

Birikim

"DURMAK YOK, YOLA DEVAM"

"ENKAZDA ALTIN TOZLARI"

CEMAL SÜREYA

İSLAMCI ENTELJANSIYA VE İKTİDAR

AHMET ÇİÇDEM •
"Durmak yok, yola devam"

KEREM ÜNÜVAR • *"Kutsal mağrurluk..."*

ABDURRAHMAN ARSLAN •
"Bir dönüşümün tezahürü: İmandan akla geçiş"

İNSANI KAHRAMANLIK

TANIL BORA • *İnsani kahramanlık, sebat kahramanlığı, medeni cesaret: "Enkazda altın tozları"*

ŞÜKRÜ HATUN •
Medyatik kahramanlık ve soyu tükenen hekimler

OLAYIMIZ TÜRLÜK

KAAN AĞARTAN •
Beyazlık Çalışmaları aynasında Türklüğe bakmak: Tartışmaya bir katkı

İSTANBUL

DERYA ÖZKAN • *Şark şehrinden "cool" İstanbul'a: Değişen İstanbul tahayyülleri*

SANAT VE TOPLUM

DERVİŞ AYDIN AKKOÇ •
Cemal Süreya'da aşkın ve umudun şiiri - siyaseti

ÖZCAN YILMAZ SÜTÇÜ •
Gece, sis ve bilincin akışı: Bir zamanlar taşrada

G E Ç E N A Y I N B İ R İ K İ M İ

ISSN 1300-8358



9 771300 835005

212162 - 2012/05

ÖMER LAÇİNER *Darbeler yargılanıyor* • AHMET İNSEL *General Videla yargılanıyor: "Yargılayamadık, hepsini kurşuna dizemedik. Yok ettik!"* • İNAN RÜMA *Küresel krize anatomi çabaları*

277

Gece, Sis ve Bilincin Akışı : Bir Zamanlar Taşrada

ÖZCAN YILMAZ SÜTÇÜ

İnsan varoluşunun temel koşulu olan zaman, onun varlığını besleyen temel atmosferdir. Sinema, bu atmosferi, diğer sanat eserlerinden farklı bir şekilde sunar. İnsan ve zaman, bu anlamda bir madalyonun iki farklı yüzüdür. Edebiyat, resim, müzik gibi sanatlar, izleyiciyi yaratıcının kişisel dünyasıyla sınırlı bir zaman ile karşı karşıya getirirken; sinema sanatı, farklı kişilerin hatta bazen evrenin, doğanın, nesnenin zamanıyla karşı karşıya bırakır. Bu açıdan önemli olan, sinema sanatının bir zaman makinesi olarak evrenin tüm öğelerinin zamanını (süresi)¹ sunabilmesidir. Zamanı sunarken önce, şimdi ve gelecek şeklindeki çizgisel anlayışı devre dışı bırakabilme gücüne sahip olan sinema, onu değişim ve dönüşümün gücü olarak sunar. Bu açıdan aslında her film, evrensel zamanın sadece bir bölümünü dile getirme gücüne sahiptir. Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi de bu şekilde okunması gereken bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anadolu'da akşam karanlığı; uzun, dönemeçli bir yol. Anadolu'da hâkimiyet süren iki şey: Biri

akşam karanlığı, diğeri dönemeçli ve bozuk yollar. Eğer bir yol varsa her zaman hazır olmak lazım uzakta belirecek ışıklara. İşte *Bir Zamanlar Anadolu*'da filmi böyle başlıyor. Filmde gerçekliğin bütün varlığı ile kendini hissettirdiği Anadolu coğrafyasına insan, bu "ışık" ile dâhil edilmektedir. (Uzakta, bir ışık beliriyor. Sonra bir tane daha. Onun arkasından da bir tane daha.) İnsanın biraz daha belirginlik kazanması, arabalarla daha da netleşmektedir. İki araba, bir de jandarma cip, uzunları yakmış, virajları dönüyorlar. En sonunda, bir çeşmenin önünde arabalar duruyor. Bir polis, eli kelepçeli bir adama "burası mıydı," "hatırladın mı burayı?" gibi tam anlam veremediğimiz sorular soruyor. Doğanın içinde insanın var olması. İşte bir zamanlar Anadolu...

Önceden işlenmiş bir cinayet üzerine kurulu olan film, ilk bakışta Anadolu'nun bir yılan gibi kıvrılan upuzun yolları ile içimize ulaşır. Bitmek bilmeyen platolar, akan, kıvrılan yollar ve küçük kasabalara sıkışmış hayatlar... Yönetmen, karakterlerin kendi içinde yaşadıkları ve hiçbir zaman uzaklaşmadıkları içsel dünyaları ile akıp giden, kıvrılan yollar arasında bir paralellik kurar. Daha önce işlenmiş olan bir cinayette Komiser Naci (Yılmaz Erdoğan), Savcı Nusret (Taner Birsell) ve Doktor Cemal (Muhammet Uzuner), yanlarındaki diğer polis, asker ve işçilerle, cese-

1 Bergson "süre"yi, bireyin psikolojik süreçlerini sayısal olarak ifade edilebilen çizgisel bir biçim değil, her anı farklı oluşlarla beliren bir oluş durumu olarak tanımlar. Bu açıdan Bergson'a göre yaşanan, bireyin bilinç hallerinin kesintisiz akışı, daimi oluşu ve değişimleridir. Ayrıca bkz. Bergson, Henri, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, çev. M. Şekip Tunç, M.E.B., 1990, s. 86-87.

din nereye gömüldüğünü zifiri karanlık kırıkla-
le kırsalında bulmaya çalışıyorlar. Gece ilerleyip
ceset bulunamadıkça gerilim artıyor. Gerilimin
artmasıyla her bir karakter kendi dünyasını Ana-
dolu coğrafyasının tam ortasında açığa çıkarma-
ya başlıyor.

Ceylan'ın filmini bir kavramla ifade etmek ge-
rekirse, bu, "düşüncenin akışı" kavramı olabi-
lidir. Bu kavramla ifade edilmek istenen, karak-
terlerin düşünce dünyasının herhangi bir kesinti-
ye uğramadan bir süreklilik olarak var olabil-
mesidir. Her ne kadar Ceylan'ın bu filmi diğer-
lerine göre daha çok konuşma ve diyalog içeri-
yor olsa da her zaman olduğu gibi öne sinema-
sında çıkan şey, düşüncenin akışıdır. Ancak "ko-
nuşma" hakkında dikkatli olmak gerekir;² çün-
kü filmdeki konuşma daha çok bilincin akışını
görünür kılmak için tetikleyici bir işleve sahip-
tir. Konuşma, "yaşanan an"ın "hatıra"ya baskın-
lığı olduğundan düşünceyi sınırlayan bir araçtır.
Ceylan'da ise "dışarıda kalan ya da dile getirile-
meyen düşünce"nin açığa çıkması için bir çıkış/
bir başlangıç noktasıdır. Her bir karakterin "iç
dünya"sına "konuş-ma"dan ulaşılır. Bu yüzden
aslında Ceylan'da karşımıza çıkan "zaman", tam
anlamıyla Bergson'un "süre" kavramıdır. Berg-
son'a göre insan, nerede olursa olsun ve nereye
giderse gitsin hiçbir vakit kendisinin dışına çı-
kamaz. Bu açıdan, insanın gerek kendi yaşantı-
sını gerekse kendisi dışındaki dünyayı anlamlan-
dırmasında içsel dünyasından başka başvurabile-
ceği bir zemin söz konusu değildir. İnsan nasıl
ki dışsal olarak sürekli bir değişim içindeyse iç-
sel yaşantı olarak da sürekli bir değişim içinde-
dir. Psikolojik olarak aralıksız bir değişimin için-
de olan insanın duygu ve düşünceleri, ilk bakışta
bir durumdan bir başka duruma geçiyormuş gibi
algılanabilir. Bir algının yerine bir diğerinin gel-
diğinin düşünülmesi, psikolojik süreçlerin uzay-
da bölünen ve bir diziyi teşkil eden matematik
noktalar gibi ele alınmasından kaynaklanır. Oy-
saki insanın içsel süreci, kesintisiz bir değişme-
nin kendisinden başka bir şey değildir. Birey dik-

katini bir dizi olarak anlam kazanan noktalardan
içine çevirdiğinde, içsel dünyasındaki değişimin,
bir durumdan bir başka duruma kesintili bir ge-
çiş değil, bir akış olduğunu fark edecektir.³ Bu
akış, "süre"nin kendisinden başka bir şey değil-
dir. Bergson'un dediği gibi;

"Bizlerin hepimizin dıştan, basit bir analiz yoluyla
değil, sezgi yoluyla içerden yakaladığımız bir ger-
çeklik vardır. Bu gerçeklik ise süregelen benliği-
mizin, sahip olduğumuz kişiliğimizin zaman bo-
yunca akıp gidişidir."⁴

Bergson'un vurguladığı gibi, Ceylan'ın filminde⁵
de zaman, geçmiş şimdi ve gelecek olarak ayrıl-
maz. Filmde "şimdi"yi temsil eden "yaşanan an"
ile "geçmiş"i temsil eden "an" arasında fark var-
mış gibi görülse de, sanıldığına aksine bu, bir de-
rece farkı olarak belirir. Geçmiş geride kalan de-
ğil, "şimdi"de varlığını sürdürmektedir. Geçmişin
böyle tasarlanmasının sebebi, izleyicinin onu ge-
ride kalan ve var olmayan bir ölü an olarak dü-
şünmesinden kaynaklanmaktadır. Oysaki geçmiş,
varlığını daima yaşanan şu anda yani, şimdinin,
"saf haldeki oluş"unda sürdürür (Savcı: Bir kadın
vardı, mesela bir arkadaşın eşi, bu kadın bir gün
ben dört beş ay sonra öleceğim, diyor ve hakika-
ten o gün geldiğinde küt diye ölüyor...). Geçmiş,
şimdi üzerinden var olana ulaşır, onunla karışır,
hatta onun yerine bile geçebilir (Savcı: Bir insan
bir başkasını cezalandırmak için hakikaten ken-
dini öldürebilir mi? Olabilir mi böyle bir şey?).
"Şimdi"nin saf oluşu "geçmiş"in imgeleriyle mey-
dana gelir. Deneyim giderek büyüdüğünden, geç-
miş, sonunda diğer deneyimi de kapsar ve istila
eder (Savcı: *Karım...* Kadınlar bazen çok acımasız
olabiliyorlar ya doktor). Bu açıdan filmde hâkim
olan şey, yaratımın kendisinden başka bir şey ol-
mayan "süre"dir. Sürenin kendini sürekli yarat-
masının beraberinde getirdiği belirsizlik ve ne ile
karşılaşılacağına bilinmemesi "zamansızlık" dü-
şüncesiyle örtüşür. Başka bir deyişle "süre"nin
"şimdi" üzerinden kavranması filmde bir zaman
yokmuş ya da film "zamansız"mış gibi gelebilir.

2 Filmdeki konuşmalar farklı yorumlamalara açık bir özelliğe sahiptir. Bkz. Argın, Ş., "Bir Zamanlar Anadolu'da: Asimetrik Şikayet Toplumu", *Birikim*, Sayı: 272, s.23.

3 Bkz. Bergson, Henri, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, s. 80.

4 Bergson Henri, *Creative Mind*, çev. Mabelle I. Andison, The Philosophical Library, Inc. 15 East 40 Street. New York. N. Y.1946. s. 191; Bergson Henri, *Düşünce ve Devingen*, çev. Miraç Katurcioglu, M.E.B., İstanbul, 1986. s. 220.

Nitekim Ceylan "Evet, film geçmişte geçmiyor. Ama deyim yerindeyse bir bakıma geleceğin geçmişinde geçtiği söylenebilir. Zamansızlık hissiyatı dediğiniz şey, belki oradan geliyor olabilir,"⁵ diyerek filmin çatısının tamamen süre kavramına göre kurgulandığını gözler önüne serer.

Filmin süre kavramına göre okunması, onun zamansal olarak çizgisel bir düzleme yerleştirilmesini ortadan kaldırır. Ceylan için de zaman, Bergson'daki gibi, bireylerin geride kalan "yaşanmışlıklar"ı, "yaşanacak anı" ve "yaşanacak olan" tüm deneyimlerini içerir. Üstelik bu durum, sadece karakterler için değil, doğa için de geçerlidir. Hem doğa hem karakterler için dikkat çekici olan şey, geçmiş yaşantuların kesintisiz bir akış olarak sürekli hissedilmesidir. Kesintisiz bir değişim ve akış olarak dile gelme, sürenin temel niteliğidir. "Sürenin değişme olduğunu söylemek, onun tanımının parçasıdır: O değişir ve asla durmaz."⁶ Olmuş bitmiş her şey sadece olup bitmekle kalmamakta gelecekle ilgili seçimleri de etkilemekte, belirlemektedir. Yaşanmış anın yaşamakta olan anda nasıl bir anlam kazandığı ve nasıl algılandığı olgusu, doğrudan doğruya bilincin akışıyla ilişkilidir. Bu durum, filmde bir yandan karakterlerle, diğer yandan da doğa üzerinden izleyiciye sunulmaktadır.

Olmuş bitmiş ve olacak olanı içinde barındıran Anadolu'da ıssız bir gece... Suskunluğu aşan sıradan insanların bilinç akışları, bir diğer deyişle fazla tek bir sözcük bile içermeyen, insanın sadece düşüncelere mekânlık eden bir gece... Manda yoğurdu ile başlayan düşüncenin akışı, üçüncü çeşmede verilen molada, doktor ile şoför Arap Ali arasında farklı bir boyut kazanır. Sıradan bir konuşma olarak başlayan diyalog, şoförün ve doktorun kendi iç dünyalarına ilişkin derin bir gezinti yapmalarına yol açar. Üstelik bu yolculuk, bir konuşmadan daha çok düşüncenin kendi başına "aktör" olduğu bir şölene dönüşür. Sözcüklerle başlayan bilincin akışı, belli bir müddet sonra sözcüklerden sıyrılarak "ses"e dönüşür. Arka-

dan yaklaşırlan kamera şoförü gösterdiğinde şoförün konuşmadığı ancak sadece bilincinin akışının duyulduğu fark edilir. Aynı şekilde doktor hayata ilişkin düşüncelerini -Şoför Arap Ali'ye sırtı dönük olarak- otlara mırıldanır ve onun da sadece düşünceleri duyulur. Konuşmada muhatap, Şoför Arap'tan ziyade, savrulan başaklar ve çalı çırpılardır. Sesler, arabanın ışığında rüzgârla sallanan başakların görüntüsü eşliğinde duyulur. Başakların rüzgârda savrulması ile düşüncelerin savrulması aynı ritimde ilerler. Başka bir ifadeyle şoförün ve doktorun bilinç akışı, konuşmaya gereksinim duymadan sadece yankılanır. Bozkır düzleminde birbiriyle asla kesişmeyen bu iki konuşma, karanlığa ya da başaklara seslenme noktasında birleşir.

İki karakterin iç dünyasının akışı sadece insan ögesi ile sınırlı kalmaz. Bu eski uygarlıkların yaşamlarının, hatıralarının izlerini taşıyan Anadolu'yu da içeren bir akıştır. Bir yandan kendi değişim yasasına tabi rüzgârda savrulan başaklar, çalı çırpılar ve elmaları görürüz; diğer yandan karakterlerin içsel akışına şahit oluruz. Aynı zamanda bu "doğanın süresi" ile "insani süre"nin birlikteliği olarak okunabilir. Bu birlikteliği film boyunca görmek mümkündür. Ancak bu birliktelik, sadece yaşanan anın değişim ve dönüşümünü içinde barındıran değil, aynı zamanda geçmiş yaşamları da içinde taşıyan bir gerçekliktir. Karakterlerin geçmişi, sürekli kendini hissettiren bir durumken Anadolu'nun içinde barındırdıkları, yıldırımın çakması ile geceye dâhil edilir. Doktorun "kabartmalar ne?" sorusuna, şoförün "Eee vardır... bizim buralarda çok olur..." demesi doğanın sadece doğa olmadığını aynı zamanda geçmiş "süre"lere de ev sahipliği yaptığını gösterir. Aslında bu, "geçmişin şimdinin içine girdiği ve onunla bölünmemiş bir bütün olarak kaldığı, her an ve daha doğrusu kendisine katılan şey sayesinde bölünmemiş ve bölünmez olarak kaldığı bir melodinin bölünmez ve yok edilemez sürekliliğidir."⁷ Bölünmezliğin ve sürekliliğin hâkim olduğu Ceylan'ın filminde kamera, bireyin ve Anadolu'nun iç dünyasını (süre) sunan bir "göz"e dönüşür. Bu göz evrenin süresinin

5 Küçüktepepınar, Esin "Nuri Bilge Ceylanla Söyleşi" *Sabah*, gazetesi 23 Mayıs 2011.

6 Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement Image*, çev. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, s. 8.

7 Bergson Henri, *Creative Mind*, s. 83. *Düşünce ve Devingen*, s. 95.

bütünselliği içinde insan süresini yakalar. Savcı ile doktorun konuşmaya başladığı sahne, insan ve doğa ilişkisi açısından çok şey sunar. Kamera, savcı ve doktoru doğadan ayrı öğeler olarak değil, ağaçlarla aynı kaderi paylaşan birer doğa unsuru olarak sunar. Nasıl ki savcı ve doktor kendi zihinsel akışlarının etkisindeyseler ağaçlar da kendi içsel akışlarının etkisindeyler. Bu ikisi, bir bütünün ayrılmaz parçalarıdır. Bu açıdan film, Bergson felsefesine uygun bir şekilde ilerler. Filmde gerçekte kavranan, Bergson'da olduğu gibi, "evrenin süresi"nin farklı yoğunluktaki dereceleridir: Karakterlerin bilinçlerinin akışı ve doğanın kendi içindeki akışı.

Ceylan'ın filminde birbirine açılan, birbirini zenginleştiren iki temel "özne"den bahsetmek mümkündür. Bunlardan birincisi, olayın örgüsünün canlandırıcı ilkesi olan karakterler, ikincisi ise bu karakterlerin içinde gerçeklik kazandığı "Anadolu coğrafyası"dır. Anadolu coğrafyası her bir insanın ve kimseyle paylaşmadığı sırlarını (geçmişini) ortaya koymaya teşvik eder. Hiçbir yerde açığa çıkmayan kendi öznelliğine çekilen anılar ve düşünceler, coğrafyanın çağrısına uyarak nesnellığe açılırlar. Bu açıdan karakterler coğrafyada sadece birer görünüş olmadıkları gibi, Anadolu da sadece olayın geçtiği bir mekân değildir. Başka bir deyişle ne karakterler, sadece hayatın insana özgü olan "duygusal" tarafını ne de doğa yaşamın "duygusal olmayan" tarafını temsil eder. Doktorun bilinç akışının dolaysız bir şekilde gecede yankılanması, insan ile doğanın birbirine geçişine çok iyi bir örnektir: "Bu yağmur yüzyıllardır yağıyor, ne fark eder; fakat bundan sadece yüzyıl sonra ne sen ne ben ne savcı ne komiser kalacak, yani şairin dediği gibi, yine yıllar geçecek ve geride benden bir iz kalmayacak, yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak." Düşünceleri öznellik ile nesnellığın, hem görsel hem de düşünsel olarak bütünlüştüğü noktadır: Yorgun ruh, karanlık ve soğukla kuşanacaktır. Film, karakterlerin sürelerinden hareketle "doğanın süresi"ne ulaşmayla sonuçlanır. Karakterlerin iç dünyasının çıktığı yer olan Anadolu, içsel serüvene dışsal değil, ona katılan bir öğedir. Bu yüzden Anadolu, Ceylan'ın filminde asla bir dekor ya da sadece

bir mekân değildir. Karakterleri konuşuran, onları eyleme sevk eden, düşüncelerini açığa çıkartan "bir gerçeklik" alanıdır.

Ceylan, hem insanı hem doğayı tek gerçekliğin farklı açılımları şeklinde sunarak özne merkezli bir algılamanın ötesine de geçer. Yuvarlanan elma sahnesi, bu algılamanın somut örneğidir. Dahından düşen taze elma, karakterlerin sesi eşliğinde yuvarlanır ve sonunda kendini doğanın yasası gereği çürümüş elmaların yanında bulur. Bu sahnede, insan gözünün ötesinde, doğanın değişim ve dönüşümüne şahit olduğumuz gibi, aynı zamanda taze elmanın diğer elmalarla aynı kaderi paylaşmasına da şahit oluruz. Ayrıca karakterlerin yanından elmayı takip eden kamera, insan gözünden ayrılır ve elmanın gözü haline gelerek izleyiciyi peşinden sürükler. Başka bir deyişle bu sahnede Ceylan, kamerasını doğanın iç dünyasına yöneltir ve bu yönelim "çoklu bir görme biçimi"ne zemin hazırlar. Bu çoklu görme biçimi, yaşamın sınırlı biçimlerini tekrar etmekten ziyade, bir bütün olarak doğanın içindeki değişim ve dönüşümü belgelemek anlamına gelir. Her şeyden önemlisi, bu imgenin kapsadığı doğa süreci, insandan bağımsız olduğundan "insani algı"yı aşar. Bu açıdan Ceylan'ın sineması Vertov⁸'un sinemasına benzerlik gösterir. Nasıl ki Vertov sinemayla, evrensel çeşitliliğin, evren-

8 Vertov sinemada "Sine Göz" kuramının yaratıcısıdır Bu kuram, kendisine gelinceye kadar sinemanın bütünüyle dünyayı keşfetmediği iddiası ile yola çıkar. Vertov, devrimin gerçekleştiği Sovyetler Birliğinde sinemanın, yaşamı ve devrimci tutkuyu yeni araçlar yakalaması gerektiğini söyler. Temel işlevi görülmeyeni görmek olan sine - göz kuramı, insan gözünün görmesinin sınırlı olduğunu, bu yüzden insanın görme algısının olduğundan farklı bir biçime büründürülmesi ve genişletilmesi gerektiğinden hareket eder. Vertov'a göre henüz yaşamı ve evreni olduğu gibi göremiyoruz. Görmek söz konusu olduğunda hemen dikkati çeken araç "kamera"dır. Bu yüzden ona göre kamera farklı bir işleve büründürülmeli, insan gözü ve eylemlerine bağlı olmaktan çıkarılmalıdır. Daima hareket halinde olan kamera, maddi öğelerin içine girebilir, onlara yaklaşabilir, uzaklaşabilir, sürünebilir, altlarına girebilir, üzerlerine çıkabilir, dörtlüğe giden atlarla hareket edebilir, kalabalıkların içine girebilir, koşan askerlerle koşabilir ve onları geride bırakabilir, sırt üstü düşebilir, yerin altına girebilir, bir uçakla gökyüzüne çıkabilir, yanardağın içine girebilir, suyun içine dalabilir, kısacası evrenin her yerinde varolabilir. Bu da ister istemez kameranın sağladığı algının, insan algısından daha geniş olduğu anlamına gelir. Ayrıca bkz. Vertov, Dziga, *Sine Göz*, çev. Ahmet Ergeç, agora kitaplığı, İstanbul, 2007, s.18

sel etkileşimin başka bir deyişe Cézanne'nin dediği gibi "insandan önceki dünyanın saf hali'nin, yani insan gözünden önceki evreni olduğu gibi ortaya koymanın peşinde"⁹ ise Ceylan da karakterlerden önceki "Anadolu'nun değişim ve dönüşümünü belgeleme"nin peşindedir.

Ceylan da Vertov gibi, insanı doğanın ayrılmaz bir ögesi olarak ele alır. Nasıl ki birey, doğanın ayrılmaz bir parçası ise bireyin içsel dünyası da onun ayrılmaz bir parçasıdır. Nitekim cinayeti, bir düşünce şölenine dönüştüren şey, karakterlerin iç dünyasıdır. Bu iç dünyaların akışı, filmde pek fazla gözükme de "olmayan kadınlar" üzerinden yürür. Bir zamanlar olan, ama artık olmayan, sadece kalıntıları olan kadınlar... Kadınlar sadece düşüncede ve hayalde var oldukları için mistik bir niteliğe sahiptirler. Olmamaları veya ölmüş olmaları bir şey değiştirmez. Onlar, sürekli "anı" besleyen "geçmiş" in, "şimdi" de patlak vermesini sağlayan mistik güçlerdir. Aynı zamanda onlar, bozkırın ortasında umudunu yitiren ve yaşamaktan yorulan erkeklerin yaşam kaynakları oldukları gibi, onları suç işlemeye yönelten, ağlatan ve suçlarını itiraf ettiren güçlerdir de. Ancak kadın kalıntılarının sebep olduğu bilinç akışları, kendi mecralarında ilerler. Tüm bu mecraların gelip birleştiği nokta ise "muhtarın kızı"dır. Issız coğrafyanın içinde karakterler, muhtarın (Ercan Kesal) evinde bir köyde mola verirler. Bu molada muhtarın kızı, her bir karakter için kendi içlerinde yılanmış ve kendilerini zehirleyen kadın figürlerinin yerine geçen büyülü bir figüre dönüşür. Bu figür, yönetmenin de belirttiği gibi, aslında filmin çatısını oluşturduğu gibi, bilinç akışının da doruğunu oluşturur:

Senaryo yazım aşamasında, Anadolu'da görev yapmakta olan bazı komiser, savcı ve hâkim gibi bürokratlara akıl danıştığımız oldu. Bir gün bir emniyet amiri bize şöyle bir şey anlattı: "Bazen bir suçluya suçunu itiraf ettirmek için üç gün dayak atarsın tek kelime söylemez. Ama sonra oradan mesela bir kadın görür ya da bir çocuk sesi duyar ve birden ağlayarak suçunu itiraf eder." Hayat, çok daha küçük ayrıntıların büyük roller üstlenebileceği şaşırtıcı ayrıntılarıyla doludur. Karanlık, boğucu ve toz toprak içinde geçen karamsar

bir yolculuğun ardından ortaya çıkan masum küçük bir kızın varlığı insanın ruhunda şaşırtıcı dönüşümlere neden olabilir.¹⁰

Nitekim filmde katil, suçunu bu figürle karşılaştıktan sonra ve geceleyin itiraf eder. Ancak sabah güneşin doğuşuyla birlikte bu hayal, yerini Anadolu'nun soğuk ve çıplak gerçekliğine bırakır. Filmde gerçekte kavradığımız şey, bilincin farklı yoğunluktaki durumlarıdır. Karakterler doğrudan doğruya bilinçlerinin geçmiş yoğunluğunu geceleyin daha fazla yaşarlar, ancak sabahın ışıkları ile birlikte bu yoğunluk yerini başka bir yoğunluğa bırakır. Gecenin gündüzle yer değiştirmesinde bir nevi gerilim de yer değiştirir. Bu açıdan filmin temel ögesi olan "süre", iki şekilde gelişim gösterir. Bunlardan biri gece diğeri de gündüzdür. Gerek kamera açıları, gerekse yapılan konuşmaların içeriği açısından "gece" en önemli zaman ögesidir. Gece, bireyin kendisine dahi itiraf edemediği düşünce geriliminin zamanı iken, gündüz bireylerin kamusal dünyanın, gündelik yaşamın düşünce akışının mekânı olarak karşımız çıkmaktadır. Bu açıdan gece ve gündüz açısından bir "hakikat" ayrımı da yapıldığını söylemek mümkündür.

Hikâyenin örgüsünün düğümü gece atılırken, sabahın ilk ışıkları ve güneşin doğmasıyla düğüm yavaş yavaş çözülür. Başka bir deyişle gecenin şiirsel ve masalsı söylemi, sabahleyin yerini bürokrasi diline bırakır. Bürokrasi dili savcıda (İlçenin kuzey istikametinde bulunan Sarı Çullu mevkiinde Kavurgalı Köyü yakınlarında merkeze yaklaşık 37 km. mesafede Selim Kara Hayratı çeşme başı yanında bulunan tarlaya gelindi. Yolun yan tarafında bulunan tarlada otuz metre aşağıda cesedin gömülü olduğu tespit edildi...), doktorda (ölü katılığının kol ve bacaklarda sona erdiği tespit edildi... Otopsi koşullarının uygun olmaması sebebiyle devlet hastanesi koşullarında yapılmasının daha uygun olması gibi...), ve askerde – ki asker hem gece hem gündüz bürokrasi dilinin dışına çıkmayan tek kişidir– aynı şekilde hisseditir (Şöyle ki sayın savcım Hayrat Çeşme tam sınır noktası, çeşmenin bu tarafı Sarıçullu şu tarafı Kı-

9 Bkz. Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement Image*, s.81

10 Küçüktepepınar, Esin "Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi", *Sabah*, 23 Mayıs 2011.

zılçullu... Yani efendim aslında çok basit çeşmeden bu tarafa bir sınır çizgisi çizdiğimizizi varsayarsak bu taraf... Yani kuzey tarafı Kızılçullu güney tarafı sarı çullu... Yani tam anlamıyla ada parseliyle bakarsak buranın Kızılçullu olup olmadığı... Yani Kızılçullu diyebiliriz ama Sarıçullu'ya da giriyor... Yani şu anda mücavir alanın dışında olduğumuz için efendim... Biz bu noktayı çok iyi biliyoruz. Yani ilçe haritasından da baktığımız zaman.....). Başka bir deyişle asker, gece olduğu gibi sabahleyin de her şeyi bilendir, fakat net bir cevabı yoktur.

Tüm öğeler göz önüne alındığında filmin kompozisyonunun iki yönlü olduğu söylenebilir: Bir yönü sonsuz genişleme özelliğine sahip Anadolu coğrafyasındaki hareketli imgelerin yarattığı psikolojik etki, diğer yönü ise insan ve doğanın özdeşleşmesinin yarattığı "bütün"dür. Bu özdeşleşmenin yarattığı bütünü "taşralık" olarak okumak mümkündür. Bütün ya da taşralık, Anadolu'da doğanın kendi içindeki sürekliliğinin ve toplumsal ilişkilerin kendi içindeki sürekliliğinin uyuşmasını içerir. Taşralık gündelik yaşamın tamamına sirayet etmiş bir iktidar hiyerarşisi, bir ezme-ezilme yarışı ve değişime kapalı bir biçim olarak ortaya çıkar. Her şey taşrada olağandır, bu, olağanüstü bir cinayet olsa bile. Cinayet istediği kadar alışılmadık ya da olağanüstü olsun insanların birbiriyle konuşmalarını belirleyen asıl şey, taşralığın temelinde yer alan "sınırlar" ve bu sınırlar içindeki "güç" ilişkisidir. Bu ilişkide en üstte olan, her zaman doğrudan doğruya söz hakkına sahiptir. Haliyle manda yoğurdunun en iyisini bilen de o, hangi köye gidilmesi gerektiği konusunda yolu gösteren de o. En büyük güce sahip olan, herkesin üzerinde muktedirdir ve herkes ona saygı duyar. Ortada mücadele edecek gerçek bir iktidar alanı söz konusu olmasa bile "iktidar" herkesin içinde varlığını sürdürmektedir. Polis reçete yazdırmak için doktora, muhtar mezarlık ihalesi için savcıya, otopsi teknisyeni yeni otopsi aletleri için saymana ihtiyaç duyar. Bu, aşağıdan yukarıya doğru eğilim gösteren bir yapıdır. Savcı keskin güç sahibi olarak herkes tarafından algılansa da gerçek iktidar askerin konuşmasında açığa çıkar. Birbirine benzeyen, asla birbirinden ayrıştı-

ramayacak olan coğrafyadaki tek ayrım, askerin söylediklerinde gizlidir. İnsanın içsel yaşantısı gibi kesilmeyen doğa, bir tek askerin yapay sınırları ile bölünmüştür.

Taşralığın bu güç ilişkisinin dışındaymış gibi görünen doktor, taşralığa sonradan dâhil olan ve eğitim olarak kendine yakın gördüğü savcı ile farklı bir güç ilişkisine girer. Bu güç ilişkisi, daha çok düşüncede ortaya çıkar. Gücünü sadece sahip olduğu mevkiden değil, aynı zamanda hayat deneyiminden de aldığını göstermek için çaba harcayan savcı, açtığı sohbette kazdığı kuyuya kendi düşer. Filmin son sahnesine kadar kesintisiz devam eden konuşma, savcının aslında kendi karısının 'katili' olması itirafı ile sonuçlanır. Savcı, doktorla girdiği güç ilişkisinden yenik ayrılır. Savcının "otopsi gerekli mi" sorusunu, doktor o an otopsi masasında yatan cesedi ima etmekten çok, savcının karısını işaret eden bir coşkuyula yanıtlar: "Kesinlikle!" Ve aralarındaki acımasız oyun bir şekilde sonlanmış olur. Bu dengenin içinde herkes yeniktir, herkes taşralığın sürdürülmesi noktasında suçludur. Güç sahibi olarak görünen kişi de güç sahibi olarak görünmeyen kişi de bu dengenin sürekliliği noktasında sorumluluk sahibidir. Tüm bu ilişkilerin mekânı olan Anadolu, olayların dışında değildir. Filmde gerek geçmiş gerekse şimdi sürecinde doğanın da "masum" olmadığı söylenebilir. Bu açıdan Eisenstein'in sinemasında olduğu gibi "doğa da kayıtsız değildir."¹¹ O da bu ilişkilerin sürmesinin temel kaynağı olarak sunulmaktadır. Son sahnede maktulün diri diri gömülmesi noktasında bunu bütünüyle kavrarız. Maktul'ün ölümünde adeta doğa da üstüne düşeni yapmıştır. Otopside maktulün akciğerlerinde onun parmak izlerine (toprak) rastlarız. Bu oyun, doğa ve insanlar arasında süregelen bir "gelenek"e dönüşmüştür. Bu oyunu anlamakta güçlük çeken tek kişi, şehirden gelen doktordur. Sonunda o da bu döngüye dâhil olmaktan kurtulamaz.

Filmin sonundaki otopsi sahnesi Doktor'un bu döngüye dâhil olması açısından önemlidir. Bir

11 Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time Image*, çev. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, University of Minnesota, Minneapolis, 1989, s. 162.

kentli olarak tüm olan bitenin dışında duran, komiserin ya da otopsi teknisyeninin laflarına kulak asmayarak tüm olaylara karşı sessiz bir tavır takınan doktor, otopside yüzüne bir damla kan sıçrayınca ister istemez oyuna dâhil olur. Maktulün karısına ve çocuğuna bakışlarında, odasına gidip eski fotoğraflarını inceleyişinde göze çarpan masum hali birden bire yok olur ve o da bu "cina-yetin" bir parçası haline gelir. Böylece, komiserin doktor'a, "gençsin, sen nasılsa başka bir yere gidersin" cümlesine "nereye?" cevabı da taşralılığın onun da içine yerleştiğini gösterir. Ya da bir yere gidebilmenin mekânsal olarak değil, psikolojik olarak bir değişim ve irade gerektirdiğinin altı çizilir. Maktulün ciğerlerinde bulunan toz toprağa aldırış etmeyerek o da, en başından beri bir şeyleri aydınlığa çıkarmaya çalışan bir dış unsur olmaktan çıkar, taşralılığın gerektirdiği her şeyi örtbas etme noktasında "oyuna" dâhil olur.

Bu oyun, yalnızlığa mahkûm karakterler ile doğanın birbirini karşılıklı olarak beslemesinin bir sonucudur. Bu karşılıklı beslenme ve birbirine geçiş, ortak bir yazgı olarak gelişim gösterir.

KAYNAKÇA

- Argın, Ş., "Bir Zamanlar Anadolu'da: Asimetrik Şikayet Toplumunu", *Birikim*, sayı 272.
- Bergson, Henri, *The Time and Free Will*, çev. F.L. Pogson, Harper&Brothers Torchbook, The Academy Library, New York, 1960.
- Bergson, Henri, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, çev. M. Şekip Tunç, M.E.B., 1990
- Bergson Henri, *Creative Mind*, çev. Mabelle I. Andison, The Philosophical Library, Inc. 15 East 40 Street. New York. N. Y.1946.
- Bergson Henri, *Düşünce ve Devingen*, çev. Miraç Katırcıoğlu, M.E.B., İstanbul, 1986.

Bu yazgı, taze elmanın zorunlu olarak diğer elmaların yanına düşmesi (doğanın döngüsü) ile cinayete ortak olan doktorun diğer karakterlerin yanına düşmesi (geleneğin döngüsü) açısından bir farklılık göstermez. Bu ortak yazgı, dar anlamda günlük yaşantının ani, çarpıcı ton ve vurgu değişimiyle kendisini hissettiren, geniş anlamda ise geleneksel seslerden oluşan geniş bir diziyeye dönüşür. Başka bir deyişle bu yazgı, bir yandan karakterlerin yarattığı bireysel süre, kendini keşfetme noktasında yaşanan an olarak alaya alma (savcının Clark Gable ifadesinde kendisiyle dalga geçmesi) haz alma (muhtarın kızına bakarken herkesin kendinden geçmesi) ile kendinden nefret etme noktası (muhtarın kızına bakarken katilin ağlaması) arasında gider gelir. Diğer yanda ise coğrafyanın sahip olduğu süre; nice ölüm, nice acı ve nice cinayete tanıklık etme anlamında umutsuzluk, yaşamın devamlılığı anlamında ise umut arasında gider gelir. Filmin gecedan (geçmiş) gündüze (şimdi) geçerken sadece doğanın değişimi umudunu içinde taşıması gibi.

- Deleuze, Gilles, *Cinema 1:The Movement Image*, Trans. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2:The Time Image*, Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, University of Minnesota, Minneapolis, 1989
- Esin Küçüktepepınar, "Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi", *Sabah* gazetesi, 23 Mayıs 2011.
- Vertov, Dziga., *Sine Göz*, çev. Ahmet Ergenç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.