



Yılmaz Güney ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Modernizm

Modernism in the Cinema of Yılmaz Güney and Nuri Bilge Ceylan

GÖKSEL AYMAZ*

* Assoc. Prof., Marmara University, Faculty of Communication, Department of Radio Television and Cinema, Göztepe Campus, Kadıköy, İstanbul/Türkiye.

E-mail: goksel.aymaz@marmara.edu.tr

 <https://orcid.org/0000-0002-3520-0163>

Öz: Bu makale, Yılmaz Güney ve Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki modernist karakteri tespit etmeye yöneliktir. İnsan ve dünya eleştirisi, klasik modernizmde her zaman bir mutluluk vaadine dönüşmüştür. Bu vaat, insanın kendisini değiştiren dünyayı değiştirme becerisine ve eylemine, özgürleşimci praksise bağlanmıştır. Güney sinemasında içerilen bu modernist tavır, hikayelerindeki semantik boyutun yanı sıra, en görünür şekliyle, filmlelerinde canlandırdığı ve zaman zaman gerçek yaşamdaki kişiliğiyle de pekişen “yiğit” tiplerini etrafında oluşan ikonik etki ile açığa çıkar. Kırda “eşkıya”dan kentteki “kabadayı”ya uzanan kahramanları aracılığıyla Güney, kötü dünyaya karşı itiraz geliştirmekte, ikonik imgesiyle hayranlarını da benzer türde bir itiraza heveslendirmektedir. Ceylan sinemasının modernist karakteri ise, insanın ve dünyanın kötülüğünü tasvir edişinden, insanın ve dünyanın neden kötülük ve karamsarlık içinde olduğunu gösterilme biçiminden kaynaklanmaktadır. Aldanılmaz biçimde açığa çıkartılmış kötülük, iyiliğin yol gösterici imgesidir ve Ceylan’ın sineması kötülüğü hilesiz gösteriyor oluşuyla iyiliğin ve mutluluğun bir vaadine dönüşmektedir.

Anahtar kelimeler: Yılmaz Güney, Nuri Bilge Ceylan, Modernizm, Mutluluk vaadi, Özgürleşimci praksis

Abstract: This article aims to identify the modernist character in the cinema of Yılmaz Güney and Nuri Bilge Ceylan. The critique of man and the world has always been transformed into a promise of happiness in classical modernism. This promise is tied to the ability and action of man to change the world by changing himself, to emancipatory praxis. This modernist attitude in Güney’s cinema, in addition to the semantic dimension of his stories, is most visibly manifested in the iconic impact of the “valiant” characters he portrays in his films, which is sometimes reinforced by his real-life persona. Through his protagonists, ranging from the “bandit” in the countryside to the “bully” in the city, Güney develops an objection against the evil world, and with his iconic image, he encourages his fans to aspire to a similar kind of objection. The modernist character of Ceylan’s cinema stems from the way it depicts the evil of man and the world, and the way it shows why man and the world are in a state of evil and pessimism. Evil exposed without deception is the guiding image of goodness, and Ceylan’s cinema becomes a promise of goodness and happiness by showing evil without deception.

Keywords: Yılmaz Güney, Nuri Bilge Ceylan, Modernism, Promise of happiness, Emancipatory praxis

Gönderim 29 Mart 2025
Düzeltilmiş Gönderim 11 Mayıs 2025
Kabul 15 Mayıs 2025

Received 29 March 2025
Received in revised form 11 May 2025
Accepted 15 May 2025

Giriş

Sinema sanatının büyük ustası Tarkovski (1986, s. 121), “Sanat dünyanın yitirilişinden sorumludur” demektedir. Böylece, sanat üretimini ahlâkî bir ideale bağlar. İnsanlık adına yüklenilen bir sorumluluk bilincidir bu ve sanatçının yaratıcılığını insan varoluşunun kökünden değiştirilmesine bağlayan bir projeyi içermektedir. Bu, Marshall Berman, modernlik deneyimlerine odaklanan *Katı Olan Her Şey Bu-harlaşıyor* adlı çalışmasında dile getirdiği klasik modernist projedir. Söz konusu çalışmasında Berman (1994, s. 28), modernleşmenin “insanları modernleşmenin nesnesi olduğu kadar öznesi de kılmayı, onlara, kendilerini değiştiren dünyayı değiştirme gücü vermeyi amaçlayan olağanüstü çeşitlilikteki görüş ve düşünceleri” beslemiş olduğunu söylemiştir. Berman’ın “olağanüstü çeşitlilikte” dediği bu görüş ve düşünceler, Fransa’da Baudelaire, Balzac, Almanya’da Goethe, Schiller, Rusya’da Puşkin, Gogol ve benzerleri ile temsilcisini bulmuş olan klasik modernizm idi. Klasik modernizm, evrensel insan aklına dünyanın değişebilirliği, demek ki değiştirilebilirliği bilgisini kazandırmış, böylelikle insanlara bu değişimin nesneleri olduğu kadar özneleri de olma vaadini vererek onları dünyayı değiştirecek özgürleşimci praksise cesaretlendirmiştir.

Modernist düşüncede hiç eksik olmamış olan şeydi mutluluk talebi. On altıncı yüzyıldan, Francis Bacon’dan beri düşünce, modernliğin yaratacağı mutlulukla alâkalıydı. Erasmus’tan, Thomas Moore ve Giordano Bruno’dan Schiller’e ulaşan, keder verici dünyayı dönüştürme isteği, insanlığın genel mutluluğu, modern düşüncenin iyimser dünya tasarımının bir konusuydu. Bu tasarımın “Mevcut sistem insan refahını en üst düzeye çıkartabilir mi?” sorusunu soran, Turgot, Malthus, Ricardo ve Smith gibi on sekizinci yüzyılın burjuva iktisatçıları da dahil içerildiği görülür. Burjuva iktisadının kapitalist ufku, Rousseau ve Marx gibi, dünyanın geniş kitleler lehine değiştirilebilirliği inancı ve bilgisini ortaya koyanların, emeği başkasının denetiminde, ekmeği başkasının elinde olan insanın “İnsan” olarak aşağılanmışlığını görenlerin elinde topyekûn bir “insani özgürleşim” ufkuyula aşıldı. Yirminci yüzyıldaki, Dünya Savaşları, soykırım, faşizm, salgın hastalık, çevre katliamı, bölgesel savaş ve derin yoksulluk deneyimlerine rağmen insana yeryüzünde mutluluğu layık görmekten ileri gelen eleştirel tutumun Benjamin gibi, Adorno gibi, Hemingway, Marquez, Necip Mahfuz ve Yaşar Kemal gibi temsilcileri hiç eksik olmadı. Klasik modernizmin bu temsilcilerinin düşüncesinde dünya bütünüyle cennete dönüşme yeteneğindedir. Eserlerinde insanlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirme gücü vermeyi buna dayanarak amaçlamışlardır.

Yılmaz Güney ve Nuri Bilge Ceylan filmleri de Türk sinemasında böylesi modernist bir projeyi içerirler. Her iki ismin sineması, klasik modernizmle uyumlu biçimde, birey ile ait olduğu kötücül dünya arasındaki trajik ilişkiye odaklanır. Fakat bu modernist tavır Güney ve Ceylan sinemasında farklı şekillerde açığa çıkar.

Yılmaz Güney, hayatı, edebiyatı ve sinemasıyla Türkiye’de bireysel başkaldırının ikonlarından. Geniş kitlelerdeki Yılmaz Güney sevgisi, Güney’in kalabalıkları heyecanlandıran görüntüsü perdede canlandırdığı (ve gerçek yaşamdaki kişiliğiyle de yer yer pekişen) kahraman tiplerinden ileri gelmektedir. Bir ikon olarak Yılmaz Güney, itibarlı, onurlu bir “kimlik” arayışını ifade eder. Buradaki ikonik bağlanma, ikonun temsil ettiği değerlerden ötürü, insanın içinde halen onurlu bir yaşam özleminin var olduğunu gösterir. Odasının, işyerinin duvarına, arabasının camına Yılmaz Güney resmi ilıştirenin içinde, her şeye rağmen kendi hayatını

kendi eline almayı isteyen, kendisini nesneleştirmiş dünyaya öfke duyan, belki eksik belki sakatlanmış ama tümünden yitip gitmemiş canlı bir öznenin yaşamakta olduğunu söyleyebiliriz.

Modernist projenin Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki karşılığı ise, onun filmlerinin yaygın biçimde nihilist, kinik ve karamsar olarak nitelendirilmesinden, filmlerinde “dünya ve insan kötüdür” mesajının verildiği iddiasından çıkartılabilir. Zira sanatın özgürleştirici rolünü önemsemiş olan Adorno’ya göre yaşanan dünyanın kötülüğü ile gerçekliğin yaydığı karanlık, aslında sanat için bir “ideal”dir. Aldatmayan doğru bilgi ancak mevcut gerçeklikten, “kötülük”ten ve “karanlık”tan elde edilebilir; iyice belirlenip tanınmış kötü, iyinin göstergesidir; “karanlık”, sanat için bu yüzden bir “ideal”dir (Adorno, 1998, s. 39). Çünkü sanat gerçeklik üzerine düşünme biçimidir ve “düşünen kimse kırgınlık ve umutsuzluğa sürüklenmez, düşünme kırgınlık ve umutsuzluktan yücelmez” (Oskay, 1995, s. 33). Ceylan’ın bütün filmlerinin en cesur yanı da budur, dünyanın neden kötülük ve karamsarlık üreten bir yer olduğunun gösterilme biçimidir. Dolayısıyla, kötülüğü ve karanlığı yetkince tasvir eden Ceylan sineması, insanlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirecek özgürleşimci praksiye yakın bir tutum olarak tanımlanabilecek niteliktedir.

Yılmaz Güney: Özgürleştirici İkon

Şüphesiz ki endüstriyel kültürün popüler ikonlarından biridir Yılmaz Güney. Ölümünün üzerinden uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen ikonik görüntüsü hâlâ geniş kitleleri heyecanlandırıyor. Popüler ikonlar, “gerçeklik”, “ideoloji” ve “kitle” arasındaki ilişkiyi somut biçimde gösterirken, bizim hayata verdiğimiz anlama da işaret ederler. Popüler ikonlar, Hristiyan kilisesinin Tanrı ve İsa inancını pekiştiren ikonalarına benzer biçimde, kitleleri endüstriyel kapitalizmin yaşama üslubuna inançlı kılmaya çalışan “laik kurmacalar” olarak tanımlanmıştır (Oskay, 2014, s. 238). Dolayısıyla, çoğunlukla gerçeklikten uzaklaştırıcı, aldatıcı ve oyalayıcıdır. Kolay erişilebilir ve yaygın olmaları, yaşamın her alanına rahatlıkla girebilmeleri, onların bu işlevi yerine getirebilmelerini mümkün kılmaktadır. Ama popüler kültür içinde üretilebilmesi her zaman mümkün olan “karşı ideoloji” göz önüne alındığında, “ikon” kelimesinin Yılmaz Güney ismiyle bir aradalığı farklı bir anlam kazanmaya başlar. Bu birliktelik, birey ile toplumsal gerçeklik arasındaki anlam köprüsünün bu kez farklı bir biçimde kurulduğu -demek ki kurulabileceği- bilgisini içerir.

Cicero (1998, s. 101), “Doğa, dostluğu, erdemin yardımcısı olsun diye vermiştir, yanılığın yordakçısı olsun diye değil” diyor. Kitle ile Güney’in canlandırdığı kahraman tipi arasında Cicero’nun idealize ettiği türden bir “dostluk” kurulmuştur. Hayata çok farklı kanallardan katılan insanları Yılmaz Güney sevgisinde birleştiren şey, onun beyaz perdede temsil ettiği kişilikti. Adil bir hayata özlem duyan bir toplumun üyeleri olarak izleyiciler, perdedeki kavruk adama, sıksa ama her defasında hesabını tertemiz gördüğü için henüz hiçbir hakaretle kirlenmemiş gurura sahip bu kahramana hayran kaldılar. Güney’in canlandırdığı onurlu kahraman figürü, hiçbir şeyden çekinmeyen bir karşı çıkış, korkusuzca ölümle flört ediş gibi özelliklere sahipti ve şüphesiz ki Yılmaz Güney’in buluşu olmayan bu “yiğit” tipi, Orta Çağ şövalye tipinin aldığı son biçimdi. Şövalye anlatılarından, Rönesans’ın pika-resk romanlarından, çağımızın gangster filmlerine dek birçok kez, birçok kılık

altında kendini göstermiş bir tiptir bu. İşte çizdiği bu kahraman tipiyle bir ikondur Yılmaz Güney. Ama popüler pek çok ikonun aksine, “erdemın yardımcısı”dır, “yanılığının yarıdakısı” değildir. Zira Güney, işi bazen kabadayılığa kadar vardırırır bir “bitirim” olsa da, daha sinemada kendisini popüler yapan filmler öncesinde bile, hem sanat ve kültürü varoluşunun temel unsurlarından biri haline getirmiş bir entelektüel, hem de kitle ile gerçeklik ve bilinç ilişkisini önemseyecek kadar politik bir kişiliktir. Adana varoşlarında “racon kesmeye” başladığında, lise yıllarında hem *Doruk* adında bir dergi çıkarıyor hem de İstanbul’daki sanat dergilerine öykü gönderiyordu. *Doruk* dergisine yazdığı bir hikâyeden ötürü 1955’de yedi buçuk yıl ağır hapis ve sürgün cezasına çarptırılmış, temyiz kararı sonucu bu ceza bir buçuk yıl ağır hapis ve altı ay sürgün cezasına çevrilmiştir (Güney, 1999, s. 16). Yine 1961 yılında yazdığı “Üç Bilinmeyenli Eşitsizlikler Sistemi” adlı öyküde “komünizm propagandası” yaptığı gerekçesiyle bir buçuk yıl hapis yatmıştı (Scognamillo, 2003, s. 317). İnfazın gerçekleştiği Nevşehir cezaevinde *Boynu Bükük Öldüler* adlı romanını yazmış, bu romanla da 1972 yılında Orhan Kemal Ödülü’nü kazanmıştır.

Popüler avantür filmlerden *Umut* ve *Arkadaş*’a giden yolda Güney, Yeşilçam sinemasının “kartpostal jönləri” dışına çıkıp bu sinemaya basit ve sıradan halk tipini ve beraberinde toplumsal sorumluluğu getirmiştir (Tosun, 1992, s. 32). 1966’da senaryosunu Lütfi Akad’la birlikte yazdığı, *Hudutların Kanunu* ile Güney asıl büyük çıkışını yapmıştır (Özgüç, 2005, s. 6). Daha önce hiç Yılmaz Güney filmi görmediğini ama filmlerinin “çoluk çocuk, çoğu bitirim takımından yetişkin seyirci arasında çok tutulduğunu duyduğunu” söyleyen Lütfi Akad (2004, s. 429), *Hudutların Kanunu* ile Güney’in alışlagelmiş kendi seyircisi dışında “hiç beklenmedik bir seyirci katında da büyük ilgi gördüğünü” belirtiyor. Akad’a (2004, s. 444) göre, “Yılmaz Güney artık iki ayrı katmanın değil, bütün sinema seyircilerinin tek gözde erkek oyuncusudur ve kısa bir süre sonra adı “Çirkin Kral”a yükselecektir.”

Bugün hayranlıkla izlenen, “kabadayı”, “romantik”, “silahşor”, “solcu”, herhangi bir görüntüsü, halen kendisine ilişkin her türlü söylemin metaforu olmaya elverişlidir. Akad’ın deyiimiyle Güney, “farklı katmanlardaki” izleyiciye hitap eden değişik türdeki her rolü başarıyla canlandırmıştır. Şehirli kabadayı ve feodal halk kahramanlarından “devrimci misyon” taşıyanlarına kadar uzayan tipler, onun bütün bu yönlerini sinemada geniş kitlelerle buluşturmuştur. Akad, *Kızılırmak Karakoyun*’daki çoban Ali rolünün aslında Güney için zor bir rol olduğunu söyler. Çünkü film boyunca neredeyse “hiçbir şey yapmıyor”du Çoban Ali, kaval üfleyip, koyun otlatmaktaydı. Akad, Güney’in “kendi efsanesine ters düşen” bu “simgesel edilgin karşı koyuş”un, “eylemden yoksun, böylesine nankör bir oyunun altından başarıyla kalktığı”nı belirtir. “Bu gelişimi” der, “ona çok yakın bir gelecekte kendi filmlerinin yönetmenliğini yaparken bu tür kişilikler ve oyunlar yaratması için cesaret verecek” (Akad, 2004, ss. 462-464). Nitekim, bir yıl sonra, 1968’de *Seyit Han* ile yönetmenliğe adım atar. 1970 yılında da *Umut* filmiyle popüler kalıpların dışında gerçekçi ve eleştirel filmlere yönelir.

Yılmaz Güney, *Umut*’la başlayıp *Duvar*’la biten bu dönemini “devrimci sanat” içinde tanımlar. Devrimci sanatı ise, “halkın yaşamını, halkı ezen sınıf baskılarını, bu baskılara karşı halkın mücadelesini, yeni bir topluma duyduğu özlemleri” dile getiren bir sanat olarak betimler. Güney’e göre devrimci sanat “devrimci mücadele ruhunu” geliştirmelidir; sadece toplumun nesnel tasviri, “sadece eleştirel gerçeklik

yeterli değildir”*. Devrimci sanat, “toplumun gelişen güçlerinin sanatıdır, bu güçlerin gelişmesini ve mücadelesini sergilerken, aynı zamanda yol gösterici olmalı”dır (Güney, 1978, ss. 18-19).

Berman’ın tarif ettiği şekliyle, insanlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirme gücü veren, onları modernleşmenin yalnız nesnesi olmaktan kurtarıp aynı zamanda öznesi haline getirmeyi amaçlayan modernist bir tavidir bu. Nitekim Perry Anderson da bu tavrından ötürü Yılmaz Güney’i yirminci yüzyılın modernistleri arasında sayar. *Modernite ve Devrim* başlıklı makalesinde Anderson, Berman’ın modernizm görüşünü on dokuzuncu yüzyıla ait bir kültür ve siyaset tasarımı olarak doğru bulmakla birlikte, bu tasarımın, içinde yaşadığımız günde Batıyla bir ilgisi bulunmadığını, modernizmin “devrim beklentisi içindeki” Üçüncü Dünya ülkelerinde temsil edildiğini savunur. Anderson’a göre, günümüzde Batılı sanatçının içinde bulunduğu durumun tipik özelliği, “bütün ufukların kapalı oluşudur”; Batılı sanatçı klasik modernizmi tetikleyen koşullardan yoksundur artık; o “devralınabilecek bir geçmişin ya da tahayyül edilebilecek bir geleceğin olmadığı, sürekli yinelenen bir bugün”de yaşamaktadır. Ama bu durum Üçüncü Dünya için geçerli değildir. Nitekim son dönemin başyapıtları, Gabriel Garcia Marquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık*’ı, Salman Rushdie’nin *Midnight’s Children*’ı gibi romanlar, ya da Yılmaz Güney’in *Yol*’u gibi filmler, hep Üçüncü Dünya’dan (Kolombiya’dan, Hindistan’dan, Türkiye’den) çıkmıştır (Anderson, 2003, ss. 70-71).

Güney, uluslararası çapta daha çok (Anderson tarafından anılan) *Yol* ve yanı sıra *Sürü* ve *Duvar* gibi filmleriyle tanınır. Ama neredeyse oynadığı tüm filmler, onun “kabadayı”, “romantik”, “silahşor” kimliğini ortaya koyan, feodal halk kahramanlarından şehirli kabadayıya uzayan tiplerin her biri kendisini değiştiren dünyayı değiştirme gücünü kendinde bulan insanlardır. Burada belirleyici tema, yazgıya itiraz olarak “intikam”dır. Güney’in tipleri ya intikamının orta yerinde âşık olur (*Sokakta Kan Vardı, Umutsuzlar* vb.), ya da aşkının çalınmasıyla bir intikamın peşine düşer (*Seyit Han, Aç Kurtlar, Ağıt* vb.). Bu nedenle hep yazgısı tarafından kovalanan ve kendine o yazgıyı vermiş olanların yazgısı durumuna gelen kişidir. Yazgısına itiraz eden kahramanlarıyla Güney, Joyce’ların, Beckett’lerin ya da Kieślowski’lerin, Angelopoulos’ların çağına ait değildir; henüz “bütün ufukların kapalı” olmadığı, “tahayyül edilebilecek bir geleceğin” olduğu bir çağın sanatçısıdır, Puşkin ya da Lermontov’dur o, Wordsworth’tür.

Onu popüler bir ikon haline getiren “kahraman” figürü, böyle bir sinema için vazgeçilmezdir. Güney’in canlandırdığı karakterlerin hepsi, bütün romantik karakterler gibi, gizemli kişilerdir; yalnız, suskun ve yanına yanaşılmazdırlar.

* Güney, burada (Balzac’ın, Tolstoy’un, Dickens’in ve benzerlerinin temsil ettiği) burjuva eleştirel gerçekçiliği ile kendi politik görüşüne yakın olan (Şolohov’un, Eisenstein’in, Nâzım Hikmet’in, Steinbeck’in ve benzerlerinin temsil ettiği) toplumcu (sosyalist) gerçekçilik arasındaki ayrıma işaret ediyor. Eleştirel gerçekçilikle toplumsal (sosyalist) gerçekçilik arasında bilhassa geçiş dönemlerinde kesin bir sınır çizilmesi pek mümkün olmamakla (Lukacs, 1969, s. 131) birlikte, “toplumcu (sosyalist) gerçekçilik eleştirel gerçekçilikten yalnız somut bir toplumcu perspektife dayanmasıyla değil, aynı zamanda bu perspektifi toplumculuğu (sosyalizmi) kurma yolunda çalışan güçleri *içeriden* betimlemesiyle de ayrılır” (Lukacs, 1969, s. 107). Bu bağlamda, Ertem Göreç’in yönettiği 1961 yapımı *Otobüs Yolcuları* ve 1964 yapımı *Karanlıkta Uyananlar*, Metin Erksan’ın 1962 yapımı *Yılanların Öcü* ve 1963 yapımı *Susuz Yaz* filmleri, Halit Refiğ’in 1964’te çektiği *Gurbet Kuşları* ile 1965 yılında Duygu Sağıroğlu tarafından yönetilen *Bitmeyen Yol* gibi filmlerin Yılmaz Güney sinemasının gelişeceği “gerçekçi” zemini hazırladıkları söylenebilir.

Geçmişlerinde bir sır, yarım kalmış bir iş, ya da tamir edilmez bir hata vardır. Ama bu sırrı, bu yarım kalmış işi, bu hatayı gururla taşırlar. Perdedeki Yılmaz Güney, yenilgisinde bile zafer kazanmaya çabalayan (iyi ölmek için elinden geleni yapan) o serdengeçti, Shakespeare tarzı modern tragedyanın hâlâ bir ölçüde varlığını sürdürmeye çalışır. Güney'in canlandığı karakterler, Hamlet ya da Macbeth gibi, değer bilmez ve adil olmayan dünyaya karşı çıkma hakkı tanınmış, böyle bir ayrıcalıkları olan ama gerçekliğin ağır belirleyiciliğinden sakınılmadıkları için, çıkışı olmayan insanlardır. Yılmaz Güney'in canlandığı kahraman tipi, yetenek, zekâ ve cesareti karşılığında her daim kurtuluşu garantileyemez. Bu bakımdan Güney, *Kızıl ve Kara*'da Julien Sorel'in kellesini gövdesinden koparacak kadar gerçeğin belirleyiciliğine sadık kalmış olan Stendhal'e yakındır. *Aç Kurtlar*'daki "saat beşte bürosunu kapatıp rakı içmeye giden bir avukat, bir doktor" olmak varken dağda kan kusan bir kelle avcısı olmanın bütün kederini yaşıyan eşkıya, *Ağır*'taki hiç de özenilecek bir tarafı olmayan, bedbaht, sefil ve biçare kaçakçıların tasvir edilişlerindeki başarı, aynı sadakatin eseridir. Zaten, avantür filmlerin Çirkin Kral'ından, *Aç Kurtlar*'ın Serçe Mehmet'i, *Ağır*'ın kaçakçısı Çobanoğlu'na dek canlandığı neredeyse tüm karakterler, kaderlerinin dramatik niteliğinin farkındadırlar, bu anlamda kendi gerçekliklerinden koparılmamışlardır.

Güney, izleyiciyi kendi düş ürünü dünyasının içine çekip "aldatırken", onun gerçek yaşamla bağını zedelemeyiz. O nedenle, önemli olan, Güney'in romantikçe yücelttiği, efsaneleştirip mitleştirdiği kahramanlar değil, o kahramanlar aracılığıyla kendini yaşadığı günden ve dünyanın yitirilişinden sorumlu duymuş olması, kötü dünyaya karşı itiraz geliştirmiş olmasıdır.

Güney'in itirazcı protest tavrı, sinemasını Üçüncü Dünya ülkelerinde sinemayı devrimci mücadele için etkin bir anlatım yolu sayan Üçüncü Sinema akımıyla da ilişkili görmeye müsaittir. Nihayet sinemasını "toplumun devrimci güçlerinin sanatı" olarak geliştirmek istemiş bir Üçüncü Dünya ülkesi sinemacısıdır Güney.

1960 ve 70'lerde Üçüncü Dünya ülkelerinde yükselen sömürgecilik karşıtı toplumsal mücadeleler sinemayı da etkilemiş, başta Hollywood sineması olmak üzere, Birinci Dünya olarak adlandırılan gelişmiş sanayi ülkeleri sinemasındaki ideolojik propaganda unsurlarına karşı Üçüncü Dünya ülkesi sinemacıları bir arayışa yönelmiştir (Esen, 2007, s. 312). Üçüncü Sinema, bu arayışın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kökeni, Arjantinli yönetmen Fernando Solanas'ın 1969'da çevirdiği ve kurtuluş kavgası veren gerillalar için eğitim aracı olmasını amaçladığı filmi *La Hora de los Hornos/Kızgın Fırınlar Saati* örneğine dayanır. Solanas'ı izleyen sinemacılar, kolektif çalışmalar yaparak, filmlerini gizli dağıtım örgütleri aracılığıyla işçilere, ilerici yurtseverlere göstermeye başlamışlar, uluslararası çapta seslerini duyurmuşlardı (Kutlar, 2004, s. 157). 1960 yılında Metin Erksan'ın çektiği *Gecelerin Ötesi* adlı film Türkiye'de Üçüncü Sinema'nın ilk ve erken örneği olarak kabul edilmektedir; bunu Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filmi ile Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmi takip etmektedir (Esen, 2007, ss. 316-319).

Üçüncü Sinema, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne benzetilir ama İtalyan Yeni Gerçekçiliği birey odaklı iken Üçüncü sinema sistem eleştirisinde bulunur*. Sistemin

* Türkiye'de Sinematek Derneği ve Devrimci Sinema tartışmaları ile Ulusal Sinema gibi olgular da bu çerçevede değerlendirilmelidir. Sinematek yöneticileri "devrimci zihniyete" sahip olsa da, Batılı anlamda bir sinema anlayışına sahipti (Uçakan, 2010, s. 82-83). Sinematek Derneği'nin bu eğilimi üçüncü dünya

aksayan yanlarını sadece göstermekle yetinmez, Güney'in idealleştirdiği gibi, "aynı zamanda o sisteme müdahalede bulunmaya çalışır, onu dönüşüm aracılığıyla keşfeder" (Solanas ve Gettino, 2008, s. 182). Bu açıdan, Üçüncü Sinema kavramı, Üçüncü Dünya ülkeleri sinemalarını ifade eder gibi görünse de esasen politik sinemanın bir alt dalıdır (Odabaş, 2013, s. 22). Dolayısıyla, Üçüncü Dünya ülkelerinde Birinci ve İkinci Sinema örneklerine rastlanabileceği gibi, Birinci ve İkinci Sinema'nın hâkim olduğu ülkelerde de Üçüncü Sinema örneklerine rastlamak mümkündür (Odabaş, 2007, s. 420).

Üçüncü Sinema, politik bir sinema olarak insan ve toplum sorunlarına ilgi duyar, özellikle gelişmemiş ülkelerdeki yoksul ve ezilen halkın somut kaygılarını işler (Wayne, 2024, s. 56). Güney'i sadece Türk sinemasının değil, dünya sinemasının önemli bir figürü haline getiren de budur. 1970'de çektiği *Umut* filminden 1983'de çektiği *Duvar*'a kadar, toplumsal gerçekliğin ağır bastığı filmlerinde sosyo-politik sistemin kusurlarını ortalama bir insanın mücadeleleri ve yenilgilerinin öyküsü üzerinden başarıyla sunmuş olmasıdır (Hayır ve Kole, 2017).

Latin Amerika'nın Bolivarcı anti-emperyalist mücadele geleneğinden doğmuştu Üçüncü Sinema. Dolayısıyla kapitalist sömürgeciliğin etkisindeki topraklarda karışık bulmuştu. Yılmaz Güney de Adana'nın yarı feodal yarı kapitalist koşullarında doğup büyümüşü. Bir yandan toprak ağalığı, köylülük ve kan davası gibi feodal unsurların şekillendirdiği bir hayatın içindeydi ama bir yandan da Osmanlı'dan itibaren Türkiye kapitalizminin öncü ürünü olan pamuğa* dayalı sanayileşmenin ortaya koyduğu sermaye ve emek arasındaki kapitalist sınıf çelişkilerine tanık olmuştu. Ne var ki Üçüncü Sinema başından itibaren ulusalcı bir çizgideydi. Yılmaz Güney ise hem politik görüşü hem de bu görüşün yansıdığı filmlerindeki özgün tavrı nedeniyle ulusalcı çizgiden, dolayısıyla da Üçüncü Sinemacılardan ayrılmaktadır.

Yılmaz Güney'in filmleri toprak ağalığı, köylülük ve kan davası gibi feodal unsurların şekillendirdiği Doğu kültürü ekseninde seyretilmişti. 1980'li yıllardan itibaren Türk sinemasının Batı kültürü ekseninde seyretiltiği söylenebilir (Kayalı, 2018, s. 440). Türk sinemasının Güney sonrası seyrinin geldiği en ileri nokta ise Nuri Bilge Ceylan sineması olarak tespit edilebilir.

Nuri Bilge Ceylan'da Sanat İdeali Olarak "Karanlık"

Ceylan sinemasının insanlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirme gücü veren, onları modernleşmenin yalnız nesnesi olmaktan kurtarıp aynı zamanda öznesi haline getirmeyi amaçlayan bir sinema olduğunu söylemek, pek çok kişi için inandırıcı olmayacaktır. Çünkü, tam aksine Ceylan sinemasının, kendi varlıklarını anlamlandıramayan, belirsiz duygu ve ruh halleri içerisinde hareket eden, hiçlik, anlamsızlık ve yabancılaşma ortasındaki kinik ve sinik karakterleri kahramanlaştırdığı, insanın yalnızca kötücül ve bencil yanıyla karanlık gerçekliğini öne çıkardığı

ülkelerinin protest kültürüne yakınlık duyan Devrimci Sinema savunucularından tepki almıştır. Ayrıca Sine-matek kendisini Türkiye'nin sosyal gerçeklerinden uzak bir sinema anlayışı yaratması yönünde eleştiren Ulusal Sinema akımı ile de ideolojik temelli bir kutuplaşma yaşamıştır (Baran, 2017).

* Pamuk, Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'sinde kapitalist ilişkilerin sembolik ürünüydü. Pamuk temelinde gelişen sanayileşme, bütün toplumsal sonuçlarıyla birlikte, Adana ve Çukurova bölgesi ile özdeşleşti. Ayrıntılı bilgi için bkz. Aymaz, 2023, ss. 764-768.

söylenir. Kendilerinin iyi ve ahlâklı olduklarına dair inançları olsa da her biri kötücül davranışlar gösteren, “her an birbirlerini yargılamaya hazır, bencil, sadakat duygusunu yitirmiş karakterlerdir bunlar” (Kazım, 2023). Bu karakterleriyle Ceylan’ın bize “insan kötüdür” dediği düşünülmektedir. Bu sebeple, örneğin, *Üç Maymun* için “iyi bir kara film örneği olarak kabul edilebilir” (Elmacı, 2017, s. 278) denir. Son filmi *Kuru Otlar Üstüne* için ise “kapkaranlık bir film” ve baş karakter öğretmen Samet’in de “Ceylan’ın yarattığı en kötü ve en karanlık karakteri olduğu” hakkında neredeyse bir konsensüs oluşmuştur (Görmüş, 2024). Bu ve benzeri görüşlere göre, Ceylan sinemasındaki belirleyici tema “toplumun çürümüşlüğü teslim olması”dır ve üstelik yönetmenin filmleri bu çürümüşlükten çıkış için yeni bir tartışmaya da olanak sunmamaktadır (Eroğlu, 2024). Çıkışsızlık, Ceylan’ın filmlerindeki derin melankoli, yalnızlık ve boşluk hissiyle, toplumsal sorumluluktan kaçan orta sınıf aydın yılgınlığıyla pekiştirilmektedir. Bu yönleriyle Ceylan’ın filmleri insanlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirme güç ve azmi vermediği gibi, o filmlerin “egemen ideolojinin egemen mitlerini, idealist düşünceleri yeniden üreterek, bilinçli ya da bilinçsiz mevcut sistemin yeniden üretilmesine aracılık ettiği” (Özonur, 2016, s. 116), hatta *Ahlat Ağacı* itibarıyla Ceylan’ın “muhafazakâr filmler” (Memiş, 2019) yapmaya başladığı bile söylenmiştir.

Bütün bu olumsuz yargılar “postmodernist sinema” yakıştırmasıyla ideolojik ve epistemik bir yargıya da bağlanmaktadır. Örneğin, *Kuru Otlar Üzerine* filmi, Erden Kıral’ın *Hakkari’de Bir Mevsim* filmiyle karşılaştırılarak “ortalık postmodernist hikâyelere kaldı” denilmekte (Eczacı, 2024) veya yine aynı film hakkında “post-materialist dertler ve değerler hakkında bir klişe, postmodern bir klişe” (Bilici, 2024) tespitinde bulunmaktadır. Oysa ki Ceylan’ın sineması, postmodernist değil, modernist bir sinemadır.

Ceylan’ın filmlerinde hiçlik, anlamsızlık ve yabancılaşma ortasındaki kinik ve sinik karakterler konu edilir. Bu yüzden, vicdan, suçluluk, utanç, yalnızlık gibi duygular Ceylan’ın sinemasında tekrarlanan, belirleyici duygulardır (Akbulut, 2005, s. 170). Fakat bu filmlerde insanın yalnızca kötücül ve bencil yanlarının, karanlık gerçekliğinin öne çıkarıldığı, bu filmlerin insan ve dünya kötüdür demekte olduğu söylenemez.

Burada iki şeyin dikkate sunulması gerekir. Birincisi, Ceylan’ın filmlerinin her birinin bir hikâye anlatmakta olduğudur. Nuri Bilge Ceylan’ın “büyük bir estet” olarak tanınmasını sağlayan şey, öncelikle onun *Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*’daki büyümlü görselliği idi. Fakat *Uzak*’la birlikte Ceylan’ın sineması, görselliğin önemini ve değerini yitirmeksizin, görüntü güzelliğinden hikâyenin derinliğine yöneldi. Geniş ve sabit planların başarılı kullanımıyla geliştirdiği sinemasal üslup, zamanla yerini insan hikâyesine, hem de iç içe geçmiş birden fazla insan hikâyesine bıraktı (Aytekin, 2015). Ceylan, geldiği noktada artık “insanlık durumu” denen şeyin sinemasını yapmaktadır. Bir ölçüde *Üç Maymun* ile başlayan bu değişimi her adımda biraz daha ileri götürerek, diyalogları daha yoğun yepyeni bir öyküleme stilini geliştirmiştir. Yeni Türk Sineması’nda yaygın üslup olan, minimalist, az diyaloglu, az olaylı anlatımı, *Bir Zamanlar Anadolu* ile birlikte bir yana bırakmış, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*’nda artarak “*Kuru Otlar Üstüne*” filminde doruğa çıkmıştır. Filmlerindeki hikâyeler hayat ve insan gerçekliğinin izahında büyük roller üstlenebilecek şaşırtıcı ayrıntılarla doludur. Fakat Nuri Bilge Ceylan için filmlerindeki görünür konunun, örneğin bir suç öyküsünün (*Bir Zamanlar Anadolu*’da),

babadan kalma taşra mülklerini işletmek zorunda kalmış mutsuz aydının (*Kış Uykusu*), kasabaya sıkışmış yazar heveslisi bir gencin (*Ahlat Ağacı*) ve benzerlerinin, esasen önemi yoktur. “Konu çok önem verdiğim bir şey değil” diyor. Ceylan (2003, s. 9); “Her konuda film yapılabilir. İncir çekirdeğinden bile dünyanın en iyi filmi- nin çekilebileceği konusundaki inancım hâlâ değişmedi”. Ceylan, Kracauer’ın (1997, ss. 245-249) “basit anlatı” kalıpları içinde değerlendirdiği minimal bir sinema dili kullanır; büyük anlatılara, büyük dramatik çatışmalara ilgi duymaz; hayatın içindeki sıradan herhangi bir an onun filme konu olabilir. Trajik durumların açık ettiği insanlık hallerini tespit etmektir onun için önemli olan. O yüzden, her filmi insanın içinde gezinmekten, her biri için ayrı ayrı düşünmekten kendini almadığı karakterlerle örülmüştür. Sinema söyleminin önemli bir özelliği olarak toplumsal temsilde taşra ölçeğini kullanması da bu temelde değerlendirilmelidir. Öncelikle, Ceylan’ın filmleri, “masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı bir taşraya değil, doğrudan doğruya bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktadır” (Suner, 2006, s. 107). Bunun yanında, Ceylan gerçekte taşraya değil, taşra üzerinden tüm bir toplumsallığı bakmaktadır. Bu nedenlerle, Ceylan’ın filmlerini “taşra sineması” şeklinde sınırlandırmak isabetli bir niteleme olmayacaktır; onun filmlere bakışı “bir mikrokozmos olarak taşraya bakış” (Kazım, 2023) denilebilir. Örneğin, çokça işlediği “taşradaki entelektüel” veya “merkez-taşra çatışması” gibi temalar, Türkiye’de pek çok meseleyi anlamak için ele alınabilecek temalardır. Çünkü bu kavramların hem her birinin ayrı ayrı hem de bir arada, Türkiye gerçekliğine ilişkin zengin bir sosyo-kültürel temsil kapasitesi vardır ve bu da bu ülkenin geçmişten gelen modernleşme tarzı ve bugün sunduğu modernlik deneyimlerinden ileri gelmektedir. Ceylan da bu sebeple bu temalara yönelmektedir.

Dikkate sunulması gereken ikinci şey ise “film duyusu” ile “sosyolojik duyu” arasındaki ilişkidir (Balcı, 2020, s. 13). Gerek sinema gerek sosyoloji, başından itibaren endüstriyel çalışma düzeni ve kitle ile ilgilidir ve bunlarla ilgilenmiştir (Balcı, 2020, s. 11). Biri endüstriyel toplumunun bilimi, diğeri endüstriyel toplumunun eğlencesi olmuştur. Bu ayrışmaya rağmen, film duyusu da sosyolojik duyu da “sonsuz toplumsal ilişkilerden birini seçer, bu ilişkiyi temel bileşenlerine ayırarak önemli etkenlerine karar verir ve biricik ilişkilerden kolektif bir temsiliyet üretirler” (Balcı, 2020, s. 13). Film sanatının ürettiği gerçeklik temsillerine sosyolojinin ürettiği temsiller kadar güvenebiliriz, zira sinema Benjamin’in (1995, s. 45-76) belirttiği gibi, “deneyimlenen mekân” yerine “etkin şekilde araştırılan mekân”ı geçiren bir mekanizmadır. Bizim Ceylan sinemasında izlediğimiz de bu anlamda “araştırılmış mekân”lardır, hakkında belli bir fikre ulaşılmış gerçekliktir. O pek sorunlu olan “sanatın gerçekliği” meselesinin veya “sanat ve gerçeklik” ilişkisinin çözüme kavuştuğu bir noktadır burası. Nuri Bilge Ceylan da “Uzak” filmiyle ilgili bir röportajında Oscar Wilde’ın, “doğa sanat eserini taklit eder” sözünü anarak bu fikre katılmaktadır. Ceylan’a (2004, s. 231) göre “sanat, dünyanın yeni bir görünüşünü sunar”.

Bu görüş, onun filmlerine yüksek bir sahicilik duygusu olarak yansır. Hikâyenin yavaştan akması, uzun sekanslar, hacimli diyaloglar, zamansal akıştaki tempo, görüntünün telaşsızlığı hep bu sahicilik duygusuna hizmet etmektedir. Ceylan, *Üç Maymun* için tuttuğu günlüğüne şunları yazar: “Uzun planlarda hemen hayat duygusu ortaya çıkıyor sanki. Kesmeler ve kısa planlar sinema, uzun planlar hayat

demek sanki” (Ceylan, 2008, s. 16). Nitekim, “Hakikatin kendisi, tikelde oyalanmanın temposuna, sabrına ve ısrarına bağlıdır” (Adorno, 1998, s. 79). Ceylan’ın “yavaş sinema” olarak da tanımlanan (Özyazıcı, 2020) bu üslubunda “mekân-zaman örgüsü seyirciyi bir yerden yakalayıp onu absorbe edecek şekilde kurulmak yerine, gevşek bırakılmış zaman-mekân ilmekleriyle seyirci için bir davet” içermektedir (Özyılmaz, 2007, s. 133). Ceylan’ın filmlerinde “yaşananların izleyene doğaçlama hissini geçirmesi, kısacası, olduğundan farklı olmaması” (Genç, 2006, s. 43), seyircinin mekânsal ve zamansal tecrübeyi kendi adına yaşamasına imkân tanır. “Seyirci orada, empati duyduğu, özdeşleştiği bir karakter üzerinden ya da anlatıya duyduğu ilgi üzerinden değil, ‘kendisi’ olarak bulunmaktadır. Ceylan’ın filmlerinde özellikle kamera hareketsizlikleri, kameranın pozisyonu ile sağlanan daha çok bir tanıklıktır” (Özyılmaz, 2007, s. 131). “Çoğu kez kameranın çerçevelediği alanlar, karakterler girene kadar ya da çıktıktan sonra bir süre boş kalır” (Akbulut, 2005, s. 25). Anlatı takibinin ötesine geçtiğimiz bu sahneler “seyircileri bu boşlukları kendi ‘duyu hafızalarından’ gelen çağrışımlarla doldurmaya davet ederler ve işte tam da böylelikle seyirciye bir deneyim yaşatma imkânına sahiptirler” (Özyılmaz, 2007, s. 133). Ayrıca Ceylan, “kameranın dışında, mekân içerisinde de çerçeveler yaratır. Özellikle pencere pervazları ve kapı eşiklerinden yararlanır” (Akbulut, 2005, s. 25). Buradan hareketle, “filmin hikâyesinin sadece kadraj içerisinde oluşmadığı, dışarıya taşan bir gerçek hayat algısının film içerisinde yerleştirildiğinden bahsedilebilir” (Aytekin, 2015, s. 253). Bu duygu zaman zaman kadraj içinde de korunur. Kameranın sabit kaldığı, oyuncunun sahnenin içine girip çıktığı kadraj kullanımında* “hayatın kadrajın dışında da aktığı hissi” yaratılmaktadır (Aytekin, 2015, s. 254).

Bütün bunlarla, Ceylan’ın filmlerinde gerçek ile film arasındaki ayrım belirsizleşir. Böylelikle perdede bize gösterdikleriyle Ceylan, film duyusunu sosyolojik duyuyla bütünleştirmektedir. Bu bakımdan, Ceylan’ın kadraj ve sekansları hayat hakkında anlamlı hiçbir soruya yer vermeyen “izsiz”, “gölgesiz” ve “sonuçsuz” görüntülerden (Baudrillard, 1998, s. 23) değildir. O kadraj ve sekanslarda tanıklık edilen şey, gerçekte artık “ölümden başka imgesi olmayan” hayatın (Adorno, 1998, s. 80) can sıkıcı gerçekliğidir. Gerçeği sorgulama, toplumsal eleştiri gibi kavramlar eşliğinde ele alabileceğimiz filmlerdir bunlar; çöküş halindeki toplumsallığın yarattığı sorunlar, sıkıntılar, bu filmlerin doğal konularıdır. Gerçekliğin estetik eleştirisi sadece güzellikle ilgili değildir, çirkinlik de kuvvetli bir eleştiridir. Daha önce de belirtildiği gibi, geçerlik hakkındaki aldanımsız bilgi ancak mevcut olandan, kötülükten ve karanlıktan elde edilebilir; iyice belirlenip tanınmış kötü, iynin göstergesidir. Yabancılaşmanın egemenliğindeki bir dünyada her yerde güzellik bulma hevesi, “öznenin hem eleştirel yetilerini hem de bunların ayrılmaz bir yönü olan yorumlayıcı hayal gücünün bir yana bırakılacağı” anlamına gelir (Adorno, 1998, s. 79). Bu, iyilik ile kötülük arasındaki farkın da küçümsenmesidir. Oysa yaşamın güzelliği tam da en çirkin ve en çarpık şeyde parlar (Adorno, 1998, s. 80).

Ceylan’ın hikâye ve karakter tercihinin, erdem gururuna değil akıl gururuna dayanan bir tercihten ileri geldiği söylenebilir. Hali hazırdaki kötülük karşısında erdemin kırılan gururunu boş avuntularla onarmaya çalışmak gibi (gerçeklikle baş

* Bu teknik *What is Cinema* kitabında Andre Bazin (1967, s. 105) tarafından açıklanır. Bazin, kadrajı “gerçekliğin sadece bir yönünü ele alan bir maske” olarak tanımlar. Bunun dışına çıkan oyuncu bizden gizlenen bir gerçekliğin içinde hareket etmeye devam etmektedir.

etmenin hiçbir donanımına sahip olmayan) bir tercih yerine, gerçeklik hakkında aldanmak istemeyen aklın gururuna sahip çıkmaktadır. Ceylan, insan denen dünyayı değiştirecek o maddeyi dürüst bir merakla keşfediyor. Filmlerinde, insanın kendi gerçekliğine aklının ermesine mâni olan örselenmiş varoluşunu konu etmekte ve “Mutlu olmak demek ürküntü duymadan kendinin farkına varabilmektir.” diyen Benjamin’i (1999, s. 42) izlercesine insanlara kendi durumlarının şok edici farkındalığını vermektedir. Ceylan’ın karakterleri karamsardırlar ama bir yandan da “kendi içlerindeki ışığı aramaya” devam ederler; “Onlar, umutlarını tümünden tüketmiş kötümser insanlar değil, acı çekseler de umut etmeye devam eden karamsar insanlar”dır; “Hepimiz gibi” (Görmüş, 2024). İnsanları, bu şekilde keşfedip izleyici karşısına çıkarmasındaki maksat, aynı zamanda insanların olabilecek olan hallerini de keşfetme merakından kaynaklanmaktadır. Keşif yolculuğunda inebildiği kadar insanın derinine iniyor Ceylan ve biz Dante’nin *İnferno*’sundan, Goethe’nin *Faust*’undan, Dostoyevski’nin *Karamazov*’undan biliyoruz ki bu tür keşiflerin derinliği, bizzat insani umutların uğraşının derinliğidir.

Ceylan’ın sineması, bu nedenle, nihilizm, kinizm ile değil somut dünyanın somut sorunlarını çözüme kavuşturma iradesiyle ilişkilidir. Onun filmleri, kötü dünyanın kurtarılmış ümidine insan gerçekliğinin ve ilişkilerinin somut alanından öğeler taşımaktadır. Yeryüzü denilen “nesnel imkân zemini”ne (Bloch, 2007, ss. 246-247) hâkim olan somut duygu “iyilik” olsaydı, Ceylan’ın filmlerinin hâkim duygusu da “iyilik” olurdu. Fakat yeryüzü henüz iyiliğin nesnel imkânıdır; somut gerçeğe dönüşebilmesi için kötülüğünün keşif ve ifşa edilmesi gerekmektedir ki Ceylan’ın yaptığı da budur. İyi olanın ampirik olarak tanınamaz ve keşfedilemez olduğu yerde gereğince açığa çıkartılmış kötülük, artık iyiliğin yol gösterici imgesidir. Ceylan’ın sineması, egemen kötülüğü hilesiz gösteriyor oluşuyla iyiliğin de bir vaadine dönüşmektedir.

Ceylan’ın sineması insanı ve yeryüzünü kötülememekte, sadece, sinema sanatı aracılığıyla, bir imkânın heba edilmesin müdahale etmeye çalışmaktadır. Ceylan’ın sineması, gerçeklikten kaçmak yerine tüm can sıkıcılığı içinde gerçeklikle yüzleşmenin daha dürüst bir tavır olduğuna inanmış bir sinemadır. Bu sayede her filmi, itirafları haykıran, yaraları açığa çıkaran bir insan belgeseli niteliğindedir. Bu niteliğiyle de özgürleşimci praksise yakın bir eylem olarak, hayatın topyekûn ihlaline müdahale etmektedir*.

Sonuç

Modernizm farklı dönemlerinde farklı temsilcileri aracılığıyla “kötü dünyanın kurtarılışı” ile meşgûl olmuştur. Gerçekliğin üzerine böyle bir düşünme ile giden modernist tahayyül, dünyanın kötülüğünün gösterilmesinin vazgeçilmez aracı olarak da o dünyanın insanların maruz bırakıldığı insani sefaetlere odaklanmıştır. Örneğin, “Bu Paris yaşantısı, sürekli bir savaş” derken Balzac (1972, s. 100), Paris’in yoksul mahalleleriyle, kibar muhitlerinde cereyan eden, “her şeye katlananlar”la

* Ceylan sinemasına yöneltilen “apolitik olduğu”, “politik hikâyeyi beceremediği”, hatta daha da ileri giderek, filmlerinin “egemenlik ilişkilerinin ortaya çıkardığı ideolojik defo” taşıdığı (Şen, 2023) eleştirileri de böylece geçersizleşmektedir. Propagandist olan her şeyden sıyrıldığı için Ceylan’ın eleştirelliği politik açıdan müphem bir görüntü veriyor olsa da gerçekte sanatta politikliğin en etkin biçimini sergilemektedir. Kaldı ki Ceylan’ın karakterlerini çerçeveleyen olaylar, konuların ve diyalogların bağlamları, genel politik sorunların teşhisine imkân verir niteliktedir.

onlara her şeyi çektirmek niyetinde olanlar arasında süren “sosyal bir savaş”ı anlatmaktaydı. Ya da *Yeraltından Notlar*’da (Dostoyevski, 1990, s. 48) “Ne ben bir kimseye benziyordum ne de herhangi biri bana benziyordu. Tek başımayım, ama onlar hep birlik” diyen roman kahramanı, o “sosyal savaş” Petersburg’daki kendi bireysel tecrübesi üzerinden dile getirmekteydi. 1840’ların Londra’sında gözlenenler de benzer şeyler söylemekteydi; bu büyük kentte insanlar, “sanki hiçbir ortak noktaları, birbirleriyle hiçbir ilgileri yokmuşçasına birbirleri üstüne yığılmakta” idiler; bir tarafta katı bir bencillik, diğer taraftaysa isimsiz bir sefaletin hüküm sürdüğü koşullarda “hayvani ilgisizlik ve çıkar savaş”ı içinde her birinin duygusuzca yalıtılması “öylesine yüz­süzce” yapılmıyordu ki, “İnsan uygarlığın bütün bu harikalarını yaratabilmek için bu Londralıların insanlıklarının en iyi yönlerinden fedakârlık etmeye zorlandıklarını anlıyor”du (Engels, 1974, s. 89).

Modernliğin bu erken deneyimlerine paralel biçimde, Yılmaz Güney ve Nuri Bilge Ceylan filmleri bize “hayvani ilgisizlik ve özel çıkarlar” içinde, birbirinden “duygusuzca yalıtılmış” insanlar hakkında modernliğin geç dönemlerinde söylenmesi gereken şeyin ne olduğunun kanıtlarını sunmaktadırlar. Bu filmlerde biz, yirminci ve yirmi birinci yüzyılda insanlar arası ilişkinin, on dokuzuncu yüzyıldan devralınmış bir “sosyal savaş” olduğunu görmekteyiz.

Güney ve Ceylan da her büyük modernist gibi eserlerini dünyanın kötülüğünü ve yalanlarını ifşa etmeye adanmışlardır. Yaşamın yitirilmesi karşısında sorumluluk duymuşlardır. Bu etik tutum her ikisinde de estetik bir değere dönüşmüştür. Bu yönleriyle Güney ve Ceylan, “Sanat, ancak ahlâksal bir ideali ifade etmek için çaba gösterirse gerçekçidir. Gerçekçilik, doğruluğa ulaşma çabasıdır ve doğruluk her zaman güzeldir” diyen Tarkovski (1986, s. 121) ile aynı noktada buluşurlar.

Günümüzde yaşadığımız reel hayat, tüm karmaşası ve sorunlarıyla, insanlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirme güç ve enerjisi verebilmeyi dayatmaktadır. Güney ve Ceylan sineması tarafından duyarlık gösterilmiş bir düşüncedir bu. Yılmaz Güney ve Nuri Bilge Ceylan sineması, filmlerinin semantik yapısı “insan varoluşunun evrensel gerçekliği”, “mutluluk vaadi” gibi klasik modernizmin “sanat ideali”ne ilişkin değerler taşımakta olduğundan, klasik modernizmi Türk sinemasında güçlü biçimde temsil etmiş sinemalardır.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1998). *Minima moralia*. (O. Koçak ve A. Doğukan, Çev.). Metis Yayınları.
- Akad, L. (2004). *Işıklı karanlık arasında*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak: Anlatı, zaman, mekân*. Bağlam Yayınları.
- Anderson, P. (2003). *Tarihten siyasete eleştiri yazıları*. (S. Coşar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Aymaz, G. (2023). İçinde Pamuk. B. Yılmaz ve E. Gülsen (Der.). *100 sene 100 nesne* (ss. 761-771). Alfa Yayınları. <https://100sene100nesne.com/pamuk/>
- Aytekin, P. (2015). Nuri Bilge Ceylan sinemasının anlatısal dönüşümü: Fotografik anlatımdan, öyküsel anlatıma. *Selçuk İletişim Dergisi*, 9(1), 247-265.
- Balcı, M. E. (2020). Önsöz. İçinde Balcı, M. E. (Der.). *Sinema ve sosyoloji* (ss. 7-20). Alfa Yayınları.

- Balzac, H. (1972). *Goriot baba*. (T. Yücel, Çev.). Varlık Yayınları.
- Baran, T. (2017, Kasım 16). Metin Erksan, Sinematek ve bitmeyen kavga. *Fikrisinema*. <https://fikrisinema.com/metin-erksan-sinematek-bitmeyen-kavga>
- Baudrillard, J. (1998). *Kötülüğün şeffaflığı*. (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, A. (1967). *What is cinema*. University of California Press.
- Benjamin, W. (1995). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (1999). *Tek yön*. (T. Turan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, M. (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İletişim Yayınları.
- Bilici, M. (2024, Mart 21). Kuru Otlar Üstüne boca edilen. *Serbestiyet*. <https://serbestiyet.com/featured/kuru-otlar-ustune-boca-edilen-160869/>
- Bloch, E. (2007). *Umut ilkesi* (Cilt 1). (T. BoraÇev.). İletişim Yayınları.
- Cicero (1998). *Dostluk*. (A. Sarıgül ve T. Tunga, Çev.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ceylan, N. B. (2003). Sanki her şey kendiliğinden oluyor gibi. *Sonsuzkare Dergisi*, 1-9.
- Ceylan, N. B. (2004). *Uzak*. Norgunk Yayıncılık.
- Ceylan, N. B. (2008). *Üç Maymun kurgu günlüğü*. [Altyazı Aylık Sinema Dergisi'nin ücretsiz eki].
- Dostoyevski, F. (1990). *Yeraltından notlar*. (N. Y. Taluy, Çev.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Dostoyevski, F. (1993). *Karamazov kardeşler*. (N. Y. Taluy, Çev.). Adam Yayınları.
- Eczacı, G. (2024, Mart 8). Nerede o güzel insanları anlatan filmler! *Gerçek Edebiyat*. <https://www.gercekedebiyat.com/haber-detay/kuru-otlar-ustune-ve-hakkârîde-bir-mevsim-karsilastirmasi-guldem-eczaci/11413>
- Elmacı, T. (2017). Kara film anlatısı olarak Bir Zamanlar Anadolu'da otopsis. *Journal of Turkish Studies*. 12(2), 265-286. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12246>
- Engels, F. (1974). *İngiltere'de emekçi sınıfların durumu*. (O. Emre, Çev.). Gözlem Yayınları.
- Eroğlu, N. (2024). Temsil ettiklerinin ifade ettikleri. *Sol*. <https://haber.sol.org.tr/haber/temsil-ettiklerinin-ifade-ettikleri-394375>
- Esen, Ş. K. (2007). Türkiye'de üçüncü sinema. E. Biryıldız ve Z. Ç. Erus (Der.). *Üçüncü sinema ve Üçüncü Dünya sineması* (ss. 310-354). Es Yayınları.
- Genç, S. (2006). Kasaba üçlemesinden İklimler'e. *Yeni Film*, 12, 43-55. <https://yenifilm.net/2006/11/12-sayi/>
- Görmüş, A. (2024, Mart 7). Nuri Bilge Ceylan kötümser değil karamsar; öğretmen Samet "kötücül ve karanlık" değil, insan. *Serbestiyet*. <https://serbestiyet.com/gunun-yazilari/nuri-bilge-ceylan-kotumser-degil-karamsar-ogretmen-samet-kotucul-ve-karanlik-degil-insan-159479/>
- Güney, Y. (1978). Proleter devrimci kültür cephesini güçlü bir devrim mevzâsi kılalım. *Proleter Devrimci Kültür Mücadelesinde Güney*, 10, 18-19.
- Güney, Y. (1999). *Duvar*. Güney Yayınları.

- Hayır, C. ve Kole, A. (2017). Cinematic search for identity in the shade of Turkey's 1960 coup: The social realism debate and the hope. *Border Crossing*, 7(1), 153-168. <https://bordercrossing.uk/bc/article/view/483>
- Kayalı, K. (2018). Gelenekselliğin ve farklılaşmanın iç içe geçmesiyle şekillenen Türk sineması geçmişten kopmadan yenileşiyor. *TRT Akademi*, 3(5), 436-443.
- Kazım, M. (2023, Ekim 7). Kuru Otlar Üstüne: Apolitik vs politik. *Birikim*. <https://birikimdergisi.com/guncel/11514/kuru-otlar-ustune-apolitik-vs-politik>
- Kracauer, S. (1997). *Theory of film*. Princeton University Press.
- Kutlar, O. (2004). *Sinema bir şenliktir*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lukacs, G. (1969). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı*. (C. Çapan, Çev.). Payel Yayınevi.
- Memiş, M.S. (2019, Nisan 24). Ahlat Ağacı'nın kökleri nerede?. *Yeni E*. <https://yenie.net/mahmut-sezgin-memis-ahlat-agacinin-kokleri-nerede/>
- Nuyan, N. (2023, Ekim 2). Kuru otlar ya da umut etmenin yorgunluğu üzerine. *Birikim*. <https://birikimdergisi.com/guncel/11511/kuru-otlar-ya-da-umut-etmenin-yorgunlugu-ustune>
- Odabaş, B. (2007). Filistin sineması. E. Biryıldız ve Z. Ç. Erus (Der.). *Üçüncü sinema ve üçüncü dünya Sineması* (ss. 418-437). Es Yayınları.
- Odabaş, B. (2013). *Üçüncü sinema*. Agora Kitaplığı.
- Oskay, Ü. (1995). *Müzik ve yabancılaşma*. Der Yayınlar.
- Oskay, Ü. (2014). *Kitle iletişiminin kültürel işlevleri*. İnkılâp Yayınları.
- Özgüç, A. (2005). *Bütün filmleriyle Yılmaz Güney*. Agora Kitaplığı.
- Özonur, D. (2016). Bir sinema filminde sınıfların temsili ve politik duruş: Kış Uykusu. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 43, 98-117.
- Özyazıcı, K. (2020). Nuri Bilge Ceylan ve yavaş sinema. *Sinecine*, 11(2), 193-225.
- Özyılmaz, Ö. (2007). İçine düşülen zaman, bizi kuşatan mekân: Kasaba'dan Mayıs Sıkıntısı'na seyirci için bırakılmış zaman ve mekân boşlukları. D. Bayraktar (Der.). *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 6* (ss. 129-135). Bağlam Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk sinema tarihi*. Kabalcı Yayınevi.
- Solanas, F. ve Gettino, O. (2008). Üçüncü bir sinemaya doğru. B. Bakır, Y. Ünal, S. Salij (Der.) *Sinema ideoloji politika*. (E. Yılmaz, Çev.). Orient Yayınevi.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev*. Metis Yayınları.
- Şen, S. (2023, Aralık 22). Kuru Otlar Üstüne'nin farmakonları. *Altyazı*. <https://altyazi.net/yazilar/kuru-otlar-ustunenin-pharmakonlari/>
- Tarkovski, A. (1986). *Mühürlenmiş zaman*. (F. Ant, Çev.). Afa Yayınları.
- Tosun, N. (1992). *Mesut Uçakan'la sinema söyleşileri*. Nehir Yayınları.
- Uçakan, M. (2010). *Türk sinemasında ideoloji*. Sepya Yayınevi.
- Vardan, U. (2023, Eylül 30). Sen insanlığın resmini yapabilir misin Samet?. *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ugur-vardan/sen-insanligin-resmini-yapabilir-misin-samet-42337990>
- Wayne, M. (2024). *Politik film: üçüncü sinemanın diyalektiği*. (E. Yılmaz, Çev.). Yordam Kitap.