

Bir Zamanlar Anadolu'da

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan – Ercan Kesal –Ebru Ceylan

Oyuncular:

Doktor Cemal rolünde Muhammet Uzuner // *Savcı Nusret rolünde* Taner Birsel

Komiser Naci rolünde Yılmaz Erdoğan // *Arap Ali rolünde* Ahmet Mümtaz Taylan

Muhtar rolünde Ercan Kesal // *Zanlı Kenan rolünde* Fırat Tanış

Maktul Yaşar rolünde Erol Erarslan // *Zanlı Ramazan rolünde* Burhan Yıldız

Polis İzzet rolünde Murat Kılıç // *Abidin rolünde* Şafak Karalı

Otopsi teknisyeni Şakir rolünde Kubilay Tunçer // *Muhtarın kızı Cemile rolünde*

Cansu Demirci

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Yapımcı: Zeynep Özbatur

Yıl: 2010

Filmin Özet Öyküsü

Bir grup adamın Anadolu'nun ortasında yaşadığı tuhaf bir geceyi anlatıyor film. Polis, asker, savcı, doktor, suçlu ve diğerlerinden oluşan üç arabalık ekip, bozkırdaki çeşmelerden birinin yakınına gömülmüş olan cesedin yerini aramaktadırlar. Öndeki arabada Savcı (Taner Birsel) ve şoförü, arkadaki arabada ise zanlı Kenan (Fırat Tanış), Komiser Naci (Yılmaz Erdoğan), şoför Arap Ali (A. Mümtaz Taylan), Doktor (Muhammet Uzuner) ve Polis memuru İzzet (Murat Kılıç) vardır. En arkadaki arabada ise Kenan'ın kardeşi ikinci zanlı Ramazan, komutan ve asker bulunmaktadır. Ekip iç Anadolu'nun bozkırlarında bir çeşmeden öteki arayıp dururlar cesedi. Fakat zanlı Kenan öldürdükleri adamın nereye gömüldüğünü tam olarak hatırlayamamaktadır. Çünkü cinayetin işlendiği gece sarhoş olduğunu söylemektedir. Gittikleri yerlerinden de fiziki şekilleri birbirine fazlasıyla benzediği için cesedi bulmak zorlaşmaktadır. Geldikleri bir çeşme başında komiser Naci zanlı Kenan'a cesedin buldukları yerde olup olmadığını sorar fakat zanlı Kenan yine hatırlayamamaktadır. Bunun üzerine tekrar arabalarına doğru yöneldiklerinde komiser durumu savcı Nusret'e açıklar. Savcı Nusret sabah Ankara'da olması

gerektiğini söyleyerek komiser Naci'ye sitem eder ve “bu kadar insan sana güvenerek geldik” der. Bu cümle üzerine komiser bozulur fakat savcıya bir şey diyemez. Herkes arabalara binip yola koyulduğunda, komiser hiyerarşik olarak en yukarıda olduğu ikinci arabanın içinde öndeki arabada giden savcı hakkında konuşmaya arkasından söylenmeye başlar. Çizilen karizmasını bu şekilde düzeltmek ister. Yanındaki şoför ve polis memuru ise kendisini desteklerler. Fakat tam bu arada komiserin telefonu çalar. Arayan karısıdır ve çocuklarının ilacını almayı unuttuğu için komiser Naci'ye kızar. Komiser arabanın içindeki diğer kişilerin karısının sesini duymaması için çaba gösterir. Fakat ses duyulur. Ancak kimse komisere durumu çaktırmaz. Bir müddet daha ilerledikten sonra öndeki savcının bulunduğu araba durur. Gidilecek olan yolu karıştırdığını söyleyen şoför komiser Nacilerden önden gitmelerini istemektedir. Öne geçen komiser Naci'nin arabasının şoförü Arap Ali Savcının şoförüne yönelik konuşmaya başlar: “yol bilmezsin, iz bilmezsin ama adliyeye şoför olmayı bilirsin” der. Kendisini yolu bildiği için bu işlerde daha usta olarak görmektedir. Biraz ilerledikten sonra savcının arabasının hareket etmediği görüp dururlar. Savcı idrarının yapmak için arabadan inip bozkırdaki arazinin bir köşesine işer. Bu esnada durumu izleyen komiser Naci, Savcının birkaç kez tuvaletini yapmış olduğunu hatırlatarak prostat olduğunu ileri sürer ve arabanın içindeki doktora bu durumu sorar. Komiser alttan alta dalga geçmektedir savcıyla. Doktor dışında hepsi bu durumla içten içe alay etmektedir. Ekip cesedi bulmak için yeni bir çeşme yakınına gelirler ve burada komiser, zanlı ve polis birlikte cesedin olduğu yeri aramaya giderler. Bu esnada arabaların yanında bekleyen Arap Ali ve Doktor birbirleriyle konuşurlar. Fakat bu konuşma Nuri Bilge Ceylan'ın şiirsel estetiği devreye sokmasıyla birlikte içsel bir konuşmaya dönüşür. Mistik deneyimi andıran bu “mono-diyalog” diyebileceğimiz anda kendilerini iyiden iyiye seyirciye sunmaya başlarlar. Bu noktadan itibaren artık aranmakta olan cesedin yalnızca bir MacGuffin olduğunu anlarız. Yönetmen burada cinayetten çok daha “karanlık” olan şeylerin izini sürmektedir. Bir süre daha cesedi arayıp bulamayan ekip en sonunda yorgunluktan bitap düşerek yakınlardaki bir köye misafir olurlar. Köyde yaşanan olaylarla daha da mistikleşen “ceset arama hikâyesi”; sabahleyin gün ağarınca ölünün gömülü olduğu tarlada bulunmasıyla “sonuçlanır”. Fakat burada bitmeyen hikaye cesedin otopsi yapılma süreci sonunda son bulur. Yönetmen ceset ve zanlıdan

ziyade diğler devlet yetkililerinin karakterlerine ve hikayelerine derinlemesine nüfuz eder.

Evet, Türkiye sinemasının belki de gelmiş geçmiş en iyi beş filmi arasında gösterebileceğim **Bir Zamanlar Anadolu’da** filminin özet hikaye akışını bu şekilde yapabiliriz. Fakat görünürde gazetelerdeki üçüncü sayfa haberlerine konu olacak bir cinayeti filmleştiren yönetmenin son derece yetkin ve profesyonel dokunuşlarıyla Anadolu insanın hücrelerine kadar inen film; bize adeta toplumumuzun çok sert bir otopsisini sunuyor. Andrei Tarkovsky’nin **iz sürücü(stalker)** filmini akla getiriyor. Hiç şüphesiz Stalker’ı üçüncü sınıf bir avantür hikayeden ayıran şey karakterlerinin yaşanan sürecin sonunda dönüşüm geçirmeleri ve artık eskisi gibi olmamalarıdır. İnançları, duyguları, zaaflarıyla sınanan karakterler geriye döndüklerinde bıraktıkları yerde bulamazlar kendilerini. **Bir zamanlar Anadolu’da** filmi içinde bunları söylemek mümkündür. Diri diri gömülmüş olan bir cesedin izini ararken yaşananlar karakterlerin duygu ve düşünce dünyalarını, hayatlarını, başkalarıyla olan sinsi rekabetlerini gözler önüne serer. Bir zamanlar Anadolu’da tekil ruhların karanlığını ve bu tekil karanlık ruhların bir araya gelerek nasıl daha da sonsuz bir toplumsal karanlığı oluşturduğunu gösteriyor. Yönetmenin özel olarak hazırlattığı çok kuvvetli araba ışık saçan araba farları metaforik olarak bu karanlığı yırtmaya, aydınlatmaya çabalayan yönetmenin “masum” çabalarını simgelese de karanlığın yoğunluğu her şeyi yutuyor. Fakat filmde gördüklerimiz bu yüksek ışık veren farların aydınlattığı karanlık arazideki delil parçaları değil; tam tersine gördüklerimiz araba içlerindeki konuşmalarda, mimiklerde, birbirlerinin yüzüne karşı söylenenle hemen arkalarından söylenenlerdeki çelişkide, küçük düşürmelerde, yapılan tuhaf şakalarda, kurulan faydacı ilişkilerde... Noktası virgülüne kadar yaşamın tamamını kaplamış bir güç hiyerarşisi var herkesi sarmalayan. Bu sarmal içerisi girmeyen hiçbir muhabbet yok. Her şey ama her şey karşıdakinden “üstte” olmak için adeta sunulmuş bir fırsattır. Bu konu istediği kadar saçma olabilir, yeter ki üzerine *yarışa girilecek* bir mesele bir yerlerden zuhur etsin! Toplumumuzda gencinden yaşlısına fakirinden zenginine değişmeyen bu yegâne üstünlük mücadelesi günlük hayatın adeta merkezidir. Hatta zihniyetimiz ve sosyal psikolojimiz bu denkleme öylesine bağlanmıştır ki bunu çekip alacak olsak her şey anlamını yitirecek gibidir. Kahramanlık toplumlarında, güç ve otoriteyi seven ona(otoriteye) tapan toplumlarda güce ulaşmak adeta fantezi

boyutunda yaşam enerjisi salgılatır. Gücün dışında kalanlar ise gücün sahibi olan öznenin zaaflarını çözerek bu zaaflarla aralarında kurdukları *oyuna* göre bu gücün yörüngesinde bir şekilde var olup, bu gücün nimetlerinden faydalanmaya bakarlar. Daha filmin ilk başlarındaki sahnelerden birinde polis arabası içinde dönen alakasız “*Manda Yoğurdu*” sohbetinde bu güç ilişkisinin belirtilerini görürüz. Komiser Naci Mevki sahibi olduğundan doğrudan söz hakkına sahiptir ve elbette ki bu *kudretiyle* doğru orantılı olarak manda yoğurduyla ilgili aşkın bilgiye de sahiptir. Dolayısıyla bu noktada arabanın içindeki diğer sıradan polis memuru manda yoğurdu uzmanı olsa dahi hakikatin adresi olamaz. Çünkü hiyerarşik olarak aşağıda olmasından ötürü doğruyu komiserden daha iyi bilemez. Eğer bilecek olursa komiserin komiserliğinden şüphe edilir! Bu sahne günlük yaşamımızın içerisinde bizi öyle anekdotlara alıp götürür ki; bu sahne hepimizin olup çıkar. Zamanında küçük bir çocukken arkadaş çevremizde en güçlü olanın en haklı ve doğru olan olması gibi; ya da ailesi en zengin olan arkadaşımızın bizi yönetmesine izin vermemiz gibi birçok şey şimşek gibi çakabilir zihnimizde. İktidarın üzerimize çocukluktan itibaren sinmiş olan etkileri tüm yaşamımız boyunca gündelik davranışlarımızı belirleyen şey olur diyebiliriz belki. Fakat bu belirleme ilişkisinde de bir tür oyun vardır! Burada tamamen bir büyülenme gibi bir şeyden söz edemeyiz. İnsanlar her zaman her şeyi fark edebilecek durumdadırlar. Fakat ellerindeki kaybetmemek için bunları büyük oranda dışa-vurmaktan geri dururlar sadece. Bizim bu efendi köle diyalektiğinde nesne tarafından uzun vadeye yayılmış oyun vardır. Bu oyun bir çeşit idare etme oyunudur. Efendiye karşı yapılacak meydan okuma tek başına manasız ve sonuçsuz olacağı için efendinin arkasından dolaşmayı tercih eder. Yüzüne karşı gülüp arkasından laf ederler, oyun çevirirler. Bu şekilde köle de kendi mücadele etme şeklini oluşturmaktadır.

“Bir isteği istemek, kendini bu isteğin istediği değerine koymayı, yani kendi değerinin bir başkası tarafından istenen değer olmasını istemektir. Kısaca, bilinip tanınmayı istemektir (Kojève, 2000: 83). Efendi, bilinip tanınma isteğini doyurmak için, diğer istekle olan mücadelesinde ölümü göze alan ve kendisini kabul ettiren tarafı oluşturur. Köle ise, söz konusu mücadelede, hayatını tehlikeye atmaktan vazgeçen, – kendi doğal isteğine boyun eğerek- hayatını idame ettirmek için hasmını, efendi olarak tanıyan kişiyi niteler (Kojève, 2000: 85). Bu noktada, efendi ile köle arasındaki mücadelede, söz konusu olan olumsuzlamanın, hasımlardan birinin tamamen ortadan kaldırıldığı bir olumsuzlama değil, hasmı (antiteyi) bir yönüyle ortadan kaldırırken,

diğer yönü ile muhafaza eden ve ileriye taşıyan diyalektik bir olumsuzlama (aufhebung) (Kojève, 2000: 92) olduğunu belirtmek son derece önemlidir.”⁶⁷

Film boyunca bu kemikleşmiş ilişkiler bazen iyice yüzeye çıkarken bazen de bir mimik ve bakışta kalır. Yaşananlar komik olduğu kadar acıdır da. Herkes kendi kategorisinde birbirine üstünlük kurmaya çalışır. Gece geç saatlere kadar arama yapan ekip yorulunca muktedir savcının talimatı üzerine yakınlarda gidilecek bir köy kararlaştırılmak istenir. Hangi köyün en yakında olduğu konusunda şoförler kapışırken; Komiser Naci altında çalışan polis ve kazma kürekçilere talimat yağdırmaktadır. Fakat telefonda onu azarlayan eşi ve savcı karşısında ise kifayetsizdir. Savcı ise her şeyin üzerinde devletin taşradaki en üst düzey temsilidir.
68

Ekip köye geldiğinde köyün muhtarının evine misafir olur. Alelacele kurulan yemek sofrasında yemekler yenirken muhtar bir yandan sohbete başlar. Muhtar güç hiyerarşisi temelinde tepeden tırnağa doğru (savcıdan başlayarak) giden bir hal hatır sormanın akabinde konuyu “*köyün mezarlığının duvarı ve yapılacak morg*” projesine getirir ve savcıdan (hazır yakalamışken) projeye ödenek çıkartması konusunda kaymakamla konuşmasını ister. Bu noktada mevcut güç hiyerarşisini aşarak talepte bulunacak cüreti muhtara veren onun “veren-el” pozisyonunda oluşudur. Bu noktada farklı bir okumayla muhtarın sofrasını ve dolayısıyla malını gelen misafirlere *yağmalatarak* (yedirerek) çok eski bir gelenek olan Han-ı yağma yaptırdığını söyleyebiliriz. “*Han-ı yağma bütün halk için hazırlanmış sofradır ki halk onu çekmekten aciz olur. Türkler bir defa “hay” diyerek bütün sofrayı yağma ederler...*”⁶⁹ Nitekim normal şartlarda savcı karşısında böyle bir arzusunu dillendiremeyecek olan muhtar; yedirip içirerek kendisine karşı *yükümlü* bıraktığı savcıdan köyün morgu için destek isteyecek ve savcı da bu isteğe olumlu cevap verecektir. Muhtar işini sağlama almak için de “karakovan” diye tabir edilen değerli Bal’dan doktor ve savcıya birer kavanoz vererek “veren el” pozisyonunu güçlendirecektir. Verdiğinin çoğuyla geri döneceğini bilerek (devletin vereceği morg ödeneğinden cebine kalacak olan para!) muhtar kesenin ağzını açmaktadır.

⁶⁷ Derya Küçükalp, Efendi-Köle Ahlakı ve Efendi Köle Diyalektiği” Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Cilt XXIX, Sayı 1, 2010, s. 53-63

⁶⁸ Senem AYTAÇ, ALTYAZI Aylık sinema dergisi, sayı 110- Ekim 2011-İstanbul. s.29.

⁶⁹ Oğuz Adanır, “Osmanlı ve Ötekiler” doğu-batı Yayınları- ocak 2013- s.202.

Fakat filmin tamamına bu pencereden bakmak pek mümkün görünmemektedir. Görüldüğü üzere toplumsal ilişkiler görünen ve görünmeyen boyutlarıyla daha çok sahtekârlık, içsel hesaplaşmalar üzerinden yürümektedir. Biz de bu içsel hesaplaşmalar genelinden hareketle ortak bir zihniyet perspektifini yakalamak hedefindeyiz.

Bu taşralı insanlar arasında daha *şehirli* olan ve filmin başından beri onların bu çürümüş ilişkilerinin uzağında kalmak isteyen doktor da filmin sonunda o kervana katılıyor. Maktulün ciğerlerinde bulunan toz toprağa (ki bu maktulün diri diri gömüldüğünün göstergesi olarak cezayı arttıran bir unsur) aldırış etmeyerek, o da, en başından beri bir şeyleri aydınlığa çıkarmaya değil de örtbas etmeye yönelikmiş gibi gözükken bu oyuna dahil oluyor. Maktulün karısı ve çocuğuna baktığında hissettiklerinden kaynaklı olarak zanlı Kenan'ın daha fazla ceza almaması için bu durumun üzerini örtmüş olabilir. Bu kendi vicdanını besleme hareketinin totalde ahlaki olarak neye zarar verdiği düşünülmesi gereken bir konudur. Otopsi anında yüzüne sıçrayan kandamlasındaki anlam da onun çürümeye başladığının bu herkesin bildiği ama bilerek devam ettirdiği suça ortak olduğunun göstergesidir. Ve aynı zamanda filmin ortalarında ağaçtan düşen elmanın yuvarlanarak, akmakta olan dereye düşmesi ve akan dereye kısa bir süre yüzdükten sonra –daha önceden düşüp çürümüş olan- diğer elmaların yanında durup çürümeyi beklemesi metaforik olarak; ne kadar temiz olunursa olunsun bu zihniyet yapısının herkesi zamanla çürüttüğü ve kendisine benzettiği anlamına gelebilir. Bu metafor filmde en çok doktor karakterine uymaktadır.

Aynı zamanda filmin en gizli kalmış karakteri olan doktor bu noktada sanki çaresizliğinde fotoğrafıdır. Geçmişini geride bırakıp yazgısına boyun eğip kendisini attığı bu Anadolu'nun ücra yerlerinde gidecek başka hiçbir yeri olmadığını bildiği için tüm bu olanları olduğu şekliyle kabul etmekten başka çaresi yok gibidir.

“(..).Eski eşi ile olan ve çocukluk ile gençlik dönemine ait fotoğraflara bakarken bir tek onu izleyici görebiliyor.“Sen gençsin istediğin yere gidebilirsin” diyen komişere “Nereye?” diye cevap veriyor bu yüzden. Kendinden de kaçamaz ya... Bir durma biçimi değil midir yollar? Geceleyin kayalıklarda şimşek çaktığında gördüğü yüz kabarması ile irkilen doktorun anlıyoruz ki kendisi ile yüzleşme korkusu var. Ancak, ileriki sahnelerde bir an için bakışlarını kaçırsa da, aynaya bakarak kendisiyle yüzleşme cesaretini gösterebiliyor. “Yıllar geçecek ama benden bir iz kalmayacak...” mısrasını okuduğu sahnede de diğerlerinin aksine bir insan olarak çaresizliğinin farkında olduğunu hissedebiliyoruz. Ayna burada doktorun hakikati bulma çabasını gösteren bir

sembol aslında. Aynayı filmde gözümüzün ta içine sokan yönetmen, bize de bir ayna tutmak istemiş belli ki...⁷⁰

Bu noktada film için söylenecek hala bir çok şey bulunmakta. Bu imkan da filmin bize verdiği metaforlarda gizli. Ancak bitirmeden önce birkaç şeye daha değinmek istiyoruz: Film boyunca gördüğümüz bir laytmotif var. Bu da ölüm ve yaşam derdinin aynı anda var-olduğu ve trajikomik olanın da burada zuhur ettiği gerçeği. Film farklı sahnelerde farklı enstantanelerle bu olguya göndermeler yapıyor. Parçalanarak ve domuz bağı yapılarak diri diri gömülmüş olan bir adamın cesedini aramakta olan görevliler tüm bunlara rağmen ileri derece bir duyarsızlaşma içinde günlük yaşama dair olan damak tadından, manda yoğurdundan, peynirlerden, prostattan, bahsedebiliyorlar. Ya da Arap Ali her bulduğu boşlukta ya ağaçtan elma ya da tarladan kavun *araklayabiliyor*. Bu *içkinlik* etkisiyle de arakladığı kavunları ölünün koyulduğu bagaja, ölünün hemen yanı başına koyabiliyor. Ya da tutanak yazılırken savcı cesedi Clark Gable'a benzeterek espri yapabiliyor. Ya da cesedin içler acısı halini (domuz bağı yapılmış halini)gören komiser, zanlı Kenan'a bela okuduktan sonra ölüyü arabanın bagajı koymaya kalkabiliyor. Bu da yetmiyormuş gibi bagaja sığmayan ölüyü tekrardan domuz bağı şeklinde bağlayarak bagaja *sığdırabiliyor*. Aynı şekilde otopsi yapan görevli önünde yatan bir ölüye rağmen son derece gamsız bir şekilde otopsi için yeni çıkan alet edevatın derdine düşebiliyor. Burada elbette ki karakterlerin bu şekilde davranmaması gerekirdi demiyoruz. Aksine yaşamın itici gücünün ölümden de üstün olması olgusuna dikkat çekmek istiyoruz. Elbette yukarıda bahsetmiş olduğumuz karakterlere yüklenmiş plastik tavırlar mevcut fakat genel olarak filmin Anadolu insanının zihniyetini yansıttığını söyleyebiliriz. Bu zihniyet, film boyunca karşımıza çıkan fırsatçılığı, menfaat ilişkilerini, arkadan konuşmaları, dedikoduyu, duyarsızlığı ve hiç yüzeye çıkmayan, üstü hep örtülen daha karanlık toplumsal ilişkileri kapsar. Mesela, maktulün çocuğun babası olmaması ya da küçük bir yerleşim yerinde, birlikte aynı masada rakı içebilecek kadar yakın olan iki arkadaştan birinin, diğerinin(maktulün) karısını zamanında hamile bırakmış olması gibi...

“Filmde sözü geçen manda yoğurdunun, kuzu etinin ya da yurtdışındaki yakınları gelene kadar yaz sığağında bekletilen cesetlerin kokuları arasında, asıl olarak filmin her yanına sinmiş olan çürümüşlüğün ortaya çıkamamasının filmi.

⁷⁰ <http://idealhukukdergisi.blogspot.com/2012/06/bir-zamanlar-anadoludaideal-hukuk.html>

Nasıl filmin en başında, belki de cinayetin aydınlanmasına yarayacak bilgilere vakıf olabileceğimiz bir sahneye kirli bir camın arkasından sadece bir dikiz atabildiysek; filmin sonunda da kapalı pencerenin ardından –doktorun da kadrajdan çıkışıyla-maktulün uzaklaşan karısına ve çocuğuna, onların belirsiz geleceğine bakıyoruz. Tıpkı doktor gibi, bizim de suratımızda bir kan lekesi var, bizler de bir bilinmeze bakıyoruz kapalı bir pencerenin ardından. Çocuklar okul bahçesinde top oynuyorlar, babasız oğlan oyun oynayan çocukların dışarı kaçan topunu bahçeye geri atıp annesiyle birlikte uzaklaşıyor.⁷¹

Son olarak Nuri Bilge Ceylan Sinemasıyla ilgili bahsetmek istediğimiz birkaç özellik mevcut:

Sinema filmlerine baktığımızda ortalama 90 dakikalık bir filmde 900 - 1000 arasında değişen farklı çekim planları bulunmaktadır. 150 dakikalık bir film için bu rakam 1500 -1600 plan arasında değişebilmektedir. Fakat Bir zamanlar Anadolu’da filminde 148 dakika içerisinde toplam 202 farklı plan kullanıldığını fark ettik. Bu da ortalama 44-45 saniye arasında bir süreye tekabül ediyor. Neredeyse normal bir filmin 8’de 1’i kadar çekim planı kullanıyor. Fakat aynı zamanda yönetmen filmin ritmine ve devreye giren karakterlere göre çekim planını artırıyor ya da azaltıyor. Filmi 10’ar dakikalık bölümlere ayırdığımızda her 10 dakika için eşit miktarda plan kullanılmadığını ve konunun gidişatına göre artıp azaldığını fark ediyoruz. Bu da işini çok iyi bilen bir yönetmen tarafından yapılmış bir filmle karşı karşıya olduğumuzu gösteren bir başka özellik oluyor.

⁷¹ Senem AYTAÇ, ALTYAZI Aylık sinema dergisi, sayı 110- Ekim 2011-İstanbul. s.31.