



Bir Zamanlar Anadolu'da Filmini Belirsizlik Duygusu Üzerinden Okumak

Reading the Once Upon Time in Anatolia Movie Over the Sense of Ambiguity

Dr. Öğr. Üyesi Özgür İPEK¹

Öz

Bireyin düşünme ve karar verme yetisi üzerinde doğrudan etkisi bulunan belirsizlik, edebiyatta ve diğer plastik sanatlarda olduğu gibi sinemada da pek çok kez temel bir motif olarak işlenmiş ve filmlerde kendisine yer bulmuştur. Bu doğrultuda çalışma içerisinde belirsizliğin konu edildiği kimi filmlere değinilerek bu eserlerin belirsizlik üzerinden işleyen anlatı yapılarından bahsedilmiştir. Ardından da çalışmanın odağını oluşturan Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini üstlendiği 2011 yapımı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi belirsizlik duygusunun yer edişi üzerinden ele alınmıştır. Bunun için öncelikle belirsizliğin doğası serimlenmeye çalışılarak insanın belirsizlikle kurduğu ilişkiden söz edilmiştir. Daha sonra belirsizliği anlam kurucu bir öge olarak ele alan *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin üzerinde durulmuştur. Çalışmada Nuri Bilge Ceylan'ın filmini oluştururken belirsizliği hangi anlarda anlatıya dâhil ettiği ve filmin anlam dünyasını kurgularken bu duyguya ne şekilde yer verdiği irdelenmektedir. Yönetmenin, filmin öyküsünü şekillendirirken yalnızca içerik olarak değil aynı zamanda biçim olarak da yer verdiği belirsizlik, film süresince birtakım görsel anlatı unsurlarıyla da desteklenmektedir. Bir grup erkeğin Anadolu bozkırında gece boyu süren ceset arayışında ortaya çıkan belirsizlik duygusu, cesedin bulunmasıyla devam eden süreçte de varlığını hissettirmektedir. Film, bu duygudan hareket ederek bürokrasi, erkeklik, iktidar, hiyerarşi ve aidiyet gibi kavramların tartışılmasına da imkân sunmaktadır. Çalışmanın hazırlanmasında betimsel analiz metoduna başvurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Belirsizlik, Nuri Bilge Ceylan, iktidar, bürokrasi, aidiyet.

Makale Türü: Araştırma

Abstract

Ambiguity, which has a direct effect on the individual's ability to think and decide, has been treated as a basic motif many times in cinema, as in literature and other plastic arts, and has found its place in movies. In this direction, some films in which ambiguity is the subject of the study are mentioned, and the narrative structures of these works that work through ambiguity are mentioned. Then, the 2011 film *Once Upon a Time in Anatolia*, directed by Nuri Bilge Ceylan, which is the focus of the study, is discussed through the place of the feeling of ambiguity. For this, first of all, the nature of ambiguity was tried to be revealed, and then the relationship between human and ambiguity was mentioned. Later, the film, *Once Upon a Time in Anatolia*, which deals with ambiguity as a meaning-making element, is emphasized. In this study, it is examined in which moments Nuri Bilge Ceylan incorporates ambiguity into the narrative while creating his film and how he gives place to this emotion while constructing the semantic world of the film. The ambiguity that the director includes not only in terms of content but also in form while shaping the story of the film is also supported by some visual narrative elements throughout the film. The feeling of ambiguity that emerged during the night-long search of a body in the Anatolian steppe of a group of men makes its presence felt in the process that continues with the discovery of the body. Based on this feeling, the film also offers the opportunity to discuss concepts such as bureaucracy, masculinity, power, hierarchy and belonging. In this study, descriptive analysis method is adopted in the phase of evaluation.

Keywords: Ambiguity, Nuri Bilge Ceylan, power, bureaucracy, belonging.

¹Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, ozgur.ipek@cumhuriyet.edu.tr

Atf için (to cite): İpek, Ö. (2023). Bir Zamanlar Anadolu'da filmini belirsizlik duygusu üzerinden okumak. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(3), 918-928.

Paper Type: Research

“Unutuşun da bir cazibesi var. İnsan biraz da zamanın içinde süzölmeli. İyi ve kötü anıları birbirine karışıp belirsizleşmeli ve silinip gitmeli.”

İdris, Ahlat Ağacı

Giriş

İnsan, tarih boyunca karşılaştığı problemlere ya da aklını kurcalayan varoluşsal meselelere dair bir çözüm aramış ne var ki pek çok kez kestirilemezliğin kuşatmasına karşı koyamamıştır. Zihnine tasallut eden tüm bu sorunları çözebilmeye çalıştıkça ekseriyetle belirsizlik duygusuyla baş başa kalmıştır. Üstelik yalnızca kadim sorunsallarda değil gündelik yaşam pratikleri sırasında da hissedilebilen bir duygu olan belirsizlik, insanın kendisini içinde bulduğu bir durum ya da bir süreç olarak betimlenebilir. İçine düşölen çıkmazlar, sonu kestirilemeyen gelişmeler ve gelecekle kurulan öngörülemez ilişki belirsizliğin suretlerinden yalnızca birkaçıdır. Bu anlamda belirsizliği, “sarih ve görünür olmayan, anlaşılmayan, başka bir şeyle karıştırılma ihtimali olan, sınırlandırılmamış ve müphem olma durumu olarak tarif etmek mümkündür” (Çakır, 2007, s. 64).

Belirsizlik, Zygmunt Bauman'ın *Modernlik ve Müphemlik* isimli eserinde bir nesnenin yahut bir olayın birden fazla kategoriye sokulabilmesi şeklinde tanımlanır. Bauman'a göre belirsizlik, karşılaşılan durumu doğru biçimde okuyamama ve alternatif eylemler arasında seçim yapamama hâlidir (2003, s. 9). Kişinin belirsizlik duygusunu yaşayışında alternatif, karşıt veya bulanık yorumların zihni ele geçirmesi durumu söz konusudur (Davis, 1997, s. 34). Bauman, belirsizliğin gizem ve muamma duygularını içerirken zihinde duraksama ve kararsızlık yarattığını ifade eder. Bauman'a göre bir şeyin ya da bir durumun ne olacağı belirsizse insan nasıl davranması gerektiği hususunda tereddüt eder ve eylemlerinin nasıl bir sonuç ortaya koyacağını kestiremez (2005, s. 76). Bu şekilde ne kadar arzulanırsa arzulanın önceden belirlenmiş bir hedefe ulaşamaz ve mevcut hâl kişide kronik bir tedirginlik hissiyatı oluşturur (Kurtyılmaz, 2020, s. 113).

İnsanlar, gündelik yaşam sırasında, karşılarına çıkan durumları ekseriyetle sınıflandırma ve kategorize etme temayülü gösterirler. Diğer bir deyişle; yaşanan olayları daha anlaşılır kılmak ya da kontrol etmek amacıyla onları başlıklar altında toplamaya ve tasnif etmeye çalışırlar. “Oysa belirsizlik, olasılık hesaplarını altüst eder, ezberlenen eylem kalıplarını birbirine karıştırır” (Bauman, 2003, s. 10). İşte bu nedenle belirsizlik, kişinin alacağı kararın önünde bir set oluşturur ve bireye mebzul miktarda düşünce üretebileceği hatta düşünceler içinde sürüklenebileceği bir alan tahsis eder. Derrida'nın “karar verilemezlik” olarak betimlediği bu alan, düalist karşıtlıkların yahut önceden belirlenmiş ve hesaplanabilir olanın dışında bir yere karşılık gelir (2014, s. 72). Çoğullukların devreye girdiği bu alan kişiyi temel bir noktaya sabitlemek gibi bir işlev görmez. Hatta bireyin hızlı bir şekilde muteber bir karara ulaşabilmesine de imkân tanımaz. Burası daha ziyade “karar verilemezlik sürecinin geride bırakılmadığı, alınan her kararın ya da erişildiğine inanılan her kesinliğin mütemadiyen sorgulandığı bir durum ortaya çıkarır” (Derrida, 2014, s. 73).

Şu hâlde bireyi kimi zaman içinden nasıl çıkılacağı kestirilemez bir alan içine hapseden belirsizlik duygusunun kimi zaman ise alınacak kararlar, ortaya konabilecek yeni fikirler ve bakış açıları yönünden çoğullukların doğmasına imkân tanıdığı söylenebilir. Belirsizlik duygusu her iki referans çerçevesi bağlamında da birçok kez sinema sanatını ziyaret etmiştir. Bu açıdan pek çok yönetmenin anlatısını söz konusu duygu üzerine kurduğu söylenebilir. Sinema, bazen belirsizlik duygusunun yer edışıyle birlikte varoluşsal sancılarla hayatları birer girdaba dönüşen karakterlerin ortaklıklar üzerinden ilerleyen öykülerine sahne olmuştur. Bazen de yönetmenlerin

bizatihi kendi yaşadıkları ve çözemedikleri meseleleri çözebilmek amacıyla başvurdukları bir tür sağaltım aracına dönüşmüştür. Sözelimi Abbas Kiarostami'nin yönettiği *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* (Bād mā rā khāhad bord, 1999) filmi belirsizliği bekleyişle eşlerken başkarakterin kendi yalnızlığını, açmazlarını ve eksiklerini gördüğü, küçük bir köy gibi mekân olarak kısıtlı bir alanda menzili oldukça geniş bir içsel yolculuğa çıktığı bir öykü anlatır. Yine Kiarostami'nin *Kirazın Tadı* (Ta'm-e gīlās, 1997) filminde yaşama bambaşka bir gözle bakabilmeyi öneren anlatı bir yandan da ölümle ilgili bir belirsizlik duygusuyla çevrenir. Michelangelo Antonioni'nin yönetmenlik yaptığı *Macera* (L'Avventura, 1960) filmi bir kayıp meselesi etrafında kurulu anlatısını pek çok Antonioni filminde olduğu gibi belirsizliğin puslu coğrafyasına doğru sürükler ve bir andan sonra tüm karakterlerin bilinmez ortasında salındığı bir yapı oluşturur. Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (Blow-Up, 1960) filminde tıpkı Yavuz Turgul'un *Gölge Oyunu* (1992) filminde olduğu gibi gerçeğin ne olduğu belirsiz bırakılır. David Lynch'in *Kayıp Otopan* (Lost Highway, 1997) filmi baştan sona belirsizlik duygusu üzerine inşa edilirken Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* (1987) filmi başkarakterin başına ne geldiğiyle ilgili bir bilinmezlikle noktalanır. Baker'in betimlemesiyle Yeni-Dalga'nın model filmlerinden birinde, Truffaut'nun *400 Darbe'sinde* (Les Quatre Cent Coups, 1959) kırsal dünyasındaki bütün mutsuzluğundan kaçarak Paris'le özdeşleşen çocuğun dalgalara doğru koştuğu an geleceği hakkında bir bilinmezle kuşatılır (Baker, 2011, s. 312). Alain Resnais'in yönettiği *Geçen Yıl Marienbad'da* (L'Année Dernière à Marienbad, 1961) filmine bakıldığında da geçmişte ne yaşandığı ve gerçekte ne olduğuyla ilgili bir belirsizlik anlatılırken hafıza ve zaman üzerine felsefi bir tartışma ortaya koyulur. Akira Kurosawa'nın imzasını taşıyan *Rashomon* (1950) filminde bakış açısı formülüyle birlikte gerçekliğin belirsizleştiği görülür. Son olarak Theo Angelopoulos'un kamera arkasına geçtiği *Puslu Manzuralar* (Topio stin omichli, 1988) ve Ingmar Bergman'ın yönetmenlik yaptığı *Yedinci Mühür* (Det sjunde inseglet, 1957) gibi daha pek çok film de anlatısını sarmalayan belirsizlik duygusuyla öne çıkan, karakterlerin giderek bir bilinmez içinde kaybolduğu filmler arasında gösterilebilir.

Bu çalışma kapsamında üzerinde durulacak olan Nuri Bilge Ceylan imzalı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi, belirsizliğin doğasından beslenen, bu duygudan hareket ederek düşünce üretmeye çalışan yapımlar arasında yer alır. 1995 yılında çektiği ilk kısa metraj filmi *Koza*'dan başlayarak taşra sıkıntısı, ölüm, yalnızlık, çözümsüzlük ve yabancılaşma gibi birçok temaya yer veren Nuri Bilge Ceylan'ın en çok ilgilendiği konulardan biri de belirsizliktir. Yönetmenliğini üstlendiği filmlerini sıklıkla net bir çözümden ziyade açık uçlu olarak niteleyebileceğimiz sonlarla nihayete erdiren Nuri Bilge Ceylan'ın gerek öykü gerekse görsel yapı bakımından birçok belirsizlik anlatısı oluşturduğu söylenebilir. Yönetmenin hemen her filminde hissedilen bu duygu, zaman, mekân ya da sınıf ayrımı gözetmeden yarattığı pek çok karakterde kendisini gösterir. Bu anlamda belirsizliği kimi zaman bozkırın ortasına savrulmuş bir doktorda, kimi zaman ise kasaba aydını eski bir tiyatrocuda görmek mümkündür. Belirsizlik, bazen kitabını yayımlatabilmek için uğraş veren idealist genç bir yazar adayının bakışında mahfuzdur. Bazen de kendine bir çıkış yolu arayan bir kadının uzun süreli bekleyişinde belirir. Bu duygu saygın bir iş, toplumsal statü, çıkara dayalı bir evlilik veya bir ilişki yoluyla kaybolduğu derinlerden çıkmaya çalışan karakterlerin bütün dünyasına hükmeder. Üstelik debelendikçe içine saplandıkları bu bataкта daha da görünmez olurlar. Örneğin *Kış Uykusu*'nda Aydın ve Nihal'in birlikteliklerinin ne yöne evrileceği ile ilgili bir bilinmezle baş başa bırakılır izleyici. Necla nereye gittiği belirsiz bir şekilde ortadan kaybolur. *Uzak*'ta Yusuf'un iş arayışı ile ilgili çözümsüzlük giderilmez. Mahmut'un kendi yazgısıyla ilgili duyumsadığı boşluk hissiyatı sürüp gider. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'ın geleceği hakkında net bir bilgiye sahip olunmaz. Tüm bu bilinmezler Nuri Bilge Ceylan sinemasını baştan sona sarar ve belirsizlikle örülü bir evren yaratır.

Bu çalışmada ele alınan *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi, Nuri Bilge Ceylan'ın bahsi geçen tüm bu belirsizlikler üzerine kurulu evreninin bir tür mikrokozmosu olarak görülebileceği için seçilmiştir. Yönetmenin 2011 yılında çektiği film, hem bütün karakterleri ayrı ayrı belirsizliklerle kuşattığı hem de mekânsal bir düzeyde işleyen müphem bir topografya yarattığı

için belirsizlik duygusu denildiğinde ilk akla gelen Nuri Bilge Ceylan filmlerinden biridir. Öncelikle filmin karşılaşılan müphemlikleri bir an önce gidermek gibi kolaycı bir yola sapmaya hiç yanaşmadığını söylemek mümkündür. Hatta filmde bu yaklaşımın tam tersine belirsizliğin tabiatı içerisinde salınmaya ve bu duygunun potansiyellerini açık etmeye dayalı bir bakış açısı öne çıkarılır. Nuri Bilge Ceylan'ın bu şekilde yapmaya çalıştığı şey; bir anlamda hem anlatının geçtiği mekânlarla hem de karakterlerle kurduğu ilişkinin dışavurumu olarak tarif edilebilir. Zira gerek mekânlar gerekse karakterler hem belirsizlikten beslenirken hem de belirsizliğin daha kesif bir şekilde yayılıp çevreyi kaplamasına aracı olurlar. Bu doğrultuda belirsizliğin hüküm sürdüğü mekânlar ve onlara tabi olan karakterler üzerinden işleyen film, “bir an evvel bu alandan çıkıp somut bir çözüm bulmak yerine belirsizlik alanlarını tarayan, buralardaki bütün çoğulluklar ve ihtimaller üzerine düşünerek belirsizliğin ne tür şanslar taşıyabileceğini sorgulayan bir anlatı yapısı ortaya koyar” (Baker, 2009, s. 185).

Anlatısını pek çok ihtimalin mümkün olabileceği fikri etrafında şekillendiren Nuri Bilge Ceylan'a paralel bir biçimde Zygmunt Bauman (2003) da yakın bir düşünsel izlek üzerinden hareket ederek belirsizliğin tüm yıkıcı etkilerinin yanı sıra farklı deneyimler ve ifade edilmiş tarzları yaratmak adına önemli bir potansiyel barındırdığından bahseder. Bauman'a (2003) göre sınırları ziyadesiyle daraltılmış ve rabitaları başkalarınınca belirlenmiş temel sabitler alanından uzaklaşmak ancak belirsizliğe sonuna kadar açık olmakla mümkün olabilir.

Tüm bu düşünce akışlarından yola çıkarak Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde belirsizliğin ne şekilde yer ettiği ve yönetmenin filminde müphemlikler üzerinden kurduğu ilişki biçimlerini detaylandırabilmek adına daha geniş bir incelemeye gerek duyulmaktadır.

1. Yöntem

Çalışmanın hazırlanmasında nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analize başvurulmuştur. Betimsel analiz, tabiatı dolayısıyla muhtelif veri toplama teknikleri kullanılarak bulgulanmış verilerin, önceden sınıflandırılarak uygun temalara göre özetlenmesidir. Bu yöntemdeki amaç, elde edilen bulguların okura sistematik bir şekilde yorumlanarak aktarılmasıdır. Bununla beraber ulaşılan bulgular arasında neden-sonuç ilişkisi kurulur ve gerektiği takdirde olgular arasında karşılaştırma yapılır (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 224). Bu metot, filmin anlatısı dâhilinde belirsizlik duygusuna ne şekilde yer verildiği, yönetmenin duyguyu hangi amaçlarla kullandığı, duygunun filmin işleyişine ne zaman dâhil olduğu ve bu duygu üzerinden hangi sonuçlara varıldığı gibi sorulara yanıt bulabilmek amacıyla seçilmiştir.

2. Belirsizliğin Kalbine Yolculuk

Bir Zamanlar Anadolu'da, cinayet zanlısı iki kardeşin ifadeleri üzerine harekete geçen komiser, savcı, doktor ve jandarmadan oluşan bir grubun, Kırıkkale'nin Keskin ilçesi yakınlarındaki ceset arayışını konu edinir. Zanlılar, cesedin yerini tam olarak hatırlamadıkları için yolculuk bütün bir gece boyunca sürer. Bozkırın birbirine benzeyen ve araba farlarıyla aydınlatılan karanlık yolları anlatının mekânsal izleşimini oluşturur. Bununla beraber gecenin ilerleyen saatlerinde uğradıkları muhtarın evi ve cesedin bulunmasının ardından otopsinin gerçekleştiği morg da filmin diğer mekânlarıdır. Cesedin arandığı esnada, ekipte yer alan polisi, jandarmayı, savcıyı, doktoru ve katil zanlılarını taşıyan üç araç, birkaç çeşme başında durur ve top gibi bir ağacın yanına gömülmüş maktulü bulabilmek adına yeniden yola koyulur.

Sabahın ilk ışıklarına değin süren bu yolculukta ceset, Aytaç'ın belirttiği gibi filmin akışını ya da karakterin motivasyonunu belirleyen *MacGuffin*'dir.² Film, yalnız karakterlerini

²MacGuffin, filmin gidişatını ve olayların akışını doğrudan etkileyen, karakterin temel motivasyonunu belirleyen bir nesne, unsur veya olay olarak karakterize edilebilir. Angus MacPhail tarafından ortaya atılmış ve pek çok Hitchcock filminde kullanılarak popüler bir sinema kavramına dönüşmüştür. Bilhassa polisiye ve gerilim filmlerinde kullanıldığı gibi bilimkurgu janrında da örneklerine rastlamak mümkündür. MacGuffin *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde herkesin peşine düştüğü bir ceset iken Sapık (Psycho, 1960) filminde çalınan para, *Malta Şahini* (The Maltese Falcon, John Huston, 1941) filminde ise bir şahin heykelidir.

değil olan biteni seyreden izleyicileri de belirsizliğin içine sürükler. Durulan her çeşme başında arabaların farlarıyla beraber seyircinin bakışı da cesedi bulmak için olası bir yöne doğrultulur ancak orada hiçbir şey görülmez (Aytaç, 2011, s. 28). Diğer bir deyişle, Nuri Bilge Ceylan, Kiarostami filmlerini andıran bu kıvrım kıvrım yollarda, yalnızca araçların uzun farlarının değil, aynı zamanda ona eklenen izleyici bakışının da kaybolduğu ve ne olacağına dair bir bilinmezlik hâlesiyle çevrili muğlak bir evren oluşturur. Bozkır baştan sona belirsizliğin, yitip gitmenin ve kayboluşun coğrafyasına dönüşür. Yönetmen burada Arslan'ın tasvir ettiği gibi “labirentleri anımsatan bir evren inşa eder. Hatta labirentlerin en beterini, silindikçe yeniden oluşan bir labirent yaratır. Çölü hatırlatan, birbirine benzeyen çeşmelerle ve tepelerle çevrili bu yerde görünen her şey birbirini hatırlatır ve ne kadar hatırlatıyorsa o kadar da bilinmezliğin içine kaydolar. Ceylan'ın belirsizlikten beslenen bu öyküsünde, suç itiraf edilmiştir ancak pek çok dedektiflik hikâyesinin aksine fail değil maktul ortada yoktur. Yasa, zanlı, seyirci hep beraber, cesedin peşindedir” (2012, s. 193).

Görsel 1. İçeride olan bitenin görülmesini engelleyen buğulu cam



Bir Zamanlar Anadolu'da, belirsizlik üzerine kurulu olan izleğini daha ilk kareden itibaren inşa etmeye başlar. Filmin bu ilk anlarında, görüntü kaydedici buğulu bir camı karşısına alarak camın arkasındaki birilerinin silüetlerini aktarır. Mekânın “pervazı leke içinde, camı zamanın izini bıraktığı bir kir tabakasıyla kaplıdır” (Diken, Gilloch ve Hammond, 2018, s. 139). Bu camın ardında birileri vardır ancak kim oldukları, ne yaptıkları sarıh bir biçimde görüntüye gelmez. Belli belirsiz imgeler olarak izleyicinin bakışına sunulurlar. İçeride ne olduğu, kimlerin olduğu, aralarında ne yaşandığı anlaşılmaz. Bütün hikâyeye zemin oluşturacak ve anlatının merkezinde yer alacak cinayet hadisesi birazdan gerçekleşecektir. Ancak bu olay, Arslan'ın ifade ettiği gibi “daha baştan kadrajın dışına yerleştirilmiştir” (2012, s. 193). Bu kadraj dışı oluş, hem kameranın hem de görsel düzey bakımından ona eklenen izleyici bakışının müktedirliğini sorunsallaştırır. Yönetmen böylelikle her şeyin sarıh bir şekilde serimlendiği apaçık bir görsel peyzajın yerine görmenin sınırlarıyla oynayan bir tavır ortaya koyar. Yine Nuri Bilge Ceylan'ın 2008 tarihli *Üç Maymun* filminde de benzer bir yaklaşımdan söz edilebilir. Bu filmde de içeride neler olduğunu görmek üzere sessizce anahtar deliğine eğilen karakterin ve onunla bir olan izleyici bakışının oluşturduğu beklenti ters çevrilir. Kamera tam o an odanın içine değil ani bir karşı açı müdahalesiyle yeniden röntgenci bakış eyleminin kendisine yönelir.

Farklı bir görsel eylem formuyla olsa da *Bir Zamanlar Anadolu'da*, görme biçimleri, neyi ne kadar görebildiğimiz ve hakikatin ne kadarına hâkim olabileceğimiz kabilinden bir

Bknz. *Alfred Hitchcock*, Der. Sidney Gottlieb (Çev. Nazlı Pakkan), Agora Kitaplığı, 2014. *Hitchcock*, François Truffaut (Çev. İlyas Hızlı), Afa Yayınları, 1987.

düşünce akış şebekesiyle açılır. Zira bakışımıza tabi olan şeyler, “bize yalnızca ön yüzleriyle görünür. Arkalarında ne var, nasıl görünüyorlar bilemeyiz. Hangi yönden bakılırsa bakılınsı görülen yegâne şey bir yüzeyden ibarettir ve gerisi tam bir belirsizliktir” (Gasset, 2011, s. 74).

Görme eyleminin hemen arkasından tecelli eden anlam hâlesi, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin esas ilgi odaklarından birisidir. Filminde anlam arayışına dair dünyayla kurduğumuz ilişki üzerine düşünen yönetmen, bazı şeyler aydınlanırken bazı şeylerin ise giderek daha da karanlık bir hâl aldığı bir anlatı yapısı oluşturur. Bu yapı kimi çözümsüz olayların ortaya çıkmasıyla beraber farklı ihtimallerin gündeme gelmesiyle de desteklenir. Film boyunca emin olamadığımız, bilemediğimiz veya doğrudan izleyiciye sunulmayan bilgiler üzerinden belirsizlikler inşa eden Nuri Bilge Ceylan, Ulus Baker'in (2014, s. 14) “her şeyi anlamak zorunda değilsiniz. Anlamak yalnızca dünyayla ilişkimizin bir düzeyinden ibaret, tümü değil” sözlerini hatırlatırcasına anlamdan ziyade hırsların, öfkenin, nefretin, kıskançlığın ve pek çok başka duygunun alanını ziyaret eder. Film bununla birlikte, her şeyin apaçık serimlendiği konvansiyonel imgelerle çevrili klasik anlatı sinemasının aksine arada kalmaya, muğlaklığa ve keskin çizgilerden uzak durmaya dair oldukça geniş bir düşünsel alan açar.

3. Karanlık Daha Çok Karanlık

Bir Zamanlar Anadolu'da filminin bulanık yansımalar şeklinde izleyicinin bakışına sunulan ilk anları, netlikten oldukça uzak kısa süreli bir görsel yapı oluşturur. Ardından kamera bir şaryo vasıtasıyla ağır ağır mekânın içine doğru yönelir ve camın ardı görüntüye gelir. Masa başında oturup yiyip içen üç kişiye ait bu ilk görüntülerde nelerin konuşulduğunu duyurabilecek ve bir anlam üretimi gerçekleştirebilecek anlaşılır bir ses kuşağı da eksiktir. Bu eksik, belirsizliğin yalnızca imgesel bir düzeyde değil sesler üzerinden de yansıtılacağını göstermekte gibidir. Böylelikle filmin ilk anlarında imgeler üzerinden üretilen belirsizlik duygusuna şimdi de seslerin anlaşılmazlığı üzerinden bir katman daha eklenir. Ardından bir karanlık belirir ve sahne ile izleyici arasına girerek anlatıyı başka bir bilinmezliğin içine taşır.

Jeneriğin sonrasında filmin bir sonraki sahnesi, bozkırın orta yerinde bir çeşme başında açılır. Kamera tam tepeye yerleştirilmiş bir vaziyettedir ve hava kararmak üzeredir. Az sonra bu çeşme başına doğru ilerlemekte olan üç araç görüş açısına girer. Farlarıyla önlerinde uzanan toprak yolu aydınlatan arabalar çeşme başında durur. Az evvel masa başı sohbetinden hatırladığımız Kenan, kolluk kuvvetleri tarafından araçtan indirilir. Bu andan itibaren bir cinayet işlendiği ve ekiplerin öldürülen kişinin cesedini aradıkları anlaşılır.

Kenan, cinayet itirafında bulunmuştur; ancak öldürdüğü kişinin bedenini nereye gömdüğünü hatırlayamaz. Katil zanlısı adaletin elindedir, onu oraya getiren ekipler görevlerini icra etmektedir, doktor, savcı, polis ve jandarma görevinin başındadır. Ancak ceset kayıptır. Böylece her yerin birbirine benzediği ve western filmlerini andırır bir şekilde zamansızlık duygusuyla yüklü bu coğrafyada gece boyu süren bir ceset arayışı başlar.

Araçlarına yeniden binerler ve farlarla karanlığı aydınlatarak cesedin gömülü olduğunu düşündükleri bölgeye doğru yola koyulurlar. Ne var ki karanlık an be an üzerlerine çökmeye ve herkesi bir bilinmezliğin içine çekmeye meyillidir sanki. Hiçbir an peşlerini bırakmaz. Bir ara dinlenmek ve yemek yemek üzere gittikleri muhtarın evinde bile elektrikler kesilir ve yeniden karanlıkta kalırlar. Böylelikle belirsizlik duygusu, yalnızca olayın çözümsüzlüğüyle yahut mekânın doğasından ileri gelen bir bilinmezlikle değil etraflarını köşe bucak saran ve giderilemez bir karanlıkla da ilişkilendirilir.

Görsel 2. Tüm geceye yayılan ceset arayışından bir kesit



Cesedin nerede gömülü olduğuyla ilgili karanlık gece boyunca aydınlatılamaz. Araçların farları maktulün bulunduğu inanan yöne çevrilir ancak yine bir sonuç alınmaz. Biraz aydınlık olsun diye gidilen iç mekânlarda dahi onları bekleyen yine bir başka karanlık olur. Tüm bu karanlıklar, belirsizlik duygusunun öyküye katman katman yüklenmesine olanak sağlar. Hatta bir bilinmezin ortasında savrulan karakterlerin kimi anlarda hangi yöne gidileceğini bilmemeleri ya da şu an içinde buldukları bölge ve sınır hakkında bilgi sahibi olmamaları bu duyguyu kuvvetlendirir.

“Ulaşmak istedikleri hakikat karanlıkla gizlenmiştir. Üzerlerine çöken karanlık her birinde elem ve ıstırap yaratır. Öncelikle bu karanlıktan kurtulmaları gerekir. Etraflarını köşe bucak saran karanlıkları giderebilecek bir ışığa ihtiyaçları vardır (Sünter, 2020, s. 107) Nitekim Arslan’ın da belirttiği gibi “zanlı, cinayetin sebebini güzellik ve ışıkla tesadüfi bir karşılaşmanın ardından itiraf eder. İtiraf sabahı getirir ve sabah olduğunda ceset ortaya çıkar” (2012, s.195).

Görsel 3. Erkeklerin toplandığı zifiri karanlık odanın genç kadının elindeki lambayla içeri girmesiyle parça parça aydınlandığı sahneden bir kesit



Görsel 4. Zanlı'nın lambanın ışığıyla aydınlandığı andan bir kesit



4. Hafızanın İçinde, Toprağın Altında

Bahsedildiği gibi Kenan'ın cesedin gömülü olduğu yerle ilgili yaptığı tarifler gün ağarana kadar muteber bir sonuç vermez. Kenan'ın yönlendirmesiyle bir çeşmeden diğerine sürüklenen kolluk kuvvetleri gecenin sonuna yolculuk ederler. Hep beraber çıkılan bu yol bir anlamda bireysel kayboluşlarına zemin hazırlar ve ıssızlığın ortasında kendi içsel yolculuklarına çıkarlar. Film bu açıdan, “bir yolculuğu anlatmaktadır ancak esas olan arayış sonunda neyin bulunduğundan ziyade arayışın kendisidir, arayış sürecinde yaşananlar, gözler önüne serilen farklı hayatlardır” (Özgül ve Tahan, 2014, s. 246). Nitekim çok geçmeden toprağın altından ceset değil ama karakterlerin kendi gizledikleri gün yüzüne çıkmaya başlar. Bunlardan biri söz gelimi savcı ile doktor arasında ara ara devam eden diyalogun ortaya çıkardıklarıdır. Vefat eden karısıyla ilgili kendi kabahati ve vicdani yüküyle hesaplaşmaktan kaçan savcı, karısının intihar etmiş olabileceği ihtimaliyle sarsılır. Hatırlama biçimini vicdani sorumluluk almayacağı şekilde konumlandıran Savcı, Doktor Cemal ile gerçekleştirdikleri diyalog aracılığıyla kendi suçuyla yüzleşmek durumunda kalır.

Yolculuk boyunca uzaklarda, sallanan yapraklarda ve etraflarını kesif bir biçimde saran sessizliklerde kendini arayan Doktor Cemal ise hem oraya ait olmamanın ruh hâlini yansıtır hem de yitirdiği mutluluk anlarını, varoluşsal açmazlarını ve ölümü düşünür. Dışarıdan gelenin ve modern bakışın temsilcisi olarak tanımlanabilecek Cemal'in uzakları tarayan bakışlarıyla *Uzak* (2002) filmindeki Mahmut'un ya da *Ahlat Ağacı* (2018) filmindeki Sinan'ın bakışları pekâlâ bir araya getirilebilir. Her birinin gözlerinden yalnızca uzayıp giden sonsuzca boşluğu değil aynı zamanda artık içinde bulunmadıkları bir zamanın silik izlerini de görürüz. Zira Wallerstein'in da dediği gibi “esasında hiçbir şey zamandan daha belirsiz değildir” (2013, s. 7).

Bulduğu yere aidiyet hissetmediği sarıh bir biçimde belli olan Cemal, etrafta olup biteni sessizce gözlemlerken bir yandan da geçmişte yaşadıklarını, geride kalan insanları ve mutlu olduğu zamanları buruklukla hatırlar. Geçmişin izleri hafızasında yer alan bölük pörçük anı parçacıklarında ve odasındaki duvarlara yayılmış fotoğraflarda saklıdır. Geçmişini kurcalayan bakışları onun zaman kavramı üzerine düşünmesinin de önünü açar. Ancak zaman üzerine düşündükçe kendi varlığının tıpkı dalından düşerek yuvarlanan elma gibi bir sürüklenişten ibaret olduğunu acıyla duyumsar. “Anlar ki gelip geçen dakikalar, saniyelerle ifade edilen zaman değil, kendisidir. Bir başlangıç olmadığı gibi bir son da yoktur” (Savaş, 2013, s.173).

“Ne yağmur yağıyor; yağsın, yüzyıllardır yağıyor, ne fark eder.

Fakat bundan sadece yüzyıl sonra ne sen ne ben ne komiser ne savcı...

Yani şairin dediği gibi, yine yıllar geçecek benden geride bir iz kalmayacak...

Yorgun ruhumu, karanlık ve soğuk kuşatacak.” Doktor Cemal³

Doktorun etrafı bir örtü gibi saran geceyi seyre dalışı, onu sonsuzluk içindeki sınırlı varlığıyla baş başa bırakır. Akli, kendi yazgısının bilinmezliğine ve adına geçmiş denilen hafızanın içindeki yitip gidişe takılı kalır. Onun bu varoluşçu tarafı, diğerlerinin arasında yalnızlaşmasına ve yabancılaşmasına zemin hazırlar. Zira ekipte onun dışındaki herkes “günlük uğraşlarının ve statülerinin sürekliliğini sağlayan gerekliliklerin alanına sığınırken” o hem kendini hem de yaşamın kendisini sorgulayıp durur (Kaplan, 2016, s. 134).

Bir diğer belirsizlik yüzeyi ise cinayetin neden ve kim tarafından işlendiğiyle ilgilidir. Cinayet zanlısı kardeşlerden Kenan, cinayet itirafında bulunmuştur ancak uzunca bir süre bu cinayetin neden işlendiği bir türlü dile getirilmez. Hatta diğer cinayet zanlısı kardeşi Ramazan jandarmayla birlikteyken belli belirsiz bir itirafı bulunur ancak Kenan tarafından azarlanarak susturulur. Yönetmen bu şekilde cinayetin neden işlendiğinden ziyade olayın gerçekleşmesinin ardından ne gibi sonuçlar ortaya çıktığıyla ilgilenir gibidir. Bununla beraber cinayeti esasında kimin işlediği de Kenan tarafından hemen üstü kapatılan belirsiz itiraf anıyla beraber askıya alınır.

Albert Camus, Nobel konuşması İsveç Söylevi’nde, gerçeğin giz dolu ve kaypak olduğunu, bu nedenle de her daim yeniden fethedilmesi gerektiğini ifade eder (1965, s. 23). Bu minvalde *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminin, gerçeğin değişken ve çok yönlü karakterini görünür kılmak amacıyla karakterlerini bir arayışın içine sürüklediği söylenebilir. Muğlaklığın coğrafyasında gezinen her bir karakter ve onları takip eden kamera aracılığıyla önümüzde uzanan hinterlant genişledikçe yeni bir gerçekle ve yeni bir bilinmezle karşılaşırız. Maktulün neden öldürüldüğüyle ilgili belirsizlik, cinayetin esasında kim tarafından işlendiğine dair muamma ya da kurbanın henüz canlıyken gömülmüş olabileceği ihtimali gibi durumlar filmde keskin bir çözüme ulaşmaktan ziyade Albert Camus’nun tarif ettiği gibi gerçeğin kaypak yapısını desteklemeye yarar. Bu tutum bir anlamda Andrei Tarkovsky’nin *Stalker* (1979) filmi de akıllara getirir. Zira bu filmde yer alan “gerçeği ararken, gerçeği keşfedeceğim yerde onun değiştiğini görüyorum” ifadesi *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmiyle ilişkilendirilebilir. *Stalker*’da ilhamını kaybetmiş bir yazar, bir profesör ve onlara yol gösteren iz sürücünün askeriye tarafından muhafaza edilen Bölge’ye olan yolculuğu anlatılır. Varış noktaları, insanların en temel arzularının gerçekleştiği gizemli bir odadır. Ancak bölgede *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmdeki topografyaya benzer şekilde bir yönsüzlük durumu hâkimdir. İz sürücü hangi yönde ilerlemeleri gerektiğine taş attıktan sonra gelen sesleri dinleyerek karar verir. Tıpkı Nuri Bilge Ceylan’ın filmindeki cesedin zihinsel haritalandırmada hep başka bir yere yerleşiyor oluşu gibi oda da sürekli olarak yer değiştirir ve sezgisel olarak bulunmaya çalışılır. Her iki filmde birden gerçekleşen bu arayış karakterlerin kendilerini buldukları ya da kendileriyle yüzleştikleri bir temel oluşturur.

Bir Zamanlar Anadolu’da, görsel ayrıntılar ya da söylemler yoluyla ortaya çıkan belirsizlikler üzerinden ilerleyen izleğiyle beraber; belki bu izlek üzerine kurulu olan bir iktidar mekanizmasını da imgeleştirir. Öncelikle Savcı, bürokratik statüsüne dayanarak erk figürünün doğrudan kendisini temsil eder. Nereye, ne zaman ilerleneceğine, hangi yöne döneceğine, ne kadar bekleneceğine ve nerede durulacağına hep o karar verir. Gidişat konusundaki memnuniyetsizliğini statü olarak altında bulunan komiserle sürekli olarak hissettirir. Şikâyetlerini kızgın bir şekilde dile getirir. Kendi statüsüne en yakın kişi olduğu için belki de kendisi gibi taşradan ziyade kenti temsil ettiği için yalnızca doktor karakteriyle sohbet eder. Yalnızca ona bir miktar yakınlık gösterir. Statü olarak Savcı’nın konumundan sonra gelen komiser ise daha alt kademe bulunan polisler ve diğer görevliler üzerinde iktidarını uygular.

³ Cemal’in bahsettiği şiir Mihail Lermontov’un *Geleceğe Korkuyla Bakıyorum* isimli şiiridir.

Geleceğe Korkuyla Bakıyorum (s.23) *Mihail Yuryeviç Lermontov, Hançer - Seçme Şiir ve Manzumeler* (Çev. Ataoğulları Behramoğlu), İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

Bu şekilde en üsttekinden en alttakine kadar uzanan bürokrasinin hiyerarşik işleyiş şeması ortaya çıkar.

Bozkırın ortasında savrulan karakterler arasında hiyerarşik bir ilişki biçiminin yanı sıra birbirlerinden daha çok şey bildiklerine, daha fazla öneme sahip olduklarına ve daha çok iş yaptıklarına ilişkin bir güç savaşı da söz konusudur. Foucault'nun (2005) erk kavrayışına uygun bir şekilde rutinin içine baştan sona sirayet eden, her diyalogda ortaya çıkan ve sabit olmayan performatif bir uygulamadır bu. Özneler arasındaki akışkan bir icra edişe karşılık gelir. Hangi yoğurdun daha lezzetli olduğu, neyin nerede bulunduğu, hangi yoldan gidilmesi gerektiği, herhangi bir mesele hakkında kimin daha çok deneyim sahibi olduğu ve benzeri birçok konuda insanların birbirleri üzerinde statü ve bilgi iktidarı kurma çabasına tanıklık ederiz. Komiser alelade bir mevzu üzerinden amiri olduğu polisleri bilgisizlikle ve zevksizlikle itham eder. Onların kendi düşüncelerini söylemesine müsaade etmez. Şoförler birbirleriyle yer yön kavgasına tutuşarak daha deneyimli şoförün kim olduğu hususunda çatışır. Jandarma komutanı eline imkân geçtikçe yetkisini kullanmanın ve hâkimiyetini göstermenin peşine düşer. Savcı ise statüsünden aldığı özgüvenle beraber iplerin sürekli elinde olduğu bir düzeni tesis etmenin gayretindedir. Onun bulunduğu aracın sürekli önde gitmesi bile hem iktidarının hem de bürokratik hiyerarşinin göstergelerinden yalnızca birisidir. Komiserin statü olarak kendisinden yüksekte olan Savcı'ya yönelik prostat tespiti ise konum açısından gerçekleştiremediği güç iktidarını erkeklik üzerinden gerçekleştirme uğraşına bir örnektir. Ancak o da karısıyla yaptığı telefon görüşmelerinde *erkeklik* üzerinden bir açık verir.

Sonuç

Nuri Bilge Ceylan'ın, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde belirsizliği farklı ihtimallerin türediği ve birbirlerine pek benzemeyen düşünce akış şebekelerinin doğduğu bir duygu yüzeyi olarak kullandığı söylenebilir. Karakterler anlatı boyunca ortaya çıkan belirsizlik hâllerinde kendi mizaçlarını sergilerken sık sık güç ve iktidar savaşımına da girerler. Aralarındaki hiyerarşik kabullerin ve statü endişesinin deneyimleniş şekli de belirsizliğin sağladığı anlatım olanakları vasıtasıyla gözlemlenir. Bununla birlikte filmin pek çok soruyu yanıtsız bırakması yine yönetmenin tek bir gerçekten ziyade kamerasını gerçeğin çoğulluğuna yöneltmesiyle gerçekleşir.

Çalışma kapsamında ele alınan belirsizlik duygusu, Nuri Bilge Ceylan'ın öncül filmlerinden bu yana temel bir motif olarak filmografisindeki yerini alır. Bununla beraber söz konusu duygunun *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki belirliş biçimi diğer Nuri Bilge Ceylan filmlerini de akıllara getirir. Zira bu filmlerde karakterlerin gelecekte ne olacağını kestiremedikleri bir doğa oluşturulurken yaşadıkları çözümsüzlüğün ortasında giderek kayboldukları bir zemin de varlığını hissettirir. Bu bağlamda sözgelimi *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki Doktor Cemâl ve Kenan karakterleri ile *Ahlat Ağacı*'ndaki Sinan ve İdris, *Kış Uykusu*'ndaki Aydın ve Nihâl ya da *Uzak*'taki Yusuf ve Mahmut karakterleri bir arada düşünülebilir. Bir muammanın ortasında salınıp duran bu karakterlerden hiçbiri hayatının gidişatı üzerinde belirleyici bir konumda yer almaz. Hemen hepsi hayal ettiğinin ötesinde bambaşka bir hayatı yaşamak zorunda kalır. Bu da Nuri Bilge Ceylan'ın çizdiği karakterler arasındaki duygusal ortaklığa karşılık gelir.

Kaynakça

- Arslan, U. T. (2012). Bozkırda Labirent, U. T. Arslan (ed.), *Bir Kapıdan Gireceksin* içinde (ss. 193-217), İstanbul: Metis Yayınları.
- Aytaç S. (2011). Bir Zamanlar Anadolu'da Hakikat Kırıntıları, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi* Sayı 110: 28-31.
- Baker U. (2009). *Yüzeybilim Fragmanlar*, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baker U. (2014) *Sanat ve Arzu*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik* (İ. Türkmen, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş Toplum*, (Yavuz Alogan, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Camus A. (1965). *İsveç Söylevi*, (S. Eyüboğlu, Çev.), *Tercüme* dergisi içinde, Sayı 84: 18-53.
- Çakır, B. (2007). Belirsizlik ve Korkunun Yeni Dünya Düzeninin Oluşmasına Katkısı. *Sosyoloji Konferansları* içinde, Sayı:36: 63-82.
- Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*, (Özden Arıkan, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Derrida, J. (2014). Hukukun Gücü: Otoritenin Mistik Temeli. A. Çelebi (haz.) *Şiddetin eleştirisi üzerine* içinde, (Z. Direk, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Diken B., Gilloch G. ve Hammond C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması*, (Çev. A. N. Bingöl), İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault. M. (2005). *İktidar ve Özne: Seçme Yazılar 2* (O. Akınhay ve I. Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gasset Y. O. (2011). *İnsan ve Herkes* (N. G. Işık, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, T. (2016). Varoluşsal Bir Yolculuk: Bir Zamanlar Anadolu'da, *Sinefilozofi Dergisi* içinde Sayı 2:125-146.
- Kurtyılmaz, D. (2020). Modernliğin Müphem Öznelliği Çerçevesinde Bukalemun İnsan Zelig, *Sinefilozofi Dergisi* içinde, Özel Sayı: 110-129.
- Özgül, T. ve Tahan K. (2014). Bir Ceset Arayışı Olarak Hatırlamanın Eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu'da Zaman, Mekân Ve Gerçeklik, *Global Media Journal: TR Edition* içinde. 4 (8): 241-259.
- Savaş, H. (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Sünter, E. (2020). Sühreverdî'ye Göre Arınmanın Felsefesi "İnsan Felsefesi ve Etik Yönüne Dair Bir Değerlendirme". Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24 (1) , 89-111.
- Wallerstein, I. (2013) *Bilginin Belirsizlikleri*, (Berivan Alataş, Çev.) İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayınları.

ETİK ve BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine riayet edildiğini yazar(lar) beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk makale yazarlarına aittir.