

# NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ GERÇEK(Çİ)LİĞİ

Çağla Karabağ

Sinema ve gerçeklik ilişkisini irdelemek üzere yola çıktığında farklı patikalar izlenebilir. Örneğin filmsel dünyanın gerçekliği ile deneyimlediğimiz gerçeklik arasındaki örtüşme ve ayrışmalara bakılabilir ya da sinema ile felsefi bir kavram olarak gerçeklik arasındaki ilişki üzerinde durulabilir. Amerikalı felsefeci Noël Carroll ise sinemada realizmin, filmlerle dünya arasındaki basit bir ilişki olmadığını, gerçeklikle ilişkisi bakımından değerlendirilen filmler arasındaki bir karşıtlık durumu olduğunu belirtir (Halam, Marshment 2000: 11). Dolayısıyla sinemada gerçekçilik sorunu, nesnel dünya ile onun temsilleri arasındaki ilişkiye bakılarak değil, metinlerarası bir sorun olarak ele alınabilir.

Bu noktadan hareketle Nuri Bilge Ceylan filmlerinin gerçekçiliği üzerine düşünmek için, popüler-tecimsel filmlerinin gerçeğe benzerliği (*verisimilitude*) ile 'sanat filmleri'nin gerçekçiliği arasındaki karşıtlıktan yararlanabiliriz. Oldukça tartışmalı bir konu olan 'sanat sineması'-popüler sinema ayrımını genel hatlarıyla ortaya koymak içinse, Peter Wollen'ın Jean-Luc Godard'ın *Doğu Rüzgan* (*Vent d'Est*, 1970) filmi üzerine yazdığı "Godard ve Karşı Sinema: *Vent d'est* (*Doğu Rüzgan*)" adlı makalesi elverişlidir. Wollen bu makalede 'Hollywood-Mosfilm' ile Godard'ın yarattığı yeni sinemayı, 'Sinemanın Yedi Büyük Günahı' ve 'Sinemanın Yedi Büyük Erdemi' başlıkları altında tartışır (Wollen 1997: 76):

## Sinemanın Yedi Büyük Günahı

- Geçişli Anlatım (*Narrative Transitivity*)
- Özdeşleşme (*Identification*)
- Saydamlık (*Transparency*)
- Tekil Anlatım (*Single Diegesis*)
- Kapalılık (*Closure*)
- Hoşlanma (*Pleasure*)
- Kurmaca (*Fiction*)

## Sinemanın Yedi Büyük Erdemi

- Geçişsiz Anlatım (*Narrative Intransitivity*)
- Yabancılaşma (*Estrangement*)
- Öne Çıkarma (*Foregrounding*)
- Çoklu Anlatım (*Multiple Diegesis*)
- Açıklık (*Aperture*)
- Rahatsız Olma (*Unpleasure*)
- Gerçek (*Reality*)

Bu ikili karşıtlıkları 'sanat sineması' kavramına genelleyerek kısaca açıklayacak olursak şunları söyleyebiliriz: Geçişli anlatım-geçişsiz anlatım karşıtlığı, popüler sinemanın kolay anlaşılabilir ve birbiriyle tutarlı motivasyonlardan oluşan neden-sonuç zincirine dayalı anlatısının karşısında, 'sanat sineması'nın karakter odaklı ve bu zinciri kıran anlatısına gönderme yapar.

Popüler-tecimsel filmler yarattıkları kurmaca dünyaya izleyiciyi dâhil edebilmek için özdeşleşmeden faydalanır. İzleyici, yıldız oyuncu ya da film kahramanıyla duygusal bir özdeşlik kurarak filmin büyü-şüne kapılır. Perdede yaşananlar kendi başına geliyormuşçasına üzülür, sevinir, öfkelenir. 'Sanat filmleri'nde ise, genellikle özdeşleşmeye karşı 'yabancılaştırma'<sup>1</sup> söz konusudur; çünkü amaç, seyircinin kendini filme kaptırıp iyi vakit geçirmesini sağlamak değil, onu karakterlerle belli bir mesafede durarak sanat yapıtının irdelediği meselelere, düşünsel bir mesai harcamaya teşvik etmektir.

Popüler filmler saydam bir şekilde dünyayı temsil ediyormuş gibi yapılandırılır. Kameranın varlığı ve bunun bir film olduğu izleyiciye unutturulmaya çalışılır. Oysa 'sanat filmleri'nde filmin kendisi öne çıkarılır. 'Sanat filmi' imgelerle yazılan ve okuma gerektiren bir metin olarak düşünülebilir.

Popüler-tecimsel filmlerde anlatılan dünya tutarlı ve bütünlüklü olmalıdır. Zaman ve uzam tutarlı bir şekilde örgütlenmiştir. 'Sanat filmleri'nde bu tekil ve tutarlı anlatım kırılır, film karakterleri farklı öykülerden alınıp bir anlatının içine yerleştirilebilir, seslerle görüntüler arasında kırılma olabilir, filmde geçmiş, gelecek ve şimdi birbirinin içine geçebilir, mekânlar arası geçişler tutarlı bir sırayı takip etmeyebilir.

Filmin belirli bir sona bağlanarak 'kapanması' bir yana, popüler anlatıların, izleyicinin farklı ve kendine özgü anlamlar çıkarmasına tanıdığı olanaklar sınırlıdır. Popüler filmlerin bu anlamsal kapalılığı, filmin sonunda izleyicinin kafasındaki soruların tamamının yanıtlanmasını, hiçbir belirsizlik kalmamasını amaçlar ve genellikle popüler anlatılar

<sup>1</sup> Yabancılaştırma kavramı söz konusu olduğunda akla ilk gelen isim kuşkusuz Alman oyun yazarı, şair ve sanat kuramcısı Bertold Brecht'tir. Onun yabancılaştırma etkilerine dayanan oyun tekniğinde, seyircilerin oyunlaştırılan olaylara, araştırıp inceleyen ve eleştiren bir tutumla yaklaşmalarını sağlamak amaçlanır; bu amaca götürecek araçlar da sanatsal nitelik taşır. Yabancılaştırma efekti tekniği, oyuncuyu, seyircinin kendisiyle özdeşleşmesini sağlamaktan alıkoyar (Brecht, 1997: 159 vd.).

anlamı, egemen ideolojiyi onaylar biçimde sabitleme eğilimindedir. Buna karşın 'sanat filmleri' farklı okuma ve anlamlandırmalara olanak tanıyan, hatta genellikle izleyiciyi buna teşvik eden açık metinlerdir. 'Sanat filmleri'nin içerdiği, belirsizlik ve çok anlamlılık, metinlerarasılık, açık uçlu son gibi unsurlar, farklı okumalara açıklığı sağlar.

Nilgün Abisel'in belirttiği üzere popüler kültür endüstrisi ürünlerinin temelde uyaşımlara dayalı, yinelemeli doğası kendini en iyi biçimde filmler aracılığıyla gösterir. Uyaşımları bilmenin rahatlığı ile farklılıkların bilinmezliğinin yarattığı heyecan arasındaki gerilim, popüler filmleri izlemenin verdiği hazzın en büyük nedenidir. "Duygusal katılım sonrasında ortaya çıkan -Aristoteles'in katarsis dediği- rahatlama, âdeta modern dünyanın 'zevk iksiri' olmuştur" (Abisel 1999: 7-8). Buna karşın 'sanat filmleri', tartıştıkları meseleler ve bunları ele alış biçimleri ya da görsel üslupları aracılığıyla izleyicileri bilinçli olarak rahatsız edebilir veya izleyicilerin verili saydıklarına meydan okuyarak onları, Nuri Bilge Ceylan gibi 'sıkıntı'ya sokabilirler.

Popüler sinema ile 'sanat sineması' arasındaki bu ikili karşıtlıklar elbette ki genellemelere dayalıdır ve günümüzde bu sınırların giderek belirsizleşmeye başladığını ve daha 'melez' anlatıların ortaya çıktığını eklemek gerekir. Ancak bu, popüler Hollywood filmlerinin Godard'inki gibi karşı (*counter*) sinema örneklerine yaklaştığı anlamına da gelmez. Zaman içerisinde popüler sinemanın anlatsal ve görsel üsluptaki farklı denemeleri, seyirci için aygıtın kendisini ön plana çıkaran/yabancılaştırıcı unsurlar olmak yerine uyaşımsal bir nitelik kazanmıştır. Başka bir deyişle izleyicinin gözü, popüler sinemanın her türlü 'numarasına' alışkın hale gelmiştir. Tüm bu değişimlere rağmen yine de temel olarak ticari beklentilerin ön plana çıktığı popüler anlatılar ile sinemayı sanatsal bir ifade ve yorum aracı olarak kullanan yönetmenlerin filmleri arasında ayırım bulunduğu da kanımca muhakkaktır. Önemli bir karşıtlık noktası olarak ise gerçekçilik ile gerçekmiş gibilik ya da gerçeğe benzerlik arasındaki ayırımın altını çizmek yararlı olacaktır.

### **Sinemada Gerçeğe Benzemek ya da Gerçekliği İrdelemek**

Popüler filmler genel olarak kendi içinde tutarlı ve inandırıcı, temsillerdeki ideolojik dolayımı gizleyen, kameranın varlığını ve metnin kurmacalığını unutturan ve bu şekilde gerçeğe benzerliği kuran anla-

tılardır. Buna karşın 'sanat filmleri'nin hakikatle uğraşan gerçekçi Bordwell'e göre de sanat sineması<sup>2</sup> anlatısını harekete geçiren iki ilke gerçekçilik ve yönetmenin kendine özgü anlatımıdır<sup>3</sup>. Bordwell sanat sinemasının kendisini gerçekçi bir sinema olarak tanımladığı düşüncesindedir; çünkü sanat sineması Yeni Dalga ve Yeni Gerçekçilikte olduğu gibi bize gerçek mekânlar ile yabancılaşma ve iletişimsizlik gibi gerçek sorunlar gösterir. Bu gerçeğin bir parçası da cinselliktir ve sanat sinemasının estetiği ve tecimsel boyutu genellikle 1950 öncesi Hollywood'un yapım kurallarını çiğneyen erotizm üzerine kuruludur. Ayrıca sanat sineması 'gerçeği' psikolojik olarak karmaşık karakterle kullanır (Bordwell 1979: 57). Bordwell sanat sinemasının gerçekçiliğinin, belgesel sinemadan farklı ve psikolojik öznelliğe dayalı olduğunu da vurgulamaktadır:

*Gerçekçilik kavramı filmin zamansal ve uzamsal yapısını da etkiler fakat burada söz edilen sanat sinemasının gerçekçiliği, belgeselin gerçeklere dayanırlığından, güçlü psikolojik öznelliğe kadar (her iki itici güç aynı filmde bir araya geldiğinde sanat sinemasının bilindik 'yanılsama/gerçeklik' ikiliği doğar) bir olasılıklar spektrumunu kuşatır. Zaman ve mekânın klasik kavramlaştırmasını bozmak, önceden kestirilemez ve umulmadık, rastlantısal gündelik gerçeklik ya da karmaşık karakterlerin öznel gerçekliği olarak haklılık kazanır (Bordwell 1979: 58).*

Sinemada popüler anlatı ile 'sanat filmi' anlatısı arasında karşıtlıkları kuran ve yukarıda açıklanmaya çalışılan özellikler, Nuri Bilge Ceylan sinemasını değerlendirmek için de analitik bir kavramsal çerçeve sağlamaktadır. Örneğin geçişli anlatı-geçişsiz anlatı karşıtlığından yola çıkarsak Nuri Bilge Ceylan filmlerinin neden-sonuç bağıntısına dayalı klasik anlatı kalıplarını kırmakta olduğunu söyleyebiliriz. Yönetmen, filmlerinde gerçek mekânlarda geçen genellikle belli belirsiz öyküler anlatır. Anlatısal ve biçimsel özellikleriyle birlikte, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin tematik ve düşünsel boyutu da onu popüler anlatıdan farklılaştırmaktadır. Ceylan sinemasında yaşamın sıradan ayrıntılarıyla birlikte, doğa-kültür karşıtlığı, taşralılık-kentlilik,

<sup>2</sup> Sanat sineması kavramı son derece tartışmalı olduğu için bu noktaya dek tırnak içinde kullanılmıştı ancak Bordwell ifadeyi tırnak içinde kullanmadığı için onun anlatımından aktarım yapıldığında yazanın yaklaşımı tercih edilmiştir.

<sup>3</sup> Bordwell'in *authorial expressivity* ifadesi yaratıcıya özgü anlatım olarak da Türkçe'ye çevrilebilir.

sanatsal yaratım, vicdan, idealizm, yalnızlık, anlamsızlık duygusu, sıkıntı, iletişimsizlik, yabancılaşma, bencillik, aldatma gibi 'gerçek' meselelere odaklanılır.

Bordwell'in sözünü ettiği belgesel ile psikolojik öznelğin iç içe geçişi Ceylan sineması için de söz konusudur. Özellikle Ceylan'ın ilk uzun filmi *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997) bir yandan kasaba hayatını ve taşrayı betimleyen bir belgesel havası taşır, diğer yandan karakterlerin öznel gerçekliklerini de perdeye yansıtır. Yine Bordwell'in vurguladığı sanat filmlerindeki cinsellik temsiline Ceylan sinemasından iyi bir örneğe *İklimler*'deki (Nuri Bilge Ceylan, 2006) sevişme sahnesidir. Popüler sinemada rastlamamızın pek mümkün olmadığı, sabit kamera ile görüntülenen bu uzun sahnede fiziksel şiddet ön plana çıkar. İsa ve Serap karakterleri arasında yaşananlar sevişmeden çok kavga ve mücadeleye benzer, erotizmden ziyade pornografi içerir. Sahnenin pornografik içeriğine karşın amacı, izleyiciye röntgenci bir haz yaşatmak değil, özellikle erkek karakterin 'ilkel', 'hayvani', id'e ilişkin yönünü gözler önüne sermek gibidir.

*İklimler*'de görüldüğü gibi, aşkın ve cinselliğin temsil ve işleme biçimlerinde açıkça izlenebilen 'sanat sineması' ile popüler filmlerin anlatısı arasındaki karşıtlığı, felsefi bir derinlikte incelemeye olanak veren bir başka analitik ayrımı, 'hareket imgesi' ve 'zaman imgesi' kavramları ile Gilles Deleuze yapar. Öyle ki popüler sinema-'sanat sineması' ayrımı ile hareket imgesi sineması-zaman imgesi sineması ayrımlarının paralel birçok unsur içerdiğini de söyleyebiliriz. Deleuze'ün 'zaman imgesi' kavramı, Nuri Bilge Ceylan sinemasının analizi için de oldukça açıklayıcı olduğundan bu kavram bir sonraki bölümde 'hareket imgesi' ile karşıtlıkları aracılığıyla açıklanmaya çalışılacaktır.

### Deleuze'ün Zaman İmgesi ve Hareket İmgesi Ayrımı

Gilles Deleuze sinema ve gerçeklik ilişkisini temsil sorunsalıyla değil, zaman kavramıyla ilişkilendirerek tartışır. II. Dünya Savaşı öncesi klasik anlatı sinemasına (özellikle Hollywood sinemasına) niteliğini veren ona göre 'hareket-imgesi'dir. 'Hareket imgesi' mantıksal neden-sonuç ilişkileriyle örülmüş, zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir kurmaca dünya sunar. İmgeler kendi içlerinde tanımlanabilir, ayırt edilebilir ve diğer imgelerle iç tutarlık ve süreklilik içeren bir zincir oluşturacak biçimde ilişkilendirilebilirler. Hareket-imgesi, etki-tepki süreçlerini tetikleyen duyu-motor devinim

bağlantılarına seslenir. Nedensellik ilişkisinin yön verdiği bu süreçte, bir şey görünür, ardından görünen şeye tepki niteliğinde bir eylem ya da duygu ortaya çıkar. Anlatı, eylemlere uzanan durumlar aracılığıyla ilerler. İmge içindeki nesnelere ve ortamın kendince bir gerçekliği vardır, ancak bu, tümüyle durumun gereklerine göre belirlenmiş işlevsel bir gerçekliktir (Deleuze 1989: 4). Asuman Suner'in vurguladığı gibi,

*"Hareket-imesi, karakterlerin durumlarğa tepki vermesi ilkesi etrafında kurulur. İzleyici, karakterle özdeşleşerek kendisini duyu-motor devinim sürecinin parçası olarak algılar. Hareket-imesinin en belirgin biçimi olan 'eylem-imesi', doğrudan ana karakterlerin anlatı mekânı içindeki amaçlı eylemliliği etrafında örgütlenmiştir"* (Suner 2006: 121).

Deleuze savaşa, propagandaya ve sıradan faşizme hizmet ettiği için hareket-ime sinemasına eleştirel yaklaşır (Deleuze 1986: 164). Ona göre II. Dünya Savaşı, sinema için bir kırılma noktasıdır. Avrupa'da insanlar savaş sonrasında nasıl tepki göstereceklerini bilmedikleri durumlarla ve nasıl tanımlayacaklarını bilmedikleri mekanlarla karşılaşmışlardır. Yıkım ya da yeniden yapım sürecindeki şehirlerdeki bu harap mekânlara Deleuze 'öylesine-herhangi-mekân' (*any-space-whatever*) adını verir. Bu mekânlar eylemekten ziyade gören yeni bir karakter tipini ortaya çıkarmıştır. Eski sinemanın hareket imgesini inşa eden duyu-motor şema çökmüş ya da en azından pozisyonunu yitirmiştir artık. Bu sayede duyu motor bağıntısının yerini 'saf durum içinde bir parça zaman' (*a little time in the pure state*) alabilmiştir. Şimdi imgeler devamlılık kurgusuna ve rasyonel kesmelere bağlı olmak zorunda değildir. Klasik sinemanın devamlılığının dışında irrasyonel kesmeler söz konusudur. Bundan böyle beden, hareketin öznesi ya da eylemin enstrümanı değil, bitkinliği ve bekleyişiyle zamanı geliştiren, görünür kılandır (Deleuze 1989: xi).

Duyu-motor durumların yerini zaman imgesinde saf optik ve ses durumları alır. Duyu motor durum önceden spesifikleştirilmiştir, eyleme ya da reaksiyona dayalı olarak işler. Fakat saf optik ses durum ise 'öylesine herhangi mekânlar'da oluşur. Deleuze'e göre İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte yeni göstergeler ortaya çıkmıştır. Deleuze bu göstergeleri *opsign* ve *sonsign* olarak adlandırır. Bu yeni göstergeler gündelik yaşamın sıradanlığından, istisnai, hatta sınır durumlarına kadar referansta bulunurlar. Ancak en çok öznel imgelelere, çocukluk anılarına, sessel ve görsel rüya ya da fantezilere işaret ederler. Saf optik ses durumlar nesnel ve öznel, gerçek ve düşsel,

fiziksel ve zihinsel gibi iki zıt kutba sahip olabilirler. Fakat bu kutuplar arasında devamlı bir bağlantıyı sağlayan *opsing* ve *sonsing*lara neden olarak şu ya da bu yönde geçişleri ve dönüşümleri sağlarlar (Deleuze 1989: 3,6,9).

Duyu-motor durumlar etki-tepki mekanizması içinde pragmatik bir görsel işlev görürken, saf optik ses durumlar görmeye hizmet ederler. Deleuze, Henri Bergson'a atıfta bulunarak duyu motor imge ile klişe arasındaki ilişkiyi tartışır. Bergson bir şeyi ya da imgeyi olduğundan daha azıyla algıladığımızı, onu bütünlüğüyle algılayamadığımızı söyler. Algılamada neyle ilgileniyorsak onu algılarız ya da algılamak için ilgimizi yönlendiren daima ekonomik çıkarlarımız, ideolojik inançlarımız ve psikolojik taleplerimizdir. Deleuze'e göre bu bağlamda normal olarak yalnızca klişeleri algılarız. Ancak duyu-motor şema bozulur ya da çökerse başka türlü bir imge, bir optik-ses imgesi ortaya çıkabilir. "Saf optik ses-imesi şeyin kendisini, düz anlamıyla, tüm aşırı dehşeti ya da aşırı güzelliğiyle, radikal ya da daha iyi veya daha kötü adına 'haklı çıkarmak' durumunda olmadığından açıklamasız karakteriyle ortaya koyan metaforsuz bir imgedir" (Deleuze 1989: 19-20).

Duyu motor-imge bir şeyi, bizi ilgilendirdiği ölçüde ya da bir karakterin eylemine uzandığı ölçüde saklı tutar. Duyu-motor imge yararlıdır, çünkü algı imgesini eylem imgesiyle bağıntılandırır. Fakat saf optik imge yalnızca başka türlü bir imge olduğu için değil, aynı zamanda başka türlü bir algı gerektirdiği için de tamamıyla farklı bir meseledir. Bu konuya basit, geçici bir açıklama Bergson'da bulunabilir. Buna göre optik (ses) imge, harekete dayanmayan, dikkatli bir fark ediş gerektirir ve Bergson'un 'hatırlama imgesi' dediği şey ile ilişkilidir. Deleuze'e göre başka açıklamaları da düşünmek gerekir: Gerçekle hayal, fiziksel ile mental, objektif ve sübjektif, betimleme ile anlatma, gerçek ile hayali arasındaki ilişkide, birbiriyle ilişkili kavram çiftleri hem farklıdırlar, hem de 'birbirlerinin ardından giderler', birbirlerine göndermede bulunurlar, birbirlerini yansıtırlar. Bu ilişkide hangisinin birinci geldiğini söylemek mümkün değildir, kavramlar aynı ayırt edilemezlik noktasına kayarak karışma eğilimindedirler (Deleuze, 1989: 45-46).

Deleuze sinema-düşünce ilişkisinde 'organik rejim' ve 'kristal rejim' ayrımı yapar. Buna göre organik betimlemeler duyu-motor durumları tanımlamaya hizmet ederken kristal betimlemeler saf optik-ses durumlara gönderme yapar. Organik betimlemede gerçeğin, kesintiye uğrasa bile devamlılığıyla ayırt edilebilir olduğu varsayılır

ve bu da devamlılık çekimleriyle (*continuity shots*) sağlanır. Organik rejim, sınırlanabilir ilişkilere, mantıksal ve nedensel bağıntılara dayanır. Bu sistem de gerçek olmayani, anımsamayı, hayali ve düşsel olanı içerir ancak bunları gerçekle karşıtlık ilişkisi içinde sunar. Kristal rejim ise tamamıyla farklıdır. Gerçek, duyu-motor bağıntısından sıyrılmıştır; sanal olan da gerçekleştirilmesinden ayrılarak kendisi için geçerli olmaya başlar. Kristal rejimde gerçeğin ve düşselin, birbirini takip ettiği, birbirinin rollerini üstlendiği ve ayrılamazlık noktasına geldiği bir daireyle karşı karşıyayızdır.

Organik anlatı duyu-motor şemaya göre işler. Karakterler durumlara tepki verirler ya da durumu açığa çıkaracak şekilde hareket ederler. Kristal anlatıda ise duyu-motor şema çökmüştür. Saf optik ses durumların karakterleri, gören ama eylemeyen karakterlerdir. Örneğin Japon yönetmen Yasujiro Ozu'da, Yeni Gerçekçilikte ve Yeni Dalgada görme, (*vision*) eyleme eklenen bir öngerektirim değildir; öncelikle kendisini bir durum olarak sunar, bütün mekânı işgal eder ve eylemin yerini alır. Böylece devinim sıfırlanmaya meyler. Karakter ya da çekimin kendisi hareketsiz kalır. Böylece sabit çekim yeniden keşfedilir. Hareketin abartılması da söz konusu olabilir. Burada önemli olan hareketin kurala uymayışının kazara ya da şarta bağlı olması yerine, temel noktaya dönüşmesidir. Kristal rejimde imgeler zamanı doğrudan temsil eder. Artık hareketten türeyen zamanın dolaylı bir imgesiyle değil, hareketin ondan türediği doğrudan zaman imgesiyle karşı karşıyayızdır (Deleuze 1989: 126-131).

### Nuri Bilge Ceylan'ın Zamanı Duyumsatan İmgeleri

Daha önce de belirtildiği üzere Nuri Bilge Ceylan filmleri, 'sanat filmi' kavramıyla olduğu gibi Gilles Deleuze'ün 'zaman-imesi'yle de analiz edilebilir. Deleuze'ün kristal rejimde açıkladığı gibi Nuri Bilge Ceylan sinemasında imgeler doğrudan zamanı temsil eder. Ceylan'ın filmlerinde uzun çevre ve doğa çekimleri görürüz. Bu çekimlerdeki imgeler kendilerinden önceki ve sonraki imgelerle bir neden-sonuç ilişkisi içinde var olmayıp özerk, materyal bir gerçeklik kazanırlar. *Kasaba* filminde karlar altındaki kasaba, ıssız sokaklar, çocukların doğayı ve hayvanları keşfettiği bölümde gördüğümüz doğa manzaraları, yine *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki (Nuri Bilge Ceylan, 1999) doğa ve çevre çekimleri, *Uzak*'ta (Nuri Bilge Ceylan, 2002) karla kaplı İstanbul görüntüleri, *İklimler*'deki çevre ve doğa çekimleri bir yandan ortamı ve doğayı betimlerken, diğer yandan Hasan Akbulut'un (2005: 43) belirttiği gibi 'zamansal boşluklar' yaratır. Bu durağan



imgeler hem zaman duygusuna açılır hem de izleyiciyi imgeler aracılığıyla 'görmeye' ve düşünmeye davet eder.

Deleuze'ün zaman-imatge sinemasına benzer biçimde Ceylan'ın filmlerindeki karakterler de eyleme geçen değil, gören izleyen ancak müdahale etmeyen karakterlerdir. *Kasaba*'daki Saffet taşranın boğuculuğunu görür, hisseder ama kasabadan kurtulmak için harekete geçmez, *Uzak*'taki Mahmut yabancılaşmış, iletişimsiz, ideallerinden uzak yaşamının bilincindedir ancak o da hayatını değiştirmek için harekete geçmez. Ayrıca İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasında ve İran sinemasında karşılaştığımız gibi çocuklar *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde önemli roller üstlenirler. Yetişkinlerin gözünden kolayca kaçabilen ayrıntılar çocuklar için keşfedilecek, hayret ve merak uyandıracak şeylerdir (Suner 2006: 125-126). Popüler anlatının dışındaki filmler için dünyayı bir başka gözle algılamamanın aracı sadece 'çocuk gözü' değildir. 'Sanat filmleri'nde karakterlerin nitelikleri popüler filmlerdekilerden önemli ölçüde farklıdır. David Bordwell popüler filmlerin kahramanlarıyla, sanat filmlerindeki karakterleri şöyle karşılaştırır:

*Klasik anlatı kahramanlarının belirgin ve açık amaçları varken, sanat sineması karakterleri tanımlanmış arzu ve hedeflerden yoksundur. Çelişkili, tutarsız eylemlerde bulunabilirler (Tatlı Hayat'taki Marcello gibi), hedefleri hakkında kendilerini sorgulayabilirler (Yaban Çilekleri'ndeki Borg gibi), kaybolup bir daha ortaya çıkmayabilirler hatta filmdeki olaylar hiçbir şeye yol açmayabilir. Hollywood kahramanı doğrudan doğruya hızla hedefine ilerlerken, sanat filmi karakteri bir durumdan diğerine sessizce gider. Fakat bu gezinme durumu tamamıyla rastlantısal değildir; bir yolculuk (Yaban Çilekleri; Sessizlik; Sonsuz Sokaklar), bir araştırma (Macerca; Cinayeti Gördüm), platonik bir aşk (Jules ve Jim; Çılgın Pierrot) hatta film yapım sürecinin kendisi (8 ½; Roma; Amerikan Gecesi) karaktere yön verebilir (Bordwell 1979: 57-58).*

Ceylan'ın filmlerindeki karakterler de dramatik bir amaç doğrultusunda hareket etmezler. Zaten filmlerin anlatısı bir çatışma kurulması ve bu çatışmanın çözülmesi ekseninde kurulmaz. Filmlerde karakterlerin amaçları vardır, ancak filmin anlatısı bu amaç doğrultusunda ilerlemez. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Emin'in araziye arsasına katıp katamayacağını, Muzaffer'in filmi bitirip bitiremeyeceğini, Ali'nin müzikli saate kavuşup kavuşamayacağını öğrenmeyiz. *Uzak*'ta Yusuf'un gemilerde iş bulma hayalinin peşinden gidip gitmediğini bilemeyiz. *İklimler*'de belki de dramatize etmenin en çok mümkün olduğu anlar

es geçilir: Sıkıntılı akşam yemeğinden ya da ölümcül bir olaya dönüşebilecek motosiklet kazasından sonra İsa ve Bahar'ın aralarında neler konuştuğunu, neler yaptığını, İsa'nın Bahar'ı Ağrı'da bir kez daha terk etmesinden sonra ikisi arasında geçenleri yönetmen bize göstermez. Burada izleyicinin boşlukları doldurarak ya da boşluklar üzerine düşünerek bir tefekkür sürecine çağrıldığını düşünebiliriz.

Zaman imgesinin en çok öznel imgelerde, çocukluk anılarında, düş ve fantezilerde belirginleştiği belirtilmişti. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde, yer yer karşımıza çıkan öznel imge için güzel bir örnek *Kasaba* filminde bulunmaktadır. Filmin okul sekansında öğretmen hissettiği kötü kokunun kaynağını bulmak için öğrencilerden beslenmelerini sıranın üzerine çıkarmalarını ister. Kötü kokunun kaynağı Asiye'nin bozulmuş yiyecekleridir. Öğretmen Asiye'yi bozulmuş yiyecekler konusunda uyarır, annesinin dikkatli olması gerektiğini söyler ve ondan yiyecekleri atmasını ister. Bu durum Asiye'yi utandırır ve kızın gözlerinden yaşlar akar. Okuma parçasının mekanik bir şekilde öğrenciler tarafından okunması ile ilerleyen ders, bütün öğrenciler için olduğu gibi Asiye için de sıkıntı kaynağıdır. Üstelik arkadaşlarının önünde küçük düştüğünü hissetmiş ve utanmıştır. Üstü başı karlar içinde uzak bir yoldan gelmiş olduğu anlaşılan İsmail, çoraplarını sobanın üzerine asar. Asiye çoraplardan damlayan sulara odaklanır. Suyun sobanın üzerine düşmesiyle çıkan ses yükselirken, okuma parçasının sesi alçalır. Bu görüntü, Asiye'nin öznel algısına işaret etmekte ve Deleuze'ün saf optik ses imgesinin güzel bir örneğini sunmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın tüm filmlerinde bir ya da birkaç rüya sahnesi vardır: *Kasaba* filminde Ali kaplumbağayı ters çevirmiş olmasının vicdan azabını hissettiren bir rüya görür; film Asiye'nin gördüğü kopuk kopuk imgelerin birleşmesinden oluşan bir başka rüya ile son bulur. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Ali, Muzaffer'in kendisine yaptığı şakadaki gibi rüyasında cebinde taşıdığı yumurtadan civciv çıktığını görür. *Uzak* filminde Yusuf'un düşünde odayı parlak bir ışık doldurur, fısıltılar duyulur; Mahmut uykuya uyanıklık arasında abajurun ağır ağır yere düşmekte olduğunu görür. *İklimler*'de sahilde uyuyakalan Bahar, sevgilisi İsa'nın önce kendisini öpüp "seni seviyorum" dediğini sonra da onu kuma gömerek öldürmeye çalıştığını görür. *Uzak* ve *İklimler*'deki gerçek ile rüya arasındaki geçiş belirsizdir. Karakterlerin rüya görmekte oldukları sonradan anlaşılır. İmgeler arasındaki bu irrasyonel bağlantı ve rüya ile gerçeğin ayırt edilemezliği zaman- imge sinemasının da bir özelliğidir.

Ceylan'ın filmlerinde seslerin de görüntüler kadar imge yaratma gücü vardır (Akbulut 2005: 43). Bu filmler görüntüden önce ses ile başlar, filmlerin bitiminde de görüntüden sonra sesler bir süre devam eder. Tüm Nuri Bilge Ceylan filmlerinde doğa ve çevre sesleri baskın bir biçimde kullanılır. Böcek sesleri, rüzgârın uğultusu, köpek havlamaları, gök gürültüsü, ayak sesleri, soluk alıp verişler, vapur düdüklere, trafik gürültüsü gibi sesler görüntülerle birlikte perdeyi doldurur. *İklimler* filminde Serap karakteri sigara içerken, sigara kâğıdının yanma sesi yüksek biçimde duyulur. Bu ses adeta izleyiciye sigara içme deneyimi yaşatır, Deleuze'ün de üzerinde durduğu sesin imge yaratma gücünü örnekler. Ceylan, ses ile de imgelemimizi hareke geçirmekle kalmaz, şeylerin dünyasına bir boyut daha katar ve nesnelere dair algılayışımız derinleşir. Yönetmen bizi, olup bitenlerin sırasını değil, olup bitenlerin arkasındaki gerçekliği, derinliği ve 'perspektifi' görmeye davet eder. Bunu sadece 'ses'le değil, nesnelere dair estetize edilmiş ayrıntılarla da sağlar.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde (özellikle *Kasaba* ve *İklimler*'de) çok sayıda yakın ve ayrıntı çekimle karşılaşırız. Bu çekimler karakterlerin yüzlerine ya da yüzlerinin belli bir bölümüne odaklanabildiği gibi, hayvan ya da nesnelere de odaklanabilir. Bu yakın çekimler neden-sonuç zinciri dışında özerk, kendiliğinden bir varlık kazanır ayrıca saf halde bir parça zamanın perdeyi doldurmasına olanak verdikleri ölçüde sinemasaldırlar (Suner 2006: 127). *Kasaba* ve *İklimler*'de Ceylan, birçok anlamı ifade etmenin yolunu insan yüzlerine dikkatle ve yakından bakmakta bulur.

## **İmgenin Düşündürdükleri ve Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Gerçek(çi)liği**

Deleuze'ün zaman-imesi sineması kavramının önemi, imgelerin düşünme üretme gücünden doğar. "Bütünüyle zihinsel bir biçimde işleyen zaman imgesi, hareket imgesinin göndermede bulunduğu ampirik dünyanın tersine, tamamen düşüncenin kendisine göndermede bulunmaktadır. İmgede, zaman aktif rol oynamakta ve zaman edilgen bir düşünceyi keşfeden, üreten ve harekete geçiren bir güce dönüşmektedir" (Sütcü, 2005: 157). Nuri Bilge Ceylan başta da vurgulandığı gibi belli belirsiz öyküler ve gündelik hayatın ayrıntıları aracılığıyla pek çok kavram üzerine fikir yürütür.

*Kasaba* filminde gündüz-gece ve mevsim geçişleri iç içe geçer. Bu da kasabada zamanın akışını bir tekrar ve yineleme döngüsüne dö-

nüştürür. Zamanla ilişkili olarak yapılan yineleme ve durağanlık vurgusundan ötürü, *Kasaba*'nın anlattığının taşrada zamanın akışından ziyade, akmayışı olduğu söylenebilir. "Film, zamanın akışının biteviye bir yineleme döngüsünden ibaret olduğunu söyler gibidir" (Suner 2006: 109). Filmde kasabadan kurtulmak isteyen delikanlı nihilizmi, dede tevekkülü, anne ve nine merhameti, duyarlılığı, baba rasyonaliteyi temsil eder. Mısır tarlasında geçen diyaloglar bu temsilleri ortaya koyar ve her bir karakteri kendi gerçekliği içinde irdelememizi sağlar. Kültür-doğa, yaşam-ölüm, genç-yaşlı, kadın-erkek, gitmek-kalmak gibi karşıtlıklar diyalektik bir yaklaşımla ele alınır. Eğitim sisteminin çarpıklığı, çocukların doğa ve hayvanlarla kurduğu oyuncu keşif ilişkisi ve büyüklerin dünyasının onların zihinlerinde yarattığı karmaşa filmin anlam katmanları içine yerleştirilmiştir.

*Kasaba* filminin çekim öyküsünü de içeren *Mayıs Sıkıntısı* erkek karakterlerin sıkıntılarına odaklanır. Yönetmen Muzaffer bir film çekmek üzere çocukluğunun geçtiği kasabaya gelmiştir. Onun sıkıntısı filmini yapabilme, bir başka deyişle yaratım sıkıntısıdır. Çalışkan ve idealist bir karakter olan Muzaffer'in babası Emin ise, yıllarını vererek ağaçlandırdığı tarlasının yanındaki araziye orman müdürlüğü tarafından el konulmasını engellemeye çalışmaktadır. Saffet, kendisini boğan kasabadan ve kasaba yaşantısından kurtulmak istemektedir. Küçük Ali'nin sıkıntısı ise müzikli bir saate sahip olmaktır. Bu sıkıntılarının her birini karakterlerin kendi gerçeklik düzlemleri olarak niteleyebiliriz. Filmin anlatısı, film yapma süreci üzerine düşünmeyi içerdiğinden öz-düşünümsel ya da öz-dönüşlüdür. *Kasaba*'ya benzer biçimde *Mayıs Sıkıntısı* kurmaca ile belgesel arasında salınır. Bir yandan bir filmin yapılışı ve yönetmenin yaratma süreci betimlenir, diğer yandan bu anlatım belgesel değil kurmaca bir filmidir.

*Mayıs Sıkıntısı*'nın en çarpıcı yönlerinden biri karakterler arasındaki iletişimsizliktir. Bunun örneklerinden biri Muzaffer'in babasının ona filmlerin küçük el kameralarıyla çekilip çekilmediğini üç kere sormasıdır. İlk ikisinde Muzaffer bununla deneme çekimi yaptığını, filmlerin aslında daha büyük kameralarla çekildiğini söylerken, üçüncü sefer soruya yanıt vermiş olmak için "hı hı" der. Baba Emin'in terziyle arasında geçen diyalog da benzer bir iletişimsizliği örnekler. Emin araziye tarlasına katmak için yasal dayanaklara sahip olduğunu anlatırken, terzinin meselesi pantolonun ölçülerinin değişmesi gerektiğini söyleyen müşteridir. Karakterler anlatma, konuşma ihtiyacı içinde olsalar da dinleme, anlama gibi bir amaçları yoktur. Herkes

kendi gerçeklik düzlemi içindedir ve bu gerçeklikler kesişiyormuş gibi görünse de birbirine teğet geçmektedir.

Film yapım ve yönetmenin yaratım sürecine gelirse bu konuda Ceylan'ın yönetmene eleştirel bir tavır takındığını, belki de bir anlamda kendisiyle hesaplaştığını düşünebiliriz. Yönetmen Muzaffer, babasının arazi meselesiyle, Pire Dayının eşinin ölüm acısı içinde olmasıyla ilgilenmez. Filmde oynaması için Saffet'e İstanbul'da iş vaat eder (bu yüzden Saffet fabrikadaki işinden ayrılır) ancak sonunda onun kasabada kalmasının daha iyi olacağını söyleyerek vaadini yerine getirmez. Muzaffer'in annesi Ali'ye sorumluluk duygusu aşılama için bir yumurtayı kırk gün kırmadan cebinde taşıdığı takdirde, istediği müzikli saati alması için babasıyla konuşacağını söyler. Ali de bu görevi yerine getirmeye çalışır. Muzaffer Ali'ye yumurtayı bir yerlere gömmesini, eve giderken de sanki bütün gün taşımış gibi yapmasını önerir. Ali bunun 'hilelik' olacağını söyler ve fikre sıcak bakmaz. Ancak kendisine verilen domatesleri gönülsüzce taşırken yumurtayı kırar ve bir sonraki çekimde, birinin kümesinden yumurta çalarken görülür. Artık 'hilelik' olması umurunda değildir. Muzaffer Ali'ye önerdiği 'hile'yi kendisi yapmaktan çekinmeyerek Saffet'i İstanbul'da iş bulma vaadiyle kandırır, anne ve babasını filmde oynamaya ikna etmek için Pire Dayının çok para istediği yalanını söyler. Çocuklarının hatırını kırmamak için filmde oynamayı kabul eden anne-babaya tıpkı Saffet'e olduğu gibi sert ve buyurgan bir tavır takınır. Sanki insanlar Muzaffer için önemli değildir, önemli olan şey filmin yapılmasıdır. *Mayıs Sıkıntısı* bir yandan da sanatsal yaratımın 'yağmacılığına' gönderme yapar. Muzaffer insanların gerçekliğini, otantikliğini film malzemesi olarak kullanmak bir anlamda da onların hakikiliğini 'yağmalamak' üzere kasabaya gelmiştir.

*Mayıs Sıkıntısı*'nda popüler sinemanın yapaylığına bir gönderme de vardır. Muzaffer'in Pire Dayı'nın nerede olduğunu sorduğu genç kadın onu neden aradıklarını sorar. Muzaffer bir dedektifik/macera filminin klişe sahnelerinden birini canlandırır. Genç kadın bu 'alay' karşısında tepki verme gereği bile duymaz, yalnızca onlara içeri bakmalarını söyler. Ceylan, bu sahnede popüler sinemanın anlatısı ve oyuncu kullanımıyla kendi sinemasını karşılaştırıyor gibidir. İlk insanların yaşamlarına değmezken ve yapayken, ikincisi gerçek hayata ve 'oynamayan' oyunculuğa tekabül eder.

*Uzak*'ta ekonomik kriz nedeniyle çalıştığı fabrikadan çıkarılmış Yusuf'un uluslararası taşımacılık yapan bir gemide iş bulmak umuyla İstanbul'a gelip iş arama sürecinde kuzeni Mahmut'un evinde

kalışı ve bu süreçte yaşananlar konu edilir. Filme adını veren uzak kavramı filmin anlam katmanları içinde birçok anlam taşır. Öncelikle Yusuf'un *Kasaba*'dan uzaklaşma arzusuna işaret eder. Kavram, taşra hayatından kopmuş kentli Mahmut ile kuzeni Yusuf arasındaki mesafeyi de anlatır. Ayrıca Mahmut geçmişinden, taşra yaşantısından olduğu gibi ideallerinden de uzaklaşmıştır. Bir zamanlar sinemaya geçip Tarkovsky gibi filmler yapmayı düşleyen karakter, reklam fotoğrafçılığı yapmaktadır. Fotoğrafçı bir arkadaşının deyişle "ölümünü erken ilan etmiştir". Mahmut'un ayrıldığı eşi de yeni eşiyile birlikte 'uzak'lara, Kanada'ya yerleşecektir.

Filmde karşıtlıklar içinde kurulan Mahmut ve Yusuf karakterlerinin cinsel açlık noktasında ortaklaştıkları söylenebilir. Mahmut gizlice porno film izler, evli bir kadınla yalnızca cinsellik temelinde bir ilişkiyi vardır, arkadaşlarıyla toplanacakları zaman ortamda 'hatun' olup olmadığını sorar. Yusuf'un, Mahmut'tan cinsel açlık konusundaki tek farkı, açlığını taşralı bir çekingenlik içinde ortaya koymasıdır. Yusuf İstanbul'a gelir gelmez, sokakta gördüğü, giyim tarzından onun gibi taşralı olduğu anlaşılan, genç bir kadını ilgi odağı haline getirir. Filmin bir sahnesinde Mahmut annesinin evinde, bir moda kanalında genç ve güzel model kadınları izler. Bu sırada Yusuf da Mahmut'un evinde, onun televizyon koltuğuna kurulmuş, aynı kanalı daha doğrusu aynı kadınları izlemektedir. Bu çekimlerin art arda verilmesi, iki erkeğin cinsel açlık konusundaki ortaklıklarını güzel bir şekilde özetlemektedir. Mahmut 'açlığını doyumak' için eve sevgilisini çağırırken, Yusuf, Beyoğlu'nda uzun süre bir genç kadını takip eder, metroda yanında oturan bir başka genç kadının bacağına bacağını dokundurur, onu taciz eder.

## Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Metinlerarasılık ve Tematik Süreklilikler

*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmleri arasında metinlerarası bir ilişki söz konusudur. *Mayıs Sıkıntısı*, *Kasaba*'nın çekim sürecini içerir. Suner'in de belirttiği gibi Nurdan Gürbilek'in taşra sıkıntısı kavramı her üç filmde de belirgin bir temayı açıklamak için elverişlidir (Suner 2006: 109). Gürbilek bu sıkıntıyı şöyle ifade eder:

*Yoksullukla akraba bir sıkıntıdır bu; en iyi taşrada gözlemlenebilecek, en çıplak, en görünür ifadesini taşrada kazanmış bir sıkıntı. (...) Taşra sıkıntısı adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca köyü ya da kasabayı kast etmeden; onları da, ama onların öte-*

*sinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için. (...) Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı (Gürbilek 2005: 57).*

*Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı'nda bu sıkıntı Saffet karakterinde adeta cisimleşir. Taşra ve taşra yaşantısı Saffet'i boğmakta, ona kendisini bir hapisanede gibi hissettirmektedir. Uzak'ta bu sıkıntıdan kurtulmaya çalışan Yusuf, ilk başlarda büyük bir keyifle İstanbul'u keşfetmeye çalışsa da bir süre sonra dışarıda kalma hissini yaşamaya başlar. Bir yandan iş bulamamakta, diğer yandan kaldığı evde yük olarak görülmektedir.*

Mahmut ve Yusuf fotoğraf çekmek üzere Anadolu'ya gittiklerinde, gece otelde Mahmut'un sigarası biter. Yusuf ona kendisinininkinden bir tane ikram eder. Mahmut, aşağılayıcı bir tavırla ikramı geri çevirir. Mahmut'un beğenmediği şey yalnızca Yusuf'un içtiği sigaranın tadı değil, sigaranın temsil ettiği 'ucuz', 'bayağı' şeyler, bir bakıma Mahmut'un tırnaklarıyla kazıyarak geride bıraktığı 'taşralılıktır'. Filmin finalinde Mahmut bir banka oturur; uzun uzun denizi, geçen gemileri seyreder. Bu sekanstaki imgeler Deleuze'ün zaman imgesi sinemasının saf optik ses imgelerine iyi örneklerdir. Çünkü imgeler neden-sonuç ilişkisi dışında özerk bir gerçeklik kazanırlar ve duyu-motor bağlantısının yerini 'saf durum içinde bir parça zaman'ın almasına izin verirler. Bu kapanış sekansında Mahmut'un kendisiyle, geçmişiyile içsel bir hesaplaşma içinde olduğu düşünülebilir. Mahmut Yusuf'un evde unuttuğu sigarayı çıkarır, bir tane yakar. Film boyunca ilk kez Yusuf'la bir tür 'ilişki', başka deyişle özdeşlik kurar, belki de taşralı yanıyla barışır.

Filmdeki başrolleri eşiyile paylaşması, daha kalabalık bir ekiple filmini gerçekleştirmesi, çekimlerde HD (*High Definition*) kamera kullanması gibi özelliklerinin yanı sıra odaklandığı mesele bakımından da Nuri Bilge Ceylan'ın diğer filmlerinden ayrılan *İklimler'de* yönetmen ilişkiler, aşk, bencillik, aldatma, ego savaşı, vicdan, cinsel-

lik gibi konular üzerinde durur.<sup>4</sup> *İklimler*, yaz, sonbahar ve kış olmak üzere üç mevsimde geçer; filmin Bahar'ı ise kadın karakterdir. Filmde Bahar ve İsa karakterlerinin ilişkisi üzerinden Ceylan'ın erkekliği sorunsallaştırdığını düşünebiliriz ki bu bağlamda *İklimler* diğer filmlerden bir kopuşu değil devamlılığı ifade eder. Çünkü Nuri Bilge Ceylan'ın tüm filmlerinde erkekliği, negatif bir eleştirel perspektiften irdelediğini söylemek mümkündür. *Kasaba*'da kadın karakterler saf, merhametli ve sağduyuludur; erkek karakterlerden birisi katı ve sevimsiz bir rasyonaliteyi, diğeri nihilizmi, bir diğeri ise eskiyi, yaşlıyı, geleneği ve tevekkülü temsil eder. *Mayıs Sıkıntısı*'nda yönetmen Muzaffer insanlara karşı son derece duyarsızdır; *Uzak*'ta Mahmut yabacılaşmış, sadece cinselliğe dayalı bir ilişki yaşamakta olan ve eski eşinin kürtajına ve bir daha çocuk sahibi olamamasına sebep olmuş bir karakterdir.

Filmlerdeki erkek karakterler içinde en olumsuz örnek ise *İklimler*'in İsa'sıdır. İlk kez bir Ceylan filminde karakterlerden biriyle özdeşleşme (mağduriyet hissi aracılığıyla Bahar karakteriyle), bir diğeri (İsa karakterini) ise kötülükle yargılama ihtimali doğurur. Orta yaşlı akademisyen İsa, dizi filmlerde sanat yönetmenliği yapan sevgilisi Bahar'ı aldatmıştır ve acı çekmekte olduğu anlaşılan genç kadına bunun küçük bir olay olduğunu söyler, sonrasında yalnız kalmalarının her ikisi için de iyi olacağını anlatarak kadını terk eder. Bahar'ın Ağrı'da dizi çekimlerinde olduğunu, bir anlamda onsuz da yaşayabildiğini öğrendikten sonra Ağrı'ya gider. Genç kadına değiştiğini, evlenmek, çocuk sahibi olmak, gerekirse başka bir kentte yaşamak ve onu mutlu etmek için hazır olduğunu anlatır. Bahar başta İsa'yı reddetse de gece otel odasına, onun yanına gider. Geceyi birlikte geçirdikten sonra sabah İsa, kendisine gece gördüğü mutlu rüyayı anlatan Bahar'a çekim saatini sorar ve kadını bir kez daha terk edeceğini göstermiş olur. İsa bencildir, Bahar'ı incitmekten çekinmez, ona çocuk gibi davranır; aldatır, yalan söyler, yüz üstü bırakır, belki planladığı tatilde yalnız kalmaktan korktuğu, belki de istese Bahar'ı kendisine döndürebileceğini hem kendisine hem Bahar'a ispatlamak için Ağrı'ya kadar gider. Serap'la yaşadığı sert cinsellikten de anlaşılabilirliği üzere İsa için ilişki güç mücadelesidir. Kendince bu mücadeleyi kazandığında arkasında ne bıraktığını düşünmeden çekip gi-

<sup>4</sup> Bu yazı Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisindeki diğer filmlerden özellikle ele aldığı konu ve karakterler bakımından farklılaşan *Üç Maymun*'un (2008) gösteriminden önce kaleme alınmış olduğu için bu filme yer verilememiştir.



debilir. İsa'nın çalışma odasını paylaştığı akademisyen arkadaşıyla konuşmalarından da erkeklerin dünyasında kadınlarla ilişkilerinin bir güç mücadelesi olarak kurgulandığı hissettirilmektedir.

*İklimler*'deki sabit kamerayla çekilmiş uzun çekimlerdeki imgeler, hem zaman duygusuna açılması hem de ilişkiler ve özellikle de erkeklik üzerine düşünme fırsatı vermesiyle Deleuze'ün zaman imgesi sinemasına uygun düşmektedir ve Ceylan'ın sineması açısından biçimsel ve tematik olarak temsili niteliktedir.

## Son Söz

'Sanat sineması'-popüler sinema ve Deleuze'ün hareket imgesi sineması-zaman imgesi sineması ayrımlarından yola çıkarak Nuri Bilge Ceylan sinemasının biçimsel, tematik ve düşünsel boyutlarına ilişkin yürütülen bu tartışmadan sonra "Nuri Bilge Ceylan neden gerçekçidir?" sorusuna özetle şu yanıt verilebilir: Nuri Bilge Ceylan, kullandığı gerçek mekânlarla, oyunculuğa minimalist yaklaşımıyla, gündelik hayatın ayrıntılarına odaklanan ya da modern bireyin sorunlarını perdeye yansıtan belli belirsiz öyküleriyle, uzun çekimleriyle, zamanı duyumsatan imgeleriyle, sabit planları ve/veya karmaşık olmayan kamera hareketleriyle, taşrayı ve taşralılığı, utanç duygusu ve vicdanı, sanat yapıtı yaratımını, idealizmi, yabancılaşmayı, yalnızlığı, melankoliyi, ilişkileri, aldatmayı sorun edışıyle gerçekçi bir yönetmendir. Bir söyleşisinde Nuri Bilge Ceylan gerçekçilik üzerine şöyle söyler:

*Soyut bir yöntem kullanarak da belli bir gerçekliğe ulaşabilirsiniz. Gerçekçilik, doğalcı olmak ya da dogma kuralları gibi zorlama yasalar getirmek değildir. Gerçeğin peşinde olmaktır. Bana göre Çehov ve Dostoyevski, Gorki'den; Tarkovski de De Sica'dan ya da Rosselini'den çok daha gerçekçi sanatçılar. Yöntemleri geleneksel bakış açısına göre öyle çağrıştırmasa da. Yüzeydeki gerçeklik yerine daha derinde olan ve ortaya çıkarılması daha zor olan gerçek ile ilgileniyorlar ve bazen de buna ulaşmayı mucizevi bir şekilde başarabiliyorlar. Tıpkı rüyaların da bazen yapabildikleri gibi (aktaran Köstepen; Yücel; Okur ve Türk 2003: 43).*

Nuri Bilge Ceylan da gerçekçidir, çünkü gerçeğin peşindedir. Onun filmlerinde günlük yaşamın sıradanlığında saklı bir gerçekliğe tanıklık, hakikate ilişkin sorgulamayla kesişir.

## Kaynakça

- Abisel, Nilgün (1999) *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.
- Akbulut, Hasan (2005) *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, İstanbul: Bağlam.
- Brecht, Bertolt (1997) *Epik Tiyatro*. Çev. K. Şipal, İstanbul: Cem.
- Bordwell, David (1979) "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", *Film Criticism*, sayı 4, s.56-63.
- Deleuze, Gilles (1986) *Cinema 1: Movement-Image*. Çev. H. Tomlinson and B.Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1989) *Cinema 2: The Time-Image*. Çev. H. Tomlinson ve R. Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Halam Julia ve Marshment, Margaret (2000) *Realism and Popular Cinema*, Manchester: Manchester University Press.
- Gürbilek, Nurdan (2005) *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis.
- Köstepen, Enis; Yücel, Fırat; Okur, Yamaç; Türk, İbrahim (2003). Nuri Bilge Ceylan Söyleşi: "Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum". *Altyazı* sayı 15, s.40-43.
- Suner, Asuman (2006) *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aldiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Sütcü, Özcan Yılmaz (2005) *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es.
- Wollen, Peter (1997) "Godard ve Karşı Sinema: *Vent d'est (Doğu Rüzgarı)*". çev: B. Görgücü ve B. Kaya, *Yeni İnsan Yeni Sinema*. Sayı 1, s.76-84.

Çağla Karabağ  
Hacettepe Üniversitesi  
İletişim Fakültesi  
Araştırma Görevlisi