

# Bir Zamanlar Anadolu'da: Asimetrik şikayet toplumu

ŞÜKRÜ ARGİN

## BAKIŞIMSIZ DERTLER, MUVAKKAT ÇARELER

Koza'dan bu yana Nuri Bilge Ceylan'ın hiçbir filmi kaçırmadım. *Kasaba*'yı birkaç kez, *Mayıs Sıkıntısı*'nı çok daha fazla, diyebilirim ki "habire" izledim, izliyorum. Sonra *Uzak*'ı, ardından *İklimler*'i –tuhafur<sup>1</sup>– birer kez izledim. Ardından *Üç Maymun*'u bir kez sinemada, bir kez de evde videoda izledim. Nihayet *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi sinemada iki kez izledim, elbette şimdilik.

1 Bu tuhaflık, yönetmen Joseph Losey'in şu yargısıyla ilişkili midir, bilmiyorum: "En ilginç sınıfların gerçek aristokrasi ve işçi sınıfı olduğunu düşünüyorum. Orta sınıflarda her şey bulanık, öznel değerler, yargılar gözleri perdeliyor." ("Yeşil Saçlı Adam", Çev. Y. Göktürk, *Bir+Bir*, Nisan 2010, Sayı:2) Losey'in "hakikate çabuk ve doğrudan ulaşma" bakımından işçi sınıfı ve gerçek aristokrasiyi orta sınıflardan daha "güvenilir" buluşu üzerinde düşünmek gerek. *Uzak* tam olarak değil ama *İklimler* tamamen bir orta sınıf tasviri ve tefsirdir ve bu sınıfın "kendi içine kapalı" dünya görüşü içine hapsolmüş gibidir. Bu bakımdan, Bolent Diken'in dile getirmiş olduğu, *İklimler* "resmettiği üçgenin" –aşkınlık fikri, umutsuzluk ve yön kaybı– "içine hapsolmüştür" yargısını büyük ölçüde paylaştığımı söyleyebilirim. (bkz. *Nihilizm*, Çev. A. Onacak, Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 75) Ancak –hiç şüphe yok ki– bu, filmin bir kusuru olarak görülmek durumunda değil. Belki de hesaplanmış bir şeydir bu. Yani Ceylan belki de orta sınıfların bu "kendi içine kapalı" dünya görüşünü, bu kasvetli orta sınıf dünyasını olduğu gibi resmetmek istemiştir. Bu –söylediğim gibi– filmi değersiz kılmaz elbette; sadece, şahsen benim –bir orta sınıf mensubu olarak– niçin dönüp bir daha ona bakmadığımı, tekrar görmeye tahammül edemediğimi sanırım bir nebze de olsa anlaşılır kılar, o kadar.

Bu altı filmin aynı 'Koza'nın açılımı olduğuna ilişkin güçlü bir his var içimde. Bu sebeple, hep birlikte değerlendirilmeyi beklediklerini düşünüyorum ve elbette böyle kuşatıcı bir değerlendirmeyi hak ettiklerini de... Ancak ben bu yazıda sadece son film üzerinde, onun da ancak –bana önemli görünen– birkaç vechesi üzerinde durmaya çalışacağım.

Söylediğim gibi, bu filmi iki kez izledim. İlki, Antalya gibi sinemaya yılda bir değer biçilen ama aslında pek değer verilmeyen bir taşra kentinde, üstelik hafta içi 11:15 gibi mecburen ıssız bir seansta gerçekleşti. Kocaman bir salonda üç kişiydik. İki genç (muhtemelen okulu kırmış liseli bir çift) ve ben. Ancak salon karanlığa bürünüp ışık perdeye vurduğunda durumun değiştiğini; ortalgın giderek mahşer yerini andırmaya başladığını söylemeliyim. Ölüsüyle dirisiyle bütün Türkiye, belki de bütün insanlık salona tıklım tıklım dolmuş gibiydi. İki küsur saat, öyle korkunç bir kalabalık, öyle ezici bir izdiham içinde kaldım ki, anlatamam. Arada şahane, ışıltılı bir hülya ile keşilse de, kendimi –kelimenin tam anlamıyla– bir karabasan içine kısmış hissettim. Film –resmen–sona erip jenerik akmaya başladığında uğultu hâlâ devam ediyordu. Hem perdede, hem de beynimde... Bu sebeple, sinemadan çıktım ancak filmden uzunca bir süre çıkamadım, diyebilirim.



Birkaç gün sonra, filmi başka bir sinemada yeniden izledim. Bu kez 21:15 seansında ve biraz daha "dolu" bir salonda... Benim için ilginç bir deneyim oldu bu. Zira, bir toplulukla birlikte izlemenin bu filme başka bir boyut kattığını; daha doğrusu, onun bambaşka bir boyutunu daha görünür kıldığını fark ettim.

Üç kişi de, otuz kişi de filmin hemen hemen aynı yerinde, aynı şeylere gülüyordu bir kere. Örneğin; cesedi arayan ekibin geceleyin dağ yollarında bir çeşme başından başka bir çeşme başına giderken aralarında yaptığı görünüşte "boş" konuşmalar, yönetmenin kendi ifadesiyle "mavralar";<sup>2</sup> gecenin ortasında köy muhtarının evinde konakladıklarında zanlılardan birinin çay yerine saf bir edayla kola isteyişi; nihayet sabah bulunan cesedin başında savcının katibe zabıt tuttururken yaptığı şakalar ve otopsi odasında teknisyenin savcıyla, doktorla konuşmaları, adliye kâtibiyile takışmaları, hatta yeri geldiğinde "bizzat" cesede takılışı... bütün bunlar ve benzerleri üç kişi de olsalar, otuz kişi de olsalar seyircilerin sınırlarını aynı yerde ve aynı biçimde gıdıklıyordu.

Bu durum, hiç şüphe yok ki, filmin –elbette öncelikle senaristlerin ve nihayetinde yönetmenin– savurduğu "ok"ların hemen hemen tümünün neredeyse bir milim dahi şaşmadan hedeflerine ulaşabildiğinin göstergesi olarak kabul edilebilir. Film yakın aralıkla iki kez –üstelik ilkinde üç, ikincisinde otuz kişilik bir topluluk ile birlikte– izlemek, bana bu filmin her karesi ölçülüp biçilmiş, hesaplanmış geometrik yapısını biraz daha derinden hissetme imkânı verdi. Birincisi gülüşmelerimizin tesadüf olmadığını; tam da filmin gülmemizi istediği yerlerde güldüğümüzü; deyiş yerindeyse, gülmeye kıskırtıldığımızı hissettim. İkincisi ve daha da önemlisi, bu kıskırtmanın sebepsiz olmadığını; yani bunun ardındaki niyetin sadece güldürmekten ibaret olmadığını fark ettim.

Anlatmak istediğim şey şu: İkinci izleyişimde, kendi sırttan suretimini diğer izleyicilerin gülüşlerinin aynasında gördüğümde, tıpkı filmde doktorun gece vakti aniden çakan şimşegin aydınlatığı kabartmayla karşılaşmasında olduğu gibi irkil-

dim ve birden tam da bu gibi güldüğümüz, dolayısıyla gevşeyip rahatladığımız, yani kendimizi "seyirci" olmanın konforuna kapırdığımız anlarda, perdede resmedilen "manzara"nın bir parçası haline geldiğimizi fark ettim.

O "özürlü" zanlının saf biçimde kola isteyişinin bize neden bu denli komik geldiği; filmin açılış sahnesinde kurulan bir zembereğin bu sahne- de boşalmasının bizi niçin güldürdüğü üzerine uzun uzun düşünmek gerek. Ancak karakterlerin film boyunca "olay"la, "ceset"le, "otopsi"yle kendi aralarına bir güvenlik şeridi çeken "mavraları" ile biz seyircilerin kendimizi tutamayıp bütün bunlara gülüverişimiz arasındaki yakın akrabalık bana apaçık ortadaymış gibi görünüyor.

Ceset arayışı esnasında ayaklarına çamur bulaşan sadece komiser; otopsi esnasında yüzüne kan sıçrayan sadece doktor değildir açıkçası. Ya da şöyle söyleyelim: Film boyunca yüzümüzde beliren gülümseme, son sahnede doktorun yüzüne bulaşan kandan hiç de daha masum, daha temiz, daha kolay temizlenir bir leke değildir. Hatta filmin sonlarına doğru, savcının zoraki bir gülümsemeyle örtmeye çalıştığı türden, habire kanayan bir vicdanın insanın yüzüne vurduğu o umarsız lekelerden çok daha habis, çok daha gayr-ı insani bir "leke"dir bu. Zira vicdanı devre dışı bırakan ya da –daha makul bir ifadeyle– uyusturan bir umursamazlık, kayıtsızlık halinin belirtisi olarak görülebilir.

Üstelik Nuri Bilge Ceylan gibi usta bir yönetmen söz konusu olduğunda, bunun bir "kaza" olduğunu düşünmek de pek akıl kârı değildir açıkçası. Zira özellikle son iki filmde bir "kaza"nın, o an tesadüfen etrafında toplanmış bulunan insanların hayatlarında tetiklediği yazgılara odaklanmasına rağmen, biliyoruz ki, Ceylan'ın filmlerinde "kaza"nın, "tesadüf"ün yeri ya hiç yoktur ya da pek azdır.

Bu sebeple, ağaçtan düşen elmanın yuvarlanması nasıl sırf güzellik olsun diye sergilenmemişse, bütün o "mavralar" da sırf hoşluk olsun diye araya serpiştirilmemiştir, diyebiliriz. O yuvarlanan elma nasıl sinema seyircisinin yerleşik beklentilerini peşi sıra sürükleyip boşa çıkarıyor; ancak –ilginçtir– meramını ironik bir biçimde tam da bu "boşluk"ta dile getiriyor, yani seyirciyi asla eli boş göndermiyorsa; benzer biçimde, o "mavralar" da filmde be-

<sup>2</sup> Esin Küçüktepepınar, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi", *Sabah gazetesi*, 23 Mayıs 2011.





lirli bir göreve tayin edilmiş, belirli bir işlevi yerine getirmeyi üstlenmiş görünürler. Elbette tebdil-i kıyafet halde; kendilerini ilk bakışta görünmez kıla- cak estetik bir hâle ile sarılıp sarmalanarak...

Meramımızı anlaşılır kılmak için sanırım bu- rada kısa bir parantez açıp şu "yuvarlanan elma görüntüsü"ne biraz daha yakından bakmamız ge- rek. Malûm, bu sahneyi tamamen gereksiz bulan- lar oldu.<sup>3</sup> Kimileri de kameranın geçici kararsızlı- ğının ürünü olarak gördü.<sup>4</sup> Bazıları ise, tam tersi- ne, bunun filmin en çarpıcı sahnelerinden biri ol-

3 Bkz. Hıncal Uluç: "Bir elma bayır aşağı yuvarlanmaya baş- lıyor, kamera peşinde.. Elma yuvarlanıyor, yuvarlanıyor, yu- varlanıyor (...) sonunda bir minik çaya düşüyor.. Bu defa su sürüklemeye başlıyor elmayı.. Sürüklüyor, sürüklüyor.. (...) ..Ve takılıp duruyor.. (...) Sanırsınız ki, elma bir cesede takı- lacak.. Av Mevsimi'ndeki gibi çayda bulacaklar cesedi .. Yok canım.. (...) .. sahne orada bitiyor.. (...) .. gereksiz.. Kesin atın, kimse fark etmez.. (...) Öyle bir sahne işte.." (Sabah), (Hıncal Uluç'un her cümlesinin iki nokta ile bitmesi "yayın- dandır, lütfen antenlerinize oynamayınız!")

4 Bkz. Mehmet Açar: "Ceylan'ın kamerası, başlarda bu tatsız, heyecansız gecenin içinde, nereye odaklanacağını bilemeyen bir röntgenci gibidir. (...) Bir ara bir elmanın peşine takıla- rak, neredeyse hikayeden kopup gitmek isteyen kamera, geri döndüğünde artık daha kararlıdır." (Habertürk)

duğunu dile getirdi; hatta bu sahnenin büyüünü bozmamak için –ya da araya girmeyi gereksiz kı- lacak denli bariz bir anlama sahip olduğunu dü- şündükleri için– geri çekilip yorumu izleyiciye bı- raktı.<sup>5</sup> Ben şahsen bu son kanaati paylaşıyorum; ancak bu filmin Türkiye'de artık büyük ölçüde seyredilmiş olduğunu varsaydığım için, bu sahne- ye ilişkin yorumumu başkalarıyla paylaşmaktan imtina etmeyeceğim.

Filmi ilk izleyişimde birlikte olduğumuzu söy- lediğim liseli çift salonu terk ederken hemen önümdeydi ve genç kız yanındaki arkadaşına, o elma yuvarlanmaya başladığında gidip nihayetin- de cesedin olduğu yere varacağını sandığını, an- cak böyle bir şey olmayınca şaşırıldığını söyledi. Si- nema seyircisinin yerleşik beklentilerinin boşa çı- karılmasından kastım buydu zaten ve açıkçası bu sahnede sadece o genç kız (ve ilgili dipnotu oku- yanlar için söylüyorum, şu Hıncal Uluç) değil, ben de böyle bir hisse kapılmıştım. Ancak Nuri Bilge Ceylan'ın böyle yerleşik beklentilere oyna- mak yerine bu türden beklentilerle oynamayı ter- cih eden bir yönetmen olduğunu bildiğim için, bu otomatik histen derhal kurtulmuş ve o yuvarlan- an elmayı baştan itibaren merakla, hayretle takip etmiş, ancak sonunda pek şaşırılmamıştım.

Bir kere –daha önce de belirtmiş olduğum gi- bi– Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde bu türden "kaza"ların ya da "tesadüf"lerin yeri olmadığını biliyordum. İkincisi, Nuri Bilge Ceylan'ın Çehov tutkusundan ve onun şu ünlü "tüfek" ilkesinden haberdardım. Kısacası, onun gibi Çehov tutku- nu bir yönetmenin kamerasının hiçbir şeyi boşu boşuna, öyle laf olsun –daha doğrusu güzellik ol- sun– diye takip etmeyeceğini düşünüyordum. Do- layısıyla benim bu sahneye ilişkin ilk yorumum, Nuri Bilge Ceylan'ın bu sahnede "Çehov tüfeği"ni beklenmedik bir biçimde –deyiş yerindeyse– pat- latmayarak patlattığı; böylece bir taşla iki kuş vur- duğu; yani hem yerleşik bir sinema klişesini hem de artık klişe haline gelmiş olan bir Çehov ilkesini havaya uçurmuş olduğu yönündeydi.

Şüphesiz eksik bir yorumdu bu; sonra farkı-

5 Bkz. Semir Aslanyürek: "... filmin estetiğinin doruk noktası- nı şüphesiz yuvarlanan elma oluşturuyor. Elmanın büyü- nü bozmamak için onunla ilgili bir şey söylemek istemiyö- rum..." (SoLkültür)



na vardım. Zira Nuri Bilge Ceylan'ın bu filmde "Çehov tüfeği"nin gerçekten patladığını ancak ikinci izleyişimde fark edebildim. Ya da şöyle ifade edeyim: İlk izleyişimde kafamda çakan şimşegin gürültüsünü ancak ikinci izleyişimde işitebildim. Dalından kopup sanki bir yere varacakmış gibi "keyif"le, "telaş"la yuvarlanan o "taze" elmanın giderek hız kaybedip takatsiz kalışı ve son bir "umutsuz" teşebbüsten sonra, bir zamanlar aynı yolu tıpkı kendisi gibi kat etmiş diğer çürük elmalar arasına katılmak durumunda kalışını ikinci kez izlediğim ve o çürük elmaların üzerindeki lekeler ile savcının yüzündeki lekelerin "akrabalığı"nı fark edince, Nuri Bilge Ceylan'ın bu sahnede –kelimenin tam anlamıyla Çehovvari bir hamleyle– aynı zamanda tüm filmin "hikaye"sini çarpıcı bir imgeyle özetleyivermiş olduğunu hissettim.

*BirGün*'deki köşesinde Meltem Gürle, doğrudan bu sahneye değinmemekle birlikte, sözünü ettiğim "Çehovvari hamle"yi daha anlaşılır kılacak bir noktaya işaret etti. Bu sebeple, Gürle'nin yazısından *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin Çehov'la yakın akrabalığını daha bir görünür kılan şu paragrafı aynen aktarmakta fayda var:

"Rus hikayeci ve oyun yazarı Anton Çehov, 'Doktor' adlı kısa öyküsüne derin bir sessizlik içinde duyulan bir sinek vızıltısını anlatarak başlar. Taşrada yoksul bir evin yatak odasıdır burası. Yatakta bir çocuk ateşler içinde yatmaktadır. Annesi oğlunun başında sessiz sessiz gözyaşı döker. Doktor ise pencereden dışarı bakarken, umutsuz bir şekilde cama çarpıp duran sineği görür. Onunla birlikte biz de sineğin yeniden ve yeniden cama vuruşunu izleriz. Bu küçük sahne ilk anda gereksiz gibi görünebilir. Ama bütün öyküyü anlamamızı sağlayacak detay budur aslında. Öykü açıldıkça, yatakta ölmekte olan çocuğun kendi oğlu olduğundan şüphelenen ama bundan bir türlü emin olamayan doktorun kusılmışlığını farkederez. Odadan koşarak çıkmak istediğine hiç şüphe yoktur. Ama bu şüphe onu ömrü boyunca kovalayacak, o küçük ve bunaltıcı odada yaşananlardan hiçbir zaman kaçamayacaktır. Bu açıdan, kafasını umutsuzca cama vuran o sinekten hiçbir farkı yoktur aslında."<sup>6</sup>

Nuri Bilge Ceylan'ın filmindeki "elma"nın, Çehov'un öyküsündeki "sinek"nin işlevini üstlenmiş olduğunu söylemek mümkün sanırım. Üste-

lik "sinek" (yoksa "pervane" mi?) daha sonra son derece yerli bir imgenin sinematografik temsilinde bizzat rol de alacak; o gece muhtarın evindeki "hülya"yı tetikleyen ışıltılı lambanın şişesine –tıpkı oradaki erkekler gibi– çarpıp duracak ve nihayetinde kavrulup gidecektir.

Bu sahne, Nuri Bilge Ceylan sinemasına yönelik –bence– bir hayli haksız eleştirilerden birini, yani onun filmlerinde kadınların neredeyse hiç görünmediği, görünmediği iddiasını<sup>7</sup> tartışmak için son derece elverişli ve verimli bir sinematografik imge sunuyor. Elbette sadece bu film ve bu sahne değil, Nuri Bilge Ceylan'ın tüm filmleri bir çocuk, bir anne, bir eş, bir sevgili, bir metres olarak kadın hakkında üzerinde tez yazılabilecek denli zengin görsel-fikir içerir; ancak bu başka bir yazının konusu olabilecek ölçüde önemli ve karmaşık bir mesele. Bu sebeple biz parantezimizi burada kapatıp kaldığımız yerden, şu "mavralar" üzerinden devam edelim.

Filmin neredeyse tamamına yayılmış olan "mavralar"ın da tıpkı o "yuvarlanan elma" gibi sırf hoşluk, güzellik olsun diye sergilenmiş olmadığını, olmayabileceğini söylemiştik. Peki ama, bütün bu "mavralar"ın işlevi ne bu filmde? Ya da daha temkinli bir ifade ile şöyle soralım:<sup>8</sup> Bütün bu "mavralar"ın –önceden hesaplanmış veya hesaplanmamış– olası toplam etkisi ne?

Bana öyle geliyor ki, bütün bu "mavralar" se-

7 Bu doğrultuda bir örnek için bkz: Nilay Ulusoy, "Uzaktan Sevilesi Kadınlar", *Radikal*, 16.10 2011.

8 Temkinli diyorum; zira Nuri Bilge Ceylan bazı söyleşilerinde bu "mavralar"ın filmdeki işlevini, benim algıladığım ve burada tarif etmeye çalıştımdan daha dar anlamda, daha teknik biçimde tanımlıyor. Örneğin, filmin başlangıcında cesedi arayan ekibin otomobil içindeki konuşmalarını kastederek şunları söylüyor: "Bu sahnede biraz önce rakı içerken gördüğümüz Kenan karakterinin, arabanın içindeki konuşmalarından kopuk, sessiz ve karanlık bir şekilde oturduğunu göstererek işe başlamak önemliydi bizim için. Kenan'ı kuşatan mavra, yani 'manda yogurdu' muhabbeti, bir öğleden sonra hemen 'hallediverip döneceğiz' düşüncesiyle yola çıkmış ekipte cesedi bulamamamın yaratacağı endişenin henüz başlamadığını göstermesi açısından da gerekliydi." Esin Küçüktepepınar, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi", *Sabah* gazetesi, 23 Mayıs 2011. Olabilir. Ancak Ceylan'ınki gibi usta işi bir film söz konusu olduğunda şu söylenebilir sanırım: Tüm usta işi filmlerde olduğu gibi, bu film de yönetmenin söylemek istemediği hiçbir şeyi söylemez; ancak bu onun söyleyebileceği her şeyin yönetmenin söylediklerinden, söylemek istediklerinden ibaret olduğu anlamına da gelmez elbette.



yircileri perdede olup bitenlere dışarıdan, güvenli bir mesafeden bakma hissiyatı içine ittiği ölçüde, onları filmin içine çekiyor ve dolayısıyla perdede sergilenen “manzara”nın parçası haline getiriyor. Dolayısıyla şu söylenebilir sanıyorum: Seyirci tam da “seyreden”, “gözleyen”, hatta diyebiliriz ki “dikizleyen” konumuna çekildiği anda bu filmi görme imkânını elinden kaçırmıyor. Seyreder, ancak göremez; daha doğrusu seyrettiği için göremez.

Dolayısıyla şunu söylemek mümkün, belki de gerekli görünüyor: Bu filmi –adının bizi ittiği mecrada– “bir zamanlar Anadolu’da”, “taşrada” geçen bir hikaye olarak izlemek, aslında perdede resmedilen hikayeyi görme imkânını daha en başında neredeyse toptan yitirmek anlamına gelir. Zira filmde adliye şöförü Arap’ın dile getirdiği, “Daire içinde duracaksın, merkezi kollayacaksın.” lafındaki “daire” –görünen o ki– epeyce geniştir ve sadece filmin karakterlerini değil seyircileri de içine alır; hepimizi kuşatır. Bu sebeple, filmi ikinci kez izleyişimde, topluca gülüştüğümüz her sahnede Nuri Bilge Ceylan’ın kulağıma şöyle fısıldadığını hissettim: “Gülme! Anlatılan senin hikayen.” Ve hemen ardından şöyle eklediğini: “Bak ben gülüyor muyum?”

Peki ama, nasıl bir “hikaye” bu? Sanırım öncelikle şu vurgulanmalı: Ceylan’ın diğer filmleri gibi bu film de aslında hikaye anlatmaz, daha çok resmeder. Üstelik onun filmlerinde genelde tek bir hikaye de resmedilmez. Tek bir hikaye resmedilse bile, bu kolayca nüfuz edilebilecek türden tek boyutlu bir hikaye değildir kesinlikle. Ceylan’ın son filmi de bu bakımdan öncekilerden farklı bir kulvara girmiş görünmüyor açıkçası. Dolayısıyla, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminin tüketici bir yorumunun yapılabileceğini sanmıyorum. Bu sebeple –başta da belirttiğim gibi– bu filmde “ilk bakışta” ne görmüş olduğumu ifade etmeye çalışmakla yetineceğim şimdilik.

Şunu söyleyebilirim: *Bir Zamanlar Anadolu’da* ben şahsen epeydir kafamı kurcalayan bir sorunun yanıtını buldum. Uzunca bir süredir, bizimki gibi –insanların birbirlerinden, içinde yaşadıkları ilişkilerden, kurumlardan– bu denli “şikayetkâr” bir topluluğun nasıl olup da hâlâ birarada kalmayı becerebildiği; dahası, nasıl olup da ken-

dine bir “toplum” süsü/görüntüsü vermeyi başardığı meselesi kafama takılıp duruyordu. Yanıtı Nuri Bilge Ceylan’ın bu son filminde gördüm sanırım: Türk toplumu asimetrik bir şikayet toplumdur ve bir “toplum” olarak varlığını bu bakımsız dertlenme haline; sakinlerine asıl dertleri, asıl meseleleri gömüp üzerinden atlama, olmadı etrafından dolaşma imkânı veren yaygın “mavra” ağının, şu devasa “laf değirmeni”nin her daim tıkr tıkr çalışıyor olmasına borçludur.

Elbette söylemeye bile gerek yok, böyle bir toplumda hiçbir dert, hiçbir mesele gerçekten hallolmayacak; tıpkı filmde doktorun hastahane odasındaki telefon kablosu gibi bantla öylesine sarılıp muvakkat bir “çözüm”le halledilmeye çalışılacaktır, o kadar. Tıpkı abdest, hatta boy abdesti alıp tepeden turnağa temizlenmemiz gereken yerde teyemmümle durumu idare etmeye çalışmamız gibi...

## GIYABI ŞİKAYETLER, BEYHUDE KONUŞMALAR

Nuri Bilge Ceylan sinemasını hak ettiği biçimde, hakkıyla eleştirenler değil ama, şöyle bir bakıp övenler ve yerenler arasında tuhaf bir uzlaşma vardır: bunlar güzel görüntüler içerirler. Onun filmlerine yüzeysel övgüler düzenler, bunların güzel görüntülerle dolu olduğunu söylerler genelde; yerenler de güzel görüntülerden ibaret olduğunu... Bununla birlikte, özellikle son filminden sonra başka bir “uzlaşma” noktası daha bulunmuş görünüyor: Ceylan artık konuşmaya başlamıştır. Onun bu filminin –öncekilerin aksine– bir hayli “konuşkan” bir film olduğu söylenip duruluyor. Hatta –özellikle sinema eleştirmenleri arasında– bu filmin “edebî” değerinden söz edenler bile var.<sup>9</sup> Peki ama, doğru bir “yorum” mu bu?

Evet, doğrudur; Nuri Bilge Ceylan’ın bu filmin öncekilere göre nicel olarak daha fazla konuşma, diyalog içerdiği gayet açık. Ancak tam da bu noktada dikkatli olmamız gerektiği kanısındayım. Zira bana göre, Nuri Bilge Ceylan “konuşmak”, “an-

9 Örneğin bkz. Meltem Gürle: “*Bir Zamanlar Anadolu’da*, gerek hikayesi gerekse bu hikayenin aktarıldığı biçimi açısından sinemanın mihenk taşı olacak filmlerden biri. Sinemayı görsel edebiyat olarak algılayanlardan olduğum için, bu filmin Türk edebiyatının da tarihi anlarından birine işaret ettiğini düşünüyorum.”, 4.g.y.





latmak" yerine "göstermek", "görünür kılmak" derdindeki genel sinema anlayışını bu filmde de pek terk etmiş görünmüyor. O tam tersine -*Koza*'dan bu yana- tüm sinema ustaları gibi, Ulus Baker'in bir yerde Blanchot'un "yüksek söyleme yetisi"yle ilişkilendirdiği edebiyatın karşısına -daha doğrusu yanına- koyduğu "yüksek görme yetisi"ne bağlanmış bir sinema anlayışının takipçisidir.<sup>10</sup> Yine Baker'in ifadeleriyle, "göstermekten başka bir ifade" tarzına gönül indirmeyen, "dilsel sanallığından kurtulmuş" bir sinemanın<sup>11</sup> peşindedir Nuri Bilge Ceylan ve söylemiş olduğumuz gibi, son filmde de bu yoldan sapmış ya da bambaşka bir yola girmiş görünmüyor pek.

Şüphesiz Ceylan'ın sineması yeni mecralara girmeyi göze alan, yepyeni maceralara atılmaya cüret eden ve bu sayede giderek olgunlaşan bir sinemadır; ancak güzelliğini çıktığı kozaya borçlu olan bir kelebeğin olgunlaşması gibidir bu. Başka bir deyişle, Nuri Bilge Ceylan sineması, ilk (kısa) filminden son (uzun) filmine dek aynı sinema anlayışının olgunlaşma sürecinin merhalelerini yansıtır ve bu sebeple, bu sayede bizzatihi sinema sanatının olgunlaşmasını da temsil eder.

10 Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının tebessümü nasıl anlatılamaz bir şeyse; Lewis Carroll'ın *Alis Harikalar Diyarında*'sındaki o tuhaf kedinin kendisi ortadan kaybolduğu halde havada asılı kalan tebessümü de aynı ölçüde resmedilemez, gösterilemez bir şeydir. Edebiyatı ve sinemayı ayrı sanat dalları olarak mümkün ve gerekli kılan da budur belki de. Bu imkansızlık ve bu imkân...

11 Ulus Baker, *Beyin Ekran*, Der. E. Berensel, Birikim Yayınları, 2011, s.25.

Kısacası, Ceylan'ın bu son filmi -tıpkı diğerleri gibi- üzerine konuşulan, daha da konuşulacak olan, elbette konuşulması gereken bir film; ancak bizzatihi "konuşkan" bir film olduğu pek söylenemez. Zira, evet bu -teknik anlamda- konuşması, diyalogu diğer Nuri Bilge Ceylan filmlerine göre daha bol bir film; ancak biraz dikkat sarf edilirse, bütün bunların aslında kesif bir diyalogsuzluk halini *görünür kılmak* dışında başka bir şey "söylemedikleri" de rahatlıkla görülebilir, sanırım. Dolayısıyla, bunların *işitilmekten çok görülmesi* gereken diyaloglar; kulak vermekten çok, göz atılması gereken konuşmalar olduğu söylenebilir rahatlıkla.

Görünen, daha doğrusu benim gördüğüm şu: Bu filmdeki diyalogların, konuşmaların çoğu, özellikle de başkasına yönelik kesin hüküm içerenler "giyaben" sarf edilmiş laflardan, dolayısıyla boşlukta dönen "mavralar"dan ibaret.<sup>12</sup> Komiser savcıdan yakmır; ancak başkasına... Savcı, komiser hakkındaki hükmünü doktora bildirir. Muhtar kaymakama, otopsi teknisyeni saymana "yağar eser", ama alâkasız bir makamda, savcının huzurunda... Oysa savcı kulağının dibinde kendisine özel dertlerini, köyün "kamusal" meselelerini anlatan muhtarı bile işitmez, toptan "sağır"dır etrafına, vesaire...

Doktor, hayat hakkındaki derin fikirlerini bozkır rüzgarında savrulan otlara mırıldanır; o an onun yanbaşıda duran Arap, bu uzun Çe-

12 Nuri Bilge Ceylan, bu türden giyabtı şikayetlerin, beyhude konuşmaların örneklerini daha ilk filmlerinden itibaren sergiler. *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki terzinin "tıradı" bu bakımdan şahane bir örnektir.



hovvari tiradın muhatabı değil olsa olsa “kulak misafiri”dir sadece ve “Anadolu bilgeliği” ile harmanladığı kendi hayat görüşünü özetlerken sırtı doktora dönüktür ve şüphesiz aynı yerde ancak bambaşka bir karanlığa bakarak konuşur.<sup>13</sup> Boz-kır düzleminde asla birbiriyle kesilmeyecek olan iki paralel söylem, birbiriyle asla temas etmeyecek olan iki farklı söz düzeni...

Bu düzlemde birbiriyle mecburen kesişen, diğerine temas etmek durumunda kalan sözler bile yüz yüze sarf edilmez pek. Köy evindeki “ziyafet” esnasında muhtar ile adliye şoförü Arap Ali arasında geçen kinayeli “diyalog” bu durumun bariz örneğidir: taraflar burada da yüz yüze değil, daha çok sırt sırta konuşurlar ve laflarını muhatabının yüzüne çarpmak yerine, diğerlerinin “takdir”ine sunmayı tercih ederler.

Filmde görece “yüz yüze” gerçekleşen iki “diyalog” var. Bunlardan biri, savcı ile doktor arasında geçiyor. Ancak burada da aslında tuhaf bir “diyalog” söz konusu. Bir kere savcı kendi sırrını bir başkası, bir “arkadaş”ı üzerinden dolandırarak açıyor. Üstelik “açıyor” mu, o da tam belli değil. Ayrıca doktor da bütün bu konuşmalar esnasında pek “oralı” değil gibidir. En azından söylediklerin savcı üzerindeki yıkıcı etkilerinin farkında değildir. Kısacası, gerçekten tuhaf bir “diyalog”tur bu; karşılıklı konuşurlar, ancak onların arasında geçen gerçek bir konuşma değildir. Bir tür “karşılıklı” monolog; bir tür beyhude konuşmadır.

İlkinde görece biraz daha arka planda kalmış olsa da bana en az onun kadar önemli görünen diğer “diyalog”, iki adliye şoförü arasında geçiyor. Cesedin arandığı gece boyunca fonda habire bu ikilinin sözel –hatta zaman zaman bedensel– sürüşmelerini izleriz. Ancak burada da benzer bir “diyalog” devrededir nihayetinde. Onlar “yüz yüze”dirler ancak yüzleşmemeye; meramlarını birbirlerine başkaları, elbette özellikle de amirleri üzerinden aşırarak iletmeye özen gösterirler.

13 Filmde adliye şoförü Arap Ali'nin daha önce de andığımız şu “Daire içinde duracaksın, merkezi kollayacaksın.” lafı, aslında Nuri Bilge Ceylan sinemasında pek alışık olmadığımız türden bir “konuşkanlık” anının ifadesidir. Filmî sözel olarak özetleme hatası da diyebiliriz... Ancak Ahmet Mümtaz Taylan'ın şahane oyunculuğu bana kalırsa bu “hata”yı görünmez kılıyor; belki Nuri Bilge Ceylan da bu sayede bu sahneye katılabilmmiştir, bilemiyorum.

Doğrudan bir diyalog yoktur aralarında. Kısacası, hiyerarşik statü düzeni içinde dikey olduğu denli yatay iletişim hatları da kesiktir.

Doğrudan yüzleşmeler, gerçek diyaloglar derhal kısa devreye yol açmaya meyillidir zaten. Savcı ile doktor arasında gerçek bir diyalog kurulsaydı, sahici bir yüzleşme yaşansa sanki aralarındaki gergin ilişki –daha doğrusu, iletim– hattı derhal kopuverecek gibidir. Adliye şoförleri –diğerleri aradan çekilse– derhal birbirlerine girecek gibidirler; onların bu dolaylı dalaşmalarının, giyabî atışmalarının gerdiği sınırlar ancak bu şekilde boşalabilir çünkü. Biriken öfke ya kurşuna dönüşüp doğrudan muhatabın kafasına sıkılacaktır hakikâten veya hayali olarak ya da boşluğa, havaya boşaltılacaktır mecazen. Olmadı, “kurşun gibi ağır” bir damla gözyaşı olarak olmadık bir yer ve olmadık bir anda akıverecektir gözlerden.

İçeride atılmış öfkeler, ertelenmiş hesaplaşmalar, üstü örtülmüş gerilimler... bütün bunlar, kendilerini kuşatan bütün bu laf kalabalığına rağmen; insanın bizzat kendisiyle, başkalarıyla, içinde yaşadığı kurumlarla, toplulukla, toplumla doğrudan yüzleşme cesaretinin; daha doğrusu, böyle bir cesaretin vücut bulabileceği mecraların, kanalların yokluğuna işaret eder.

Filmin odağındaki “cinayet” de zaten bir sarhoşluk anında “ağızdan kaçırılmış” bir hakikat, hakikî bir diyalog yüzünden işlenmiş değil midir? Bir sözün tam da muhatabına, lafı dolaştırmadan, doğrudan söylenmiş olmasının tetiklediği bir “cinayet” değil midir izlediğimiz olay? Daha da önemlisi, bize (filmdeki karakterlere ve filmi izleyen seyircilere) gerçek bir cinayete ve vahşete tanıklık ettiğimizi unutturan şey, her an benzer bir cinayetin ve vahşetin faili olabilecek olmamız ihtimali değil midir?

*Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde benim ilk bakışta gördüğüm ve aklıma geldiğinde hâlâ ürperdiğim manzara bu işte. Elbette tekrarlamakta fayda var: “Bakış”ın da dahil olduğu bir manzaradır bu. Öyleyse bu yazıyı, filmin adının –hem mekân hem de zaman hissi açısından– önümüze koyduğumuz tuzaklara dikkat çekerek bitirebiliriz.

Bu filmin “mekân”ını “Anadolu”, “taşra” olarak görmemizin sıkıntularından söz etmiştim. Şimdi bu-





na, filmin "zaman"ını "bir zamanlar" olarak görme sıkıntısını da ekleyebiliriz sanırım. Nuri Bilge Ceylan'ın bu filmi, bana öyle geliyor ki, adının ilk anda akla getirdiğinin aksine "geçmiş"ten ziyade "geniş zaman" kipine yayılan bir manzara seriyor gözlerimizin önüne. Belki daha yerinde bir ifadeyle, geçememiş bir geçmiş zamanın, bu sebeple habire bugüne bulaşan bir geçmişin manzarasıdır gördüğümüz.<sup>14</sup> Zira filmin sonunda, çocuğun "taç" a çıkmış topu yeniden "oyun" a dahil edişi ve jeneriğin oyun oynayan çocukların civıltıları eşliğinde akışı da, filmin "resmen" bittiğini, ancak "fiilen" devam ettiğini ima eder gibidir.

Ben filmi ilk izlediğimde bunu çok daha derinden hissetmiştim. Sinemadan çıkışım halde film-den bir türlü çıkamadığımı söylememin sebebi de buydu zaten. Ancak ikinci izleyişimde ilginç bir şey oldu. Sanırım 21:15 gibi geç bir seans olması nedeniyle, görevliler salondaki seyircileri bir an önce tahliye etmek amacıyla jenerik akmaya başlar başlamaz ışıkları açtı ve ben ilkinde kapıldığım o hissi bu kez pek hissedemediğimi fark ettim. Sanki sadece salondan değil, aynı zamanda film-den de erken "tahliye" edilmiş gibiydik. Filmin gerçek hayata bulaşan etkili atmosferi bu kez daha çabuk dağılmış ve dolayısıyla biz seyirciler, filmi -hem zaman hem de mekân olarak- çok daha kolay bir biçimde arkamızda bırakabiliştik sanki. Oysa bana öyle geliyor ki, Nuri Bilge Cey-

lan, özellikle bu filmde, izleyicide bunun tam tersi bir his yaratmayı amaçlamış, bütün filmi başta sona, tepeden tırmağa bu hissi yaratacak biçimde kurgulamıştır.

Evet, *Bir Zamanlar Anadolu'da*; üzeri sadece toprakla değil, aynı zamanda etrafında döndürülen "mavralar" la da örtülen cinayetlerin, bakımsız şikayetlerin, gecikmiş ve/veya geçiştirilmiş otopsilerin hikayesini anlatır. Ancak anlattığı "hikaye", daha doğrusu resmettiği "manzara", seyredenin kendisiyle arasına zaman ve mekân açısından pek mesafe koyamayacağı ölçüde içeriden anlatılmış, yakından resmedilmiştir.

Bu sebeple, "fiilen" bitmeyen ve -ne yazık ki- asla bitmeyecek gibi görünen bir film *Bir Zamanlar Anadolu'da*. Manzara hâlâ gözlerimizin önünde çünkü: Hâlâ aynı yerdeyiz ve hâlâ aynı "oyun" un içindeyiz. Hâlâ ayaklarımızın altında gömülmüş, habire gömülen cesetler var ve biz hâlâ o çeşme başından bu çeşme başına koşarken aramızda çevirdiğimiz "mavralar" la onların üzerinden atlamaya, etrafından dolanmaya çalışıyoruz. Kısacası, manzara-i umumiye "bir zamanlar" ın "Anadolu" sudur hâlâ.

Hatta ve hatta, etrafında döndürülen şu "Recep İvedik" mavralarına bakılırsa, filmin bizzat kendisi dahi resmettiği bu "manzara" dan paçasını pek kurtarabilmiş değildir ve kurtarabilecek gibi de görünmez. Bu durumda, Nuri Bilge Ceylan'ın bu devasa "laf değirmeni" ne attığı şu ufak ancak sert taşın hızla ve kolayca öğütülüp sindirilememesini ummak ve dilemekten başka elimizden ne gelir ki?

14 Nuri Bilge Ceylan da, bu filminin bir bakıma "geleceğin geçmişi"nde geçtiğini söylemenin mümkün olduğunu belirtiyor zaten. Bkz. Esin Küçüktepepınar, a.g.y.