlayarak, Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar gider. Ona göre, bu arafta olma durumunun ve çelişkinin eserin ana konusu haline gelmesinin, son dönem içerisindeki sesi ise Oğuz Atay'dır.

Bu çalışmada Gürbilek'in ortaya koyduğu tereddüt kavramı üzerinden, Nuri Bilge Ceylan filmleri yorumlanmaya çalışılacaktır. Türk Sineması'nda taşra, bugüne dek elbette sıklıkla işlenen bir konu oldu. Ancak burada, bir arada kalmışlık durumundan söz edebilmemiz pek mümkün değildir. İleride de açıklamaya çalışacağımız şekliyle, bu filmler için, taşra ya kent karşısında olumlanan ve naif ve bakir bir alan olarak değerlendirilen bir yerdir. Ya da kent, büyükşehre gelen ve kaba ve lümpen olarak çizilen taşralıların entegrasyon süreçlerinde başarısızlıklar yaşamalarına neden olan karmaşık ve aynı zamanda

uygar bir mekan olarak çizilir, olumlanır. Ya da taşra ikileminden uzakta kent, özellikle 1980’li yıllardan itibaren kimi filmlerde görmeye alışık olduğumuz şekilde yalnızlık, bireyleşme, iletişimsizlik sancılarıyla birlikte verilir. Daha sonra ise Türk Sinemasında taşra görünümüleri nostaljik bir geçmişin özlenen tatlı hatıraları biçimindedir. Ancak ne taşralılığın, ne de kentliliğin bir değer olarak çizilmediği tam tersine ikisi arasında kalmanın yarattığı açmazları dile getiren anlatılar için ise Nuri Bilge Ceylan’ı beklememiz gerekir.

Nuri Bilge Ceylan sineması’nda varolan tereddüt, kaynağını tam olarak Doğu ya da Batı üzerinden almaz elbette, bu ayakların yerine bu kez taşra ve kent ikilemi geçmiştir. Ancak belki de mesele taraflardan ziyade paradoksun kendisi olmakla birlikte bu çalışmada, onun “kent” olgusuyla imlediği kavramların, aynı zamanda modern insan ve onun konumlanma çabasından bağımsız bir biçimde okunamayacağını da vurgulamaya çalışacağız.

Bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan’ın filmleri, Gürbilek’in, tereddüt kavramı başlangıç noktası alınarak değerlendirilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın ana merkezini ve çerçevesini, Nuri Bilge Ceylan filmlerinde “taşra ve kent” ikileminde kalmanın doğurduğu çelişkiler oluşturacaktır.

2. NURİ BİLGE CEYLAN ve SİNEMASI ÜZERİNE

“Kasabada yaşayan insanlar genellikle çekip gitmek isterler ama bunu başardıklarında bu sefer de geri dönmek isterler.”

Nuri Bilge Ceylan¹

Nuri Bilge Ceylan, 1959 yılında İstanbul’da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi, Elektrik-Elektronik Mühendisliği Bölümü’nden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Bölümü’nde yüksek lisans yaptı. Film çekmeden çok önce fotoğraf çalışmalarına başlayan Nuri Bilge Ceylan’ın bazı portfolyolarının daha 1980’lerde başta Gergedan olmak üzere, bazı nitelikli kültür sanat dergilerinde yayımlanmaya başladığı görülür. Ceylan, sinemaya ise *Koza* adlı kısa metraj filmiyle geçti. Kendisi de aslen Çanakkale Yenice’li olan Ceylan bu filmde, öteki filmlerinde de kullanacağı mekanın, oyuncuların ve yaratacağı tarzının ilk sinyallerini verdi. Çanakkale’nin Yenice kasabasında geçen filmde yönetmen, kendi anne ve babasını başrol oyuncularını olarak kamera karşısına geçirdi. Film, Cannes Film Festivali’nin kısa filmler bölümünde gösterildi ve adından söz ettirdi. 1997 yılında *Kasaba* adlı ilk uzun metrajlı filmiyle başta Berlin Film Festivali olmak üzere pek çok festivale katılan Ceylan, 1999’da çektiği *Mayıs Sıkıntısı* ile *Koza* ve *Kasaba* ile başladığı otobiyografik-pastoral sinema yolculuğunu sürdürdü. Film Berlin Film Festivali’nin yarışma bölümünde gösterildi. 2002’de yaptığı *Uzak* ile bir bütünün parçaları olarak okunabilecek filmlerinin son halkasını gerçekleştirdi ve karakterlerini bu kez taşradan alarak kente taşıdı. Biri taşra kökenli bir fotoğrafçı, öbürü taşralı iki kuzenin açmazlarını anlattığı filmiyle Cannes Film Festivali’nden Jüri Özel Ödülü ile dönen yönetmen Türkiye’de bütün çevrelerce belki de böylece tanınabildi. Şimdilik son filmi *İklimler* ile otobiyografik sinema anlayışını sürdüren ancak bu kez taşradan uzaklaşan Ceylan, sinema kariyerindeki en yüksek bütçeli filme imza attı. Ceylan’ın bu filmde, bir kadın ve erkek arasında yaşanan aşkın mevsimlerle beraber değişen yapısı anlatılır.

¹ Michel Siment ve N.B.C. söyleşisi, kaynak:
http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php

Fotoğraf çalışmalarına da bu süre içinde devam eden yönetmen, filmlerinde kullandığı planlara benzer kadrarla kurduğu ve *Turkey Cinemascope* adını verdiği fotoğraf serisini yarattı. Bu fotoğraflar çeşitli dönemlerde yurt içi ve yurt dışında sergilendi. Fotoğrafları ve filmlerindeki ortaklıklar, onun kendine özgü bir dil evreni yaratabilmiş bir sanatçı olduğunu destekler niteliktedir.



Stormy weather on the Galata bridge, 2004

Paper size : 61x127cm. (24x50")
archival pigment ink on cotton rag paper
edition of 20 + 2 AP



www.sensesofcinema.com/images/04/30/world_poll/uzak.jpg&imgrefurl

Uzak filminden bir kare.

Nuri Bilge Ceylan'ın klasik dramatik anlatıdan uzak film dili ve minimal biçimiyle kurduğu atmosferi bütün filmlerinde kendini gösterir. Biçimsel düzeyde yarattığı bu bütünlüklü yapı, aynı zamanda filmlerinin konuları ve hikaye gelişimleri bağlamında da karşımıza çıkar. Onun yarattığı karakterleri ve ilk filmi *Kasaba* ile başlayan ve "kasabadan gitme" olarak özetleyebileceğimiz ana hikayesi *Uzak*'a kadar gider. Ancak *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* arasında

varolduğunu belirttiğimiz bu ilişkilere rağmen, bu filmlerin bir üçleme olduğunu da söylememiz mümkün değildir. Çünkü yönetmen, *Kasaba* ile yarattığı çekirdeği *Mayıs Sıkıntısı*'na taşıırken, iki film arasında kronolojik bir bağ kurmaktan, *Mayıs Sıkıntısı*'nı *Kasaba*'nın bir ardılı olarak konumlandırmaktan da çekinir. Bu zamansal eş güdümlü yapının sadece *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* arasında olduğunu söyleyebilirdik belki, ancak yönetmen, *Mayıs Sıkıntısı*'nda yarattığı karakterleri, yine aynı oyuncularla *Uzak*'a taşıırken ve onların hikayelerini de iki film arasında paylaştırmış gibi görünürken; karakterlerin isimlerini değiştirerek *Uzak*'ın bir devam filmi gibi görülmesine de engel olmaya çalışır. Ancak yine de bu tutum, bu iki hatta üç film arasındaki tematik ortaklıkların görmezden gelinmesini sağlamaya yetmemektedir. *Kasaba* ile başlayan kimlik, aidiyet, taşradan gitmek, taşralılık, kentlilik, çocukluk gibi temalar, birbirinin içinden doğma öteki filmlerinin de ana problematiğini oluşturur. Yani Nuri Bilge Ceylan filmleri eşgüdümlü bir yapı arz ederler ve bu yüzden bunları yekpare filmler olarak değerlendirmekten ziyade bir bütünün parçaları olarak okumak anlamlı olacaktır.

Ceylan'ın Türk Sineması içinde farklı bir noktada durmasını sağlayan ayırtedici özelliği, onun kent ve taşra kavramlarına getirdiği yeni yorumdur ki; bu çalışmanın da ana merkezini söz konusu bu farklılık oluşturur. Taşra ve kent elbette bundan önce de Türk Sineması içinde ele alındı, anlatıldı. Ancak bu filmlerin kimilerinde taşra bir gün geri dönülecek olan, özlemi çekilen bir orijindi ve bu yönüyle doğal, naif ve kendi iç dinamikleri sebebiyle bu özelliklerini çoktan yitirmiş kente karşı muteber bir evren olarak çiziliyordu. Ayrıca, özellikle 1960'la birlikte Türk Sineması'nda taşranın, toplumcu gerçekçi bir bakışla, sömürü düzeninin ve feodal ilişkilerin mekanı olarak ele alındığı görülür. Yani taşra bu filmlerde amaçtan ziyade bir aracı daha çok andırır. *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Susuz Yaz*, *Endişe*, *Yılanların Öcü* ve *Sürü* gibi, daha çoğaltabileceğimiz ancak başlıcaları olarak sıralayabileceğimiz bu filmlerde görebileceğimiz şekliyle, taşra bir uzam olarak değil, pre-kapitalist ilişkilerden kopuşun, sömürü düzeninin ve örgütlenmemiş tarım işçilerinin mekanı, bir tür zemini olarak belirir. Bu filmleri yaratan sosyal yapı düşünüldüğünde, varlıkları elbette önemlidir, anlamlıdır. Ancak Ceylan'a geldiğimizde taşranın, bu kez bireysel bir anlatıyla ele alındığını ve aidiyet kavramının sorgulandığı bir ana mekana ya da bir tür kavrama dönüştüğünü görürüz.

Göç kavramını işleyen başka örneklerde ise taşralılar, bir iç göçün kente uyum sağlayamamış, kaba ve lümpen figürleri olarak karşımıza çıktılar ve böylece ötekileştirilen taşralılar üzerinden kent olumlu bir tona büründürüldü. Oysa Ceylan için, ne taşra ve taşralılık ne kent ve kentlilik bir değerdir. Onun beslendiği ve muhtemel ki kendi ana meselesini de oluşturan bu aradalık damarı, her iki kavrama da eşit bir mesafeden bakmayı mümkün kıldığı kadar, birini öbürüne üstün tutmadan ele almayı ve böylece yeni bir bakış getirmeyi sağladı.

Ceylan'ın fotografik imgelemiyile yarattığı sinemasında yaptığı sıradana olan yoğun vurgu, onun sinemasındaki biçim-içerik ilişkisinin kuvvetli bağına dair anlamlı bir göstergedir. Ceylan, konularını gündelik hayatın içinden alır, hayatın ilk anda farkedilmeyecek detayları, anları onun sinemasında ön plana çıkar. Bu içerikse, bilindiği gibi sade ve yalın bir biçimle örtüşür. Fotograf geleneğinden geldiği her karesine sinen Ceylan'ın minimalist anlatı yapısı, şiirsel bir gerçekçiliğin ifadesi olarak görülebilirler.

Ceylan, bilindiği gibi sadece taşrayı değil, kente gelmiş taşralıları da anlatır. *Uzak* filminde kentte tutunmayı hedefleyen Yusuf da yıllar önce kente gelmiş fotoğrafçı Mahmut da, *Gurbet Kuşları*'nda gördüğümüz şekliyle, kentteki iş ve sermaye ilişkileriyle birlikte okunabilecek bir tutunma mücadelesinin adamları olmaktan ziyade, taşralılığın bakî kalacağını imleyen bir ruhsal ayrışmanın izleri olarak karşımıza çıkarlar. Onun taşrası ve taşralı karakterleri, taşranın hep içimizde kalan bir geçmiş olduğunu söyler ve bunun sıkıntısını çekerler. Yani Ceylan için taşra, belki de "İçimizin Taşra'sı" (Canetti, 2004) kavramıyla ilişkilendirilebilecek türden bir ruh durumu olarak betimlenebilir. O, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde, biri taşralı, öbürü taşra kökenli-kentli bu karakterler üzerinden taşranın zaten hep içimizde olduğunu, vurgulamak ister gibidir.

Ceylan'ın kentinde, yabancılaşma vardır evet ancak bu; yalnızca kentin kendi dokusu, yaşam algısı ve mümkün kıldığı yaşam biçimiyle ilintili değil, bizatihi yaşamın kendisiyle ilgili bir durum gibi de görünür. Yabancılaşma ve yalnızlık taşra ve kentte de olabilen, yalnızca mekanlarla ilişkilendirilemeyecek,

genel bir insanlık durumudur, onun evrendeki kaderidir. Nitekim, ileride de değineceğimiz şekliyle, tümüyle taşrada geçen ve taşra yaşamını anlatan bir film olan *Mayıs Sıkıntısı*'nda karakterler, aynı anda aynı şeyden bahsetmeyi, birbirlerini duyabilmeyi, anlamayı başaramazlar. Ceylan'a göre yalnızlık, yabancılık ve iletişimsizlik ne içinde bulunduğumuz çağla, ne de yaşanan uzamlarla ve yaşam biçimleriyle ilişkilendirilebilir. Tüm bunlar, her zaman ve her yerde yaşayabileceğimiz türden, insanlığa ait kavramlardır; kısacası bir insanlık durumudur. "Bunlar beni zorlayan, ilk gençliğimden beri acısını çektiğim konular. Gençliğim yalnızlığın karanlık zindanlarında geçti sayılır. Ama insanın toplumdaki yalnızlığı kadar evrendeki yalnızlığı da beni ilgilendiriyor."²

Asuman Suner'e göre ise Nuri Bilge'yi farklı kılan, onun aidiyet temasıyla özdeşik bir biçimde ele aldığı yuva ve taşranın, nostaljik ve bir gün geri dönecek bir alan olarak çizilmemiş olmasıdır. Nostalji, bir zamanın, anın, yerin kaybindan doğan keder olarak özetlenirse eğer, Ceylan sinemasında bu türden nostaljik duygulanımların olmadığı görülecektir. Suner'e göre, Ceylan sineması bir tür, "karşı nostalji"dir çünkü "bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını" (Suner: 2005, sf: 106) işaret ederler. Dolayısıyla onun sinemasında yitirilene bir ağıt sunulmaz, tersine aslında yitirilemeyeceği gerçeğinin doğurduğu problematiklerin asla çözümlenemeyecek olması dile getirilir. Bu filmler, bu farkedişin kendisi ya da bu durumla olan bir tür hesaplaşma olarak özetlenebilirler.

Nuri Bilge Ceylan'ın bir başka özelliği de filmlerinde profesyonel oyuncu kullanmaması ve bunun yerine son filmi *İklimler*'de kendisi de dahil olmak üzere bütün filmlerinde oyuncularını kendi ailesinden seçmesidir. Yönetmenin otobiyografik anlatımıyla örtüşen bu tutum, aynı zamanda onun minimal sinema anlayışını da destekler. Ozu, Bresson ve Tarkovski etkisinin yoğun olarak hissedildiği filmlerinin biçemi durağan olduğu gibi, içeriği de bütün filmlerinde benzer temaların çeşitlemeleri olarak nitelenebilirler. Ancak bu

² Aslı Selçuk ve Nuri Bilge Ceylan röp. Cumhuriyet gazetesi, 11 Ocak 2004, kaynak. http://www.nbcfilm.com/uzak/press_cumhuriyetinterview.php

Özellik, onun için olumsuz bir değer olarak görülmemelidir. Çünkü sinematografisi belli tematikler çevresinde dönse de, bir sonraki film, kendinden önce gelenin sahip olduğu temaların tekrarı değil, gelişkini ve srdrlmşdr. Biri öbürünün içinden çıkar, büyür.

Çocukluğu Çanakkale Yenice’de geçen Ceylan’ın filmleri bilindiği gibi otobiyografik özellikler gösterir. Onun, kent ve taşra arasında gel-gitler yaşayan karakterleri muhtemel ki, ilkokul öğreniminin büyük kısmını Yenice’de geçiren sonra İstanbul’da büyüyen, bir dönem İngiltere’den Hindistan’a kadar dolanan ve aidiyetini sorgulayan Ceylan’ın kendisinden parçalar taşır. Yani bu kişiler kendisinin birer izdüşümü gibi de görülebilirler. Ancak onun filmleri otobiyografik olandan yola çıkmakla birlikte evrensele gidebilen, bunu başarabilen filmlerdir. Onun beni, evrensel bir bendir. Meselesi, biri ve öbürü arasında parçalanıp durmuş insanoğlunun meselesidir.

3. KASABA’NIN TAŞRASI

*“-Ölüme yaklaşıncı insan düşünüyor; gurbette kalakalıyor,
nereye baksan yabancısın.”*

Kasaba

Nuri Bilge Ceylan’ın, ablası Emine Ceylan’ın bir öyküsünden yola çıkarak 1996 yılında çektiği ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba*, çocukluk dönemi endişe ve korkularının anlatıldığı bir ilk filmidir. Bu filmin başı sonu olan bir hikayeden ziyade, birbirleriyle bağlantılı üç bölümden oluşan bir durum filmi olduğunu söylemek mümkündür. Filmin ilk bölümünü oluşturan okul sekansında, okula geç kalan, dışarıdaki kar yüzünden çorapları ıslanan bir öğrenci ile getirdiği bozuk yemek yüzünden tüm sınıfa kötü bir koku yayılmasına neden olan bir başka öğrencinin yaşadıkları utanç ve sıkıntı anlatılır. Filmin ikinci bölümünü, okuldan çıkan iki kardeşin doğada yaptıkları gezintiler oluşturur. Doğanın sessizliği ve huzur vericiliği içinde yürüyen bu çocuklar, kendi halinde yaşamakta olan bir kaplumbağaya zarar verir ancak sonrasında yaptıklarından bir pişmanlık ve vicdan azabı duyacaklardır. Filmin son bölümünde ise, akşam saatlerinde doğada yaktıkları ateş başında oturup, sohbet eden aile bireylerinin yanına gelen çocukların, büyüklerin dünyasına bakışlarını görürüz. Bu aile sohbetinin ana konusunu kasabadan ayrılmak, ayrılmamak, başka coğrafyalarda yaşayabilmek gibi özünde kimlik ve aidiyete dair temalar oluşturur. Boğucu kasaba hayatından sıkıldığını ve buradan gitmek istediğini her fırsatta dile getiren Saffet, üniversite eğitiminden sonra kasabasına dönerek burada hizmet vermeye devam eden idealist amcası Nuri ve herkesin vatanının yani doğduğu toprakların en kıymetli ve yaşanması gereken yer olduğunu düşünen dedesi Emin ile karşı karşıya gelmektedir.

Çehov’un an ve sıradana olan vurgusunun etkilerini Ceylan’ın bütün filmlerinde aslında görmekteyiz, nitekim *Kasaba*, bu etkinin yoğun olarak hissedildiği bir film olma özelliğiyle ön plana çıkar. Hayatın sıradan ve belki de ilk anda anlatılmaya değer bulunmayacak anları, detayları, gündelik hayatın gerektirdiği konuşmalar ve bu hayatın günlük gaileleri, meşgaleleri, doğayla iç içe

bir yaşamın yavaş akan zamanı ve tüm bu evrenle ilişkili olarak örülmüş bir yalınlık, Ceylan sinemasının genel hatlarını oluşturur. *Kasaba* da, tüm bu film dilinin ana çekirdeği olarak görülmelidir. *Kasaba*, bir tür çocukluk dş, çocukluk hatırasıdır ve izleyeni ancak sezgilerle kavranabilecek bir anlam dünyasını elle tutulur kılmaya davet eder. Nitekim Ceylan da çocukluğun ya da kendi çocukluğunun film için ana çıkış noktası olduğunu ifade eder. “Bir fikirden yola çıktım, bir çocukluk hatırasından, gün ağarana kadar tarlalarda süren şu uzun sohbetlerden.” çocukluk, insanoğlunun aidiyet hissinin belki de en yoğun olduğu, dahası henüz bu kavramın varlığının bile bilinmediği ve dolayısıyla sorgulanmadığı, kesin hatlarla çizilmiş güvenli, korunaklı bir alan, bir evdir. Dolayısıyla *Kasaba*’nın evi de, çocuklarla özdeşleşmiş bir çocukluk evreni ve bu çocukların gördüğü ve aktardığı dünyaları, yani onların doğası, ailesi, okuludur. Böyle bakıldığında topyekn filmin kendisi bir ev olarak görülebilir. Tarladaki aile sohbeti esnasında aile büyükleri kasabadan gitmek, gitmemek, yuva, memleket, aidiyet üzerine sohbet ederlerken aslında bu kavramlar onları sembolize eden karakterlerce sorgulanır. Oysa onları mısır dişleyerek ya da uyuklayarak sakince dinleyen çocuklar için bu kavramlar henüz sorgulanabilir, değerlendirilebilir değerler ya da benliklerinde bir takım çelişkiler yaratan problematikler değildirler. Onlar kasabalarında yani evlerindedirler ve mutludurlar.

Filmin birinci bölümü, çocukluğun evden çıkarak dış evren ve resm eğitimle ilk kez karşılaştığı yer olan okulda geçer. Sobalı bir kasaba okulunda son derece sıradan geçen bir derstir. Çocukluk ve resm eğitim çarpışması, pencereden giren bir kuş tüyünü çocukların birer birer üfleyip sınıf içinde bir yolculuğa çıkarmasıyla görünür kılınır. Onları mutlu eden bu çocuksu eylem, bir yetişkin dahası resm eğitimin sembolü ğretmen için önemsizdir nitekim önce görülmez, farkedilmez bile. Tüy ğretmenin önüne dştğndeysel, ğretmen üfleyerek bu oyunu devam ettirmek yerine eline alır ve çocuklar arasında süren oyunsu hava bozulur. Böylece bu tüy, yetişkin dünyası karşısında ocuk hayalgücünün ve hayat algısının farklılığının görsel bir simgesi olur. Sınıftaki bu tuhaf ve sakin evren öylesine yavaş ve tekdüzedir ki, izleyende önemli bir olay olacağı beklentisi doğurur ama umulanın aksine temelde hiçbir şey olmaz. Ceylan sinemasını özetleyen kilit de zaten budur. Bu yavaşlık içinde ilerleyen zamanda aniden

birşeylerin olacağı düşüncesi ama eylemsel olarak hiç birşeyin olmamasının yarattığı tuhaflık, onun sinemasının geneline yayılan bir özellik olarak görülebilir.

Bir filmin gerçek niteliğinin, doğanın görüntülenmesiyle mümkün olabileceğini söyleyen Kracauer ile Ceylan'ın fotografik anlatısı arasındaki ilişki açıktır. Kracauer'e göre, basit anlatı, fotoğrafla iç içe olan bir film diliyle bir arada giden ve hikayelerin, hayatın içindeki sıradan parçalardan, anlardan alındığı bir tür filmsel sadeliktir ve bunu yaparken fotografik olmalıdır. "Film, gerçekliğin büyük bir bölümünü değiştirmeden kullanan yegane sanattır. Gerçekliği yorumlar elbette, ama bu yorum her zaman için 'fotografik' bir yorumdur" (Kracauer'den aktaran. Daldal, 2003-2004) Ayrıca Kracauer'e göre yalnızca insan değil onu çevreleyen dış evrenin de filmsel bir bütünlük içinde bir arada verilmesi, belgeselvari gerçeklik hissini pekiştirir, şiirsel bir gerçeklikle yeniden üretir. Ceylan *Kasaba*'da doğayı, hayvanları, bulutları, yaprakları, karı hem fotografik bir biçimle, durağan olarak sunar, hem de insanın dışında konumlanması beklenen bu dış evreni onunla bir tutarak, karakterle arasında bir yakınlık dahası koşutluk kurar. Yönetmenin, filmde ilk anda bir yeryüzü şeklini andıracak kadar yakın planda verdiği dedenin yaşlı ve engebeli yüzü de, zamanın geçişinin bir izdüşümü olduğu kadar, bu doğa benzeşiklikliğiyle, Ceylan'ın, izleyicide an, durağanlık ve doğaya dair bir bilinç uyandırmayı hedeflediği açıktır. Yani film boyunca gördüğümüz doğa insanın dışında konumlanmış bir ayrıksılık değil, dahası onun içinde, onunla birdir. Suner ise, bu görüntüler üzerine binen, aile içi ilişkiler hakkındaki konuşmaların "içine dalmamızı mümkün kılacak bir görsel düzlem alanı açtığını" belirtir. Ona göre, dedenin engebeli yüzü, ailenin engebeleri, çatlamaları, yarılmalarının bir görsel tezahürüdür ve bu sahne ile görsel ve söylemsel düzen birarada kullanılmış olur. (Suner: 2006: sf: 132)

Ceylan'ın imgelerle kurduğu dili, *Kasaba*'da, tüy imgesinden, ikinci bölümdeki kaplumbağaya geçer. Filmin ikinci bölümü, okuldan dönmekte olan iki kardeşin doğada yaptıkları gezintilerden oluşur. Bu yürüyüş esnasında bir kaplumbağa görürler, abla onun üzerine çıkar, canının acıyacağını düşünen küçük oğlansa bu yüzden ürker. Oysa abla kaplumbağaların kabuklarının bu tür şeyleri hissedemeyecekleri kadar sert olduğunu söyler. Kaplumbağa, bilindiği gibi evini sırtında taşır. Yani Ceylan'ın çocuklara hakkında konuşmaları için seçtiği

hayvanın kaplumbağa olması, bu yönüyle anlamlıdır. Çünkü o ev imgesiyle birarada düşünülür hep, bu kavramla ilişkilidir ve Ceylan'ın kilit teması olan ev ve aidiyete dair anlamlı bir göndermedir.

Ceylan, fotografik görüntüleriyle ana vurgu yaptığı kadar, bu biçim, onun imgeler üzerinden giden bir anlatı yaratmasını da olanaklı kılar. Deleuze'e göre klasik sinemanın yapı taşı olan eylem, modernist sinemada yerini görmeye bırakmıştır. Ayrıca Deleuze, hareketsiz birer imgeler bütünü olan fotoğraf ve resmin bu özelliği dolayısıyla bağımsız olmadığını, hareketi gerçekleştirebilmek için zihnin kurgusuna ihtiyaç duyduklarını söyler. (Sütçü: 2005: sf: 65) Ona göre, sinema ile hareket kazanan görüntü ve onun imgesi böylece sanatsal bir öze kavuşmuştur. Felsefe tarihinde her zaman tartışılan ana problematiklerden biri olan imge ve hareket, sinemanın da özünü oluşturur. Materyalizmin, bilinci, madde ve onun hareketleriyle açıklaması, idealist felsefenin ise evreni bilinçteki imgelerle incelemesi ve gerek materyalizm gerek idealizm için görmenin bilmek anlamı taşıması, Deleuze'un sinemadaki imge-hareket ilişkisi üzerine düşünmesini sağlar. (a.g.e. sf: 72) Edmund Husserl ve Henri Bergson'un imge ve hareket arasında bir bağdaşıklık kurma ve aralarındaki yarığı kapatma çabaları da, Deleuze'e göre anlamlıdır. Bu aynı zamanda materyalizm ve idealizm arasında net görülen çizgilerin de bir tür kaynaşmasıdır. Sinema ise bu ikiliği bir arada yürütebilecek, aralarındaki uzaklığı kendi iç dinamikleri sebebiyle kapatabilecek yegane sanatlardan biridir. İmge ve hareketi, aynı zamanda bilinç ve maddeyi bir arada yürütebilen bu dal, Deleuze'e göre, doğal alanın betimlenmesine dayalı bir gerçeklik olmalıdır. Bu sebeple modernist sinema eylemsel ve kurgusal hikayeden çıkarak, imgelerin, anın, seslerin ön planda olduğu bir biçime kavuşmuştur. Deleuze buna "kristal öyküleme" adını verir. Kristal öyküleme de doğal olarak, sesi ve görseli ön plana çıkaran sabit karelerin önemini artırır. (Akbulut: 2005: sf: 41) *Kasaba*'nın hatta ileride açıklamaya çalışacağımız şekliyle tüm bir Ceylan sinemasının özü de budur. *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* ve *İklimler*'deki bireylerin organik bir hikayeye katılımında bulundukları kahramanlar değil, imge ve metaforlarla çizilmiş bir evrenin pasif izleyicileri olarak çizilmeleri, tam da böylesi bir biçimin izidir. *Kasaba*'nın sabit planda gördüğümüz yaprakları, sobanın üzerine ağır ağır damlayan su, bir kaplumbağanın yürüyüşü, ateşin çıtırdayışı, dedenin detay plandaki engebeli yüzü hep aynı bütünün parçaları,

kristal öykülemenin görünümleridir. Ceylan sinemasında görüntüyle aynı derecede öneme sahip olan ses ise, Deleuze'ün işaret ettiği biçimin bir başka yüzüdür. Filmdeki, çocukların, rüzgarın, ateşin, yağmurun, hayvanların sesleri, aynı imge-ses-hareket sinemasının özleri olarak değerlendirilmelidir.

Kasaba, Ceylan'ın öteki filmlerinde de görüleceği üzere çeşitli dualist karşıtlıklar üzerinden temellenir. Filmdeki birey ve toplum, genç ve yaşlı, insan ve hayvan, yerleşik ve gezgin, uzak ve yakın gibi karşıtlıkların en temel ve kapsayıcı olanı, Hasan Akbulut'a göre doğa ve kültür karşıtlığıdır. (Akbulut: 2005, sf. 64) Yolunu Sassure'den alan ve yapısalcılığın kurucularından olan antropolog Levi-Strauss'a göre bir yapının bileşenleri arasındaki farklılık ve benzerlikler "çift kutuplar" dahilinde varolabilmektedir. En temel çift kutup ise ona göre, doğa ve kültür arasındaki karşıtlıktır. Onun filmlerindeki kültür ve doğa karşıtlığı da zaten bizi beraberinde taşra ve kent karşıtlığına götürür. Greimas'a göre derin yapıyı oluşturan, bireysel ve toplumsal varolma sorunlarıdır ve bileşenleri de yaşamdaki temel karşıtlıklardan oluşur. Buna göre temel anlamsal boyuttaki en derin yapıda yaşam düzlemi karşıtlıklar içerir. Sözdizimsel anlatı boyutunda ise metnin derin yapısı yaşam düzlemindeki bu karşıtlıklarla bir tür hesaplaşmadır. Metnin yapısı da bu hesaplaşmanın bireysel bir yapıya dönüştürülmesi olarak görülebilir. (Erkman: Çağdaş Eleştiri ders notları) Film, daha ilk sekansından itibaren Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen şemasıyla açıklanabilecek bazı karşıtlıkları bağrında taşır dahası bunlar üzerine oturarak serpilir. Yani filmin ilk ana karşıtlığı doğa ve kültür arasındadır, bu kavramların ardından gelen yani içerme ilişkisi oluşturan kavramlar ise, birey ve toplum, yerleşik ve gezgin, çocukluk ve yetişkinlik, algı ve sezgi, oyun ve gerçek olarak sıralanabilir. Filmin ilk sekansı bir delinin karlı yol boyunca yürümesi ve ardından kar topu oynayan çocuklarla karşılaşmasıyla başlar. Çocuklar deliyi görünce ona bir oyun etmek isterler, onun karda kayıp düşmesine neden olur ve sonra gülüp, onunla alay ederler. Oyun bilindiği gibi simülatif bir evrendir dolayısıyla çocukların deliyle kurdukları bu ilişki düzlemi gerçekdışı bir oyunsuluktan temellenir. Oysa deli için durum, sonucunda düştüğü ve kendisine güldüğü için oyundan ziyade bir gerçeklik olarak görülebilir. Yani yönetmen bu sahneyle deli ve çocuklar arasında bir oyun-gerçek karşıtlığı kurar.

Bu sahnenin ardından kasabanın insansız boş sokaklarını, cami ve evlerini, karlı ve boş sokaklarındaki köpekleri görürüz. Bu görüntülerin üzerine ise okulda Andımız'ı okuyan çocukların sesleri düşer. Çocukların “Türküm, doğruyum, çalışkanım” sesleri üzerine binen bu boş evrenle yönetmen, ilk kültür-doğa karşıtlığını kurmuş olur. Çünkü okul ve Andımız kültürün birer simgeleridirler, ancak Andımız'ın dizeleriyle boş sokaklar, köpekler, karlı ağaçlar yani doğanın parçaları birlikte gösterildiğinde iki evren arasındaki uyumsuzluk belirgin kılınır ve böylece ikisi arasındaki karşıtlık da pekişmiş olur. (Akbulut: 2004, sf: 65) Ceylan sinemasının imge ve ses üzerine kurulduğunu belirtmiştik. Sesin geldiği organik kaynaktan bağımsız ya da ondan ön planda bir biçimde kullanılması da, Deleuze'un açıkladığı şekliyle sinemadaki imge-ses ilişkisiyle bir arada düşünülmelidir. Ayrıca bu taşra ilkokulundaki sıradan geçen derste, öğretmenin bir öğrenciden okumasını istediği parça; “Toplum Yaşamını Düzenleyen Kurallar” başlığını taşır ve öğrenciler yukarıda andığımız tüyle bu sahnede oynarlar. Oyun ve gerçek, kültür ve doğa karşıtlığı da yine bu okuma parçası yardımıyla pekiştirilir çünkü onu okuyanın sesi, görüntüdeki düşsel tüyün üzerindedir ve iki zıt dünya arasındaki keskinlik bu sayede çizilir. Üstelik okuma parçasını okuyan çocuk, metni öylesine vurgusuz düz ve anlam vermeden okumaktadır ki, ne okuyan ne de dinler görünen öteki öğrenciler bahsedilen bu “toplum yaşamını düzenleyen kurallar”ı kavrayabilmektedirler. Zaten görünen o ki, parçanın içeriği, taşradaki çocukların kendi yaşam pratiklerini karşılamayacak bilgilerle doludur ve metinle kendileri aralarında organik bir bağ kurmaları da oldukça güçtür.

Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlüğü'nde kasaba, “şehirden küçük, köyden büyük, henüz kırsal özelliklerini yitirmemiş olan yerleşim merkezi, belde” olarak tanımlanır. Görüldüğü gibi, kasaba köy değildir ama şehir de değildir. Yani kasaba, doğa evrenine dahil olarak kabul edilebilecek köyün tüm özelliklerine sahip değildir ama bir şehrin kapsadığı kültür evreninin bir parçası olarak da kabul edilemez. Kasaba içinde barındırdığı eksiklikleri ve fazlalıklarıyla bu doğa-kültür karşıtlığının zaten tam ortasında konumlanır. Film hem mekanıyla hem de taşıdığı isimle daha ilk andan bir ortada olmanın, ikisi de olmamanın ama aynı zamanda ikisinden de olmanın bir aradalığını, çelişki ve tereddütlerini kapsamış olur. Dolayısıyla bu filmin bir köyde değil de kasabada geçmekte oluşu hem bir

karşıtlığın ana merkezi olmasını sağlar hem de bu karşıtlığın ortasında olmasıyla karakterlerini, üçüncü bölümde gördüğümüz şekliyle bir aidiyet karmaşasının göbeğine bu sayede yerleştirir. Nuri Bilge Ceylan filmlerinin tümünde göreceğimiz ve bu çalışmanın da ana merkezini oluşturan taşra ve kent tereddüdüyle vurgulamak istediğimiz tam da böylesi bir karşıtlıklar evreninin ortasında bulunmanın getirdiği açmazlardır. Bir birey, dış çevresiyle uyum yakaladığında kendi doğal ortamını oluşturur. Köyde yaşayan bir çiftçinin doğal ortamı kendi evreni, toprağıdır yani toprağını işlediği, bir verim aldığı oranda bu doğal ortamı oluşturabilir ve içinde yaşayabilir. Ya da şehirde yaşayan bir bireyin doğal ortamı, şehre özgü kabul edilebilecek meslekleri bir verim ve tatmin duygusuyla sürdürdüğü oranda kurulabilir. Oysa kasaba için toprağı işlemek belli bir ölçüde ya da kasabada varolabilecek sanayi kollarındaki iş açığı belli bir ölçüdedir. Dolayısıyla bir kasabada doğal ortam kurabilmek ve bunun içinde yaşayabilmek, mekanın içinde barındırdığı ya da tam tersi bir biçimde barındırmadığı özellikler sebebiyle oldukça güçtür. Saffet'in kasabada yaşamaktan kaynaklanan mutsuzluğu, oradaki huzursuzluğu da ancak böylece açıklanabilir. Nuri'nin doğal ortamı vardır ve onunla uyumludur, artık iş gücünden elini eteğini çekmiş dede Emin içinse aidiyet artık sadece doğduğu topraklarla ilişkilidir. Oysa ne toprakla uğraşan ne de kentsel bir iş yapan Saffet, kendisini oraya bağlayacak bir şey göremediği için kendi doğal ortamını kuramaz ve aidiyetini sorgular ya da gitmek ister. Filmin üçüncü bölümünde, aile, akşam saatlerinden gece yarısına dek, bahçede ateş başında oturarak eksenini ev, memleket, kasabadan gitmek, başka diyarlarda yaşayabilmek gibi meselelerin oluşturduğu koyu bir sohbete dalar. “İnancı temsil eden bir büyükbaba, çözümleyici tarzda düşünen bir baba ve nihilizme varan bir genç”³ bu sahnenin ana karakterleridir denebilir. Ailenin kadınları yani Asiye ve Ali'nin annesiyle büyükanne Fatma, doğadaki dönüşümü ve bereketi imleyen konuşmalar yaparlar. Kirazların zamanının bu yıl çabuk geçmesi, cevizlerin eski bereketinin olmayışı, turnaların gelmeyişi, temelde toprak ana kavramıyla ilişkilendirilebilecek bir bütünün parçalarıdır. Yönetmenin, bu mevzuyu kadınlar üzerinden aktarması, kadının doğurganlığı ile ilişkili olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda kirazın ve cevizin büyüdüğü yer topraktır ki, zaten

³ Michel Siment ve N.B.C. söyleşi, kaynak:
http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php

bu Saffet'in, amca Nuri ve Dede Emin'in ana meselelerinin de kaynağıdır. Dede Emin, öldüğünde memleket toprağına gömülmek istediğini belirtir. Toprak, hem bereketin, hem doğulan yerin, hem ölümün, hem de aidiyetin ana nesnesidir. Dede, dinleyenlerin yüzlerinden defalarca anlattığını anladığımız askerlik anılarını yine anlatırken; geçirdiğı yokluk ve zor zamanlarda anladığı üzere hayatın en büyük değerinin, uyuyacak bir yere ve yiyecek bir ekmeğe sahip olmak olduğunu belirtir. Saffet için bunlar önem gösterilecek ya da varlığıyla yetinmenin yeterli olabileceğı değerler değildirler. Dede Emin'in istediğı memleket toprağına gömülmektir. Saffet'se öldükten sonra bunun hiçbir önemi olmadığını belirtir. Saffet'in ölüme uzaklığı ve memleket duygusunun olmayışını Emin, onun gençliğine bağlar. Amca Nuri ise Amerika'da ziraat eğitimi aldıktan sonra⁴ kasabasına dönerek, burada çalışmaya başlamıştır. Nuri, eksenini idealizm ve çalışkanlığın oluşturduğu bir tonla yaklaşır Saffet'e. Ancak Saffet için, çalışmanın erdemi de inanılabilecek bir değer değildir. Saffet, başka yerlerde başka yaşamların mümkün olduğunu söylese de, Nuri, Emin anne ve büyükanne için, gurbet hasreti acı bir deneyimdir ve insan ancak kendi toprağında mutlu olabilir. Görüldüğü gibi toprak, hem memleket sevgisi ve aidiyetle tanımlanabilecek bir öz alan, hem de bereketin, çalışkanlığın, verimin ana nesnesidir. Ayrıca aile üyeleri kendi kişisel tarihlerinden yola çıkarak, aidiyet ve hayattaki mutluluk olgusunu sorgularlar. Anne için mutluluk, annelikken, Emin için, askerden dönüp geldiğı andır. Bu sahnede aidiyet, gitmek, gidip geri gelmek, geri dönmek için mücadele etmek gibi değerler ailenin belleğinden çıkarak, elle tutulur parçalar haline gelirler.

Saffet'in soruları ve problematikleri aslında onun ve yaşadığı taşranın karşısında konumlanan, kendisine eksikliğini hissettiren bir büyükşehir kavramıyla bir arada düşünüldüğünde hacim kazanacaktır. Yani, Saffet'in hissettiğı sıkıntı da, oradan bir an evvel gitmek isteği de bu yanıp sönen büyükşehrin hayaliyle bir arada düşünülmelidir. Zaten taşra kendini hep, kendinde olmayanla değerlendirir, sınırlarını öteki üzerinden çizer. Bu ikiliğı Nurdan Gürbilek'in satırlarıyla anmak gerekirse, “taşranın ufku her zaman büyükşehirdir. Ona

⁴ Nuri Bilge Ceylan'ın babasının da Amerika'da Ziraat Mühendisliği eğitimi aldığı bilinmektedir. Bu, filmin otobiyografik yanlarıyla örtüşür.

ufkunu açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyükşehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar.” (Gürbilek: 2005: sf: 57) Saffet’in sıkıntısı da Gürbilek’in satırlarıyla anlattığı türden bir darlık halidir. (a.g.e.. sf: 56)

Moderniteyle birlikte insanın ana açmazını, organik toplumun yok olması gerçeğini kabullenmek ve bu yeni durum içinde konumlanma çabası oluşturur. Doğa ve insan arasındaki ilişkinin bozulması insanı etkiler. Çünkü bir birey ancak içinde bulunduğu uzam içinde üretken olabildiğinde, kendi doğal ortamını oluşturur. Yani, zamanını verdiği, kendini adadığı üretim biçimleri doğrultusunda, kendisiyle, bu üretimi ona mümkün kılan doğal ortam arasında organik bir bağ yakalar. Bu sayede o evrenin içinde yaşamını sürdürebilir. Emin’in yaşamından rahatsız olmaması ve bir uyum yakalayabilmesi de doğa ile kurduğu organik bağın henüz bozulmamış olmasıyla açıklanabilir.

Kasaba, temelde üç ana parçadan oluşur. Okul sekansı sabah, doğada yürüyüş öğleden sonra, ateş başında sohbet ise akşamı imler ve böylelikle yönetmen taşrada bir günün devinimini verir. Oysa bu parçalar birleştiğinde alışık olduğumuz şekliyle tek bir günü oluşturmamaktadırlar. Çünkü okul sekansı için seçilen mevsim kıştır, yürüyüş belli ki bahar aylarında yapılmaktadır, filmin son sekansı olan ateş başı sohbeti ise bir yaz akşamında geçer. Yönetmenin zamanla bu şekilde oynaması, hem taşrada zamanın çok yavaş geçmekte oluşuna hem de doğa olaylarına ve mevsim dönüşlerine göre algılandığına dair anlamlı bir göndermedir. Bilindiği gibi zamanın doğa yasalarına göre değil, rakamlara bölünerek yaşanması aslında daha çok kapitalizmin bir getirisidir. Çünkü, kapitalizm gerekli iş gücünü ve emeği yerinde ve düzenli sağlayabilmek, üretimi gerçekleştirebilmek ve temin edebilmek için zamanın eksiksiz, kayıpsız bir biçimde kullanılması gerektiği bilincinden hareket eder. Bunun sağlanması ancak zamanın rakamlanmasıyla mümkün olabilir. Yani kapitalist dünyanın ihtiyaç duyduğu iş gücünde aradığı, zamanın yaşam biçimine göre değil, vardiyalara, 8-18’e göre bölünmesi gerekliliğidir, çünkü onun için “zaman paradır.” (Weber: 2005, sf: 40) Oysa taşra için zaman, ekinlerin büyümesi, ağaçların tomurcuklanması, yaprakların dökülmesi, ayvaların sararması, yağmurun yağması, günün doğması, güneşin batmasıdır. Zaman, taşra için bu doğa olaylarıyla görülür, hissedilir ve

yaşanır olmaktadır. Ceylan'ın, filmi alışık olduğumuz reel çizgiden çıkarıp, onu ikili bir zamansal eğriyle çizmesi de taşradaki bu zaman algısıyla açıklanabilir. Yani film, hem bir günün, sabah, öğlen, akşam parçalarına ayrılır hem de bu parçalar kendi içinde kış, bahar ve yaza bölünür. Böylece yönetmen hem zamanın geçişini imler, hem de aslında geçmeyişi, ya da aynı döngüsellikle hep başa dönmekte oluşunu. Çünkü aile ateş başında akşam saatlerinden neredeyse gün ağarana dek konuşur. Bu sekansın ardından evin kızı Asiye'nin rüya sahnesi gelir, görmesek bile yönetmen bize hissettirmektedir ki bu rüyanın ardından yine sabah olacak, yazın bitimiyle yine kış gelecektir. Taşrada zaman, döngüsel ve biteviyedir. Geçmekte ama aslında sürekli yinelenildiği için sanki geçmemektedir, aynı ve kapalıdır, durağandır. Simmel, taşrada, hayatın ve duyuşal-tinsel imgelerin ritminin bir büyük yavaşlık içinde ilerlediğine işaret eder. Böylece taşrada imgelem yavaş, alışıldık ancak düzenlidir (Simmel: 2006, sf 87) Nitekim Saffet hem bu filmde hem de *Mayıs Sıkıntısı*'nda kasabadan gitmek istediğini her fırsatta yineler ve bir çıkış arar. Onun için taşra, kendi içinde boğucu bir yeknesaklıkta sıkılan, uzaklarda bir görünüp bir kaybolan bir kentin sahip olduğu tüm ayartmaların hayaliyle yaşayan, bir türlü geçmeyen akşamüzerleriyle uzayan, gelişmemişliğinin bilinciyle küçülen ama yine de büyüme ve açılma isteğiyle kımıldanıp duran bir yerden başka bir şey değildir. Ceylan filmlerinin tümüne yayılan yavaşlık hissi de, yukarıda açıklamaya çalıştığımız şekliyle bir imge sineması olmasıyla ilişkilidir. Ancak taşranın bizatihi sahip olduğu zaman algısının, yönetmenin filmlerinde organik bir bütünlük içinde kullanılmakta oluşu bu yavaşlığın ve aynı zamanda durağan devingenliğin yaratılmasında önemli bir nedendir.

4. SIKINTILI BİR TAŞRA “MAYIS SIKINTISI”

“-Okulda ne öğreniyorsun, anlat bakayım?

-Hiç

-Bir şey öğretmiyorlar mı size?

-Öğretiyorlar.

-Kaplumbağaları öğretiyorlar mı?

-Hayır”

Mayıs Sıkıntısı

Nuri Bilge Ceylan’ın 1999 tarihli filmi *Mayıs Sıkıntısı*, bir film çekimi için, doğduğu kasabaya gelen sinemacı Muzaffer’le, *Kasaba* filmiyle tanıştığımız Saffet’i bir araya getirir. Aralarında akrabalık ilişkileri bulunan Saffet, Muzaffer, Emin ve Ali filmin ana karakterleridir. Muzaffer, büyüdüğü ve halen anne babasının yaşadığı kasabaya gelir ve bir anda onların yaşamlarını, film çekme gayesiyle aslında alt üst eder.

Saffet üniversite sınav sonuçlarını beklemektedir ve tek hayali son derece sıkıntılı ve kısır bulduğu kasaba hayatından uzaklaşmaktır. Muzaffer, eğer film çekimlerine yardım ederse Saffet’i kendisiyle beraber İstanbul’a götüreceğini söyler ve ona orada bir iş bulacağı vaadinde bulunur. Muzaffer’in babası Emin ise emek verdiği ve büyüttüğü ağaçların kadastrocuların eline geçerek kesilmesini istememekte ve geldiklerinde orada bulunmak ve kesime engel olabilmek için kadastrocuların yolunu gözlemektedir. Çünkü Orman Müdürlüğü el koymadığı takdirde, mülkiyeti kendisine geçecek bu arazideki ağaçların kesilecek olması Emin’i üzmemektedir. Muzaffer’in akrabası küçük Ali’nin derdi ise bir müzikli saate sahip olabilmektir. Ancak bunun için kırk gün boyunca bir yumurtayı kırmadan cebinde taşımakla yükümlüdür.

Muzaffer’in tek sıkıntısı geldiği kasabada bir film çekebilme ve bu uğurda misafiri olduğu insanların yaşadıkları sıkıntıları da görmezden gelebilmektedir. Son derece duyarsız gibi görünen bir kişilik çizen Muzaffer, babasının kadastrocularla ilgili yaşadığı sıkıntıların ayırdına varmaz ve onu fazla

idealist olmakla suçlar. Ayrıca, sorumluluk duygusunun gelişebilmesi için cebine yumurta konmuş Ali'nin doğruluk ve dürüstlikle ilgili öğrendiklerini bir nevi alt üst edercesine, eğer yumurtayı kaynatırsa hiç kırılmayacağını, büyükannesinin de bunu fark etmeyeceğini ve sonunda istediği müzikli saate böylece ulaşabileceğini söyleyerek onu ayartmaya çalışır. Bunu “hileli” bulan Ali ise buna yanaşmaz. Ancak filmin ilerleyen sekanslarında Ali, Muzaffer'in söylediği şekilde olmasa da, yine de bir hileye başvurmak zorunda kalır. Kendisine, bir tanıdığa götürüp bırakması için bir sepet domates verilen Ali, domates sepetini taşıırken, yumurtasını kırar. Çok üzülen Ali, bu noktadan sonra hileye başvurur ve küme girerek yeni bir yumurta alır. Filmi için uygun bir oyuncu arayışında olan ve ne babasının ağaçlarıyla ilgili düşüncelerinin ne de Saffet'in sıkıntılarının tam olarak farkına varabilen Muzaffer, karısı yakın zamanda ölmüş ve yalnızlık çekmekte olan köyün yaşlısı Pire Dayı'nın acısını kavrayabilmekten de aynı ölçüde uzaktır. Filminde anne ve babasını oynatmaya karar veren Muzaffer'in çekim gününde kadastrocular gelerek, Emin'in son derece önem verdiği ağaçları kesilmeleri için işaretlerler. Film çekimlerine yardım ettiği ve filmde oyunculuk yaptığı takdirde İstanbul'da iş sözü alan Saffet, kendisinden bekleneni yerine getirmiş ancak Muzaffer'in kendisine verdiği sözün sadece bir vaat olduğunu da kavramıştır. Saffet, üniversite sınavını kazanamayınca, yakınlarının zorlukla bulduklarını söyledikleri fabrikadaki işini, Muzaffer'in filminde oynayabilmek için bırakmıştır ancak Muzaffer onu tüm bunlara rağmen maalesef ki yalnız bırakır. Sonunda hem işinden hem de İstanbul'da iş bulma hayalinden olan Saffet gibi, Emin de bu uğurda, hiç istemediği halde ağaçlarını kaybetmiştir. Muzaffer'se film çekimlerini tamamlar.

Kasaba'da Saffet'in büyük bir gitme arzusuyla bir arada verilen ev, aidiyet teması, *Mayıs Sıkıntısı*'nda “eve dönüş” üzerinden ele alınarak yeniden üretilir, bir başka halde pekiştirilir. Film, Muzaffer'in film çekme filmi gibi görülse de –söz konusu filmin *Kasaba* olduğunu ilerleyen deneme sahnelerinde anlarız- aslında bu film Saffet'in iç bunalısının, gidebilmek için herşeyden vazgeçmeye hazır oluşunun ama yine de gidemeyişinin bir filmi gibi de okunabilir. Nitekim film, Saffet'in üniversite sınav sonuç kağıdının geldiği sahne ile açılır. Üniversite eğitimi, Saffet'in kasabadan gitmesine, başka diyarlarda yeni bir yaşam kurabilmesine dair ilk ve en önemli kapıdır. Ancak, zarfı açan Saffet'in

üzgün yüzünden, bu kapının kapandığını yani sınavı kazanamadığını anlarız. Yönetmen buradan kayma ile kasabanın sokağını, yolda muhabbet etmekte olan kasabalı kadınların mırıltılı konuşmalarını, bir vızırtıyla geçip giden motorsikleti, başıboş köpekleri, yani kasabanın aynılığını göstererek, Saffet'in içinde bulunduğu ruh durumunu özetler. Saffet'in gördüğü ve algıladığı bu kasaba, aynı zamanda yönetmenin de *Mayıs Sıkıntısı* ile nasıl bir kasaba imgesi yaratıp bunu film boyunca sunacağına dair ilk ipucudur. Bu kasaba belli ki, yalnızca naifliği, hoş sohbetleri, sıcaklığı ile değil yeknesaklığı, boğucu kapalılığıyla da göreceğimiz bir kasaba sunumudur.

Bugüne kadar gerek edebiyat ürünlerinde, gerek sinemada ya da etrafımızı sarıp sarmalayan medya ürünlerinde iki tip taşra imgesiyle karşılaştık; bunlardan biri sükunet, doğallık, bozulmamışlık ve naiflikle değerlendirilen, öbürüyse sıkışmışlık, kapalılık, bağnazlık ve unutulmuşlukla olumsuzlanan bir taşranın görünümleriydi. Ancak *Mayıs Sıkıntısı* tüm bu imgelerden bağımsız olarak, ikisinin de ortasında bulunur ve bu, bir taşranın bu iki özelliğe de sahip olabileceğine, onu taşra yapanın da zaten böylesi bir karşıtlıklar evreni olduğuna dair önemli bir vurgudur. Dolayısıyla Saffet'in, Muzaffer'in, Emin'in ve Ali'nin taşrayı algılayışlarındaki farklılığın, yönetmenin bilinçli bir tercihi olduğu muhakkaktır.

Kasaba için dile getirdiğimiz Kracauer'in "basit anlatı" kavramı *Mayıs Sıkıntısı*'nın da sahip olduğu bir biçimdir. Filmin büyük bir bölümü klasik sinema içinde göremeyeceğimiz gündelik konuşmalardan örülüdür ve kasabanın yavaş ritmine tıpkı *Kasaba*'da olduğu gibi yine sahiptir. Filmin giriş sekanslarından birinde baba Emin ve annenin filmin belki de en doğal konuşmalarından birini yaptıkları bir sahne vardır. Emin ve anne gece odada ayrı yataklarda yatmaktadırlar. Anne ayaklarını kaşır ve bu kaşıntıdan duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Baba Emin ise, bunun yağlı yemekten kaynaklandığını söyler ve anneyi sürekli yağlı yemek yemekle suçlar. Anne ise buna kızar ve ırsî olduğunu belirtir. Kesme ile Muzaffer'in odasına geçtiğimizde ise onun da ayaklarını kaşımakta olduğunu görürüz. Anne daha sonra ters dönen yorgandan şikayet eder, "ben boyuna örtüyüm o enine dönüyo" diyerek yorganla cebelleşmeye başlar.

Böylesine sıradan ve bir film içinde görmeye alışık olmadığınız türden gündelik konuşmalar, yan odada yatmakta olan Muzaffer'in kulağına çalınır.

Flaubert'in "sıradan bir konuyu güzel bir anlatıma dökmek" olarak özetlediği tutum Pierre Bourdieu'ya göre onun tüm bir estetik izleğinin ana amacını oluşturur. (Bourdieu: Sanatın Kuralları: sf: 157) Ona göre toplumsal uzamla yazınsal alanın karşıt bölgelerini birbirine bağlamak ve buradan bir dil oluşturabilmek, Flaubert'in kendini konumlandığı gerçeklik uğraşının bir sonucudur. Bourdieu'nun Flaubert hakkındaki bu görüşlerinin, Nuri Bilge Ceylan sinemasının da ana hatlarını oluşturduğunu söylemek yanlış olmasa gerek. Bir yorganın ters dönmesinin yarattığı gündelik bir sıkıntıyı, klasik seyircinin alışık olduğu anlamdaki bir endüstriyel-klasik sinemada görebilmek elbette neredeyse imkansızdır. Ancak Ceylan, taşrayla bütünleşen bir yavaş akan zamandan ve onun sıradan detaylarından kendi sinemasal dilini inşa edebildiğini de böylelikle kanıtlar. *Mayıs Sıkıntısı*'nda bunun en belirgin örneğini gördüğümüz bu sahnede anne ve babanın bu konuşmalarını dinlemekte olan Muzaffer yatağından kalkar ve anne ve babasının seslerini, odalarının yakınına koyduğu bir mikrofon ve ses kayıt cihazı ile kaydetmeye başlar. Üstelik bu kayıtla beraber, bu sahne sıradanın anlatılabilir olması durumunun yanı sıra bir başka durumu daha yaratır ki, o da sinemanın varoluş pratiklerine ilişkin Ceylan'ın yoğun göndermeleridir. Çünkü bu konuşmalar Muzaffer'in kaydıyla birlikte, ikili bir eserin parçaları haline gelmeye başlamış olur. Yani aslında gördüğümüz bu sahne de filmin bir parçasıdır, yani o da bir kayıttır, sonradan üretilmiş bir yeniden yaratımdır. Daha açık ifade etmek gerekirse, bütünde Nuri Bilge Ceylan'ın filmidir. Ancak bu kez de filmin içindeki yönetmen Muzaffer'in bu konuşmaları kaydetmeye başlamasıyla, yapıtın içindeki görünen bir başka yapıt haline gelmiş olurlar. Hasan Akbulut'a göre, bu yapıyı "Muzaffer "iştilir", Ceylan "görünür" kılmaktadır. (a.g.e.: sf. 88) Bunun yanında yönetmen Ceylan, filmdeki yönetmen Muzaffer ile kendinden bir parçayı filme dahil ederek de zaten bu yapıyı pekiştirmiş olur. Üstelik Nuri Bilge Ceylan'ın ailesini filmlerinde oyuncu olarak kullanması gibi, Muzaffer de kendi ailesinden insanları oyuncu olarak seçmiştir. Üstüste kurulan bu çerçeveleme, modernist sanatın sıklıkla kullandığı anlatım tekniklerinden biridir. Self-reflexivity adı verilen bu biçim, klasik sanatın ilhamla gelmiş ve büyüselsel bir yücelik içeren bozulmaz görüntüsünün yerine sanatın kendi yapaylığını, yapıntılığını imler;

sanatın kendisini, varoluş neden ve biçimlerini sorgular. Yani, sanatın da aslında bir üretim, bir tür yapıntı olduğunu bu türden bir kendiliğindenlikle savunur ve bu esastan temellenir. Bu sayede izleyicide de eserle özdeşleşme değil ona karşı bir farkındalık ve bilinçliliğin oluşmasını hedefler. (Lunn: 1995) Ancak self-reflexivity, Brechtien yapıda yabancılaştırma efektlerinin sağladıklarından farklıdır. Brecht'in estetik kuramı, tiyatrodan ya da sinemada gördüklerimizin, gerçeğin kendisi değil, onun yeniden yaratılmış bir görünüm olduğunun hatırlatılması ve izleyicinin de aktif bir biçimde, düşünerek bu yapıya dahil olması gerektiği bilincinden hareket eder. (Parkan: 1991, sf: 28) Brecht'e göre, klasik sanatın sahip olduğu "mimesis" (taklit) ve "katharsis" (seyircinin ruhsal arınması) izleyicinin olayları serinkanlılıkla değerlendirmesine engel olmaktadır. O, gerçeği dönüştürebilen "eleştirel ve diyalektik estetik"i sanatın başlıca edimlerinden biri olarak görür. (Nutku: 2007, sf: 112) Epizodik anlatım ve yabancılaştırma efektleriyle izleyicide izlediğinin bir yaratım olduğunun farkındalığının doğması hedeflenir. Böylece izleyen eser üzerine düşünebilecek, eleştirel bir bakış açısına sahip olacak ve yorum yapabilecektir. İzleyici ve izlenen arasındaki bu yeni ilişki görüldüğü gibi diyalektik bir biçime ve amaca sahiptir. Oysa self-reflexivity'de de izlediğimizin bir yapıntı olduğuna dair göndermeler alsak da, o amacı itibarıyla tam olarak böylesi bir sürece ve nedene sahip değildir. Self-reflexivity, modernist eserin, "kendi gerçekliğini bilinçli bir yorum ya da oyun olarak açığa" vurması esastan hareket eder. (Lunn: 1995, sf: 48) Eseri ortaya koyan kişi kendinden parçaları eserin içine katar ve bunu bir oyunsulukla yapar. Yani bu, nesneleştiren öznenin de nesneye dönüşme hali olarak özetlenebilir. Nuri Bilge Ceylan filmi çeken kişi yani bir tür öznedir ancak filmin içine kendinden bir parça olarak kabul edebileceğimiz Muzaffer karakterini eklemleyerek bu yolla bizatihî kendisini de nesneleştirmiş olur. Üstelik Muzaffer üzerinden gerçekleşen, bir nevî Ceylan'ın kendi farkındalık sürecini ve sinemacı kimliğini inşasıdır denebilir. Bununla beraber, dile getirilen şey, kendi bağlamı içinde sorgulanmaya da açıktır ve kesin hatlı değildir. Nitekim Ceylan da aslında filmiyle, kendini, film çekme edimini ve bu doğrultuda sinemanın kendisini sorgulamaktadır. Çünkü böylelikle kamerasını kendisi üzerinden sinemanın varoluş pratiklerine, anlam ve amacına yöneltmiş olur. *Kasaba*'nın bir tür kamera arkası gibi izlediğimiz *Mayıs Sıkıntısı*, ileride daha detaylı ele alacağımız üzere, sanatın gerçekliğini, oyunsuluğunu, hileci yanını, hatta mahrem olana yaptığı işgali bu yolla gösterir, vurgular.

Eserin yaratıcısının esere bizzat kendini ya da bir tür prototipini dahil ederek nesneleştirmesi ya da konu haline getirmesi ve bu yolla, üst çerçevedeki üreten sanatçı ve içindeki sanatçıyla ya da onun bir başka görünümüyle arasında sürekli bir döngüsellik kurulması, resimden edebiyata pek çok alanda gördüğümüz bir biçimdir. Hatta bu aslında bir yönüyle *Sisyphos*'u da anımsatır; Yunan mitolojisindeki Sisyphos, tanrılar tarafından Olympos dağına bir taşı çıkarmakla cezalandırılır ancak taş hep aşağı düşmekte, Sisyphos da taşı yeniden taşımaktadır. Albert Camus'ya göre, o, anlamsızlığın simgesidir ama öbür yandan tanrılara yenilmemiştir de çünkü bu anlamsızlığın içinde acı çekmemeyi yani direnmeyi başarmış ve bu taş taşıma görevini yapacak bir işinin olması mutluluğuyla yerine getirmiştir, yani nesneleşerek kendini oluşturabilmiştir. Camus için Sisyphos, hayatı karşılar, yani ancak böylece bu anlamsızlığın ve durmaz devingenliğin içinde mutlu olunabilir. (Camus: 1997) Bu sürekli yinelenme ve bu pratik içinde kendini nesneleştirme olgusu mitolojik kahraman Sisyphos'dan Velazquez'in "*Las Meninas*" (Nedimeler) tablosuna, Jan Van Eyck'in "*Arnolfini'nin Evlenmesi*" tablosundan Jorge Luis Borges'in ya da Italo Calvino'nun romanlarına hatta Escher'in paradoksal ve yanılsamalar içeren döngüsel resimlerine dek pek çok alanda görülebilir.



Resim 1. Sanat Galerisi (Print Gallery, MC Escher (taş baskı, 1956)

Yukarıdaki tabloda, gerçeklik ve gerçekliğin yansıması olan tablonun içindeki öteki tablo arasındaki ilişki, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki üst çerçevedeki yönetmen Ceylan ile alt çerçevedeki yönetmeni oynamakta olan yönetmen

Muzaffer arasındaki ilişkiye benzer. Escher'in üst-dil ve alt-dil olarak metaforlaştırdığı paradoks (Yeral: 2006, sf: 20) Ceylan'ın sorgulamakta olduğu gerçeğin, gerçek dışının ve oyunun paradoksal ilişkisiyle örtüktür.

Filmde, self-reflexivity kavramının varolduğuna dair en önemli kanıt elbette *Mayıs Sıkıntısı*'nin içinde çekilmekte olan ve bizim de çekim sürecini izlemekte olduğumuz alt filmidir. Muzaffer'in filme dahil olduğu ilk sahneden itibaren elinde gördüğümüz ve deneme çekimleri yaptığı ve babası Emin'in ısrarla ve defalarca “filmler bununla mı çekiliyor Muzaffer?” diye sorduğu mini kamerası hep onunla birlikte. Görüntünün kaydedilmesini ve yeni bir gerçeklik evreninin aktarılmasını sağlayan kamera, filmde, gördüklerimiz ve görmediklerimizle aslında pek çoktur. Açıklamak gerekirse, *Mayıs Sıkıntısı*'nin kendisi görmesek de biliriz ki elbette bir kamera ile yani Nuri Bilge Ceylan'ın kamerası ile çekilmiştir. Film içindeki yönetmen Muzaffer'in deneme çekimleri yaptığı kamerası ve ilerleyen sahnelerde İstanbul'dan bir küçük yardımcı ekiple birlikte geldiğini göreceğimiz ve film içindeki filmin çekildiği bir başka kamera, bu çoklu ve içiçe geçmiş anlatının gözlerini oluşturur.

Muzaffer deneme çekimleri yaptığı kamerası ile gizli gizli Ali'nin, Saffet'in ve direkt çekimle oyuncu denemesi yaptığı Pire Dayı'nın görünümünü kaydeder. Üstelik, sadece görsel olarak değil kaydettiği sesler ile de kasabalıların özel yaşamına dahil olmaktadır. Bu alt çerçevenin içinde, çekilen kişiye haber vermeksizin yapılan çekimlerle vurgulanan, Hasan Akbulut'a göre sanatın hileli yönüdür. (Akbulut: 2005, sf: 115) Muzaffer'in yatak odasında oldukça sıradan bir şekilde sohbet etmekte olan anne ve babasının seslerinin kaydedilişinden haberlerinin olmadığını sanıyorum belirtmemize gerek yok. Üstelik, bu özel alana giren sadece ses alıcı Muzaffer değil, ayaklarını kaşımakta olan annesini, yatak odasının kapı eşiğine yerleştirdiği kamerasıyla bize gösteren Ceylan da, mahrem olana dokunmaktadır. Bunun yanı sıra Ali'yi doğada yürüyüş yaptıkları sahnede de önce ona söylemeden çekecek, aynı şekilde Saffet'in fabrikadaki öğle arasında birlikte yemek yedikleri sahnede kameranın kırmızı ışığı benzer bir tutumla gizlice yanacaktır. Haber vermeden yapılan bu kayıtlar, gerçekçi olma iddiasındaki sinemanın, kimi zaman kişilerin mahremiyet alanına nasıl girebildiğini örnekler.

Muzaffer deneme çekimleri yapmak üzere kasaba ilkokuluna gelmiş, gündelik bir dersi, öğrencileri kaydetmektedir. Öğretmen tahtada “Mesut Atatürk’ü çok sever” cümlesini bir öğrenciye yazdırmaktadır. Öğretmenin sesi öylesine yapmacık ve kendisi de teatral biçimde oynar gözükmektedir ki, öğretmen, o anda Ceylan’ın kamerasıyla kaydedildiği için, gerçekten mi rahat davrananmaktadır, yoksa Ceylan, Muzaffer tarafından kaydedilen öğretmene, kendisini kayda alındığı için rahatsız hissetmesini ve büyük oynamasını söyleyerek, gerçek ve kurmaca arasındaki ayrımı pekiştirmek mi istemiştir, bilemeyeceğiz. Muzaffer, cümlelerin sonuna nokta koymayı ve Atatürk’ü kelimesindeki –ü ekini kesme işaretiyle ayırmayı unuttuğu için hafifçe azarlanan tahtadaki Mesut’un utanç ve mahcubiyetini göstererek, *Kasaba*’da bozuk yemek getirdiği için azarlanan öğrencinin utancına gönderme yapar ve ikisi arasında bir koşutluk kurar, bu duyguyu hatırlatarak yeniden üretir.

Sorumluluk öğrenmesi için cebinde bir yumurtayı kırmadan taşımakla yükümlü olan ve istediği müzikli saate kavuşabilmek için bunu yapmaktan başka çare göremeyen Ali ve akrabası Muzaffer, ertesi sahnede doğada yürüyüş yapmaya başlarlar. Önce doğanın sesleri içinde yalnız başına çekim yaparken gördüğümüz Muzaffer, Ali’yi görünce onu durdurup sohbet etmeye başlar, birlikte yürürler. Az önceki sahnede *Kasaba* ile kurulan ilişki, bu kez kaplumbağa üzerinden tekrarlanır. Hatırlanacağı gibi, Asiye ve kardeşi de okuldan sonra doğada yürüyüş yapmışlar ve bir kaplumbağa ile ilgilenmişlerdi. Muzaffer, Ali’nin, filmdeki çocuk rolü için uygun bir aday olup olmadığını anlamak için onu konuşturmaya çalışır önce. Okulda kaplumbağaların öğretilip öğretilmediğini sorar. Bu elbette, eğitim sisteminin hayattan kopuk oluşuna dair anlamlı ve eleştirel bir sorudur. Bu soru, *Kasaba*’daki sınıf sekansında gördüğümüz “Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar” başlıklı okuma parçasıyla, çocukların sürdürdükleri hayatları arasındaki kopukluğun vurgulanışına benzer bir tutumun izidir. Sonra Muzaffer, deneme çekimleri yaptığı kamerası ile Ali’yi çekmeye, ona bazı roller vermeye çalışır. Ali, Muzaffer’in direktifleri ile ağlamaya ardından gülmeye başlar. Bunlar elbette ki gerçekçilikten oldukça uzak ve amatördür. Ancak sorun şu ki; gerçekteki Ali hangisidir? Ceylan’ın doğal oynama oyunu ile oynatmaya çalıştığı “rol yapan çocuk rolünü oynayan” (a.g.e. sf: 95) Ali mi, Ceylan’ın alt

çerçevesinde yer alan Muzaffer'in direktifleriyle oyun yapmaya çalışan, "çocuk rolünü oynayan" Ali mi? Kurmaca ve gerçeğin sınırları bu sahneyle bir kez daha bulanıklaşır ama bu muğlaklıkla hedeflenen de zaten sanatın varoluşu itibariyle bu kavramlarla içiçe oluşunun vurgulanmasıdır. Nitekim aynı sahnede Muzaffer, Ali'nin müzikli saate sahip olabilmek için taşıdığı yumurtayı eğer kaynatırsa kırılmayacağını söyler. Bunun bir hilelik olacağına inanan Ali bunu kabul etmez. Muzaffer bu kez de, yumurtayı okula giderken bir yere bırakmasını, sonra eve giderken almasını salık verir ama Ali bunu da aynı gerekçeyle reddeder. Muzaffer, Ali'nin bu tavrına şaşırarak, ona hileliğin ne olduğunu sorar. Aldığı yanıt; "kandırmak"tır. Tıpkı sanatın yaptığı gibi. Muzaffer de yakın çevresini film çekebilmek için kandırmakta, Ceylan, yarattığı dünya ile yani çektiği film ile bir bakıma bizi, yani izleyiciyi kandırmaktadır. Kurmaca, doğası gereği kandırmayı, oyunu da peşi sıra sürüklemektedir. Böylece Ceylan, sinemanın kurmacayla hatta oyunla olan organik ilişkisini sorunsallaştırarak sunar.

Oyun, *Mayıs Sıkıntısı*'nin tüm katmanlarına girift bir biçimde girer ve söz konusu bu katmanlar arasında da bir birleştiricilik sağlar. Kurmaca ve gerçeklik ilişkisine yapılan bu yoğun vurgu, kendini oyunsuluk temelinden hareketle sunar. Muzaffer'in oyuncu arayışları ve deneme çekimlerinde pek çok kişiyi gizli ya da aşıkarak oynatması, bulduğu oyuncuları film çekiminde doğal bir biçimde oynatmaya çalışması, Ali'yle yumurtasından kuş çıkacağı kandırmacasıyla oynaması, Pire Dayı'yı sordukları kadını "cinayet masasından geliyorum" diyerek kandırmaya çalışması hep aynı oyunsuluğun türlü türlü tezahürleridir. Kandırmaca, kurmaca, gerçek, rol ve oyun sırtlarında bir problemi daha taşırlar ki; o da bir tür ahlak sorunudur. Muzaffer'in taşraya yabancı bir figür gibi gelerek, film çekimi için konuşlanması ve kendi uğraşının gerçekleşebilmesi için, karakterleri özellikle Saffet'i İstanbul'a götüreceğini söyleyerek kandırması gibi durumlar, meselenin özünde, varoluşu gereği yoktan bir dünya kuran ve insanlardan buna inanmalarını bekleyen sinemanın yaptırımlarının sınırına dair anlamlı bir göndermedir. Sinema kendini gerçekleştirirken oyunun ve kurmacanın ne kadarına sahip olmalıdır? Bu Ceylan'ın sinematografisine yayılan gerçek tutkusuyla bir arada düşünüldüğünde anlam kazandığı gibi, "gerçek" in temelde ne kadar gerçek olabileceğine, gerçekçi olmanın gerçeği yaratmaya yetip yetmeyeceğine dair kimi soruların da yeniden üretilmesini sağlar.

Kasaba'da özellikle çocuklar üzerinden gördüğümüz oyun kavramı, *Mayıs Sıkıntısı*'nın neredeyse temeline yansır. Bir tür paradigma kopukluğundan hareket eden postmodern yaklaşım, bunu bir tür oyunsuluktan yola çıkarak gerçekleştirir. (Doltaş: 2003: sf: 11) Görüleceği gibi postmodernler için oyun ontolojik bir kavramdır. Ancak *Mayıs Sıkıntısı*'nın içerdiği oyunsuluk postmodern bir anlatı olduğunu savlamak için yeterli olmaz. Çünkü postmodernler için oyun ciddiye alınan bir edim değildir, tersine gerçek hakkında bir tanıma sahip olamayacağımızı metnin oyunsuluğu ve gerçekdışılığı ile kavramamıza neden olan bir biçimin yardımcı unsuru olarak görülebilir. Bu yönüyle postmodernizmde oyun, ahlakî bir temelden hareketle sunulmaz. Oysa Ceylan için oyun “bir ahlak sorunsalına eklemlenir.” (Suner: 2006, sf: 162) Onun için oyun sanatın kendi sınırlarını ihlal edişinde kullanılan bir öge olmasının yanında hayatın aleladeliğine ve sıradanlığına yapılan vurgunun bir parçasıdır. Muzaffer'in, dolayısıyla Ceylan'ın doğal oyuncularını filmde “oynama” oyunu ile başbaşa bırakması durumunda da görülebilecek bu oyun kavramı, Ali'nin çocuk oyunlarından, Asuman Suner'e göre Emin'in çocukça bir inatla sarıldığı çalışkanlığına ve kastrocularla girdiği mücadelesine dek pek çok parçada görülebilir. Dolayısıyla özellikle Emin'le imlenen oyun, “ahlak, doğruluk, vicdan, yaşamın anlamı gibi varoluşsal meselelere” (Suner: 2006, sf: 162) dair göndermelerle doludur ve postmodernlerden de bu yönüyle ayrılır. Ceylan'ın oyunu yaşamsaldır ve gerçek-kurmaca-oyun-hile arasındaki ayrımın pekiştirilmesi için kullanılan bir tür araçtır. Nitekim Ceylan'ın gerçek-kurmaca ilişkisini oyun temelinden hareketle sorunsallaştırması modernist sinemanın başlıca tutumlarından biridir. Modernist sinema özne ve nesneyi parçalar ki, Ceylan'ın kendini nesneleştirmesi, özneyken nesne olması bu duruma bir örnek olarak verilebilir. Üstelik modernist anlayışın temel özelliğinin özne/nesne ayrımından hareketle, us yoluyla doğa ve dünyaya ilişkin nesnel ve evrensel bilginin elde edilecek olması fikri olduğu bilinmektedir. (Büyükdüvenci, Öztürk: 1997, sf: 19) Ceylan da kurduğu filmsel anlatıyla böylesi bir gerçeklik algısının peşinden koşar ve bunu nesne ve özneyi kırarak yapar. “...Sinemada tüm insan-özneler, yönetmenler, oyuncular, izleyiciyeler aynı anda hem özne hem de nesne, hem izleyen hem de izlenen, hem görülen hem de görendir.” (Orr: 1997, sf: 22) Üstelik Ceylan durağan kamerasını, onun duraganlığıyla özdeş bir gündelik yaşamın sıradan imgelerine çevirir ki bu da modernist sinemanın sahip olduğu bir

özelliğidir. “Modern filmler algılananı anlatarak, kameranın kaydettiklerini ekrana yansıtarak, günlük deneyimin yaşam dünyalarından çıkan imgesel anlatıları işler. Günlük sıradan şeylerin görüntüleri aracılığıyla giz perdesini aralamayı amaçlar ve Joyce’dan itibaren görülen modern romanın yaptığı gibi, kendine özgü kavrayışların doğduğu ve geliştiği ana matrisini, büyük olaylardan ya da melodramatik gösterilerden değil, günlük deneyim örgülerinden geliştirirler.” (Orr: 1997, sf: 22-23) Yani Ceylan sineması hem biçimi hem de içeriğiyle modernist bir sinemadır. Zaten başlı başına sıkıntı kavramı bile çoklukla modernist anlatılarda konu edinilen bir izlektir. Ayrıca Selim Eyüboğlu, Rus Formalistleri’nin temayı öyküye teğet geçen ama kendi başına bir bütün oluşturmayan anlatım şekli olarak tanımlamalarını hatırlatarak, Ceylan’ın tema ve imgeler üzerinden oluşturduğu sinemasının bu yönüyle modernist kabul edileceğini vurgular. (Eyüboğlu: 2003, sf: 85)

Muzaffer karakteri, Ceylan’ın bir tür alter-egosu gibi görülse de tam olarak böylesi bir ikiz-yansımadan hareket etmez aslında. *Uzak* filminde geliştirilmiş bir başka tür prototipini göreceğimiz Muzaffer, filmini çekme uğraşındayken çevresine karşı oldukça duyarsızdır. Oysa Ceylan üst çerçevesinden izlediğimiz *Mayıs Sıkıntısı*’nın bütünü Muzaffer’e özgü bencil bir pragmatizmin ve yabancılığın ürünü değil, tersine belli ki çevresini duyarlı bir tonla oyuncululuğa ikna edebilmiş bir yönetmenin, doğayı da anlatısının bir parçası kıldığı şiirsel uslubunun sonucudur. Muzaffer’in göremediklerini, Ceylan farkederek gösterir. Bu yönüyle Muzaffer onun tam bir çevrimi değil, Bige Akdeniz’e göre bir tür “tampon” unudur. Çünkü, Ceylan kendi gerçekliği ile yüzleşirken, “... bu yüzleşmenin yaratabileceği tüm duygusal çıkmazlar ile hesaplaşmak zorunda” kalmadan bunu Muzaffer karakterine yansıtabilir. (Akdeniz: 2003, sf: 127)

Muzaffer’in oyuncu arayışlarında imdadına yetişen Pire Dayı, gençliğinde kasabada bayramlarda bazı küçük oyunlar oynamış yaşlı bir adamdır. Muzaffer, kendisine yardım eden ve bu uğurda fabrikadaki işini bırakan Saffet’le birlikte, Pire Dayı’nın evini arar. Neden aradıklarını soran köylü kadını “cinayet masasından geliyorum” diyerek kızdırmasının ardından –çünkü kadın kendisiyle alay edildiğini anlamıştır- Pire Dayı’nın evine girerler. Pire Dayı evinde, yer yatağında yatmaktadır ancak Muzaffer bu duruma pek saygı göstermeyerek, ondan kalkmasını ister. Bahçede, evin önünde kimi deneme çekimleri yapılmaya

başlanır. Ancak sonuç Muzaffer'in umduğu gibi olmadığı için onun canını sıkacaktır. Üstelik Pire Dayı'nın sıkıntısıyla, Muzaffer'inki bir türlü örtüşmemekte, iki karakter de birbirlerini anlayamamaktadırlar. Ortaya bir garip iletişimsizlik çıkar. Pire Dayı, eşini yeni kaybetmiştir ve yalnızlık çekmektedir. Kasabada doğum ve ölüm döngüsünün algılanışını gösteren türden konuşmalar yapan Pire Dayı, karısının ölümünü kabullenmiş gibi görünse de yaşadığı yalnızlığa pek alışmamıştır. Sürekli olarak ölümden, karısından, yalnız kalmış olmaktan duyduğu sıkıntıdan bahseder. Ancak Muzaffer'in ona verdiği cevaplar öylesine sallapati ve baştan savmadır ki, onun tek derdinin Pire Dayı'nın bu rol için uygun olup olmadığını anlamak ve ardından bu iletişimi sonlandırarak oradan bir an önce gitmek olduğunu anlarız. Pire Dayı yalnızlığından bahsederken, Muzaffer yerdeki çakıl taşlarıyla oynar, kameranin biten pillerini yenileriyle değiştirmek için pil almaya arabanın yanına giden Saffet'i gözleriyle takip eder. Muzaffer, bu davranışlarıyla onun kederini kavramaktan oldukça uzaktır, kayıtsız ve yabancıdır.

Ancak Ceylan iletişimsizliğin yalnızca taşralılar ve kentliler arasında olmadığını, bunun bir insanlık durumu olduğunu vurgulamak istercesine, Emin'le, kadastrocuların geldiğini görüp görmediğini sorduğu geveze terzinin aynı anda aynı şeyden bahsetmelerini engeller. Emin büyük bir panik ve gerilim içinde kasaba sokaklarında dolaşmakta, taksicilere, yoldan geçenlere, öylece oturanlara kadastrocuları görüp görmediklerini sormaktadır. Kasaba terzisine girer, aynı heyecanla ona da sorar. Adam görmediğini söyler ve devletin o araziye Emin'e bırakmayacağını bildiğini söyler, buna benzer bir olay yaşayan bir tanıdığından bahsedecektir ki, telefon çalmaya başlar. Emin terzinin ağzından çıkanları merakla beklediğinden tam o anda telefon gelmiş olmasından rahatsızdır belli ki. Terzi, telefonda bir müşterisiyle konuşmaktadır, müşteri dikilen pantolonun paçalarının kısa olduğunu söyler, onu biraz azarlar. Terzi telefonu kapattıktan sonra onun için o andaki önemli sıkıntı diktiği pantolonun boyudur artık. Emin'in kadastrocularını çoktan unutmuştur. Terziliğin ne kadar zor bir meslek olduğundan, herkesin etleri yiyip yiyip şiştiğinden sonra elbiseler darlaşınca ona kızdıklarından söz eder. Emin, bu konuşmaları dinleyememektedir, fırsatını bulup araya girmek ve telefon çalınca yarıda kesilen konuşmanın gerisini sormak ister. Bir türlü birbirlerini anlayamazlar. Bu da insanın yalnızlığının, aynı anda aynı şeyi aynı önemde

hissedebilmenin imkansızlığının, iletişimsizliğin bir sonucudur ve Ceylan'a göre yalnızca kent ya da taşrayla ifade edilebilmesi güçtür. Çünkü bu, insanoğlunun yalnızlığıdır.

Muzaffer'in Pire Dayı ile deneme çekimi yaptığı sahnede, Pire Dayı'nın söylemesi gereken replik, "köylere daldık yiyecek aramak için. Çalışıyoruz kapıyı. Adam çıkıyo. Vallahi maho diyo."dur ki bu *Kasaba* filminde dede Emin'in ateş başında anlattığı askerlik anısının ta kendisidir. Böylelikle *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* arasındaki ardışıklık ilişkisi bir kez daha vurgulanmış olur. *Mayıs Sıkıntısı* bir bakıma *Kasaba*'nın çekim sürecini anlatır, onun kamera arkası gibidir. Bir anlatının içindeki mikro hikayelerin, yapıtın bütününe gönderme yapması, onu tamamlaması ya da temsil etmesi kavramına *mise an abyme* adı verilmektedir. Görsel sanatlarda çok kullanılan bu yöntemi Velazquez'in *Nedimeler* ve Jan van Eyck'in *Arnolfini'nin Evlenmesi* tablolarında görmek mümkündür.



Resim III- *Arnolfini'nin Evlenmesi*, Jan Van Eyck, 1434 Resim: IV-*Nedimeler*, Diego Velazquez, 1656

Mise an abyme, bu tablolarda görüldüğü şekliyle özetlersek, bir metnin içine bir başka metnin dahil edilmesi ya da tabloyu yapan kişinin eklenmesi veya resim ya da kadraj arkası olarak özetleyebileceğimiz ve alışık olduğumuz anlamda

resimde olmasını ilk anda beklemeyeceğimiz bir arka planın da bir ayna yardımıyla resme dahil edilmesi ve bütün bu parçaların iç içe geçmesi esassından oluşur. *Arnolfini'nin Evlenmesi*'nin detayında görüleceği gibi (Resim V) ressam Jan Van Eyck, kendini resmin bir unsuru kılarak kareye dahil eder. Onun durduğu alan elbette karenin dışında kalan arka plan ya da bir başka deyişle resme bakan gözün konumlandığı alandır ancak bir ayna yardımıyla bu bölge de resmin içine girer ve resmedilen figür ve resmeden ressam arasında bir tür alan-karşı alan ilişkisi kurulmuş olur. Bu alan, ayna yardımıyla aynı zamanda figür ve ressam arasında bir döngüsellik de sağlar. Bununla beraber, aynanın içindeki ressam da artık resimdeki bir figüre dönüşmüştür.



Resim V- *Arnolfini'nin Evlenmesi* -
detay- (Ressam tabloya girmiştir)

Gerçeğin böylesi bir tutumla belgelendiği bir başka çalışma ise, *Nedimeler (Las Meninas)* tablosudur. Tabloda, ressam olan Velasquez'i, bir ressam olarak çalışırken görürüz ancak göremediğimiz tuvalinde çizmekte oldukları, resmin arkasındaki aynadan yansır.

Nuri Bilge Ceylan'ın anlatısı da, böylesi bir gerçeklik ve üst kurmaca ilişkisinden doğar. Aynı zamanda resimde aynadan yansıyan Van Eyck'a benzer bir biçimde, filmde Muzaffer'le bize yansıyan da Ceylan'ın kendisidir. Yani, *Mayıs Sıkıntısı* da bu tablolara benzer bir biçimde görenin, gösterenin, gösterilenin yerlerinin çapraz bir biçimde yer değiştirdiği, iç içe geçmiş bir gerçek-kurmacadan temellenir. Jacques Lacan'ın "ayna yapı" kuramından hareketle Christian Metz'in, sinema terminolojisine armağan ettiği "construction an abyme" kavramı tam da buna benzer bir filmsel biçimin adıdır. Metz, içinde resim barındıran resimler ya da roman barındıran romanlar gibi, kimi filmlerin de içinde filmler barındırdığını söyler ve bu durumu, az önce belirtilen isimle adlandırır. Bu

durumu, Federico Fellini'nin 8/5 filminde de görmek mümkündür. (Sabire Batur, D.E.Ü. G.S.F. Sinema-tv Bölümü, Çağdaş Sinema Tarihi ders notları)

Filminde anne ve babasını oynatmak isteyen Muzaffer, onları ikna edebilmek adına anne ve babasına onların, daha önceden çekmiş olduğu bir kaydını izletir. Çünkü anne ve baba da oyuncu bulamayan Muzaffer'in filminde oynamaya pek yanaşmamaktadırlar ve o bu eski çekimi hatırlatarak onları yeniden kamera karşısına geçirebileceğine inanmaktadır. Ancak anne ve baba Muzaffer'in onlara izlettiği görüntülerin bir tür "hatıra" olduğunu söyler ve bundan başka oyunlu bir filmde oynamak istemediklerini belirtirler. Bu sahne boyunca bizler izleyici olarak, hem Muzaffer'in daha önceden çektiği sözkonusu bu video kaydını izleriz, hem de anne ve babanın bu kayıtları izlemelerini izleriz. Katmanlanmış bu sahne kendi başına Metz'in "construction an abyme" kavramına sahip olduğu kadar, bütünüyle *Mayıs Sıkıntısı* da zaten onu içerir. Çünkü film boyunca Muzaffer'in film çekme edimini, mücadelesini izleriz. Aynı zamanda yönetmen Ceylan, kendi film çekme edimini, Muzaffer aracılığıyla bize sunduğu için *Mayıs Sıkıntısı*, self-reflexion bir anlatıdır. Çünkü, Ceylan kendi yaşam pratiklerini, varoluşunu filme dahil eder, kendi üzerinden bir inşa kurar. Üstelik Ceylan anne ve babanın kaydı izledikleri sahnede gerçek ve gerçek olmayanı üstüste bindirerek babaya bir aldatmaca yaşatır. Tv.'deki görüntüden gelen gök gürültüsü sesini baba, gerçek sanır ve yağmur yağacağına inanır. Oysa anne ve Muzaffer babaya güler ve onun televizyondan geldiğini belirtirler. Gerçek ve kurmaca bu kez babanın aldanması, kanması üzerinden vurgulanır. Bu sahnede öncelikle izlenen nesne ile anne, baba ve Muzaffer'i de izlerken izlediğimiz bir başka üst kare arasında ikili ve üstüste bir çerçeveleme vardır. Çünkü izleyici olarak bizler hem onların izleme edimlerini hem de izlemekte oldukları görüntüleri aynı anda izleriz. Bu Metz'in ayna kuramının ta kendisidir. Ancak televizyona bir kayma ve yaklaşma ile Ceylan, odadakileri dışlar ve sadece film içi filmi bize ana görüntü olarak izletmeye başlar, sonra odadan tamamen çıkarız ve artık kareyi yalnızca bu kaydın kareleri oluşturur. Bu görüntüler Ceylan'ın ilk filmi olan kısa film *Koza*'yı hatırlatır görüntülerdir ancak siyah-beyaz *Koza*'nın tersine renklidirler. Ayrıca mizansenler benzer olmakla birlikte açı ve kareler biraz farklıdır. Bu da bize, bu görüntülerin *Koza*'nın kendisi değil, kamera arkası görüntüleri olduğunu düşündürür. Çünkü 16 mm. ile çekilmiş *Koza*'nın tersine, bu

kaydın görüntü kalitesi bir el kamerası ile kaydedilmiş olduklarını kanıtlar. Bu iç çerçeveden ana çerçeveye çıkan anlatıdaki belirtilebilecek bir başka ayrıntı ise bu görüntülerdeki anne ve babanın direkt olarak kameraya bakmakta oluşlarıdır. Bilindiği gibi, klasik sinema izlenen şeyin bir başka tür gerçeklik evreninin parçası olduğunu kanıtlamak için, aradaki kamerayı görünmez kılmaya çalışır. Yani izleyicinin tam anlamıyla filme dahil olabilmesi için izlediğinin bir tür yapıntı olduğunu görmezden gelmesi, dahası bunun farkında olmaması gerekir. Bu amaçla klasik sinemada kamera kendini unutturur. Oyuncular da arada aktarıcı görevi gören kamera yokmuş gibi oynarlar ki söz konusu bu gerçeklik hissi pekişebilsin. André Bazin, *Sinema Nedir?* başlıklı çalışmasında, bir oyuncunun kareden çıktıktan sonra eylemine ve hareketine devam ettiğini düşündüğümüzü, oysa onun bir dekor yanında ya da bir başka alanda kendi sahnesinin gelmesini beklediğini bize hatırlatır. (Bazin: 1993) Klasik sinema, gerçeklik evrenini böylesine katışıksız bir biçimde sunarken, izleyicinin konumlandığı alanı da sınırlar ve belirler. Yani izleyicinin arada bir aktarıcı ya da izlediğinin bir yapıntı olduğunu anlamadan izlediğini düşünebilmesi, aynı zamanda sinemanın kendi iç dinamiklerine ve amacına dair önemli bir soruyu beraberinde getirir. Çünkü izleyiciye aradaki kameranın farkettilmemesi, ona, karşısındaki alanın mahremiyetine ilk elden dalan bir göz olduğunu hissettirir. Oysa bu alana dalan izleyiciden önce sinema sanatının kendisidir ve “gözetim ile bakışın ilişkisi karmaşıktır.” (Orr: 1997: 93) Nitekim Ceylan da kamera olgusunu ve gerçeklik-kurmaca ilişkisini böylesi yoğun ele alarak gerçekte bu durumu vurgular. Tümüde *Mayıs Sıkıntısı*’nın bir film çekme hikayesi olduğu göz önünde bulundurulduğunda Ceylan’ın bu kaygısı daha anlaşılır olmaktadır. Zaten görüntüdeki anne ve babanın durmadan kameraya bakmaları, arada onları kaydetmekte olan bir aracın, kameranın olduğunu izleyiciye durmadan hatırlatır ve bize kaydedilmekte olduklarını bildiklerini düşündürür. Bu durumun en yoğun olduğu sahne ise annenin pencere kenarında Kuran okumakta olduğu sahnedir. Aktüel kamera yavaş yavaş yaklaşarak, bir kayma ile annenin profilinden direkt yüzüne döner. O anda kutsal bir iş yapmakta olan anne bir yandan fısırlar fısırlar Kuran’ı okumaya devam ederken bir yandan da kameraya ve kaydedene bakarak elleriyle “git, git” işareti yapar. Böylece bir kez daha annenin kaydedilmekte olduğunu bildiğini

hatta bundan rahatsız olduğunu anlarız. Sinema, deneysel ve modernist sinemanın kıldığı kimi kalıplarından önce⁵ ve alışkın olduğumuz anlamıyla, kameraya bakışı kesinkes yasaklar. Oysa televizyon için durum tam tersidir. Haber spikerleri, sunucular izleyiciye bakarak kesintisiz bir aktarıcı görevi görürler. Fotoğraf için de benzer bir durum geçerlidir. Özellikle poz verilerek oluşturulmuş anı fotoğrafları ve vesikalık fotoğraflardaki kişiler, aradaki yardımcı araca bakan yani kaydeden fotoğraf makinasından yansıyan, anın bir tür dondurulmuş kesitleri, kişileri olarak görülebirlirler. “Kameraya bakma, fotoğrafta sık rastlanan birşeydir, televizyonda ise kuraldır. Ama sinemada, belgeselde bile bu, ender görülür ve gösteri yasalarının bir çeşit ihlaline tekabül eder. Çünkü “normal” fotoğraf, yalnız bir uzay parçasından değil, zamanın kesintisiz akışından da kesilip alınmış gibidir; zamanın dikey bir kesitini bir an için sabitleştirir. Televizyon da aynı şekilde kesintisiz bir sürede iş görür. Oysa sinema fotoğrafı imal edilmiş, eklemelenmiş, dramlaştırılmış bir sürenin açılarını, kıvrımlarını dokusunda barındırır.” (Bonitzer: 2006: sf: 72) Oysa Ceylan bizatihi bu kıvrımı zedeleyerek sinemanın varoluş pratiklerini sorunsallaştırarak sunmuş olur.

Kadastrocuların kasabaya gelişlerini kaçırmamak ve kendi arazisine geldiklerinde orada bulunarak kesime engel olmak çabasında olan Emin, Muzaffer’in filminde oynamak istememektedir. Çünkü halinden bunu bir tür vakit kaybı gibi gördüğü de anlaşılmaktadır. Emin’e göre kendi sıkıntısı yani ağaçlarını kestirmemek ve devlete arazisini kaptırmamak, Muzaffer’in sıkıntısından yani film çekme uğraşından daha önemli ve gerçek bir meseledir. Yönetmen, Emin’in bu tutumuyla da sinema, oyun, gerçek ve gerçeklik hakkındaki sorularını pekiştirir. Film çekmek, bilindiği gibi yeni bir dünya oluşturmayı gerektirir ve bir kurmaca olan sinema, ağaçların kesiminden daha önemli ya da gerçek bir dert olabilir mi? Elbette Ceylan bu soruya bir yanıt vermemekle birlikte onun bunu bir sorunsal haline getirmiş olması bile başlı başına bu kavram üzerine düşünmeyi olanaklı kılar.

Emin, kadastrocuların gelecek olmasından endişeli olduğu için, Muzaffer’in çekim mekanı olarak kullanacağı Çanakkale’nin bir başka kasabasına

⁵ Fransız Yeni Dalga Sineması ile bu yapı kırılır. J. L. Godard’ın pek çok filminde örneklerini göreceğimiz şekliyle, oyuncular kameraya bakar hatta izleyiciyle konuşarak, iletişim kurarlar.

gitmeyi istememektedir. Ancak sonunda çaresiz kabul eder ve aile ve çekim ekibi yola koyulur ve film çekimleri başlar. Muzaffer'in ağaçlar altında, ateş başında oluşturduğu bu mizansen, *Kasaba* filminin son sekansında Ceylan'ın kurduğu mizansenin, sahnenin aynısıdır. Bu, filmin *Kasaba* olduğunu bir kez daha kanıtlar. Hatırlanacağı gibi *Kasaba*'nın üçüncü bölümünü aile bireylerinin ateş başında, ağaçlar altında ev, aidiyet, kasabadan gitmek, doğduğu yerde yaşamak gibi meseleler üzerine konuştukları sekans oluşturmaktadır. Anne tıpkı *Kasaba*'da olduğu gibi köylü kıyafetleri içinde yerde oturmaktadır. Baba da *Kasaba* filminden aşına olduğumuz repliklerini söylemeye çalışmaktadır. Ama Muzaffer, babasının performansını bir türlü beğenmez, onu yeterince doğal olmamakla suçlar ve vicdan azabı hissetmesini ve böylece daha iyi, bir başka deyişle kendi istediği şekilde oynamasını sağlamak için ona her olmayan çekimle birlikte ziyan olup giden makaraların ekonomik değerini hatırlatır. Yukarıda Ali'nin deneme çekiminin yapıldığı sahne ve okuldaki öğretmenin abartılı oyunculuğu hakkında belirtilenler, bu sahnede Emin için de söz konusudur. Emin, doğal oynamayı oynamaya çalışan ama bunu beceremeyen bir oyuncuyu mu oynamaktadır yoksa bunu sahiden mi yapamamakta, kendisinden beklenen oyunculuğu gerçekten mi verememektedir? Oysa *Mayıs Sıkıntısı* üst çerçevesi boyunca izlediğimiz Emin de bir oyuncuydu ve oldukça doğal oynamayı başarabiliyordu. Öyleyse gerçekteki Emin hangisidir? Bu sahneyle gerçeklik ve kurmaca bir kez daha içiçe geçerek karmaşılaşır.

Film içinde bir film olan *Mayıs Sıkıntısı*'nda bu yönüyle aslında iki yönetmen vardır diyebiliriz. Biri *Mayıs Sıkıntısı*'nın yönetmeni Nuri Bilge Ceylan öteki ise *Mayıs Sıkıntısı*'nın içindeki filmin yönetmeni olan ve *Mayıs Sıkıntısı* üst yapısında bir yönetmeni canlandıran Muzaffer isimli karakterdir. Anne ve baba karakteri için de durum aynıdır. Onlar gerçekte Nuri Bilge Ceylan'ın anne ve babasıdır, Muzaffer'in filminde anne ve babayı canlandırırlar, *Mayıs Sıkıntısı*'nda ise Muzaffer'in filminde anne ve babayı oynayan, anne ve babadırlar. Aynı şekilde seyir durumu için de benzer bir durum geçerlidir. Biz izleyiciler olarak hem *Mayıs Sıkıntısı*'nı, hem içindeki filmi, hatta onun kamera arkasını izleriz. Seyir olgusu seyrin nesnesi haline gelirken, Muzaffer, çekimler esnasında anne ve babaya sürekli olarak doğal olmalarını öğütler, filmin içindeki filmde doğal olmaları gerektiği sürekli tekrarlanan bu kişiler aslında *Mayıs*

Sıkıntısı'nda da doğal mı olmaktadır? Ya da doğal oynamayı oynayan doğal insanlar mıdır? Bu yönüyle filmde gerçek ve onun imgesi ayırt edilemez bir hale gelmiş gibi görünmektedir.

Pierre Bourdieu, her kültürel yapının oluşumu esnasında onu oluşturan sanatçının kimliğinin de yapıya yansıdığını ama bundan da öte, bu yansımanın kendisinin sanatçının bir tür kendini üretme sürecine dönüşebildiğini belirtir. (Bourdieu: 2006) Yani sanatçı yarattığıyla birlikte kendini de nesneleştirerek eserin konusu haline getirdiği gibi aslında kendi öz-varlığını da söz konusu bu eser üzerinden gerçekleştirebilmektedir. Ceylan'ın otobiyografik anlatısı düşünüldüğünde, Bourdieu'nun yansırılık ilkesiyle yazarın/sanatçının deneysel bakış açısıyla kendine çevirdiğini dile getirdiği anlatısının, Ceylan için de geçerli olduğu görülecektir. Çünkü Ceylan da self-reflexivity kavramıyla açıklamaya çalıştığımız şekliyle kendini esere dahil etmekte ve Bourdieu'nun öznenin nesneleşmesi olarak özetlediği tutuma benzer bir şekilde nesneleştirmektedir. Üstelik otobiyografik anlatı dili kuran Ceylan, filmleriyle bir bakıma evre evre kendini anlatsa da aslında, kendi çelişki ve tereddütlerini esere yansıtarak, aynı zamanda kendini gerçekleştirir. Onun için sanat sadece bir sanatsal üretim ve edim değil aynı zamanda bir tür kendini inşa yoludur.

Mayıs Sıkıntısı'na hem adını hem de konusunu veren sıkıntı kavramı, farklı yaş grupları ve duygu durumlarındaki dört erkeğin sıkıntılarında kendini farklı yollardan belirgin kılar. Ali'nin sıkıntısı bir müzikle saate sahip olabilmekken, Emin'in sıkıntısı, ağaçlarının kesilme ihtimalidir. Muzaffer'inki ise bilindiği gibi filmini çekebilmektir. Saffet'in sıkıntısı ise İstanbul'a gidebilme çabasıdır. Elbette her sıkıntı ona sahip olan için en büyük ve en önemli sıkıntıdır. Muzaffer için film çekmek ağaçların ya da arazinin devlete kaptırılacak olmasından daha önemli bir meseleyken, Emin için durum tam tersidir ve asla para getirmeyecek bir iş olduğunu en başından dile getirdiği Muzaffer'in film çekme uğraşı, Emin için bir tür oyun gibidir ve gerçeklikten ve hayatın temel meselesi olmaktan uzaktır. Dokuz yaşındaki bir çocuğun kendi dünyasında ise marazların en büyüğü, müzikli saate kavuşup kavuşamanın yarattığı gerilimdir. Ceylan tüm bu karakterlere eşit mesafeden yaklaşır ve birini öbürüne üstün tutmamaya çalışır. Yönetmen, Ali'nin yumurtasını kırdığı sahnede onun müzikli

saate artık sahip olamayacağını izleyiciye hatırlatarak, Emin'in ağaçlarının kesilmeleri için işaretlendiğini farkettiği sahnede ise bütün mücadelesinin boşa çıktığını, üstelik de bunun bir bakıma Muzaffer'in filmi yüzünden olduğunu kavratarak izleyicide bir burukluğun doğmasını hedefler ve bunun başarır da. Ya da Muzaffer'in filmini çekebilmek için oyuncu seçiminde yaşadığı zorluklar, daha sonra ise belirlenen oyuncuların kabiliyetleri konusunda yaşadığı sıkıntılar, bu kez de Muzaffer'in filmi çekemeyeceğini izleyiciye düşündürür. Ancak Muzaffer'in bir tür dışarıdan gelen öteki olarak konumlandırılması ve ileride açıklamaya çalışacağımız şekilde taşranın alışlagelmiş yaşam pratiklerine uygun olarak hareket etmeyerek yabancı ve kayıtsız bir figür olmayı tercih etmesi, öteki karakterlerin naifliklerinin yanında acımasız bir tezatlıkla karşımıza çıkar. Bencilliği, izleyicinin onun sıkıntısını anlayarak, yanında konumlanmasını güçleştirir. Ancak her ne olursa olsun, bu dertlerin üstüste gelip çakışması, önemlerini ve sıralamasını izleyiciye düşündürse de temelde herkesin amacına ulaşabilmesini de –zaman zaman Muzaffer'e kızsak bile- belki de aynı ölçüde isteriz, çünkü Ceylan bunu alttan alta giden bir gerilimle vererek, ilgiyi ve sonuç beklentisini bu yöne kaydırmayı başarır. Oysa herkesin aynı anda istediği şeye sahip olabilmesi yaşamın doğası gereği mümkün değildir. Ceylan'ın vurgulamak istediği belki biraz da budur.

Muzaffer'in filmini çekmek için geldiği kasaba günlerinde sadece film çekimine odaklanması, etrafında olan bitene kayıtsız bir görünüm sergilemesi, biraz da taşranın içinde bir kentli olarak bulunmasıyla ilişkilendirilebilir. “Davranışlarında ve edimlerinde, bireyciliğin ve hazcı bencilliğin mayası olan kent kültürünün etkileri açıkça görülen” (Ceylan: 2003: sf: 8) Muzaffer, taşra gibi cemaat özelliklerinin henüz kaybolmadığı ve kendine özgü yaşam pratikleri bulunan yerde, yabancı ve soğuk bir figürdür. Dolayısıyla Muzaffer, taşra ve kent kültürleri arasındaki farklılığın bir tür betimleyicisi haline gelir. Ceylan'ın taşra ve kent tereddüdüyle kurduğu bu imgelem, aradaki gerilimi, karşıtlıkları ve farklılıkları hissedilir kılar. Zaten bu, baba ve oğul arasındaki sıkıntıların farklılığında da kendini gösterir. Baba Emin için önem taşıyan, taşraya ve onunla birlikte okunabilecek doğaya özgü bir meseledir. Ağaçların kadaströlarca işaretlenip işaretlenmemesinin yarattığı gerilimin yanında, bir kent figürü olarak kabul edilebilecek Muzaffer'in sıkıntısı aslında geldiği yere özgüdür. Film çekmek olarak kendini gösteren sanat

yapma edimi taşranın sahip olduğu bir pratik değil, kentsoylu bir bakışın ve hayatın getirisi. Muzaffer'in filminde Emin'i oynamaya ikna edip etmemesi ya da Emin bunu kabul ettiğinde başarıp başaramayacak olmasının yarattığı gerilim ve çarpışma, bir bakıma taşra ve kent ve onun içerdiği değerler bütünü arasındaki bir ikilemin ürünü olarak görülebirlirler. Çünkü Emin'in çekimser kalmasına neden, taşra doğasının parçası olan ağaçlarının başında nöbet tutmak istemesidir.

Öbür yandan bu filmin otobiyografik öğeleri düşünüldüğünde yaşadığı kentten memleketi taşraya gelenin yalnızca Muzaffer değil Ceylan olduğu görülecektir. Muzaffer karakterinin film çekme mücadelesi, yıllar önce şehre göç etmiş bir yönetmenin arada kalmışlığı üzerinden aktarılır. Taşra ve kentlilik fonundaki bu ikilemlerin bir anlatıya dönüşmesi, Ceylan'ın belli ki kendi çıkmazlarını da anlamlandırma, bir noktaya taşıma ve gerçeği kavrama amacının bir ürünüdür. Bu anlamlandırma çabası ve kent ve taşra arasında yaşanan tereddüt duygusu, ileride açıklamaya çalışacağımız şekilde Ceylan'ın tüm bir sinematografik yapısının, ana çıkış noktasını oluşturur.

Kasaba'da zaman olgusu, filmin sahip olduğu üç bölümün farklı mevsimlerde ve günün farklı dilimlerinde geçmesiyle vurgulanmıştı. Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*'nda bu hale benzer bir tavırla, filmi farklı yaş gruplarındaki dört erkek üzerinden aslında dört zamana ayırır. Ali çocukluk, Saffet gençlik, Muzaffer yetişkinlik, Emin ise yaşlılığı imler. Filmde zaman, Simmel'in işaret ettiği türden taşraya özgü bir yavaşlık içinde akarken kamera hareketleriyle de bu olgu ve duraganlık perçinlenir. Yaşlılık dönemindeki Emin'in ölüme yakın bir zamandan ve kendine özgü bir yaşam pratiğiyle öne çıkması, öteki karakterlerin de buna benzer bir tavırdan hareketle çizilmeleri *Mayıs Sıkıntısı* ve dahası Ceylan'ın zaman hakkındaki görüşlerinin izleri olarak görülebirlirler. Saffet gençliğinin hızı ve akışkanlığıyla kasabadan gitmek isteyecek ve Emin'in içerdiği türden bir aidiyet duygusuna sahip olamayacaktır. Zaman ve onunla ilişkili olarak örülmüş bir aidiyet problemi yine Ceylan için hissedilir bir sorunsaldır. Özellikle Emin'in, bir büyük telaş içinde kasabalılara kadastrocuların gelip gelmediklerini sorduğu sahnede, kasabalarda zamanın nasıl geçtiğine dair önemli bir vurgu vardır. Emin bisikletle ormana doğru giderken, kahvenin önünden geçer. Kahvenin önünde oturan yaşlı bir adama, kadastrocuların geçip geçmediğini sorar. Adam,

“geçmedi” der ama sonra ekler “dün mü?” Taşrada dün de bugün de sanki birbirinin aynısıdır. Emin hafifçe kızar. “Bugün bugün, bütün gün burda mıydın sen?” Yaşlı adamın cevabı “buradaydım” olur. Günlerin aynılığında taşralı kahveliler bütün bir günü kıpırtısız bir biçimde orada oturarak, gelene geçene bakarak geçirebilirler.

Sıkıntı; mesele, sorun, darlık, zorluk, bir karışıklığın sebep olduğu yorgunluk gibi anlamlara sahip olduğu kadar, onun belki de filmi sarmalayan karşılığı öteki anlamında yani Saffet’in sahip olduğu sıkıntıda gizlidir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’ne göre sıkıntı, işsizlik, tekdüzelik, bezginlik vb. sebeplerden doğan ruhsal yorgunluk, eziyet, cefa anlamlarını da taşır ve sıkıntının bu anlamı, Saffet’in içinde bulunduğu ruh durumunun bir karşılığıdır. Hatırlanacağı gibi film, Muzaffer’in kasabaya gelişiyse değil, Saffet’in üniversite sınav sonucunu beklediği sahne ile yani bir tür kasabadan gitme düşü ile başlamıştı. Ancak sınavı kazanamayan Saffet’in bu gayesi olumsuz sonuçla birlikte kapanmadı ve Muzaffer’in gelişi onda yeni bir gitme yolunun, hayalinin doğmasına hatta Muzaffer’in vaatleriyle birlikte katlanarak büyümesine yol açtı. Böyle bakıldığında *Mayıs Sıkıntısı*’nın temelde Nurdan Gürbilek’in “Taşra Sıkıntısı” olarak tarif ettiği türden bir sıkıntının ana mekanı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu “ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde birşeylerin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı”dır, (Gürbilek: 2005: sf: 57) bir darlık, kapanma halidir ama herşeyden öte bir ümit de içerir, ki bu gidebilme ümidinin ve çabasının ta kendisidir. Nitekim Saffet’in sınavı kazanamadıktan sonra, ailesinin zorlukla bulduklarını söyledikleri fabrikadaki işini bu ümit uğruna bırakır. Çünkü Saffet’e göre Muzaffer’in filminde ona yardım etmek, bir bakıma, İstanbul’a gidiş kapısının aralanması anlamı taşır. Bu ümidi perçinleyen elbette Muzaffer’in de arkası gelmeyeceğini ve yalnızca bir vaat boyutunda kalacağını ilerleyen sahnelerde göreceğimiz sözleridir. “Yırtalım şuralardan” diyerek debelenen ve kendisine bir çıkış arayan Saffet, İstanbul’u bir tür “yırtma” ve kurtuluş olarak görürken, Muzaffer ona eğer filmi için çalışırsa İstanbul’da bir iş ayarlama sözü vermiştir bile. Saffet’in belli ki aslında hiç anlamadığı film işine böylesine canla başla sarılmasının nedeni işin sonunda sahip olacağı İstanbul’a gitme ödülünden

başka bir şey değildir. Saffet'in yüzüne üniversitesiyle kapanan İstanbul'un kapıları ancak böylece aralanacak, taşranın sahip olmadığı büyükşehrin olanaklarına, o da kendince bu sayede kavuşabilecektir. Ama işler hiç de Saffet'in umduğu gibi gitmez. Muzaffer önce yanına çektiği Saffet'i film çekiminden hemen sonra İstanbul'da tutunmanın zor olduğunu, oralarda insanların bodrum katlarında, nemli evlerde üstelik de dışarı hiç çıkmadan yaşadığını söyleyerek, kasabada kalmaya iknaya çalışır. İstanbul'a bir giden bir gitmeyen pişman türünden bir söylemle kalakalan Saffet kaderinin bu kasaba olduğunu da, Muzaffer'in İstanbul'da iş sözünün boş bir vaat olduğunu da kavramıştır. Filmin sonunda Muzaffer filmini çekip kendi sıkıntısını çözüme kavuştururken, Emin yaptığı araştırmalar sonucunda keşfettiği, kanundaki bir açıklıkla, kaybettiği arazisini yeniden alabileceğini anlar, yeni bir strateji geliştirir. Zaten Emin gibi yaşlı bir adam için ağaçlardan ziyade bu mücadelenin kendisi, yaşamla kurduğu bir bağ gibi olmuştur ve "hayatını koyduğu" bu meşgaleye devam edecek yolu yine bulur. Dolayısıyla Emin için film araziye kaptırdığı için başta talihsiz bitecekmiş gibi görünse de elinde uğraşacak, avunacak bir meşgalesi kaldığı için, aslında olumlu biter. Ali, uğrunda hayatın hileli yanlarını öğrense bile sonunda hem Sadık'ın müzikli çakmağına kavuşur, hem de anne Ali'nin babasıyla ona bir müzikli saat alması için konuşacaktır. Yani Ali'nin sıkıntısı da olumlu sonuçlanır. Dolayısıyla buradaki en talihsiz karakterin Saffet olduğu muhakkaktır. Onun için kasaba bir kez daha üzerine kapanır, bir taşra sıkıntısıyla olduğu yerde, kendi darlığı ve buhranıyla, günlerin aynılığıyla kalacaktır. Saffet'in sıkıntısı belki de öteki karakterler içinde en yoğun, kapsayıcı ve tedirgin olanıdır. Saffet'in son sekansında onu, çıkışsızlığı vurgulayan uzayıp giden tarlalara bakarken görürüz. Geniş planda Saffet, bu büyük uzam içinde küçük bir figür gibi görünür.

Ceylan karakterlerine verdiği isimlerle de onların yazgılarını çizmiş olur bir bakıma. Saffet, hep taşrayla ilişkilendirilegelmiş saflık kavramının bir yansıması olarak "saflık, temizlik, arılık" anlamına sahip adıyla kendini ilk andan belli eder. Emin, ağaçları ve kendine kurduğu yaşamı içinde kendinden "emin" bir yaşamın "güvenilir" yüzüdür. Türlü türlü hilelerle filmini çekmiş olan dolayısıyla

bu karakterler içinde başarıya ulaşmış gözükten Muzaffer ise adı gibi “zafer sahibi, üstün”⁶ bir karakter gibi görünür.

Muzaffer, kentli ve sinemacı kimliğiyle kasaba yaşamına girerek aslında bir bakıma Saffet’e şehrin bir yüzünü gösterir, açılıp kapanan vaatlerini sunar, onun meydan okumasını ve gitme isteğini önce bu yolla tahrik ederek pekiştirir, ardından ondan bunu da esirger, büyümüş amacıyla onu yalnız bırakır. Taşranın dar ufukları, yeknesaklığı, aynılığı Saffet’te bir İstanbul hayalinin doğmasına neden olur elbette ama Saffet öznelinden onun gibi üniversite kapılarına dizilmiş taşra gençliğinin genelinin yaşamakta olduğu hissiyat kavrandığında, bunun medya ve kültür ürünleriyle yaratılmış bir İstanbul imgesiyle bir arada düşünülmesi gerekliliği doğar. Çünkü taşra aslında kendini, şehrin aynasından yani televizyondan görerek tanımlamaya yatkındır, çizgilerini, sınırlarını, kendinde olmayanları büyük şehrin suretinde görür. “.. taşra.. uzakta yanıp sönen, parlayıp yiten ışığın vaatiyle yaşar, .. Her gün onu bekleyen, her sabah yanına çağıran bir dünya!”dır bu. .. “(onu) umutlandıran da, birşeylerin kendisinden esirgendiğini hissettiren de dışarının vaat ettiği bu anlamdır.” (Gürbilek : 2005: sf: 56) İşte bu anlamı ve vaatleri sunan büyükşehrin kendisi ya da bir başka deyişle onun her kıvrımının ve ışığının en rahat izlenebildiği yer olan televizyonlardır. Bu yönüyle Saffet’in yaşadığı bu daralma halini pekiştiren de bir bakıma odur demek mümkün. Üstelik, Muzaffer televizyon için değil bir sinema filmi için hatta babası Emin’in söylediğine göre “para getirmeyecek bir iş” için kasabaya gelmiş bile olsa, kasabalılara göre temelde o da bu kültür üretiminin bir parçasını oluşturur, o da benzer bir evrenin adamıdır.⁷ Yani televizyonda izlenen İstanbul’dan gelen, izlettiren bir yönetmendir Muzaffer.

Taşrayla ilgili olarak, Türkiye’de giderek prototipleşen iki tip söylemin varlığından söz etmek mümkün. Taşra genel olarak saflığın, naifliğin, bakırlığın

⁶ Kaynak: <http://www.guzelisimler.com/bebekisimleri.php>

⁷ Köy ve kasabalarda yapılan film çekimlerinde, bunun bir film çekimi olduğu kendilerine söylenmesine rağmen, bölge halkının çekimin hangi kanalda yayınlanacağını sordukları bilinir. Kasabalıların bu tutumu yukarıda belirtilen duruma bir örnek olarak verilebilir. Hele ki sinema salonu olmayan bir kasaba ya da köyse burası, algılarında film ve tv.nin tek olması, fazla garipsenmemelidir.

ve samimiyetin kalesi olarak görülür ve yitirilen nostaljik değerlerin bir evi, memleketi olarak değerlendirilir. Bir başka kalıplaşmış imgede ise taşra, buhranın, kasvetin, mahrumiyetin, gelişmemenin, sıkışmışlığın adıdır. Ve medya ve kültür ürünlerindeki taşra tezahürleri bu algıların birer yeniden aktarımı olarak görülebilir. İstanbul’un televizyon aracılığıyla kendini topyekün bir Türkiye sanıp kendini bu şekilde dayatarak dramatize edişinin yanı sıra, aynı kaynaktan yansıyan taşranın görünüşleri de daha önce belirttiğimiz gibi ya boğuculuğun kalesi olarak çizilir ya da burası sevimli teyzelerden tarhana çorbası tariflerinin alındığı, unutulmuş ama nostaljik ve özlenen bir alanın adıdır. Bölge bölge farklılıklarını ise zaten genelde pek görmeyiz. İstanbul-merkezli bu medya, Tanıl Bora’ya göre, İstanbul’u bir imge olarak çoğaltıp reklam etmektedir ve bu, taşranın gördüğü aynada yerinin olmadığını ona hatırlatır, eksiklerini ve sahip olamadıklarını kendi gözünde daha da büyütür. “İstanbul’un/İstanbulluğun bu solipsist halinden türeyen, kendine hayran, kendiyle kaim ve “etrafa” karşı kayıtsız bakışı, taşranın taşralılığının altını çiziyor iyice. Taşrayı horlamaya bile tenezzül etmeyen bir istiskalle kendi kibrini büyütmek, telafi edici bir modernleşme ve şehirleşme “efekt” yaratıyor sanki!” (Bora: 2006, sf:44-45)

Epistemolojik olarak “-dış” kelimesinden türeme olan “taşra” dışarısı anlamına gelmektedir ve Osmanlı’da saray dışındaki her yer, “taşra” olarak betimlenmekteydi. Elbette bu, taşranın kendisine değil, merkezin taşraya verdiği bir isimlendirmedir. Buradan hareketle, kelimenin içerdiği tınının, aynı zamanda merkezin taşrasına olan tuhaf bakışını da ele verdiğini söylemek yanlış olmasa gerek. Merkezin, “içeri”de değil “dışarı”da gördüğü, yani kendisinden görmediği alanını, “taşra” ile belirtme ihtiyacı duyması, onun taşrasına bakışına ve kurduğu ilişki biçimlerine dair ipuçları sunması bakımından önemlidir. Bu bakış açısında, İstanbul dışındaki her yer taşra olarak betimlenir.

Merkezin taşraya bugünkü bakışında, onu bilinmez ve uzak dünyaların dışarılıklı bir biçimi olarak yorumlamasında, bu tarihsel hafızanın yeri elbette yadsınamaz. Bu tutumun yanı sıra, içinde bulunduğumuz çağın getirdiği globalleşme kavramı da zaten taşrayı görünmez ve yekpare bir uzamdan ibaret kılmaya çalışmaktadır. Tüm bir dünyayı izleyen ayağına getiren televizyon için, ana mekan daha çok kültürel-ekonomik-siyasal merkezlilikle varlık bulan

metropollerdir. Taşranın televizyona girebilmesi için, oralarda gerçekleşen olağanüstü bir olayı ya da doğal afeti beklememiz gerekir. Ya da taşra, seçim dönemlerinde seçim otobüsünün üzerindeki kameralarla üst açıdan alınarak kimliksizleştirilen kitlelerin mekanıdır. Bazense bir anda modaya dönüşen töre dizilerinin yatağı ya da stüdyoya taşınmış bir köy estetiğinin, müzikli programların ana mekanı olan (Türkoğlu: 2004: sf: 56) ama aslında böylelikle gerçek kimliğinden uzaklaştırılarak bir fantazyanın içine hapsedilen, içeriksiz ama başka oluşundan ötürü de sadece değişik bulunan ve tuhaf bir oryantalizmle alkışlanan yerdir. Yani televizyonda gördüğümüz taşra, uzak iklimlerin folklorik tezahürleri biçimindedir daha çok. Nurçay Türkoğlu'na göre, İstanbul'un tv. stüdyoları, mekan düzenlemeleriyle, sedirleri, çiğ köfteleri, sunucuların kostümleri ile köylüleşirken, Anadolu'yu konu alan tv dizileri de, çağa uydurilmaya çalışılmış bir tür köy-kent bileşenli tuhaflık içinde kentlileştirilmeye çalışılmaktadır. Yani televizyonda gördüğümüz taşra, ya uzak bir alan, ya da çarpık biçimde kentlileştirilmiş ama gerçekte olmayan bir başka tekil alan olarak önümüze sürülür. İstanbul'un medya aracılığıyla kendini dayatışına belki de en güzel örnek, Ömer Türkeş'in işaret ettiği bir televizyon programının adıdır. Bir özel tv. kanalında "Yakın Yerler" adıyla Adalar'ın, Boğaz'ın Karadeniz taraflarının, Polonezköy'ün, Ağva'nın tanıtımı yapılmaktadır. Görüleceği gibi bu yerler İstanbul'a yakındır ama programın yayımlandığı kanal İstanbul'un yerel bir kanalı değil, tüm Türkiye'ye yayın yapan ulusal bir özel kanaldır. Programın adıyla, daha ilk andan, İstanbul'a uzak olan her yer, topyekün uzak olarak telakki edilerek, ötekileştirilir. Çünkü Ağva ve adı anılan öbür yerler Hakkari'ye yakın değildir, Trabzon'a da öyle, hatta İzmir ve Ankara'ya bile uzaktırlar. Ömer Türkeş, bu isimlendirmenin basit bir adlandırmadan ibaret olarak görülemeyeceğini söyler ve bu durumu "merkezin çevreyi yuttuğunu ilan edişi" olarak betimler. (Der. Bora içinde Türkeş: 2006, sf: 158)

Tanıl Bora, İstanbul'dan yayılan medyanın gözünün, kasabaları bir tür istilaya maruz bıraktığını ve böylece taşraların kaybolduğunu hatırlatır. Üstelik globalleşme ve yeni pazar olanakları da bunu besler. "Taşrada bir çok il ve irikıym ilçe merkezi, şehir kültürünün ürünleriyle ve imgeleriyle alışveriş içinde. Kültür endüstrisi, davranış kodlarına ve imge paketlerine doldurduğu şehirliliği genişleyen ölçekte ve mekanda pazarlıyor." (Bora: 2006, sf:41)

Böylesi bir anlam ve görüntü dünyasının ortasındaki bir taşrada yaşamını sürdürmekte olan Saffet, Gürbilek'in ifade ettiği türden bir sıkıntıyla elbette oradan çıkmak, gitmek “yırtmak” isteyecektir. Çünkü kendi dışında konumlanan bu büyüğü büyük alan ona göz kırıp durur, onu ayartır. Ona ne kadar küçük bir hayatı olduğunu durmadan hatırlatır. “Taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar.” (Gürbilek: 2005, sf: 57) Bu boğuntudan kurtulabilmenin yolu da, medyanın ve dış evrenin perçinlediği, taşranın önünde sere serpe uzanan tılsımlı bir İstanbul düşünce ulaşabilmekten geçer. Bu yolculuk ise, *Uzak*'ın kendisi olacaktır.

5. KENT UZAK'TA

“-Gemicilik işinde çok para var Mahmut Abi, hem dünyayı geziyorsun.
-Geziyorsun da n'oluyor Yusuf? Her yer aynı, boşver.
-Hep siz mi gezeceksiniz, siz mi göreceksiniz
bu dünyayı ya. Biraz da biz gezelim.”

Uzak

Mayıs Sıkıntısı'nda Saffet ve Muzaffer arasında kurulan ilişki ve hikaye, *Uzak*'ta aynı oyuncularla ve Yusuf ve Mahmut ismi verilen karakterler üzerinden devam ettirilir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda kasaba yaşamından boğulan ve kendisine bir çıkış arayan Saffet, bu kez Yusuf olarak İstanbul'a gelir ve fotoğrafçı akrabası –ki *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki yönetmen Muzaffer'in bir izdüşümü gibidir- Mahmut'un evinde kalır. Biri taşra kökenli kentli, öbürü taşralı iki karakter arasındaki gerilim film boyunca işlenen ana hikayedir. İş bulması için akrabası Mahmut'tan yardım isteyen Yusuf, Mahmut'un vakt-i zamanında İstanbul'a geldiğinde tek başına olduğu ve her şeyi tek başına başardığı şeklindeki söylemleriyle karşılaşır ve umduğu karşılığı alamaz. Yusuf'a göre Mahmut, artık kökünü ve ailesini, kendi değerlerini çoktan unutmuş bir şehirliyen, Mahmut'a göre Yusuf ise, aile yapısı fazlasıyla kuvvetli, bir vizyon sahibi olmaktan uzak, sığ bir kasabalıdır. Mahmut'un, Yusuf'un varlığından kaynaklanan huzursuzluğunun sebebi, önceleri, onu, kendi tek kişilik yaşamını bozan bir tehdit olarak algılaması gibi görünür. Oysa Yusuf, Mahmut'un yıllar içinde oluşturduğu kendi kentli kimliğinin üzerine gelen geçmişten bir figür ve reddetmek istediği tipik taşralı kimliğin bir uzantısı gibidir. Ve bu durum, Mahmut'un ana çelişkisini oluşturur.

Yusuf, yurtdışına mal taşıyan gemilerde miço olarak çalışmak istemekte ancak yaptığı tüm görüşmeler de sonuçsuz kalmaktadır. İlk başlarda İstanbul'un çok büyük olduğunu söyleyen ve bu büyüklük içinde kendisi için bir işin elbet varolabileceğini düşünen Yusuf, zamanla, vasıfsız bir eleman olarak iş bulabilmenin imkansızlığını da kavramaya başlar. Mahmut ise, arkadaş

toplantılarında belirtildiği üzere “Tarkovski gibi filmler” yapmak isteyen biriyken, geçen yıllar içinde, seramik yer karoları imal eden bir firmanın katalog fotoğrafçısı olmakla yetinmiştir. Hayallerinden ve ideallerinden son derece uzaklaşan Mahmut, memleketlisi Yusuf’a karşı kentli bir aydın profili çizerken aslında kendi içinde tüm bu değerlerden uzak bir hayat sürmektedir. Yusuf’un tv.de izlemek istediği Kemal Sunal güldürüsünü, kasabalı ve avam bularak küçümserken, onun sıkılıp gideceğini düşünerek ya da kendi yüksek sanat zevkini Yusuf’a belirtme kaygısıyla, videoya Tarkovski’nin Stalker filmini takar. Yusuf’un odasına çekilmesinin hemen ardından ise Stalker’ı bir porno filmle değiştirir.

Mahmut’un bu çelişkileriyle beraber, defalarca ablası tarafından aranması ve telesekreterine mesaj bırakılmasına rağmen ameliyat olan annesinin yanına, hastaneye gitmekte geç kalışı da onun kayıtsız ve yabancılaşmış ruh ikliminin bir tezahürü gibidir. Ayrıca yeni boşandığı karısının, evliliklerinde Mahmut’un ısrarıyla yaşadığı kürtaj sebebiyle bir daha çocuk sahibi olamayacak olması da Mahmut’un tepki vermeyi başaramadığı bir başka olaydır.

Yusuf, karlı İstanbul görüntüleri arasında dolanır, Karaköy’de, gemi taşımacılığı yapan nakliye firmalarında iş arar ancak uzaklarda bir yaşam düşleyen Yusuf’un hayalini gerçekleştirecek iş bir türlü karşısına çıkmamaktadır. Yusuf’u kasabalı zevk ve yaşam algısına sahip, görgüsüz ve kaba biri olarak gören Mahmut ise, bu sonu belirsiz misafirlikten iyice sıkılmaya başlamıştır. Yusuf’un içtiği bira kutularını atmamasından, evde durmadan sigara içmesinden, kokan çoraplarından rahatsızdır. Bu yüzden onun, evin içindeki yaşam alanını giderek daraltmaya başlar ve uyulması gereken bazı kurallar belirler. Mahmut ve Yusuf arasındaki gerilim ve çatışma giderek artmaktayken, Mahmut bir gün bir fotoğraf çekimi için gereken köstekli bir saati bir türlü bulamaz. Yusuf’a sorar, Yusuf saati görmemiştir ancak Mahmut bu cevaptan tatmin olmaz ve Yusuf’un valizini karıştırır. Bundan habersiz olan Yusuf ise, Mahmut’un saati aramasına yardımcı olmaktadır ve belli ki saati bulamadığı için işine devam edemeyen Mahmut için üzülmemektedir, ancak bu durum daha çok, kendini zan altında hissetmenin yenikliğini bertaraf etme ve aklanma çabası gibi de görülebilir. Mahmut, saati bulur ancak Yusuf’a belli etmez. Ne de olsa, ona karşı haksız yere sorgularcasına

davranmıştır. Ancak tüm bunlara rağmen Yusuf olayı fazlasıyla ciddiye almış, Mahmut'un kendisini suçlayan tavrından dolayı da aslında gücenmiştir. Yusuf odasına gittiğinde valizinin karıştırılmış olduğunu görür. Ertesi sabah, Yusuf gitmiştir.

Mahmut film boyunca Yusuf'un "gemici sigarası" dediği Samsun sigarası içişini yermiş, bunu kasabalı bir alışkanlık olarak görmüştür. Yusuf'un gittiğini anlayan Mahmut, Yusuf'un unuttuğu bu sigarayı bulur. Film, Mahmut'un Fındıklı Parkı'nda, İstanbul silüetine bakarak Samsun sigarası içişiyle biter.

Uzak, Saffet'in *Kasaba* ile başlayan gitme ereğinin eyleme dönüştürülebildiği alandır. Her ne kadar *Kasaba*'da tanıştığımız, *Mayıs Sıkıntısı*'nda sıkıntısına daha fazla vakıf olduğumuz Saffet karakterinin adını Ceylan, *Uzak*'la birlikte Yusuf olarak değiştirse de, oyuncunun (Mehmet Emin Toprak) aynı oluşu, hikayenin *Mayıs Sıkıntısı*'nın ardılı olarak düşünülebilecek belirgin çekirdekler içermesi ve iki hatta üç film arasındaki tematik ortaklıklar *Uzak*'ı kendinden önce gelen iki filmden bağımsız ve yekpare bir film olarak yorumlamayı engeller. Dolayısıyla bu filmle bir bakıma Saffet kasabasından çıkar ve hayalini kurduğu İstanbul'a sonunda varır. *Mayıs Sıkıntısı*'nın, Saffet'in üniversite sınav sonuç kağıdının geldiği sahneyle açılmasına benzer biçimde, *Uzak* sabahın çok erken saatlerinde omzunda valiziyle yola koyulan Yusuf'la başlar. *Mayıs Sıkıntısı*'nda umulan ama gerçekleşmeyen, bu kez başka bir biçimde de olsa gerçekleşmektedir. Yusuf, bir tepenin eteklerine serpilmiş karlar altındaki kasabanın genel plan görüntüsünün içine, kareye bir anda girer. Artık Yusuf, kasabasını arkasında bırakmıştır. Kamera çevrinir ve kasabayı genel planda tekrar gösterir, bu uzam içinde kasaba küçük küçük evleriyle uzak ve yabancı görünür ve artık Yusuf için bir geçmiş olmaya hazırdır. Daha sonra Yusuf'u kıvrımlı bir yolda yürürken görürüz. Uzaklardan bir aracın belli belirsiz sesi gelmektedir, derken, ufukta araç görünür. Yusuf elini kaldırır. Ekranın kararmasıyla siyah fon üzerinde "Uzak" yazısı belirir.

Jenerikten sonra ekran yeniden açıldığında kameranın hemen önünde konuşlanmış Mahmut ve onun daha gerisinde ve fluya düşmüş bir kadın vardır ve oda yarı aydınlatılmıştır. Kadın soyunmaya başlar. Kişilerin birbirlerine olan

uzaklıkları, atmosferin durağanlığı, mizansenin kuruluş biçimi ve sahne boyunca karakterlerin birbirleriyle hiç konuşmamaları, onların birbirlerine yabancı ya da duygusal olarak uzak olduklarını betimler. Nitekim kadın apartmandan çıkarken onu uzun uzun süzen kapıcının bu tavrı ve kadının bu imalı bakış karşısında hissettiği utanç, bunu destekler. Mahmut, kadının gitmesinin ardından yatağın üzerine serilmiş havluya benzer bir bezi yerinden kaldırır, yataktaki kalıntıları siler. Bir önceki filmde film çekmeye çalışan taşra kökenli kentli Muzaffer olarak gördüğümüz Mahmut, yaşamını sürdürdüğü kentte taşranın habis özelliklerini belli ki devam ettirmektedir. Cinsellik onun için, taşranın dar kapalılığı içinde öteleyerek görünmez kılmaya çalıştığı, ayıpladığı kirli bir eylemin adıdır hala. *Uzak*'ın ana çelişkisini oluşturan bu gelgitlerin, taşra-kent ikileminin ilk örneği olarak verilebilecek bu planın ardından, kasabadan bir ses duyulur. Arayan annesidir ve onun telesekretere düşen sesinden anlaşıldığına göre hastadır ve belli ki Mahmut'a ihtiyacı vardır. Ancak Mahmut telefonu açmaz. Sonra o annesini aramak ister ancak vazgeçer, aramaz. Mahmut kentte ama kendi kabuğu içinde, annesinin bile ulaşamayacağı kadar uzakta bir adamdır. Daha sonra Mahmut'un yaşamına daha fazla müdahil oluruz ve onu belki de eski alışkanlıklarının ekisiyle çatal kullanmadan elleriyle böldüğü peyniri yerken, seramik yer karolarının tanıtım fotoğraflarını bezgin bir biçimde çekerken, Fındıklı Parkı'nda gazete okurken ve işverenini, Mahmut'un getirdiği fotoğraflara pek de hoşnut görünmeyen bir tavırla bakarken görürüz. Bu esnada fotoğraflara bakan ayakta konumlanırken, Mahmut oturmaktadır, ellerini nereye koyacağını bilemez bir biçimde belli belirsiz oynatır. Belli ki rahat ve kendinden emin değildir. Bu da işin niteliğine olduğu kadar Mahmut'un orada algılanmakta olan kimliğine, değerine dair bir ipucudur. Görünen o ki Mahmut orada pek de saygı uyandıran bir kişi değildir. Tüm bu sahneler bütünü boyunca tek bir diyalog olmaz. İletişimin ürünü olan dilin bilinçli bir biçimde kullanılmayışı Mahmut'un yalnızlığına ve çevresiyle bağının zayıflığına dair anlamlı bir harekettir. Ayrıca bu sahnelerde Mahmut'un hareketleri alelade ve kayıtsız ve tüm bu eylemler her zaman yapılmakta olduklarını belirten türden rutindir.

Bu esnada Yusuf, taşralı gençlerin askere giderlerken omuzlarında sıklıkla göreceğimiz türden adi ve taklit bir spor valizle, Mahmut'un evinin bulunduğu sokakta belirir. Yusuf, kapıcının kendisine söylediği gibi zile sertçe

basar ama kapı açılmaz. Daha ilk andan Yusuf'a İstanbul'un kapısı açılmamaktadır. Dışarıda bırakılmış, unutulmuştur. İlerleyen sahneler boyunca Yusuf'un kentteki yabancılığına, "içeri" bir türlü alınmayışına, kabul görmeyişine dair ilk örnek, yazgısına dair bir tür önizlektir bu. Tüm bir gün boyunca Mahmut'un gelişini kapı önünde, kapıcı masasının üzerinde bekler. Onun metaforik olarak dışarıda bırakılışına ilk elden bir başka örneğe, karşı apartmanın kapıcısının kızıyla ancak uzaktan yaşadığı bakışmadır. Yusuf, belli ki sadece iş için değil, kendi deyimiyle "yaşamak" için gelmiştir. Bu yaşamın içerdiği değerler bütünü ise para ve kadındır. Taşralı Yusuf'a büyükşehrin nimetleri olarak görünen bu ikili arzu nesnesi, onun hiçbir zaman elde edemeyeceği, uzakta salınan iki pırıltı olarak kalacaktır. Yusuf kızı görür görmez hemen affili bir davranış içine girer, fiyakalı bir biçimde sigarasını yakar, hava kış olmasına rağmen güneş gözlüklerini takar. Belki ki taşrada -kaba bir tabirle- "kız tavlama" için öğrenilmiş ve orada geçerli olan bu hareketlerin ne yazık ki kentte bir karşılığı yoktur ve Yusuf karenin içine bir anda giren gözlüklü yüzüyle aslında komik bir figürdür. Kendine güvenli gözükmeye çalışan tavırlarında bir tür olmamışlık vardır. Ancak bununla da bitmez. Yusuf sigarasını çekerken yalancı bir güvenle arkasındaki arabaya yaslanır. Bir anda sabahın erken saatlerindeki boş ve sessiz sokakta arabanın alarmı keskin bir biçimde ötmeye başlar. Kız güler. Bu, Yusuf'un İstanbul'da yaşadığı ilk başarısızlık ve bundan sonra yaşayacaklarına dair de ilk ipucudur.

Yusuf geldiği ilk gün dışarıda unutuluşunu taşraya özgü bir tevazuyla kabullenmeye çalışırken aslında biraz küskündür de. Ama bu kırgınlığı dile dökmez. Mahmut'un kentli pervasızlığının ve meşguliyetinin karşısında Yusuf, bunu geçiştirmekle yükümlüdür. Mutfakta konuştukları sahnede ise iş aramanın ne kadar süreceğini sorarken Mahmut, zaman olgusunun altını ısrarla çizer; "Bana bir hafta demiştin de." Bunun iki yönlü bir anlamı vardır. Biri elbette Mahmut'un misafirliğin ne kadar sürmesi gerektiğini Yusuf'a hatırlatmak istemesi; öteki ise kentin ve taşranın zamanı algılayışlarındaki farklılıktır. Yusuf gemi işinin sonuçlanacağı tarihi bir türlü kestiremez, ona bir isim, tanım, rakam veremez. Günlerin hala taşradaki gibi aktığını zannetmektedir, biteviye, durağan ve rakamsız bir zamandır bu, üstelik kader ve kismet de içerir. Kişinin rasyonel bir biçimde ona hakim olarak, doğru ve bereketli kullandığı bir zaman algısı

Yusuf'un sahip olabildiği birşey değildir henüz. Oysa kent ve kentliler için zaman, “bir hafta” gibi başı ve sonu olan bir dilimle isimlendirilen bir şeydir. Rasyonel akla göre bir işe belli bir sürede başlanıp bitirilir, taşranın kader olarak adlandırdığı olası dış müdahaleler bile kent için alt edilmesi imkansız, kişinin hakim olamayacağı sorunlar içermez. Ayrıca Mahmut’la imlenmiş kent buyurgandır, taşra yaşam pratiği içinde bir misafire ne zaman gideceğinin sorulması çok ayıp bir davranış olarak bilinirken, kent, misafire süre biçer. Bir sonraki ev sekansında Yusuf’a uyması gereken kuralları söylerken Mahmut’un sesinde gizlenmeye çalışılmış bir otoritenin ve buyurganlığın tınları okunur. “Sigarayı mutfakta içiyoruz” diyerek bu kurallara kendisini de dahil etmiş gibi görünse de, aslında bu cümlenin içerdiği ve gönderme yaptığı şahsın yalnızca Yusuf olduğu muhakkaktır. Yani Mahmut’un Yusuf’un geleceğini unutması, ona ne zaman gitmesi gerektiğini ve bu süre zarfında uyması gereken kuralları söylerkenki tavrı, bu ikili ilişkideki otoritenin kimde olduğunu gösterir. Bu, ileride ne tür bir ilişki biçimi ve güçler dengesinin olacağına da bir işarettir.

Yusuf, “memleket nasıl” diye soran Mahmut’a kasabadaki fabrikanın işçileri toplu halde işten çıkarışını, İstanbul’a neden geldiğini, gelecek planlarını anlatırken heyecanlı ve dönüm noktasındaki bir insanın içinde yeşeren taze duygularla ümit doludur. Gemilerde miço olmak istemektedir. Yusuf gibi herhangi bir mesleki eğitim görmemiş biri için dünyaya açılan tek yol, elbette budur. Ancak böylece dünyayı görebileceğine inanmıştır. Kendine yabancılaşmış, ideallerinden uzaklaşmış Mahmut ise bu heyecanı belli ki yıllar içinde tükettiğinden, Yusuf’un bu tavrına tahammül gösteremez, karamsar üstelik de kötümserdir. Bu yaşamın ona yalnızlık getireceğini, bundan sıkılacağını söylerken, belki de kastettiği kendi yalnız yaşamından duyduğu sıkıntıdır. Üstelik, dünyayı görmek isteyen Yusuf’un bu heyecanını da anlamaktan uzaktır. Mahmut için her yer aynıdır, belli ki artık o dünyadan da kopuktur. Akbulut’a göre Mahmut, Deleuze’ün işaret ettiği gibi “modern insan ile dünya arasındaki kopuş”u yaşamakta olan kederli bir aydındır. (akt. Akbulut: 2005, sf: 131) Yusuf ise kendisinden esirgenenlerin hesabını Mahmut’tan sorarcasına biraz diklenir; “hep siz mi gezeceksiniz bu dünyayı ya, biraz da biz gezelim.” Yusuf’un siz ve biz olarak ayrıştırdığı bu dünyanın kahramanları ona göre kentliler ve taşralılardır. Gerek bu söylemle gerekse İstanbul sokaklarında yalnızca uzaktan izlemekle

yetinebildiği kadınların peşine düştüğü sahnelerde Yusuf, alamadıklarını almaya gelmiş gibi bir isyan içindedir. Yenikliğiyle bileniktir. Ama bir yandan ezik ve sessizdir de, izler ama müdahil olmaya yeltenemez. Yusuf'un bu tutumu Yeşilçam filmlerinden aşına olduğumuz bir görüntüyü akla getirir hemen. Bu, Haydarpaşa Garı'nın merdivenlerinden Boğaz'a, tüm bir İstanbul silüetine bakan ve belli ki İstanbul'u yenmeye, sınıf atlamaya gelmiş taşralı kitlelerin "Beni yenemeyeceksin İstanbul!" diye haykırışlarına benzer bir tutumdur. Nurdan Gürbilek'in "bastırılanın geri dönüşü" olarak özetlediği bu durum, Türkiye'nin 80'lerle birlikte yaşadığı hızlı dönüşümün, kendini, sahip olduğu aşırılıklara ve bu değişime arsızca kaptırışının, İstanbul dışındakilerdeki bir başka görünümüdür. Gürbilek'e göre alaturkalığın bir yazgı gibi yaşandığı bu yıllarda taşra, kendisiyle tanımlanır olmuş tevazu, tahammül ve tevekkülü çoktan unutmuş, kendini mağdurluk üzerinden tanımlayarak "ben de isterem" diye tutturmuştu. Üstelik Gürbilek, İstanbul'un bu insanlar için yalnızca bir kent olmanın ötesinde arzulanan kadınla eş bir başarmanın, sahip olmanın, zapt edilerek ele geçirilecek bir kalenin kendisi olduğunu da belirtir. Yani kadın ve kent birbiriyle koşut iki arzu nesnesidir artık. "80'lerle birlikte film kahramanları artık ne pahasına olursa olsun başarmayı, sınıf atlamayı, kentin imkanlarından yararlanmayı, kente tutunmayı hedeflemektedirler." (Gürbilek: 2004: sf: 18)

Üstelik sadece 80'lerin toplumu sarmalayıp iştahını kabartan kültür imgelerinin yarattığı bir büyülenme ve özenmenin sonucunda değil; 60'lardaki göç temasını ele alan pek çok Toplumcu Sinema örneğinde de bu tutumun izi görülebilir. Ancak Gürbilek'e göre, Tatlıses'e gelindiğinde bu bir anlam kaymasına uğramış, artık arzulanan İstanbul, arzulanan kadının bir gölgesi olmaya başlamıştır. Sınıf atlama kararlılığı, bir tür ihtirasa dönüşmüştür artık.

"*Gurbet Kuşları*'nda Hayber'in sürekli tekrarladığı "Şah olacağız bu memlekete, padişah olacağız, kral olacağız" Akad'ın *Düğün*'ünde "İmparator olacağım şu İstanbul toprağına" evrilir. İbrahim Tatlıses *Hülya* filminde "Çok büyüksün İstanbul kim bilir kimleri yuttun? Ama beni yutamayacaksın. Bir gün o kadar büyüyeceğim ki, sen bile bana dar geleceksin. Hatta gün gelecek bana İbo demeyeceksin, İbrahim Bey diye sesleneceksin." diye hınçla söylenir." (Düzgün: 2004, sf: 28)

İşte, Yusuf'un siz ve biz olarak ifade ettiği ayrımın bir parçası olarak “siz”den almaya geldiği “yaşamak”, hem kadında, hem parada kendini gösterir. Ancak Yusuf böylesi bir arzuya ve itkiye sahip olsa bile ihtiras dolu bir biçimde dalamaz İstanbul'a. Kıyısında köşesinde gezinir, uzağından bakmakla yetinir. Sessiz bir madundur. Çünkü kendisi de, şehrin, yüzünü ona gösterse bile içine almayı kabul etmediğinin sezgisel de olsa farkındadır artık. Kadın/şehir olarak algıladığı İstanbul'da Yusuf'un hiç bir kadına yaklaşamaması, bir sohbet başlangıcını bile kuramaması bunu destekler. Geride duruşunda taşralı kimliğinin ona verdiği bir kabullenilmişlik, razı olma da vardır, kaynayan arzularına rağmen. Üstelik İstanbul'u tüm mekanlarıyla, vaadettikleriyle, sunduklarıyla yaşamak belli bir ekonomik güç gerektirir. Yusuf gibi biri zaten buna da sahip değildir. Böylece Yusuf istekli olsa da aslında siliktir. Mahmut ise tutkusuz, heyecansız, bezgin, sıkıntılı ve kent hayatıyla bir arada ele alınabilecek bir mesafeli ve soğuk tavrın içindedir Yusuf'a karşı. İdeallerinden, sanattan uzaklaşmış tembelliğiyle de hayata karşı siniktir.

Mahmut, Yusuf'a karşı hep kentli bir aydın görüntüsü vermeye çalışır, ama gerçekte bundan çok uzaklaştığını ya da belki hiç bir zaman zaten tam olarak sahip olamadığını aslında bilir. Ancak bu zorlayıcı hakikat onun ana çelişmesini oluşturur, bunun kendine bile itirafından kaçınır, görmezden gelmeye çalışır. Üstelik Yusuf ona geride bıraktıklarını, görmezden geldiklerini, vazgeçtiklerini hatırlatır. Yusuf, onun için geçmişten bir figürdür, özdeki taşralılığının bir uzantısı, yıllar önce koşarak uzaklaştıklarının yakasını bırakmayan hayaletidir. Yusuf'u, görmezden gelmeye çalışması, hatta ilk sahnede İstanbul'a gelişini bile unutarak bilinçli ya da değil, dışarıda bırakması daha sonra ise evdeki yaşam alanını sürekli olarak daraltmaya çalışması, bunu destekler. Ancak buna dair belki de en önemli kırılmalardan biri Mahmut'un onu bir arkadaş toplantısına çağıran arkadaşıyla yaptığı telefon görüşmesinde gizlidir. Mahmut yalnız gelmeyeceğini söyler. Telefondaki ses belli ki kiminle geleceğini sormaktadır. Ancak Mahmut, kasabadan gelmiş akrabasıyla geleceğini söylemekten imtina eder. Yusuf'la herhangi bir arkadaşlık bağı ya da ilişkisi kurmadığını gördüğümüz halde, “bir arkadaş” demekle yetinir. Onun kim olduğunu, nereden geldiğini gizler. Çünkü bu gerçekte Mahmut'un da nereden geldiğini, geçmişini gösterecektir. “Uzaktan bir arkadaş”tır Yusuf akrabası ya da memleketlisi değil. Dolayısıyla Mahmut için

kendi kökeni ve geçmişi uzak olarak betimlenmiş bir yerdir artık, gizlenen ve görmezden gelinen.

Yusuf'un değmeden dışarıdan baktığı, sokaklarını arşınladığı ilk İstanbul gününde şehir karla kaplıdır. Karaköy'deki gemi taşımacılığı firmalarında iş bakar, Eminönü ve Sultanahmet'te yürür, etrafına bakınır. Turist kızları, neşeyle kartopu oynayan sevgilileri uzaktan seyreder. Akşam eve döndüğünde üşümüş, çorapları da ıslanmıştır. Çorapları kalorifere asıp kurutmak için Mahmut'tan izin ister. Mahmut gönülsüzce "iyi as" derken, sinemanın doğası gereği hissedemeyeceğimiz kokuyu Ceylan, sanki hissedilir kılar. Bu koku Ceylan'ın sıklıkla taşrayla ilişkilendirerek pekiştirdiği bir şeydir. Bir önceki sahnede Mahmut, Yusuf'un ayakkabılarının içine koku spreyi sıkmış, onun bile işe yaramadığını görünce, ayakkabıları dolaba kaldırmıştır. Bu sahnede ise Yusuf, ıslak ayakkabılarını kurumaları için kaloriferin altına bırakır. Mahmut'un gergin yüzü görülür, ama bir şey demez. Hasan Akbulut, kokunun anımsatıcı özelliğine vurgu yaparak, onun "Mahmut'a terk ettiği ya da terk etmek istediği kendi geçmişini, kendi içindeki taşrayı anımsattığı için tehdit edici" olduğunu söyler. "Bu koku, çocukluğundan, kasabasından, kendi içindeki taşrasından gelmektedir." (Akbulut: 2005, sf: 132)

Mahmut, Yusuf'u ve onun anımsattıklarını ne kadar ötelese de, ilerleyen sahneler boyunca temelde Yusuf ve Mahmut'un aslında ne kadar birbirilerine benzediklerini görürüz. Bu, *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in Ali'nin kendi çocukluğuna ne kadar benzediğini söylediği sahneyi akla getirir. Annenin cevabı; "Ee, benzeycek tabi ya, akrabasınız siz" olmuştur. Yusuf ve Mahmut da benzer, çünkü akrabadır onlar. Mahmut ve Yusuf'un birbirilerinden haberleri olmaksızın ayrı mekanlarda ama aynı zamanda televizyonda Fashion tv.deki mankenleri izlemeleri, onların kadınlar hakkındaki düşüncelerinin ve duygu durumlarının aslında ne kadar benzediğini gösterir. Bu röntgencilik, aslında Yusuf'un İstanbul'da adım adım takip ettiği kadınlara uzaktan bakışıyla kendini gösteren davranış bozukluğunun bir başka biçimi gibidir. Akşam toplanmak için onu arayan ve davet eden arkadaşına garip bir ifadeyle "hatunlar olacak mı?" diye soran Mahmut'la, Beyoğlu'nda bir kadının kitapçıya, sinemaya gidişini takip eden Yusuf arasında pek bir fark yoktur sanki. Nitekim, Şükrü Argın, "evde" Tarkovski örtüsüyle porno ya da Fashion tv izleyen Mahmut'un ve "dışarıda" turist kızlara

ve sevgililere bakan, metroda bir kızın bacağına sürtünen Yusuf'un benzer bir pornografik ilgiyle hareket ettiklerini, aynı amaçla yola çıkan birer bakan göz olduklarını söyler. (Der: Bora içinde Argın: 2006, sf: 295)

Mahmut, kendine, Yusuf'un yanında belli bir kültürel birikime sahip ve kentli zevkleri ve değerleri olan bir aydın görüntüsü vermeye çalışır. Mahmut ve Yusuf az önce konu edinilen arkadaş toplantısına gittiklerinde buradaki sohbetin konusunu, Yusuf'un kendi yaşam pratiklerinden uzak konular yani sanat, fotoğraf ve idealler oluştururken, Yusuf bu ortamda tümüyle yabancı ve onlardan uzak bir konumdadır. Konuşulanları anlamıyor gibidir ve sıkıldığı da her halinden bellidir. Mahmut söylenene göre "Tarkovsky gibi filmler yapmak isterken", gördüğümüz üzere bir seramik firmasının katalog fotoğrafçısı olmakla yetinmiştir. Mahmut'a yöneltilen bu eleştiri aslında onun da farkında olduğu bir durumdur. Ama bir büyük atalet duygusuyla olduğu yere mihlanan, hiçbir sanatsal üretimde bulunamayan Mahmut bunun acısını hisseder aslında, ama yine de belli ki bir şey yapamamaktadır. Nitekim *Uzak*'ın senaryosunda Ceylan ortamdaki öteki kişilere ilişkin şöyle bir not düşmüştür: "Fotografçı arkadaşlar olsun bunlar. Hepsinin belli başarıları, kitapları var." (Ceylan: 2004, sf: 34) Yani Mahmut, aslında her şeyin farkındadır ve bu bilinç onun kederinin nedenidir. Ancak bunlarla yüzleşmeyi öteleyen Mahmut, konuyu değiştirerek "hatunlar"ın neden gelmediğini sorarak, ilgiyi kendi üzerinden çekmek ister. Taşralılığını örtüşü gibi, birlikte yaşanması zor bu meselesini de örter.

Kasaba ya da *Mayıs Sıkıntısı*'nın otobiyografik temellerden hareket edişine benzer bir biçimde *Uzak*'ta da yoğun otobiyografik etkiler görmek mümkündür. Ceylan'ın yıllarca Çanakkale Seramik'in katalog fotoğraflarını çektiği bilinmektedir. Üstelik film yapamamak, üretememek Ceylan'ın da pek çok röportajında belittiği gibi kendi öz meselesidir, uzun bir dönem harekete geçememek onu da yıpratmıştır ve bu ruh durumunu Mahmut karakterine eklemeler. "Evet. 'Koza', teknik ve estetik birikime rağmen film yapmaya bir türlü başlamadığım ve sürekli ertelediğim için korkak ve mıymıntı olmakla suçladığım kendime ettiğim

işkenceleri sona erdirmek için giriştiğim umutsuz bir denemeden başka bir şey değildi.”⁸ Bir başka röportajında da üretememek, atalet, korku, güvensizlikle ilgili olarak hissettiklerini dile getirir. “Yeteneksizlik korkusu olabilir. Çünkü mesela bir türlü bir senaryo yazmayı beceremiyordum. Fotoğrafi tümüyle bıraktım. Fakat yine de bir türlü film yapamıyordum. Korku, güvensizlik hali var. Sürekli erteleyecek sebepler de buluyorum gibi geldi. Ertelemek için uydurduğum bahaneler, yüzleşmekten korktuğum bir gerçeği sakladığım duygusu uyandırdı bende. Böylece yıllar geçti. Sonra bir şekilde 20 dakikalık kısa filmim *Koza* ortaya çıktı. *Koza*, artık film üretemeyişim konusunda kendime ettiğim işkenceleri sona erdirmek için giriştiğim bir deneme gibiydi. Çekimler bir yıl sürdü.”⁹

Eve geldiklerinde Mahmut ve Yusuf’un birlikte Tarkovsky’nin *Stalker*’ını izledikleri sahnede de, Yusuf toplantıda hissettiği yabancılığa benzer bir ruh hali içindedir. Sahnenin kuruluşu ve karakterlerin bu sahne içindeki konumları da bunu destekler. Mahmut, televizyon karşısındaki kendi tek kişilik koltuğunda rahat bir biçimde otururken, Yusuf onun yanına iliştirilmiş bir sandalyede eğreti bir biçimde kendi dünyasına asla ait olmadığı belli olan bu “yüksek sanat” ürünü filmi izler. Üstelik de sıkılmış gibidir, esner, uykusu gelmiştir ve yatmaya gider. Mahmut, Yusuf gider gitmez Tarkovsky’yi bir porno filmle değiştirir. Mahmut, Yusuf yanındayken kentli; yalnızken ise özünün ortalara saçılışında görüleceği gibi taşralıdır. Kurulan yakınlık ve uzaklık karşıtlığı Yusuf’la Mahmut’un fiziki olarak birbirlerine uzakken aslında yakın, birbirlerine yakinken ise aslında uzak olduklarını gösterir. Yusuf, davranışları, doğallığı, kokan çorapları, beklentileri, ilgi ve beğenileri ve ani değişen çocuksu ruh durumuyla bir taşralıdır ama Mahmut da fotoğraf, Tarkovsky ve Bach’ın ardına gizlenmiş ruhuyla görünmeyen bir taşralıdır. Mahmut’un meselesi de zaten budur. Çünkü Yusuf’un gelişi ona, taşralılığının baki olduğunu hatırlatmaktadır.

Bu arkadaş buluşmasından dönerlerken, apartmanda, Yusuf’un ilk sahnede gördüğü ve “caka satmaya” çalışırken komik duruma düştüğü kızla karşılaşırlar. Mahmut’a bir paket gelmiştir, kapıcı Mahmut’a vermek üzere bu

⁸ Berna Çetin, *Sinema Dergisi*, Ocak 1998 kaynak:
http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_cinema.php

⁹ Güldal Kızıldemir, *Radikal Gazetesi*, 21 Aralık 1997 kaynak:
http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_radikalguldalinterview.php

paketi almaya gittiğinde, Yusuf Mahmut'a beklememesini, paketi kendisinin alıp getireceğini söyler. Elbette kızla yalnız kalabilmenin derdindedir. Bu sahnede temel anlamda hiç bir şey olmamasına rağmen, atmosferle büyük bir gerilim duygusu yaratır yönetmen. Sırtı Yusuf'a dönük kız ve Yusuf'un kaçamak bakışmaları, apartman camının rüzgarda açılıp kapanma sesi ve en sonunda sönen otomat, beklenti hissini ve tedirginliği arttırır. Ses, Ceylan sinemasında görüntü katmanıyla neredeyse eş bir anlamın adıdır. Filmin en başında görüntülerden önce sesin olması bile bu duruma bir örnek olarak verilebilir. Hatırlanacağı gibi, film siyah ekrana düşen, köpek havlamaları, kuş sesleri ve doğaya ait başka seslerle başlar ve bunlar bize taşrada olduğumuzu anlatır. Açılmayla birlikte karlı kasabayı görürüz ve genel plandaki bu kasabayla fondaki sesler örtüşür, bir de buna Yusuf'un karda yürüme sesi ve uzaklardaki bir aracın motor sesi eklenir. Yusuf'un gelen arabaya el kaldırmasının ardından kararan ekrana düşen jenerik boyunca bu kez başka sesler duyarız. Gemi düdüğüne benzer sesler, bir rüzgar çanının sesi, tıkırtılar, uğultular ve ahşap bir zeminden çıktığı anlaşılan ayak sesleridir bunlar ve bize ekranın şehirde açılacağını haber verirler, nitekim de öyle olur. Yusuf'un İstanbul'a, Mahmut'un evinin sokağına geldiği sahnede yine ses ve görüntü birbirini tamamlar. Sabahın erken vakitleridir ve şehrin uğultusu, bir yerlerden belli belirsiz gelen mırıltılı konuşmalar, martı sesleri ve öten saat alarmları anlatımı pekiştirir; dahası, anlatılan zaman dilimine göndermeler yapar. Diyalogsuz bir gerilimin olduğu apartman sahnesinde ise yönetmen, bu tedirginlik duygusunu yine sesler aracılığıyla kurar. Pencerenin rahatsız edici gıcirtısı, konuşmayı başaramayan Yusuf ve ona kaçamak bakışlar atan kız arasındaki beklenti, sessizliklerini yani iletişim kuramamakta oluşlarını daha da belirginleştirir. Ya da Yusuf'un sokaklarını arşınlayarak gizini çözmeye, dış yüzünü izlemeye çalıştığı İstanbul, araba sesleri, gemi düdükleleriyle birliktedir. Bazen de İstanbul, Mahmut'un evinden gelen bir rüzgar çanıdır. Ve Yusuf'un hiçbir zaman aralarına karışmadığı ve izlemekle yetindiği insanların mutluluk içeren sesleri, neşeli konuşmaları, Yusuf'a sahip olamadıklarını daha fazla duyumsatır. İstanbul'un sesleri Yusuf'un alışık olmadığı bir dünyanın sesleridir ve onun yabancılığını ve kente olan uzaklığını betimler. Ses, Ceylan'ın modernist imge sineması için neredeyse görüntüyle eş bir öneme sahiptir.

Yusuf, iş aradığı sırada girdiği bir kahvehanede yakın olduğu bir kültür evreninin içindedir. Fondaki İbrahim Tatlıses şarkısı ve kahvehane ortamıyla alt kültür vurgulanırken, Yusuf gibi kentte tutunmaya çalışan öteki işsizlerin, vakitlerini büyük bir boşlukla ve beklemeyle, çay ve sigara ile geçirmeye çalıştıkları görülür. Yusuf burada Mahmut'tan bulamadığı yakınlığı bir yabancıda bulur. Bu ortamda belli ki taşralılık devam etmekte, bir cemaat ilişkisi sürdürülmektedir. Karşılıklı çaylar söylenir, dertleşilir.

Göç, en basit tanımla söylersek, zor bir deneyimdir. Bir insanın, büyüdüğü ve alıştığı çevreyi bırakarak kendisinin pek de alışık olmadığı türden yeni bir yaşam deneyimine girmesi, buna adapte olması pek kolay değildir. Ayrıca kalifiye sayılamayacak işçi kitlelerinin pek çok hizmet ve olanaktan, kahvehane sahnesinde de gördüğümüz üzere iş ve sağlık güvencesinden yoksun bir biçimde yaşamaları da aynı şekilde oldukça zordur. Bu uyum problemleri, yeni bir dil, bir kültür evreni yaratmalarına neden olur ki; bu da arabesktir. Ülkemizdeki anlamı ve sosyolojik değeriyle arabesk, alt kültürün kendine yaslanabileceği bir art alan aradığı noktada doğan ve köyden kente başlayan yoğun göç dalgasının bir sonucu olarak oluşan bir formdur. Ancak, bu sadece bir müzik türü olarak görülmemeli, bir yaşam algısının tezahürü biçiminde yorumlanmalıdır. Arabeskin iklimlerinde, kente uyum sağlayamamanın getirdiği arafta olma ve taşralılık durumu, ret, öfke, acı, çaresizlik gibi duygular ve durumlar vardır. Aslında kişi bu acıyı bir bakıma içselleştirir. Kahvehanede Yusuf'un muhabbet ettiği adam, gemicilik işinin gerçekleştiremeyeceğini Yusuf'a söylerken, gerçekçiymiş gibi görünse de, aslında kadercı bir kötümserliğe daha yakındır; hayat algısı Özbek'in işaret ettiği gibi bir olamamazlıklar, imkansızlıklar ve bunların getireceği olası olumsuz sonuçlar üzerine kurulmuş gibidir. (Özbek:1999) Ceylan da İbrahim Tatlıses şarkısıyla desteklediği kahvehanedeki bu arabesk evreni, bitmez bir bekleyişin bıkkın yüzlü işsizleriyle görünür kılar.

Yusuf'un Tatlıses'inden sonra Mahmut'un caz müzikli bar sahnesine geçeriz. Ceylan'ın karakterleriyle özdeşleştirerek verdiği müzikler ve mekanlar, görünürde farklı bu iki karakterin, sahip oldukları iki ayrı kültür dünyasını gösterir. Mahmut fonda caz müziğinin olduğu loş ışıklı bir barda yalnızdır. Arabesk ve kahvehane Yusuf'un, caz ve bar ise Mahmut'un dünyasını imler.

Üstelik Yusuf burada biriyle ahablık kurmuş sohbet edebilirken, Mahmut eski karısıyla buluşmak üzere geldiği mekanında yalnızdır. Bu da taşra ve kentin, insanlararası ilişki biçimlerine bir gönderme yapar. Kentsel yaşam, içerdiği ekonomik-sosyal yapı ile sınıf temellidir ve bu sınıflar kullandıkları mekanlar ile birbirlerinden keskin biçimde ayrılırlar.

Taşradaki cemaat ruhu taşralılarca kente taşınmaya çalışılmıştır, ama kent doğası gereği kentli bireyi kendi yalnızlığıyla kuşatır. “... kişinin... kendisini metropol kalabalığı içinde hissettiği kadar yalnız hissettiği başka bir yer olmaması” (Simmel: 1996, sf: 86) gerçeği onun hem özgürlüğü hem de dayanılması güç bir sorunsalıdır. Ceylan, Mahmut’un yalnızlığını ilk sahnede sevdiği kadının kocasıyla mekana gelmesi ve mutlu görünmeleriyle daha da belirginleştirir. Üstelik Mahmut’un eski karısı Nazan da buluşmaya gelmez.

Uygarlık ve kent epistemolojik olarak bir ilişki içindedir. Batı dillerindeki *civitas* (kent)’ten türeme olan *civilisation*, bilindiği gibi uygarlığı ifade etmektedir. Buna benzer bir biçimde Arapça’daki “kent” anlamına gelen *medine* kelimesi de *medeniyeti* doğurmuştur. Mehmet Ali Kılıçbay’a göre, gerek Doğu, gerekse Batı, uygarlığı, her şeyden önce kentsel bir olgu olarak görmektedir. (Kılıçbay, 2000: 14) Dili, toplumsalın yarattığı gerçeğinden hareketle bakıldığında, kitlelerin imgeleminde kentin, her zaman uygarlıkla iç içe olduğu görülecektir. İnsanlık, kentlerin bugünkü çehresini sağlayan sanayileşme ve modernizmden önce bile kenti ve uygarlığı birbirine koşut kavramlar olarak bellemiş, onları yan yana ve iç içe görmek istemiştir. Ancak uygarlıkla birlikte anılagelmiş kentler, moderniteyle beraber pek çok anlamı daha kapsamaya başlar. Baudelaire’in deyişiyle “ele avuca sığmaz modernite”nin büyük kentlerin manzaralarında görünüp görünmediğini soran David Frisby, Simmel’in işaret ettiği gibi, modernitenin bireye verdiği özgürlüğün olumsuz bir tarafının da olduğunu, bu durumun beraberinde bireyi kent içi bir yalnızlığa sürüklediğini söyler. Simmel, kentlerdeki “bedensel yakınlık ve mekan darlığı, zihinsel uzaklığı daha da görünür kılmaktadır.” der. Belli ki gençliğinde taşrasından çıkıp İstanbul’a gelmiş ve iyi filmler yapmak isteyen fotoğrafçı Mahmut da, metropolde modernitenin getirdiği bu açmazları yaşamaktadır. “Modernlik bizi içinde yaşadığımız yerel kültürün dar sınırlarından çekti aldı ve bir yandan bireysel özgürlük dünyasının, öte yandan da kitle

toplumu ve kültürünün içine attı.” (Tourraine: 2007, sf: 209) Üstelik kentte doğup büyümüşler için bu durumun alternatifi olan taşra yaşamı ve algısı bilinmediğinden, bu durumla yani kentin mümkün kıldığı formun içinde yaşamak daha kolay olabilir. Ancak Mahmut gibi taşra kökenliler için, kent ve taşra arasındaki farklılık bilindiğinden, kentin çevreyle organik bir ilişki kurmaya elverişli olmayan yapısına alışmak daha zordur. (Cevat Çapan: Kişisel Görüşme)

Zaten mesele de, alışık olduğu bu doğal ortamdan bir anda çıkıp, kentin içerdiği değerler bütününe hazırlıksız bir biçimde girildiğinde başlar. Çünkü kentin ve taşranın zaman algıları, değer yargıları, insanlar arası ilişki biçimleri, meslekleri ve bu mesleklerin içerdiği prensipler birbirinden farklıdır. Üstelik farklılık yalnızca bundan ibaret de değildir. Taşranın yavaş akan zamanına karşıt bir biçimde metropolde zaman, daha çok çalışma temelinden ilerleyen bir hızla ilerler. Oysa metropolün büyük bir hız içinde durmadan değişen görüntüleri, uyarıcılarının yoğunluğu çok daha fazladır ve tüm farklılıkları kaydetmek üzerine kurulu insan zihni, metropoldeki bu uyarıcıları alabilmek için, bir taşralıdan daha yoğun bir bilinç düzeyi geliştirmek zorundadır. “Daha muhafazakar olan ruh, metropole özgü ritme ancak bu sarsıntılardan ve çalkantılardan geçtikten sonra ayak uydurabilir.” (Simmel: 2006, sf 87) Görüldüğü gibi metropol ona alışık olmayan bünyeler için, zaten, ilk anda kaldırılması ve uyum gösterilebilmesi pek kolay olmayan, pek çok öge içermektedir.

Zaman ve mekan bir anlatıda birbirinden ayrılamayacak iki büyük parçadır. Yusuf ve Mahmut’un kahvehane-bar mekanları aracılığıyla kurulan karşıtlıkları filmin bütününde aslında öteki iç ve dış mekanlar arasında da kurulur. Mahmut’un kendi yalnız ve kapalı dünyasını betimleyen bir iç mekanla, kendi kabuğu olarak görülebilecek eviyle özdeşleşmesi, Yusuf’un ise kendi açık, talepkar ve bekleyen iklimini gösterir bir biçimde, sokaklar, yollar ve bir İstanbul coğrafyasında hareket etmesi bunu kanıtlar. Mahmut’u evi dışında pek az alanda görürüz. Onun hareket ve yaşam alanı aslında oldukça dardır. Yani o, İstanbul’da yaşıyor olsa bile, aslında onun çok uzağında gibidir, ya da onun için kent bu mekanlarla sınırlıdır. Üstelik Ceylan, Yusuf’u genellikle İstanbul’un büyüklüğünü, karmaşasını, çeşitliliğini vurgulamak istercesine, geniş planlarda

gösterir. Oysa Mahmut, Ceylan'ın kapılar ve pencerelerle birer iç çerçeve yarattığı karelerinde, evin odalarında, koridorundadır ve geniş plandan ziyade bu mekanın sınırlayıcılığını vurgular şekilde orta planla resmedilir. Mahmut'un yalnızlığı ona uzak konumlanmış bir kamerayla daha da hissedilir. Çünkü yönetmen, Mahmut'u yakın planla göstermekten imtina eder ve onun yüz detayı da film boyunca hiç görülmez. Mahmut'u evin dışında gördüğümüz alanlar çok sınırlıdır. Bunlar Nazan'la buluşmak için gittiği cafe, arkadaş buluşmasının yapıldığı bir başka ev, ürün fotoğraflarını çektiği şirketin bir odası ve Fındıklı Parkı'dır. Görüldüğü gibi deniz kenarındaki park dışındaki öbür alanlar yine kapalı iç mekanlardır ve İstanbul, Mahmut için bu yerlerden ibarettir. İdeallerinden uzaklaşmış atalet içindeki Mahmut, büyük bir siniklik ve yalnızlıkla yaşamını bu kapalı alanlarda sürdürür. Mehmet Öztürk'e göre, metropol kent yaşamı bireyi rahatlıkla sindirebilir, yutabilir. "Metropol insanına gerekli olan dinamik zeka, akıl yürütme yeteneği güdük kalmış, olup biten ve yeniden şekillenen hayatın farkında olma yeteneği ile yaşama dair dürtüleri örselenmiştir." (Öztürk: 2005, sf: 209) Mahmut'un da yaşama dair dürtülerinin örselendiği muhakkak. Ancak o bunun farkında olsa bile yine de bir şey yapamaz. Georg Simmel'e göre bıkkınlık, metropoliten yaşamla büyük bağı olan bir duygudur ve kentli bireyin duygusal durumunun özünü oluşturur. Çünkü metropoldeki uyarıcıların hızlı değişimi ve bireyin bu değişimi kavramak için algılarını sürekli açık tutmak zorunda oluşu, metropolün bireylere ekonomi ve sosyal ilişkilerde zihinselliği dayatması ve kentin içerdiği farklılıklar karşısında bireyin giderek kayıtsızlaşması, onun bıkkın ruh halinin nedenleridir. "Bıkkın kimsenin gözünde her şey aynı donuklukta, aynı griliktedir; hiçbir nesne öbüründen daha tercih edilir değildir." (Simmel: 2006, sf: 91) Mahmut'un bıkkınlığı, huzursuzluğu ve etrafına aynı kayıtsızlıkla bakması, metropol yaşamının modern insanda bıraktığı bir deformasyonun yansıması olarak görülebilir.

Ceylan'ın bütün filmlerinde ev, hem kökene dair bir izlek olarak, hem de mekansal ve fiziksel anlamıyla kullanılır ve her iki durumda da büyük bir önem taşır. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda kasabanın iç ve dış mekanlarıyla tümünün, hatta Emin'in altında uyukladığı, Muzaffer'in çekim yaptığı ağaçların, Emin ve karısının yıllanmış evlerinin, kasabanın sokaklarının, bazı karakterler için ev olarak görüldüğü söylenebilir. Elbette geri döndüğünde oraya ait olmadığını, bir yabancı olduğunu ve kasabayı bir tür hapisane olarak bellediğini gördüğümüz

Muzaffer ve Saffet dışında. Ancak *Uzak*'ta İstanbul'un gerek Yusuf gerekse Mahmut için bir ev olamadığı açıktır. Mahmut'tan izleyiciye geçen yersizlik ve kimliksiz duygusu onun İstanbul'u bir ev olarak göremediğini gösterir. Mahmut'un kendini kapattığı evi ise bu bilinçle bakıldığında, bir evden ziyade olsa olsa bir tür zırh, kabuk olarak görülebilir. Yusuf ise, İstanbul'u dolanarak, izleyerek keşfe çıksa ve tüm özlemleriyle oraya ait olmak istese bile olamaz. Yani iki karakter için de İstanbul, ev anlamı taşımayı başaramaz. Aslında *Kasaba*'da kasabanın kendisi, dede Emin ve amca Nuri için aidiyet bağının kurulabildiği bir ev anlamı taşır, ama öz önce belirttiğimiz gibi, Saffet için burası da bir ev değildir. Aynı şey *Mayıs Sıkıntısı*'nın Saffet'i için de geçerlidir. Asuman Suner, bu iki filmdeki kasabanın, karakterler için “sakinlerinin sosyal ufkunu sınırlayan boğucu bir uzam olarak görüldüğünden, bu iki film de güçlü bir klostrofobi ve hareketsizlik duygusu” (Suner: 2004, sf: 312) içerdiğini söyler. Benzer bir hareketsizlik ve klostrofobi *Uzak* için de geçerli olduğu için İstanbul'un da bir ev olarak görülemediği açıktır. Bu kapalılık özellikle Mahmut'un evi için daha fazla geçerlidir. Yusuf ve Mahmut için Mahmut'un evi, artan bir gerilimle odalar arasında birbirlerini kovaladıkları, Yusuf'u Mahmut'a bir fazlalık olarak belleten bir labirenti andırır. Göksel Aymaz'a göre bu ev, Walter Benjamin'in “içmekan” olarak tasvir ettiği bir ruh ikliminin de yansımasıdır. (Der: Türkoğlu, Öztürk, Aymaz içinde Aymaz: 2004, sf: 232) Modern kentlerde ev, yalnız bireyin “yalnızca evreni değil aynı zamanda mahfazasıdır.” (Benjamin'den akt. Aymaz. a.g.e: sf: 232) Mahmut'un evinde iki akraba arasında sıcak sohbetler, insani ilişkiler kurulmaz, tersine bu ev Mahmut'un Yusuf'un kokan ayakkabılarını spreyleyici dolaba kaldırdığı, artan bir öfke ve gerilimle onun açık bıraktığı lambaları teker teker söndürdüğü, Mahmut'un kendini dışarıya kapattığı bir “içmekan” ve Yusuf'un gelişle birlikte geçmişine, taşrasına yönelttiği başlı başına bir öfke ve suçlamanın evi, mekanıdır. Bu ev, Mahmut'un dışarıya karşı kabuğu, Yusuf'a karşı ise iktidarıdır. “Gerçekten de mekân iktidardır. Bu sadece mekânın dışsal kullanımı için geçerli bir olgu değil. Yani, toplumsal meydanların merkezi iktidar tarafından biçimlenmesiyle ifadesini bulan bir mekân iktidarından değil daha içsel, teker teker her birimizin hayatında oynadığı role ilişkin anlamıyla mekân iktidarından söz etmek gerekir. Bu bağlamda mekânın üretimi de mekânın içselleştirilmesi de bir sorunsaldır.” (Kahraman: 2003)

Mahmut ve Yusuf, Mahmut'un bir fotoğraf çekimi için Anadolu'ya seyahat ederler. Kentten uzağa yapılan bu yolculuk onları birbirlerine

yakınlaştırır. Bu da onların kentsel ilişkiler ağı içinde birbirlerine uzak olduklarını kanıtlar. Kente dönüldüğünde ikisi arasındaki ilişki dengesi yine eskisi gibi olmuştur.

Ceylan'ın, Mahmut ve Yusuf arasındaki gerilimi anlatmada başvurduğu metaforlardan biri, evdeki düzenekle yakalanmaya çalışılan bir faredir. İlk sekansta önce ciyaklayan sesini duyduğumuz sonra kapanını gördüğümüz fare, peşinde iki karakteri de koşturur ama çok zor yakalanır. Bu durum, Mahmut ve Yusuf'un odalar arasında kedi fare oyununa benzer bir biçimde birbirlerini kollamalarına, hareketlerini, tavırlarını takip etmelerine benzer. Fare sonunda tuzağına yakalanır ve ciyaklamaya başlar. Sesin başına gelen Yusuf ve Mahmut arasında taşralı ve kentli kimliklerinin gerilimi açığa çıkar. Mahmut bu işi sabah kapıcıya hallettireceğini söyler ama Yusuf belli ki canı yanan fare için üzülmüştür, yüzünde bir merhamet okunur. Kentli Mahmut fareden kurtulma gibi bir işi kendisi yapmak istemez. Bu durum Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'da “biz köylümüzü çok severiz, onu İstanbul'a getirir, kapıcı yaparız,” diyerek kentliler için taşralının taşıdığı anlamı belirten cümlesini akla getirir. Uygar kentli Mahmut, fareyi kaldırmak gibi “pis” bir işi taşradan gelmiş Yusuf'a ya da kapıcıya uygun bulur. Yusuf fareyi bir poşete koyar, poşetin ağzını bağlar ve dışarıdaki çöp öbeğine atar ancak fareye miyavlayarak yaklaşan kediler karşısında merhamet duygusu daha da kabarır ve onu canlı canlı yem etmeye dayanamaz. Poşeti duvara vurur vurur ve öyle bırakır. Mahmut'sa pencereden onu izlemektedir. Bu, uygarlıkla barbarlığın sınırlarını, anlamını, içeriğini düşündürür izleyiciye. Arğın'a göre, bu çarpıcı sahne “ayak işlerini her zaman taşralılara yıkan şehirli kibir ve bencilliğinin de ötesinde, şehirlinin “medeni vahşet”i ile taşralının “vahşi vicdan”ı arasındaki karşılaşmayı, yüzleşmeyi görünür kılar.”(Der: Bora içinde Arğın: 2005 Akbulut'a göre ise “ait olmadığı bir yere gelen fare, köyünden gelip İstanbul'da kalmaya çalışan Yusuf'un eğretilmesidir.” (Akbulut: 2005: sf: 158)

Yeğenine aldığı oyuncak askerin yerlerde sürünmesinden, gürültüyle ateş etmesinden çocuksu bir keyif alan Yusuf'un abartılı gülmesinden rahatsız olan Mahmut ona iş durumunu hatırlatır. Yusuf'un iş konusunda aceleci davranmayışı, hasta annesinin yanına Çanakkale'ye gittiği için bir günlüğüne emanet ettiği evini dönüşte dağınık ve pis buluşu zaten gerilimi iyiden iyiye tırmandırmıştır.

Gemicilik işinin bir hayal olduğunu kavrayan Yusuf, Mahmut'tan katalog fotoğraflarını çektiği firmanın fabrikasında kendisi için bir iş ayarlamasını ister. Bu Mahmut'u daha da kızdırır. Kente geldiğinde tek başına olduğunu ve her şeyi kendi kendine çalışarak yaptığını, kazandığını söyleyen Mahmut işbilir, kolaycı ve torpilci taşralılıktan dem vurur. Yusuf bunun üzerine karşı atağa geçer ve Mahmut'u özünü ve kökünü unutmakla suçlar. Eğer onun yerinde kendisi olsaydı, çoktan iş ayarlayacağını da belirtir. “Zaten siz hepiniz böylesiniz, burası değiştirmiş sizi” der Yusuf. İkili arasındaki gerilim taşralı kentli kimliği arasındaki gerilimin bir yansıması olur. Mahmut için Yusuf, tembel, eğitimsiz, vasıfsız, sığ bir taşralıdır. Yusuf içinse Mahmut soğuk ve merhametsiz bir kentlidir ve “burası” ile kastettiği metropoldeki insanlararası ilişki biçimlerini kavramıştır artık, “burada” taşranın yardımsever cemaat ilişkileri yoktur. Ya da bilmediği bir evrende yaşamaya çalışan, orada tutunmak isteyen taşralıların, İstanbul'a geldiklerinde neden dernekler, vakıflarla şehri donattıklarını da gösterir bu cümle. Bireysel çabalarıyla kentte tutunma, iş fırsatlarını değerlendirme ve kültürel kimliklerini korumanın mümkün olmadığını gören göçmenler, bu yalnızlıklarını görünür ve hissedilir olmaktan çıkarma arzularıyla hareket ederek, bir cemaat düzeyinde dayanışmaya, örgütlü olmaya yönelirler. Hüseyin Bal'a göre bu örgütlülük büyükşehirlerde hemşehri birlikleri şeklinde ortaya çıkar. Ona göre kente göç edenler, rekabet, daha çok tüketim, paranın egemenliği ile farklılaşmış bir toplumun, ona uyum sağlamaya çalışan ve bu uyum çabaları içinde giderek acımasızlaşabilen bir topluluğun üyesi olurlar. (Bal: 1999)

Ama “burası değiştirmiş sizi” diyerek aslında Mahmut'un yarı-kentliliğine de, bilinçli ya da değil, gönderme yapar. Değişmek iki durum arasında olabilir yani bir halden bir başka hale geçmek, dönüşmek anlamı taşır. Kentliler Yusuf'un belirttiği türden bir değişme yaşamazlar çünkü zaten öncesinde de sonrasında da onun algıladığı şekildedirler. Oysa Yusuf'un değiştiğini düşündüğü kişiler, Mahmut gibi sonradan gelenlerdir. Yusuf onun taşralı kimlikten kentli kimliğine geçmeye çalıştığını ve bunu yaparken de kökünü ve değerlerini unuttuğunu vurgular.

Bu tartışmadan sonra çalışmaya devam eden Mahmut, çekim için gereken köstekli bir saati bulamaz. Yusuf'a sorar, Yusuf görmemiştir ama kindar

olmayan Yusuf az önceki tartışmayı bir anda unutarak, çocuksu bir biçimde bir duygudan öbürüne bir anda geçerek bir tür taşralı yardımseverlik haliyle onun aramasına yardımcı olmaya çalışır. Bir de Mahmut'un sorgulayıcı hatta suçlayıcı tavrından da güceniklik duyar, kendini aklamak ister. Mahmut saati bulur ama bulduğunu belli etmez çünkü Yusuf'a boşu boşuna bu şekilde davranmıştır, Yusuf'un suçluluk duygusunu arttırır. Yusuf odasına girdiğinde valizinin karıştırılmış olduğunu görür.

Suçluluk duygusu, utanç, vicdan aslında Ceylan filmlerinin tümünün başlıca izleklerindendir. Mahmut'un evliliklerinde yaşadığı bir kürtaj nedeniyle bir daha çocuk sahibi olamayacağını öğrendiği eski karısı Nazan'a karşı hissettiği suçluluk duygusu, Nazan ve kocasının Kanada'ya gidişlerini havaalanında gizli gizli gözetlemesiyle belirginlik kazanır. Ama bu duygunun ortaya çıkmasında en büyük katalizör görevini gören, bir nesne, bir sigara paketidir. Mahmut eve döndüğünde Yusuf'un gittiğini anlar ve unuttuğu sigarasını bulur. Bu Samsun sigarasıdır ve film boyunca buna yüklenen anlam, aslında taşradır. Mahmut, Yusuf'un Samsun'un sigarası içişini yermiş, bunu kasabalılık olarak yorumlamıştır. Mahmut'un bir motif haline gelen Samsun sigarasını Fındıklı Parkı'nda içişi, kendi geçmişinin ve taşralılığının süreceğini kavrayışı, bu durumu kabullenışı olarak yorumlanabilir. Ya da aynı beğenilere ve entelektüel düzeye sahip olmadığı Yusuf'la temelde benzer olduğunu kabullenmesi olarak da değerlendirilebilir. Mahmut'un Yusuf'u durmadan bir fazlalık olarak görmesi, ona yönelttiği eleştiriler, onu aslında anlamamış olması ve sonunda da haksız yere suçlaması onda suçluluk duygusu yaratır. Yusuf ona tümüyle varoluşunu sorgulatar, içindeki taşrayı ona gösterir. Yusuf'tan uzaklaştıkça aslında ne kadar yakınlaşmış olduğunu kavrar.

Şükrü Argın'a göre *Uzak*, yalnızca merkez/taşra köy/kent iklimlerinin ötesinde iki dünyanın birbirine yaklaştıkça uzaklaşmalarını, uzaklaştıkça ise yakınlaşmalarını anlatır. (Der: Bora içinde Argın: 2006, sf: 294) *Orada bir köy var uzakta* şarkısındaki tutumu anımsatır bu. Uzaktaki köye yaklaştıkça çalışılırken aslında kıvrımlarının nasıl görülemediğini, asıl o zaman uzaklaşıldığını, *görmesek de duymasak da* diyen bir sesin bakışını anımsatır, görünce uzak, görmeyince yakın olan.

Uzak, taşralılığa ve kentliliğe yaptığı eşit mesafedeki vurguyla, özel bir yere sahiptir. Ceylan için biri öbürüne göre daha iyi ya da daha olumlu değildir. Her ikisi de olsa olsa hem iyi, hem kötü olabilir, yönetmen keskin bir yargıda bulunmaktan kaçınır. Üstelik Ceylan'ın fotografik biçimiyle ele aldığı içeriği şiirsel bir gerçeklikle örtüştürmesi Kracauer'in gerçeklik konusundaki görüşünü akla getirir. Ona göre, bir yönetmenin iki görevi vardır, bunlar gerçekliğin alınması ve onun belirlenmesidir. Kracauer, bu iki keskinliği bulanıklaştırmaya çalışır ve “ne o, ne de o/ veya” ifadesinin hem / hem de şekline gelmesini önerir. Yani bir yönetmen, “hem gerçekçi, hem de biçimsel olmalıdır; o hem kaydedip hem de açıklayabilir; tekniği ile hem gerçekliğin içeri girmesine izin vermek, hem de onu belirlemek zorundadır.” (Andrew: 2007, sf: 128) Böyle bakıldığında Ceylan'ın Kracauer'in ifade ettiğine benzer bir film dili yakaladığı görülebilir. O biçimsel şiirsel gerçekçiliğiyle, hem yalnızca kaydedip hem de bir sezgi ve algı dünyasını aralayabilmiştir. Kracauer, rasyonel ama duygu bakımından boş olan modern ortamda ‘gerçekçi bir şiirselliği’ film anlayışında özsel bir unsur olarak görür. Bu boyutuyla onun film teorisi hem gerçekliğin kaydedilmesini değil, ama bu gerçekliğin öyküleştirilerek stilize edilmesini savunur; sinemanın özü bir yandan zamana bağlılığı kapsarken aynı zamanda onu şiirsel bir üslupla sunar. (Öztürk: yay. haz.) Üstelik Kracauer'in hem / hem de kalıbı Ceylan filmlerinin içeriğinin de özünü oluşturur. Öteki filmlerinde de görülebilecek bu durum, *Uzak*'ta hem kentli, hem taşralı; hem uygar, hem vahşi; hem karanlık, hem de açık imgeyle bitmesi nedeniyle ümit içeren, hem giden, hem kalan; hem yakın, hem uzak gibi ikiliklerde kendini gösterir.

6. İKLİMLER

*“Bahar niye ağlıyorsun güzelim ya?
İçimde büyük bir potansiyel hissediyorum... değişeceğime
dair.”*

İklimler

Nuri Bilge Ceylan'ın şimdilik son filmi (2006) olan *İklimler*¹⁰, üniversitede sanat tarihi hocası olan İsa ve dizilerde sanat yönetmeni olarak çalışan ve kendisinden yaşça daha genç olan Bahar'ın birbirlerine uymayan farklı iklimlerini ve gel-gitli ilişkilerini konu alır. Film, yaz mevsimi ile ve iki sevgilinin Kaş'ta yaptıkları tatil ile başlar. Ancak ilişkilerinin pek yolunda gitmediğini anladığımız İsa ve Bahar ayrılırlar. Buradan İstanbul'daki sonbahar mevsimine geçtiğimizde İsa'nın yalnız yaşamını, Bahar'la birlikteyken de hayatında olduğunu anladığımız Serap'la ilişkisini görürüz. Serap'tan Bahar'ın Ağrı'daki bir dizi setinde sanat yönetmeni olarak çalıştığını öğrenen İsa, Ağrı'ya gider. Filmin üçüncü bölümü İsa ve Bahar'ın Ağrı'daki günlerini anlatır. Bahar'la yeniden birlikte olmak isteyen İsa onu iknaya çalışır, ama Bahar önce buna pek sıcak bakmaz. Ancak daha sonra, İsa ile İstanbul'a dönmeyi kabul ederek, İsa'nın kaldığı odaya gider. Bahar'ı yeniden elde edebileceğini anlayan İsa ise kayıtsız bir biçimde İstanbul'a tek başına geri döner.

İlk sekansta İsa, üniversitedeki dersinde kullanmak üzere, antik harabelerde fotoğraf çekmekte, sıkıldığı belli olan Bahar ise onu izlemektedir. Bahar ve İsa arasındaki uzaklığın ve mutsuzluklarının izlerini veren bu sekans, Bahar'ın yakın planda sessizce ağlayan yüzü ile anlamlanır. Bahar, bir tepeden İsa'ya bakarken, Bahar'ın öznelinden, antik şehrin çıplak ve yüksek kolonları altında İsa, genel planda, kim olduğu belli olmayacak kadar uzakta olan bir figür gibi görünür. İsa'nın bu görünümü ve karede yer alan uzam, Bahar ve İsa arasındaki uzaklığın bir karşılığı olarak görülebilir.

¹⁰ Bu çalışmanın yapıldığı tarihte Ceylan'ın *Üç Maymun* filmi montaj aşamasında olduğundan çalışmaya dahil edilememiştir.

Bahar ve İsa arasında varolduğunu hissettiğimiz uzaklık ve gerilim, bir arkadaş ziyaretinde kendini daha fazla hissettirir hatta gün yüzüne çıkar. Kaş'ta yaşayan evli bir çiftin evlerinin bahçesinde yenen bir yemek sonudur. Serinleyen hava yüzünden İsa, Bahar'dan hırkasını giymesini ister, Bahar üşümemektedir, İsa ısrar eder, ancak Bahar'ın sert tepkisiyle karşılaşır. Belli ki Bahar, İsa'nın bu korumacı ve müdahaleci tavrından rahatsızdır. Ayrıca varlığını hissettiren bir başka problem ise, İsa ve Bahar arasındaki yaş farkından kaynaklandığını düşündüğümüz farklı beklentiler meselesidir. Bahar, çocuksu bir coşkuyla ve birdenbire, denize girmek istediğini söyler ancak İsa'yla aynı yaşlarda olan Arif'in ve İsa'nın onu garipseyen, reddeden hatta bu isteğini biraz da gençliğine verdiklerini ima eden tavırlarıyla karşılaşır. İki sevgilinin beklentilerindeki farklılıkları betimleyen bir başka sahne ise, Bahar'ın deniz kıyısında güneşin altında uyuduğu için fazlasıyla terlemiş yakın plan yüzüyle açılır. İsa, denizden gelir, onu öperek uyandırır ve sevdiğini söyler. İsa, Bahar'ın vücudunu kumlara gömer, iki sevgili gülüşmekte, şakalaşmaktadır. Ancak İsa, birdenbire Bahar'ı boğmak istercesine yüzünü de kuma gömer, Bahar bir çığlıkla kalkar ve böylece bunun aslında bir rüya olduğunu anlarız. Gerçekte, Bahar, sahnenin başında da gördüğümüz üzere uyuyakalmıştır. Ancak İsa, onun yanında uzanmış kitap okumaktadır ve Bahar'ın güneşin altında uyumasını tehlikeli bir davranış olarak betimlemekle yetinir. Yani Bahar'ın rüyasında gördüğü ve aslında rüyanın başında gördüğümüz şekliyle belli ki aslında olmasını istediği ilgili ve mutlu İsa ile gerçekteki İsa arasında derin farklılıklar vardır. Bahar, uyandığında, rüyasındaki umulan sevgi dolu İsa'dan bambaşka, kayıtsız ve uzak gerçek bir İsa'yla karşılaşmıştır, ondan uzaklaşarak önce denizin kumsalla birleştiği yere gider ve bir süre oturur daha sonra ise denize girer. Aynı zamanda, rüyanın sonunda İsa'nın Bahar'ın yüzünü de kumlara gömmesi ve bu görüntünün bir mezarı andırması, İsa tarafından Bahar'ın varlığının giderek yok sayılmasının ve istenmezliğinin bir karşılığı olarak değerlendirilebilir. Bu rüya, aslında film boyunca sıklıkla vurgulanan, Bahar'ın İsa tarafından reddedilen kimliğinin, kabul edilmezliğinin, görsel bir tezahürüdür. Yönetmen, filmin başında gördüğümüz, iki sevgilinin ruhsal uzaklıklarını betimleyen antik şehir sahnesine benzer bir biçimde ancak bu kez, Bahar'ı, genel planda konumlandırır. İsa'nın gözünden Bahar, dalgalar içinde ufak ve tanınmaz bir figür gibi görünür. İsa, onu izlerken,

bir yandan da Bahar'dan ayrılma konuşması pratikleri yapar. Konuya nasıl gireceğini bilemeyen İsa'nın sözleri yarım, bölük pörçük ve aslında biraz da yapay ve yüzeyseldir. İsa, bir monologu andıran bu konuşmayı yaparken, bedenini hafifçe arkaya doğru yaslar ve onun bıraktığı boşlukta bir anda Bahar görünür. Denizde olan Bahar'ın, an ve uzam düşünüldüğünde o anda orada bulunabilmesi elbette imkansızdır. Ancak bu, bir önceki rüya sahnesine benzer bir biçimde gerçek olan ve olmayanı, umulan ve beklenen, ama gerçekleşmeyi ya da tam tersi bir biçimde tasavvur edilen, kararlaştırılan ve bir eyleme dönüşebileni bir araya getirir. Rüyadan gerçeğe geçişin ani ve keskin oluşu gibi, bir deneme ile başlayan ve muhatabına ulaşmamış konuşmanın bir anda gerçek ve keskin bir diyaloga dönüşmesi de bu açıdan anlamlıdır. Ayrıca, ayrılmak isteyen İsa olmasına rağmen, aslında ifade biçimi ve tavırlarıyla, kararından ya da bu kararın getirebileceği olası sonuçlardan da tedirgin görünmektedir. Ancak, İsa'nın bu konuda net ve kendinden emin bir ifade çizmeyişi destekler bir biçimde, onun muğlaklığı, kararsızlığı ve bir türlü ne istediğini bilemeyişi, film boyunca karşımıza çıkan bir öge olacaktır. Ayrıca Bahar ve İsa arasındaki uzaklığın bir başka nedeni ve Bahar'ın kırgın duruşunun ana eksenini ya da temel sebebine dair ipucu da yine bu bölümde verilir. Anlaşılan o ki, İsa, Serap adında bir kadınla beraber olmuştur. Bu İsa için önemsiz bir mesele gibi görünürken, Bahar için önemlidir. Bahar ayrılma sebebinin İsa'nın Serap'a geri dönmek isteği olduğunu sanır. Oysa İsa'ya göre sebep bu değildir. İsa'nın garip veda konuşması boyunca – İsa, yine görüşebileceklerini, birlikte yemek yiyip sinemaya gidebileceklerini ve Bahar'ın genç ve güzel olduğunu, eğer isterse elli sevgili birden bulabileceğini söyler. Bahar, sanki beklediği bir konuşmayı dinler gibi görünmüş, reddetmemiş ve ayrılığı sert, emin ve açık bir tavırla kabullenmiştir. İsa'yı bir daha görmek istememektedir ve onun arkadaş kalma önerilerini de reddeder. İsa, Bahar'ın bu tavrını da garipsir. Ancak bu sahnede verilemeyen tepki ve kızgınlık, bir sonraki sahnede açığa çıkar. Bahar ve İsa, motosikletle dönerlerken, arkada oturan Bahar, motoru kullanmakta olan İsa'nın gözlerini elleriyle kapatır, motor devrilir ve ikili ufak bir kaza geçirir. Bir enkaza dönüşmüş ilişki, fiziksel olarak da devrilen çiftle anlam kazanır. Bahar ve İsa, aslında İsa'nın değil, Bahar'ın istediği biçimde kesin olarak ayrılır ve bir daha görüşmezler, en azından şimdilik. İsa, Bahar'a ve çevresine olan tavırlarıyla aldırma ve bencil bir kişilik çizer. İleride de göreceğimiz şekliyle bu film aslında kadın-erkek ilişkisinden çok, İsa'yı anlatır

denebilir. Onun hayata ve insanlara olan yabancılığı, yalnızlığı filmde nedensiz görüldüğünden, daha çok zaaflarının yönlendirmesiyle hareket eder gibidir.

İsa'nın çektiği tapınak fotoğrafından, tapınağın üniversitede derste gösterilen dia görüntüsüne geçilir. Bu kez mevsim sonbahardır, İsa İstanbul'da, üniversitede verdiği sanat tarihi dersine devam etmekte ve bir yandan da doçentlik için hazırlanmaktadır. Filmin bu ikinci bölümünde, üniversitedeki oda arkadaşıyla aralarında merkezini kadın ve erkek ilişkilerinin oluşturduğu, ama temelde son derece sığ görünen basit konuşmalar geçer. İsa, kendisinden beklenen aydın kimliğinden uzak ve duyarsız biri gibi görünmektedir. Bu bölümde İsa, bir akşamüzeri, kitapçada dolanırken, yaz sekansında kendisinden kısaca bahsedilen ve aralarında bir ilişki yaşandığını anladığımız Serap ve onun reklamcı sevgilisiyle karşılaşır. Serap, filmde Bahar'ın duruluğu ve sadeliğine tezat bir şekilde iddialı, sert ve tahrik edici bir biçimde betimlenir ve bu yönüyle "film noir"ların yarattığı tehlikeli "femme fatale"ları anımsatır. İsa, Serap'ın sevgilisinin birlikte bir şeyler içme teklifini reddeder, onlardan ayrılır ve Serap'ın evinin önünde, gece karanlığında bir kuytuda, Serap'ın eve dönüşünü bekler. Serap, eve girerken İsa'nın bir duvarın ardına gizlenmiş bir biçimde kendisini izlediğini farkeder ve irkilir ancak bir tepki vermeden, eve girer. Serap, İsa'nın varlığından rahatsız görünmektedir. Önce kapıyı kilitlemek için bir hamle yapar, ancak daha sonra vazgeçer. Bu vazgeçiş, Serap'ın bu karşılaşmadan memnuniyetsiz gibi görünmesine ve İsa'yla iletişim kurmaktan çekinmesine rağmen aslında İsa'nın o akşam eve geleceğinin de bilincinde olduğunun ve bu durumu kabullendiğinin bir ipucu olarak yorumlanabilir. Serap kapının önünde, İsa'nın ayak seslerini dinler, aynada kendi yüzüne bakar ve ardından kapıyı açar. Sinemada ayna kullanımı karakterin kişiliğinin parçalandığının, bir tereddüt içinde oluşunun ve kendiyle yüzleşmesinin bir metaforu olarak kullanılagelmiştir. Serap'ın aynada kendi yüzüne bakışı ve bu esnada yüzünde asılı olan o garip ifade, içinde bulunduğu ruh durumunun ve çelişkisinin bir karşılığıdır.

İsa evde fazlasıyla rahat ve kendinden emin görünür. Konuşmalardan, İsa ve Serap arasındaki ilişkinin, uzun zamandır ve İsa'nın Bahar'la arası bozulduğunda ya da Bahar iş için şehir dışında bulunduğu, kesintili bir biçimde de olsa sürdürülen cinsellik odaklı bir ilişki olduğunu anlarız. Bahar ve

İsa'nın ayrıldığını bilmeyen Serap, İsa'ya karşı kayıtsız davranır. Bunun sebebi, İsa'nın hep yaptığı gibi Bahar'la tartıştıktan sonra onun evine gelmesi ve Serap'ın bu ikinci bir tercih olma durumundan rahatsız görünmesidir. İsa ise Bahar'la ayrılmış olduklarını söylemez.

İsa, masanın üzerinde uzun zamandan beri durmakta olan fındıkları yemeye başlar, bayat olduklarından şikayet eder ve bir tane de Serap'ın ağzına doğru atar. İkinci atışta yere düşen fındığı yemeyi reddeden Serap, İsa'yı kızdırır. Bu noktadan sonra İsa ve Serap arasında başlarda bir tecavüzü andıran sert bir sevişme yaşanır. Bu sahne, İsa'nın yerde duran fındığı Serap'a yedirmesiyle biter. Duyguları abartıya kaçmadan anlatabilen yalın filmleriyle ön plana çıkan Ceylan bu sahneyle, İsa'nın sürdürdüğü yaşam biçimiyle kentli ve aydın ama içindeki ilkeliliği ortalara saçivermesiyle özde bir barbar olduğunu vurgulamak istemiş olabilir. Ancak, bu yapay ve abartılı sahne filmin yalın stilize bütünlüğünü bozduğu kadar, hikayeye de organik bir biçimde bağlanamaz. Üstelik yönetmenin bakışındaki oryantalist tavır da hissedilir ağırlıktadır. Toplumsal hafızayı ve kimlik meselesini sinematografisinin merkezine naif, yalın ve taşrayı ve kenti imleyen karakterlere eşit mesafede bir duruşla oturtabilen Ceylan'ın *İklimler*'deki bu tavrı oldukça tuhaftır.

Serap ve Bahar aslında İsa'nın kadınlara ve aşka bakışını betimleyen iki unsurdur. Serap'ın güçlü, yaşça Bahar'dan daha büyük, giyimi ve tarzıyla iddialı, kendinden emin çekici bir kadın olarak çizilmesi, oysa yaz sekansında gördüğümüz şekilde Bahar'ın ne zaman ne yapacağı belli olmayan şımarık bir kız çocuğu gibi resmedilmesi, ama fiziksel görünüşü ve tarzıyla Serap'tan farklı bir biçimde daha sade görünmesi, filmde İsa'nın iki farklı ruhunun, kararsızlığının, hayattan ne beklediğini bilmezliğinin iki zıt ucunun görünümüdür. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu film, ilişkilerin değil, İsa'nın bencilliğinin, maçoğunun filmidir. *İklimler*, Ceylan'ın daha önceki filmlerinde gördüğümüz aidiyet sorunsalının dışında, İsa'nın ruhunun güdüklüğünü, sapa bir taşra olarak kalmışlığını anlatmayı dener belki, ama İsa'nın meselesini bir türlü göremediğimiz ve buna vakıf olamadığımız için, bu, filmde oldukça silik kalır.

İsa, üniversitedeki odasında meslektaşıyla derinlikten yoksun bir biçimde, bir tür kıraathane jargonu içinde konuşurken, kendine ve hayatına yabancılaşmış bir aydından ziyade zaten bunlara hiçbir zaman sahip olamamış biri olduğunu düşündürebilirdi belki, ama bunun da nedenlerini kavrayamadığımız için bu karakter hakkında konuşmak güçleşmektedir. Karakterin derinliksizliği gibi gösterilen şey, temelde onun derinliklerinin verilememiş olmasıyla ilişkilendirilebilir. *Uzak*'ta ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda karakterlerin sıkıntılarının sebeplerini de verebilen, dolayısıyla bütünlüklü karakterler yaratabilen Ceylan, İsa'nın kayıtsızlığının, aldırmazlığının toplumsal ve psikolojik nedenleri üzerine düşünmemiş gibidir. İsa yalnızca kadınlarla meselesi olan ama bunun bile psikolojik temellerini anlayamadığımız tek yönlü bir karakterdir. Yani İsa'nın derinliksizliği karakterinin derinliksizliğinden kaynaklanmaz tam tersine onun sığılığı bir karakter olarak üzerine fazla düşünülmemiş olmasıyla ilişkilendirilebilir.

Ceylan filmlerinin birbirini takip eden, birbirinin içinden çıkma filmler oldukları göz önünde bulundurulduğunda, *Uzak*'ta tereddütler içinde gördüğümüz Mahmut'un *İklimler*'de İsa'ya dönüştüğünü ve artık içinde bulunduğu ikilemi kabul etmiş biri olarak yaşadığını düşünebiliriz belki. Çünkü İsa'nın akademi-sanat çevresi içindeki hareket alanının darlığı ve tutumlarındaki ve düşüncelerindeki sığılık, nihilizmin bir nevi doruklarında yaşaması, Gürbilek'in hem kentte hem de taşrada görülebilecek, yalnızca mekanla ilişkilendirilemeyecek bir ruh darlığı olarak betimlediği durumu anımsatır önce. (Gürbilek: 2005: sf: 57) Bu, insanın içinin bir tür taşra olarak, sapa ve güdük olarak kalmasıdır. Yani, merkez-taşra kavramıyla değil, taşranın içerdiği yoksunluk kavramıyla açıklanabilen bir ruh durumunun adıdır bu, duyguların noksanlığıdır, sıkıntının kendisidir. Ama bunun temellerinin de filmde verilmemesi, İsa'yı ders anlatmanın ve kağıt okumanın zül geldiği bir hocadan gayri bir yüzle göremememiz bu okumayı da güçleştirmektedir. Çünkü insanın ruhunun güdük kalmasının sonucu olan hareketsizlikle, tembellik sonuçları itibariyle benzer gibi görünseler de, temelde aynı şey değildirler. Mahmut da tembel bir aydıydı. Ama harekete geçememesinin, atalet içindeki bir adam oluşunun farkındalığının onda bıraktığı sıkıntı ve açmazın davranışsal karşılığıydı tembelliği. İçteki anlamıyla bir tür tembellik olarak görülen bu durum aslında içinin çoraklaşması, yavaş yavaş her

şeye yabancılaşmış olması, ruhunun bir taşra gibi sapa ve güdük kalmasıyla ilişkiliydi. Bir kare fotoğraf çekebilmek için arabadan inmeye bile üşenen Mahmut'un sıkıntısı ve hayata olan inandırıcı uzaklığıyla, İsa'nın tembellik edip bir türlü bitiremediği doçentlik tezi için sızlanması ve üniversitedeki oda arkadaşıyla “maç yapalım bu hafta sonu, kaytarmak yok ha” minvalinde ilerleyen konuşmalarındaki yapaylık ve sıgılık aynı talihsiz durumun yansımaları olarak değerlendirilemez. Keşke İsa'yı buna bile sahip olamayan, yani tembelliğine nihilist kalıplar bularak sıyrılabilen, bunun ardına sığınan kolaycı bir karakter olarak görebilseydik. Ama yalnızca bencil, tembel ve ne istediğini bilmeyen biri olması, bu karaktere inanmamız için yeterli ve olanaklı bir veri oluşturmaya yetmiyor. Maalesef İsa, karakterinde bir türlü vakıf olamadığımız özellikler yüzünden, Türk Sineması'nda yüzeysel örneklerini sıklıkla gördüğümüz “hayata yabancılaşmış aydın” kalıbının bir prototipi gibidir.

Pantolonun paçasının çamurda yerlere değip kirlendiğinden şikayet eden İsa, paçalarını kısalttırmak için terzi yerine annesine gider. Anne ve babasını fazla ziyaret etmediğini, yalnızca söküklerini diktirmek için onların evine geldiğini anladığımız bencil İsa, annesinin yemeğe kalması için yaptığı ısrarları yoğun olduğu ve tezi için çalışması gerektiğini söyleyerek geri çevirir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer geldiği kasabasında, anne ve babasının evinde benzer bir davranışla hareket eder gibi görünür. Burada da eve geliş yine ziyaret amaçlı değil, pratik ve pragmatik bir amaç doğrultusunda olmuştu, Muzaffer film çekmek istiyordu. Pire Dayı'nın acısını, Saffet'in sıkışmışlığını, babasının idealizmini ve ağaçlarına verdiği önemi kavramaktan uzak Muzaffer'in bunalımının ve bencilliğinin sebepleri ise açıktı. Ancak *İklimler*'e geldiğimizde film çekme amacı yerini paça diktirmeye bıraktığı kadar, İsa'nın oradan neden bir an önce uzaklaşmak istediğini, ailesine neden yabancılaştığını anlamak çok güç. İnsan sadece bencil yaradılışlı olabilir elbette. Ceylan da bunu anlatmak istemiş olabilir, ama bu da İsa'nın sadece öyle olduğu için öyle davrandığını görebilmemiz, buna ikna olabilmemiz gerekmez mi sorusunu akla getirir. Mahmut'un da, Muzaffer'in de görebildiğimiz gizli yönleri ne yazık ki *İklimler*'in İsa'sında adeta tıraşlanmış gibidir.

Ailesinin evinden ayrılan İsa'yı bir sonraki sahnede tenis oynarken, sonra da saunada görürüz. Film boyunca doğal olmak adına birbiri üzerine binmiş yüzeysel diyaloglar burada da devam eder. Ceylan, karakterlerini hayattaki gibi doğal ve kendi akışı içinde konuşturmak istemiş olabilir, elbette gündelik yaşamımız içinde roman kahramanları gibi konuşmayız ve filmdeki konuşmalar esnasındaki doğallık kaygısı bu yönüyle anlamlıdır. Ancak, diyalogların sürekli olarak birbirinin üzerine binmesi, zaman zaman anlaşılamaması filmde o kadar çok vurgulanır ki; bu, tutumun kendisinin doğallığını da tehlikeye atmaktadır. Oysa Yusuf ve Mahmut pekala doğal konuşabilmekte ama bu sınırın içinde sığ olmamayı başarabilmekteydiler. Gerçekçi olmak özensiz olmayı gerektirmez. Eğer Ceylan, Cihangir'in göbeğine yerleştirdiği karakterlerine akademisyen ve sanat yönetmeni gibi meslekler verip, yaşam biçimleriyle de destekleyerek - İstanbul Modern'in açılışına gitmek gibi- bir imge oluşturmaya çalışıyor ve sonra onların yaşamlarının, gündelik hayatlarının ve konuşmalarının aslında ne kadar sığ meseleler üzerinden ilerlediğini göstererek, bu imgeye dair bir eleştiri yapıyorsa bile, bu sığlık benzer bir yüzeysellikte yapılmaktadır. Hayatın doğal ritmini anlatan *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* yüzeysel karakterlere sahip olsalar bile, yüzeysel bir biçimde çizilmemişlerdi ve karakterler de konuşmalarının ne denli yüzeysel olduğunu vurgulamak için sığ diyaloglarla konuşmuyorlardı. Fatih Özgüven'e göre ise bu rahatsız edici tuhafılık, artık şehirleşmiş ve sanatla uğraşan entelektüele yönelik "teşhirciliğe varan itirafçılık"¹¹ın ta kendisidir ve katlanılması güç bir gerçekçilikte olduğundan izleyeni tedirgin eder.

Bahar'ın kendi dışında çok uzaklarda hayatına devam edebildiğini öğrenen İsa için Bahar artık bir arzu nesnesine dönüşür. Filmin üçüncü bölümü İsa'nın Ağrı'ya olan yolculuğu ve ikili arasındaki yine de olamayan ilişkiyi anlatır. Bu kez mevsim kıştır ve pastoral kar manzarası eşliğinde yeni bir dönemeci görürüz. İsa'nın her iki kadınla da ilişkisini kendisine garip bir iktidar alanı açarak sürdürmesi, Ingeborg Bachmann'ın "faşizm kadınla erkek arasındaki ilişkide başlar"¹² cümlesini akla getirir. Ancak filmde Bahar'ın da Serap'ın da,

¹¹ "Hava serin, iklim aynı", Fatih Özgüven, *Radikal* Gazetesi, 26. 10. 2006 kaynak: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=202686>

¹² Bachman, Ingeborg, *Malina*, Çev: Ahmet Cemal, YKY, 2004, istanbul

İsa'nın ruh ikliminin farklı görünümünü sergilemeye yarayacak iki ucu simgelemelerinin ötesinde bir işlevlerinin ve derinliklerinin olmayışı, bu sözü bize çarçabuk unutturur. Ceylan bu filmle iletişimsizliğe, kadın erkek ilişkilerindeki oynak ve derin çizgilere, maalesef ancak teğet geçebilmiştir.

Sanat Tarihi hocası İsa, Ağrı'da İshak Paşa Sarayı'nın fotoğraflarını çekerken, kendisini oraya götüren taksi şoförünün de bir pozunu alır. Bıçkın delikanlı görünümündeki şoför, vesikalığından başka bir fotoğrafının olmadığını ve bu afilli fotoğrafı eğer İstanbul'a döndüğünde kendisine gönderebilirse, o da sevgilisine vereceğini söyler ve adresini verir. Ancak bir sonraki sahnede İsa adresin yazılı olduğu kağıdı buruşturup küllüğe atar. Ceylan'ın *Uzak*'ta kent ve taşra arasındaki kültürel ikiliği, köstekli saat ve işporta malı kıyırık oyuncak asker arasında kurmasından sonra, *İklimler*'de benzer bir ikilik duygusunu vermek için seçtiği nesneler olan fotoğraf ve adres kağıdı, ne yazık ki hedeflediği amacı taşımaktan uzaktır. Çünkü Fatih Özgüven'in, Ceylan'ın Beyoğlu-Cihangir ekseninden dışarı çıkmayan kentlileşmiş, ama yine de olamamış entelektüel kesime yönelttiğini söylediği teşhirci itirafının sanki filmde esamisi yoktur da kendi de eleştirdiği söylenen insanların gözleriyle bakar buralara. Saldırgan bir biçimde eleştirdiklerinin sığığını, kendisinin de benzer bir uzaklığa sahip olması kanıtlar. Çünkü Ceylan'ın, Anadolu'da pıtrak gibi çoğalmış internet kafelerin varlığından habersiz olduğu bellidir ve burada gençlerin uzaklardakilerle "chat" yaptıklarını, onlara fotoğraflarını gönderdiklerini bilmediği açıktır. Öteki filmlerinde merkezin ve taşranın birbirlerine olan uzaklığını açık bir zihinle dile getirebilen yönetmen, maalesef biraz daha ötelere, Doğu'ya gittiğinde merkezin benzer bir bakışıyla, bir tülün ardından buralara bakabilmektedir.

Ceylan için mekan, karakterlerin organik bir bağla bağlı oldukları bir uzam anlamı taşımıştır hep. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Emin'in arazisinden ayrı düşünülememesi, Saffet'e bir tabut gibi görünen kasvetli kasabası, *Uzak*'ta Mahmut'un yalnız ve yabancı ruhunun bir dış kabuğu olarak görülebilecek evinin odaları hep aynı bütünün parçalarıdır. Ancak bembeyaz ve puslu görüntüler içindeki Ağrı, estetik görüntüler vermenin ötesinde karakterlerle pek özdeşik değildir. Ceylan'ın zamansal iklimle ruhun iklimlerini örtüştürmek istediği açıktır. Özellikle filmde bahar mevsiminin olmayışı, ama karakterin adının -bilinçli bir

tercih olduğu muhakkak- Bahar olması ve ona hiç ulaşlamaması anlamlıdır. Ama ruh iklimleriyle mevsimlerin Kaş, Ağrı ve İstanbul arasında paylaştırılmış olması karakterlerin kendi özelliklerinin neticesinde oralara konumlandırılmış olduğunu söylemek için yeterli olamamaktadır. Mekan onun için hep meselesinin tezahürleri olagelmışken *İklimler*'de mekanların onun için böylesi bir anlam taşımadığı ve karakterlerden soyutlandığı söylenebilir.

Ceylan'ın Türk Sineması'na en büyük armağanı, filmlerinde otobiyografik olandan yola çıkmakla birlikte, bunu tarihsel ve toplumsal bilinçaltımıza yönelik bir arayışın, eleştirinin nesnesi kılabilmesinde gizlidir. Modern insanın yalnızlığını kentle ilişkilendirerek evrensele taşıyabilen Ceylan, *İklimler*'de yalnızlık ve iletişimsizliği ele alsa bile, ne yazık ki, bunun hakkında pek az şey söylemiş, yalnızca etrafında dolanabilmiştir. Modern yaşamı ve insanın bu yaşam içindeki konumlanma çabasını anlatan Ceylan'ın her biri derinlikli bir mesele içeren ve sık dokunan filmlerinden sonra *İklimler*, yüzeysel olanı yüzeysel bir biçimde ele alışıyla biraz yavan kalmıştır. Varoluşu itibarıyla son derece evrensel olan kadın erkek merkezli problemler, ne yazık ki *İklimler*'de filmin vaat ettiklerinin biraz uzağındadır. Çünkü modern insanı, yaşamı, şiirsel sineması aracılığıyla irdeleyen Ceylan'ın tasası ve meselesi burada biraz eksik kalmış, insan, birey üzerine pek az şey söylenebilmiştir. Mekanların karakterlerden bağımsız ve sadece birer yer olmaları, karakterlerin yeterince derinleştirilememiş olması, bencillik ve yalnızlığın bireyin ve insanın evrensel meselesi değil sadece İsa'nın sorunu olduğunu düşündürmektedir. Aslı Daldal'ın sorusunu yinelemek gerekirse; Neden Bahar ve İsa arasında bu kadar büyük bir uçurum var? Ve bu uçurumdan seyirciye ne?¹³

Elbette filmin bütününde Ceylan'ın estetize kompozisyonları yine başarılı olmakla birlikte, biçimin ancak içerikle anlam kazandığını söylemek gerekir. Bu estetik kaygısının uyduğu sahneler ve planlar ise özellikle filmin başlangıç ve bitiş sekanslarıdır. Bahar'ın fotoğraf çeken İsa'yı sevgiyle izlediği ancak sonra ağlamaya bağladığı sahnede İsa'nın genel planda, yüksek kolonlar

¹³ "Postmodern İklimler", Aslı Daldal, *Radikal* Gazetesi, 29.10.2006 kaynak: http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6395

altında ufak ve yabancı bir figür gibi görülmesi, aralarındaki uzaklığın görsel bir yansıması olur. Filmde Bahar'ın rüya sahnesinde toprağa gömülmesi, İsa'nın onu görünmez kılmaya çalışması ile ilişkili olduğu kadar, filmin son planında yağan kar altındaki Bahar'ın yavaş yavaş ekrandan silinmesi, aynı tutuma bir gönderme yapar. Önce siluet olan, ardından kaybolan Bahar'la, bir ölü gibi kumlar altına gömülen Bahar arasında elbette bir koşutluk vardır. Ya da Ağrı'da uzaklardaki Bahar'ı puslu bir camın ardından izleyen İsa'nın aralarındaki uzaklığı, bu cam, estetik bir görsellik içinde verir.

Ceylan'ın öteki filmleri açık yapıları, imge zenginlikleri ve içkin yapılarıyla kendilerini okumaya ve açımamaya imkan veriyor ve bu filmlerin çeşitli yöntemler eşliğinde okunmasını olanaklı kılıyordu. Ancak *İklimler*'in kendi yapısı, onu Bourdieu, Kracauer ya da Gürbilek'in görüşleriyle incelemeyi olanaklı kılammamıştır. Bu bölümdeki yöntem sorunu, filmin içeriği ve kapalı yüzeyselliğiyle ilişkili olarak düşünülmelidir.

7. SONUÇ

Çan sesleri ne kadar gür işitiliyorsa araba gürültüleri de durmadan artıyordu. Duvarlar daha koyu, isli pervazlar daha da karanlık görünüyor, lamba daha fazla is salıyordu.

Anton Çehov / *Sıra Adamları*

Nuri Bilge Ceylan'ın, aidiyet, ev, taşra ve kent kavramlarına olan farklı bakışı, onun fotoğraf geçmişinden getirdiği şiirsel üslubuyla birleşerek, Türk Sineması'nda yeni bir dil yarattı. Yönetmenin otobiyografik olandan yola çıkan anlatısı, kısa filmi *Koza* ile çekirdeklenip *İklimler*'e kadar giderken bir filmde ele alınan her tema ve hikaye kendinden sonra gelen tarafından ve geliştirilerek sürdürüldü. Filmografisi belli bir tematik bütünlüğe sahip olan Ceylan'ın, ele aldığı yalnızlık, iletişimsizlik gibi izleklerin yanı sıra, bütün filmlerini sarıp sarmalayan ve muhtemel ki Ceylan'ın da kendi meselesini oluşturan, aidiyet kavramıdır. Yönetmen taşra ve kent arasında yarattığı endişe ve ikiliklere eşit mesafeden bakmayı başarır ve onu farklı kılan da zaten budur. Filmsel anlatısının temelini oluşturan bu aidiyet teması, hem taşrada hem de kentte olamamak, taşralılık ya da kentlilik, gitmek ya da gidememek karşıtlıklarında kendini gösterir. Bir kavram, öbürünü peşinden sürükler.

Pastoral bir yaşamın görüntüleri ve sesleriyle sarmalanmış, kuşlar, kaplumbağa, ağaçlar, çiçekler, yağmur ve karın da bir anlam kazandığı bir anlatı kuran Ceylan, bu yönüyle toprakla yani kökle olan ilişkisini de kavramsallaştırmış olur. Bu doğa, bir fon olmanın ötesinde aidiyetin ve taşranın ana nesnesi olarak ön planda, hatta kimi zaman karakterlerle eştir. Ayrıca aidiyet, ev gibi temel meseleler bu doğa parçasının unsurları olan çeşitli hayvanlar üzerinden aktarılır. Leylek, bilindiği gibi göçmen bir kuştur, ama ne kadar uzağa giderse gitsin, mevsim dönümünde ayrıldığı yere geri döner. Kaplumbağa zaten evini sırtında taşıyan bir hayvan olma özelliğiyle bu ev temasının bilinçli seçilmiş bir metaforu

olarak değerdendirilmelidir. Yani Ceylan'ın filmlerine dahil ettiği dış evrene ait bu parçalar, onun filmlerinin birer anlam parçasını oluşturur.

Ceylan'ın üzerinde durduğu diğer temalar çocukluk (ki bu evrenin aidiyet ve evden bağımsız düşünölemeyeceği açıktır) utanç, suçluluk duygusu, vicdan, zaman ve oyun olarak özetlenebilir. *Koza*'da ağaçlara bir sopayla vurarak zarar veren bir çocuktan, *Kasaba*'da kaplumbağayı ters çeviren çocuklara kadar, çocukluk doğaya zarar verme üzerinden, yani vicdan ve suçluluk duygusuna eklemlenmiş bir biçimde verilir. Utanç duygusu yine benzer bir izlek olarak *Kasaba*'da çocuk üzerinden aktarılır. Okula bozuk yemek getiren ya da okula geç kalan ve çoraplarını kurumaları için okulun sobasının üzerine asan çocukların hissettikleri utanç, *Mayıs Sıkıntısı*'nda tahtada cümlesini eksik yazan çocuğun hissettiği mahcubiyete, utanca evrilir. “Bilincim özellikle farklılıklarım üzerine yoğunlaşırdı. 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.¹⁴” diyen Ceylan çocukluk ve suçluluk duygusunu filmlerinde de bir arada verir. *Uzak*'ta suçluluk duygusu ve vicdan ise, çocuksu bir ruh durumuna sahip olduğunu gördüğümüz Yusuf'a yaptıklarından sonra Mahmut'un onun sigarasını içişi üzerinden verilir. Oyun, çok katmanlı bir biçimde bütün filmlerine yayılır. *Kasaba*'da çocukların doğayla oyunları, Saffet'in lunaparka gidip çocuksu bir duyguyla eğlenmesi ve dondurma yemesiyle başlayan oyun kavramı, *İklimler*'e kadar gider. *Mayıs Sıkıntısı*'nın bütününün bir oyundan hareket etmesi yani oyunun Muzaffer'in oynatmaya çalıştığı oyuncuların yapmaları gereken bir edim olmasının yanı sıra, aslında bütün filmleri temelde bir oyun ve oyunsulukla iç içedir. Ali'nin yumurta taşıma oyunu, Muzaffer'in film çekme oyunu, Asuman Suner'e göre Emin'in ağaçlarını kaptırmama oyunu, *Uzak*'ta Yusuf'un oyuncak askeriyle oyunu, fotoğraf çekmeye çalışan Mahmut'un köstekli saat oyunu, hep aynı döngüsellüğün izleri olarak yorumlanabilir. *Uzak*'ta bir türlü yakalanamayan fare de bir tür kedi fare oyununu anımsatır. Hatta *İklimler*'de İsa'nın Serap ve Bahar'la ilişkisinin garip ve gelgitli bir oyunu

¹⁴ Güldal Kızıldemir, *Radikal* Gazetesi, 21 Aralık 1997 kaynak: www.nbcfilm.com

andırması da buna dahil edilebilir. Ve bu oyunlarla bir arada olagelmış, alttan alta hissettirilen bir vicdan duygusu filmleri gevşek bağlarla birbirlerine bağlar. Tüm bu duygular birbirlerinin içinden çıkarak büyürler.

Zaman ise Ceylan'ın ana problematiklerinden birini oluşturur. Reel zaman ile anlatı zamanını üst üste bindirerek ve bir büyük yavaşlık ve durağanlık içinde veren Ceylan, taşranın zaman algısını durağan bir devingenlikle birlikte görselleştirir. Aynı zamanda *Uzak*'taki yavaşlık ve durağanlık zamandan ziyade kent içi yalnızlığı hissedilir kılar. Ceylan, kendi bakış açısını, mekanların kullanımıyla birleştirerek Kracauer'ın belirttiği türden bir sinemasal dil inşa eder. Kracauer'e göre, sinema, büyük şehri yakalama, ortak ve adsız yaşamını görüntüleme, kendine has zamansallığını anlatma ve sessiz, gizli saklı, bilinçsiz olaylarını yakalama yetisine sahip olan araçtır. Sinema, tamamen dışsallaşmış, sözcüklerin ve şeylerin işlevlerinin unutulduğu ve anlamlarının ısıltılar altında dağılmış olduğu büyük şehrin gerçekliğini biçimlendirebilen tek araçtır. (Öztürk: yay. haz.)

Ceylan, bütün filmlerinde kilit bir nesneyi, anlatımı güçlendirici bir metafor olarak kullanır. Bu aynı zamanda Suner'e göre Ceylan'ın filmlerinden izleyiciye geçen çocuksu ruh durumunun da bir göstergesi gibidir. (Suner: 2006, sf. 153) Bu kimi zaman kırılmaması için uğraşılan bir yumurta olabildiği gibi, kimi zamansa bir müzikli çakmaktır. *Uzak*'ta ise bu nesneler Yusuf'un Samsun Sigarası ve oyuncak askeriyle, Mahmut'un köstekli saatidir. *İklimler*'e geldiğimizde bu nesne İsa'nın Bahar'a vermeye çalıştığı küçük bir müzik kutusuna dönüşür. Bu nesneler genellikle aranan, arzulanan ya da ihtimam gösterilen nesneler olabildikleri gibi, dışlanan, beğenilmeyen ya da küçük görülen nesneler de olabilirler. *İklimler*'de ise sahibine ulaşması istenen bir hediye, küçük bir müzik kutusu olmuştur. Ancak bu nesneler hep metaforiktir yani onlara yüklenen anlam büyük ya da küçük ama kendince önemli derecede ve filmin bütünüyle organik bir ilişki içindedir. Özellikle Yusuf'un gemici sigarası dediği, ama Mahmut'un son derece avam bulduğu Samsun sigarası ve işporta malı bir asker oyuncak, Mahmut'un köstekli gümüş saati gibi daha elit bir yaşam biçimini imleyen ve maddi olarak da daha değerli nesnesinin yanında, Yusuf'a taşralılığını, küçümsendiğini daha çok duyumsatmaya yarar. İki farklı kültür evrenini Ceylan, bu nesnelerle daha da görünür kılar.

Müzik kullanımından kaçınan yönetmen, müziği non-diegetic olarak sahneye eklemek yerine genellikle diegetic bir biçimde yani onu filmin ve anlatının bir parçası kılarak vermeyi tercih eder. Filme sonradan dahil edilmiş, anlatının ve sahnelerin içinde doğası gereği bulunmayacak müzik, *Kasaba* hariç öbür filmlerinde pek görülmez ya da kullanılan dışsal müzikler iki duygu ya da sahne arasında bir geçiş sağlar. *Kasaba*'da anlatının bir parçası olmayan, sonradan eklenmiş bir klarnet sesi duyulur. *Mayıs Sıkıntısı*'nda ve *İklimler*'de kullanılan müzik ise diegetictir, yani Muzaffer'in ve İsa'nın arabasındaki teypten gelir. Aynı şekilde *Uzak*'ta Yusuf'un gittiği kıraathanedeki İbrahim Tatlıses şarkısı ile Mahmut'un gittiği bardaki caz ezgisi ve *İklimler*'de Ağrı'da Bahar ve İsa'nın gittikleri kıraathanede çalan türkü de diegetictir, onlar da mekanla ilişkili, mekandan gelen müziklerdir. Müziğin diegetic olmadığı sahnelerde ise yönetmen onu bir leitmotiv olarak kullanmayı yeğler. Yani iki duygu ya da sahneyi birbirine anımsatıcı tek bir ezgiyi, iki sahne, duygu ya da durum arasında bağ kurulması amacıyla kullanır. Ancak bu müzik sahnenin önüne geçmez, belli belirsiz kullanılır. “Ben zor duyulan müzik seviyorum sinemada; dipten gelen, zor duyulan...”¹⁵ diyen Ceylan'ın bu tutumu onun müzik konusundaki eli sıkılığının sebebinin, müziğin görüntülerin önüne geçmesini ve izleyicide müzikle gerçekleşebilecek olası duygu dalgalanmalarını engellemek istemesi olduğu söylenebilir, nitekim kendisi de bunu itiraf eder. “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.”¹⁶ Ancak onun filmlerinde müzik, hiçbir zaman doldurucu bir işlev taşımaz. Bazı sahneleri monotonluktan kurtarmak ya da akışı sağlamak için kullanılan doldurucu müzik (Erdoğan, Solmaz: 2005, sf: 62) zaten Ceylan'ın oluşturduğu yalın biçime de aykırı olurdu.

Bu yapı ses için de geçerlidir. Ceylan imgeler üzerinden oluşturduğu filmlerinde neredeyse görüntüyle eş bir biçimde ve aynı özen ve önemle sese kimi anlamlar yükler. Ceylan'ın kasabasının sesleri; rüzgarda fışkırdan ağaçların sesleri, akan suyun şıkırtısı, kuşların kanat çırpma sesleri ve ötüşleri, filmle

¹⁵ Yücel Göktürk - Sungu Çapan, Ocak 2000 kaynak:
http://www.nbcfilm.com/mayis/press_rollinterview.php

¹⁶ A.g.e.

organik bir bağı olmayan kimi insanların uzaktan duyulan belli belirsiz mırıltıları, her haliyle taşırayı hatırlatan ve gürültüyle geçip giden mobiletin sesi, köpek havlamaları, rüzgarın uğultuları olarak özetlenebilir. İstanbul'u ise, sabah erken saatte çalan kulak tırmalayıcı alarmlar ki, kentte zaman algısına ve onun kullanım biçimine dair anlamlı bir donedir, Yusuf'un sanki İstanbul'da boşlukta salınımına benzer bir biçimde onunla özdeş kullanılarak tekrarlanan rüzgar çanının sesi, şehrin, kalabalığı imleyen uğultusu, Yusuf'a yalnızlığını daha çok duyumsatan uzaklardaki insanların gülüşmeleri, mırıltılı konuşmaları, Yusuf'un hayalinin sesi olarak betimlenebilecek vapur ve gemi düdükları, araba kornaları, Boğaz'dan gelen martı sesleri olarak özetlenebilir. Ceylan, keskin bir sessizliği de bir bakıma ses olarak kullanır. Anlamsız bekleyişlerin ve zamanın geçişinin işareti olan durgun ve mutlak bir sessizlik de onun filmlerinde öne çıkar. Ceylan, kasabayı, şehri görünür kılmakla kalmaz, seslerini de verir, sessizliği bile bir ses olarak duyumsatır.

Ceylan'ın bütün filmlerinde görülecek rüyalar ya da uykuyla uyanıklık arasındaki o muğlak, yumuşak ve yanılsamalı alan, kendini şiirsel bir biçimle gösterir. *Kasaba*'nın son sekansında doğanın pastorallığı içindeki Asiye'nin gün içerisinde yaşadıklarının ve hissettiklerinin bir izdüşümü olarak yorumlanabilecek rüyasını izleriz. Ceylan'ın pek sıklıkla çocuklar üzerinden anlattığı vicdan, suçluluk duygusu gibi kimi duygular Asiye'nin rüyasının temelini oluşturur. *Uzak*'ta Yusuf odasında pencereden içeri giren ve sonra kaybolan bir ışık görür. Yusuf'un rüyasından birkaç sahne sonra ise Mahmut'un rüyadan ziyade uyku ve uyanıklık arasındaki o kısa dilimde yaşanan düşme hissine benzer, kapılma halini izleriz. Mahmut her zaman oturduğu yerde yani sürekli izlediği televizyonunun karşısındaki tek kişilik koltuğundadır ve elindeki bardak ve yanındaki ayaklı lamba ağır ağır yere düşer. *İklimler*'de ise Bahar'ın Ağrı'da İsa'nın kaldığı otele geldiği sahnede buna benzer bir an vardır. Bahar ve İsa'nın kim oldukları bile anlaşılamayacak bir biçimde gördüğümüz detay görüntüleri, sürekli bir yavaşlık hissi, Bahar'ın saçlarının ağır ağır kayması, İsa'nın sigara içişi bu gerçek dışı atmosferin görünümleridir. Ayrıca Ceylan, *Uzak* ve *İklimler*'deki bu iki sahnede aynı sesleri kullanarak ikisi arasında da bir koşutluk kurar. Bu, bir çan sesi, uğultular, mırıltıya benzeyen tanımsız ve tarifi zor sesler, gerçekdışı evreni pekiştirir, izleyeni garip bir ruh haline davet eder. Burada keskin bir tilt ile

gördüğümüz lamba ise, *Uzak*'ta Yusuf'un odasındaki ilk gecesinde tavandaki lambaya uzun uzun bakışını anımsatır. Ceylan filmleri arasında göndermelerde bulunur, onları hatırlatır.

Anton Çehov'un taşradaki sıradan insanları anlattığı öykülerini ve onun yalınlığını anımsatan filmleriyle Ceylan, Çehov'dan ne kadar etkilendiğini kendisi de itiraf eder ve nitekim *Mayıs Sıkıntısı*'nı Çehov'a adar. "Çehov'un etkisine bir kere girmiş, Dimov'u, Astrov'u bir kere tanımış olan bir insan artık dünyaya bu etkiden bağımsız bakamaz. Hayatın trajik boyutunu en derinden hissedene ve anlatılamaz sanılanı büyük bir rahatlıkla anlatan büyük bir yazar. Hayatımı bu denli zenginleştirdiği için ona minnet duyuyorum.¹⁷ diyen Ceylan'ın yalın filmleriyle, "herşey basit olmalıdır, tümüyle basit" (Çehov: 2002 sf: 9) diyen Çehov arasındaki ilişki büyüktür.

"Sanatçının kişisel bakış açılarından, mekân(lar)ın kullanılışından ve daha başka sinematografik efektlerden bir kompozisyon oluşturulur. Yani bir yandan daha önce planlanmamış sahneler öbür yandan şekillendirilmiş sahnelerin birleştirilmesinden bir film kompozisyonu yaratılır." (Öztürk: Yay. Haz.) diyen ve hem /hem de ya / ya da kalıbını öneren Kracauer ve Ceylan birlikte düşünüldüğünde Ceylan'ın filmlerine sinen ikilikler daha da görünür olur. Ceylan'ın çizdiği bu kompozisyon içinde taşra ne iyiliğin ne kötülüğün, ne güzelliğin, ne çirkinliğin, ne sadece naivitenin ne de vahşiliğin mekanıdır. Ama tüm bunların hepsidir de. Bu ikilikler arasında tereddütlü kalmaktır. Ceylan, otobiyografik olandan yola çıkarak kendi meselesini nesneleştirerek konu haline getirirken hem kendi sorunlarıyla halleşir hem de bunu evrensel bir öze kavuşturur. Geçmiş sadece, içine kaçıp hayatı anlamlı kılabilceğimiz romantik ve korunaklı bir bölge olarak görme eğiliminde¹⁸ olmadığını söyleyen Ceylan için taşra nostaljik ve neşeli bir orijin değildir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda özlenen, umulan, istenen kent ise, *Uzak*'ta ona varıldığında tüm bu değerlerin anlamsızlaştığı, modern insanın yalnızlığının mekanı haline gelen bir

¹⁷ Erkan Aktuğ, Nuri Bilge Ceylan söyleşi: "Çehov'a minnettarım". *Radikal* Gazetesi, 21 Ekim 1999 kaynak: http://www.nbcfilm.com/mayis/press_rdklerkaninterview.php

¹⁸ Mehmet Erdem, *Antrakt* Sinema Gazetesi, Sayı:59, 19-25 Aralık 1997, kaynak www.nbcfilm.com

uzama dönüşür. Ama Ceylan bu yalnızlık evini de tam olarak olumsuzlamadığı gibi, onun bireyden götürdüklerinin karşısına taşrayı olumlayarak koymaz.

Kasaba'da amcası Nuri ve dedesi Emin'in sağlam aidiyet duygularının karşısında konumlanan Saffet, kasabasına karşı bir aidiyet beslemediğini, oradan çıktığı takdirde, her an istediği yerde hasret duygusu hissetmeksizin yaşayabileceğini söyler. Buna benzer bir karşıtlık Emin ve Saffet üzerinden *Mayıs Sıkıntısı*'nda da tekrarlanır, hatta film tümüyle bu aidiyet krizine doğar. Ağaçları, toprağı ile mutlu ve uyumlu bir yaşam süren Emin'in tersine, kasabayı ve onun tüm parçalarını üzerine kapanmış bir mezar gibi gören Saffet'in tek amacı oradan çıkabilmektir. Oysa gitmek karşıtı olan kalmayı da peşi sıra sürükler ve bu bir tür varoluşsal endişeye dönüşür. Çünkü kıpraşan vaatleriyle uzaktaki başka diyarlar, aslında güvenli bir ev olarak betimlenebilecek orijinin tersine, bilinmezliklerle doludur. Bu sürprizli duygu, gitmek için motive edici ve yeterli bir sebep olduğu kadar, aynı şekilde gitmemek için de geçerli bir korku ve endişenin gerçek kaynağıdır. Yerlilik, güven, aidiyet bilinciyle sarmalanmış bir taşranın kapsadıkları hep kendi karşıtıyla, bunalım ve kapanmışlığıyla birlikte varolacaktır ve bu talihsiz durum, göçmenlerin yaşadığı ana sıkıntıdır. Çünkü bellek onları köke itelerken, oluşturulamamış bir aidiyet bilincinden yoksunluk da gitmelere sürükler. Böylece bu durumun kendisi zaten bir kimlik problemini, bir ikilemi beraberinde getirir. İşte bu öz çelişki Ceylan sinemasını doğuran ana izlettir. Bu çelişkinin kendisini ve onun çözümsüzlüğünü, çelişkiler arasında tereddütlü kalmayı ve bu tereddüde tahammül etmeyi anlatır Ceylan.

Kasaba'da Nuri'nin Amerika'da okuyup sonra kendi küçük kasabasına geri dönmesi ve bunun bir leylek motifiyle birlikte verilmesi, Saffet'in askere giderken içinde bir sızı duyduğunu söylemesi, *Mayıs Sıkıntısı*'nda Saffet'in sıkıldığını ve gitmek istediğini durmadan yinelemesi, ama gerçekte bu eylemi gerçekleştirebilecek dişe dokunur hamlelerde bulunamayışı, bu kilit çelişkinin tezahürleri olarak görülebilir. Gitmek kalmanın arkadaşıdır. Muzaffer'in *Mayıs Sıkıntısı*'nda taşraya gelmiş bir kentli profili çizmesi, ama gerçekten kentli olup olmadığını bir sonraki çevrimde yani *Uzak*'ta göstermesi hep aynı bütünün parçalarıdır.

Ceylan, Saffet'in taşrada kapanma endişesini ve korkusunu, Muzaffer'in kentlileşme çabasını ama gerçekte aydın bir kentli olmadığını farkedişini, kentli ve taşralı olmanın birbirini törpüleyen iyi ve kötü getirilerini, iki değer arasında sürekli artan bir ivmeyle hissedilen gerilimi, bireylerin kente kaçma telaşlarını, taşralı kalma endişelerini merkeze alan anlatılarıyla Nurdan Gürbilek'in "tereddüt" kavramıyla birlikte okunabilecek bir yapı kurmuş olur. Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* adlı eserinde, Tanzimat yazarlarının ya Batı'nın etkisi altında kalınacak olma korkusuyla bir tür züppe miti yaratıp köklere geri dönme çağrısıyla harmanlanmış eserler verdiklerini ya da tam tersi bir biçimde akılcı ve modern Batı kimliğine bir an önce kavuşmak için Doğu kimliğini telaş içinde ötelediklerini, ısrarlı bir biçimde taraf tuttuklarını söyler. Ancak ona göre gerçek yaratıcılık, Doğu ve Batı arasında taraf tutma mücadelesi ya da kırılmasında değil, iki dünya arasında kalmanın doğurduğu gönül yaralarını, hassasiyetleri, farklılıkların yarattığı endişe ve tereddütleri eserin ana konusu haline getirebilmekte gizlidir. "İyi yazar endişeyi roman başladığında çoktan savuşturmuş olanlardan değil, roman boyunca taşıyabilenlerden, bir başka deyişle romanı endişenin belgesi değil, sahnesi kılabilenlerden çıktı." (Gürbilek: 2004, sf.50) Yani Gürbilek'e göre Doğu ve Batı arasında kalmak, yaratıcı bir tereddüt duygusu yaratır ve bu duygu başlı başına eserin ana meselesi haline gelebiliyorsa eğer, özgün bir dil yaratılabilir.

Ceylan'ın taşra ve kent, ikilem ve tereddütleri ise otobiyografik anlatı yapısı düşünüldüğünde bir bakıma kendi öz dertleri, tereddütleridir. Bourdieu'nün yansırılık ilkesinden hareketle diyebiliriz ki Ceylan, kendi meselesini anlatısı kılarak, hem bir film dili gerçekleştirir, hem de kendini oluşturur. Yani Ceylan bunu bir anlatıya dönüştürerek, bertaraf etmez, tam tersine, filmlerinin ana konusu ana nesnesi kılarak ikilemlerinden bir dil, bir evren yaratır. Üstelik bir bakıma kendi personasını nesneleştirerek de kendini inşa eder.

Taşra ve kent arasında taraf tutmaması, birini öbürüne olumlamaması ama bu iki kimlik arasında artan bir gerilimi hissedilir kılması ve bir sorunsal haline getirmiş olması, bu tereddüt duygusuyla açıklanabilir. Yani Gürbilek'in Doğu ve Batı arasındaki bir kimlik sorununa işaret ettiği tereddüt duygusu, Ceylan'ın sinemasında varlığını taşra ve kent arasındaki ikilikten alır. Onun öz meselesi, anlatısının ana nesnesi haline gelerek onu verimli kıldığı gibi, bu

aradalık onun için salt bir anlatıya dönüşür. Taşra üzerine olagelmiş klişe bakışlar onda kırılır ve yeni ve farklı dile kavuşur. Medeniyet ile barbarlığı, kültür ile doğayı, taşralılık ile kentliliği her iki tarafa da eşit ölçüde paylaştırır. “İyi” ile “kötü”yü temsil eden iki farklı figürü değil, aynı anda hem iyi, hem de kötü olan, olabilen iki farklı insanı karşı karşıya getirir.” (Argın: 2006, sf: 296) Çünkü hepsi az ya da çok karıştını da bağrında taşır.

Üstelik merkezin büyük bir alışkanlıkla taşrasına yönelttiği dışarıklı bakışın ardında, belki de kendisinin de bir taşra olduğunu, dünyanın taşrası olduğunu bilmenin, Orhan Pamuk’un deyimiyile “merkezde olmama duygusu”nun (Pamuk: 2007) getirdiği hezimet ve Batı’nın karşısındaki mahcubiyeti (Argın: 2006, sf: 289) taşrasına yükleme, yansıtma amacı vardır. Çünkü taşra merkezin arka bahçesiye eğer, merkez de dünyanın arka bahçesidir. Ceylan da olmamış kentlileriyle biraz da bunu imlemiş olabilir.

Göçmenlik, içerdiği aidiyetsizlik ve yurtsuzluk nedeniyle yaşanan mekanın tüm kıvrımlarına, hayatın bütününe derin bir imalı bakış, kımıldayıp duran bir tereddüt duygusu içerir. “Orası” ve “burası” arasında bölünmenin getirdiği ruhsal ayrışma, aidiyet arayışının ya da kente uyum çabasının giderek artan ve kimi zaman zorlayıcı olabilen ivmesi, eve dönüşün imkansızlığının kavrandığı an, temelde birleşerek kendi içinde bir bütünsellik sağlar ve göçmeni eleştirel ve işkilli bir yabana dönüştürür. Ona mutlak bir hafıza ile berrak bir bilinç verir. İşte Ceylan’ın bakışı da Argın’ın işaret ettiği şekliyle Zizek’in “Yamuk Bakış” olarak tasvir ettiği türden bir içinden bakış, öznel ama ötekilemeyen bir bakıştır. Ortada durarak her iki kavrama da, bir tereddüt, sıkıntı ve çelişki duygusuyla eşit mesafeden bakar. İki ucu birbiriyle yüzleştirir. Gürbilek’in deyimiyile de bu tereddüdü ve paradoksu eserinin ana nesnesi kılar.

KAYNAKÇA

AKBULUT, Hasan, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, Bağlam Yay, İstanbul

AKDENİZ, Bige, 2003 *Anlatı Sıkıntısı Aşan Bir Film Mayıs Sıkıntısı, Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan* Yay. Haz. Deniz Bayrakdar. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3* (s.s.: 125-130) Bağlam Yay. İstanbul

ALTUĞ, Zafer, 2004, *Türk Sinemasında Kentli / Taşra Çatışması ve 1980 Sonrası Değişim* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yard. Doç. Dr. Nejat Ulusay, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara

ANDREW, J. D. 2007, *Büyük Film Kuramları*, Çev: İbrahim Şener İzdüşüm Yay. İstanbul

ARGIN, Şükrü, 2006, *Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?* Der: Tanıl Bora *Taşraya Bakmak* (s.s.: 271-296) İletişim Yay. İstanbul

AYMAZ, Göksel, 2004, *Uzak'taki Kent Kentteki Uzaklık*, Yay. Haz. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, *Kentte Sinema Sinemada Kent*, (s.s: 227-240) Habitus, İstanbul

BACHMANN, Ingeborg, 2004, *Malina*, Çev: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul

BAL, Hüseyin, 1999, *Kent Sosyolojisi*, Turhan Kitabevi, Ankara

BATUR, Sabire, 2001, *Çağdaş Sinema Tarihi Ders Notları* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-tv Bölümü, İzmir

BAUMAN, Zygmunt, 2003, *Modernlik ve Müphemlik*, Çev: İsmail Türkmen, I. bs., Ayrıntı Yay. İstanbul

BAYART, Jean François, 1999, *Kimlik Yanılsaması*, Çev: Mehmet Moralı, I. bs., Metis Yay., İstanbul

BAZIN, André, 1993, *Sinema Nedir?*, Çev: İbrahim Şener, I. bs. Sistem Yay, İstanbul

BELGE, Murat, 1992, *Türkiye Dünyanın Neresinde*, I. bs., Birikim Yay, İstanbul

BERGER, John, 2004, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yay. İstanbul

BONITZER, Pascal, 2006, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Çev: İzzet Yaşar, Metis Yay. İstanbul

BONITZER, Pascal, 2005, *Bakış ve Ses*, Çev: İzzet Yaşar, Metis Yay. İstanbul

BÜYÜKDÜVENÇİ, Sabri- ÖZTÜRK, Semire Ruken, *Postmodernizm ve Sinema* 1997, *Postmodernizm ve Sinema*, Çev ve Der: BÜYÜKDÜVENÇİ, Sabri- ÖZTÜRK, Semire Ruken, Ark Yay. Ankara

BORA, Tanıl, 2006, *Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye*, Der: Tanıl Bora *Taşraya Bakmak* (s.s.: 37-66) İletişim Yay. İstanbul

BOURDIEU, Pierre, 2006, *Sanatın Kuralları Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, Çev: Necmettin Kamil Sevi, YKY, İstanbul

CAMUS, Albert, 1997, *Sisifos Söyleni*, Çev: Tahsin Yücel, Can Yay, İstanbul

CANETTI, Elias, 2006, *Kitle ve İktidar*, Çev: Gülşat Aygen, 4.bs., Ayrıntı Yay, İstanbul

CHAMBERS, Iain, 2005, *Göç, Kültür, Kimlik*, Çev: İsmail Türkmen-Mehmet Beşikçi, I. bs., Ayrıntı Yay, İstanbul

CEYLAN, Nuri Bilge, 2007, *Kasaba*, Yay. Haz. Alpagut Gültekin Norgunk Yay. İstanbul.

CEYLAN, Nuri Bilge, 2003, *Mayıs Sıkıntısı*, Yay. Haz. Alpagut Gültekin Norgunk Yay. İstanbul.

CEYLAN, Nuri Bilge, 2004, *Uzak*, Yay. Haz. Alpagut Gültekin, Norgunk Yay. İstanbul.

ÇEHOV, Anton, 2002, *Bütün Oyunları*, Çev: Ataol Behramoğlu, İş Kültür Yay. İstanbul

CIMENT, Michel, 2003, *Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor*, Çev: Ayşe Orhun Gültekin, Yay. Haz. Alpagut Gültekin, Mayıs Sıkıntısı, Norgunk Yay. İstanbul

DALDAL, Aslı, 2005, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, İstanbul

DALDAL, Aslı, 2003-2004, *Gerçekçi Gelenegin İzinde: Kracauer, Basit Anlatı ve Nuri Bilge Ceylan Sineması*, Doğu-Batı (25) (s.s. 255-273)

DOLTAŞ, Dilek, 2003, *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkilap Yay. İstanbul

DÜZGÜN, Gülhan, 2004, *1990 Sonrası Türk Filmlerinde İstanbul'un Değişimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Ahmet Şahinkaya, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Tv. Bilim Dalı, İstanbul

EAGLETON, Terry, 2005, *İdeoloji*, Çev: Muttalip Özcan, 2. bs., Ayrıntı Yay, İstanbul

ERDOĞAN, İrfan-SOLMAZ, Beşevli Pınar, *Sinema ve Müzik*, Erk Yay. Ankara.

ERKMAN, Fatma, 2006, *Çağdaş Eleştiri Ders Notları*, Yeditepe Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul

EYÜBOĞLU, Selim, 2003, *Yakın Geçmişe Ait Üç Filmde Şimdiki Zaman Sıkıntısı: Herkes Kendi Evinde, Dansöz, Mayıs Sıkıntısı* Yay. Haz. Deniz Bayrakdar. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3* (s.s.: 81-86) Bağlam Yay. İstanbul

FRISBY, David, 2006, *Georg Simmel-Modernitenin İlk Sosyoloğu*, Çev: Elçin Gen, Sunuş, *Modern Kültürde Çatışma*, Georg Simmel İletişim Yay.İstanbul

GIDDENS, Anthony, 1998, *Modernliğin Sonuçları*, Çev: Ersin Kuşdil, 2. bs., Ayrıntı Yay, İstanbul

GOMBRICH, E. H., 2001, *Sanatın Öyküsü*, Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul

GÜÇHAN, Gülseren, 1992, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, I. bs., İmge Kitabevi, Ankara

GÜRBİLEK, Nurdan, 2004, *Kör Ayna Kayıp Şark*, I. bs., Metis Yay. İstanbul

GÜRBİLEK, Nurdan, 1999, *Ev Ödevi*, I. bs., Metis Yay, İstanbul

GÜRBİLEK, Nurdan, 2007, *Vitrinde Yaşamak Seksenlerin Kültürel İklimi*, 4.bs., Metis Yay, İstanbul

GÜRBİLEK, Nurdan, 1995, *Yer Değiştiren Gölge*, I.bs., Metis Yay, İstanbul

İĞNECİ, Rana, 2003, *Türkiye’de Modernleşme ve Sinema İlişkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Tv Anabilim Dalı, İzmir

JONES, David Martin, 2006, *Deleuze, Cinema and National Identity*, Edinburgh University Press, Edinburgh

KEPES, Gyorgy, 1996 *Kent Ölçeğinde Dışavurum ve İletişim Üzerine Notlar*, Cogito-Kent Kültürü, Sayı: 8 Yaz, YKY, İstanbul

KILIÇBAY, Mehmet Ali, 2000, *Şehirler ve Kentler*, İmge Yay. Ankara

KONGAR, Emre, 2004, *21. Yy.da Türkiye: 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*, Remzi Kitabevi, İstanbul

KONYAR, Hürriyet, 1997, *Çok Partili Hayata Geçiş ve Yeni Siyasi Yapılanmanın Toplumsal Hareketlilikte Meydana Getirdiği Değişim*, Toplum ve Göç, DİE yayınları. Ankara

LEFEBVRE, Henri, 1998, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Çev: Işın Gürbüz, Metis Yay. İstanbul

LUNN, Eugene, 1995, *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*, Çev: Yavuz Alagon, Alan Yay. İstanbul

MCGEE, Patrick, 1997, *Cinema, Theory and Political Responsibility Culture*, Cambridge University Press, Cambridge

NACİ, Fethi, 1981, *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yay, İstanbul

NUTKU, Özdemir, 2007, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, Özgür Yay, İstanbul

OKTAY, Ahmet, 2000, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, Akyüz Kitabevi, İstanbul

ONARAN, Alim Şerif, 1994, *Türk Sinema Tarihi* Cilt I-II, I. bs., Kitle Yay. Adana

ONARAN, Alim Şerif ve VARDAR, Bülent, 2005, *20. yy.ın Son Beş Yılında Türk Sineması*, I. bs., Beta Yay, İstanbul

ORR, John, 1997, *Sinema ve Modernlik*, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Ark Yay. Ankara

ÖZBEK, Meral, 1999, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yay. İstanbul

ÖZGÜÇ, Agah, 1993, *Yüz Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yay. İstanbul

ÖZTÜRK, Mehmet, *Kentler ve Sinema*, Yayına hazırlanıyor.

RICHARDS, Jeffrey, 1976, *Frank Capra and the Cinema of Populism*, Ed. Bill Nichols, *Movies and Methods, Volume I* University of California Press, California

PARLA, Jale, 2004, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 4. bs. İletişim Yay. İstanbul

PAMUK, Orhan, 2007, *Babamın Bavulu*, İletişimYay, İstanbul

SCOGNAMILLO, Giovanni, 1987, *Türk Sinema Tarihi*, I.bs, Kabalcı Yay, İstanbul

SIMMEL, Georg, 2006, *Modern Kültürde Çatışma*, Çev: Tanıl Bora, Nazire Kalaycı, Elçin Gen, 4.bs., İletişim Yay., İstanbul

STEVENSON, Deborah, 2003, *Cities and Urban Cultures*, Open University Press, Maidenhead, Philadelphia.

SUALP, Z Tül Akbal, 2004, *Zamanmekan Kuram ve Sinema*, Bağlam Yay. Ankara.

SUNER, Asuman, 2006, *Hayalet Ev – Yeni Türk Sineması'nda Aidiyet Kimlik ve Bellek*, Metis Yay. İstanbul

SÜTÇÜ, Özcan Yılmaz, 2005, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es Yay. İstanbul

TAYLOR, Charles, 1995, *Modernliğin Sıkıntıları*, Çev: Uğur Canbilen, I. bs., Ayrıntı Yay, İstanbul

THORNS, David C., 2004, *Kentlerin Dönüşümü Kent Teorisi ve Kentsel Yaşam*, Çev. Esra Nal, Hasan Nal, Soyak Yay. İstanbul

TOURAINÉ, Alain, 2007, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, 2. bs, YKY, İstanbul

TUNCER, Selda, 2005, *The Destruction City Myth in Last Modern Turkish Cinema*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Hasan Ünal Nalbantoğlu, ODTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara

TÜRKEŞ, Ömer, 2006, *Orada Bir Köy Var Uzakta*, Der: Tanıl Bora *Taşraya Bakmak* (s.s.: 157-212) İletişim Yay. İstanbul

TÜRKOĞLU, Nurçay, 2004, *Bereketli Kimlikler ve Televizyonda Kültür Vatandaşlığı* Derleyen: Nurçay Türkoğlu, *Renkli Atlas, Kültürel Üretim Alanları*, (s.s. 55-74) Babil Yay. İstanbul

TÜRKOĞLU, Nurçay, ÖZTÜRK, Mehmet, AYMAZ Göksel, 2004, *Derleme, Kentte Sinema Sinemada Kent*, I. bs. Yenihayat Kütüphanesi, İstanbul - içinde Aymaz

Türkçe Sözlük, 1998, 9. bs., Türk Dil Kurumu, Ankara

TÜTENGİL, Cavit Orhan, 1979, *Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları*, I. bs., Gerçek Yay. İstanbul

YERAL, Önder, 2006, *Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler Romanı ve Olanaksızlık*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Fatma Erkman, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı, İstanbul

WAGNER, Peter, 2005, *Modernliğin Sosyolojisi*, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay, İstanbul

WEBER, Max, 2005, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çev.Zeynep Gürata I. bs., Ayraç Yay. Ankara

ZIZEK, Slavoj, 2005, *Yamuk Bakmak*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yay. İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

Birtanem Nihan EREN

Kişisel Bilgiler:

Doğum Tarihi: 07.02.1981
Doğum Yeri: Çorlu / Tekirdağ

Eğitim:

Lise: 1992-1999 Tekirdağ Anadolu Lisesi
Lisans: 1999-2003 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema tv Anasanat Dalı, Senaryo Yazarlığı Bölümü
Yüksek Lisans: 2005-2008 Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı

Çalıştığı Kurumlar:

2006- ...: Yeditepe Üniversitesi, Fen-Edb. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırma Görevlisi
2004-2006: Sinematek Derneği, Senaryo Yazarlığı Atölyesi, Eğitimci
2004-2006: Kadıköy Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Sinema tv Bölümü, Eğitimci