

# ŞİMDİLİK, GEÇMİŞLİK VE RÜYA GERÇEKLİĞİ: NURİ BİLGE CEYLAN'IN İKLİMLER'İNDE (2006) UZUN ÇEKİM

Jenna Ng

*Günün birinde, hayvanlar bir araya toplanır ve insanların kendilerinden her şeyi alıp götürdüğünden şikayet etmeye başlarlar. İnek, "benim sütümü aldılar" der. Tavuk, "benim yumurtalarımı aldılar" der. Domuz, "pastırma için benim etimi aldılar" der. Balina, "yağım için beni avladılar" der. En son salyangoz konuşur: "Bende öyle bir şey var ki, eğer alabilselerdi kesin onu benden alırlardı. Başka her şeyden çok istedikleri bir şey... Benim, zamanım var."*

~ Bir Sufi hikâyesi\*

Bu Sufi hikâyesinin kıssası, fizikçilerin, tarihçilerin ve filozofların zamanın doğası etrafında dolanan klasik bir açmazını yansıtır; zaman, nicelikselleştirilebilir, kendinden menkul ve ayrı bir meta olarak mevcut mudur, kuantum mekaniği ve yerçekimi fizikçilerinin dikte ettiği bir bilimsel zaman mıdır? Yoksa salyangozun itiraf ettiği gibi, sadece bizimle ilişki içinde varolan, bilincimiz tarafından nasıl düşünmeyi ve eylemeyi seçtiğimiz, nasıl yaşadığımızı aydınlatan, içinde yaşadığımız bir temporal deneyim midir?

Bu felsefi problemin geniş çerçevesi, sinemada zaman üzerine düşünme yollarımızı da yansıtır. Eylemin temsiliyle birlikte hareketli görüntü, zamanın zarfı haline gelir. Zira sinemanın hareket ve gerçeklik anlatıları (örneğin bir nehir boyunca yürüyen bir adam), her iki zamansallığı (adamın nehir kenarında yürürken çekildiği geçmiş zaman, adamın nehir kenarında yürürken izleyiciye yeniden sunulduğu şimdiki zaman) ve her iki süreyi (adamın nehir kenarında yürüyüşünün filmdeki ve izleyicideki süresi) bildirir. Gilles Deleuze'un dediği gibi, "[si-

\* Jack Kornfield ve Christina Feldman, *Soul Food: Stories to Nourish the Spirit and the Heart*, New York: HarperCollins, 1996, s. 313.

nemada] görüntü, zaman ilişkilerini -şimdiki zamana indirgenemeyecek ilişkileri- *hissedilir ve görünür* kılar" (Deleuze 2000: 371). Böylece sinema sadece filmik gerçekliği kaydetmez, bunu yaparken zamanı da *yüklenir*. Bu nedenle -yani görüntü, zamanı anlatılan eylemde sunduğu için-, Maya Deren'e göre sinematografinin yaratıcılığı görüntüdeki gerçekliğin değil, zamansallığın kullanımında yatar; "O halde, filmdeki yaratıcı eylem, onun zaman boyutunda gerçekleşir ve bu nedenle de hareketli resim, mekânsal görüntülerin bir kompozisyonu olsa bile, temelde bir *zaman formudur*" (Deren 1960: 67). Fakat sinemadaki bu zamanın doğası nedir? Baştaki Sufi hikâyesinde sunulduğu gibi, sinemada zaman yeniden- temsilinde, sadece görüntünün anlatılan eylem aracılığıyla nasıl görüldüğü ve işitildiği bağlamına yerleştirilmiş, ayrı bir varlığa mı sahiptir? Yoksa daha ziyade içinde yaşanan, daha içe dönük, bir yerlerden edinilmiş bir şey midir?

Bu makalede, başta zaman ilişkileri ve çekimdeki gerçeklik bağlamında uzun çekimin zamansallığını irdeleyerek, bu sorulara yanıt bulmaya çalışıyorum. Pier Paolo Pasolini'nin uzun çekimde *şimdilik* teorisini başlangıç noktası olarak, onun tezini Ceylan'ın *İklimler* filmindeki iki uzun çekiminin analizine taşımayı ve böylece görüntüdeki iki farklı gerçekliğin, bir iç gözlem ile bir rüya durum gerçekliğinin, uzun çekimde farklı zamansallıkları nasıl ortaya çıkardığını göstermeyi deniyorum. Bunun iki ucu var; hem sinemanın zamanla nasıl bir bağıntı kurduğunu hem de görüntünün bu zaman bağıntısı üzerinden angaje olduğu farklı gerçeklikleri irdelemek. Sonuç olarak, sinemanın kendine has bir yolla (uzun çekimle) zaman ve gerçekliği nasıl ele aldığını yazmak istiyorum. Zaman ve gerçeklik hayatı kuşatan, çevreleyen şeyler olduğundan, bu makale aynı zamanda hayatımızdan da bahsedebilmeyi umuyor.

### Uzun çekimin *şimdiliği*

"Observations on the Long Take" adlı makalesinde Pasolini, sinemada *şimdilik* zamansallığının kendini en çok uzun çekimlerde ortaya koyduğunu söyler (1980). Çünkü bu, gerçekliğin en büyük miktarını içeren çekimdir. Kameramanın kişisel perspektifinden edinilmiş zamanının uzunluğu sayesinde uzun çekim, eşsiz bir öznellik düzeyi ortaya koyar: dolayısıyla "tipik bir uzun çekim öznedir", kameramanın "durduğu yerden, merceğin değil onun gördüğünü çerçevelemesiyle" filme çekilir (Pasolini 1980: 3). Pasolini'ye göre uzun çekimde, bu tekil perspektifin öznelliği, tersinden, sinematik görüntüde, eylem



gözümüzün önünde makaradan saliveriliyormuş gibi algılayabileceğimiz bir gerçeklik yaratır:

*Gerçekliği, tek bir görüş açısından gerçekleştiriyormuş gibi algılamak imkânsızdır; ve bu da her zaman algılayan bir öznenin görüş açısidir. Bu özne her zaman bedensel ve somuttur, çünkü ... bir kamerayı ve kayıt cihazını yerleştirdiğimiz anda gerçeklik ve doğallık kazanır. Sonuç, etiyile ve kaniyla (yani gözü ve kulağı olan) bir özne tarafından görülecek ve işitilecektir (Pasolini 1980: 3).*

Gözlerimizin önünde, gerçeklikte vuku bulan eylemin doğasından ("kanlı canlı bir özne tarafından görülüyor ve duyuluyormuşçasına) hareketle, Pasolini "yaşandığı anda görülen ve duyulan gerçekliğin her daim şimdiki zamanda olduğu" sonucuna varır (Pasolini 1980: 3). Buradan hareketle ise, tasımsal mantığı uygular: eğer (i) gözümüzün önünde vuku bulan öznel gerçeklik şimdiki zamanda ise ve (ii) uzun çekim bu tür bir öznel gerçeklik içeriyorsa, o halde (iii) bu öznel gerçeklik içindeki uzun çekim şimdinin zamansallığında olmalıdır. Dolayısıyla, Pasolini şunu der; "Uzun çekim, sinemanın bu şematik ve temel unsuru, bu nedenle şimdiki zamandadır. Sinema bu nedenle "şimdiyi yeniden üretir" (Pasolini, 1980: 3). Dahası, bu tür bir şimdilik, sayısız uzun çekim vesilesiyle bir eylem birikiminde çoğullaşabilir. Amerikan Başkanı John F. Kennedy suikastini gösteren meşhur Zapruder çekimi örneğini ele alarak, Pasolini bir varsayım ortaya atar; "O halde, elimizde Kennedy'nin ölümüyle ilgili sadece tek bir kısa film değil de, bir düzine daha bu tür kısa film ve Başkan'ın ölümünü öznel olarak yeniden üreten çok sayıda uzun çekim olduğunu varsayın. ... bu montajdan ne sonuç çıkardı?" Yanıt verir; "sanki bir eylem tek bir kez ve gözümüzün önünde değil de, pek çok kez vuku bulmuşçasına, bir 'şimdi'ler çoğulluğu" (Pasolini 1980: 3-4). Dolayısıyla çok sayıda uzun çekim, sadece bir gözlemcinin/kameramanın öznelliğinden sunulan eylem sayesinde değil, fakat aynı zamanda farklı uzun çekimlerde görülen öznellik sayesinde, şimdiliğin zamansallığını içerir; "bir başkanın ölümü, şu anda ve burada, şimdiki zamanda. Ve bu şimdiki zaman, tekrar ediyorum, farklı öznel uzun seçimlerin zamanıdır" (Pasolini, 1980: 3-4).

Ne var ki, uzun çekimin şimdiki zamanı geçmişe geri dönebilir; bu "montaj işin içine karıştığı anda [gerçekleşir], sinemadan filme geçtiğimizde ... şimdiki zaman geçmiş zaman olur (Pasolini 1980: 5). Dolayısıyla Pasolini sinemayı, tekniksellik tarafından bölünmüş iki gramer modda sunar -uzun çekime karşı montaj-; şimdiki zaman ilkinde yuvalanmışken, ikincisinde geçmiş zaman barınır. Fakat Pasolini'ye göre, kesmelerin işaretlediği geçmişlikte bile, uzun çeki-

min *şimdiliği* bir ölçüde korunur. Zira bu hâlâ "estetik değil sinematografik nedenlerle her daim şimdiki zaman kipinde olan bir geçmiş-tir (*yani tarihsel/geçmiş bir şimdiki zamandır*)" (Pasolini 1980: 5). Bir başka deyişle, kurgu, kendisi de kendi *şimdiliğini* içeren, uzun çekimdeki vuku bulmuş eylemin baştaki gücünü aşamaz; bundan ziyade, uzun çekim kendi "tarihsel şimdi"sini içerir.

Pasolini'nin uzun çekim ve montaj boyunca zamansallığa ilişkin bu mantığından ve teorizasyonundan, onun iki temel motifini öne çıkarmak gerekir: öznellik ve eylem. Uzun çekim, ilkinin içerir; buna karşılık ilki, ikincisini zorlar; ikincisi ise *şimdilikte* gözler önüne serilir. Dolayısıyla zamansallığı sunan, temelde eylemin doğası, onun gözler önüne serilme ve akma özelliğidir. Fakat bu tam da zamanın ayrı ayrı şekillerde metalaşmasıdır. Bu, aynı zamanda, diğer hayvanların söylemek istediği şeydir: niceliksel, mantıksal araçların (gözlerimizin önünde gerçekleşen bir eylem) dikte ettiği bir şey (zaman), aynı zamanda alıp götürülebilecek ve kullanılabilir bir şeydir. Bu anlamda, zamansallığa bir tür kırılganlık yüklenir; bizler de bu güvensizlik içinde kırılganlaşırız. Bu noktadan itibaren, dikkatlerimizi Pasolini'nin eylem konusundaki teorik vurgularından, onun uzun çekim teorisindeki bir başka stratejik varış noktasına çevirmeyi öneriyorum - öznellik. Pasolini'nin *şimdilik* argümanlarının temellerinden biri de, öznellik ile dışa dönük eylemlilik arasında, gözlerimizin önünde açılan sarıh bir eylem bağlamında, bir denklik/eşdeğerlik varsayımdır; fakat ileride tartışacağım gibi, öznellik daha içsel bir şeye, kendi içimizdeki zamansallığa varan bir içbakışa da evrilebilir - salyangozun dediği gibi, "Benim, zamanım var". Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler*'deki iki uzun çekimine ilişkin aşağıdaki analizlerimde, içbakışın ve görüntüdeki rüya-hallerinin alternatif koşullarını göstermeyi, böylelikle de bu koşullardan doğan farklı zamansallıkları tartışmayı ve zamanın filmde nasıl yeniden işlendiğini göstermeyi umuyorum. Bu bağlamda, görüntüdeki zaman üzerine farklı şekillerde düşünerek, zamanı nasıl biraz daha "dokunulmaz" kılabileceğimizi tartışmak istiyorum. Çünkü zaman içimizde, iç bakışımızda ve rüyalarımızdadır; bizim, zamanımız var.

## İklimler

İlerlemeden önce, *İklimler* hakkında özellikle dışa dönük eylem ve içe dönük bakış bağlamında bir ilk yorum; *İklimler* bana her zaman Roberto Rossellini'nin *Vlaggio in Italia* (1954) filmi anımsatır - ilkinin renkli olması, çok daha az diyalog ve daha iyi bir soundtrack içermesi farkları hariç. Fakat öyküler dikkat çekici ölçüde benzer bir izlek takip eder; filmin en başında bile birbirine yabancılaşmış olan



bir kadın ve erkek vardır, her biri bireysel olarak yeni bir mekânda kendi jeo-psikolojik yolculuğunu yapar, bu yolculuklar coğrafi bir keşfin dışı dönük eylemiyle olduğu kadar kendi içlerine dönük bir bakışla da ilgilidir. *Viaggio in Italia*'da Katherine (Ingrid Bergman) ve Alex Joyce (George Sanders) bir aile işini çözmek üzere Napoli'ye seyahat eder. Seyahat boyunca aralarındaki ilişki de çözülür. Bu çözülüş, bir dizi tartışma ve nihayet bir kavganın ardından Alex'in Capri'ye gitmek üzere orayı terk etmesi, Katherine'in ise kendi başına Napoli'yi keşfetmeye devam etmesi ve bu esnada onu evliliği konusunda daha önce fark etmediği şeyleri anlamasıyla tepe noktasına varır.<sup>1</sup> Bu anlamda, dışı dönük eylem (coğrafi yer değiştirme, kentte geziler, Katherine'in ziyaret ettiği mekânlar), içi dönük eylemi (Katherine'in duygusal gelgitleri, monologları, kendisi ve ilişkisi hakkında daha derin bir kavrayışa varması) yansıtır.

Dışı dönük olanın içi dönük olanı yansıtması bağlamında jeo-psikolojik keşif teması, *İklimler*'de de önemlidir. Film benzer şekilde evli bir çift olan İsa (Nuri Bilge Ceylan) ve Bahar'ın (Ebru Ceylan) [\*]deki tatiliyle başlar; evliliklerinin çöküşüyle tatil paramparça olur; motosiklet sürerken Bahar'ın içgüdüsel (ve delice) bir hareketle elleleriyle İsa'nın gözlerini kapaması sonucu bir anlık körlük nedeniyle motordan düşerler ki bu dağılan ilişkilerinin bir sembolüdür. Yani burada da dışı dönük bir eylem, daha ziyade içsel bir durumun yoğunluğunu maskeler; bu tema *İklimler*'de sık sık tekrar eder. Bahar'ın hareketi, bedenlerine zarar vermekten ziyade kendi duygusal durumlarını ortaya sermeye ilişkindir (ve ironiktir ki, bunu İsa'nın gözlerini kapatarak, görmeyi reddetme yoluyla yapar). Böylece, kendini önceki gerilimlerde ve büyüyen yabancılaşmada gösteren ilişki çöküşünün üzerindeki örtüyü kaldırır. Motor kazasından sonra çift ayrılır ve her biri kendi bireysel yolculuğunu yapar; Bahar bir film projesi için [\*]e gider ve İsa üniversitede ders verdiği İstanbul'a geri döner. Filmin ilerleyen bölümlerinde İsa, Bahar ile barışmak için [\*]e gider, oysa Bahar içsel olarak ondan çok uzağa seyahat etmiştir. Bu dışı dönük eylemler, yeni ülkeler keşfetmekle ilgili olduğu kadar, iç yolculuklarla da ilgilidir. Her iki filmde de dışsal edimler içsel eylemler kadar ve kimi zaman onlardan daha fazla önem taşır.

<sup>1</sup> *Viaggio in Italia* hakkında çok iyi bir analiz için bkz. Laura Mulvey, *Death 24x a second: Stillness and the Moving Image*, Londra: Reaktion Books, 2006, özellikle s. 104-122, ve Laura Mulvey, "Vesuvian Topographies: The Eruption of the Past in Journey to Italy", David Forgacs, Sarah Lutton, ve Geoffrey Nowell-Smith (der.), *Roberto Rossellini: Magician of the Real* içinde, Londra: British Film Institute, 2000, s. 95-111.

Yine her iki film de bir evliliğin uçsuz bucaksız girdaplarını yansıtmak için yapay derecede basit bir olay örgüsünün (tatil) kullanımıyla, ilişkiler üzerine birer başyapıttır; insan, küçük şeyleri basitçe kullanarak büyük şeyler anlatır.

Bu bağlamda *İklimler*'i görüntüde zamansallığı incelemek için örnek olarak seçmemin nedeni sadece Ceylan'ın filmlerinde karakteristik olarak uzun çekimler kullanması değil; fakat daha ziyade filmin görüntülerindeki zamanın kendini, iç bakış temasının dış eyleme baskınlığı nedeniyle içsel haller üzerinden bir analize kaptırmasıdır. Daha önce (Rossellini'nin *Viaggio in Italia*'sı konusunda) ayrıntılandırıdığım gibi, *İklimler*'in baskın hikâyeleme aracı, iki kahramanın iki coğrafi yolculuğu etrafında dolanır; fakat karakterlerin dış yolculukları ve eylemleri aslında, pek çok şekilde, onların içe bakışları ve iç yolculuklarıyla çakışır. Bu anlamda film benim, Pasolini tarzı dış eylem değil, içe bakış ve iç eylem bağlamında uzun çekimdeki zamansallığı tartışma niyetime denk düşer. Zira *İklimler*'de dış ve iç birbirini takip eder; fakat film insanlık ve ilişkilerin kırılganlığı üzerine böylesine dokunaklı bir yapıt olduğu için, duygusal ve tematik rezonansta ikincisi ilkini geride bırakır. *İklimler*'i bu bağlama oturtuktan sonra, filmdeki iki örnekten hareketle, uzun çekimde içbakiş aracılığıyla zamansallık konusunu incelemeye geri dönüyorum.

### Uzun Çekim 1: Harabelere Bakınmak

Tartışmak istediğim ilk uzun çekim, hemen açılış jeneriği önce-  
sindeki Bahar çekimleri. Sekans, Bahar'ın bir tepe üzerinde oturup,  
aşağıda harabeler arasında çalışmakta olan İsa'yı izlerkenki görün-  
tüyle başlar. İsa yuvarlanır ve ardından kamera gülümseyen Bahar'a  
kesme yapar; yaklaşık 2"15' süren uzun çekim onun yüzünde sabit-  
lenir. Çekim aşırı derece durağan ve sessizdir. Bahar'ın saçlarını  
hafifçe okşayan rüzgar ya da zaman zaman başını çevirmesi veya  
gözlerini kaydırması haricinde hiçbir hareket yoktur. Bir anda bir  
sinek çerçevenin içine girer; fakat sineğin uçuşu Bahar'ın durgunlu-  
ğunu ve çekimin sükûnetini daha da öne çıkarmaktan başka bir şey  
yapmaz. Uzun çekim boyunca Bahar'ın gerilimi giderek artar; başta  
kocasının sendelemesine gülümserken görürüz onu, fakat yüzü gide-  
rek acı bir ifade kazanır ve gözlerindeki keder büyür. Bir noktada,  
burun delikleri parlar ve Bahar'ın gözbebekleri büyüüp gözleri yaş-  
landığında küçük bir iç çekiş duyarız.

Bu, filmin [\*] sahnesidir; bu noktada, onun mutsuzluğunun ne-  
deni hakkında çok az ipucu ediniriz, fakat bunun evliliğiyle ilgili ola-  
bileceğini tahmin ederiz ve o ölçüde de, dağılan ilişkisiyle bağlantılı



olsa gerek diye düşündüğümüz yalnızlığın, acının ve kederin kokusunu alınız. Çekimin olanca durağanlığına ve sükûnetine rağmen, onun aslında hiç de durağan ve sükûnet içinde olmadığını anlamamızı sağlayan tek şey, bakışlardaki adım adım ciddileşme, yüz ifadesindeki sertleşme ve Bahar'ın belli belirsiz ağlayışıdır.

Pasolini'nin uzun çekimlerde zamanla ilgili düşünceleri, böylece burada bir ironiye eklenir. Bu uzun çekimde görülmesi ve işitilmesi gereken pek bir "gerçeklik" yoktur; çünkü ondaki eylem kasıtlı olarak bir bekleme/duraksama halindedir. Aslında bu uzun çekimin ana fikri budur. Kameranın Bahar'ın yüzüne odaklanması hariç hiçbir olay yoktur. Kazara çerçeveye giren sineğin oraya buraya uçuşu, mutsuzluk içinde sessizce oturan Bahar'ın durgunluğunun dokunaklı bir aksidir sadece. Böylece bu çekimin dinginliği, uzun çekimdeki şimdilik zamansallığına karşılık gelir; Pasolini'nin belirttiği gibi uzun çekim, yatışan eylemden çıkar, çünkü bir eylem yoktur.

Bu noktada, uzun çekimin iki farklı türüne dikkat çekmek isabetli olacaktır - Mark Le Fanu'nun iki karakteristik üzerinden ayırttığı gibi, "hünere karşı yoğunluk"... Le Fanu, iki farklı uzun çekimden bahseder; "biri, kendi özünü, hareket eden kamerada bulurken, diğeri sabit ya da neredeyse sabittir. Bunlar aslında iki farklı metafiziğin hizmetinde, iki farklı şeydir" (1997).

Le Fanu, ilk türdeki uzun çekimi "hüner"i sergilediğini söyler. Bunda, hareketli kameranın ve çekimin dokuduğu "set-up"ın akışkanlığına dönük hayret ve merak söz konusudur. Robert Altman'ın *Player* (1992) ya da Orson Welles'in *Touch of Evil* (1958) filmlerinin açılış çekimleri, bunun önde gelen örnekleridir.<sup>2</sup> Bu ilk tip uzun çekimde, Pasolini'nin teorisinde gözler önüne serilen eylem, elbette, kameranın istisnai hareketiyle fevkalade bir paralellik arz eder. Öte yandan, uzun çekimin ikinci türü, Le Fanu'nun tabiriyle, "bunun aksine, basitlik üzerine kuruludur. Burada söz konusu olan, sanatçının yeteneği ya da teknik hüneri değil, onun bakışının bütünlüğü ve sabırlı yoğunluğudur" (Le Fanu 1997). Bu ikinci türde, derinlik ve yoğunlaşma uğruna hareketli kameranın çarpıcı giriftliğinden sakınılır. Örnek olarak, Bela Tarr'ın *Damnation* (1988) filminin açılış sahnesi ya da Andrey Tarkovsky'nin *Nostalghia* filminin sonuna yakın, Andrei

<sup>2</sup> Le Fanu, başka örnekler de verir: "Tabii ki Brian de Palma (*Mission: Impossible* filminde bu tür set parçaları birbirini izler) ya da akla Tim Burton gelir (*Ed Wood*'un açılış sahnesi). Tabii başkaları da: Kenneth Branagh, Alan Rudolph, Julien Temple (*film maudit*, *Absolute Beginners* adlı filmine Altman özellikle gönderme yapar). Kısacası pek çok örnek vardır, ve daha da olacaktır." (Le Fanu, 1997).

Goreakov'un (Oleg Yankovsky) bir şamdanı saunanın bir ucundan diğerine taşıdığı sahne düşünülebilir. Bunlar çekimdeki hünerle değil, fakat basitlik, sabır ve yoğunlaşmayla ünlü uzun çekimlerdir. Filmin başlarında Bahar'ın yüzünün uzun çekimi de bu ikinci kategoriye sokulabilir. Kamera durağan ve sessizdir; dinamik bir hareketli kameraya uygun çok sayıda hareketi kaydetmekle ilgilenmez; enerjisini başka türlü bir eylemi, başka türlü bir bakışı, başka türlü bir bütünlüğü yakalamaya vakfeder - Bahar'ın içsel gerçekliği.

Bahar'ın harabelere baktığı bu uzun çekimin bize yansıttığı şey, tamı tamına, bizim görmediğimiz ve işitmediğimiz şeydir; yani sadece perişan haldeki Bahar'ın içinde duygular, çatışmalar ve mutsuzluk selinin aktığını tahmin ederiz. Hiçbir eylem gerçekliği gözümüzün önüne serilmez ya da Pasolini'nin ifadesiyle "etiyle ve kaniyla bir özne tarafından görülmez ve işitilmez". Aksine bu, iç dünyada yaşanan bir gerçekliktir; gözümüze görünmez ama daha içsel ve duygusal bir düzeyde yankılanır; yüzünün ciddileşmesine yansıyan korkuları, yaşlanan gözlerine yansıyan mutsuzluğu, başını çevirişine yansıyan duygusal gelgitleri... Bu çekimde içsel öznellik, dışsal eyleme baskın çıkar. Bu çekimin ortaya koyduğu şey, bir öznenin bakış açısından gösterilen bir eylem değil, bir karakterin içinde yavaşça ve kederle köpüren bir duygusal baskıdır. Görüntüde odaklanılan gerçeklikteki bu kaymada, uzun çekimin zamansallığı dondurulan eylemin şimdiliği değil, geçmiş olayların acısıyla (örneğin daha sonra öğreneceğimiz üzere, İsa'nın yaşadığı bir ilişki) ve çöken evliliğinin eski güzel günleriyle derin düşüncelere dalan Bahar'ın duygu durumunun geçmişliğidir. Bu çekimde zaman, *geçmişlik*ten gelinerek çekilir; Bahar'ı tefekküre sürükleyen geçmişlik, onun kederinin geçmişliği ve Bahar'ın duygusal gerçekliğinin eklemlendiği geçmişlik... Bu uzun çekimin öznel duygusal gerçekliğinde Bahar karşımızda, eylemin şimdiliğinde oturmaz; aksine bize kederinin geçmişliğinden görünür. Başka bir dış olayın gerçekliğini sergileyerek (yani içsel duygu gerçekliği), uzun çekimin zamansallığı da değişir.

## Uzun Çekim 2: Sahildeki Rüyalarda

Tartışmak istediğim ikinci uzun çekim, filmin biraz daha ileriki bölümlerinde, Bahar'ın sahilde İsa ile birlikte uzanırken önplanda görüldüğü çekimdir. Yarı uyku yarı bilinç halinde uzanmakta, güneş tenine yansıkça, yüzü ve bedeni boncuk boncuk terlemektedir. Derin odakta, arka planda, büyüyen gizemli ve gölgeli bir figür görürüz. Figür, yavaş yavaş, uyuklayan Bahar'a ve kameraya doğru hareket eder ve



sonunda Bahar'ın yanına gelir, avına yaklaşır gibi etrafında dolanır ve eğilmeden önce -ki eğilince önplandaki figürün yüzünü görür ve onun İsa olduğunu anlarız-, ona 'seni seviyorum' diye fısıldar.

Bahar, onun bu sözlerine gülümsediğinde, İsa'nın onun bedenini kumla örttüğü çekime kesme yaparız. Bir sessizlik anında, İsa nispeten uzun bir an boyunca sırtını dönüp oturduğunda, gerilim yükselir. Bir sonraki çekimde, ölü gömerken yapıldığı gibi, Bahar'ın yüzüne kum atarken görünür. Bahar korku içinde çılgılık atarken, bir sonraki sahneye geçeriz - Bahar parlak güneş ışığı altında, yanında İsa'yla birlikte dimdik oturmaktadır; gördüğü kabustan uyanmıştır.

Yarı uykulu Bahar'ın uzun çekiminde ve bu sekansın diğer çekimlerinde Ceylan, bilinçli olarak gerçekliği bir rüya-hali olarak çekmektedir - özellikle de kendi rüyasında Bahar aydınlık ve odaktayken; onun dışındaki her şey (parlayan güneş, puslu ufuk ve her şeyden önce de gölgeli figür) rüya bilincinin yarı karanlığındadır. Bu puslu rüya-gerçeklik, Pasolini'nin uzun çekim teorizasyonunun merkezindeki öznel eylemden ayrışır; Ceylan'ın uzun çekimi aynı zamanda akan eylemi gösterirken, Bahar'ın kumsaldaki rüyasının çekimindeki eylemin şimdiliği, dışsal bir gerçekliğinkinden ziyade, rüyaların müphem ve parçalayıcı mantığını zorlayan düşsel bir şimdiliktir. Dolayısıyla (I) Bahar'ın bedeninde, puslu güneşte ve parlayan ufukta yansıyan garip ışık, (ii) neredeyse sürekli gölgede kalan İsa'nın yüzü, (iii) geneldeki ilgisiz ve kopuk halinden farklı olarak, gergin duruşu, (iv) Bahar'ın bilinçaltındaki evliliğiyle ilgili korkuların bir yansıması olan, kuma gömülme kabusu, ... ve tüm bunlar öznel bir izleyicinin gözü önüne serilen eylemin gerçeklikleri değil, rüya gören bir kişiye içkin bir rüya-halinin gerçeklikleridir. Bu düşsel gerçeklikler, böylece, serilen eylemle aynı şimdiliği kazanır; fakat rüya özellikleriyle birlikte -ışığın çok parladığı ve doğru düzgün göremediğimiz bir yanıltıcı, mantıkdışı gerçeğe dışılığın şimdiliği, uyanamadığımız bir kabusun bilinmezliği içinde bize doğru ilerleyen gölgeli ve korkutucu bir figürün şimdiliği. Böylece rüya-halinin gerçekliği, rüya-şimdiliği içinde serilerek, bu uzun çekimin zamansallığını sürükler.

Bir kez daha, bu uzun çekimde görüntüdeki zamansallığın teorileştirilmesini, eylemin gerçekleşmesine dönük vurgudan öznelliğin içebakışına doğru -özellikle bir rüya-hali bağlamında- kaydırıyoruz. Fakat bu, ilk uzun çekimde Bahar'da gördüğümüzden farklı bir özneliktir; ilkinde bu onun iç çalkantılarının içe dönük gerçekliği iken, bu çekimde bir rüya-halinin öznelliğidir ki onun gerçekliği, dolayısıyla zamansallığı, farklı bir zeminedir. Bizler farklı gerçekliklerle rüya

görürüz; çok parlak ışık, göremediğimiz figürler, mantıksız hareketler ve gerçekdışı, mantıksız ve belirsiz bir şimdilik vs...

## Sonuç

Sonuç olarak, kameranın özdevinimiyle kaydedilen gerçeklik nedeniyle, bu gerçeklik kendini *şimdilik*teki bir görüntüde oynattığı için, görüntü zamanı da içerir. Fakat görüntünün zaman düzeyleri üzerine düşünebileceğimiz, özellikle farklı gerçeklik düzeylerini takip eden, farklı düzeyler vardır. Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* filminden iki uzun çekimi kullanarak, bu tür iki gerçekliği tartışmaya çalıştım; içe bakış ve rüya-hali gerçeklikleri... Sinemayı zaman üzerinden tartışmak, sadece görüntüyü kuramsallaştırmanın alternatif yolu değil, fakat aynı zamanda sinemayı yaşamla ilişkilendirmenin de bir yoludur. Deleuze'ün de dediği gibi: "sinema bedenleri yeniden-üretmez; onları tohumla üretir, zamanın tohumlarıyla" (Deleuze 2000: 372). Sinema, salyangozlar ve bizlerin hayatı gibi zamanın içinde akar. Hayatın kendisi, bir yerden sonra, bundan başka bir şey değildir.

İngilizce'den çeviren: Selin Dingiloğlu

## Kaynakça

- Deleuze, Gilles (2000) *The Brain is The Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Deren, Maya (1960) "Cinematography: The Creative Use of Reality" Mast G., Cohen M., Braudy L. (der.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* içinde, New York: Oxford University Press, s. 59-70.
- Kornfield, Jack ve Feldman, Christina (1996) *Soul Food: Stories to Nourish the Spirit and the Heart*, New York, NY: HarperCollins.
- Le Fanu, Mark (1997) "Metaphysics of the Long Take: Some post-Bazinian reflections", *P.O.V.: A Danish Journal of Film Studies* No. 4, Aralık 1997, ([http://pov.lmv.au.dk/Issue\\_04/section\\_1/artc1A.html](http://pov.lmv.au.dk/Issue_04/section_1/artc1A.html))
- Mulvey, Laura (2006) *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Londra: Reaktion Books.
- Laura Mulvey, "Vesuvian Topographies: The Eruption of the Past in Journey to Italy" David Forgacs, Sarah Lutton, ve Geoffrey Nowell-Smith (der.) *Roberto Rossellini: Magician of the Real* içinde, Londra: British Film Institute, 2000, s.95-111.
- Pasolini, Pier Paolo (1980) "Observations on the Long Take", Norman MacAfee ve Craig Owens (çev.) *October* Cilt 13 (Yaz 1980), s.3-6.

Jenna Ng  
University College London  
Doktora Öğrencisi