

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA ANTROPOLOJİK ELEŞTİRİ

S. Yetkin Işık

Son yıllarda Türkiye’de filmleri en çok tartışılan, akademik yazılarda, yayınlarda da en çok incelenen yönetmen muhtemelen **Nuri Bilge Ceylan**’dır. Yönetmenin özellikle sosyal bilimcilerden çok ilgi görmesinin yalnızca onun aldığı büyük ödüllerle, başarılarla ilişkili olmadığından hareket eden bu yazı; **Nuri Bilge Ceylan**’ın ilk filminden günümüze kadar çektiği —galiba— tüm filmlerinde önemli toplumsal ve insani sorunsallar üzerine kafa yorduğu, benzer sorunlar etrafında dönen senaryoların birbirleriyle, yönetmenin film çekme tekniğiyle ve filmlerin diğer öğeleriyle tutarlılık oluşturduğu varsayımından hareket etmektedir. Bu haliyle **Ceylan** filmleri, insan ve toplum üzerine düşünenlere, onların ilgisiz kalamayacağı, üzerinde düşünmeye/çalışmaya oldukça uygun malzemeler sağlamaktadır; ya da, bir futbol terimini kullanarak söylersek, onlara nefis paslar atmaktadır. Bu yazı da **Ceylan** filmlerinin yaptığı düşünme çağrısına mütevazı bir cevap ve yönetmeni filmleri aracılığıyla anlama denemesidir.

1

İnsan belleği sayesinde kendisini doğadan ayırır; diğer türler ve giderek bütün doğa karşısında kendisine üstünlük atfeder. Oysa aynı zamanda unuttandır insan, unutmak zorundadır. Öncelikle gerçeği: Ölümlü olduğunu, geçiciliğini, her şeyin her an değişebileceğini, geleceğin belirsizliğini. **Nuri Bilge Ceylan** filmlerinde ise zaman en önemli mesele olarak dikkat çekiyor; hatta yönetmenin zaman konusunda takıntılı olduğu izlenimini ediniyor insan. Zaman karşısındaki

duyarlılık, **Ceylan**'ın bazı filmlerinin adlarına da yansır: *Mevsimler*, *Kış Uykusu*, *Bir Zamanlar Anadolu'da*... Adlardan da öte, filmlerinde sahnelerin akışının oldukça yavaş olduğu, bu konuda kasıtlı bir tercih yapıldığı açıktır (yönetmen bazı söyleşilerinde de yavaşlama konusunun bir tercih olduğunu belirtmektedir). Diyaloglar arasında sessizlikle geçen dakikalar, hiçbir konuşmanın, kameranın hiçbir hareketin olmadığı karelere bolca rastlanır. Bu dakikalarda yönetmen hayatın akışını duyumsatmak istemektedir sanki: Gün doğumu, gün batımı, yavaşça akıp giden gürül gürül bir hayattan sesler, rüzgâr, akıp giden zamanın mecazı olarak durmadan akmakta olan sular, sularda çürüyüp giden elmalar ve yaşlı insan yüzlerinde zamanın derin izleri... İnsan ve zaman ilişkisi, özellikle sürekli geçmişin (Makedonyalı **İskender**'in antik zamanı, Birinci Dünya Savaşı ve ailenin yakın geçmişi) konuşulduğu *Kasaba* filminin bütününe sinmiştir. Hız/haz çağına, Hollywood sinemasına karşıt ve onlara inat bir mesaj verir **Ceylan**: “Yavaşla, dur, düşün!” Bu noktada hep dile getirildiği gibi **Ceylan**'ın fotoğrafçılık formasyonunu, yönetmenliğinin temelinde fotoğrafçılık olduğunu hatırlamakta yarar var. Fotoğrafçılar sabırlıdır; bazen günlerce hatta aylarca uygun ışığı, yani uygun zamanı, uygun mevsimi, uygun saatleri bir çadırda bekleyerek yaşarlar hayatı. Evet, bekleyerek, sabırla *durarak* yani. Çünkü fotoğraf çekmek, ‘anı yakalamak’, ‘anı bir karede dondurmak’ gibi mecazların da anlattığı gibi akışa karşı dondurma, durdurma eylemidir ki, böylelikle zamanın bir parçasını ele geçirme yanılması yoluyla insani trajedi bir nebze olsun dindirilebilir. Ayrıca durmakta olan görüntüler, yüzler, manzaralar seyirciyi bunlar üzerinde düşünmeye çağırır. Ancak “Oturmaya mı geldik!” diyen düğün davetlisi gibi “Durmaya mı geldik!” der, gerçeklerden, kuşkuculuğun yorgunluğundan, geç kapitalizmin aptallaştırıcı koşurmacalarından kaçıp sinema salonunda ‘kafa dağıtmaya’, yani unutmaya gelmiş zamane seyircisi. **Ceylan** filmlerinin düşük gişesi ve yurt dışında aldığı ödülleri, onun film çekerek kitlenin beğenilerini kazanmayı değil, düşündüklerini anlatmayı ve birlikte düşünmeyi seçtiğini göstermektedir. (Burada yaratıcı emeğin ve anlam işçiliğinin, para kaybetme riskini göze alarak kültür endüstrisinin çarkları dışında ve onun karşısında kültür eleştirisi yapmak için harcadığını söyleyebiliriz.) Yani, **Ceylan**'ın ‘zamaneye’ karşı duruşu ile filmlerindeki ‘zamana karşı’ duruşu arasında bir tutarlılık olduğu söylenebilir. Şunu da eklemeli: zaman üzerine birlikte düşünme, zamanın değerini önemseme tavrı, bir olgunluk, yetişkinlik

çağı işaretidir. Dolayısıyla **Ceylan** filmlerinin aynasında sabırsızlığımızın, henüz olmamışlığımızın, kısacası çocuksuluğumuzun daha bir göze battığını söyleyebiliriz.

2

Her iyi fotoğrafçı —ya da genel olarak iyi sanatçı— gibi **Ceylan** da bir öğretmendir. Bize öncelikle görmeyi ve bakmayı öğretir. **Ceylan** sinemasında belli tiplerin diğerlerinden daha fazla kalın çizgilerle gösterildiği ve öne çıktığı gözlene de bir kahramanın olmadığı görülür (sanırım bu Türkiye sineması için de bir yeni bir tarz). Bu yansızlık veya nesnellğin film üzerine değerlendirmeler yapan bazı yazarlarca eleştirildiği görülmektedir. Fazla fotoğrafik olmak veya belgesele yakın olmak, filmlerde iyi adamlar ile kötü adamların çatışmasından oluşan basit dramatik yapıya alışık seyirciyi rahatsız eder. Oysa tiplerin arasındaki sınırların ve yükseltelerin törpülenmesi, iki boyuta inmesiyle görüntüden feragat edilmez. Kameranın nesnel gerçekliğinden edebi ve fikirsel bir derinlik aramak üzere yararlanır. Bir kez daha söyleyecek olursak, yönetmen bizi yalnızca gözlerimizle değil beynimizle de görmeye zorlar. Toplumsal ve kültürel manzarayı, sorunu/sorunları, insanı... Oysa kahramanlar, mitler, seyirciyi duygulandırarak yanına çeken hikâye... Bütün bu öğelerin kat kat oluşturduğu kalın örtünün altında gerçek, az-çok eksiltir; görünmez olur. **Ceylan** ise seyircinin beğenisini feda ederek bizi görmeye zorlar; kamerasını derin çizgilere, bakışlara kazınmış hikâyelerini okunaklı kılmak üzere insan yüzlerine çevirir.

Görmeyi öğretmenin bir yolu, insanı kendisine, sorunlarına, nesnesine dışarıdan, uygun mesafeden bakmasını sağlamaktır. **Ceylan** filmlerinde olaylar çoğu kez taşrada, kasabalarda geçer. Taşra sözcüğü dışarı anlamına gelmektedir. Dışarı, merkezden, yani kentlerden uzakta olan; siyasetin gündeminden dışlanmış olan, çoğu zaman da kendi kaderine terk edilmiş olandır. Öte yandan taşra, bir sorun olarak aydınların, akademinin gündeminden hiç düşmez. Yakın tarihinin toplumsal ve kültürel değişimlerini büyük oranda demografik hareketliliğe borçlu olan (iç göç ve dış göç dalgalarının sürekliliği) Türkiye toplumunda taşralılaşıma, kasabalı kültürünün veya köylülüğün kentleri istilası, özellikle İstanbul hakkındaki konuşmalarda sıkça yapılan tespitlerdir. Örneğin seçkincilikle 'suçlanan' ve seçkin olmayı seve seve kabul eden tarihçi **İlber Ortaylı**, yazılarında, TV programlarındaki konuşmalarında ve kitaplarında sıkça

taşralılıktan yakınıdır. Bir başka tarihçi, **Ahmet Yaşar Ocak**, 1950’li yıllarda başlayan köyden kente göç dalgasının İslâm’ı şehre taşıdığını, ancak beraberinde getirdiği köylü Müslümanlığının şehirleşemediğini, 1960’lardan sonra Türkiye Müslümanlığının şehirlileşme yerine, adeta bir “arabeskleşme” (vurgu yazara ait) sürecine girdiğini yazmaktadır (2009, s. 135). Özetle, Türkiye modernleşmesinde yakın tarihin (özellikle 1980 sonrası dönemin) mekânsal ve düşünsel anlamda bir taşralılaştırma tarihi olduğunu ve bu dönemde kentliliğin gerilediğini biz de rahatlıkla söyleyebiliriz. Bugünlerde ise artık üniversitelerin, yani bir toplumun evrensel olan ile bağ kurmak denilince ilk akla gelen kurumunun taşralılaştırmasından (“yerli ve milli bilim” saikiyle) söz ediyor (bkz: Meşe, 2019) ve en önemli ülke sorunlarının kasaba politikası ölçeğinde, en berbat demagojilerle süslenerek tartışıldığı politik gündeme maruz kalıyoruz. Ceylan, taşraya derinlemesine bakarken, aynı zamanda büyük şehrin kaotik ve maskelerle dolu yanıltıcı atmosferinden uzaklaşıp toplumuna, zamaneve ve nihayet kendisine ‘dışarıdan’ bakmaya çağırılmaktadır seyirciyi. Zaten insan açısından en zoru ötekileri anlamak değil midir? Kendimizin merkezinde olduğu çemberin ötesinde, dünyayı başka türlü gören, yaşayan, başka şeylere inanan, başka şeylere gülen ötekileri anlamak... Etnikmerkezciliğimizi, erilmerkezciliği veya türmerkezciliği aşmak için seyahat ve edebiyat, bu arada sinema bir imkândır. Eski çağlarda, başlıca iletişim aracının söz olduğu zamanlarda, seyahat etmek başka kültürleri anlamamanın en etkili yöntemiydi. Seyyahlar, gezgin ozanlar ve tüccarlar etnografinin ve antropolojinin, yani ötekiler hakkındaki yazın ve araştırmanın öncüleri sayılırlar. Yazılı ve görsel kültür çağlarında ise edebiyat ve sinemanın insanı başka insanlara, başka diyarlara, başka zamanlara götürme işini üstlendiğini görüyoruz. Antropolog **Edgar Morin** de sinemanın yaşattığı etnografik deneyim hakkında şöyle yazmaktadır:

Hegel, başkasını anlama konusunda şu temel sözü etmiştir: “bir suç işleyen kişiyi suçlu diye adlandırırsanız, şahsiyetinin ya da yaşamının suçlu olmayan bütün diğer veçhelerini silmiş olursunuz.” Gangster filmi diye adlandırılan kara filmlerde gözden kaçan felsefi bir mesaj vardır. Gerçekten de bu filmlerde suç ve uyuşturucuyla iç içe yaşayan, birbirini sevebilen, dostluk kurabilen ve kendi onur kaideleri olan varlıklar görürüz. Bu canavarımsı varlıklarda bir insanlık olduğunu keşfederiz. [...] film seyrederken, yaşamdakinden çok daha fazlasını paylaşıyoruz: Bir serseriye, bir berduşu, bir Şarlo-**Chaplin**’i severiz. Ama sinema çıkışında, dışarıda karşılaştıklarımızın yüzüne bakmayız ve pis koktuklarını

düşünürüz. Minör bir sanat olarak değerlendirilen sinemanın hep unutulmuş mesajıdır bu. Yine de mesaj, bir anlığına da olsa yerine ulaşmıştır. Antropolojik bir anlama anı olmuştur. (1999, s. 95).

Bizi konforlu merkezlerimizden dışarıya/taşraya çağıran **Nuri Bilge Ceylan**, perdedeki ötekileri anlamaya çabalarken kendimiz üzerinde de düşüneneğimizi elbette bilir. Çünkü ötekileri anlama uğraşı eninde sonunda kişiyi kendi kültürü üzerinde eleştirel düşünmeye zorlar. Filmlerinde insan halleri (yüzler, jestler, bakışlar, soluk alıp vermeler) üzerine odaklanan kameranın dakikalarca kıpırdamadan bekletilmesi, muhtemelen biz seyircilere 'bakmaktan düşünmeye geçmek' için zaman tanıma kastiyledir.



Ceylan'ın filmlerinin zamandizininde 1998 tarihli *Kasaba* filmini yine kasabayı anlatan *Mayıs Sıkıntısı* izler. *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu* da taşrada geçen hikâyelerdir. Taşra hayatının ritmi büyük şehrin ritminden farklıdır. Zaman yavaş akar, olaylar, tipler daha net olarak görülür, üzerinde düşünmek için daha berrak görüntüler verir taşra. Daha önce zamanı yavaşlatarak canımızı sıktığını söyledik **Ceylan**'ın. Şimdi de mekânla, iyiden iyiye can sıkıntısı demek olan kasaba/taşra ile canımızı sıkıyor yönetmen. Küçük insanları konuşdurarak seyirciyi insanlığın büyük meselelerinin içine çeker. Can sıkıntısıyla kıvranan daralmış ruhların konuşmalarından, hallerinden yola çıkılarak doğa, uygarlık, kentlilik, bilgi sahibi olmak ve hayatın anlamı üzerinde düşünebiliriz. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde anlatılan —dehşet verici olması gereken— bir cinayet, kasaba zamanının uyuşuk ritmi içinde neredeyse ikincil, önemsiz bir mesele haline gelir. Yani bir cinayet bile taşralı hayatlara bir

hareket getirmeye, insanları silkelemeye yetmez. Yabancılaşmış insanın can sıkıntısı, dedikodu ve olağanlık/banallik ölümü, öldürmeyi, en şiddetli çılgılığı bile soğuracak kalın yumuşak bir tabaka gibidir taşrada. Öte yandan **Ceylan**, objektifini kasaba üstüne yeniden ve yeniden çevirerek sanki şöyle demektedir: “Ey benim yalnız ve güzel ülkem, sen bir kasabalısın. Sorunların kasabalı sorunları, politikacıların kasaba esnafı ayarında, aydının kasaba okumuşu... Kasabalılıktan kurtulmadıkça kısırdöngülerinden de çıkamayacaksın!”

3

Kuşkusuz insanı kendisi hakkında düşünmeye zorlamanın bir yolu da onu suçlamaktır. **Nuri Bilge Ceylan** filmlerini izleyen seyirci “Kim suçlu?” sorusundan sakınamaz. *Kasaba* filminde insanın doğa karşısındaki hoyrat tutumu, birbirini suçlayan aile üyelerinin en küçük üyesinin kaplumbağaya, böceklere yaptığı zulüm örneğinde gösterilir. Bu zulmü anlamak üzere sürdürülen antropolojik açılım, ailenin ikinci kuşağı, yani baba rolündeki erkeğin **Büyük İskender**’i hayranlıkla ve övgüyle yâd etmesiyle sürdürülür: İnsan büyük olana, korktuğu, önünde diz çöktüğü acımasız katillere hayranlığıyla ve küçük, zayıf, korunmasız olana kolaylıkla zulmedebildiği için suçludur! Aynı filmde birinci kuşağı temsil eden dede ise yirmi yıl daha yaşamayı arzulamakla suçludur! İnsan doğa karşısındaki bencil tutumu nedeniyle masumiyetini yitirmiştir. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde hikâyenin sonuna kadar masum görünen, kasabayı endişeli bir sessizlikle izleyen doktorun yüzüne kan sıçratır **Ceylan**. Çünkü doktor da yozlaşmış ilişkilere dâhil olmaktan kaçamaz-hem de merhameti ve temiz kalma arzusu yardımıyla! *Kış Uykusu* ve *Üç Maymun* filmleri en sert suçlamaları yöneltir insana ve Türkiye toplumuna. Böylece bir çocuktan başlayıp toplumun en saygın üyelerine kadar yayılan bir suç ortaklığı karşısında seyircinin “Peki ben nerede duruyorum?” sorusunu kendisine yöneltmesi neredeyse kaçınılmaz hale gelir.

4

Peki, zamanı yavaşlatan ve seyirciyi götüre götüre can sıkıcı kasabalara götüren yönetmen, filmlerini nasıl ilgi çekici kılmaktadır? Öncelikle **Nuri Bilge Ceylan** sineması, fotoğrafı edebiyata yaklaştıran, edebiyatı görüntüyle ve seslerle

destekleyen sinemadır; görüntünün şiiridir. **Ceylan**, akışı yavaşlatır çünkü yalnızca izlenmeyi değil *okunmayı* da arzular. Elbette biliyoruz ki, sinemanın alt yapısı edebiyattır. Önemli meseleler, topluma verilecek mesajlar filmlerle çok etkili bir biçimde verilebilir; tiyatrodaki olduğu gibi, eğlendirerek... Ancak güldürü veya melodram gibi daha tanıdık ve kolay yolları tercih etmez **Ceylan**. Büyük meselelerin demode olduğunu ilan eden entelektüellere, eğlenceyi hayatın merkezine yerleştiren egemen tüketim kültürüne, ideolojik kestirmeciliklere ve halk avcısı tüccarlığa meydan okurcasına, sinemada felsefeye sorular sormak gibi zor bir işe girişir. İnsanın yeryüzündeki trajik varlığını derinlemesine sorgulayan **Shakespeare, Çehov, Dostoyevski** gibi büyük edebiyatçıların izinden giderken, asıl diyalektiği daima gözümüzün önünde tutar: İnsanın doğayla bağı ve doğaya karşı savaşı. **Ceylan** bize ipucu vermez, hayatın sırrını fısıldamaz, reçete sunmaz, slogan atmaz. Filmleri genellikle seyircide şöyle bir tepkiye yol açar: “Eee sonra? Bitti mi şimdi film?” Film biter ve yönetmen ve oyuncularını ve hikâyeleri bizi insanlığımızla, kirli ve karmaşık gerçekliğimizle baş başa bırakıp gider. Yazının sonunda söyleyebileceğimiz, **Nuri Bilge Ceylan**’ın filmlerini izleme deneyiminin yoğun anlama pratiğine katılmaya zorladığıdır: Kendimizi, başkalarını, toplumu, insanlığı...

Kaynakça

- Meşe, İ. (2019). “Bir mekân olarak ‘taşra üniversitesi’ ve sosyolojinin taşrası: eleştirel bir deneyim analizi”, *Moment Dergi*, 6(1): 209-226
- Morin, E. (1999). *Aşk, şiir, bilgelik*. (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Om Yayınları.
- Ocak, A. Yaşar. (2009). *Türkler, Türkiye ve İslâm*. İstanbul: İletişim Yayınları.