

Nuri Bilge Ceylan sinemasında bedene Üç Maymun'un perspektifinden bakış:

“Sadelikten başka sığınak yok...”*

TUĞBA B. ÖZENC

GİRİŞ

2009 yılında aramızdan ayrılan Ünsal Oskay, bir televizyon programında şunları söylüyordu Nuri Bilge Ceylan için:

Dünyayı, hayatı anlatırken böyle her görüleni gördüğü biçimiyle istif etmiyor, anlatmaya çalışmıyor. Belli bir açıdan bir olayı yaşanan çağın koşullarıyla birlikte değerlendiriyor ama bakış açısı daha dar gibi. Sanki yönetmenin insan sorununu, insanoglunun bütün serüvenini anlatan şeyi, panoramik olarak anlatmak yerine küçük ölçekli daha mikro düzeyde ama daha derinlikli ve sakin, bağırıp çağırmadan anlatıyor. O bağırıp çağırıyor ama siz filmi izlerken kendi içinizden bağırıp çağırmaya başlıyorsunuz.¹

Ünsal Hoca bu yorumunda, yönetmenin filmlerinin genel bir değerlendirmesini kısaca yaparken, bir bakıma sinemasının,² gerçeğin gerilimli bir uzantısı olduğunu ve bu alçak sesli uzantının seyirci üzerindeki etkisini de açık ediyordu. O de-

(*) Bu yazının yazılması için önerilerde bulunan ve yazıda düzeltmeler yapan Ozan K. Dil ve Gül Yaşartürk'e teşekkürle rimle.

- 1 Nuri Bilge Ceylan'ın 2008 yılında Cannes Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ödülü almasından sonra bir TV kanalında yaptığı değerlendirme konuşmasından küçük bir alıntı.
- 2 1996 yılında çektiği kısa ve aynı zamanda ilk filmi *Koza*'dan itibaren yönetmenin bütün filmlerinin giderek Türkiye sinema tarihinde kendi kulvarını açtığı ve bir 'Nuri Bilge Ceylan Sineması'nın oluştuğu yazılabilir.

rinlikli ve sakin tarz, 2000'li yıllardan sonra artarak ama ondan önce 1996'da *Eşkya*, *Tabutta Rövaşata*, daha sonra *Masumiyet*, *Güneşe Yolculuk* gibi filmlerle birlikte *Kasaba*'da kendini gösteriyordu. Asuman Suner'in deyişiyle "Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisiydi"³ bu filmler. Ünsal Oskay'ın sözünü ettiği panoramik bakış açısını tercih etmeyen "sanat filmleri", gösterildikleri ulusal ve uluslararası festivallerde ödüller alıp beğeni kazanıyorlarsa da sinema salonlarında etkiledikleri seyirci sayısı ancak belli bir seviyeye ulaşabiliyordu. Son on yıl içinde gişede 'başarı' kazanan popüler filmler ve ödüllü sanat filmleri zaman zaman aynı konulara temas etseler de bambaşka yollara saptılar, bazıları çok kalabalık, aydınlık otobanlar, bazıları politik patikalar, belki bir kısmı yukarılara tırmanan dağ yollarını kullandı ve birkaçı yalnız, karanlık "hiç" yollarına saptılar.⁴ Nuri Bilge Ceylan, bu metaforun oluşmasına büyük katkı sağladı, orada, o ara yolun çevresinde veya vardığı herhangi bir yerde ya da "ev"inde, "taşra"da, kente, uğuldayan rüzgârın, sallanan otların, titreşen

3 Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, 2006, s. 37.

4 Küçük bir not ekleyelim: Nuri Bilge Ceylan sıklıkla, yine filmleri pek çok ödül almış olan Zeki Demirkubuz ile karşılaştırıldı. Oysa yolları benzeşse de taşıdıkları yük farklıydı.

duyguların, imgelerin vs. arasında dolandı durdu. Ama şimdilik, seyredilebilen son ve çok ödüllü filmi olan *Üç Maymun*'un⁵ açılış sekansındaki yolda duralım... Yerde yatan cesedi izleyelim sadece.

BİR CESET YERDE YATAR, DÜNYA ONUN ETRAFINDA DÖNER...⁶

Gövdesinden bağımsız gibi duran küçük, acınası, cansız bir ayak... Kara bir yığıntı, öylesine atılıvermiş bir bohça gibi yatan ceset... Yalnız bir yol; sonu ormana ya da kente açılan. Az evvel bir otomobil, farlarıyla aydınlatığı bu yolda karşısına çıkan birine çarpar. O birinin kim olduğu, nasıl görüldüğü, neleri sevdiği, nasıl yaşadığı bilinmez. Yaşamsallığını izleyiciler kafalarında canlandırabilirler. İsterlerse hakkında bir hikâye uydurabilirler. Onun gerçekliğini eğip büküp, canlı bir harç haline getirebilirler ama buna gerek yok, sadece kabul de edebilirler. Çünkü o, filmin açılış sekansına can(ını) veren ve bedeniyle filmin özeti geçiren bir araç yalnızca. *Üç Maymun*, cesedini sıkı sıkı tutar ve film boyunca bırakmaz. Diğer otomobilin içindekiler ona bir kez bakıp yanından öylece çekip gittiklerinde ve sonrasında imgesini hiç esirgemez oyuncularının üzerinden. Otomobili kullanan Servet'in (Ercan Kesal) yakın plan çekiminde yorgun ve uykulu yüzünün görülmesinden, sonra birine çarpmaktan ziyade onun fark edilir olmasından duyduğu korkunun fark edilmesinden itibaren *Üç Maymun*'un bedeniyle olan münasebetinin ne kadar yoğun olacağı anlaşılabilir. Konusu itibarıyla Yeşilçam melodramlarını anımsatsa da⁷ çok farklı bir ara yerden, tıp-

kı filmin başındaki yalnız yol gibi bir yoldan kendi sonucuna ulaşan Nuri Bilge Ceylan, bir yönetmen olarak oyuncularının bedenlerini filmin çekimleri boyunca ödünç alır bir bakıma. Eteklerinden, sırtlarından, paçalarından tutar, onların rollerinin içinde kıvrınmalarına izin vermez. Yapmak istediğinin net bir şekilde oyuncu/bedenler üzerinde görülmesini ister; sert ama dönüştürücü. *Üç Maymun* filminde Hacer rolündeki Hatice Aslan'ın teatral mimiklerinin olabildiğince küçülmesi, bedeninin aşırı salınımlarının daraltılıp sadeleşmesi için sürekli uyarılarda bulunması⁸ bu yargıya iyi bir örnek teşkil etse de, *Kasaba*, *Mayıs*, *Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde doğaçlamaya yönelik oyuncu anlayışının sürdürüldüğünü de görmüştük. Keza Nuri Bilge Ceylan da kendisiyle yapılan bir röportajda bunu dile getirir:

Önce oyuncuların bana ne vereceğini görmek istiyorum. Beğenirsem, onun üzerinde düzeltmelerle birlikte devam ediyoruz. Oyuncunun yaptığını beğenmezsem, kendiminkini empoze etmeye başlıyorum, sonunda ortak bir dengede buluyoruz.⁹

Senaryonun, kurgunun, görüntünün yönetmen tarafından yazıldığı, yapıldığı ve çekildiği, "tanıdık" amatör oyuncuların (*Uzak*'ta profesyonel oyuncular da rol alıyordu) 35 mm kamerayla çekildiği üçlemeden sonra dijital çekilen *İklimler* ve *Üç Maymun* teknik ekibin çoğaldığı ve aslında hep ekranı, perdeyi dolduran yüzlerin, ellerin, kolların, bacakların daha görünür olduğu ve giderek bedenin bir bütün olarak 'ses'ini bulduğu filmlerdi.

HİKAYE NEREDE?.. YÜZLER, İMGELER VS.

Ama sestem önce yüze, bilhassa "kederli bir yüze" odaklanalım. Özge Çelikeşan,¹⁰ *İklimler*'deki Bahar'ın (Ebru Ceylan) kederli yüzünün filmin sonuna kadar bizi bırakmayacağını söylerken haklıdır. Öte yandan yönetmenin ilk ve kısa filmi *Koza*

5 Bu yazı yazıldığı sıralarda Nuri Bilge Ceylan ekibiyle birlikte *Bir Zamanlar Anadolu'da* adlı yeni bir film çekti. 2011 Cannes Film Festivali'nde ilk kez gösterilen film, 2003 yılında *Uzak* ile aldığı ödüle bir yenisini ekleyerek "Jüri Büyük Ödülü"nü aldı.

6 Seyirciden ısrarla saklanan ve dolayısıyla cinsiyetinin bile anlaşılmadığı ama yine seyirci tarafından çözülmeyi de bekleyerek 'yerde yatan ceset', filmin karakterleri için belirleyici konumdur asıl. Alfred Hitchcock'un cesetleriyle aynı akıbeti paylaşmasa da benzer şekilde "suç" kavramı çevresinde döner durur.

7 *Üç Maymun* pek çok yerde Yılmaz Güney'in *Baba* filmiyle karşılaştırılmıştır. *Baba* filminde dişleri sağlıksız olduğu için Almanya'ya gidemeyen Cemal, ailesine bakılması ve para için patronunun işlediği bir suçu üstlenir. Fakat sonrasında olanlar, Cemal'in ailesini çok hazin yerlere götürür. Bu konudaki bir karşılaştırma için bkz. <http://www.nbcfilm.com/3maymun/press-empirealin.php>

8 *Üç Maymun*, DVD Platinum Collection, kamera arkası görüntüleri.

9 Serap Erincin'in Nuri Bilge Ceylan ve Muzaffer Özdemir ile söyleşi, *Radikal Cumartesi*, 1 Kasım 2003.

10 Ankara Üniversitesi doktora öğrencisi. "Beden Sinemasından Zihin Sinemasına *İklimler*; Kederli Yüzler, *Üç Maymun*; Arzunun Kaybı", *Kadir Has Üniversitesi Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı XI: Sinema ve Yeni*, 8 Mayıs 2010 tarihli tebliğ.



da dâhil olmak üzere, bütün filmleri Bergmanvari bir biçimde yüzlerin yakın planlarıyla dolu değil midir? Bir seyirci/gözetleyen olarak taşra hayatını, taşranın çevresini, hayvanları, neredeyse fotograflanan gökyüzünü, dağları, karı, nesnelere, kenti, kentin sokaklarını vs. hatırlasak da, tüm duyusalığı ortaya seren yüzler, seyirci için arsız birer ziyaretçi gibidir. Hikâyesini anlatmak isteyen, bunu direten ama anlatamayacağını bilen imgelerdir. Tıpkı yoldaki ceset gibi. Siz dört başı mamur bir hikâye bekliyorsanız, boşuna bekliyorsunuz demektir. Ceset, derdinin böyle bir şey olmadığını bilerek yatıyordu orada. Bu yüzden Nuri Bilge Ceylan'ın sinemaya kattığı en farklı yeniliklerden biri çıkar ortaya; başından beri Yeşilçam filmlerinde iyi niyetli, umutlu ama ille de bekleyen, dramatik bir biçimde hareketsiz ya da abartılı bir şekilde devinen, ilerleyen tarihlerde ise hoyratça kullanılan ve sonrasında uykuya yatmış, trajikomik/apolitik bedenlerden sonra "beden sineması" olarak adlandırılabilir bir tür.¹¹ Bunun yeni bir saptama olmadığını kabul etsek de, mesela *İklimler*'de Serap'ın (Nazan Kesal), oyunculuğu (topuk sesleri, yanan sigara kâğıdının sesi, histerik gülüşler, siyah ve 'seksi' kıyafetlerle sarmalanmış) bir yana bırakılıp, İsa (Nuri Bilge Ceylan) ile olan "hard sex" sahnesi ile anılır olmuştur. Bahsi geçen sahnede karakterler tamamen çıplak olmamalarına rağmen oldukça rahatsız edici ve mutsuzluk

çarpmasındaki tuhaf savaşçılar gibiydiler. Bedenler, sinemamızda farklı örnekleri bulunsun da, ortaya saçıldı, saklanan uzuvlar canlandı, erkek kadına yerini gösterdi. Elbette Nihal Bengisu Karaca'nın yazdığı gibi bu bir tecavüz sahnesi değildir.¹² Ama Bahar'ın (Ebru Ceylan), İsa ile olan yatak sahnesinde aynı savurganlığı görülüyordu. Serap'ın bedeninde cisimlenen 'aldatan kadın' imgesi, Bahar'ın kederli yüzü ve saçlarıyla perdeleniyordu. Mutsuz bir geleceği kabullenen, hiçliği seçen İsa, Bahar'ın rüyayla ve gülüşle başlayan gününün bir anda bitmesine sebep oluyor, Bahar, ağırlaştırılan kar tanelerinin altında yine gözyaşlarına sığınmıyordu. Keder vardır, evet ama bu bile herkesin hakkı değildir filmde.

SESİMİ BULDUM: "BEDEN"İM ARTIK!

Üç Maymun, *İklimler*'de ve yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi imgelerin havada uçtuğu bir film olmasına rağmen bir hikâyeyi karnında tutmaya çalışıyordu. Merkezine cesedini alan bir hikâye, "güzel" olmasa da, çarpıcı ve gerilimli bir hikâye olabilir ancak. Belki de 'güzellik' saptamalarını biraz daha çarpıklaştıran, bir çocuğun bedeninin halüsine görüntüsünden medet uman bir film *Üç Maymun*. Nuri Bilge Ceylan taşra konusunu tamamıyla bırakmış olmasa da taşradan kente *Uzak* filminde geldi. *İklimler* ile kentin için-

12 Nihal Bengisu Karaca, "Basitliğin İhtisamı: *İklimler*", *Zaman*, 27 Ekim 2006.

de, entelektüel dar bir çevrede dolandıktan sonra hikâye doğudaki küçük kentte, Kars'ta sonlandı. *Üç Maymun* İstanbul Yedikule'de, yanında konuşlandığı tren raylarına uygun ince, uzun bir apartmanda, kurşunu bir çekimle üç kişilik 'eksik' bir ailenin çıkışsızlığını anlatmak istiyordu. Niyeti buydu büyük ihtimalle; anlatmayı istemek. Gerisine karışmıyordu. Bu da ahlaki değer yargılarının yönlendirdiği bir "son" beklentisini boşa çıkarıyordu.

Üç Maymun bu beklentileri, kadın karakter aracılığıyla yıkar zaten – kadının üstlendiği rolleri tersine çevirerek. Bunu yaparken de filmdeki tek kadın olan Hacer'in bedenini kullanır. Hacer film boyunca, küçük oğlunun ölmesiyle (nasıl öldüğünü bilmiyoruz) ilgili hiçbir imada bulunmaz, mezarına gitmez, duvarda asılı olan fotoğrafta yoktur; ama büyük oğlu İsmail (Ahmet Fırat Şungar) için zaman zaman anne rolündedir. Doğurganlığın simgesi olarak kadın imgesinin parçalanması, kocası Eyüp'ün (Yavuz Bingöl) patronu Servet (Ercan Kesal)¹³ yerine hapse girmeyi kabul ettikten sonra neredeyse amansız bir hızla geçirdiği dönüşüm; Yedikuleli bir 'işçi kadın imajı'nı tepetaklak eden arzularının varlığı. Hacer karakteri filmde bir süre arzularının peşinden giden, histerik bir kadın olarak sınırlanıyorsa da 'aldatma' sahnesi tam anlamıyla gösterilmez. Hacer, kendisini evine bırakmak isteyen Servet'in otomobiline bindikten sonra aralarında neler olabileceğini yalnızca tahmin edebiliriz. Yani Servet'in öksürüğü, Hacer'in kıyafetlerindeki eğretilik, İsmail'in kapalı kapının anahtar deliğindeki gözü, o gözün gördükleri –seyircinin görmedikleri– eşyaların neredeyse hareketlenip dile geldiği illüzyonu vb. hariç bedenlerin varlığı ancak İsmail'in gördüklerinden ve işte burada 'anne'sini tokatlayıp hesap sormasından ibarettir. Filmdeki hiçbir karakterin açıkça dile getirmediği 'aldatma' olayı Hacer'in etrafında dönüp dururken, erkekler her anlamda hesap sormaya devam ederler; Eyüp, sabrı ve tüm ağırlığıyla hapisshaneden çıkıp geldiğinde, kırmızı kombinezonu içinde ya-

takta öylece bekleyen karısını oradan oraya savururken, yine Servet, ayaklarına kapandığında da onu tartaklar ve tehdit eder. Her üç sahne de ilginç bir biçimde birbirine benzer. Oysa Hacer'in oğluyula olan sahnesinde ve kocasıyla olan yatak sahnesinde neredeyse seyirciler odanın içindedirler; bedenler açıkça meydan okurlar. Dış mekânda ise sesler yanı başımızda durduğu halde bedenler uzaktadır, ama neler olup bittiğini rahatlıkla anlayabiliriz. Her ikisinde de şiddet vardır. Şiddetin açığa çıkmasının sebeplerini kadın karaktere yüklemek çok kolay ve kestirme bir seçim olurdu şüphesiz. Ama "Suç, suçluluk, suçlama, ortaklaşa suçluluk, paylaşılan suçluluk, silkilip atılmaya çalışılan suçluluk..."¹⁴ yönlendirir karakterleri, filmi. Bedenler de açıkça bu yönlendirmenin yansıtıcısı gibidirler. Ceylan, gerçekte aramızdaki gerilimli ilişkiyi korumak için, pek çok şeyi denese de en çok görüntü/bedeni ve –bilhassa *Üç Maymun*'da– sesleri kullanır. Gökğürültüsünün, yağmurun, ezan sesinin, damlayan suyun, taşa dokunan topuğun, hayvan seslerinin, Servet'in bürosundaki vantilatörün sesinin vb. hepsi baskın bir müzik olmadan verilir. Ses, kendi halinde bir yaratık gibi mırıldanıp durmaz.¹⁵

KAN, TER, GÖZYAŞI VS...

Beden ve sesin, zaman kayması ile montajlanması¹⁶ bambaşka bir şey de olsa, teknik olarak her anlamda sesi bedene yapıştıran *Üç Maymun*, bedene ait ifrazatların da kullanıldığı bir film aynı zamanda. Tüm karakterlerin yakın plan çekimlerinde (yaz mevsimi olduğu için daha da gerçekçi bir şekilde) ter gözümüzü alır adeta. En belirgin sahnelerden biri, İsmail'in hapisshanedeki babasını zi-

14 Fatih Özgüven, "Güzel, Yaltız ve Suçlu...", *Radikal*, 23 Ekim 2008.

15 Ses konusunda bir yazı için bkz. Çiğdem Borucu Erdoğan, "Üç Maymun'un sesi çıkıyor!", *Radikal*, Hayat eki, 15 Kasım 2008.

16 *İklimler*'de İsa ve Bahar'ın deniz kıyısında, *Üç Maymun*'da ise Servet ve Hacer'in önce Servet'in bürosunda sonra, yine Servet'in otomobilindeki konuşma sahnelerinde bu tip zaman kaymaları vardır. Karakterlerden biri konuşurken diğersinin bedeni oradadır ama ses önceden gelir. Büroda Servet telefonla konuşurken kamera onu gösterir. İzleyicinin algılarıyla oynayan yönetmen, onun büroda yalnız olduğuna kanaat getirmemize sebep olur. Sonra kamera döner, karşısında Hacer oturmaktadır.

13 Birden yola çıkan o birine otomobiliyle çarpan Servet karakteridir. Politik kariyeri yüzünden ama daha çok yaptıklarının bedelini hiçbir zaman ödemeyen bir karakter olduğu için Eyüp'e, kendisi yerine hapse girmesini önerir.

yaret etmek için tren istasyonunda beklerken kendi üzerine –beyaz gömleğinin üzerine– kusması olarak yazılabilir. Bedenin hissettiği, yani bulanıklık, çevrenin yavaşlayıp durulması, seslerin kısılması ve her şeyin havada asılı kalmasıyla gösterilir. Ölen çocuğun 'hayaleti'nin, yavaşça ve gıcırdayarak açılan kapıdan hüzünlü bir balık gibi İsmail'in önüne çıkıp gelivermesi ya da küçük kolunun türlü anlamlar yüklenerek Eyüp'e sarılması da bu tip sahnelerdir. Anlam görüntülerle belirlenirken, bedenin kendisi de dışarıda kalmaz böylelikle; kanla, suyla, terle, bizzat bozulan yüzler, 'güzel' addedileni de bozar bir bakıma. Bir yandan da bedenler sosyal statüye uygun bir şekilde oturup kalkar, yürüyüp giderler; biraz yana yatık omuz, şaşkınca kırıştıran gözler, kendi halinde geç ergen duruşu, ayak uçları açık yaylanarak küstahça yürüyüş... Boynu bükük, histerik, düşmanca, tutkulu, hüzünlü, sevinçli ama mutlu değil, kibirli durur karakterler. Şefkatin geldiği yerse, yaşayanlardan değildir. Devamında başka bozulmalar da yaşanır filmde: Hacer'in duygularını birer maske gibi giyip çıkarması mesela. Oğlunun attığı tokattan sonra ağladığı sahnede, ona "Nereye gidiyorsun?" diye sorduktan ve kapı kapandıktan bir kısa bakış sonra değişir yüzü. Garip bir haz görünür, sırta kaplı bir haz... Karakter tek kelime bile etmez. Diğer karakterler gibi hayata dair konuşmalar son derece tasarruflu kullanılır.¹⁷ Kapanan/açılan kapı, uçuşan perde, mütemadiyen çalan cep telefonu, küçük daracık oda, yerdeki kan, mutfaktaki bıçak, beyaz gömlekler, eldeki çanta, bilekteki tespih, yalın divan, uzun uzun bakılan ayna... Hepsi film boyunca devam eden o gerilime hizmet eder. İsmail, daha önce bıçağa baktığında yap-a-madığını yaptığı zaman, yani Servet'i öldürdüğü zaman (yine bu sahne de gösterilmez) bu gergin ip kopmasa da esner. Aldatıldığını da karakola ifade vermeye çağrıldığında öğrenen Eyüp, Hacer'in de ölmesini ister içten içe. Görüntü Hacer'in terastan atlamaya kalktığı ve Eyüp'ün onu durdurmadığına dairdir. Ezan sesi, lokomotif sesi ve Eyüp'ün ekranı dolduran, her organıyla çatışmalar içindeki dramatik yüzü... Eyüp kapıdan çıktığında, Ha-

cer'in arkasından sorduğu soru aynıdır: "Nereye gidiyorsun?, nereye..." Eyüp bağırır: "Siktir gittir yatt, yatt, ya da at kendini şurdan!!" Oysa ne Hacer aşağıya atlayacak ne Eyüp onun atlamasına göz yumacaktır: "Saçmalama, in aşağıya". Bu sahnelerdeki yakın plan çekimlerde yüzler her ayrıntısıyla 'bakışlar'a kazanır. Eyüp'ün sığındığı yer camii ile karakol arasında bir yerdedir; daha önce kendisine yapılanı bir başkasına teklif eder. Bayram¹⁸ filmin denge unsurudur aslında. Teklifi kabul edip etmediğini öğrenemeyiz. Ama nihayet Boğaz manzarasına karşı durur Eyüp, gök gürleri, şimşekler çakar, tren geçer, yağmur yağar silüetinin üzerine ve film başladığı gibi biter. Oysa:

- Gören oldu mu?
- Bilmiyorum,
- Hadi git yat dinlen biraz, hadi.

Eyüp'ün sorduğu soru filmin başında yerde yatan cesedin katiliyle yer değiştirmesini de simgeler bir bakıma. Ahlakî bir önerme ya da sonuç olmadığı gibi, yapılan seçimin karakterlere verdiği acı, masa üstünde sabahlayan Hacer'e ve küçük odasında "dinlenen" İsmail'e atılan bakıştadır sadece. Yine görüntü anlatır 'son' sandığımız kareyi. Evet, sinema,

...hayatı parçalara, karelere böler, bu parçaları bir-biri ardına gösterir, kareleri tekrar birbirine bağlar, gerçekte farklı zaman ve mekânlara ait parçaları bir arada peş peşe yeniden kurar. İki kare arasındaki zaman bir yakınlaşma anıdır, iki imajın birbirine temas etme süresidir.¹⁹

Nuri Bilge Ceylan, bu 'an'ı, bu temas etme süresini titizlikle ve büyüleyici bir şekilde yapıstırır, gerçeklik duygumuzu alenen zedeleyen örneklerden başka bir yere yerleşir. Aralık kalan yerlerden sızanları da anlamlandırmak zorunda olmadık hiç. Seyirci ne kadar çoksa bakış da o kadar çoktur. Bedenin de bu tür filmlerden şikâyet edecek hali yok, ne de olsa yalnızca kurgudaki gerilimin "temsili" hizmetindedir, iktidarın değil.

18 Aynı mahallede Eyüp'ün sürekli gittiği kalıhhanede yatıp kalkın, tek başına bir adamdır Bayram. Hayatta sahip olduğu tek şey budur; biraz yemek, yatacak yer ve yalnızlık. Hapishane ya da kalıhthane... Seçim fark eder mi?

19 Ulus Baker, akt. Can Sarvan ve Aras Özgün, "Ulus Baker ve Sinema Üzerine", <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=22,270,0,0,1,0>.