

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ ANLATISAL DÖNÜŞÜMÜ: FOTOGRAFİK ANLATIMDAN, ÖYKÜSEL ANLATIMA

Pelin Erdal Aytekin*

ÖZET

Nuri Bilge Ceylan yarattığı film dili ile fotografik anlatıya ve gerçekçi sinema diline yakın bir duruş sergilemektedir. Özellikle ilk filmleri bu anlamda doğa-insan ilişkisini kuran, durağan bir anlatı diline sahiptir. Ancak belirleyici olan bu dil, İklimler ve Uzak filmlerini takiben değişmiş, bu filmlerden sonra yönetmen hikâyesini daha çok kent, taşra ikilemine ve bireyin iç dünyasının çıkmazlarına çevirmiştir. Bu anlamda giderek artan bir eğilimle Ceylan, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da ve Kış Uykusu filmlerinde, fotografik anlatı yoluyla kurulan dünyadan, öyküsel-metinsel anlatının ağırlıkta olduğu bir sinematografik dünyaya geçiş yapmıştır. Ceylan'ın bu tercihleri doğrultusunda, görüntünün gücünün ön planda olduğu bir anlatıdan, diyalogun daha belirleyici olduğu, karakter üzerinde daha derinlikli bir yapının kurulduğu, görsel dilin ötesinde, metinsel bir dilin tercih edildiğinden bahsedilebilir. Bu durum Nuri Bilge Ceylan sinemasının gerçekçilik tercihini etkilemese de, giderek artan bir eğilimle birlikte Kış Uykusu filmine gelindiğinde, Ceylan'ın hikâyesini, göstermek yerine anlatmayı daha çok tercih etmiş olduğu söylenebilir. Sinema dilindeki bu değişimi takiben Ceylan öyküsel/metinsel anlatıyı daha çok kullanmaya başlamış ve edebiyattan aldığı desteği arttırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nuri Bilge Ceylan, fotografik anlatı, öykü, gerçekçilik, Türkiye Sineması

THE TRANSFORMATION OF NARRATION IN THE FILMS OF NURİ BİLGE CEYLAN: FROM PHOTOGRAPHIC EXPRESSION TO NARRATION

ABSTRACT

The cinematic language created by Nuri Bilge Ceylan is akin to photographic narration and realist cinema. Especially in his earlier films, the connection between nature and man is established by using a placid, slow-paced language. However, this style evolves with his films *Climates* (İklimler) and *Distant* (Uzak), where the director starts to focus on the city, rural life and the dilemmas within individual inner worlds. In his films *Three Monkeys* (Üç Maymun), *Once Upon A Time In Anatolia* (Bir Zamanlar Anadolu'da) and *Winter Sleep* (Kış Uykusu) the worlds created by Ceylan undergo a gradual transition in narrative form; from photographic expression to a cinematographic one created dominantly by textual-narration. In line with Ceylan's shift of narrative preference, his stories become less dependent on raw visual power, dialogue becomes more prominent and deeper character development takes place. It could be said that, beyond using visual language

* Yrd. Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ge, an inclination towards textual narration has ensued. Although this change of narrative preference does not effect the general realistic tone of his films, it gradually increases to the point that by Winter Sleep (Kış Uykusu), Ceylan prefers to tell his story instead of showing it. Together with this change in narrative form, Ceylan has started to increasingly use textual narration and to rely more heavily on literature.

Keywords: Nuri Bilge Ceylan, photographic narrative, narration, realism, Turkish Cinema

GİRİŞ

Nuri Bilge Ceylan'ın sinema dilini yaratan unsurların içinde, anlatıdan çok fotoğrafın durağan ve estetik görünümünün öne çıktığı söylenebilir. Fotoğrafçılıkla mesleğe başlayan Ceylan, bu formasyondan getirdiği bakış açısını, özellikle ilk filmlerinin anlatısını oluşturmakta kullanmıştır denilebilir. *İklimler* filmine değin kurduğu anlatı yapısı ile öyküsel anlatımdan çok fotografik anlatıma yakın durduğu, *İklimler* filmini takip eden süreçte ise giderek artan bir eğilimle öyküsel anlatımı ön plana çıkardığı görülebilir.

Her durumda Ceylan'ın sineması 'sıradan' olanı, yalın ve basit bir gözle izleyerek, hikâye kurulumunda dramatik çatışmanın en aza indirildiği 'minimal' bir yaklaşımı tercih etmiştir. Ceylan'ın sinemasını gerçekçi bir ifade biçimine yaklaştıran diğer etkense sıradan insanı anlatma isteğidir. Kracauer'in de (1997: 245-249) 'basit anlatı' kalıpları içinde değerlendirdiği minimal bir sinema dili ve özellikle sıradan insana ait hikâye anlatımı, Ceylan'ın da önemseydiği bir yaklaşımdır. Yönetmen, incir çekirdeğinin bile konu edilebileceğini söylerken; büyük anlatılara, dramatik çatışmalara, klasik anlatı yapısına ihtiyaç duymaz. Kracauer gibi Ceylan da hayatın içerisindeki herhangi bir anın içinde var olan hikâyenin filme konu olabileceği görüşünden etkilenmiştir. Özellikle filmografisi içerisinde değişim gösteren bu öyküleme tercihi Ceylan'ı, "fotografik gerçekliği temel alan görsel kalıpları" kullanan bir yönetmen olmaktan öteye götürür (Daldal 2003-2004: 1). Bu bakımdan filmlerinin hikâye kurulumunda yakaladığı 'basit anlatı' yapısıyla da, Türkiye sinemasında gerçekçi yeni bir dilin dönüşmesine imkân sağlamıştır.

Klasik anlatı yapısı içerisindeki zamansal ve mekânsal süreklilik, Ceylan'ın filmlerinde görülmediği gibi, ana-akım geleneğin dışında kalan anlatı yapısıyla, izleyicide farklı bir izleme deneyiminin yaşanmasına neden olur. Dışarıda kalan olarak izleyici özdeşleşme yaşamak yerine belirli bir mesafeden filme bakan olarak konumlanır. Özyılmaz, Ceylan'ın filmlerinde seyircinin mekânsal ve zamansal tecrübeyi kendi adına yaşadığı, filmin kahramanı ile herhangi bir özdeşleşme sürecine girmediğinden bahseder. "...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: 131). İzleyici bu noktada sürece dâhil olup, gerçeğe ait detayı kaybetmektense, dışarıda durarak, uzaktan gerçeğin derinlikli yapısını anlamaya-anlamlandırmaya çalışır. Böylece Ceylan'ın görüntüleyip, nerdeyse boşluğa fırlatmışçasına anlatının içine yerleştirdiği parçalar, izleyici deneyimindeki zaman ve mekân algısı ile aradaki bağları kopararak bu ayrışmayı yaşatır.

"Ceylan'ın filmlerinde mekân-zaman örgüsü seyirciyi bir yerden yakalayıp onu absorbe edecek şekilde kurulmak yerine, gevşek bırakılmış zaman-mekân ilmekleriyle seyirci için bir davet içerir. Özellikle 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: 133).

Ancak mekân-zaman örgüsünün bu serbest kurulumu da yine Ceylan'ın filmografisinde ilkten sona doğru bir değişim çizgisi izler. Öykü kurulumundaki aşına olunan zaman-mekân birlikteliği ve bir akış içerisindeki seyir ilk filmlerinde daha durağan bir görünüme, dolayısıyla fotografik bir anlatıya yakın düşse de bir süre sonra olay örgüsünün daha çok belirginleştiği bir anlatı yapısına dönüşmüştür. Bu bakımdan da Ceylan sinemasındaki değişim izlenebilir.

Ceylan'ın yarattığı sinema söyleminin önemli bir parçası da toplumsal temsile 'taşra' açısından yaklaşmasıdır. Yönetmen kendi çocukluğundan getirdiği 'taşra durağanlığını' filmlerine taşır. Taşraya dair yaratılan bir gerçeklik olarak tanımlayabileceğimiz bu yeni yönelim, kendini yine ilk defa son dönem yeni Türkiye sinemasında göstermektedir. Özellikle Ceylan'ın filmlerinde yön bulan 'taşra gerçekçiliği', 1990 öncesinin kırsal gerçekliğinin de bir adım ötesinde 'arada kalmışlık', 'sıkışmışlığın' en belirgin ifadesi olmuştur. Asuman Suner, Ceylan'ın taşra gerçekliğini, popüler nostalji filmlerinin taşrasından ayırmaktadır.

"Ceylan'ın filmleri, geçmişte var olduğu tasavvur edilen, masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı bir taşraya değil, doğrudan doğruya bugün yaşadığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktadır" (Suner 2006: 107).

Kır-kent ikilemi içerisinde arada kalmışlık durumunun da simgesi olan taşra, Ceylan'ın filmlerinde kapanmanın ve durağanlığında bir simgesi haline dönüşmüştür. Böylece taşra kavramı, popüler sinema üretimi içerisinde umut ve nostalji gibi bir geri dönüş duygusuna karşılık gelmişse de Nuri Bilge Ceylan filmleri bu duyguyu, taşranın "olduğu gibi bırakılmışlığı içinde" gerçeğin derinlikli görünümüne dönüştürür. Taşra üçlemesi olarak da bilinen *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve 2011 yılında çektiği *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmlerini şekillendiren temel unsurlar özellikle taşra gerçekçiliğinin etrafında belirirken, *Uzak* filmi ile

birlikte kente gelen Ceylan, taşra göndermesini bu yeni mekânda da devam ettirir ancak taşranın sıkışmışlığını bu sefer kente taşımış olur.

İklimler, Ceylan'ın filmografisinde, sinema dilini değiştirdiği film olarak görülebilir. *Uzak* ve *İklimler* filmleriyle birlikte görüntünün şiirselliğinin ön planda olduğu fotoğrafa daha yakın olan insan-doğa/mekân birlikteliği yerini, insanın bireysel dünyasının biraz daha öne çıktığı daha da önemlisi daha merkezde hikâyelendirildiği yeni bir söyleme bırakarak başlayan bu süreç, *Üç Maymun* filmi ile devam etmiştir. Böylece Ceylan sinemasındaki fotografik gerçekçi vurgu form değiştirmiş, bundan sonra daha çok insanın hikâyesinin ön plana çıkarıldığı bir öyküleme ve anlatı kurulumuna geçilmiştir.

Bu çalışmanın ana hedefi, Nuri Bilge Ceylan sinemasında gerçekçiliğin fotografik anlatıdan, öyküsel anlatıya doğru bir değişim geçirdiğini ortaya koymaktır. Diğer taraftan yönetmenin yarattığı mizansenin, gerçekçiliği hangi noktalarda desteklediği ve anlatımla kurduğu ilişki ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu hedefe ulaşmak, yönetmenin tüm filmografisini - *Koza* (1995), *Kasaba* (1998), *Mayıs Sıkıntısı* (2000), *Uzak* (2003), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) - baştan sona detaylı bir biçimde incelemeyi gerektirmektedir. Bu nedenle yönetmenin tüm filmografisi çalışmanın kapsamı içinde değerlendirilmiş, değişimin izlerini ortaya koyabilmek amacıyla Auteur eleştiriyeye göre incelenmiş, bu inceleme Mizansen eleştirisi ile desteklenerek, yönetmenin sinema dilindeki değişim; kamera kullanımından, çekim tercihlerine, kurgu tercihinden, oyuncu kullanımına ve mekân yaratımına kadar detaylı bir araştırma ile ele alınmıştır. Sonuç olarak yönetmenin yarattığı bu dünyanın 'anlamla' kurduğu bağ anlaşılmasına çalışılmıştır. Nuri Bilge Ceylan sinemasını meydana getiren unsurlar ve bu unsurların değişimine bağlı olarak kendini yenileyen bir dilden bahsetmek olasıyken diğer yandan Ceylan sinemasını temsil eden belli bazı değişmeyen unsurların varlığını da konuşmak gereklidir. Bu bakımdan çalışmada tercih edilen yöntemin tüm bu ihtiyacı karşılaması önemlidir. Değişimin izlerini ararken, daimi olanları da gözden kaçırmamak, araştırmanın önemli hedeflerinden biri durumundadır.

1. KOZA'DAN KIŞ UYKUSU'NA NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ DEĞİŞEN DİLİ

Adanır (2008: 2) fotografik imgeyi; "dayanak olarak film şeridi, elektronik bellek, vb. şeyler kullanan ve mevcut gerçekliği, bir manzarayı, nesneyi, varlığı analogik olarak yeniden üreten imge" olarak tanımlarken "ne türden görüntü olursa olsun muhakkak bir gerçekliğe ya da gerçek bir şeylere gönderme yapmak durumunda" olduğuna vurgu yapmaktadır. Andre Bazin de (2000: 19) benzer bir vurgu yaparak "fotografik görüntünün nesnenin kendisi" olduğunu söyler. Bu da bize fotografik imgeyi gerçek olana yakınlığı ile birlikte tanımlamayabilme şansı verir.

Ceylan'ın ilk filmi olan 1995 yapımı *Koza*, fotografik gerçekliğin en çok belirginleştiği film olarak değerlendirilebilir. Diyalogun kullanılmadığı, siyah-beyaz çekilen *Koza*, Ceylan'ın "fotoğraf estetiğinin, sinemadaki izdüşümü olarak görülebilir" (Pay 2010: 15). Ceylan sinemasında fotografik olarak konumlandırılan sinematografik dil; görüntünün daha durağan olduğu, plan-sekans kullanımının tercih edildiği bir yapıya sahiptir. Bunun yanı sıra öyküleme ve senaryo içerisindeki dramatik kurulum, klasik anlatı sinemasında olduğu üzere, doğrusal bir çizgi izlemek yerine gerçek zamanın ritmine yakın duran ve büyük dramatik çıkışlara sahip olmayan bir görünüm sergiler. *Koza*'nın ilk kareleri de Ceylan'ın, sinemaya fotoğrafçılıkla başladığını kanıtlamak istercesine fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu 'iddialı' başlangıç onun sinema dilini, özellikle ilk dönem boyunca, fotoğraf üzerine kurgulayacağını gösterir. Sahne dışı, dramatik etkiyi arttıracak bir müzik kullanımının yanı sıra, doğayı izleme, takip etme hissini yaratacak olan kuş, su şırıltısı, çan gibi çevre mekânlardan doğal olarak gelen sesler kullanılmıştır. Kamera kullanımında ise nesnesine odaklı ve onu takip eden bir yöntem tercih edilmiştir. Bu nedenlerle Ceylan'ın ilk filmi, gerçekçi unsurlar taşımalarına rağmen bu gerçekçilik belgesel gerçekçiliğe yakın olmaktan çok serbest akış içerisinde çeşitli motiflerin arka arkaya eklemeli olduğu bir sinema diline sahiptir. Atam'ın da (2011: 177) ifadesiyle "karakterler birbirlerini belirli davranışlara yönlendirecek ilişkiler içine girmez", bu yönüyle de klasik bir dramatik yapı kurulmaz filmde. *Koza* tüm bu özellikleriyle; mekân temelli bir sinema anlatımının benimsendiği, insan-doğa karşılaşmasının araştırıldığı ve fotoğraftan sinemaya geçişin belirgin izlerini taşıyan bir ilk film olarak değerlendirilmelidir.

Kasaba'da (1998) işler belirli ölçüde değişmiş, film bir hikâyenin başlangıcını simgeleyen sahneyle açılmıştır. *Koza*'da olduğu gibi yine siyah-beyaz çekilmiş olan film, okul bahçesindeki törenle başlar. Hayatın kendi akışına bırakıldığı filmsel zamanda kameranın konumu genellikle, bir nesnenin ya da motifi peşine düşmüyorsa tarafsızdır, olay ve durumları izlemeyi tercih eder. *Kasaba* böylesi bir başlangıç yapsa da diyaloglar ve kimi olay örgülerinin de hikâyeye dâhil olması ile *Koza*'ya göre sinematografik anlatıya biraz daha yaklaşmıştır. Suner (2006: 107) *Kasaba*'nın "sıkı dokunmuş olaylardan oluşan bir taşra kasabasında zamanın kendiliğinden, gevşek akışını göstermeyi hedeflediğini" söyler. Hayatın gerçek ritmine yakın bir zamansal akış ve belgesel görüntü tercihi Nuri Bilge Ceylan sinemasının hemen tamamında görülebilen bir unsurdur. Ceylan *Kasaba*'da gerçekçi etkiye yine yoğunlukla fotografik bir dili kullanarak yaklaşmaya çalışır. *Kasaba*'da *Koza*'ya göre daha yoğunluklu bir öykü anlatımı varsa da zamansal akış, görüntünün telaşsızlığı, hikâyenin yavaştan akması fotografik bir gerçekliği gösterir niteliktedir. Seray Genç (2006: 43) bu etkiyi "yaşananların, tümüyle öyle olmasa da, izleyene doğaçlama hissini geçirmesi kısacası olduğundan farklı olmamasına" bağlar. Bu nedenlerle özellikle *Kasaba* filminde Ceylan öykü odaklı bir anlatıya biraz daha yaklaşmış ancak doğayı gözlemleyen, deneyimleyen bir sinema dilini de geri plana atmamıştır.

Diyalogların oldukça minimal düzeyde tutulduğu *Kasaba* filminde de, anlatılan hikâyelerin hemen tamamı “görüntünün esas gücüne” eşlik etme aracılığına sahipmiş gibi görünmektedir. Hikâye bu iki filmde diyaloglar ve öykü aracılığıyla anlatılmak yerine görüntülerle kurgulanmaya çalışılmıştır. Bu nedenle Ceylan’ın ilk filmleri görsel dilin gücünün, fotografik gerçekçi temsilin ağırlıkta olduğu filmler olarak değerlendirilebilir.

Ceylan’ın taşrası hep döngüsel olan, içinden çıkılmaz bir taşra imajına denk geliyorsa da, özellikle *Kasaba* taşraya ‘durağan’lık dışında başka bir anlam yüklemes. Herhangi bir toplumsal kod, yerel unsur kullanılmaz ve taşraya ait mekân canlı bir araç olarak görülmez. Tam da bu sebeple biz Ceylan’ın taşrasında toplumsal bir doku, toplumsal gerçekliğe dair yapılmış bir gönderme görmekten çok kişisel bir taşra atmosferinin kurulduğuna tanık oluruz. Nuri Bilge Ceylan’ın taşrasının özellikle ilk filmlerinde zamanın durağanlığını simgeleyen bir işleve ve çocukluğa yani geçmişe dönen bir duyguya sahip olduğu söylenebilir (Yılmaz 2008: 32-37). Özellikle *Kasaba*, Ceylan’ın çocukluğuna dair imgelerin taşındığı, bu nedenle de genel bir taşra profilinden çok yönetmenin özeline ait bir taşra gerçekliğini barındırır. Ceylan’ın taşrası, taşradan çok konunun ve bu kapsam içerisindeki insan ilişkilerinin ön planda olduğu bir taşra temsildir. Ancak *Uzak* ile birlikte bu taşra vurgusu değişir. Yerini, rengini, durduğu noktayı daha belli eden bir taşra temsiline dönüşür. Bu anlamda *Uzak*, tanımladığımız anlamda taşrada geçmese de taşranın izlerini farklı biçimlerde üzerlerinde taşıyan karakterler aracılığıyla konuşturulur. Mekânın başlı başına kendini hissettirdiği bu temsil, özellikle *Üç Maymun* filminden sonra *Bir Zamanlar Anadolu’da* ve *Kış Uykusu*’na kadarki süreçte giderek çoğalır. Belirgin olarak son iki filmde taşranın birey üzerinden temsil edilmesi kadar, taşranın kendi başına varlığı ve atmosferi belirgin oranda hissedilir olur.

Taşra üçlemesinin son filmi olan *Mayıs Sıkıntısı* (2000) Ceylan’ın kendi hayatıyla özdeşlik kurduğu ve annesiyle babasını oyuncu olarak kullandığı diğer bir filmidir. Filmin kendisi gibi yönetmen olan ana karakteri Muzaffer’in anne ve babası da Ceylan’ın kendi anne babasıdır. Ceylan bu filmle tekrar eden bir geri dönüş yaşar. Bu geri dönüş, taşradaki çocukluğa yapılan bir yolculuktur ve bunu simgelercesine filmin çocuk karakteri Ali ile özdeşleşir. Ev sahneleri, anne ile babanın konuşmaları, kapalılık duygusunu arttırdığı gibi Muzaffer’in kayıtsızlığı da taşranın durağanlığını pekiştirir görünmektedir.

Muzaffer’in film çekmek için çocukluğunun geçtiği Yenice’ye gelmesiyle başlayan film, Suner’in de belirttiği gibi *Kasaba*’ya kıyasla daha gerçekçi bir zaman dilimini kapsar. “*Kasaba*’da gün ve mevsim döngülerinin iç içe geçtiği karmaşık zaman kullanımının aksine, *Mayıs Sıkıntısı*’nda tüm öykü Mayıs ayında birkaç haftalık bir zaman diliminde geçer” (Suner 2006: 111). Kameranın takibinin daha genel planda ve sabit kalması, kesmelerin daha seyrek kullanılması, ağaçların

kesilmesi gibi bir konunun zamansal süre açısından önemli bir dilime sahip olması, diyalogların sürelerinin uzaması gibi tercihler, Ceylan'ın fotografik gerçekçi anlatımdan, öyküsel gerçekçi anlatıma doğru geçişin belirginleşmeye başladığını gösterir.

Temel olarak film, yakın çekimlerin az, uzak ve sabit planların fazla olduğu bir biçimsel yapıya sahiptir. "Çoğu kez kameranın çerçvelediği alanlar, karakterler girene kadar ya da çıktıktan sonra bir süre boş kalır. Ceylan, kameranın dışında, mekân içerisinde de çerçeveler yaratır. Özellikle pencere pervazları ve kapı eşiklerinden yararlanır" (Akbulut 2005: 25). Böylece filmin hikâyesinin sadece kadraj içerisinde oluşmadığı, dışarıya taşan bir gerçek hayat algısının film içerisinde yerleştirildiğinden bahsedilebilir. Böylece gerçek ile film arasındaki ayırım iyiden iyiye belirsizleşir.

Mayıs Sıkıntısı filminde karakterler, iyi ve kötü gibi derin zıtlıklara sahip değildir. Genellikle klasik anlatının tercihi olan bu karakter yaratımı, filmi gerçeklikten uzaklaştıran unsurlar arasında sayılır. Anlatı dilini gerçekçiliğe yakın kuran Ceylan ise filmlerinde böylesi bir üslubu tercih etmez. Bu nedenle Muzaffer'in kasabalı gençlerden olan Saffet'i giderken yanında İstanbul'a götürme vaadi karşılıksız çıksa da Muzaffer ve Saffet saflık ve kurnazlık konusunda bir zıtlık oluşturacak şekilde konumlandırılmazlar. Hasan Akbulut da (2005: 23) Saffet'in saf ve dürüst, Muzaffer'in ise kötü ve hilebaz olarak filmin içine yerleştirilmediğini söylemektedir; "gerçekte temel gerilim, kentli olan Muzaffer ile kasabalı olanlar arasında yaşansa da, Ceylan da, karakterleri arasında saf iyi ve kötü karşıtlığı olmadığını belirtir." Bu durum gerçekçiliği anlatı yapısı içine yerleştirecek kodlardan biri olarak, karakterlerin tüm insani özellikleri taşıdıkları, derinlikli konuları, hayatın kendi gerçeğini anlatmak konusundaki temel unsurların başında gelir.

Ancak yine de filmin çocuk karakteri olan Ali'nin hileyi, taşradan gitmiş ve bu nedenle de 'masumiyet'ini kaybetmiş olan Muzaffer'in yönlendirmesiyle öğrenmesi kent ve taşra ikilemine yapılmış bir vurgu olarak nitelendirilebilir. Buna benzer vurgular, alışlagelmişin ötesinde bir toplumsal temsil içermekle birlikte, hem yerel hem de evrensel değerlere sahiptir. Muzaffer artık 'dışarıklılık' olması nedeniyle mahallenin köpekleri tarafından tanınmaz. Taşranın kapalılığı burada da kendini gösterir, taşra bu noktada 'dışarıdan gelene' de kapalıdır. Hem birbirine kapanan bu döngüsel düzen hem de babanın arazisi konusunda mücadeleden vazgeçmeyişi, bir yandan taşranın sıkışmışlığını anlattığı gibi diğer bir yandan da hayatın 'sonsuz' doğru giden akışını anlatır.

Mayıs Sıkıntısı, hayatın gerçekliğinin bitmediği ve bitmeyeceği gibi klasik anlatı sinemasından alışlagelen bir sonla bitmez. Klasik anlatı sineması, konuyu açıklayacak, tanıtım yapacak şekilde bir giriş, başlangıç bölümüne sahip olduğu gibi olayların geliştiği, çatışmanın yaşandığı ve belirli bir noktada tavan yapıp, çö-

zümlendiği, nihayetinde film boyunca gelişen olayların bir çizgi değil bir nokta şeklinde sonlandığı bir yapıya sahiptir. Gerçekliğin sinemaya yansımada ise hikâyenin veya kişilerin tanıtılmasına, açıklanmasına, kısacası filmin belirli kesin bir nokta ile başlayıp bitmesine ihtiyaç duyulmaz. Bunun tam aksine hayatın genel-geçer bir biçimde 'sonsuz'a doğru akması gibi filmin hikayesi de, sonsuza doğru akıyormuş hissini verir. Filmin, babanın sorumluluk hissettiği arazisinde kaldığı bir son sahneyle bitmesi de böylesi bir vurgu olarak okunabilir. Böylece hem baba hem de film, hayatın sonsuzluğu ve gündeliği içinde, akan bir zamanın içerisinde kalır.

Ceylan'ın anlatısı, toplumsal bir işlev üstlenmekten çok görsel bir işlev üstlenmektedir. Gerçekçi görüntünün fotografik estetik formu Ceylan'ı ilgilendiren bir konu olmakla birlikte, gerçekçi hikâyeyi de büyük oranda görüntünün gücü üzerine kurmaktadır. Özellikle taşra üçlemesinde (*Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*) uzun planlar, kameranın olayın peşine düştüğü, sade ve yalın bir kamera kullanımını bu biçimsel dili yapılandıran etkenler arasında sayılabilir. Ceylan'ın fotoğrafçılık geçmişi, onu görüntünün estetik formu konusunda farklı kılssa da ilerleyen filmlerinde öyküsel anlatıya ağırlık vermeye başlayacaktır. 2003 yılında çektiği *Uzak* filmi Ceylan'ın giderek belirginleşen bu öyküsel anlatımını biraz daha derinleştirdiği filmi olarak görülebilir.

Uzak filmi ufak bir değişikliklerle, kışın gelmesiyle *Mayıs Sıkıntısı*'nda Saffet'in hikâyesinin bittiği yerden başlar. *Uzak*'ta gerçekçiliğin biçimsel yönden daha yoğun kullanıldığı görülmektedir. *Koza*'dan bu yana Ceylan'ın film formu içerisinde gerçekçilik belirgindir. Kameranın sabit konumu, uzun planlar *Uzak*'ta biraz daha belirgin hale gelmiş olsa da *Mayıs Sıkıntısı*'ndan bu yana kullanılmaktadır. Yönetmenin *Uzak*'ta kullandığı diğer bir teknik, kadrajı sahnenin dışına taşımak olmuştur. Kameranın sabit kaldığı, oyuncunun sahnenin içine girip çıktığı bu kullanımda hayatın çok boyutlu olarak kadrajın dışında da aktığı hissi yaratılmaktadır. Bu teknik "What is Cinema" kitabında Andre Bazin (1967: 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. Bazin'in bu yaklaşımı, Fransız Yeni Dalga sinemasında da kullanılmıştır. Ceylan'ın bir tercihi ise uzun plan kullanımınıdır. Uzun plan tercihi, aynı mekânda bulunan çekimlerin genellikle tek plandan alınmasıyla uygulanırken, kameranın hareket alanı hemen hemen hiç değişiklik göstermez. Nadiren çok küçük pan ve tiltler yapılır.

Diyalogların yine minimal düzeyde tutulduğu film, Yusuf'un (oyuncu aynıdır, hikâyenin devamıdır ancak isim değişir) köyden Mahmut'un (Saffet'in Yusuf olması gibi Muzaffer'de Mahmut olmuştur) yanına gelmesi ile başlar. Saffet'in gelişi Mahmut'u memnun etmese de yanında kalmasına müsaade eder. Bir de-

vam filmi özelliği taşıyan *Uzak*, taşra üçlemesinin içinde yer almaz ancak hikâye bakımından bir final filmi olarak, taşradan kente gelmiştir.

Nuri Bilge Ceylan'ın hikâyelerinde sıklıkla kullandığı 'yabancılaşma' vurgusu bu filmde de kendini belirgin biçimde gösterir. Mahmut'un, Yusuf'a kaç gün kala-çağını sorması, "sigarayı sadece mutfakta içiyoruz" demesi ve kötü kokan ayakkabılarına koku sıkması, gittikleri bir arkadaşı toplantısında Yusuf'un hiç iletişime geçmemesi bu yabancılaşmanın, Mahmut ile Yusuf'un aynı topraklarda doğmuş olsalar da farklılaştıklarını, Mahmut'un doğduğu topraklardan ve insanlarından ayrıştığını gösterir. "Taşradan gelmişiniz, işinizi gücünüz torpil arama" der Mahmut bir tartışma esnasında. Bu durum göstermektedir ki Mahmut kendini, Yusuf'un geldiği yerden görmez. O çoktan doğduğu yerden kopmuştur. Kendini oraya ait hissetmediği gibi evinde birini 'misafir' ederek birey olma halini de aksatır. Ayrıca, bu reddin arkasında yatan benzeşme içinde, kadınlarla doğru biçimde kurulamayan ilişkiler, farklı evlerde aynı kanalı izlemeleri, Mahmut'un adeta Yusuf'muşçasına porno izlemesi bu benzeşmenin belirgin izlerini taşımaktadır. Bu yabancılaşma durumu iki boyutluluğuyla ele alınmaktadır. 1990'ların ikinci yarısını takiben şekillenen yeni bir yönetmen kuşağı ve buna bağlı olarak beliren yeni bir sinema dilinin başlıca göstergelerinden biri de birey olma hali ile gelen, kırsala, taşraya yabancılaşmadır. Diğer taraftan yaratılan Yusuf-Mahmut çatışması, karakterleri daha gerçekçi yapan unsurlardan biridir. Bülent Görücü (2003: 12), Kean Loach sinemasında ağırlıklı olarak görülen 'aydın-yarı aydın' karakterin yalnızlık, bunalım, köksüzlük, kaybediş hallerini yüklediği bir karakterden bahsetmektedir. Bunu *Uzak*'ın Mahmut'una atfedersek, kayıtsızlığı ve uzaklığıyla tam da böyle bir karakter çizer. Buna karşın Saffet tüm bilmezliklerine, yanlışlarına ve sorumluluk almayı beceremeyişine karşın Mahmut'a göre hayata daha sıkı sarılır, bu yönüyle de Mahmut-Yusuf arasındaki çatışmayı mümkün hale getirmektedir. Mahmut'un orta sınıf aydın yılgınlığına karşı, Yusuf'un taşralı heyecanı, yarattığı çatışma bakımından karakterlerin temel yapılarını daha görünür kılmaktadır.

Yönetmen genellikle bir şeyi bakılması üzere göstermektense, belirli bir mesafede duran kamerası aracılığıyla seçme işini izleyiciye bırakır. Ceylan genellikle dramatik yoğunluğu arttıracak olan ve klasik anlatı sinemasının kullanımlarından biri olan daha parçalı ve nesnesine odaklı yakın planı tercih etmemektedir. Bunun yerine gerçekçi sinema dilini destekleyecek olan nesnel, belirli uzaklıkta kalan ve olaya genelden bakan kamera açısını kullanmaktadır.

Uzak genel yapısı itibariyle, toplumsal analizin yoğunlaştığı, yabancılaşma, taşralı olma ya da olmama ayrışmasının yaşandığı, orta sınıf aydınının sorgulandığı tüm bu yönleriyle de, nasıl taşradan kente geliniyorsa, salt doğayı yansıtan bir dil ve söylemden de uzaklaştığı bir üslup benimsenmiştir. Ceylan *Uzak* filmi itibariyle söylemini daha çok kente, bireye ve birey sorunlarına çevirmiş gözüük-

mektedir. *Uzak*, Ceylan'ın filmografisinde, fotografik gerçeklikten, öyküsel gerçekliğe doğru yönelimin arttığı film olarak değerlendirilebilir. *Uzak* filmine kadarki süreç daha çok izlemede olma, konusuna müdahale etmeme durumunu içermektedir.

Michel Chion (2003: 79), öyküyü "senaryoda kronolojik olarak 'olup biten' her şey" olarak tanımlarken öykülemeyi; anlatı, söylem, dramatik kuruluş yani "söz konusu öykünün anlatılış biçimi" olarak açıklar. Bu bakımdan Ceylan'ın filmleri öykünün anlatılış biçimi yönünden bir değişiklik göstermiştir. İlk filmi *Koza*'dan *İklimler* filmine değin öykü kurulumunda yoğunlaşmamış, görüntünün gücünü kullanmayı tercih etmiştir. Ancak artarak devam eden bir eğilimle *İklimler* filmine gelindiğinde öykülemenin, yani belirli bir zamansal çizgi içerisinde olayların gelişimini ön plana çıkarmaya başlamıştır denilebilir. Görüntünün fotografik gücünün ön planda olduğu anlatım süreci içerisinde öykünün ön plana çıktığı bir anlatıma doğru evrilmiştir. Bu anlamda Ceylan'ın üslubunu fotografik anlatıdan, öyküsel anlatıya taşıyan geçiş filmi *İklimler* (2006) olarak değerlendirilebilir.

Ceylan'ın gerçekçi üslup konusundaki tercihi *İklimler* filminde de devam etmektedir. Filmin teknik detaylarının yanı sıra oyunculuklarda da minimal çizgi takip edilmektedir. Kameranın en ufak bir jest ve mimiği yakalama becerisi, diğer sanat dallarına kıyasla sinemadaki oyunculukları minimize etmiştir. Bunun en iyi temsillerinden biri filmin başlangıcındaki ağlama sahnesidir. Bahar'ın sessiz ve sakin ağlayışının tüm derinliği ile perdeye aktarılabilmesi, kameranın 'görmek' konusundaki bu becerisinden ileri gelmektedir. Bu filmde de Ceylan, sakin ve telaşsız anlatımını gerçekçilik yönünde devam ettirmiştir.

Orta sınıf aydın tipolojisi, *İklimler* filminde de kullanılır. Bu sefer Bahar ile İsa'nın hikâyesini anlatan film, kadın ve erkeğin mutsuz ilişkisine gönderme yapmaktadır. İletişimsizlik yine vardır ve bu sefer iki sevgiliyi etkilemektedir. İsa'nın, Ceylan'ın önceki filmlerinden hatırladığımız kayıtsızlık vurgusu bu sefer İsa'da kendini gösterir. Umarsız, kayıtsız, biraz da yaramaz çocuk edasıyla kadınlarla ilişki kuran İsa, Bahar'ın peşine düştüğünde tüm bu orta sınıf aydın kimliğini üzerinde taşır gibi görünmesine rağmen çoğu noktada üzerinde bu kimliğin toplumsal izlerine dair herhangi bir ipucu barındırmaz. Ceylan sinemasının temel özelliği olan derinlikli ve kapsayıcı karakter yaratımı belki de en az *İklimler* filminde kendini göstermiş, bu yönüyle de bireye dair sorunsalını etraflıca anlatmak konusunda diğer filmlerine kıyasla daha çekimser kalmıştır. Bu anlamda hem biçimsel hem de öyküsel anlatımın önemli ölçüde değiştiği, Ceylan filmografisinin kırılma noktasında *Üç Maymun* (2008) filmi yer alır.

Ceylan'ın ana karakterlerde profesyonel oyuncular tercih etmesi ilk kez *Üç Maymun* filmi ile gündeme gelir. Dramatik etkinin diğer filmlere kıyasla yoğunlaştığı filmde, bu etkiyi yaratabilecek oyuncuların seçimine gidilir. Ceylan, bu filmde de yine alışık olunduğu üzere geniş planları kullanmakla birlikte daha

önceki filmlerinden belirgin biçimde farklı olarak nesnesine odaklanan yakın planları tercih etmiştir. Kameranın kenardan köşeden gözetleme hali, *İklimler* filminden bu yana devam etse de *Üç Maymun*'da kamera daha hareketli olarak kullanılmaktadır. Ancak halen planlar belirli bir uzunluk ve sabitliğe sahiptir. Filmin ses kullanımı Ceylan'ın hemen hemen başından beri çok az fire vererek kullandığı doğal seslerden ibarettir denebilir. Film yalnızca su damlama sesi gibi kimi sesleri, dramatik etkiyi yoğunlaştırmak amacıyla öne çıkarmaktadır. Sesin kullanımı filmin önemli ve ayrıcalıklı kullanımlarından biri konumundadır.

“...Örneğin, Servet'in Hacer'i arabasıyla evine bıraktığı sahnede ses bambaşka bir işleve sahiptir. Ses ve görüntü arasındaki uyumsuzluk, belirli anlarda diyalogdan ziyade ve/veya onunla birlikte bir iç-sese de imkân tanır. Nasıl yakın planlarla Ceylan, karakterlerinin iç dünyalarının haritalarını vermeye/okumaya çalışıyorsa, bu kez ses de bu gayenin hizmetine verilir” (Er 2009: 63).

Bu bakımdan Ceylan olay örgüsünü besleyecek ve öykü kurulumunu detaylandırarak şekilde, kamera, ses, renk, ışık gibi yardımcı unsurları kullanmaya başlar. Ceylan'ın bu filmde dilinin, fotografik ve yalın anlatımdan, daha müdahaleli bir sinema diline doğru evrildiğinden bahsedilebilir. *Üç Maymun* filmi Ceylan'ın bu denemeleri yaptığı ve sinema dilini önemli ölçüde farklılaştırdığı, öykü kurulumuna ve hikâyeye verdiği önemi önemli ölçüde arttırdığı filmi olarak değerlendirilebilir. Böylece mekân vurgusunun o güçlü hâkimiyeti hafiflemiş buna karşın bireyin iç dünyası ve insan ruhunun girdapları ön plana çıkmış olur.

Ceylan *Üç Maymun* filmi ile bu sefer orta aydın sınıfa dair hikâyeye anlatmaktan vazgeçerek, yoksulluğu daha görünür olan insanların hikâyesini anlatmayı tercih eder. Dramatik unsurların öne çıktığı senaryoda, yeni zengin politikacı Servet, yanında çalıştırdığı şoförü, hayatın çıkmazları içinde sıkışmış Eyüp ve karısı Hacer, oğulları İsmail ile her biri toplumsal temsili en derinlikli biçimde yerine getiren karakterler yaratılmıştır. Ceylan'ın filmografisinde daha önce görülmediği şekliyle yaratılan bu karakterler, filmin klasik anlatıya yakın biçimde ilerleyen dramatik kurulumunu destekleyecek biçimde var olurlar. Kurulan tüm bu yapı Ceylan'ın filmlerinde bir yön değişimini gösterir niteliktedir. Özellikle Servet karakterinde belirginleşen yeni zengin tipolojisi, varlığa kavuşmak için her yoldan geçtiği vurgusu, kendisi yerine şoförünün hapse girmesini istemesiyle tescillenir. Böylece politikaya da el atmaya çalışan bu yeni sınıfın temsili, şehrin taşrasında ve birçok yoksunluk içinde yaşayan aile ile birlikte ele alınarak, sınıfsal ayırım belirgin biçimde vurgulanır. Kirli olana, hem Saffet'in kimliğinde örtük biçimde hem de ailenin yaşadığı mekân aracılığıyla görünür biçimde yer verilmiş olur. Atam'ın da (2011: 225) söylediği gibi hem filmde hem de Türkiye'nin özellikle 1980 sonrasındaki sürecin sosyo-politik bağlamında üç başlığa vurgu yapı-

lır; “riyakârlık (ikiyüzlülük), güce-paraya-statükoya tapınma, insan olarak kendinden ve toplumsal gerçeklerden kaçınma”.

Fuat Er'e (2009: 57) göre, fotografik gerçeklik Nuri Bilge Ceylan sinemasını şekillendiren en önemli unsurdur. Er, Ceylan'ın sinemasını anlamının yolunun fotoğrafın sunduğu imkân ve imkânsızlıklardan geçtiğini ileri sürer ve bu yaklaşımın sadece *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* için değil aynı zamanda öyküsel gerçekliğin daha ağır bastığı *Uzak*, *İklimler* ve *Üç Maymun* filmleri içinde geçerli olduğunu söylemektedir. Nuri Bilge Ceylan sinemasında fotoğrafın etkisi reddedilemezse de, bu etkinin süreç içinde öyküsel bir dili de kendine dahil ettiği söylenmelidir. Daha öncede ifade edildiği gibi mekan-doğa birlikteliğinin yarattığı fotografik temsil, *İklimler* ve *Uzak* filmlerinden sonra olay örgüsünün daha detaylı bir biçimde kurgulandığı, bireyin ikilemelerinin daha görünür hale geldiği bir yapı içine oturur. Toplumsal temsili sağlayan karakterlerin öykü içine yerleşmesi ve sosyo-politik izlerin hikâyeyi oluşturan etkenlere eklenmesi bu değişimin en belirleyici görünümüdür. Bu değişim en belirgin olarak kendini *Üç Maymun* filmi ile gösterir.

Fotografik görüntüye eşlik eden, kameranın gözünün bir 'dikizleyen-gözetleyen' olma hali Ceylan'ın hemen tüm filmlerinde kendini gösterirse de özellikle *İklimler* ve *Üç Maymun*'da ağırlık kazandığını söylemek gereklidir. Özellikle *Üç Maymun*, bu gözetleyen gözün aracılığıyla, kenarda köşede kalmış olana, şehrin 'dışında' yaşayana bakar.

Üç Maymun filmini ayırıcı olarak belirleyen diğer bir tercih ise 'tekinsizlik' vurgusunun kullanılmasıdır. Küçük kardeşin, hayal olarak çıkageldiği sahne, ağabey için bir hayal olsa da, izleyici için tekinsizlik verici bir etki yapar. Tekinsizlik, Hacer'le kocasının sevişme sahnesinde de hissedilmektedir. Aldatıldığından şüphelenen Eyüp'ün sevişmekle, öldürmek arasında gidip gelen sevişmeleri, tekinsizliğin diğer bir yönünü oluşturur. Hacer'in ağlama krizine girmesiyle son bulan sahne, dramatik bir yükselişle 'normale', gündelik ve sıradan olana dönüş yapar. Ev bu tekinsizliği perçinleyen, klastrofobik görünümü ve hissiyle (ölmüş olan çocuklarının hayaleti ev içinde dolaşır), dış dünyaya kıyasla norm dışı, kasvetli, karanlık ve kötülüğün bulunabileceği yer olarak konumlandırılır.

Filmin, konusu itibarıyla sahip olduğu dramatik etkiye karşın özellikle karakterler arasındaki ilişki ve oyunculuklarda minimal bir kullanım söz konusudur. Diğer taraftan film neredeyse başladığı yere geri dönerek dramatik yapıyı bir döngü içerisinde kurmaktadır. Eyüp'ün, Servet'i öldüren oğlunu kurtarmak için, hapis yatma karşılığında Servet'ten aldığı parayı, kahveci çırağı bayrama teklif etmesi, bu döngüyü tamamlayan bir motiftir. Böylece döngü toplumsal değişimin sinyallerini verecek şekilde değişim gösterir. Toplumsal değişim, yoksulluğun mağrurluğundan, yoksulluğun riyakârlığına doğru geçişle temsil edilir.

“...yoksul, yoksul olduğu için yoksulluğa karşı mücadele etmek ve yine yoksul kardeşleriyle dayanışmak için harekete geçmek yerine, patronunun karşısında ezildiği anda, nihayetinde kahvecinin çırağına ‘orası senin için daha iyi’ diyerek yaşanmamış bir yaşamı, yani, bir tür yok olmayı önerebiliyor” (Atam 2011: 230).

Üstelik bu izleyicinin, 60’lı 70’li yıllardaki Türk sinemasından alıştığı üzere, babanın oğlu yerine hapse gireceğini düşünürken karşısına çıkar. Yeşilçam geleneğinden aşına olunan şekliyle, yoksul ve mağrur olan böylece yoksul ve ikiye bölünmüş olana dönüşür.

Ceylan, *Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmleri ile yolculuğuna taşradan başlasa da, nihayetinde kente gelir. *Uzak* filmiyle taşra ile kenti birleştirerek arada kalmışlığı, geçmişin reddini, sınıf değişimini irdeler. Sonrasında ise *İklimler* filmiyle aydının bireysel meselesini anlatma çabasına girer. *Üç Maymun* ise Ceylan’ın şehrin içine yerleşen taşrayı anlattığı film olarak görülebilir. Üstelik Ceylan bu filmde şehrin taşrasına, arabesk söyleme, melodramik etkiye de en azından öyküleme açısından yakın çizgiler çekmektedir. Er (2009: 63) *Üç Maymun* filmi, melodram kalıplarının dikkate alındığı bir film olarak değerlendirir; “Ceylan’ın temel izlekleri yine iş başındadır. *Üç Maymun* kâğıt üzerinde bir melodram olabilir ama yönetmenin bakışı o kalıplara kendine has bir şekil verir.”

İnsanların bilmez, görmez, duymaz olduğu - olmak zorunda kaldığı hayatların hikâye edildiği film *Üç Maymun* tüm bu yönleriyle Ceylan’ın filmografisi içerisinde ayrı ve yeni bir dilin başlangıcı olarak görülebilir. Bu yeni çizgiyi takip eden diğer bir filmi ise *Bir Zamanlar Anadolu’da*’dır.

Bir Zamanlar Anadolu’da (2011), adının da tarif ettiği gibi bir cinayetin anatomisinin arkasına Anadolu’daki bir taşra kentinin atmosferini alarak göstermeye çalışır. Diğer taraftan film, yönetmenin tekrar ‘taşra durağanlığı’na döndüğü, trajik bir hikâyenin içine yerleştirilen diyaloglarla taşranın alt edilemez, durağan görünümüne, polisten, savcıya ve doktora herkesin üzerine sinmiş olan bir kayıtsızlık eşlik eder.

Her bir karakterin ayrı ayrı ve detayıyla işlendiği filmin, Ceylan filmografisi içerisinde karakter yaratımıyla ön planda olduğu söylenebilir. Karakterlerin, karanlık yönleri film içerisinde birbiri ardına verilirken, hikâyede kurulmaya devam eder. *Üç Maymun* filminde olduğu gibi burada da diyaloglar iç ses gibi kullanılmış, herkesin kendi küçük hikâyesine dair ipuçları verdiği konuşmalara diliyle susan ancak bakışlarıyla konuşan planlar eşlik etmiştir.

Mekâna dair yaratılan atmosfer bağlamında tekinsizlik yeniden gündeme gelir. Muhtarın evindeki konaklama, Ceylan’ın *Üç Maymun*’da yakaladığı tekinsizlik hissini tekrarlayan bölümlerden biri olur. Ölen Yaşar’ın hayaleti, uyku ile uya-

nıklık arasında Kenan'a görünür. Ancak *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki tekinsizlik daha çok karakterler aracılığıyla aktarılmaktadır. *Üç Maymun*'da evin tekinsiz oluşunu, bu sefer karakterlerdeki karanlık yönler devralmıştır.

Bir cinayet işlenmiştir, polislerden ve savcılardan oluşan bir ekipse nereye gömüldüğü belli olmayan maktulü aramaktadır. Ölünün bulunduğu bölüme kadarki akış, tırmanan bir çizgiyle karakterlerin kendilerini anlattıkları, gerilimin kendince belirli bir çıkış gösterdiği anlatı yapısını izler. Bu yönüyle, dramatik yapının kurulumu konusunda Ceylan'ın diğer filmleriyle (*Üç Maymun* hariç) farklılık gösterir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi Ceylan'ın *Üç Maymun* filminde anlatısının merkezine aldığı karakter ve öykü merkezli anlatımı devam ettirir.

Ceylan'ın filmlerinde kadının varlığı da tartışmalıdır. Toplumsal yapının genel tezahürü, kadın kimliğinin özellikle taşrada görünmez olması ya da kötülükle, şeytanlıkla ilişkilendirilmesidir. Ceylan'ın bu yapıyı yalnızca gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtmak niyetinde olduğunu kabul etmekle birlikte, farklı kesimlerden hikâyelerini anlattığı kadınlarda da (*İklimler* filminde olduğu gibi), onu öncelikli bir noktaya koymaktan geri durur. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi bu temsile geçerli bir örnektir. Yusuf Güven de, filmde kadın karakterlerin merkezde yer almadığından bahsetmektedir;

“Kadın ana karakterlerden biri olarak görünürde yoktur ama aslında merkezde erkeklerin geçmişinde, vicdanlarında ya da gündelik yaşamlarında vardır. Muhtarın kızında olduğu gibi erkekleri büyüleyen melek ya da şeytandırlar. İçeride otopsi yapılan kocası için hastane koridorunda topuklu ayakkabısını sallarken görülür, komiseri gece yarısı telefonda arayarak paylarken duyulur, aldatan kocasını cezalandırmak için intihar eden bir kadın olarak hikâyesi anlatılır. Bu memleketin bir gerçekliği gerekçesiyle egemen erkek bakışı kadının adı geçtikçe yeniden üretilir. Nerede bir karışıklık var ise orada bir kadın vardır diyen polisin deneyimini, büyüğün sözünü doğrulayan bir cinayet işlenmiştir sonuçta filmde” (Güven 2011: 24)

Film biçimsel olarak da Ceylan'ın değişime rağmen varlığını hep hissettirdiği gerçekçilik kaygısını taşır görünmektedir. Planlar, filmin geçtiği geniş coğrafyaları ele alacak şekilde, genelden alınır. Sahneler yine Ceylan'ın hemen her filminde olduğu gibi uzundur. Bu bakımdan *Üç Maymun* filminde nesnesine odaklanan bir kamera kullanımına karşın *Bir Zamanlar Anadolu'da* tekrardan, mekân ve mekânın yarattığı atmosferi görmek istercesine uzaktan bakar. Bir kaç sahne hariç, görüntünün elde edilmesi ile ilgili çok önemli müdahalelerde bulunulmaz.

Filmi farklılaştıran diğer bir etken diyalogun yoğun kullanımınıdır. Ceylan son iki filmde diyalogu diğer filmlerine kıyasla belirgin biçimde fazla kullanmış, görüntünün gücünü, metnin gücüyle paylaşmaya çalışmıştır. Bu da Nuri Bilge Ceylan sinemasının geçirdiği değişimi simgeler unsurlardan biridir. Buraya kadar

görüntüyü daha ağırlıklı olarak konuşturan yönetmen özellikle *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi ile birlikte hikâyesini sözel olarak da anlatma işine girişir. Taşranın sıkışmışlığı her sahneye, her ana yansır. Son sahnedeki otopside aynı böyle bir sıkıntı, sıkışmışlık ve sıradanlık içinde yapılır. Taşranın o bilinen döngüsü tekrarlanır. Otopsiye ait görüntüye yer verilmezse de tutulan rapora bilgi vermek amacıyla diyaloglarla ne yapıldığı anlatılır. Ceylan karakterlerini konuşturmaya başlamıştır. Görünenin ötesine geçilir, anlatının sözsel ifadesi önem kazanır. Ceylan, doğanın ve mekânın kendine özgü seslerini adeta bir müzik parçası gibi kullanır.

“Ceylan, ses ile de imgelemimizi harekete geçirmekle kalmaz, şeylerin dünyasına bir boyut daha katar ve nesnelere dair algılayışımız derinleşir. Yönetmen bizi, olup bitenlerin sırasını değil, olup bitenlerin arkasındaki gerçekliği, derinliği ve ‘perspektifi’ görmeye davet eder. Bunu sadece ‘ses’le değil, nesnelere dair estetize edilmiş ayrıntılarla da sağlar” (Karabağ 2011:27)

Bir Zamanlar Anadolu'da, Ceylan'ın *Üç Maymun* filmi ile değiştirdiği sinematografik dilin önemli bir devamı olarak görülebilir. Zamanın doğal akışı içerisinden çıkan ve önceden belirlenmiş olayların içine dalan bir öyküleme anlayışıyla Ceylan hikâyeyi daha görünür kılmıştır. *Kış Uykusu* (2014) bu biçimi devam ettirdiği son filmidir.

Kış Uykusu, taşra-kent, birey-toplum bağlamında kurduğu bağ bakımından Ceylan'ın hikâyelerini bir araya getirdiği filmi olarak değerlendirilebilir. Aileden gelen bir paraya sahip, yıllarca büyükşehirde oyunculuk yapmış olan Aydın karakteri ve çevirmen kız kardeş Necla karakterine yerleşen entelektüel ancak çevresiy-le bağları kopuk ‘aydın’ temsili neredeyse Ceylan'ın filmlerinde böylesi bir belirginlikte ilk defa yer alır. *İklimler*'den ve *Uzak*'tan tanıdığımız taşradan büyük şehire gelmiş karakterlerin aksine Aydın, taşradan kente gitmiş ve taşraya geri dönmüş ancak sanki orayla hiç bir zaman bağ kurmamış, aileden gelen bir gelenekle hep dışarılıklı olmuş bir görünüm çizer. İletişimsizliğin, çatışmanın, ikiyüzlülüğün, bencilliğin, durağanlığın, sıkışmışlığın hemen her diyalogda izleyicinin karşısına bir vicdan meselesi olarak çıktığı filmde geçen zamanın eskittiği, donuklaştırdığı insanın hikâyesi anlatılır. Bu bakımdan Ceylan, özellikle *Üç Maymun* filminden bu yana yakaladığı insana dair çelişkileri, iyi-kötü karşıtlığını ve vicdanı aradığı hikâye yapısını *Kış Uykusu*'nda daha da görünür biçimde kullanmıştır.

Aydın, kocasından ayrılmış olan kız kardeş Necla ve Aydın'ın karısı Nihal Kapadokya'da babadan kalma bir oteli işletirler. Babadan kalan bu mala mülke sahip çıkan Aydın Bey kiracısının kirayı ödememesi üzerine haciz gönderir. Bundan sonra girilen vicdan muhasebeleri filmin merkezini oluşturur. Herkesin birbirine yabancılaşmış olduğu ve sürekli birbirlerini taşıdıkları bir düzen içerisinde yaşayan bu üç kişi arkalarına toplumsal kodları alarak filmin hikâyesini yaratırlar.

Ceylan'ın Çehov'dan etkilenererek yazdığı senaryo ise belki de Ceylan'ın diyalogu en yoğun biçimde kullandığı, edebi metine en çok yaklaşan filmi olarak görülebilir. Sanki anlatmak istediğini bir metin olarak karakterlerini konuşturarak anlatır. Ceylan'ın filmlerinin görsel dilindeki ağırlığa bakıldığında bu tercihin çok yeni olduğu söylenebilir.

“Bu filmin de benim için en meydan okuyan tarafı, senaryonun zaman zaman edebî, hatta felsefi denebilecek konuşmalarla yüklü olmasıydı. Aslında baştan beri bu filmin edebî bir tadının olmasını istiyordum. Edebî eserlerden, felsefi metinlerden ve tiyatrodan aldığım hazzı bir şekilde bu filme taşımak istiyordum. Bunun daha önce yapılmamış olmasından değil de, böyle bir şey benim tarzımla, yöntemlerimle bir araya gelirse ne olur gibi bir merak vardı daha çok.” (Ceylan 2014).

Kış Uykusu filminin merkez konularından biri, ikiye bölünmüşlüktür. Aydın'ın karısına, arkadaşına, kardeşine ve kendine karşı; Hamid'in Aydın'a karşı durduğu yer hep olduğundan farklı bir görünüm sergiler. Görünen ile esasın/gerçeğin arasında belirgin bir uçurum vardır. Buna karşın İsmail'in tavrı neredeyse insana ağır gelen bir gerçeklikle, doğrudandır. Bu bakımdan karakterler arasındaki zıtlıklar bu karşıtlığı besler. Aydın'ın yarattığı “malımdan-mülkümünden haberim yok ben sadece bir yazarım hem de önemli bir yazarım” imajına karşın İsmail'in Nihal'in yardım için getirdiği parayı ateşe atıp yakması iki uçta bulunan iki farklı tavrı simgeler. Bu bakımlardan Ceylan'ın zıtlıkların en görünür olduğu, insana dair çelişkilerin, karanlığın en çok belirdiği filmi *Kış Uykusu* olarak görülebilir.

Aydın'ın kibri filmin en çok vurgulanan unsurlarından biridir. Nihal'i evliliğinde yılma noktasına getirende bu kibirdir, onun ışığını alanda odur. Nihal'in bir sahnede bunun üzerine uzun bir tiradı vardır. Aydın'a “bencilsin, kincisin, alaycısın” der. Aydın'ın yukardan bakan, insanları küçük gören bir tavrına karşın Nihal boşanmayı düşünmez. İster ekonomik nedenlerle olsun ister hayattan ürktüğü için, o çatının altından çıkmaya cesaret edemez. O da bir noktada kendi konforundan vazgeçemez durumdadır artık. Basit olmakla ilahi olmak, iyi olmakla kötü olmak, adil olmakla adaletsiz olmak arasında gidip gelir diyaloglar. Dengelerin hiç bir zaman yerine oturamadığı, insanın kendinden ve olan bitenden tam anlamıyla ve içtenlikle haberdar olamadığı bir döngü kurulmuştur. İzleyici için Aydın her ne kadar bir anti-kahraman profili çizse de aslında hep bu ikililikler arasında gidip gelir.

Daimi bir hayal kırıklığı filmin içine yerleşir. Aydın'ın mesleğindeki hayal kırıklığı, Nihal'in Aydın, evliliği ve hayatı hakkındaki hayal kırıklığı, Necla'nın kocasını terk etmekteki hayal kırıklığı. Bir süre sonra mekânın kapalılığı da filmin hikâyesine dâhil olur. İşletilmeye çalışılan otelde neredeyse hiç müşteri yoktur. Mekânın durağanlığı, işlevsizliği, karakterlerin çıkışsızlığına ayak uydurur. Bu

bakımdan Ceylan'ın kurduğu mekân-insan birlikteliği tüm filmlerinin bir özeti gibi de okunabilir.

Film içinde sürekli bir biçimde yapılan fikirsel tartışmalar ön plandadır. Ceylan, hem karakterlerini hem fikirleri daha önce hiç yapmadığı kadar tartışır. Daha önceki filmlerinde doğanın yarattığı atmosferi bu sefer fikirlerle doldurur. Kurulan her masada hayat üzerine, insan üzerine fikirler konuşulur. Ceylan bazen anlatmanın göstermekten daha kolay akan bir sinema dili olduğunu söylemektedir.

“Bazı izleyici tipi diyalog aracılığıyla bağlantı kurmayı seviyor. Yani bir filmin anlamını diyaloglar yoluyla alıyor, ona alışmış durumda oluyor ya da onu seviyor. Bu tip izleyici için en korkunç şey sessizlik, konuşmasız bölümler. Tabii diyaloglar yoluyla bağlantı nispeten daha kolay, aktif olmanızı gerektirmeyebiliyor. Anlatılan bir hap gibi kulağınıza düşüyor. Bazıları da az diyalog seviyor, onu daha ‘sinema’ sayıyor, anlamı kendi çıkardığı, bulduğu ya da yarattığı bir sinemayı seviyor. İki türü de duruma göre sevebilenler de var öte yandan.” (Ceylan 2014).

Bu nokta Ceylan'ın filmografisinin farklılaştığı noktalardan biridir. Diğer filmlerinde sözcüklerle anlatmak yerine göstermeyi tercih eden Ceylan, bu filmde anlatısını metinler aracılığıyla iletmeyi tercih etmektedir. *Kış Uykusu* tüm bu yönleriyle yönetmenin izlediği fotografik anlatımdan, öyküsel-metinsel anlatıma doğru geçişinin bir temsil filmi gibi görülebilir. Ceylan daha önce hiç kurgulamadığı kadar diyalog kurgulamış ve anlatısını iletmek için metnin gücünden faydalanmayı tercih etmiştir.

SONUÇ

Ceylan'ın filmografisi incelendiğinde gerçekçiliği destekleyecek kodlar çok açık bir biçimde görülmektedir. Filmlerinin hemen hiçbirinin klasik anlatı kalıplarına yani çatışmacı bir anlatı (çatışmanın önce kurulup daha sonra çözülmesi) tekniğine bağlı olarak kurulmadığı söylenebilir. Filmsel zaman, hayatın belirli bir anından alınmış parçaların aynı düzlem içerisinde kullanılmasından ve hayatın kendi zamansal akışına, ritmine uygun bir hızda meydana getirilmesinden oluşurulmuştur.

Biçimsel yönden bakıldığında Nuri Bilge Ceylan sineması, anlatısını görüntü üzerinden kurgulamış, her zaman gerçekçi dile yakın durmuştur. Uzun ve geniş plan kullanımı, fotografik olan bu tavrı desteklemektedir ve aynı zamanda izleyicinin geneli görebilmesine imkân tanımaktadır.

Ceylan sinemasında, oyunculukların minimal biçimde kurulduğu ve hatta *Üç Maymun* filmine kadarki süreçte amatör oyuncu kullanımının ağırlıkta olduğu

bir anlayış söz konusudur. Oyunculukların dramatik çatışmayı destekleyecek biçimde, büyük roller olarak kurgulanması yerine diyalog kullanımındaki gündelik hayata, konuşma biçimine, kimi zamansa yerel kullanımlara yer verilmesi, sinemada görüldüğü üzere diyalogların belirli bir sıraya göre söylenmesi yerine, gelişigüzel, kimi zaman birbirinin üzerine binen şekilde kullanılması, gerçeğin temsilini daha da kuvvetlendirir. Diğer yönden diyalogun minimal kullanıldığı onun yerine görüntünün ön plana çıktığı bir dil, Ceylan'ın neredeyse *Kış Uykusu* filmine kadar daha ağırlıklı olarak tercih ettiği bir biçim olmuştur. *Kış Uykusu* filmi ile birlikte değişen bir eğilimle, profesyonel oyuncu tercihi de benzer bir noktadan hareketle Ceylan'ın filmlerindeki diyalogun artışına göre önem kazanır. Ceylan (2014) özellikle edebi bir üslup içinde yazılmış olan ve oyuncuya göre değiştirilmesinin filmin anlamını bozacak kadar önemli olan diyalogların amatör oyuncularla yeterli biçimde işlemediğinden, bu tür diyaloglar için profesyonel oyuncu gerekliliğinden bahsetmektedir. (1)

Karakter yaratımında da belirli bir yöntemin varlığından bahsedilebilir. Kalıplaşmış ya da idealize edilmiş bir karakter yaratımından çok, insana ait tüm varoluşsal meselelerle birlikte, iyiyi-kötüyü, zayıfı-küçüğü ve benzeri çeşitli kombinasyonları ile bütünlüklü bir yapı içerisinde ele alınan bir karakter yapısı Ceylan sinemasının ana izleklerinden birini oluşturur. Ceylan'ın karakterleri de aynı hikâyeleri gibi belirli bir durağanlığa, kabullenmişliğe ve eylemsizliğe sahiptir.

Ceylan'ın filmleri çoğunlukla bireysel temsil üzerinden toplumsal temsile ulaşmaktadırlar. Bireyin gündelik neredeyse 'önemsiz' hayatının arka fonuna yerleştirilen ve genellikle fotografik bir gerçekçilik ile temsil edilen değerler, genelden bakıldığında geniş bir toplumsal çerçevelenmeye sahip değil gibi görünse de birey üzerinden genele yansımaktadır. Toplumsal incelemenin, *Üç Maymun* filminden bu yana, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminden *Kış Uykusu* filmine doğru artış gösterdiği, karakterlerin yaratımında bu unsurun belirgin olarak öne çıktığından bahsedilebilir. Özellikle *Kış Uykusu* filmi, hem birbirinden farklı sosyal sınıfları daha etkili bir biçimde görünür kılmaları bakımından hem de ele aldığı hikâyeye bakımından daha açık bir taşlama, eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Görülmektedir ki Nuri Bilge Ceylan sinemasının anlatı dili, fotografik anlatıdan, öyküsel anlatıya doğru bir yol izlemiştir. *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* olmak üzere ilk üç film fotografik anlatının baskın olduğu; *Uzak*'tan itibaren başlayan süreçle birlikte, *İklimler*, *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu* filmlerinde artarak ilerleyen, öyküsel anlatının ön plana çıkmış olduğu söylenebilir. Çoğunlukla konu, kimi zamansa biçimsel yönden ele alınabilecek olan bu değişim, Ceylan'ın gerçekçi dilden koptuğunu göstermez. Yalnızca gerçeği arayan kamerasını doğadan insana, modernleşmiş kent insanına ya da sıkışmış taşra insanına doğru çevirmiştir.

SONNOTLAR

(1) Bkz. <http://www.altiyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/>, Erişim tarihi: 11.03.2015.

KAYNAKÇA

Adanır O (2008) Fotografik İmge ve Sayısal Görüntü, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, 1.

Akbulut H (2005) Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Atam Z (2011) Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması, Cadde Yayınları, İstanbul.

Bazin A (2000) Sinema Nedir?, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

Bazin A (1967) What is Cinema?, University of California Press, London.

Chion M (2003) Bir Senaryo Yazmak, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul.

Daldal A (2003-2004) Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer, Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan Sineması, Doğu-Batı Dergisi, 25, 15-22.

Er F (2009) Üç Maymun: Cehennemde Bir Fotoğraf, Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan, Ayşe Pay (ed.), Küre Yayınları, İstanbul.

Genç S (2006) Kasaba Üçlemesinden İklimler'e, Yeni Film,12, 43-55.

Görücü B (2003) Uzak: Mehmet Emin Toprak'ın Anısına, Yeni Film,1, 9-13.

Güven Y (2011) Bir Zamanlar Anadolu'da: Bir Cinayetin Anatomisi", Yeni Film, 24, 20-25.

<http://www.altiyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/>, erişim tarihi: 11.03.2015.

Karabağ Ç (2011) Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Gerçek(çi)liği, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 9, Deniz Bayraktar (ed.), Bağlam Yayınları, Ankara, 17-34.

Kracauer S (1997) Theory Of Film, United Kingdom, Princeton University Press.

Özyılmaz Ö (2007) İçine Düşülen Zaman, Bizi Kuşatan Mekan: Kasaba'dan Mayıs Sıkıntısı'na Seyirci İçin Bırakılmış Zaman ve Mekan Boşlukları, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6, Deniz Bayraktar (ed.), Bağlam Yayınları, Ankara, 129-135.

Pay A (2010) Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan, Küre Yayınları, İstanbul.

Suner A (2006) Hayalet Ev, Metis Yayınları, İstanbul.

Turan H (2009) Nuri Bilge Ceylan'ın Taşrası, Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan Ayşe Pay (ed.), KüreYayınları, İstanbul.

Yılmaz D (2008) Türk Sinemasında Taşraya Dönüş, Yeni Film,16, 32-37.