

# GENIS MANZARALAR, BITIMSIZ CAN KIRIKLARI

Yayın Adı : Rabarba  
İli : İstanbul

Periyod : Aylık  
Sayfa : 16

Tarih : 01.06.2018  
Tiraj : 0

1/4



Koza'dan Ahlat Ağacı'na Nuri Bilge Ceylan Sineması

# GENİŞ MANZARALAR, BİTİMSİZ CAN KIRIKLARI

Yazar: Prof. Dr. Hasan Akbulut\* - İllüstrasyonlar: Büşra Öztürk

Nuri Bilge Ceylan sineması üzerine önemli bir kaynak olan Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman ve Mekan kitabının yazarı, saygın akademisyen Prof. Dr. Hasan Akbulut'la usta yönetmenin sinemasına giriş yapıyoruz.

Adına yeni ya da genç denilen Türkiye sinemasının temel aktörlerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan'ın ilk kısa filmi Koza'yı (1995) dışarıda bırakırsak, tamamlamış olduğu yedi filmi var. Ahlat Ağacı (2018) ise henüz görücüye çıktı. Bu filmlerin belirgin ortaklıkları olduğu gibi, farklılıkları da var. Bu kısa yazıda Ceylan sinemasının ortaklık ve farklılıklarıyla temel özelliklerini özetlemeye çalışacağım.

*Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman ve Mekan* başlıklı kitabımın girişinde şöyle yazmıştım: "Nuri Bilge Ceylan sineması, aksiyonun olmadığı bir yavaşlıkta, günlük yaşamın sıradanlıklarını anlatan yalınlığıyla düşünmeyi talep eden bir sinema öneriyor. Önerdiği sinema, kimilerince çok 'sıkıcı'. Merkezinde genç ve güzel bir çiftin olduğu, özdeşleşmeyi talep eden, çoğunlukla sonu evlilikle biten türden klasik öyküleme yapısına alışkın bir izleyici için bu sıklığın gerekçesi anlaşılabilir elbette. Onun filmlerindeki minimalist anlatı yapısı, aksiyondan yoksunluk, sessizlik, zamana ve mekana odaklanan durağan anlatım, bu nedenle yerleşik egemen film izleme pratiklerimizi sarsabilecek bir deneyim vaat ediyor." (Akbulut, 2005: 10) Bu tespitin, bugün de geçerli olduğu söylenebilir. Ceylan'ın filmleri, seyircinin, ölümler da denilen eylemsizlikle yüklü sahnelerini anlamaya çağırır ve ondan çok şey bekler. Bu eylemsizliğiyle Ceylan sineması, öncelikle biçimsel olarak Deleuze'ün zaman-imge sineması kavrayışının bir örneğidir. Eisenstein'in montaj sineması, Hollywood sinemasıyla örneklenen ve zamanın dolaylı bir temsilini sunan hareket-imge sinemasının tersine zaman-imge sineması, zamanın doğrudan bir temsilini sunar. "Zaman-imgede algılama-tepki-devinim zinciri kopmuştur. Saf görsel ve sessel durumlar içinde yakalanmış karakterler, bir gezintiye çıkmış ya da çıkmaya mahkum edilmiş olarak bulurlar kendilerini. Onlar ar-

tık hareketin aralığı dışında var olmazlar, hatta onları sorunlara bağlayacak, ruhlarını denetlemeyi sağlayacak yücelik tesellisine bile sahip değillerdir." (Deleuze, 2000: 41) Ayrıca zaman, bu sinemada uzamsallaşır, görülebilir hale gelir. "Ceylan'ın sineması da tümüyle zamanı uzamsallaştırır, onu görülebilir kılar. Onun durağan görüntüleri, insan kalabalıklarından uzak uzamları, sanki hızlı ve karmaşık 'modern' kent yaşamının altında, son derece dingin, kımlıtsız ve değişmez bir zaman olduğunu anlatır (Akbulut, 2005:42). İlk filmlerinde belirgin olan zaman-imge sinemasının özellikleri, *Üç Maymun* (2008) ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmlerinde daha geriye çekilse de, *Kış Uykusu*'nda (2014) tekrar açığa çıkarak, karakterlerin pencere, deniz kıyısı ya da bozkırda durup baktığı manzarayı, okunabilir bir imge olarak anlamaya çağırır. Bu geniş manzaralar, karakterlerin kendilerine, hayatlarına, geride bırakmak istedikleri kaygılarına, korkularına ve gelecekteki arzularına ilişkin anlam yüklüdür. Seyircinin, Ceylan'ın çoğunlukla filmlerindeki hafif anlatı/öyküyü, sabırla bu görüntülerden çıkarması, kurması gerekir.

Koza'dan *Uzak*'a (2002) olan ilk dönem filmlerinde Ceylan, birbirine eklenmiş olan bir öykü ve küçük değişikliklerle varlıklarını sürdüren karakterleri anlatır. Onun *Kasaba*'dan (1997), hatta *Koza*'dan *Uzak*'a dek filmografisinde dikkat çekici olan şey, bu filmlerin tek bir filmmiş gibi devamlılık göstermesi, birbirine eklenmesi, filmlerinin konularını yaşamdan alması ve kendi deneyimlediği yaşamı, sanatına, sinemasına konu etmesidir. Ceylan, minimalist tavrı benimsemesiyle, hareketli planlardan çok sabit planları tercih etmesiyle, filmlerinde aynı ya da benzer konuları, aynı oyuncularla işlemeyle Ozu'ya ve Bresson'a benzer (Akbulut, 2005: 33). Bir başka benzerlik ise, belgeleme ilişkindir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999), belgeleme benzer. "Cey-

## Koza'dan Ahlat Ağacı'na Nuri Bilge Ceylan Sineması



Bir Zamanlar Anadolu'da

Anlatıdan çok karakterlere odaklanmasıyla, eylemin bastırılışıyla, kesin olmayan sonuçlarıyla, yönetmenin anlatı üzerindeki vurgusuyla ve görsel biçimlerinin farklılığıyla Ceylan'ın filmleri, "sanat" sineması içinde değerlendirilebilir.

lan'ın yeğlediği anlatısal yapı da, basit ve sadedir, ama izleyiciyi öyküye dahil eder. Öykü karmaşık olmadığı, çatışma belli olduğu için, izleyici şaşırmaz, gerilimi hissetmez." (Akbulut, 2005: 37) Ancak konusunu doğadan, gündelik olayların sıradanlığından alan bulunmuş öykü, *Uzak*'la birlikte yerini belirgin olayın ekseninde kurulmuş anlatılara bırakır. İlk dönem filmlerinde taşra, yer, yurt, aidiyet, kimlik temaları, topluluk içinde kendi yollarını bulmaya çalışan sıradan insanların dertleri, geçmişle ilişkileri, arzuları, çabaları ve ideallerinden uzaklaşmış kentli erkek karakterin eylesizliği ile birlikte işlenir.

Aidiyetin, evin ya da yuvanın sorgulandığı ilk üç filmde karakterler için evin neresi olduğu değişir. Kasaba'nın uzamı, Nuri için ev iken, Saffet için, her şeyi yapabilecek güçteyken bu gücü sınırlandıran bir hapisneden farkıdır. Öte yandan *Uzak*'ın sinik fotoğrafçısı Mahmut için İstanbul bile ev değildir artık. "Bu yönüyle Ceylan'ın karakterleri için bir 'yuvaya dönüş' özlemi olsa da, evin olmadığı ya da evin gerçek bir sığınak olmadığı" (Akbulut, 2005: 35) görülür. Taşranın ana mekan olduğu *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nin tersine *Uzak* İstanbul filmidir, ancak içinde taşranın ruhunu ve iç sıkıntısını taşır. İlk iki filmin tek düze, ama döngüsel dün-

yasındaki sıradan insanların oluşturduğu topluluk yaşantısı, *Uzak*'ta kentin bireylerin yalnızlığı ile karşılık oluşturur. Bu yalnızlık, "Mahmut'un küçük eviyle, iki kişilik arabasıyla, karla kaplı boş sokaklarla, iki karakteri, kapı ve pencere gibi çerçeveler içine yerleştirerek mekanı daraltan çekimlerle anlatılır." (2005: 34) Kentsel uzamın, genişliğine karşın karakterleri sınırlandırdığı. Ceylan filmlerinde taşranın da huzurlu olmadığı açıktır. Tekinsizlik, darlık, kapatılmışlık, nereye giderse git-sinler, Ceylan'ın karakterlerinin dramıdır. Nuri, Muzaffer, Mahmut, İsa, Aydın içlerindeki sıkıntıyla buldukları yerlerin yabancıları, yurtsuz göçerleridir. "Nuri, Mahmut, İsa, Eyüp ve Bahar'ı birbirine yakın kılan şey yalnızlıklarıdır. Geç modern zamanların yalnız karakterleri, içinde buldukları toplumsal yapıyı değiştirmede başarısız olarak melodram karakterleriyle aynı özelliği paylaşırlar. Dahası onlar, kendilerini, amaçları gerçekleştirilmeye güdülenmiş karakterler değildir, amaçları olmadığı için eyleyemeyen, içe dönmüş, sessizleşmiş, mutsuzluğa mahkum olmuş edilgin bireylerdir." (Akbulut, 2012: 116)

Ceylan, *İklimler*'de (2006) akademisyen İsa ile sanat yönetmeni Bahar arasındaki ilişkiye, kopuşa odaklanır. İzleyici, bu ayrılığın nedenini bilmez, ama ayrılık sürecini izler. Kopuşun o güneş kadar yakıcı, o buz gibi soğuk iklimini kendi zihni ve bedeninde tadar. *İklimler*, mevsimlerin ve coğrafyanın, değişmesine koşut biçimde, karakterlerin ruh iklimlerinin nasıl değiştiğini çarpıcı biçimde anlatır. Ancak film, Bahar'dan çok İsa'nın yönelimiyle ilerler ya da kesintiye uğrar. Bu yönüyle *Uzak*'ta olduğu gibi "çok şey bilen" erkek karakterin kayıtsızlığı, sinikliği ve sonunda ihaneti, *İklimler*'de de devam eder (Akbulut, 2012: 119). *Üç Maymun*, patronu Servet'in arabasıyla çarparak adam öldürmesi suçunu, ailesini daha rahat yaşatmak için üstlenen Eyüp'ü, daha farklı bir yaşamı arzulayan ve arzularını bastırma-

yan Eyüp'ün patronu ile yasak bir ilişki yaşayan karısı Hacer'i ve bütün yaşananların ortasında patronu öldüren oğulları İsmail'i merkeze alır. Cezaevinden çıkan Eyüp, oğlunun hapse girmemesi için, onun suçunu üstlenecek daha güçsüz birini bulur. Suçun devri, aileyi dağılmaktan korur.

Suç eksenli kurulan "*Bir Zamanlar Anadolu'da* Kırıkkale'nin Keskin kasabasında gerçekleşen bir cinayetin ardından cinayetin otopsisini konu alır. Bir doktorun, bir savcının, bir emniyet müdürünün ve bir jandarma komutanının cinayeti araştırma süreci, insan ilişkilerinde statü ve hiyerarşinin yerini, bürokrasiyi, güçlerin çatışmasını gözler önüne serer. Film, cinayetin nasıl ve niçin işlendiğinden çok, roller arasındaki çatışmayı, güç ilişkilerini, olağan ve sıradan olanı öne çıkarır." (Akbulut, 2012: 118) Roller arasındaki ilişkiler, yönetmenin sonraki filminde de merceğe alınır. Ceylan'ın ilk dönem filmlerine benzeyen *Kış Uykusu* doğduğu Kapadokya'ya yerleşmiş eski oyuncu Aydın, onun genç ve güzel karısı Nihal ile kız kardeşi Necla ekseninde, karı-koca, kardeşlik ve çalışan ilişkilerini konu edinir. *Kış Uykusu* bir karakterin, Aydın'ın kendisine, hayatına bakışına dair bir bakış filmidir. Karakterlerin gerçekte oldukları ile performe ettikleri rolleri arasındaki farklılığa odaklanan filmde Aydın'ın rollerine damgasını vuran, öğretici, her şeyi bilen, tepeden bakan hali, kibiri, onu Mahmut'a, İsa'ya akraba kılar. *Kış Uykusu*, Ceylan'ın *Kasaba*'dan sonra en çok konuşan filmi olarak görülebilir. Üstelik bu durum, karakterlere, *Kasaba*'da olduğu gibi kendileri ve hayat hakkında düşünme, felsefe yapma olanağı verir. Ayrıca onların entelektüel sermayeleri, konuşmalarına edebi bir üslup katmalarını sağlar.

Ceylan'ın filmlerinde kasabada doğmuş, kentte yaşamış orta yaşlı erkeklerinin mütemediyen yaşadığı başarısızlık hissi, *Uzak*'ta, *Üç Maymun*'da ve *Kış Uykusu*'nda

## Kozal'dan Ahlat Ağacı'na Nuri Bilge Ceylan Sineması

da belirgin bir duygu olarak öne çıkar. *Uzak*'ta Mahmut, ne Tarkovski gibi filmler çekebilmiştir, ne de sevdiği kadının peşinden gidebilecek gücü kendinde bulmuştur. *Üç Maymun*'da Eyüp'ün başarısızlığı, varıl ve başka bir hayat yaşamayı arzulayan karısı Hacer'e bu hayatı sağlayamamasıyla ve oğlunun bir baltaya sap olmamasıyla ilişkili görünür. Ancak son bir hamle ile Eyüp, ailesini dağılmaktan kurtarabilir, ancak bunun da kaçıştan başka bir anlamı yoktur. *Kış Uykusu*'nun Aydın'ı ise, oyunculuk kariyerini bırakıp, doğduğu topraklara, Kapadokya'ya geleceği telafi etmeye çalışır başarısızlık hissini. Belki de kentte başka avcılara kaptırmaktan korktuğu genç ve güzel karısını, Anadolu'da zapt edebileceğini düşünür. Tam da bu yönüyle Ceylan'ın filmi, bir tür erkeklik krizini anlatan erkek dramlarıdır.

Anlatıdan çok karakterlere odaklanılması, eylemin bastırılışıyla, kesin olmayan sonuçlarıyla, yönetmenin anlatı üzerindeki vurgusuyla ve görsel biçimlerinin farklılığıyla Ceylan'ın filmi, "sanat" sineması içinde değerlendirilebilir (Akbulut, 2005: 56). Onun filmi, modernist sanat pratiğinin kodlarını paylaşır. Öz-düşünümsellik ve oynusuluk da bu pratiklerden biridir. Ceylan *Mayıs Sıkıntısı*'nda film yapma süreci, *Uzak*'ta fotoğraf, *İklimler*'de hem fotoğraf hem de televizyon dizisi ile *Kış Uykusu*'nda tiyatro üzerinden sanat yapma sürecini, bu sürecin neye benzediğini anlatır. O sanatsal üretimin kökeninde, yüce duyguların değil, hile, suçluluk, yalan gibi insanın kötücül yanlarının olduğunu vurgular. Suç, suçluluk ve vicdan ise, filmlerinde öne çıkan duygulardır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda kırdığı yumurtanın yerine kümeden çaldığı yumurtayı koyan küçük Ali'nin hilesinden farklı olarak filmde oynaması karşılığında Saffet'e İstanbul'da iş bulacağını söyleyen Muzaffer'in ve *Uzak*'ta Yusuf'u çalmakla suçladığı saati bulduğunda bunu ona söylemeyen Mahmut'un eylemi, seyirciye suçluluk ve vicdan azabı yaşatır. Bununla birlikte sanat yapmak, sinema yapmak, bu tür suçluluk duygularından kurtarıcı, iyileştirici bir etkiye sahip olduğundan, Ceylan için anlamsızlık ve melankoli gibi durumlar, sanat gibi aşkın değerler içinde eritilebilir; bu nedenle de sanatın kendisinde bir terapi etkisi gösterir. Sinema, ona bir bakıma sinema zorunlu olduğundan korktuğu bir kaderden kurtulma umudu verir. Böylelikle Ceylan için sanat, Sontag'ın belirttiği gibi (1998: 46) sanat aracılığıyla sanatçının - kendinden ve so-

nunda sanatından - arındığı, bir kurtuluş, bir çilecilik uygulamasına dönüşür (Akbulut, 2005: 58).

**Ceylan'ın filmlerinde düşün ve bununla bağlantılı olarak oyunun da önemli bir yeri vardır. Filmlerindeki düşler, filmsel anlatı içinde, anlatının bütünüyle dolaylı olarak ilişkili olsa da, anlatsal gerçeklikle "oyun" oynar.**

Ceylan'ın filmlerinde düşün ve bununla bağlantılı olarak oyunun da önemli bir yeri vardır. Filmlerindeki düşler, filmsel anlatı içinde, anlatının bütünüyle dolaylı olarak ilişkili olsa da, anlatsal gerçeklikle "oyun" oynar (Akbulut, 2005: 56-57). Film çekme sürecinde yaşananlar, özellikle ağaç altındaki babanın repliklerini unuttuğu ya da yanlış söylediği sahneler, *Mayıs Sıkıntısı*'ni oynusu bir film yaparken, filmin öz-düşünümselliğini de vurgular. "Öncelikle film, film yapımı ve yönetmen üzerinedir; seyretme olgusuna odaklanır; film sürecindeki araçlara (ses kayıt cihazı, kamera, ışık vb.) dikkat çeker; film-içinde-film içerir; yönetmen, film-içindeki-filmin yönetmeni Muzaffer aracılığıyla kendisini görünür kılar. Bunlara ek olarak 'ilgisiz' ses/sessizlik kullanımı; 'sıkıcı' kamera hareketleri; yapaylığa dikkat çekme; gerçek ve kurmaca ayrımının belirsizleşmesi; anlatıcının, bazen metin içinde görülür hale gelmesi; karakter/oyuncuların ontolojik konumu (oyuncuların, içinde oldukları filme ilişkin yorum yapmaları)"

(Chandler, 2004) gibi stratejilere yer vermesiyle *Mayıs Sıkıntısı* öz-düşünümsel bir filmidir (Akbulut, 2005: 116,117).

"Modern filmler, algılananı anlatarak, kameranın kaydettiklerini ekrana yansıtarak, günlük deneyimin yaşam dünyalarından çıkan imgesel anlatıları işler." (Orr, 1997: 23) Ceylan sineması, Ceylan'ın da pek çok yerde açıkladığı gibi, "kendini keşfetme arayışının artan hızının ve bu keşfin büyüyen bir hızla olanaksızlaştığı duygusunu umutsuzca yenmeye çalışmasına tanıklık eden" neo-modern sinema geleceğini izler (Orr, 1997: 24). Ceylan'ın filmi, "temiz" görselliğiyle izleyicide orada bulunma arzusu uyandırır ve bu yönüyle dingin, "huzurlu" bir atmosferi çağırır da, derinlerde acıyı, yaralayıcı bir "sahicilik" taşır. Onun filmlerinde çatışmayı, gerilimi oluşturan bu "acıyı" durumlar, günlük yaşamın sıradanlığı içinde gizlidir (Akbulut, 2005: 122). Ceylan, her filmde gündelik olana sızması olan bir insanlık durumunu, can kırıklarını ele alır ve yolunu sanatla aydınlatır. ■

<sup>1</sup> Hatta onun sinemasındaki eylemsizlik, mizah malzemesi de olmuştur. Bir mizah dergisinde yer alan karikatürde genç sevgililer, bir yükseklikten önlerindeki manzaraya bakarlar. Sevgililerden biri, "Hiçbir şey yapmadan manzarayı izleyeceğiz," der. Diğeri ise şöyle der: "Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki gibi mi?" Akbulut, Hasan (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman ve Mekân*. İstanbul: Bağlam. Akbulut, Hasan (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalpe-rest.

Deleuze, Gilles (2000). *Cinema 2: The Time Image*. çev. H. Tomlinson; R. Galeta. Londra: The Athlone Press.

Orr, John (1997). *Sinema ve Modernlik*. çev. A. Bahçıvan. Ankara: Ark Yay.

Sontag, Susan (1998). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. yay. haz. Y. Salman; Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis.

\* İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi



Kış Uykusu