

Oğuz Onaran İçin...



SİNEMADA HAYAT VAR

Yaban Çilekleri Bergman Kaos Taviani Güney Solanas Özgürlük Hayaleti
Buñuel Oyunun Kuralı Renoir Yer Sarsılıyor Leopar Visconti 8¹/₂ Fellini
Mösyö Verdoux Chaplin Jules ve Jim Truffaut Altın Başlık Becker Daire Panahi
Aşk Üzerine Kısa Bir Film Dekalog Kieslowski Céline ve Julie Sandalda Rivette
Soğuk Büfe Blier Yağmurda Şarkı Donen & Kelly Taraf Tutmak Szabó Sıradan
Bir Adam Monicelli Hiroşima Sevgilim Resnais Mattei Olayı Rosi Uzak Ceylan
Hayat Var Erdem Çoğunluk Yüce Kara Tahta Makhmalbaf Bilinmeyen Kod
Haneke Nosferatu Murnau Herhalde Şeytan Bresson Aşk Makk İdam Sehpaşı
Malle Ömrümüzden Bir Sene Leigh



Derleyenler
Seçil Büker
S. Ruken Öztürk

Seçil Büker

Seçil Büker 1968 yılında Ankara Üniversitesi D.T.C.F. İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Bir süre uygulamalı dilbilim ve bu alana bağlı olarak belirli amaçlı yabancı dil  ğretimi ile ilgilendi. Daha sonra iletişim alanında doktora yaptı.  alışmaları film kuram ve eleştirisini alanında yoğunlaştı. 1987 yılında doçent, 1993 yılında profesör oldu. Seçil Büker Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nde, Orta Doğu Teknik  niversitesi'nde, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde değişik yıl ve dönemlerde dersler verdi. 2000-2012 arasında Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde görev yaptı. 2012 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde göreve başladı. Film kuramları, film eleştiri, film kuramında yeni yönelimler, toplumsal cinsiyet ve medya gibi dersleri lisans, yüksek lisans ve doktora düzeylerinde yürütmektedir.

S. Ruken  zt rk

S. Ruken  zt rk 1991 yılında Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi'ni bitirdi. Aynı  niversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde lisansüstü çalışmalarını Güzel Sanatlar Eğitimi alanında yaptı. 1999'da Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde göreve başladı. 2004'de doçent, 2010'da profesör oldu. S. Ruken  zt rk ODTÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Fakültesinde Film Analizi derslerini on yıldır vermekte; Ankara İlef'te ise řu an Radyo Televizyon Sinema bölümünün başkanı. Lisans ve lisansüstü düzeyde sinematografi, sinema tarihi, yeni Türkiye sineması, toplumsal cinsiyet ve sinema ilişkisiyle ilgili dersler vermekte. Yazarın *Sinemada Kadın Olmak*, *Sinemanın Dişil Yüzü*, *Kader: Zeki Demirkubuz* (derleme) adlı kitapları ve ortak çevirip derlediği *Postmodernizm ve Sinema* ile yine meslektaşlarıyla ortak yazdığı *Çok Tuhaf  ok Tanıdık: Vesikalı Yarım  zerine* adlı kitapları bulunmakta.

Derleyenler

**Seçil Büker
S. Ruken  zt rk**

Oğuz Onaran İçin...
Sinemada Hayat Var





61 ◆ SEÇİL BÜKER & S. RUKEN ÖZTÜRK



Oğuz Onaran için
Sinemada Hayat Uar



© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2012. 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan ◆ Yayına Hazırlayan: Ali Karadoğan ◆ Teknik Hazırlık ve Kapak Tasarımı: Ali Karadoğan ◆ Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435) ◆ Birinci Baskı: Haziran 2012 (600 Adet) ◆ ISBN: 978-9944-492-62-1 ◆ Bandrol Seri No Aralığı: THE AHV 151792'den 152391'e kadar.



De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
İlkyerleşim Mahallesi, 1989 Sokak, No: 8
Batkent / Ankara
Tel-Fax: + 90 312 386 27 58
bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

Piyano Eşliğinde Filmlerin İzini Sürmek	9
Seçil Büker	
S. Ruken Öztürk	

Müzik Sükûnu Getiriyor!	12
Seçil Büker	

BÖLÜM BİR: DÜŞLERİN İZİNDE ON FİLM

Bergman'ın <i>Yaban Çilekleri</i>: Bir Entelektüelin Yaşam Sorgusu	17
Hasan Akbulut	

Sinemanın Son Hikâye Anlatıcıları Taviani Kardeşler	27
Ahmet Gürata	

Belleklerdeki <i>Güney: Güney'im ben, bandeneon melodileri gibi...</i>	31
Senem Duruel Erkilic	

Düş Biter Hayalet Gider	41
Kurtuluş Özyazıcı	

<i>Oyunun Kuralı</i>: Herkesin Bir Nedeni Var	47
Serhan Mersin	

Sicilya Tutkusu Yeri Sarsıyor	59
Aslı Ekici	

Düşlerinin Peşinde Bir Yönetmen ve Onun <i>Sekiz Buçuk</i>'uncu Filmi	67
Aslı Ekici	

Bir Katilin Komedi: "Küçük Adam"ın İntikamı ya da <i>Mösyö Verdoux</i>	81
Selin Çelik	

Çakallar Leopara Karşı	89
Sarper Bütev	

Jules ve Jim ve Diğerleri	101
Fatma Okumuş	

BÖLÜM İKİ: KİMLER ÖLÜMSÜZ?

Oğuz Onaran'ın Kadınları: Audrey Hepburn ve Jeanne Moreau	109
Şeyma Balcı	

Mağrur Bakırlı "Öteki" Star: James Dean	125
Şeyma Balcı	

Holly'nin Gölgesi: İsimsiz Kedi	131
Canan Uluyağcı	

Altın Saçlı Pervasız Kadın: <i>Casque d'or</i>	135
Seçil Büker	

BÖLÜM ÜÇ: KADINLAR VARDIR! BİR DE ERİL DÜŞLER!

- Daire'nin İçinde: İran'da Kadın Olmak*** 141
Aslıhan Doğan Topçu
- Dikizcinin Egemen Bakışı*** 151
Eren Yüksel
- Selin ve Jülide'nin Gizemli Serüveni*** 161
Özgür Yaren
- Işıksız Kentte Eril Düşler: Buffet Froid*** 169
Bahar Şimşek

BÖLÜM DÖRT: MÜZİKSİZ OLMAZ!

- Yağmurda Şarkı Söyleyebilmeye Dair*** 179
Ayşe Mirza

BÖLÜM BEŞ: POLİTİKA HER YERDE

- Szabó'nun Sesçil Evreninde Taraf Tutmak*** 187
Sevgi Can Yağcı Aksel
- Komedi Sıradan Bir Adamı Ağırıyor*** 201
Gamze Hakverdi
- Hiroşima Sevgilim Üzerine Politik Bir Okuma*** 207
Selin Çelik
- Film mi Gerçek mi? Mattei Olayı*** 217
Özlem Özdemir

BÖLÜM ALTI: ÜLKE SINEMASI UZAKTA DEĞİL !

- Sanat Sinemasına Uzak'tan Bakmak*** 229
Ali Karadoğan
- Yaralar İçinde Ancak Umutlu Bir Hayat Var*** 243
Çağla Karabağ
- Çoğunluk: "Varlığım varlığına armağan olmuş bir kere"*** 255
Hakan Erkılıç

BÖLÜM YEDİ: SINIRDA, YOLDA, KIYIDA

- Kara Tahta: Sınırın Hayaletleri*** 265
Hasan Akbulut
- Şifreleri Çözmek: Masum Değiliz Hiçbirimiz!*** 273
S. Ruken Öztürk

BÖLÜM SEKİZ: RUHLARIN DANSI

Nosferatu: Vampirin Yalnızlığı 293

Y. Gürhan Topçu

Dekalog: Dogmalardan Vicdana 301

Nazlı Bayram

Ruh Bedenin Hapishanesi Olabilir mi? 307

Bahar Altay Erişen

BÖLÜM DOKUZ: AŞK'LA SINEMA

Baskıcı Gerçeklik İlkesine Karşı Eros: *Aşk* 315

Süreyya Çakır

Bir Cinayet Ne Kadar Parisli Olabilir? 333

E. Nezih Orhon

BÖLÜM ON: YUVADA YAŞLANMAK

Hayatın En Mutlu Anı 341

Seçil Büker

SANAT SİNEMASINA UZAK'TAN BAKMAK

Ali Karadoğan*

Nuri Bilge Ceylan'ın 2002 yılında çektiği ve Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü kazanan filmi *Uzak*, Türkiye sinemasının son dönemi düşünüldüğünde üzerine en çok yazılan ve konuşulan filmlerden biri olmuştur. *Uzak* filminden, “sanat sineması” söz konusu olduğunda Türkiye sinemasının en önemli örneklerinden biri olarak söz edilmiş ve filme ele aldığı konuyu sanat sinemasının kullandığı pek çok anlatsal, tematik ve görsel stratejiyi kullanarak aktarmasındaki başarısı nedeniyle ayrıksı bir değer atfedilmiştir. Film; gerek kullandığı plan sekanslar ve zamanı kullanma biçimi ile gerekse de “sesi görüntüden ayırmak,¹ sessizlik, zaman-ımgeyi görünür kılan tümüyle sessel ve görüntüsel durumlara odaklanmak, çerçeve içinde çerçeveler yapmak, yavaş ya da hareketsiz kamera hareketleriyle ‘ölü zamanlar’ yaratmak gibi anlatımda başvurduğu biçimsel araçlar [...]” (Akbulut, 2005, s. 168) ile oluşturulan biçimsel tavrıyla bir “sanat filmi” olarak değerlendirilmiştir.² Bu yazıda ise, temel olarak David Bordwell'in “Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması” (Bordwell, 2010) adlı makalesinden yola çıkılarak, *Uzak* filminin sanat sinemasının Bordwell tarafından tanımlanmış bazı pratikleriyle ilişkisine bakılacak ve filmin tematik olarak neyi merkeze aldığı ve nasıl temsil ettiği üzerinde durularak, filmin “sanat filmi örneği olma” özelliği sorgulanacaktır.

Film Pratiğinin Kipi Olarak *Uzak*

Uzak filmine baktığımızda neden-sonuç ilişkisinin filmin temel devamlılığında önemli bir rol oynadığını görürüz. Yusuf'un (Mehmet Emin Toprak) İstanbul'a gelmesinin nedeni fabrikadaki işinden atılması ve kasabasında iş bulamamış olmasıdır. Bu neden-sonuç mantığı, filmin tamamında izleyicinin zihninde herhangi bir boşluk bırakmadan olayların tutarlı bir biçimde birbirine bağlanmasını sağlamaktadır. Sadece filmin sonunda bir boşluk duygusu ve bilinmezlik oluşmaktadır: Yusuf'un akıbeti. Filmin finalinde, Yusuf'un kendisiyle ilgili ne karar verdiği ve nereye gittiği belirsiz kalmaktadır. Ancak Yusuf'un gidişinin nedeni izleyici için oldukça açıktır. Çünkü izleyici, Yusuf'un, Mahmut'un (Muzaffer Özdemir) giderek aşağılamaya dönüşen davranışlarına dayanamadığı için gittiğini bilir. Bu bilgi, filmi -sanat filmlerine özgü nedensellik zincirinin zayıflatılması söz konusu olduğunda- klasik sanat sinemasından çok geleneksel anlatı sinemasının neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde işleyen örneklerine yaklaştırmaktadır. Bu durumun, Türkiye sanat sineması söz konusu olduğunda sıklıkla karşılaşılan temel eğilimlerden biri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Türkiye sanat sinemasındaki film anlatıları, neden-sonuç ilişkisinden bağımsız olarak kurulmamakta, hatta anlatı içerisinde bu ilişki gevşek ya da belirsiz bir biçimde bile bırakılmamaktadır. Aksine film anlatılarında neden-sonuç ilişkisi oldukça görünür bir

* Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü Öğretim Görevlisi

¹ Filmin ses ve müzik kullanımını konusunda bkz. Onaran, 2004, s. 11-21.

² Nuri Bilge Ceylan sineması ve *Uzak* filminin ayrıntılı bir değerlendirmesi için bkz. Akbulut, 2005, s. 125-172.

biçimde korunarak kurulmaktadır. Neden-sonuç ilişkisinin zayıflatılması ise çoğunlukla filmlerin finalinde ortaya çıkan belirsizlikle sağlanmaya çalışılmaktadır.

Gerçek mekânlarda geçen ve zayıflayan insan ilişkileri meselesi çerçevesinde gelişen bir film olan *Uzak*, kendi geçmişinde bıraktığı taşradan gelen akrabası Yusuf'la birlikte, hayatının tadının kaçtığını düşünen, mahremiyetinin zedelendiğini hisseden Mahmut ile Yusuf arasındaki gerilimi konu etmektedir. Mahmut geçmişinde bıraktığı kasabasından, davetsiz bir misafir olarak çıkagelen Yusuf'u, yerleşik düzenini bozacağı, durup dururken ortaya çıkmış bir sorumluluk ve hatta külfet olarak gördüğü için çok da hoş karşılamaz. Kendine göre bir düzen kurmuş, kente tutunmuş, ilgileri ve tüketim alışkanlıklarıyla "geldiği noktadan" oldukça farklılaşmış olan Mahmut, hayat konusunda fazlasıyla nettir. Karısından ayrılırken, "fotoğrafi terk ederken", Yusuf'a hayat dersleri verirken bu netlik fazlasıyla görünürdür. Her ne kadar son sahnede sigara içerken ikircikli bir ruh hali varmış gibi görünse de Mahmut kendi yalnızlığı içinde her şeyi net yaşayan biridir. Yusuf da kendine göre netlikleri olan bir karakterdir. Mahmut'un "geldiği noktadan" henüz yola çıkan Yusuf, iş arayacak, iş bulacak, kente tutunup, yerleşecek, kısacası kendine yeni bir hayat kuracaktır. Bunları yaparken (yapmayı planlarken), Mahmut'un kendisine destek sağlayacağından emindir; çünkü onun geldiği kasaba dünyasında, "doğal olan", "olması gereken" budur. Ama Yusuf'un henüz bilmediği ve zamanla öğreneceği gerçek, kendisinin artık Mahmut'un dünyasında sadece, onun geride bıraktığı kasabanın somut temsiline dönüştüğü ve neredeyse kasabanın ve geçmişte kalmış olması gereken yaşam alışkanlıklarının metaforik bir anlatımı olan, kokan ayakkabılar ve çoraplar anlamına geldiğidir.

Sanat sinemasının özelliklerinden biri, psikolojik karmaşıklığı olan karakterlere yer verilmesidir. Ancak *Uzak* filminin kahramanları psikolojik karmaşıklığa, hatta belirgin bir derinliğe bile sahip görünmemektedir. Aşırı çelişkileri, tutarsızlıkları, belirsizlikleri olan karakterleri görmeyiz bu filmde. Sanat sineması örneklerinde görülen psikolojik nedenselliğe dayalı yapı dikkate alındığında *Uzak* filmi de böyle bir özelliği taşımaktadır. Ancak karakterler üzerine yoğunlaşıldığında buradaki karakterlerin klasik sinemadaki gibi amaçlarının ve hedeflerinin olduğu görülecektir. Mahmut'un dile getirilmiş net bir hedefi olmasa da, kurulu düzenini korumayı bir hedef olarak gördüğü aşikârdır. Düzenini korumak, Mahmut için temel amaçtır. Bu nedenle düzenini bozacak, onu etkileyecek her şeye karşı bir hoşnutsuzluğu vardır. Yusuf'un onun hayatını etkilemesine dayanamaz, rahatını bozup hasta annesine bile gitmek istemez, belki de kolay ulaşılabilir olmamak için cep telefonu taşımaz. Ancak mecbur bırakıldığında kendi hayatını zoraki de olsa biraz değiştirir. Buna rağmen kısacık bir zaman için bile olsa gittiği yerde kendi düzenini kurmanın yollarını bulur. Ablasının evinde de kendisini televizyon karşısına konuşturur. Mahmut bir tek boşandığı eşi söz konusu olduğunda bir sorumluluk alameti gösterir, ancak kendisini sorgulamak ve eleştirmek gibi daha derin bir eyleme girişmez. Fotoğraf tartışmasında olduğu gibi daha çok suçlayıcıdır. Kendi yolundan emin, ikirciksiz belirli bir hayat perspektifi varmış gibi davranır. Mahmut'un hayatında belirsiz seçimlerin yerini gayet net seçimler almıştır. Mahmut'un bu "netlikleri", sanat sineması örneklerinde rastlanan anlatıyı sürükleyen "düzensiz niteliğin" (Bordwell, 2010, s. 74) *Uzak* filminde var olmadığının göstergesidir. Burada, *Uzak* filmini sanat filmine yaklaştıran tek şeyin, filmin finalinde Yusuf'un nereye gittiğinin belirsizliğinden doğduğunu yineleyebiliriz. Ancak filmin ana yönlendirici karakterinin Mahmut olduğunu düşündüğümüzde, filmin aslında başladığı noktaya geri döndüğünü; Yusuf'un gelmesiyle bozulan Mahmut'un düzeninin, Yusuf'un ona bir paket sigara bırakarak gitmesiyle tekrar tesis edildiğini

görebiliriz. Yaşananlar Mahmut'un kurulu düzeninde sadece zorunlu bir ara olarak yer almış gibidir. Her şey Mahmut'a "uzak"tır.

Sanat filmlerinde kahramanın yolculuğunun bir biçimi vardır: Bu biçim; bir yolculuk, bir amaç, bir arayış olabileceği gibi, kimi zaman da, bir sanat olayının gerçekleşme, hayat bulma sürecini filmin evreni içerisinde gösteren bir yapı olabilir. Bu anlamda baktığımızda Mahmut'un mesleği olan fotoğrafçılık ona belirli bir özgürlük alanı da sunar: Hem bağımsız olarak çalışma ve kimseye tabi olmama hem de doğal olarak hayatını daha serbest yaşayabilme olanağı. Mahmut'un uğraşı, onu bireysel hazları ve beklentileri olan daha bireyci bir karakter haline getirmiştir. Bu noktada "Mahmut'un yaşamını anlamlı kılan ne" sorusu çok daha özel bir önem kazanır. Film bize bu sorunun yanıtını net bir biçimde vermez aslında. Ama filmin diegesisi içinde Mahmut'un sahip çıktıklarına bakarak bu anlamı bulabiliriz. Bu da Mahmut'un kendi evinde kurduğu dünyanın dışarıdan herhangi bir etkiye maruz kalmadan olağan düzenini sürdürmesidir. Mahmut'un kendi yarattığı düzeninin hiç bozulmadan sürmesi, Mahmut'un birey olarak temel amacıdır. Mahmut'un "insan olarak" kendisine biçtiği "ahlaki" rol, bu izlek etrafında hayatı tek başına kimseye "ihtiyaç" duymadan, kimsenin de kendisine "ihtiyaç" duymasına olanak vermeden yaşamaktır.

Mahmut sanat filmi karakterlerinin genelinde olduğu gibi bir "kayıtsızlığa" düşmez, kendi rahatı söz konusu olduğunda yaşam alanını korumak konusunda sertleşir. Sanat sinemasında karakterlerin bir hedefinin olmaması aslında yaşamın anlamsızlığını vurgularken, *Uzak*'ta karakterlerin amaçlarının varlığı bizzat hayatın ve yaşamının o kadar da anlamsız olmadığını ortaya koyar. Sanat sineması için elzem olan "karakterlerin psikolojik durumlarını ifade edip açıklamalarına olanak verecek şekilde yeterince gevşek bir nedenselliğe sahip olmaları" (Bordwell, 2010, s. 74-75) durumu *Uzak*'ta pek karşılığını bulmaz. Her ne kadar bütün sanat sineması örneklerinde olduğu gibi "Yavaş hareket eden karakterler her şeyi anlat(ır)"sa da (s. 75) yine de filmde, Bordwell'in sanat sineması için altını çizdiği, sanat sinemasının "eylemden çok tepkiyle" ilgilenmesi ve "kendi nedenlerini arayan psikolojik itkilerin sineması" olması durumunu görmek zordur (s. 75). *Uzak*'ta karakterlerin kendi üzerlerine düşünmeleri ya da eylemlerinin sonuçları ya da nedenleri üzerinde durmalarına, durumları sorgulamalarına rastlamayız. Filmde anlatının akışı, karakterlerin bu tarz hesaplaşmalara girişmeleri nedeniyle kesintiye uğrayarak, neden-sonuç ilişkisinin akışını kesmez, anlatı nedensellik içerisinde devam eder. Ancak Bordwell'in belirttiği gibi sanat sinemasında karakterlerin "öyküler anlatması" *Uzak*'ta farklılıklar taşısa da karşılığını bulur. Mahmut Yusuf'a kendi "tutunma" öyküsünü anlatır ve nasihatlerde bulunur. Mahmut, kendi yaşadığı zorluklardan örnekler vererek, Yusuf'a kendi hayatının güçlükleriyle tek başına mücadele etmesini öğütler. Bordwell'in sözünü ettiği "rüyalar ve fanteziler" de (s. 75) filmde yer bulur. Yusuf'un uyur uyanık gördüğü ışık, Mahmut'un devrilen lambayı görmesi filmi sanat sinemasına yaklaştıran özelliklerdir. Fantezilere gelince; Mahmut kendisine filmlerden bir fantezi dünyası da kurmuştur; içinde sanat filmlerinin de, pornonun da, televizyondaki moda kanallarının da olduğu bir dünyadır bu. Mahmut'un hayatla bağlarının zayıflığı, sanat sinemasının "toplumsal etkiler" söz konusu olduğunda taşıdığı zayıflığı örnekler gibidir. "... [S]anat sinemasında sosyal kuvvetler psikolojik olarak hassas bireyi etkiledikleri ölçüde anlam kazanırlar" (s. 75) diyen Bordwell'i izleyerek söylersek; Mahmut'un, Yusuf'a yardım etme konusunda söyledikleri "sosyal kuvvetlerin" sınırlı etkisini örnekler gibidir. Mahmut Yusuf'a, "onurlu ol, başkalarından yardım isteme" der. Mahmut'un, Yusuf'un her "yardım ve destek" çağrısında kendisinin "tek başına, dişile tırnağıyla, yarımsız, desteksiz ayakta kaldığını, kimseden hiçbir şey için yardım dilemediğini, bu nedenle de

Yusuf için de kimseden bir şey istemeyeceğini” net bir tavırla belirtir. Toplumsal olanın baskısı sadece bu diyaloglarda ve bir de Yusuf 2000 kişiyle birlikte fabrikadan çıkarıldığını söylediğinde, Mahmut’un “bir kasaba dolusu insan”, “burada da işsizlik var” demesiyle görünür hale gelir; bunun dışında yaşananlar Mahmut için, sadece bireysel yetersizliklerin doğal sonucudur. Mahmut’a göre Yusuf, kişisel yetersizlikleriyle, kendisine bir yol açmadığı, yetenekli olmadığı için bir iş bulamamaktadır. Başkalarından yardım istemek yerine yeteneklerini geliştirse, sorununun çözümü kolaylaşacaktır.

Uzak filminde hâkim olan gerçeklik kavrayışı filmin zamansal ve mekânsal yapısını etkilese de bu etki, Bordwell’in sanat sinemasının gerçekçiliğinin içerdiğini söylediği olasılıklar yelpazesini içermez. Sanat sineması için,

Belgesel bir gerçeğe bağlılıktan, yoğun psikolojik öznelliğe varan pek çok seçenek vardır. [...] Böylece iki okuma stratejisine olanak verilmiş olur. Klasik zaman ve mekân kavramlarına ilişkin ihlaller beklenmeyen ve bilinmeyen bir günlük gerçekliğin veya karmaşık karakterlerin öznel gerçekliğinin karışması olarak mazur görülür (2010, s. 75).

Uzak filmi için bu türden farklı gerçeklik düzeylerinden söz edilemez, sadece psikolojik bir öznelliğin kısmen görünür olduğu yüzeyde dolaşan bir gerçekçilik vardır. *Uzak*’taki gerçekçilik Kovács’ın belirttiği “yüzey imgeleri”yle temsil edilir:

Modern sinemanın gerçekliğe yaklaşımındaki başlıca eğilim gerçekliği, yaygın olarak klasik anlatıda ortaya çıkan temeldeki devam eden gelişme sürecine gönderme yapmayan yüzey imgeleriyle temsil etmektir. Eğer anlatının ereksel yapısı bir başlangıcın ve bir sonun olduğu imgeler dizisi sağlamıyorsa, gerçekliğin yüzey imgeleri her zaman parçalı ve statik olma eğilimi taşır. ‘Statik’ terimi burada hareketin olmaması değil, ama hareketin yönünün olmaması ya da kendine yeterli ve dairesel olması anlamına gelir. Ve parçalı olma devamlılığın olmaması değil, ancak imgelerin sürekli akışının ereksel bir sürecin tezahürü olmaması anlamındadır (Kovács, 2010, s. 128).

Bu yapı da “görsel stil” ile “anlatı mantığı” arasında bir ayrıma yol açar (Kovács, 2010, s. 146). Bu ayrım sonucunda film farklı düzeylerin birleştirilmesini gerektiren, yeni bir anlatımsal işlev kazanır. Filmi anlamak ancak “görsel stil” ile “anlatı mantığı”nı farklı düzeylerde gerçekleşen yapılar olarak anlayıp, onlar arasındaki karmaşık ilişkiyi yeniden kurmakla mümkün olur.

Kurmaca filmde en önemli ve en revaçta işlev doğal olarak anlatısal işlevdir. Klasik anlatı sinemasında görsel stil anlatının netliğini destekler, bu nedenle bir filmde kamera Bresson’un stilinde olduğu gibi ana “temayı” göstermediğinde ya da kurgu Truffaut ve Godard’ın ilk filmlerindeki gibi kafa karıştırıcı bir zaman ve mekân duygusu yarattığında veya Antonioni’nin, Ozu’nun ya da Tarkovsky’nin filmlerindeki gibi bir sahneyi anlatısının özünü anlamamıza yetmesinden çok daha uzun süre izlemek zorunda kaldığımızda, insanın sahip olduğu ilk izlenim stiline anlatıya üstün geldiğidir. Ancak görsel stil asla tamamen anlatıya tabi olmaz, hatta klasik Hollywood sinemasında bile (Kovács, 2010, 145).

Ceylan sinemasının anlatısındaki devamlılıkla sanat sineması içerisinde yer almasının nedenini burada aramak daha doğru olabilir. Ceylan, filmlerinde zaman, zaman stili anlatıya tabi kılar. Bunu yaparken de minimalist bir sinemanın çeşitli unsurlarından yararlanır. Her şeyden önce “ifade unsurlarını sistematik bir biçimde azaltır” (Kovács, 2010, s. 148). Kovács, modern minimalist biçim içinde üç temel eğilimi ayırt eder. Birinci eğilim Bresson’un filmlerinde görülen ve *metonimik minimalizm* diye adlandırdığı eğilimdir. İkincisi Antonioni’nin 1957 ile 1966 arasındaki

filmlerinin temsil ettiği *analitik minimalizm*'dir. Üçüncüsü de *dokunaklı minimalizm* olarak adlandırdığı ve başlıca temsilcisi Ingmar Bergman'ın, 1961 ile 1972 arasında yaptığı filmleri kapsayan eğilimdir (Kovács, 2010, s. 149). Burada *Uzak* filmini ve Ceylan sinemasını anlamak için belki de “metonimik minimalizm” terimini kullanmak işlevsel olabilir. Kovács, tanımladığı bu minimalist eğilimin temel temsilcisi olan Bresson'un filmlerinin üç yanı olduğunu söyler. “Birincisi ekran dışı alanın yaygın kullanımı, ikincisi üst düzeyde eksiltili anlatı stili ve üçüncüsü üst düzeyde sakin oyunculuk stili.” (Kovács, 2010, s. 150). Kovács'ın Bresson'un stilini metonimik olarak adlandırmasının nedeni ise ağırlıklı olarak “ekran dışı alanı” kullanmasıdır. *Uzak* filminde de Ceylan özellikle ses ve ses efektleri konusunda ekranda görülebilir olanın ötesine geçerek ekran dışı alanı kullanır. Bu durumu evdeki farenin öyküsünün neredeyse ekran dışında gerçekleşen ikinci bir öykü gibi uzun bir süre filmin evreni içerisinde bize sadece duyumsatılmasıyla örnekleyebiliriz.

Bir yönetmenin anlatı sürecinde ekran dışı alanı kullanmasının temel olarak iki nedeni vardır. Bir neden dramatik gerilimi artırmak, izleyicinin merakını artırmaktır; bu merak önceden görülmeyen gösterilerek tatmin edilecektir. Diğer neden fazla enformasyonu azaltmaktır. Anlatı enformasyonunun bir bölümü üç değil, yalnızca iki kanalla aktarılır; ya zaman ve görüntüyle (ne olduğunu görürüz) ya da zaman ve sesle (ne olduğunu duyarız). İkinci durumda ekran dışı alanın minimalist kullanımından bahsedebiliriz. Belirli olaylar ekranda asla görülmez, yalnızca sesleri duyabiliriz (Kovács, 2010, s. 150).

Ceylan'ın anlatımında başvurduğu bu “zaman ve sesle” olayları izleyiciye aktarma, onun minimalizminin de kaynağıdır. Ceylan, bu yapıya bir de müzik aracılığıyla başvurur. Müzik *Uzak* filminde, “hem olan bitenlere karşı nasıl bir tutum takınacağımızı belirtmekte, hem de görüntüde olmayan bazı bilgileri aktarmakta” (Onaran, 2004, s. 19) başarılı bir biçimde kullanılmaktadır. Mahmut'la boşandığı karısının konuşmasında, Mahmut'un deniz kıyısında öylece durduğu sahnelerde ve boşandığı karısının evine bakarken müziğin ve seslerin bu amaçla kullanımı söz konusudur. Ceylan'ın filmlerinde yer verdiği oyunculuk tarzı da onun bu eğilimini destekler. Ceylan *Uzak*'ta gerek diğer filmlerinin birçoğunda olduğu gibi, profesyonel olmayan oyuncularını kullanarak, gerekse de bu oyuncuların performanslarının olabildiğince duygusal patlamalara izin vermeyen sakin bir biçimde aktarılmasını sağlayarak, küçük değişikliklerle de olsa, genel tarzını sürdürür.³

Sanat sinemasının en bilindik ikiliklerinden biri olan kurmaca-gerçeklik (oyun-gerçek) ikiliği ise filmde yer bulmaz, bu nedenle de film ikili okuma stratejilerine izin veren bir yapıya sahip değildir.⁴ Klasik anlamdaki zaman ve mekân kavrayışına ilişkin pek bir ihlal barındırmayan film günlük gerçeklikle karakterin karmaşık öznel gerçekliği arasında da bir ilişki kurmaz. Karakterler kendi günlük gerçekliklerine karşı birer seyirci gibidir, dışarıdan seyreder, onu içselleştirmez, kendi hayatlarına karşı bir sinema perdesi önündeymiş gibi hareket ederler. Karakterlerin öznel gerçekliği ile dış dünyanın nesnel varoluşu arasındaki ilişki karakterlerin psikolojik durumlarında bir karmaşıklığa ya da çelişkiye yol açmaz. Aksine onların

³ *Uzak*'ta oyuncu seçimi konusunda Ceylan, daha önceki filmlerinin aksine bir değişikliğe gitmiştir. Amatör oyuncuların yanı sıra Zuhal Gencer Erkaya gibi profesyonel oyunculara da başvurmuştur. Ceylan'ın *Uzak*'taki oyunculuk tarzı konusundaki bir diğer değişim de Yusuf'un oyuncak asker sahnesinde ortaya çıkan abartılı gülmesidir. Bu durum Ceylan filmlerinde pek görülmeyen ani patlamalara da bir örnek olarak gösterilebilir.

⁴ Akbulut, filmdeki düş sahnesinde bu ikiliğin izlerinin görülebileceğini ve bu sahnenin sinemanın düşe ne kadar yakın olduğunu ima ettiğini söyler (Akbulut, 2005, s. 170).

üzerinde dış gerçekliğin yatıştırıcı, rahatlatıcı bir etkisi vardır. Neredeyse onları sağaltan bir yapıya sahiptir. Gerek Yusuf'un, gerekse de Mahmut'un İstanbul'u gezmeleri ve seyretmelerinde bunu görmek mümkündür. Yusuf'un karla kaplı İstanbul'u gezdiği sahneler neredeyse Yusuf'un gerçekleşmesini umduğu "hayali dünyası"na dışarıdan bakması gibidir. Keza Mahmut da filmin finalinde benzer bir biçimde -hareket ederek değil film boyunca yaptığı gibi oturarak- İstanbul'a dışarıdan bakar. Oturduğu bankta geçmekte olan gemileri, dalgaların kıyıya vurmasını ve etrafı seyrederek. Sahne, Mahmut'un, Yusuf gittikten sonra evde unuttuğu bir sigara paketini bulmasından kesmeyle, Mahmut'un kıyıda bir bankta oturmasına geçer. Mahmut sırtı kameraya dönük bir biçimde denizi seyretmektedir. Sabit çerçevede, eylem çerçeve içindeki nesnelerin hareketiyle sağlanır, Mahmut neredeyse cansız gibidir. Gemiler gelip geçer, Mahmut'un önünden sürekli naylon poşetler ve kâğıt parçaları rüzgârla yer değiştirir. Daha sonra kameranın konumu değişir ve Mahmut'un yüzünü göreceğimiz bir açıya geçer. Sonrası ise Mahmut'un bulduğu sigara ile kurduğu tuhaf duygusal ilişkiyi gösterir. Mahmut'un bir yandan gitmekte olan gemileri seyretmesi diğer yandan giderken Yusuf'un bıraktığı sigaraya bakıp durması bu ikisi arasında bir ilişki kurduğu duygusu uyandırır. Bu sahne ile Bülent Diken'in *İklimler*'deki (2006) yelkenli sahnesi için söylediklerini bir araya getirmek mümkündür. Diken, *İklimler*'deki yelkenli sahnesinde yaratılan "simgesel mekân içinde İsa (değerlerin bulunmadığı dünya), Bahar (bir dünyaya ait olmayan değerler) ve yelkenli (idealizm) birbiriyle bağlantılıdır ve ayrıştırıcı bir sentez içinde birbirlerini besler/yıkırlar" demektedir (2011, s. 58-59). Mahmut'un bulunduğu sahneye de böyle baktığımızda, Mahmut (net değerleri olan yeni dünya), Yusuf (geldiği kentte tutunamadığı için eski değerlerine döndüğü ima edilen, eski dünya) ve sigara (kaybedilen dünya) arasındaki ilişki filmin bütün anlatmak istediklerini vurgulayan bir yapıya sahiptir, hepsi de birbirleriyle ilişkilidir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken *İklimler*'den farklı olarak, bu üçgenin ikinci noktası olan Yusuf'un bir yokluk olarak bu sahnede duyumsatılmasıdır. Film boyunca baktığımızda Mahmut hep Yusuf'u görmezden gelmeye çalışmış, onu temsil ettiği bütün değerlerle birlikte reddetmeye uğraşmıştır. Sahne bütün bunları görsel olarak izleyici için bir bütünlük halinde kodlar. *Yokluk* olarak Yusuf'un temsili, onun temsil ettiği dünyanın da bir *yokluk* olarak algılanmasına yol açar. *İklimler*'in iki karakteri İsa ve Bahar bu anlamıyla, "mevcut dünyanın olmaması gerektiği ve olması gereken dünyanın da var olmadığı yargısında bulunan" (Diken, 2011, s. 59) birer "nihilist"ken, *Uzak*'in iki kahramanı, Mahmut ve Yusuf bu nihilizmden uzaktır.

"Fotoğraf *Uzak*'taki anlam katmanlarını keşfetmek için bereketli bir kavramdır" (Akbulut, 2005, s. 151). Sanat sinemasının kendi üzerine düşünmesi, kendi metni içerisinde kendi varoluşunun kurallarını sorgulaması onun, temel ayırıcı özelliklerindedir. *Uzak* filmi söz konusu olduğunda bu "kendi üzerine düşünme" sinemayla fotoğraf arasındaki ilişkinin ne olduğunun sorgulanması aracılığıyla yapılır. Ancak *Uzak*'taki bu tartışma bu "doğa"nın ne olduğunun sorgulanmasından çok, bunun ahlaki yönü üzerinedir. Burada sanat yapıtının kendi üzerine düşünmesinin "ahlaki" yönü üzerinde durulur. "*Uzak*'ın başlangıcı,⁵ bu nedenle sinema üzerine bir düşünme pratiğidir, öz-düşünümseldir ve bu nitelik, *Uzak*'ı 'sanat' filmine bağlar." (Akbulut, 2005, s. 127). Sanat filmi, modern estetiğin ayrımlarından biri olan "estetik öz-bilinçlilik" ya da "öz-düşünümsellik" (self-reflexiveness) niteliğine sahiptir (Lunn, 1995, s. 48). Fotoğraf ve sinema ilişkisi çerçevesinde bakıldığında belki de filmin "öz-

⁵ *Uzak* filminin ismi ile filmin anlamsal dünyası arasındaki ilişki hakkında bkz. Daldal (2003, s. 268).

düşünümsel” olmasından daha yararlı bir kavram olarak Aslı Daldal’ın Kracauer’den alıntılıdığı “basit anlatı” modelini kullanmak yerindedir (Daldal, 2003, s. 256). Daldal, Nuri Bilge Ceylan’ın önceki filmlerine oranla *Uzak*’ta “fotoğraf temelli ‘gerçekçi’ sinema anlayışından ve ‘basit anlatı’⁶ türünden bir ölçüde uzaklaşmaya başladığını” belirtir (s. 271). Daldal’a göre her şeyden önce Ceylan artık, “basit anlatı” türünün bir özelliği olarak “dramatik gerilimi minimize etmeyi” terk etmiştir (s. 269). Bu da karakterlerini abartısız bir biçimde çevresiyle ilişki içerisinde resmetme çabasının da kesintiye uğraması anlamına gelmektedir. Bu “terk ediş” aslında Ceylan’ın, sinemasal tarzındaki belgesele yakın üslubunu, klasik sinemanın sınırlarına yaklaştıran bir hal alması tehlikesini doğurmaktadır. Filmi bu açıdan ele aldığımızda Ceylan’ın “fotoğraftan gelen sinema anlayışında” bir kırılmadan söz etmek de mümkündür (s. 270). Çünkü filmin metni içerisinde yürütülen “fotoğrafın bittiğine” dair tartışma, aslında Ceylan’ın filminin öz-düşünümsel yanından çok onun kendi sanatsal evrimindeki bir kırılmayla ilgili görünmektedir. Ceylan, Mahmut aracılığıyla aslında daha önce yaptığı fotoğraf işinin artık sinema karşısında yenilgiye uğradığını vurgular. Bu kırılma aynı zamanda Ceylan sinemasının en güçlü yanı olan “kendiliğindenliği” yakalamayı güçleştirmekte ve filmi “basit anlatı” modelinden uzaklaştırmaktadır.

“Basit anlatı” olarak *Uzak* filminde, öykü düzeninde de kurgusal oynamalar yer almaz, öyle ki filmde herhangi bir geriyedönüşe ya da ileriatlayışa rastlanmaz. Öykü düzeni Yusuf karakterinin gelmesiyle başlar ve Yusuf’un gitmesiyle sona erer: Film, çizgisel, belirli bir noktadan başlayıp belirli bir noktada son bulan bir yapı gösterir. Belki de bu noktada söylenmesi gereken tek şey filmin ölü zamanları kullanma konusundaki yeteneğidir. *Uzak* filminin giriş sahnesinde Yusuf karakterinin *Uzak* bir noktadan kameranın konumlandığı yere gelişinin, tek ve kesintisiz bir çekimle gerçek zamana eş bir süreyle izleyiciye verilmesi “zamanın ve mekânın gerçekçi sürekliliğini temsil etmek” için yönetmenin kullandığı klasikleşmiş biçimsel bir araçtır. Bordwell’in “hem nesnel hem de öznel gerçeğe yakınlığa verilen önem, sanat sinemasının klasik anlatı kipinden ayrılmasını sağlar” derken kastettiği şeyi *Uzak*’ta tam anlamıyla görmek mümkün değildir. *Uzak* filmi, gerçekliği izleyiciye sunarken olabildiğince geleneksel anlatı kipleri ve biçimsel özellikleri kullanır. Bunu ihlal eden tek farklılık ölü zamanlarla desteklenen uzun çekimlerin yoğunluğudur. Bu biçimsel araçlarla Ceylan, filmle izleyici arasında “yarattığı mesafe duygusu”na (Akbulut, 2005, s. 165) karakterlerinin birbirleriyle arasındaki “mesafeyi” ve karakterlerin çevreleriyle olan “mesafe”lerini de ekler. Bu mesafe duygusunu da daha çok uzun çekimlerle, kamerasını olabildiğince seyirci konumunda tutup, nesnel bir pozisyonda kullanarak yapar. Burada belki de film metninin bütünlüğünü sağlayan şeyin ne olduğu sorusu üzerinde durmak gerekmektedir. Sanat sineması filmin bütünlüğünü, filmin evreni içerisinde yer vermediği neden-sonuç ilişkisinin yokluğu ya da gevşekliği nedeniyle,

⁶ “Basit anlatı” (*slight narrative*) kavramını Daldal, Kracauer’den yola çıkarak kullanır. “Kracauer’in de vurguladığı gibi, ‘basit anlatı’, fotoğrafla içiçe bir sinemadır ve öykünün hayatın içinden gelmesine büyük önem verir. Aslında filmin konusu çoğu kez ‘gündelik yaşantı’dır. ‘Hayatı olduğu gibi vermek’, bunu yaparken de mümkün olan en az müdahaleyi yapmak (sanatın ‘yalanını’ minimize etmek) arzusundaki sinemacı için çok katı kurallarla belirlenmiş bir kurmaca altyapıya gerek yoktur. ‘Basit anlatı’, çok sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen bir öyküleme kalıbıdır. Bu tarz bir sinemanın ‘sanat’ yönü, [...] ‘varolan yaşamdaki ahengi, şiirselliği yakalayabilmesi ve aktarmasıdır.’ Bu tür filmlerde geleneksel anlatıdaki ‘giriş-gelişme ve sonuç’ bölümlerini bulmak da mümkün değildir. Hayat, başı sonu olmayan, devam eden bir süreç olduğu için, ‘basit anlatı’ filmleri de hep ‘sürer’” (Daldal, 2003, s. 263).

dışsal ya da anlamsal başka araçlarla sağlamak zorundadır: Metaforik, sembolik, gerçeküstücü öğeler ya da filmin anlam dünyasının bir bütünleştirici unsuru olarak yönetmene atfedilen “*auteurlük*” gibi. *Uzak* söz konusu olduğunda yaratıcı sanatçının kişisel ifadesinin, filmin anlamını belirleyen temel etken olduğunu söyleyebiliriz. Nuri Bilge Ceylan’ın önceki filmlerinden getirdiği anlamsal dünya aslında burada da filmin anlamsal metninin kurulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Hem filmler arası metinlerarasılık, hem de filmlerin etrafında örülen “aura” sanat filmlerinin anlamının ortaya çıkmasında etken olmaktadır.

Burada işleyen birkaç uylaşım vardır. Ehil izleyici filmi, anlatıda düzen bekleyerek değil, teknik dokunuşlar (Truffaut’nun dondurulmuş görüntüleri, Antonioni’nin çevrimleri) ve obsesif motifler (Buñuel’in kilise karşıtlığı, Fellini’nin şovları, Bergman’ın karakter adları) gibi biçimsel imzalar bekleyerek izler” (Bordwell, 2010, s. 76).

Sanat filmi yazara göre kendini ifade eden bir bireyin eseri olarak okunmaktadır (s. 77). Yine Bordwell’in belirttiği gibi,

Sanat sineması metninde auteur kodu, klasik normun tekrarlanan ihlalleri şeklinde tezahür eder. Olağandışı bir açı, izin verilmeyen bir kamera hareketi, ışık veya ortamda gerçekçi olmayan bir kayma, kısacası sinemasal mekân ve zamanın neden-sonuç ilişkisi bağlantısındaki herhangi bir bozulmadan kaynaklanan ve klasik ölçütlerden olabilecek her türlü sapma “auteur yorumu” olarak okunabilir (2010, s. 77).

Uzak filmine baktığımızda; olağandışı bir açı, klasik sinemanın izin vermediği bir kamera hareketi, ortamda gerçekçi olmayan bir kayma ya da sinemasal mekân ve zamanın neden-sonuç ilişkisi bağlantısındaki herhangi bir bozulmadan kaynaklanan bir sapmaya rastlamayız. *Uzak* sinemasal olarak güçlü yapısını tuhaf bir biçimde sanat sinemasının bozmaya çalıştığı geleneksel anlatı yapısını ve neden-sonuç ilişkisini koruyarak ama bunu klasik sinemanın yapmadığı bir biçimde uzun çekimler ve itinalı mizansenleri aracılığıyla gerçekleştirirken, olay örgüsüne de çok fazla vurgu yapmaz. Bu durumda filmin bütünleştirici unsuru olarak filmin “gerçekliği” ve “auteur”ün dışavurumu” öne çıkmaktadır.

Belki de sanat sinemasının en önemli aracı anlatsal yapısında yer verdiği “belirsizlik”tir. Sanat sineması yapısında taşıdığı bu belirsizlikle, anaakım sinemadan belirgin bir farklılığa ulaşır. Sanat sinemasının taşıdığı bu belirsizlik onun anlatsal stratejilerini de yönlendiren bir yapıya sahiptir. Bu anlamda belirsizliğin okunma biçimi filmin anlatsal amacını açığa çıkarmak noktasında önemlidir. Ancak belirsizliğin nasıl okunacağı sorunu sanat sinemasının açık uçlu yapısını ve onun nedensellik zincirinde yarattığı boşluklarla bir anlamı nasıl inşa ettiğini de ortaya koyar. Bordwell’in belirttiği gibi:

Böylece sanat filmi, belirli bir okuma yöntemi gerektirir. Ne zaman nedensellik, zamansallık veya mekânsallık ile ilgili bir soruyla karşılaşsak önce gerçekçi bir güdü ararız. (Belirsizliğe yol açan karakterin ruhsal durumu mu? Yaşam böyle dağınık mı?) Öte yandan biraz aykırı bakıyorsak auteur yönlendirmesi ararız. (Burada ne “söyleniyor”? Normun ihlalinin gerekçesi nasıl bir önem taşıyor olabilir?) İdeal durumda, film duraklayarak karakter özneliği, yaşamın karışıklığı ve auteur görüşünü yansıtır. Bir kategoride aşırı olan her şey başka bir kategoriye ait olmalıdır. Belirsizlikler süregelir ama oldukları gibi, yani, apaçık belirsizlikler olarak anlaşılırlar. Kabaca ifade edecek olursak sanat sinemasının sloganı “Emin olmadığın yerde, maksimum belirsizlik oku” olabilir (2010, s. 78).

Anlatıda karakterlerin net amaçlarının olmaması ve belirsizliğin anlatı yapısının temel bileşeni olması filmin sonlandırılmasında da anlatı stratejisini zorunlu olarak filmi “açık uçlu” olmaya yönlendirir (s. 79). Bordwell’in “Açık ve keyfi sonla sanat filmi, belirsizliğin anlaşılabilirliğin egemen ilkesi olduğunu, filmi öyküden çok anlatım için izlememiz gerektiğini, yaşamın sanat kadar tertipli olmadığını ve bu sanatın da bunu bildiğini bir kez daha ortaya koyar” (s. 79) belirlemesi, *Uzak* söz konusu olduğunda ikili bir anlam kazanır. *Uzak* bir yandan anlaşılır olmaya özen gösteren nedensel yapısıyla diğer yandan da sonu itibarıyla taşıdığı kısmi belirsizlik nedeniyle; anlatılan ancak sonunu bilmediğimiz bir yapı sunmaktadır. Tam da bu durumu Robert Self’in belirlemesiyle birlikte düşünmek açıklayıcı olabilir:

Klasik anlatı sineması mekânsal ve zamansal sistemleri anlatsal mantığın gerekliliklerine tabi kılarak sabit olmayan gerçekliği engellemeye çalışırken, modernist sinema mekânsal, zamansal, grafik ve ritmik boyutların hepsini anlatıdan bağımsız kılar ve anlamlandırma sürecinin kendisini vurgular. Sanat sineması, neden sonuç mantığının klasik kapanımı ile modernist bölünme arasındaki dengede inşa edilmiştir. [...] Klasik anlatı filmi merkezi bakış açılı karakter otoritesi aracılığıyla işlerlik kazanır, ama sanat filmi, anlatsal sesin konumunu silikleştirir (Self, 1979, s. 74-75).

Nuri Bilge Ceylan sinemasını ve özel olarak *Uzak* filmini değerlendirirken Bordwell’in yaptığı başka bir ayrıma da başvurabiliriz. Bordwell, sanat sinemasının diğer sinemasal uygulamalardan yalıtılmış olarak inşa edilemeyeceğini belirterek, “sanat sinemasının her iki yanında, onu tanımlayan yakın kipler” olduğundan söz eder (s. 79). Bu kiplerden ilki olan “klasik anlatı sineması” tarihsel olarak egemen kiptir. Bir diğeri ise; “filmin sürekli olarak anlatının tutarlılığı ile sinemasal temsilin algısal ayrılıkları arasında bir gerilimde kalmasına neden olan, anlatsal yapının sinemasal biçimden radikal ayrımını sunan bir biçimsel özellikler ve izleme protokolleri grubundan oluşan modernist sinema”dır (s. 79). Bordwell “Modernist sinemanın sanat sinemasının olduğu anlamda belirsiz olmadığını belirtmeliyiz” diye ekler (s. 80). Tam da bu nedenle, *Uzak* filmini, sanat sinemasından çok modernist sinema içinde değerlendirmek daha doğru görünmektedir. Ancak modernist sinemanın “temel izleme stratejisini izleksel kararsızlık değil, algısal oyun” (s. 80) üzerine kurması *Uzak* düşünüldüğünde tam anlamıyla yerine oturmamaktadır. Burada sanat sinemasıyla klasik anlatı sineması arasındaki ilişkilere bakmak daha anlamlıdır. Bordwell’in belirlediği bu iki sinema arasındaki karmaşık ilişkilerin sonucunda artık her iki sinemanın da kullandığı bazı araçlar iç içe geçmiştir. Sonuç olarak artık belki de “saf” bir sanat sineması kavramından söz etmek doğru olmayacaktır. Bu gün için sanat sineması tanımını ve bu sinemanın bileşenlerini daha da genişletmek gerekmektedir. Son sözü *Uzak* dolayısıyla David Bordwell’e bırakalım: “Sanat sineması modernist sinemanın evcilleştirilmesini temsil eder. Sanat filmi, anlama taze bir tutarlılık getiren ‘gerçeklik’, karakter özneliği, *auteur* görüşü gibi aracı yapılar yaratarak modernizmin anlatsal nedenselliğe olan saldırısını yumuşatmıştır” (2010, s. 81).

Sanat Sinemasının Görünmeyen Kipi Olarak Bireycilik

Uzak filmini; davetsiz, istenmeyen, zoraki bir misafirin; mahremiyetine girildiği, mahremiyeti bozulduğu için huzursuz olan bir ev sahibinin; güneş altında yer kapmayı umut eden ama her yerin önceden kapıldığını fark etmeyen bir “hiç adam”ın

ve “ben kardeşimin bekçisi miyim”⁷ sorusunun yanıtsız kalışının öyküsü olarak okuyabiliriz. Film aslında temel olarak, dayanışmanın çözüldüğü, bireyselleşen ya da daha doğru deyişle bireycileşen toplumun mikro öyküsünü anlatmakta. Ceylan’ın ev içi atmosfere sıkıştırdığı bir mikro öykü bu.

Sinemamızda bir önceki dönemin, göç ve kent hikâyelerinde görülen, hemşerilik, akrabalık, hısımlık, köylülük, tanışlık gibi biyolojik ya da sosyolojik bağların yarattığı dayanışma ve birlik duygusunun yerini artık yeni bir “durum”a bıraktığının örneği olan ve toplumun belirleyici gücünün sınırlarının sadece bireysel göstergeler etrafında örüldüğü bir dünyanın içinde hareket eden konuyla *Uzak* aslında yeni bir toplumsal dönüşümün yol açtığı bir uğrağı ortaya koymaya çalışır.

Yusuf, Mahmut’un evine geldiği andan itibaren Mahmut, Yusuf’a karşı hoşnutsuzluğunu açıkça belli eder. Yusuf’a evini açmış olmak (ki bu noktada bir nevi emr-i vakiyle karşı karşıya kalmıştır, burada da bir gönüllülük durumu yoktur) Mahmut için olağanüstü bir “iyilik”tir zaten. Aralarındaki hiyerarşi Mahmut’un evini Yusuf’a açmış olmasıyla kendiliğinden kurulmuştur. Mahmut, Yusuf’a yardım etmek ya da Yusuf’un yardım çağrısını kestirmeden reddetmek yerine Yusuf’a ahlaki dersler verir, “onurlu ol, başkalarından yardım isteme” der. Mahmut, Yusuf’un her “yardım ve destek” dileğini, kendisinin “tek başına, dişiyle tırnağıyla, yardımsız, desteksiz” ayakta kaldığını, güçlüklerle tek başına mücadele ettiğini, kimseden hiçbir şey için yardım dilemediğini, kendisi için bile kimseden iyilik istemediğini bu nedenle de Yusuf için de kimseden bir şey istemeyeceğini belirterek, reddeder. Mahmut, Yusuf’un “beklentisine” karşılık, olması gerekeni, kendince “ahlaki” olanı şöyle özetler:

Taşradan gelmişsiniz, işiniz gücünüz torpil aramak, bir vasıf bulmak diye bir derdiniz yok, amcaydı, dayıydı, bakandı, milletvekiliydi, her şeyi hazır bulmaya çalışıyorsunuz... Ben burada işe başladığımda kimse yardım etmedi bana, her şeyi tırnaklarımla kazandım. İstanbul’a geldiğimde cebimde otel parası bile yoktu.

Mahmut Yusuf’un yardım taleplerini bireyselleşmiş bir dünyada her bireyin kendi bireysel varoluşunu gerçekleştirme gerektiği savıyla reddederken, yardımlaşmanın ve dayanışmanın modasının geçtiği bir dünyayı ve toplumu seslendirir gibidir. Mahmut bireyselleşmiş bir dünyada her bireyin kendi bireysel varoluşunu gerçekleştirme gerektiğine inanırken kendi bireysel varoluşunun sonuçlarıyla yüzleşmeyi ise seçmez. Tıpkı evindeki fare tuzağa yakalandığında onun ne yapılması gerektiği konusunda kararsız kalıp, önce işi kapıcının “halletmesi”ni düşünürken, daha sonra bu işi de Yusuf’a yıkarak, “sorun”dan kurtulmayı seçmesi gibi. Mahmut da film boyunca herhangi bir sorunu “kendi başına” halledebilen bir birey gibi davranmaz, daha çok kendisi için bu işi yapacak birilerini bulmak onun “birey olmak” konusunda modern hayattan öğrendiği en temel ilke gibi görünür.

Artık toplum tarafından kurtarılmak yok” buyruğunu kafalara sokmak ve onu sağduyusal bir bilgelik ilkesine, çağdaş hayatın yüzeyinde kolayca ayırt edilen bir fenomene dönüştürmek, her şeyi “biraz daha dibe” iter: Burada kolektif kamusal aşkınlık araçları inkâr edilir ve birey tek başına yerine getirmek için ihtiyaç duyulan kaynaklardan çoğu insanın yoksun olduğu bir görevle tek başına mücadeleye terk edilir (Bauman, 2005, s. 15).

“Kapana yakalanan fare” olayında, Şükrü Argın’a göre (aktaran Akbulut, 2005, s. 157) Ceylan, Mahmut’un tavrını, şehirlinin ‘medeni vahşet’i ile taşralının

⁷ “Tanrı Kabil’e Habil’in nerede olduğunu sorduğunda, Kabil öfkeli bir biçimde bir başka soruyla yanıt verir: ‘Ben kardeşimin bekçisi miyim?’” (Bauman, 2005, s. 93).

'vahşi vicdan'ı arasındaki karşılaşmayı, yüzleşmeyi görünür kılmak için kullanır; bu tavırda iki temel insanlık halini birbiriyle çarpıştırır. Şehirlinin "medeni vahşeti" ile taşralının "vahşi vicdanı" arasındaki karşıtlık aslında kaybolan saat konusunda Mahmut'un takındığı tavrıla psikolojik düzeyde de işler. Mahmut, Yusuf'un örtük de olsa hırsızlıkla suçlanması karşısında duyduğu suçluluk duygusuna ve acı çekmesine aldırmaksızın, saati bulduğu halde bunu Yusuf'a söylemez. Yusuf'u bir nevi kurduğu tuzağa düşen farenin çaresizliği içerisinde bırakır. Mahmut her ne kadar fareyi "halletmek" konusunda "medeni bir vahşet" göstermişse de Yusuf söz konusu olduğunda bu vahşet psikolojik düzeyde kelimenin tam anlamıyla bir zalimliğe dönüşür.

Uzak filmi ele alınırken, şehir(li)-kasaba(lı), kırsal-kent, taşra-kent gibi ikiliklere ve bu ikilikleri kapsayan daha geniş bir ikilik olan "kültür-doğa" (Akbulut, 2005, s. 63) karşıtlığına sıklıkla başvurulmaktadır. Argın'ın buradaki ikiliği de bu karşıtlıkları izler. Ceylan'ın filmlerinin "kırsaldan kente uzanış" (Çapan, 2003, s. 138) sürecini izlemesi ve *Uzak*'ta Ceylan'ın karakterlerinin artık kente yerleşmiş ve yerleşme derdinde olması bu ikiliğin artık ortadan kalkmaya başladığını göstermektedir. Ceylan artık anlatısında, karakterlerinin iç dünyaları üzerinde etkili olan kente daha fazla yer verme çabasıdadır. Bu süreç daha sonraki filmleri *İklimler* ve *Üç Maymun*'la (2008) sonuçlanmıştır. Bu filmlerle Ceylan -Yusuf'un aksine-kasabadan kente yerleşmeyi başarmıştır.

Dış dünyanın, koşulların ve çevrenin görünmezleştiği, ayakta kalmanın salt bireysel yeteneklere, becerilere ve mücadeleye dayalı olarak ele alındığı ve başarı kriterlerinin de bu merkezde belirlendiği bir "hayat"ta, Yusuf'a kişisel çabalarıyla, "tek başına" ayakta kalmasını ve tutunmasını öğütlemek "güne uygun" bir davranıştır.

Bireylerin kendi bireysel varoluşlarını inşa ederken içinde buldukları ve kendi seçimlerinin alanını ve sonuçlarını belirleyen koşullar, onların bilinçli etki sınırlarının ötesinde gerilerken (ya da yok edilirken), bu koşullara yapılan göndermeler ortadan silinir ya da sisli bir alana sürülür; dahası, bireylerin kendi mantıklarını yaratma ya da keşfetme ve onları dönüştürülebilir kişilerarası iletişim sembolleri içinde yeniden biçimlendirme çabası içinde kendi hayatlarına dair anlattıkları öykülerin arka planı nadiren araştırılır. Sürecin özü her vakada farklı olsa da hem koşullar hem de anlatılar aralıksız bireyselleştirme sürecinden geçer: Kişi, biçimleri ne olursa olsun "koşullar"ın etkisinden kaçamaz; onlar, davetsiz misafirdir ve kişi onların ortadan kalkmasını istese de kalkmazlar (Bauman, 2005, s. 15-16).

Artık toplum tarafından kurtarılanın olmadığı, "bireyselleşmenin" en büyük erdemlerden biri haline geldiği bir dünya nasıl bir dünyadır? Belki de asıl yanıtlanması gereken soru şudur: "Bireyselleşme neden -bütün özgürlük patırtıları içinde bağırdığı biçimiyle iyi bir şey olması gerekirken ya da olmalıyken-"dayanışmanın" ve "kolektivizmin" ortadan kalkması anlamına gelmek zorundadır? Bauman'ın sözünü ettiği "kader olarak bireysellik" ile "pratik bir kendini kabul ettirme yeteneği olarak bireysellik" (s. 64) arasında Mahmut'un ve Yusuf'un payına düşen nedir? Yusuf'a sunulan, kendi hayatı için kendi başına mücadele etmek ve ona bir yön verme zorunluluğudur; acısını da, mutluluğunu da, aşkını da kendisi bulmak ve gerçekleştirmek zorundadır. Yusuf birey olmayı toplumsal bir dolayım ile değil de toplumsaldan soyutlanmış -aslında yeni bir toplumsallık biçimi olan bireysellikten- bir bireycilik içinde kendi başına öğrenmek zorundadır. Bauman'a göre acı çeken ötekilerin yoldaşlığının sağlayacağı yegâne avantaj, herkese dertlerle tek başına savaşmanın diğer herkesin de her gün yaptığı şey olduğunu bir kez daha göstermektedir.

Doğal olarak da güçten düşenlerin yeniden canlanmak için yapmaya devam etmesi gereken şey, tek başına savaşımdır.

Kişi belki de bir sonraki “küçülme” turunda hayatını nasıl sürdürebileceğini, ergen olduklarını düşünen çocuklar ve yetişkin olmayı reddeden ergenlerle nasıl uğraşılacağını, şişman ve istenmeyen öteki “yabancı bedenleri” “kendi sisteminin dışına” nasıl atacağını, artık tatmin edici olmayan alışkanlıklardan ya da artık haz vermeyen ortaklardan nasıl kurtulacağını başka insanların deneyimlerinden de öğrenebilir. Ancak kişinin başkalarının ortaklığından öğreneceği ilk şey, ortaklığın sağlayabileceği tek hizmetin kişinin kendi onulmaz yalnızlığı içinde nasıl yaşayacağına ilişkin tavsiyesi ve herkesin hayatının, herkesin tek başına yüzleşmesi ve savaşması gereken risklerle dolu olduğudur (Bauman, 2005, s. 65).

Mahmut da Yusuf’u bizzat bu kuyuya atar. Kendisinin içinden tek başına çıktığı -dahası çıktığını sandığı- o kuyuyu Mahmut aslında evinde yeniden kazmıştır ve o kuyunun içindeki en küçük farklılığa bile yer yoktur: Ne Yusuf’un ayakkabılarını dolaba düzgün yerleştirmemesine, ne kendisi televizyon ya da film seyredirken salonda olmasına ne de kendisi sigarayı bıraktığı için Yusuf’un sigara içmesine. Yusuf düştüğü kuyuda, kendi yalnızlığı içinde, sadece Mahmut’un “öğütleriyle” (deneyim olarak aktarılan, ancak gerçekten yaşanmışlığı muğlak olan, yaşanmışlıktan çıkmış öğütlerle) yolunu bulmak zorundadır. Yusuf “muhtaç” biridir ve bu muhtaçlık durumu modern toplumun, “utanılacak” bir şey olarak sürekli hatırlattığı temel “ahlaki” kurallar arasındadır. Ancak muhtaç olanın “acıma ve merhamet nesnesinden hınç ve öfke nesnesine dönüşebilmesinin” de yolları vardır (Bauman, 2005, s. 98). Mahmut’la Yusuf ilişkisinde Yusuf’un “muhtaç” olduğu için acınan ve merhamet edilen bir figürden, “hınç ve öfke” duyulan bir nesneye dönüşmesi süreci bu yollardan birini öyküler. Mahmut, cep telefonu bile taşımayarak yaratmaya çalıştığı mesafeli mahremiyetine yeniden kavuştuğunda, ancak filmin sonunda rahatlar. Bu sürecin sonunda “muhtaç” Yusuf, başını alıp gittiğinde -ki nereye gittiğini bilmeyiz, bunun bir önemi de yoktur- hem izleyici olarak bizim için hem de Mahmut için gerilim sona ermiş ve rahatlama gerçekleşmiştir. Filmin finalinde, Mahmut Yusuf’un gelişiyile kaybettiği rahatına Yusuf’un gidişiyile yeniden kavuşurken; Yusuf’un akıbetinin belirsizliği, izleyiciyi öykünün sonunda tatminsiz, zihninde bir boşlukla bırakır. İzleyiciyi, geleneksel anlatının kalıplarına “muhtaç” biri olarak ortada bırakan “son” -bu en azından popüler film izleyicisi için böyledir- Yusuf’u da bir “muhtaç” olarak, toplumun dışına itip, bilinmezliğe gömerek, soyutlaştırır: Evet filmin sonunda Mahmut’a kalan, terk ettiği ve yeniden kavuştuğu sigaranın dumanında, daha önce içmeyi reddettiği gemici sigarası olsa da, somutlanan rahatlama, peki ya Yusuf’a kalan nedir?

Biraz kinik biçimde denebilir ki, zihinsel huzurumuz, hayatla uzlaşmamız, kendimizi uyumlu kıldığımız hayattan alabileceğimiz her türlü mutluluk, psikolojik olarak toplumdışı yoksulun çaresizliğine ve sefaletine bağlıdır. Toplumdışı yoksula düşen sefalet ve ezilmişlik arttıkça kendimizi daha az sefil hissederiz (Bauman, 2005, s. 99).

Yusuf’a ve bize kalan budur...

Kaynakça

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman Mekân*. İstanbul: Bağlam.

- Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş Toplum* (Y. Alogan, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bordwell, D. (2010). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. A. Karadoğan (der.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s.71-82). Ankara: De Ki. (Özgün eser 1979 tarihli.)
- Ceylan, N. B. (Yönetmen/Senarist). (2002). *Uzak* [Film]. Türkiye.
- Çapan, S. (2003). Kırsaldan Kentsele Uzanış: Nuri Bilge Ceylan. *Uzak*. (s. 138-139). İstanbul: Norgunk.
- Daldal, A. (2003). Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, “Basit Anlatı” ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu Batı*, 25, 255-273.
- Diken, B. (2011). *Nihilizm* (A. Onacak, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (E. Yılmaz, çev.). Ankara: De Ki.
- Onaran, O. (2004). Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: *Uzak*. B. Kılıçbay & C. Pekman (der.), *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü* (s. 11-21). İstanbul: Pan.
- Self, R. (1979). Systems of Ambiguity. *Film Criticism*, 4(1), 74-80.

Özveriliydi, öğrencisi için kitap, film taşımak onun için yük değildi. Bunu öylesine doğalmış gibi yapardı ki, sanki o ağır yükleri taşıyan o değil, sanki taşıdığı o kocaman kutuların içindeki filmler bir kuş kadar hafif. Oğuz hoca 16, 35 mm'lik filmleri kültür merkezlerinden taşıyor. İstasyonlarda bekliyor, çünkü tren gecikiyor, bize ulaştırıyor, sonra biz yine ona veriyoruz, bu kez Ankara'ya götürüyor. Biz de "buna can mı dayanır" demiyoruz, kimi kez teşekkür etmeyi de unutuyoruz; çünkü her şey teşekkür edilecek bir şey yokmuş gibi yapılıyor. Yoruluyor belki de, ama biz onun ne yorulduğunu ne de üzülüğünü anlıyoruz; çünkü o duygularını belli etmemeyi başarır. Olaylar karşısında dinginliğini korumayı bilir. Sabırla bekler, gözlemler. Sabır ve suskunluk döneminin bitmesi gerektiğine inandığında konuşur. Ama sözcükleri özenle seçerek, ses tonunu denetleyerek. Akışın bozulmasına yol açacak hiçbir davranışta bulunmaz. Çatışmanın yok olması, uzlaşımın sağlanması temel amacıdır. O seçtiği her sözcükte "sükûn"dan "barış"tan yanadır.

Smultronstället Bergman Kaos Taviani Sur Solanas Le Fantôme de la Liberté Buñuel La Règle du Jeu Renoir La Terra Trema Il Gattopardo Visconti 8^{1/2} Fellini Monsieur Verdoux Chaplin Jules et Jim Truffaut Casque d'or Becker Dayereh Panahi Krótki Film o Milosci Dekalog Kieslowski Céline et Julie Vont en Bateau Rivette Buffet Froid Blier Singin' in the Rain Donen & Kelly Taking Sides Szabó Un Borghese Piccolo Piccolo Monicelli Hiroshima mon Amour Resnais Il Caso Mattei Rosi Uzak Ceylan Hayat Var Erdem Çoğunluk Yüce Takhté Siah Makhmalbaf Code Inconnu Haneke Nosferatu Murnau Le Diable Probablement Bresson Szerelem Makk Ascenseur pour l'échafaud Malle Another Year Leigh

Oğuz Onaran için...

SINEMADA HAYAT Seçil Büker VAR S. Ruken Öztürk

THE-ANV151792

THE-ANV152391

De Ki | Sinema



9 789944 492621

www.sinecine.org