

Bülent Diken,
Graeme Gilloch
ve Craig Hammond

Nuri Bilge Ceylan Sineması

TÜRKİYELİ BİR SİNEMACININ
KÜRESEL HAYAL GÜCÜ

metis

Diken, Gilloch ve Hammond | Nuri Bilge Ceylan Sineması

Bülent Diken, Graeme Gilloch
ve Craig Hammond

Nuri Bilge Ceylan Sineması

Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü

BÜLENT DİKEN Kadir Has ve Lancaster Üniversitelerinde Sosyal ve Kültürel Teori dersleri veriyor. Araştırma alanları esasen sinema sosyolojisi, sosyal teori, siyaset felsefesi, kentleşme ve göçmenlikten oluşuyor. Başlıca kitapları: *Strangers, Ambivalence and Social Theory* (1998, Yabancılar, Müphemlik ve Sosyal Teori), *The Culture of Exception* (2005, İstisna Kültürü; Carsten B. Laustsen ile birlikte), *Filmlerle Sosyoloji* (Metis, 2010; Carsten B. Laustsen ile birlikte), *Nihilizm* (Aynntı, 2011), *İsyan, Devrim, Eleştiri* (Metis, 2013), *God, Politics, Economy*'dir (2015, Tanrı, Siyaset, Ekonomi).

GRAEME GILLOCH Lancaster Üniversitesi'nde kıdemli akademisyen. Eleştirel Teori, görsel kültür (özellikle film ve fotoğraf) ve kent kültürleri alanında araştırmalar yapıyor ve dersler veriyor. Araştırma alanlan esasen kültür sosyolojisi ve kültürel teoriden oluşuyor. Başlıca kitapları: *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City* (1996, Mit ve Metropol: Walter Benjamin ve Şehir), *Walter Benjamin: Critical Constellations* (2002, Walter Benjamin: Eleştirel Kümelenmeler), *Siegfried Kracauer: Our Companion in Misfortune*'dur (2015, Siegfried Kracauer: Talihsizlikte Yoldaşımız).

CRAIG HAMMOND Liverpool John Moores Üniversitesi'nde öğretim görevlisi. Eğitim felsefesi, ütopya, görsel kültür ve pedagoji alanlannda araştırmalar yapıyor ve dersler veriyor. Yeni kitabının adı *Hope, Utopia and Creativity in Higher Education* (2017, Yüksek Öğrenimde Umut, Ütopya ve Yaratıcılık).

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema

Nuri Bilge Ceylan Sineması
Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü
Bülent Diken, Graeme Gilloch ve Craig Hammond

İngilizce Orijinal Basımı:
The Cinema of Nuri Bilge Ceylan
The Global Vision of a Turkish Filmmaker
I. B. Tauris & Co Ltd, 2018

© Bülent Diken, Graeme Gilloch ve Craig Hammond, 2017
© Metis Yayınları, 2017

I. B. Tauris & Co Ltd, Londra ile yapılan sözleşme
temelinde yayımlanmıştır.

İlk Basım: Mayıs 2018

Yayına Hazırlayan: Özge Çelik

Kapak Fotoğrafı: Nuri Bilge Ceylan, *Üç Maymun* filminden.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-128-8

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Bülent Diken, Graeme Gilloch
ve Craig Hammond

Nuri Bilge Ceylan Sineması

TÜRKİYELİ BİR SİNEMACININ KÜRESEL HAYAL GÜCÜ

Çevıren:
Ahmet Nüvit Bingöl



metis

“Ben çöle sürgün."

Mariya Voinovna Zubova (1749-99)

İçindekiler

Teşekkür 11

Giriş 13

1. İmagoların Kökeni: Açılan *Koza* 41

Kökenler 41
Belki 44
Yas 48
İmagolar 53
Oyun 56

2. Kasabamız: *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda Sıla Hasreti 59

Tılsımlı Bir Daire 59
Kar Ortasında Keder 62
Toplanan Bulutlar 67
Kameralı Adam: Muzaffer 69
Sinemasal Saklambaç 75

3. *Uzak*: Kış Masalı 79

Ayrılışlar 79
Zaman ve Hareket 86
Fotoğraf ve Film 90
Kurtarılan İstanbul 96

4. *İklimler* ve Nihilizm Sorunu: Eksik Mevsim 101

Yaz 102
Güz 108
Kış 113
Bahar? 115

5. *Üç Maymun* ve Hayaletsi Dördüncünün Unutuluşu 121

Gayri-yer: Gemi Enkazı Olarak Ev 123
"Duymadım" ve Unutuşun Hayaleti 128
Hatırlamanın Şoku 133

6. *Bir Zamanlar Anadolu'da*: *Ante Rem*, Öç, Hinterlant ve Dedektif Keşfi 139

Yaban: Yücenin Maskesinin Düşürülüşü 143
Hınç ve Öç: Kendi Ölümünü Tahmin Eden Kadın 146
Kemal, Cemal, Nusret... ve Anadolu 153

7. *Kış Uykusu*: Toplumsal Topoloji Olarak Kayboluş 157

Para, Borç ve Simgesel Mübadele 160
Gösteriş ve Din 164
Kötülüğe Karşı Koymamak 170
Para Yakmak 173
Budalalık 180

Sonuç:
Ceylan'ın Estetik Politikası 185
Silimsiz Güzel-Hayaletsilik 193

Kaynakça 199

Dizin 207

Teşekkür

Bu kitabın yazarları olarak, filmlerinden aldığımız fotoğraf karelerini kullanmamıza izin verme inceliğini gösterdiği için Nuri Bilge Ceylan'a çok teşekkür ederiz.

2008'de *Third Text*'te (C. 22, No. 6, s. 719-32) "Climates of Nihilism" başlığıyla çıkan metnin yeniden yayımlanmasına izin verdikleri için Taylor & Francis/Routledge'a teşekkür ederim (Bülent Diken).

Kasaba ve *Koza* filmleri üstünde çalışmaya ve sırasıyla Busan Uluslararası Film Festivali ve Kore Ulusal Sanat Üniversitesi'nde bu çalışmaların sonuçlarını sunmaya olanak veren cömert bir burs sağladıkları için, Kore Vakfı'na teşekkür etmek istiyorum (Graeme Gilloch).

Sosyal teori, felsefe ve kültür üstüne nice hararetli tartışma için, Blackburn College Üniversite Merkezi'ndeki çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim, çünkü bu tartışmaların elinizdeki kitabın birçok yerinde yararlanılan ve geliştirilen kimi kavram ve fikirlerin alımlanmasına sağladığı katkı hiç de az değil. Çölün ıssız yabanlığı, gizil bir kudret olarak hayatı olumlayan dönüşümü her daim bünyesinde barındırır (Craig Hammond).

Giriş

I

Uzak (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Kış Uykusu* (2014) gibi uluslararası başarıların sahibi çağdaş Türkiyeli yönetmen Nuri Bilge Ceylan (İstanbul, 1959) dünya çapında, sinemaseverler kadar eleştirmenlerin de övgüsünü kazanıp, yirmi birinci yüzyılın en özgün ve provokatif sinemacılarından biri olarak kendini kabul ettirdi.[1] Dolayısıyla bugüne kadar film ve medya araştırmacılarının, Ceylan'ın filmlerinin oldukça kendine has üslubu, havası ve tematik meselelerini keşfetme girişimlerinin görece az sayıda olması tuhaf sayılabilir.[2] Elinizdeki kitap bu anlaşılmaz ihmali telafi etmeyi amaçlıyor. İlerleyen sayfalarda, farklı bölümlerde Ceylan'a böyle bir küresel ün ve prestij kazandıran filmleri eleştirel olarak inceliyoruz. Bu amaçla Ceylan'ın sinema eserlerindeki başlıca temaları tespit ediyor, filmlerinin ne kadar kendine has olduğu açıkça görülen estetiğinin hatlarını çıkartıyor ve bunları ulusötesi bir bağlama yerleştiriyoruz.

1. Ceylan'ın eserlerinin kendi ülkesinde çok az etkili olması manalıdır. S. Ruken Öztürk *Uzak* hakkında yazarken açık açık "Türkiyeli izleyicilerin Ceylan'ın filmlerini pek dikkate almadığını" söyler ("Uzak/Distant", *The Cinema of North Africa and the Middle East* içinde, haz. Gönül Dönmez-Colin, Londra: Wallflower Press, 2007, s. 247).

2. Bazı değerli istisnalar: Hasan Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*, İstanbul: Bağlam, 2005; Öztürk, "Uzak/Distant"; ve Umut Tümay Arslan, "Bozkırdaki Labirent: Manzaradan Lekeye", *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* içinde, haz. U. T. Arslan, İstanbul: Metis, 2012. Ceylan'ın filmleri, Dönmez-Colin'in tematik olarak düzenlenmiş *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging* (Londra: Reaktion Books, 2008) incelemesinin önemli bir kısmını oluşturur.

Ceylan'ın filmleri, en iyi şekilde diyalektik etkileşim anları olarak anlaşılabilecek bir dizi keskin gerilim ve uzlaşmaz gibi görünen paradoksu, zıt ve çelişkili eğilimleri ortaya koyuyor. Hepsinden önemlisi Ceylan'ın eserlerinin, ilişkiler ve bağlantıların varlığı/yokluğu, ilişki ve ilişkisizlik biçimleri ve örüntüleri çerçevesinde anlaşılabileceğini öne sürüyoruz. Ceylan'ın filmleri modern kentsel yaşamı yabancılaşma ve tecritle dolu bir yaşam olarak sunar. Filmleri, anlamlı ve kalıcı toplumsal ve cinsel ilişkiler kurmaktan acizliklerine bir çare veya buna karşı bir tedbir olarak, ironik bir şekilde yalnızlık peşinde koşan yabancılaşmış karakterlerle doludur. Metropoliten modernliğin ve çağdaş kent kimliklerinin atomistik niteliklerine dair tespitleri, Ceylan sinemasının ayrılmaz bir parçasıdır. Bunlar, şehir sosyolojisinin uzun bir geçmişe sahip, alışıldık temalarıdır; kökleri Ferdinand Tönnies'in (1888) çalışmasına kadar uzanır ve şüphesiz en iyi şekilde Georg Simmel'in "Metropol ve Zihinsel Hayat" (1903) başlıklı ufuk açıcı denemesindeki kentsel kayıtsızlık ve bezgin kişilik mefhumlarıyla temsil edilirler. Ne var ki köy veya kasaba, hiçbir şekilde mahremiyet, karşılıklılık ve topluluğa olanak veren ve bunları muhafaza eden bir tür sığınak olarak imtiyazlı veya kıymetli değildir. Ceylan'ın filmlerinde, metropoliten olmayan bu mahaller daha ziyade can sıkıntısı, hüsran ve hasret kaplıdır. Yersiz yurtsuzluğun, arada kalmışlığın, askıda kalma ve belirlenmemişliğin arafının sinemasıdır bu, "ne/ne de"nin sineması. Bu filmler eşikte olanın muğlak uzamında ikamet eder ve yabancı ve dışlanmışın çift-değerli varoluşunu tahayyül eder.

Açıkça görülen bir başka paradoks daha var: Oldukça kendine has bir üslup, haleti ruhiye ve tekrarlanan bir dizi motifle işlenmiş olan Ceylan'ın filmleri, yönetmenin *auteur* olduğu örnek durumlardan biri olarak görülebilir – özel bir sinemasal ruha ve benzersiz bir estetik vizyona sahip bir birey olarak *auteur*. Nuri Bilge Ceylan, bir sanatçı ve vizyoner olarak film yönetmeninin çağdaş dünyada mükemmel bir cisimleşmesi gibidir. Aslına bakılırsa bizzat kitabımızın *Nuri Bilge Ceylan Sineması* olan başlığının da prodüksiyon sürecinde yönetmenin rolüne ayrıcalık tanıdığı görülecektir. Bunlar *onun*

filmleridir. Bununla beraber sinemanın kişiler arasında bağlantı kurucu veya ortaklaşmacı ontolojisinin de kanıtlarıdırlar; yani film yapma sürecinin kendisinin, insanın karmaşık bir teknik işbölümüne dayanan karşılıklı bağımlılıklarıyla birlikte, katılımcı ve ilişkisel bir çaba olarak tanınmasının kanıtları. Ayrıca bu filmlerin kastına göz atmak, belirli oyuncuların farklı rolleri nasıl oynadığını veya tekrar tekrar oynadığını görmek için yeterlidir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda parodisi yapıldığı gibi, Ceylan kendi hısımını, gerçek akrabalarını oyuncu yerine veya oyuncu olarak kullanmaya karşı değildir. Bu bir *ilişkiler sineması*'dır. Dolayısıyla enteresan bir şekilde, filmlerindeki karakterler sıklıkla toplumsal ilişkiler kurmaya yanaşmayan, karşılıklı bağımlılıkları hor gören, kural tanımayan, atomist şahsiyetler olarak belirir; filmlerin kendisi, *auteur* kuramının *aksine*, "filmler asla bir bireyin ürünü değildir"[3] düsturunu dile getirmektedir. Gerçekten de bu filmler bir ortaklaşma ve bağlantı kurma ruhunu dışavurur, sürekli olarak görünüşte zıt ve heterojen fikirlerin özgür birliğine açılır, farklı sanatsal türleri ve mecraları kateder, ayrı ayrı mekânları ve uzak zaman manzaralarını bir araya getirir, fiili görme tarzlarında bir kısa devreye neden olurlar. Film mecrasının kendisi gibi, Ceylan'ın filmleri de zaman-mekân ile bedenlerin birbirine bağlanışını sunar.

Son bir paradoks: Yalnız karakterler, başarısız ilişkiler, istenmeyen ve yersiz yakınlıklar garip sessizliklere doğru ilerler. Dolayısıyla Ceylan'ın filmlerinde, en önemli olan şey çoğu zaman söylenmez veya muhtemelen söylenemez olarak kalacaktır. Her şeyi kuşatan bir konuşma acizliği veya isteksizliği görürüz perdede, iletişimin iflasını görürüz; ama istisnai bir suskunluk hali gibi sözceler arasında bir boşluk veya duraklama değildir bu; ara sıra ortaya çıkan seslerle delinen ve vurgulanan kalıcı bir iletişimsizlik halidir. Bu bir sessizlik sinemasıdır. *Bazen.* Başka bazı durumlarda ise Ceylan'ın filmleri diyalog ve anlatım açısından çok zengin de olabilmektedir. *Kasaba*'da

3. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton NJ: Princeton UP, 1947/2004, s. 5; Türkçesi: *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: De Ki, 2011.

karlar altındaki sınıfın taş gibi sessizliği, örneğin daha sonra ateş başındaki aile sohbetiyle ve anlatılan hikâyelerin akışıyla çarpıcı bir zıtlık oluşturur. *Kış Uykusu*'nda da diyaloğa nasıl öncelik ve ayrıcalık tanındığını görürüz; o kadar ki bizzat Ceylan sinema, tiyatro ve edebiyat arasındaki arayüzü yeniden gözden geçiriyor gibidir. Andığımız filmler hareketten durağanlığa ve söz/diyalogdan sessizliğe sürekli olarak kayma ve geçişleri ifade eder ve sunar. Bazen "film" dir bunlar, bazen "sözlü film", bazen de hiçbiri. Perde eylemle bozulmamış, gevezelikle bölünmemiş, başka bir şey için boş bırakılmıştır: süre, askıya alınma olarak zaman, aradalık olarak zaman. İşler haldeki değil, durağan haldeki diyalektik. Durgun diyalektik. Ceylan'ın sinemasının bize sunduğu, her şeyden önce bu donmuş an, "canlı tablo" (*tableau vivant*) veya "jest"tir – Walter Benjamin'in unutulmaz bir şekilde "diyalektik imge" olarak adlandırdığı şey.

II

Elinizdeki kitapta bu tür paradoks, çelişki ve diyalektik kavramlarını çözmeye değil, taklit etmeye ve böylelikle pekiştirmeye çalışıyoruz. Gerçekten de bu kavramlar buradaki yazma pratiğimiz için merkezi önemde; yani bizler, kitabın yazarları birbirimize kulak veriyor, dolayısıyla kolektif bir diyalog içinde eşitler olarak kaçınılmaz biçimde birbirimize yakınsıyor ve birbirimizle konuşuyoruz; aynı zamanda da kendi bireysel üsluplarımızı muhafaza ediyor ve bunlarla özgürce deneyler yapıyoruz. Bu kitapta üç ses var: Bunlar bireysel, kontrpuan, çoksesli olarak beliriyor. Bir seçilmiş yakınlıklar deneyi olarak tartışmacı diyaloğumuzun kıvrımlarının açılışı, kitabın yapısını belirliyor. Bizce, ele aldığımız filmler de hem kitabın yapısının böyle olmasını haklı çıkarıyor hem de bu yapıyla bağdaşıyor.

Ceylan'ın şimdiye kadarki tüm filmlerine dair farklı bir analiz sunuyor, süreklilik gösterdiğini saptadığımız beş temel temanın izinde bu filmleri hem tek tek hem de karşılaştırmalı biçimde ele alıyoruz:

1. Yersiz yurtsuzluk, nostalji, göç, yer değiştirme ve süre deneyimlerinde yoğunlaşan tikel *zaman ve mekân* biçimlenimleri. Ceylan'ın karakterleri kasabadan büyükşehre göçer (*Uzak*) veya kırsal kökenlerine geri döner (*Mayıs Sıkıntısı*), yabancı topraklara uzun süreli keşif gezileri yapmaya kalkışır (*Bir Zamanlar Anadolu'da*) veya uzak yerlere yerleşirler (*İklimler*, *Kış Uykusu*) fakat nerede olurlarsa olsunlar, kendilerini nerede bulurlarsa bulsunlar memnuniyetsiz, inançsız, hayal kırıklığına uğramış, yerinden edilmiş bir haldedirler ve her zaman olduklarından başka bir yerde olmayı arzularlar. Öyleyse bu bir *başka yer* sinemasıdır.

2. Sürekli bir *yokluk* duygusuyla meşgul olma. Bu film anlatıları kurtarıcı bir çözülme ve kapanış sunmaktan ziyade, ıstıraplı yokluklar etrafında döner – kayıp çocukların namevcudiyeti (*Koza*, *Kasaba*, *Üç Maymun*); aşk, duygudaşlık ve karşılıklılık kapasitesinin yokluğu (*Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*, *İklimler*); samimiyet ve dürüstlük olasılığının olmayışı (*Kış Uykusu*); gerçekleştirilmemiş ve artık gerçekleştirilemez olan eski umut ve özlemlerin namevcudiyeti (*Uzak*). Mahrumiyet ve mahrum kalan, boşluk ve yitik olan – bu kayıp ve eksik biçimleri Ceylan'ın filmlerinde perdeye musallat olur.

3. Böyle yerinden oluşlar, zamansal kopmalar ve olmayışlar bakımından, Ceylan'ın duygusal açıdan yoğun filmlerinin tamamında ısrarcı ve her şeye nüfuz eden bir *yas*, *melankoli* ve *can sıkıntısı* hâkimdir; ve bunlar anlamlı ve önemli eylem olana(ksızlı)ğı etrafında şekillenir. Durağanlığı, durgunluğu, devinimsizliği vurgulayan "eylemsizlik filmleri"dir bunlar. Geçmişteki talihsizlikler üstüne kara kara düşünen, başkalarının vaziyetini önemsemeyen karakterleri, kendine acıma, hınç ve kinizmden bir koza örerler kendilerine.

4. Yerinden edilmiş "sürgünler" ve dışlanmışlar olarak Ceylan'ın karakterleri, *metropoliten modernliğin* gerilim ve çelişkilerini, hızla kentleşen ve varoşlaşan bir toplumda geleneklerin ve genel çevrenin yeniden şekillenişlerini deneyimler ve bunlara maruz

kalırlar. Bu karakterler negatif özgürlüklerin, sadece Öteki'nin taciz ve müdahalesinden kaçış olarak kavranan otonominin örnek figürleridir. Bir yabancılar ve yabancılaşma sinemasıdır bu; etkileşimlerin araçsal olduğu ve duygusal yaşamın iyice zayıfladığı, yüzeylerin ve yüzeyselliğin sineması.

5. Şimdiye kadar Ceylan'ın filmleri üstüne yapılan tartışmalar genelde yönetmenin filizlenmekte olan bir "Yeni Türk Sineması" yla[4] ilişkisi çerçevesinde gerçekleşirken, bizim okumamız bu filmleri klasik Avrupa (özellikle Fransız, Alman ve Rus) düşüncesi, edebiyatı ve filmleriyle desteklenen ulusötesi bir muhayyile bağlamına yerleştiriyor. Bu açıdan bakıldığında, filmlerinin uluslararası başarısı hem aydınlatılmış olur hem de aydınlatıcıdır.

III

Kitap boyunca, imgeler ile fikirler arasındaki karmaşık ilişkiye odaklanıyoruz. Nasıl ki Ceylan'ın filmlerinde beş tema tespit ediyorsak, analizlerimiz de her biri belli bir görsel inşa ve biçimlenime işaret eden beş kavram tarafından belirleniyor. Bunlar: (a) Deleuze'ün "zaman-imge" kavramı; (b) zaman-imgenin sonucu olarak "hareket-imge" (burada *anlatı* kastediliyor); (c) "düşünce-imge" veya *Denkbild* (bu kavram hem Gilles Deleuze hem de Walter Benjamin'den mülhemdir); (d) bulmaca, görsel bulmaca, "uzamsal hiyeroglif" olarak imge (Siegfried Kracauer'in tabiriyle) ve son olarak, (e) kalıntı, bakiye ve yadigâr olarak, hayalet olarak imge (burada Ernst Bloch'un eserindeki ifadeyle "iz" figürüne başvuruyoruz).

(a) Zaman-imge

Ceylan'ın filmleri sadece kısmen "filmdir"; hareket imgelerine bağlı oldukları kadar, zaman imgelerine de bağlıdırlar. Bu nedenle Gilles

4. Örneğin bkz. Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis, 2006, s. 105-66.

Deleuze'ün *zaman-imge* kavramı tartışmamızda önemli bir rol oynuyor. Deleuze İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinemada zaman ve mekânın farklı, ayırt edici bir biçimlenimini tespit etmenin mümkün olduğunu öne sürer. Bu döneme kadar hâkim sinema tarzı olan hareket-imge, zamanın ancak filmin anlatısında apaçık olan ve bu anlatıyı kuran rasyonel bir nedenler ve sonuçlar silsilesi bakımından "eylem"le uyumlu olarak ilerlemesine izin veriyordu. İmgeler bu doğrusal dizi dahilinde anlam üretmek amacıyla anlatı içinde eklemleniyordu. Bu zamansallık, nedensellik zinciri temelinde etkileşimlerin ortaya serilme mantığı yoluyla karakter ile durum arasındaki ilişkiyi tanımlayan –Deleuze'ün tabiriyle– "duyu-motor bağ" tarafından belirleniyordu.[5] Bu bakımdan kronolojik gelişimin film anlatısındaki rolü önemlidir; böylece anlık kesintiler (örneğin flaşbek kullanımı) eylem ve olayların genel ve baskın akışına dahil edilir.

Deleuze böyle duyu-motor bağlardan kurtulan bir imgeyi *zaman-imge* olarak adlandırır: dizisel anlatımın kısıtlamalarından kurtulmuş, hayal gücü bakımından zengin, salt görsel veya işitsel durumlar. Zaman-imgeyle beraber, bir edimi belli bir bağlamda anlamayız artık; ama bizzat zamanın neden olduğu hareketin kendisini, zamanın doğrudan bir imgesi olarak hareketi algılayabiliriz. "Zamanın çivisi çıkmıştır": Dünyadaki eylem tarafından, ama aynı zamanda dünyanın hareketleri tarafından tayin edilen çivileri yerinden oynamıştır. "Zamanın harekete bağlı olması söz konusu değildir artık; bilakis, yolundan sapan hareket zamana bağlıdır."[6]

Ceylan sinemasını anlamak için bu zaman-imgeye özel olarak odaklanmak gerekir, çünkü tüm filmleri iyice tanımlanmış duygulardan ziyade duygulanımlar ve yeğinliklerle ilgilenir. Nitekim çoğu zaman, geciktirimi (*suspense*) devam ettirecek şekilde, bir ruh halinden diğerine ani geçişler görürüz. Aşk ile nefret birbirinden ayrılmaz hale

5. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Londra: The Athlone Press, 1986, s. 155; Türkçesi: *Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk, 2014.

6. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Londra: The Athlone Press, 1989, s. 41.

gelir, tiksinme ile özlem birbirine karışır, bağışlayıcılık hıncın hemen yanı başındadır, öfke ruhların incinmesiyle sonuçlanır.[7] Bu ilişki ve ilişkisizlik paradoksları, Ceylan'ın *diyalog diyalektiği* olarak adlandırabileceğimiz şeyde ifadesini ve ifadesizliğini bulur. "Gerçek hayatta hep yalan söyleriz, dolayısıyla da diyalog pek bir bilgi taşımaz"[8] – Ceylan bu yüzden filmlerinin birçok yerinde diyaloğu sadece asgari düzeyde kullanır. Sonuç olarak filmleri, hisleri diyalog yoluyla ifade etmek yerine, genellikle *sinemasal atmosferler* yaratarak ortaya çıkarır. Bu tür imgeler olayların kronolojik bir biçimde anlaşılmasına sekte vurarak, yani fiili anlatının perspektifini fark ile bozarak düşünce için uyarıcı bir işlev gördüklerinden, duyu organlarını "serbest bırakırlar";[9] bu imgelerin müdahalesi izleyicinin zamanı kuvvede bir bütünlük olarak görmesini sağlar. Ceylan'ın sözleriyle:

> Yaşamın, birdenbire daha geniş bir evrene bağlı olduğunu hissettiğin o anlarını yakalamaya çalışıyorum. Belirli bir atmosferi yaratma yöntemimde ses de çok önemli, müzikten daha da önemli. Örneğin geceleyin uzakta bir yerlerde havlayan köpeklerin sesi, izleyicide bir sürü his yaratır.[10]

Bu "daha geniş bir evrene bağlı" olma elbette, şimdi içinden şimdiyi mümkün olana, Kuvve'ye, varlık içinden varlığı oluşa açma girişimidir. Zaman-imge ile "sadece zaman içinde, onun akışına yakalanmış halde değilizdir; o dünyayı bu veya şu *olarak* algılayabildiğimiz için, dolaysız ve otomatik karşılıkla aramıza bir mesafe koyabiliriz. İnsanın kararlılığının veya özgürlüğünün gücünü ortaya çıkaran, kuvvede olandır".[11] Bu bir potansiyeller sinemasıdır.

7. Ceylan'ın sinemasında zaman-imge hakkında başka bir tartışma için bkz. Suner, *New Turkish Cinema: Belonging, Identity, and Memory*, Londra: I. B. Tauris, 2010.

8. "Climates", *Film Fresh International Film Club*, Seçki No. 4, 2007; filmfresh.com/?blog/602.

9. Deleuze, *Cinema 2*, s. 4.

10. Aktaran Tom Dawson, "The Changing Man", Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi, *The List*, 2007; list.co.uk/article/1603-interview-nuri-bilge-ceylan.

(b) Hareket-imge (anlatının akışı)

Bununla birlikte Ceylan'ın filmleri diyalog ve monolog açısından da çok zengindir: Aslına bakılırsa bazı durumlarda bu diyaloglar o kadar uzundur ki ekran süresiyle on beş dakikadan fazla sürdüğü olur. Bu bakımdan Ceylan'ın sineması film, tiyatro ve öykü/roman arasındaki ilişkiyi yeniden biçimlendiriyor gibi görünür. Böyle durumlarda filmlerinin anlatı yapısına hak ettiği dikkati veriyoruz. Bu bağlamda sinemayı, özgüllüğü teknik ve maddi aygıtlara indirgenebilecek bir sanat olarak değil, "anlamı, sanatlar arasındaki sınırları tanımayan bir sanat"[12] olarak görüyoruz.

Bizzat Ceylan'ın kendisi edebiyatın sineması için önemli bir ilham kaynağı olduğunu sıkça belirtir ve büyük Rus yazar Anton Çehov'un katkısını kabul eder: "Hemen hemen bütün filmlerime katkılarda bulunmuş, hatta bunun ötesinde bana nasıl yaşamam gerektiğini öğretmiştir."[13] Nitekim ilk filmi *Kasaba* Çehov'a ithaf edilmiştir; *Mayıs Sıkıntısı*, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu*'nda ise anlatı yapılarına doğrudan Çehov öyküleri dahil edilmiştir.

Ana akım film izleyicileri çağdaş sinemada gündelik dilin yeniden üretilme tarzlarına aşinadır; zaten Ceylan'ın karşılaştığı asıl zorluk da edebi anlamın inceliklerini ve nüanslarını sinema bağlamında tekrar üretmenin zorluğu olmuştur.[14] Edebi dilin sinemaya dahil edilmesinin güç olduğunu teslim eder Ceylan, özellikle Çehov ve Dostoyevski söz konusu olduğunda. Çehov'da beş sayfalık bir tirada başlayan bir köylüye rastlamak pek olağandışı değildir. Liharev'in gece yarısı bir otelde tanıştığı bir kadına sekiz-dokuz sayfa boyunca düşüncelerini anlattığı "Yolda" öyküsünü hatırlayın.

11. Claire Colebrook, *Understanding Deleuze*, Avusturalya: Allen & Unwin, 2002, s. 167.

12. Jacques Rancière, *Film Fables*, Oxford: Berg, 2006, s. 4.

13. Aktaran Senem Aytaç, Berke Göl, Fırat Yücel, "Nuri Bilge Ceylan'la *Kış Uykusu* Üzerine", *Altyazı*, 2014; altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine.

14. *A.g.y.*

> Ama ne kadar etkileyicidir! Artık orada "yahu bu adam böyle konuşamaz, kendini bu kadar iyi ifade edemez" falan demek ya da "orada konuşan Liharev falan değil, Çehov'un ta kendisidir" demek kendi önümüze gereksiz bir set çekmekten başka bir şey değil. Gerçi böyle şeyleri edebiyatta kabul edebiliyoruz da, alışkanlıklar nedeniyle sinemada çok daha zor kabulleniyoruz. "Bu karakter böyle bir şey söylemez" ya da "bu sosyal sınıftan biri böyle konuşmaz" dediğimiz anda hemen keyfimiz kaçıyor ve neredeyse bütün filmden ânında soğuyuveriyoruz. Böyle olunca bu ağır diyalogları inandırıcı, hayata ait kılabilecek oyuncularla çalışmak iyice önemli hale geliyor.[15]

(c) Düşünce-imge veya Denkbild

Ceylan'ın sineması hakkındaki tartışmayı zaman-imgeler veya anlatı öyküleriyle kısıtlamak istemiyoruz. Bizim için en önemli olan, *sinemanın fikirlerle ilişki kurma tarzı*. Bu fikirler yoluyla sinematik imgeleri (karakterler, iç mekânlar, şehir manzaraları, kır manzaraları), anlatıyı ve film yapma sürecinin teknik aygıtlarını sarmalayan ilişkiler ağını kurmayı amaçlıyoruz. Başka bir deyişle Ceylan'ın sinemasını, sadece perdede gösterilen ve söylenen şeye dayanarak değil, nasıl *düşündüğü*, düşüncenin bu sinema içinde nasıl ortaya çıktığı ve baskın kanıları hangi noktalarda desteklediği veya bunlarla hangi noktalarda çatıştığı açısından da keşfetmenin peşindeyiz.[16] Buradaki anahtar kategorimiz düşünce-imge veya *Denkbild*. Ceylan'ın filmlerinde biz izleyicilere, oturduğu veya dikildiği yerden boş manzaralara, sessiz kar manzaralarına, ıssız şehir manzaralarına ve/veya ufukta gemilerin geçtiği engin denizlere nazır dalıp giden, kafa yoran, tefekkür eden, düşünüp taşınan, meraklanan, hatırlayan arpacı kumrusu gibi karakterlerin sessiz görüntülerinin uzun uzun sunulduğu anların bolca bulunduğu doğruysa da, dahası söz konusu anla-

15. *A.g.y.*

16. Alain Badiou'nun sözleriyle "belirli bir filmin bizi belli bir fikirle nasıl gezdirdiğini" göstermek istiyoruz (Badiou, *Cinema*, Londra: Polity, 2013, s. 98).

rın bizi olup bitenler, gördüklerimiz ve henüz gerçekleşmemiş olanlar üstüne durup düşünmeye teşvik ettiği şüphesiz doğruysa da, "düşünce-imge" terimiyle kastettiğimiz bu değil. Meselemiz, Ceylan'ın sayısız *düşünme edimi* imgesiyle, düşünen oyuncularla ilgili değil pek: Daha ziyade bir düşünme tarzı olarak, bizzat düşünceye ayrı bir görsel/metinsel biçim veren bir pratik veya teknik olarak *Denkbild* ile ilgili. *Denkbild*, yani düşünce-imge yoğun edebi veya resimsel biçimle kısa ve öz olarak ifade edilen uçucu ve parçalı felsefi, teolojik, kuramsal ve estetik içgörü anlarıdır. Gerhard Richter şu zekice sözleri yazar:

> *Denkbild* yoğunlaştırılmış, epigram şeklindeki yazının şiirsel bir biçimini metinsel enstantaneler olarak kodlar; genelde tali görünen bir ayrıntıya veya konuya takılı kalan delici tefekkürler olarak beliriverir, gelişmiş olan bir olay örgüsü veya önceden belirlenmiş bir anlatısal gündemi yoktur, yine de kuramsal içgörüyle yüklüdür.[17]

Aforizma, özdeyiş, aksiyom ve anekdot gibi kökleri eskiye uzanan kimi yerleşik biçimlere yakın ve onlar gibi kısa olan, okuru şoke ederek belli bir şeyi tanımasına vesile olacak bir sarsma etkisi yaratan, eleştirel, felsefi ve kuramsal bir yazı biçimi olarak *Denkbild*, Richter'in ikna edici savına göre en belagatli savunucularını ve taraftarlarını Frankfurt Okulu ile (resmen üyeleri olmasalar da) ilişkili olan ilk nesil yazarların birbirinden farklı düşüncelerinde bulur: Benjamin, Kracauer, Bloch ve Theodor Adorno – Benjamin'in ifadesiyle,[18] beylik burjuva ilminin "ağır ciltlerini" ve "kalın kitaplarını" reddetmekte ortaklaşan, kapitalist modernliğin bozuk dünyasına ve bu dünyanın yabancılaşmış sakinlerinin mafsalından çıkmış "hasarlı yaşamları"na uygun olarak, eleştirel ve diyalektik angajmanın yeni, daha dolaysız, daha yoğun biçimlerini arayan yazarlar.

17. Gerhard Richter, *Thought-Images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford CA: Stanford UP, 2007, s. 2.

18. Walter Benjamin, *Selected Writings Vol. 1, 1913-1926*, Cambridge MA: Harvard UP, 1996, s. 457.

"Düşünce-imge" birbirinden biraz farklı iki şekilde düşünülebilir: Bir yandan tefekkür, analiz ve düşüncenin, sanat eserinde olduğu gibi yoğun ve üretken bir tarzda bir araya geldiği bir andır. Felsefi içgörü, hakikat billurlaşarak bir figür veya temsil haline gelir, belirli bir çehre veya sima takınır: Richter, Benjamin'in –gayet iyi bilindiği gibi– Paul Klee'nin o esrarengiz mono baskısı *Angelus Novus*'a (1920) hayran olmasını ve bu figürü "tarihin meleği" olarak okuyuşunu, böyle bir *Denkbild*'in emsal alınacak örneği olarak tespit eder.[19] Burada aslında iki *Denkbild* olduğunu öne sürüyoruz: Klee'nin imgesi ve Benjamin'in bu imgeye dair yorumu. Diğer yandan, Richter'in yukarıdaki tanımının düşündürdüğü gibi *Denkbild* metinsel bir minyatürdür; burada gündelik bir nesne veya önemsiz bir fenomen, cisimleşmiş anlamın ve umulmadık mananın karmaşık düzeylerini aydınlatıp resmedecek şekilde ortaya serilir. *Denkbild* sanatsal hayal gücünün bir inşası olarak değil, *gündeliğin içine gizlenmiş bir şey olarak keşfedilir*. Dikkat çekici husus, alelade ve gözardı edilmiş olanın birdenbire her türlü potansiyel ve imkânı barındırıyor gibi görünmeye başlamasıdır: Düşünür, en sıradan görünen şeylerde bile, hatta özellikle bu şeylerde barınan hakikatlere dönmelidir. Evet, sanat alanı aşk, hakikat ve güzellik gibi yüce âlemler üstünde hak talep edebilir, fakat –Proust'un müthiş ve unutulmaz bir şekilde keşfettiği gibi– bunlar bir bardak çaya banılan sıradan bir kurabiyenin tadında da yok mudur zaten? Bu bakımdan gündelik dünya, bünyevi anlamının gerçekleşmesini sabırla bekleyen zengin bir *Denkbild* deposu olarak açılır. Gündelik dünya, yoruma muhtaç yapıntı ve unsurlardan oluşur: Gerçekte sıradan olan, henüz fark edilmemiş ve şifresi çözülmemiş bir bilmeceler, bulmacalar veya görsel

19. Bkz. Richter, *Thought-Images*, s. 8-9. Benjamin'in Klee'nin resmine dair kendi yorumu için bkz. Benjamin, *Selected Writings Vol. 4, 1938-1940*, Cambridge MA: Harvard UP, 2003, s. 392-93; Türkçesi: "Tarih Kavramı Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis, 1993.

20. *Uzak*'ta Yusuf'un, aldığı pilli oyuncak asker ateş etme sesi çıkararak gürültüyle Mahmut'un dairesinin zemininde sürünürkenki çocuksu neşesi, aynı nesnenin iki zıt karakter hakkında ne kadar çok şey gösterebileceğinin iyi bir örneğidir.

bulmacalar alanıdır.[20] Dolayısıyla *Denkbild* bir tür *Vexierbild*'e, hiyeroglife dönüşür. Tam da böyle bir *Denkbild* hazinesi olan *Tek Yön* koleksiyonunda Benjamin "Gözlükçü" bölümünde şu örneği verir: "Misafirli bir gece nasıl mı geçmiştir, bunu tabaklarla fincanların, bardaklarla yemeklerin duruşundan anlar geride kalan kişi, bir bakışta."[21] Bu uzamsal düzenlemelerin burada anahtar niteliği taşıması önemsiz değildir: Kracauer "uzamsal hiyeroglifler"[22] olarak tespit ettiği şeyin, yani analiz için geçici bir mimari oluşturmak üzere bir araya gelen yapılar, nesneler, bedenler, ışık, gölge ve renklerin dağılımının, kompozisyon ve biçimlenişinin önemi üstünde durur. Hiyeroglif temasına Ernst Bloch'un eseriyle ilişkili olarak daha sonra geri döneceğiz. Şimdilik Ceylan'ın filmlerinin bu tür uzamsal hiyeroglifferle, anlam ağlarıyla, önemli kümelenmelerle dolu olduğunu söylemekle yetinelim.

Son bir husus: Düşünce-imge hem yapıntıdır hem buluntu. Çelişki gibi görünen bu durumun en açık örneği muhtemelen Benjamin'in dostu ve meslektaşı Bertolt Brecht'in "epik tiyatrosunu" okuyuşunda, bilhassa kesinti ve jestin işlevini çözümleyişinde bulunur. Benjamin Brecht'in oyunlarında belirli bir dramatik yabancılaştırma aracıyla tekrar tekrar karşılaşıldığını gözlemler – sahnedeki eylem bir anlığına askıya alınır, karakterler belli bir jestin ortasında aniden donar, rutin izleyici beklentilerini zorlayan ve "hayret" uyandıran bir "durum" yaratılır.[23] "En basitinden bir örnek," der Benjamin, "bir aile kavgası, aniden içeriye bir yabancının girmesiyle kesintiye uğrayan bir kavga. Anne kızına fırlatmak üzere bronz bir büst almış, baba ise polis çağırmak üzere pencereyi açmıştır. Tam bu anda yabancı kapıda görünür."[24] Burada tabiri caizse hem tasarım hem de keşif olarak bir düşünce-imgenin düşünce-imgesi vardır. Düşünce-imge

21. Benjamin, *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 1999, s. 57.

22. Kracauer, *Strassen in Berlin und anderswo*, Berlin: Das Arsenal, 1987, s. 52.

23. Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ, İstanbul: Metis, 1984, s. 31.

24. *A.g.y.*

bir kesinti veya araya girme ânında beliren bir canlı tablodur; Benjamin'in "durağan halde diyalektik" diye adlandırdığı, vuku bulanın geçici olarak kesintiye uğratılmasıdır.[25] İşte bu noktada *Denkbild* farklı bir imge düzeni halini alır, düşünce-imgeden ziyade Benjamin'in tarih yazımıyla ilgili geç dönem yazılarında "diyalektik imge" olarak adlandırmaya başladığı şeydir artık;[26] tarihsel oluşun akışındaki bu duraklamada, geçmişteki belirli bir an kısa süreliğine fark edilir ve şimdideki kesin bir an tarafından –bu iki ânı birbirinden ayıran zaman uçurumu boyunca– kurtarılır. Böyle imgelerin çekip alınması ve yakalanması gerçek tarihçinin, tarihsel materyalistin görevidir.[27] Hakikaten eleştirel bir sinemacının da meselesidir muhtemelen: Ceylan'ın sineması şüphesiz böyle *Denkbild*'lerin, *Vexierbild*'lerin, durağan halde diyalektiklerin, diyalektik imgelerin her zaman her yerde mevcut olduğu, her köşe başında belirdiği, kaçınılmaz olduğu bir sinemadır.[28]

25. Benjamin, *Selected Writings Vol. 4*, s. 396.

26. Örneğin bkz. Benjamin, *The Arcades Project*: Cambridge MA: Harvard UP, 1999, s. 473; Türkçesi: *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1993.

27. Örneğin bkz. Benjamin, *Selected Writings Vol. 4*, s. 396.

28. 2. Bölüm'de ele alacağımız gibi, *Kasaba*'nın açılış sahnesi bize bunun harika bir örneğini sağlar: Üstü başı pejmürde bir adam (Ceylan'ın filmlerinde sık sık gördüğümüz oyuncu Muzaffer Özdemir) buzlu yolda kayıp düşünce, bir grup çocuğa eğlence kaynağı olur. Adamın içler acısı bir şekilde çocukların eğlencesine ortak olma girişimi, sadece alaylarının hedefi olduğunu anlamasıyla sonuçlanırken, kamera adamın yüzünde kalır. Bu olayın, adamın kasabadakilerin *Schadenfreude*'si (başkalarının acısından keyif alma) için şamar oğlanı durumuna düştüğü ilk durum olmadığını anlarız. Bu imgenin ufak ufak gaddarlıklar ve sayısız aşağılanmayla dolu koca bir yaşamöyküsünü bir anlığına yakaladığını hissederiz. Yerel bir alay konusu olarak koca bir geçmiş yaşam –ve gelecek yazgısı– tek bir yüz ifadesine dair tasavvurda özetlenmiştir. Sarinah Masukor başka bir bağlamda şu cümleleri yazarken çokkatmanlı olanın belirli bir imgede yoğunlaşması/birbirine zincirlenmesi fikrine başvurur: "Eserlerini henüz bilmeyenlere Nuri Bilge Ceylan'ı tanıtmanın en iyi yolu, imgelerinden geçer" ("Nuri Bilge Ceylan", *Directory of World Cinema: Turkey* içinde, haz. Eylem Atakav, Bristol: Intellect Press, 2013, s. 22). İlginç bir şekilde Masukor da *Kasaba*'dan bir imge seçer: Saffet lunaparkta sigara içerken, başının üstünde dönen salıncakların göründüğü imgeyi.

(d) Bulmaca Olarak İmge veya Hiyeroglif Şifre

Bu özellik bilhassa *Dışavurumcu* okumalara elverişlidir. Ceylan'ın filmlerinin farklı yönleri, açığa vurulmamış özlemin manzaralarını, karakterlerini, temalarını akla getirir. Bunlar da artı anlam üreten, işaret edilmiş çeşitli çağrışımların oluşturduğu göreli diziler halinde kayda geçer. Bu artıyı ele almak amacıyla, Ceylan'ın mecazlarına (yokluk, gündelik yaşamın yalnızlığı ve bayağılığı) hiyeroglif şifreler olarak yaklaşıyoruz. Ernst Bloch'un ütopik çerçevesini anımsatan bu felsefi konum, kültürel yapıntılar olarak Ceylan'ın filmlerinde bir ifade kudreti olduğunu ortaya koyar; bu filmlerin temalarının ve imgelerinin açıklığı, öngörülebilir, bilinen ve tanıdık olanın kıyısına doğru umut ve hülya izlerinin belirmesine neden olur. Bu simgesel doğurganlık, Ernst Bloch'un deyişiyle, *henüz* ulaşılmamış umutlara ve senaryolara dair beklenti niteliğindeki geçici düşüncelere yönelik, şekillendirilebilir bir temayül barındırır. Wayne Hudson, akışkanlık ve *kurtuluş* çağrışımlarıyla birlikte Bloch'un *Henüz-Değil* kavramını şöyle özetliyor:

> "henüz değil", "şu âna kadar değil" anlamına gelebilir ve bu durumda şimdiye olduğu kadar geçmişe de gönderme yapar. Öyleyse "henüz değil", geçmişte beklenen veya öngörülen bir şeyin gerçekleşmediğini ima ederek, "hâlâ değil" anlamına da gelebilir. Burada vurgu geçmişteki gerçekleşmeme üstündedir ve bazı durumlarda bu geçmişte gerçekleşmemiş olma, gelecekte gerçekleşme ihtimalini artırır. Bu muğlaklık Almancada çok daha kuvvetlidir, zira *noch-nicht* hem "hâlâ değil" hem de "henüz değil" anlamını taşır. Veya "henüz değil", şimdiye kadar değil ama "gelecekte bekleniyor" anlamına gelebilir ... ütopik "henüz değil" ... bir şeyin "şimdi tasavvur edilebilir olduğu, ancak henüz mümkün olmadığı"nı ima eder ... Bloch, "henüz değil"in tüm bu anlamlarını kullanır.[29]

29. Wayne Hudson, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, Londra: Macmillan, 1982, s. 20.

Geoghegan (1996) ayrıca Bloch'un kültürü anlamaya yaklaşımının ve Henüz-Değil'in ilişkili ve çok önemli bir yönünün, onun bu kavramın göreli ve kaotik çağrışımların karmaşıklığını teşhis etme ve vurgulama şekli olduğuna işaret eder.[30] Bloch'un metinlerindeki kültürel şifre veya hiyeroglif fikri, taze ve çağdaş bağlantılar kurmak için anahtar bir mekanizmadır.[31] Bloch için dünya hiyeroglif bir sır içerir, sanat ve kültürle her daim ifade edilen bir sır; bu bakımdan, söz konusu sırrın *izlerini* çözmek ve dedektifler olarak bu sırrın biçiminin özünü ele geçirebilmek için sürekli çalışmak, kaçınılmaz görevidir insanın. Dolayısıyla en geniş anlamıyla sanat, varolan dünyanın bir kopyası veya taklidi değil, dünyanın başka nasıl olabileceğini yavaş yavaş ortaya çıkarmaktır. İnsandan mülhem bir mekanizma olan kültürel ve sanatsal yaratım, *Henüz-Değil*'i kademeli olarak bilincin *Cephesine* getirir;[32] *Henüz-Değil* Cepheye geldi mi, öznel arzu manzaraları özlenen, henüz olacak olan bir geleceğin koyutlanmış izlerini tekrar uyandırabilir.

30. Vincent Geoghegan, *Ernst Bloch*, Londra ve New York: Routledge, 1996.

31. Richard Roberts, Bloch'un felsefesinin ve kavramsal mekanizmalarının hiyeroglifi andıran doğasıyla neyin kastedildiğine dair son derece etkili bir analiz ve izah sunar ("The Prolegomena to Hope: Thinking Means Venturing Beyond", *Hope and its Hieroglyph: A Critical Decipherment of Ernst Bloch's Principle of Hope*, haz. Roberts ve Cunningham, Atlanta: Scholars Press, 1990). Hiyeroglif terimi (Bloch'un felsefesiyle ilişkili olarak) bağlam, uygulama ve tekrar yorumlamanın sürekliliğini ve yenilenmesini gerektiren her türlü kültürel malzemenin değişken ve tamamlanmamış veya açık doğasına gönderme yapar. Bloch'un felsefi formülünün en temel Dışavurumcu özelliklerinden biridir bu. Bloch şu alıntıda, kültür ve bellek izlerinin aynı zamanda nasıl –daha fazla ve sürekli yeniden yorumlama gerektiren– öznel hiyeroglif teşvikleri olarak işlev gördüklerini açıklar: "Her özellik, her araç bunun için uygundur: pencerede, perdenin püsküllerı arasında eski günlerden kalma bir vazo – yetişkin için çocukluk korkularını, çocukluğunun seher vaktini *kitsch*'in bilmecelerine bağlamak kolaydır. ... hayaller, karmaşıklıklar ve söylentilerle dolu; bugünün belleği olmuş olanı daha da fazla yorumlayacaktır sadece. Geçmiş zamanları sonradan hayal ettiğimiz, kopyaladığımız, karıştırdığımız ve yerinden ettiğimiz biçimler bir araya gelerek bir hiyeroglif oluştururlar" (Bloch, *Heritage of Our Times*, İng. çev. N. ve S. Plaice, Cambridge: Polity Press, 1991, s. 346).

32. Bloch, *The Principle of Hope 1*, Londra: Blackwell, 1986, s. xxxii; Türkçesi: *Umut İlkesi 1*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2007.

Bununla ilgili olarak Bloch ayrıca kültürel –ve dolaylı olarak sinemasal– kaynakların çevresinde ideolojik veya *kültürel bir artının* çok hafif bir biçimde varlığını sürdürdüğünü öne sürer. Bir yapıntının dolaysız temasının ve yazarının niyetinin ötesinde, dönüştürme olanağının şekillendirilebilir izi uzanır. Korstvedt, Bloch'un düşüncesinin bu yönünü güzel bir şekilde özetler; bulmaca veya şifre olarak alınan sanat ve kültürün "iç âleme erişim" sağladığını aktarır ve şunu ekler: "Bu gereklidir zira 'yaşanan ânın karanlığında' ... bunun ötesine uzanan ve sadece dünyanın hatasını değil, varoluşsal biçimde özgül olanın hapishanesini de aşabilen bir şeyle karşılaşırız."[33] Bu kültürel artı, öznel hasretlerin yeni varoluş biçimleri, alternatif dünyalar ve yabancılaşma içermeyen dönüştürülmüş bir varoluş için yanıp tutuştuğu yerdir. Gene Korstvedt burada faydalı bir özet sunar:

> *Geist der Utopie*'de (Ütopyanın Tini) Bloch, birçok bilgi biçiminin toplumsal veya kültürel olarak belirlenmiş olmasına ve dolayısıyla gözlemle öğrenilmesine rağmen "insan manzarasının belirli arketipik figürlerinin" (Bloch aşk, nefret, umut, umutsuzluk, ruhun farklı hallerini sıralar) doğuştan geldiğini, toplumsal ve maddi koşullanmadan bağımsız olduğunu, dolayısıyla da herhangi bir ampirik bilgiye dayanmadığını ileri sürer. Bu nedenle söz konusu arketipik figürlerin deneyimi, simgesel niyetin "ontik bir artı değeri"ni beraberinde taşır ve bu da varolan dünyaya bağlı değildir, "kendi öz-mevcudiyetinde" varlığını sürdürür.[34]

Kültür-çalışmasının çevresinden harekete geçirilen kültürel artı, "Henüz-Bilincine-Varılmamış" (*noch-nicht-bewusst*) ütopik malzemenin tohumlarını veya izlerini taşır. Kültürel artının bu şekilde tanınması, yazarın yapıntısının ideolojik yıkıntılarından yeni düşünce ve ifadeler doğurmaya devam edilebileceği düşüncesine onay vermektedir; suya düşen umutlar ve tamamlanmamış deneyimler, o henüz tamamlanmamış olan gelecekteki olanağın beliren fısıltıları ola-

33. Benjamin M. Korstvedt, *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, s. 36-37.

34. *A.g.y.*, s. 53.

rak kendilerini sezdirir ve yeniden tezahür ederler. Kültürle dolayımlanan bir imgenin kırılımı yoluyla beliriveren Henüz-Değil'in öznel ağırlığı, gizemli bir özün izlerini veya düşünce kırıntılarını içerirken; *kuvvedeki madde*, Ceylan'ın tüm filmlerinde tekrarlanan kaybın ve yabancılaşmanın hiyeroglif şifreleri, temayül ve dışavurum olanağının daha geniş çapta kıvrımlarının açılmasının bir parçası olarak sezdirilir. Bu bakımdan kültürün ütopik işlevi, kültürel artının hermetik kaynağı yoluyla öznel düşünce ve çağrışımları kışkırtmaya yöneliktir; bu karmaşık uzanın doğrusal olmayışı ve akışkanlığı, ayrı ayrı her özne ve her müteakip tekil karşılaşma tarafından keşfedilmeli ve tekrar keşfedilmelidir. Bu şekilde, öznel geçmişlerin gelişmemiş malzemesine gömülü anılar, izler ve kültürel miraslar, tükenmemiş beklentilerin kırılımına *Biçim* verir.

Benzer şekilde, bu çalışmanın yazarları olarak bizim burada andığımız hiyeroglif felsefi hamleler de sadece Ceylan ve külliyatı tarafından başvurulan sinematik teknikler ve anlatı mekanizmaları *içindeki* bağlantıları açığa çıkarma iddiasıyla sınırlı değil; dahası bunların kaçınılmaz olarak tamamlanmamış (ve tamamlanabilir olmayan) sözcelerin kakışmasıyla dolu bir kişisel çağrışımlar mekânı olduğunu da ileri sürüyoruz. Bloch'un stratejisiyle de uyumludur bu; Hudson'ın (1982) işaret ettiği gibi "Bloch'un kitapları ... mahsus tamamlanmamıştır ... onların eksik birliklerini sağlamak okura kalmıştır ... Kitapları kasten emsalsizdir, yeni ve diyalektik yönelimli fikirlerle doludur ve bu fikirler de ezoterik opaklıktan ancak yavaş yavaş, çağdaş düşünce bu fikirlerin alımlanmasına doğru yol katettikçe ortaya çıkar."[35] Ceylan'ın sürüp giden manzaralar, sessiz hareketsiz karakterler ve duran tamamlanmalara dair hiyeroglif imgeleri, izin parçalı belirlenmemişliğiyle üretken ve yaratıcı şekilde bağ kuran kudretli şifrelerdir. Dolayısıyla Ceylan'ın filmlerinin anlatısal mimarisi içinde –ve daha önemlisi "ötesinde"– kırılıma uğramış aniden ortaya çıkışların her tespit edilişi, umut ve haysiyetin iz-temaları ve iz-çağrışımları serabını ifşa etmeye yarayacaktır.

35. Hudson, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, s. 2-3.

(e) İz Olarak İmge

Bloch'un düşünce ve kavramlarının şifre olarak hiyeroglif imgeyle ilişkili olarak genel hatlarını çıkartmış olduk. Şimdi onun düşüncesinin doğrusal olmayışı ve karmaşıklığı üstüne kurulu ve temel bir analitik öneme sahip olan *iz* kavramına ve yorumuna geliyoruz. Bu bağlamda Bloch için çeşitli kültürel eserlerin anlatısal ve simgesel yönleri *izleri* anımsatabilir; bu da alternatif ve dönüştürülmüş senaryolara dair ipuçlarını meydana çıkarır.[36] Bloch'un daha kapsamlı felsefi projesinin ana araçlarından biri olarak, bir kültür izinin veya "filmle dolu" bir izin ortaya çıkışını çağrıştırmak sadece açık bir akışkan yorum bağlamına zemin hazırlamak için bir yazar hilesi olarak iş görmez, aynı zamanda tekinsiz özleme dair Dışavurumcu bir deneyim kurmak için "bizi kendimize geri fırlatan" yapıntı-dışı bir etkiye de neden olur. Bu şekilde yaklaşıldığında bir izle karşılaşmak, öteki türlü ifade edilmemiş ve gizli kalacak olan düşünceler, bağlantılar ve çağrışımları görünür kılar. İçsel anların gizli eğilimlerini saklayan anlatıya dönüştürülmemiş izler bizi her filmin görsel bağlamının ve anlatısal ayrıntılarının ötesine götürür. Dolayısıyla bu kitapta –ve kitap boyunca– geliştirilen kuramsal göndermelerin ayrılma ve kaçamak noktaları, engellenmiş anlar ve parçalanmış içselliklerin gizli defineleriyle bağ kuran birçok filmsel kalıntı ve izi ortaya çıkarıyor, bunlar hakkında konuşuyor.

Beklentili umut ve aktif dönüşümün derin uykuya yatmış veya *eksik* izi bir hatırlatıcı olarak iş görür; olasılığın bu izleri, Ceylan'ın karakterlerinin yazgılarının ve uyumsuzluklarının ötesinde tam da umudun ve olasılığın durduğunu hatırlatan aracılardır. Bloch'un vurguladığı gibi hiçbir şey "olanın ötesine atılmaktan daha insani değil-

36. Bloch kendi eserini hiyeroglif bir iz-şifre olarak sunar; Frederic Jameson'ın işaret ettiği gibi, Bloch'un eseri "olağandışı bir içsel sıcaklık ve güç yayar, nihayet şifrelerinin çözüldüğü ânı sabırla bekleyen büyüleri ve bu büyülerin anahtarını yayar" ("A Marxist Hermeneutic III: Ernst Bloch and the Future", *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1971, s. 158-59; Türkçesi: *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 1997).

dir... ve dünya üstündeki insanlar gidişatın yönünü değiştirip onu henüz kararlaştırılmamış bir hedefe doğru çevirebilirler – kurtuluşa veya cehennem azabına doğru".[37] Ceylan'ın birer görsel bulmaca olan filmlerine Blochçu iz filtresiyle yaklaşmak, sinemayı çözümlemek isteyen kuramcı için bir muammadır elbette; fakat Ceylan her filminin tuvalini oradan oraya sürüklenen yalnız karakterler ve anti-kahramanlarla doldurduğu için, hem hiyeroglif-olarak-film hem de kültürel artının iz-yarıgölgesi imgelerin apaçık görsel mimarisinin ve diyaloğun yüzeydeki anlamının ötesine işaret eder. Bir olayın iz- algısı ve çağrışımları içselliğin alanına girer ve bu bakımdan öznel ve yaratıcı düşünümün önemli bir kaynağı kabul edilmelidir. Ceylan'ın filmlerinin hiyeroglifsel bağlamında Blochçu iz, karakterlerle ve kayıp, yas ve pişmanlık mecazlarıyla ortaya çıkan güçlü bir rahatsız edici düşünce ilkesini temsil eder.

İçsel uzam olarak iz, hem düşünümün mikrokozmosları olarak belirir hem de zengin hayal gücüne dayanan olasılıklar için katalizör görevi görür. Ayrıca aşırı hassas bir zaman detektörü gibi iş görür; dinamik hünerleri, metrik zamanın kısıtlarından kurtulmuş birikmiş ânında'lar ile bağlam arasında hızla değişebilir. İz-deneyimler beklenmedik şekilde, anılar ve çağrışımların girdabı andıran kümelenmelerine tekrar uyum sağlar. Zamanın içsel katmanları ve kıvrımları, ânında'ların özgür bırakıldığı ve bunların kazayla tekrar ortaya çıkıp filizlendiği anlamına gelir. Bu tür düşünceler değişken, dinamik ve renkli manipülasyonlar ve düzenlemelere tabi, yenilenmiş tekrar yorumlar olarak ortaya çıkar. Beklenen olasılıklarla yüklü olan bu yaratıcı hayal gücü durumları birçok mekân, zaman ve andan doğar. Değişen anlamlar ve iç içe geçmiş alanların kartografileri teknik noktaların doğrusal bir dizisine indirgenemez. Dolayısıyla bu tür aniden ortaya çıkışların oldukça öznel ve derinden kişisel ayrıntılarıdır ki bunların öngörülmesini ya da rutin şekilde sistemleştirilme-

37. Bloch, "Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics", *New German Critique*, İlkbahar, Sayı 11, 1977, s. 31; "Dialectics and Hope", *New German Critique*, Sonbahar, Sayı 9, 1976, s. 6-8; Kellner ve O'Hara, "Utopia and Marxism in Ernst Bloch", *New German Critique*, Sonbahar, Sayı 9, 1976, s. 21-25.

sini kaçınılmaz bir şekilde yetersizliğe veya başarısızlığa mahkûm eder.

İçsel uzamın sonsuz enginliğinde bir şeyler duyabilmek için, o ıskartaya çıkarılmış, uyuklayan ânında'lar arasındaki yakınlıkları hatırlarız; çeşitli parçaların ve imgelerin zihinsel açıdan sundukları, alternatif düşünceleri ve imgeleri şekillendirmeye aktif olarak katılmak için yeni fırsatlar sağlar. Yeni, yeniden yazılmış veya tazelenmiş bir çocukluğa dair yaratıcı, prototipik fikir –bir fikir ve çağrıştırıcı imge olarak– hayal gücünün geleceği yakalayan kapsamını tetikleme kudretine sahip bir anahtar ve doğrulayıcı, şahsı aşan bir düşünce aracı haline gelir.

Dolayısıyla Ceylan'ın filmlerinin iz veçhelerini *Blochçulaştırmak*, analizlerimizi yeni bir uzamsal-ağsal dile açmaktır ve bu da Blochçu felsefi hazinelerin yeniden canlandırılmasına giden yolu hazırlar. Ceylan'ın filmlerinin fragmanları Bloch'un yorumsal kavramları üstünden okunduğunda, imge, hiyeroglif, iz ve beliren anlama çokyönlü ve çokkatmanlı bir yaklaşıma, göreli ve doğrusal olmayan bir uzam tahsis etme gerekliliği ortaya çıkar. Bu kuramsal ve kavramsal *dikeylik*, incelikli ve Dışavurumcu ifadeler için uygun bir analitik akışkanlığa, kuramsal geçiciliğe ve istikrarsız uzama olanak verir. Bloch için bu, kültür ve film izlerinin felsefi derinliğinin ortaya çıktığı yerdir. Gelecekte olanaklılığın güzel bir özünün yeniden ifade edilişi, bir yanda kayıp, durağanlık ve ölümün, diğer yanda Henüz-Değil'in boş ve gizemli uzamının diyalektik yansımasıyla ortaya çıkar.

Hiçbir şekilde tanımlanacak veya şematikleştirilecek basit bir kavramsal uzam değildir bu; daha ziyade potansiyel olarak, bir film karakterinin geçmişine gömülü anlatısal bir izin, bir şekilde, filmsel tanığın bulanık ve bilinmez dünyasının doğrusal olmayan mirasındaki harcanmamış beklentilere biçim verdiği felsefi bir çatlaktır. İz tanımanın dolayımlanmış anları, Ceylan'ın filmlerinin yarıklarında gizil yabancılaşmaları ve dirilme zorlantılarını özümseyerek bunlarla kaynaşır. Fakat Ceylan'ın karakterlerinin ve ıssız manzaralarının döngüsel cehennem azabı içinde, iyi veya belirli bir gelecek için doğrudan veya telafi edilebilecek bir çözüm yoktur. Geçmişten gelen

–şimdiki zamanda hayalet misali ikamet eden– eksik malzemenin hatırlatıcılarıyla karşılaştığında, kıvrımları açılan *düşünce-imgeler* ve ortaya çıkarılmamış olasılıklarla yaratıcı bir meşguliyet belirir.[38]

Böyle bir yaklaşımla yazdığımız kitabımızın yapısı Ceylan'ın filmlerinin aşağıdaki kronolojisini yansıtıyor.

IV

Birinci Bölüm, Ceylan'ın ilk filmine odaklanıyor. Kısa, sözsüz, siyah-beyaz *Koza* (1995), tasvir ettiği üç figür (yaşlı bir adam, yaşlı bir kadın ve bir erkek çocuk) arasındaki ilişkiler belirsiz ve müphem kalacak şekilde, her türlü uzlaşımsal doğrusal anlatıdan kaçınan, muammalı ve merak uyandırıcı bir eserdir. Gösterilen sahneler ve filmin temposu her şeye nüfuz eden bir melankoli ve/veya yas havası verir. Bu görsel bulmacalar dizisinden anlamlı bir hikâye hattı inşa etmek filmin izleyicisine bırakıldığı için, *Koza*'nın sinemasal yas veya *Trauer*'de bir alıştırma veya deney olarak anlaşılabileceğini ileri sürüyoruz.

İkinci Bölüm, Ceylan'ın yarı otobiyografik ilk dönem filmleri olan ve her ikisi de Ceylan'ın –İstanbul'da doğmuş olsa da– çocukluğunun bir bölümünü geçirdiği Çanakkale Yenice'de çekilen *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı*'nı (1999) inceliyor.[39] Ablası Emine Ceylan'ın yazdığı "Mısır Tarlaları" öyküsüne dayanan[40] ödüllü ilk uzun metraj filmi *Kasaba*,[41] sınıftaki can sıkıntısı ve kırlarda gezinme sahnelerinde uzun uzun tasvir edilen sıkılma ve süre temalarıyla çocukluk deneyimlerine odaklanarak ele alınıyor. Daha sonra *Mayıs Sıkıntısı*'na geçiyoruz. Bu filmin, kendi içinde bütünlük oluşturan başlı başına bir anlatı olmakla beraber, *dörtleme* muamelesi yaptığımız bir serinin anahtar parçasını oluşturduğunu öne sürüyoruz:[42] Bu film

38. Jack Zipes'ın yorumları için bkz. Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, İng. çev. Jack Zipes ve Frank Mecklenberg, Mass.: MIT, 1988.

39. Bkz. Suner, *Hayalet Ev*, s. 107.

40. Bkz. Dönmez-Colin, *Turkish Cinema*, s. 190.

41. *Kasaba* 1998 Berlin Film Festivali'nde Caligari Ödülü'nü kazanmıştır.

Koza ve *Kasaba*'dan sonra, Ceylan'ın uluslararası alanda çıkış yapan ve Cannes'da Büyük Jüri Ödülü'nü kazanan filmi *Uzak*'tan önce geliyor. Ayrıca film yapmak hakkında bir film olduğu için, *Mayıs Sıkıntısı* Ceylan'a her zamanki meşgaleleri olan kır/kent manzarası, insanın yabancılaşması ve yersiz yurtsuzlaşması, aile yaşamının zorlukları ve zamanın akışı konularını keşfetme fırsatı sunuyor; dahası melankoli ve komedinin iç içe geçmesi vasıtasıyla, film mecrasının kendisi ve sinemasal olan üstüne düşünme imkânı da veriyor.

Üçüncü Bölüm, Ceylan'ın üçüncü uzun metraj filmi, İstanbul'da bir daireyi paylaşmak zorunda kalan Mahmut ve Yusuf adlı iki kuzen arasındaki garip ilişkiyi anlatan *Uzak*'ı inceliyor. Orta yaşlı Mahmut, ticari bir katalog için seramik fotoğrafları çekerek alelade yaşamını sürdüren, suratsız bir profesyonel fotoğrafçıyken, genç Yusuf köyündeki fabrika kapandıktan sonra, miço veya kamarot olarak limanda iş aramak üzere İstanbul'a gelmiştir. Billy Wilder'ın New York'ta bir daireyi paylaşan, birbiriyle uyumsuz ve sürekli didişen iki adam hakkındaki kara mizahı *The Odd Couple / Garip Bir Çift*'ini (1968) uzaktan çağrıştıran bu film, çağdaş sanayi sonrası Türkiye bağlamında eril mahremiyetin rahatsız edici dinamikleriyle ve iki karakterin birbiriyle etkileşime girme güçlüğüyle ilgilidir.

Ağır ağır ilerleyen ve diyaloglarının seyrekliği bakımından asgari bir üslubu olan film, söz konusu karakterlerin duygusal yalıtılmışlığıyla ve tatmin edici bir iş bulup ilişkiler kuramamalarından kaynaklanan hüsranlarıyla ilgilidir. İki karakterin televizyon karşısında yayılıp sessizce *Stalker*'ı izlediği sahne, Mahmut'un yaratma tutkusunu gerçekleştirmedeki başarısızlığının kapsamına dair acıklı bir hatırlatıcı olmanın yanı sıra, Andrey Tarkovski'nin bu 1979 yapımı bilimkurgu şaheserindeki ana karakterlerin giriştiği felsefi yolculuk

42. Burada *Koza*'nın dahil edilmesinde ve öneminde ısrar ederken klasik teşhisin, Hasan Akbulut'un tabiriyle "taşra üçlemesi"nin ("Distant", *Directory of World Cinema*, s. 158) ve kcza Öztürk'ün –hiç de haksız olmayan– "Ceylan bize tek bir uzun film olarak izlenebilecek bir üçleme sundu" şeklindeki iddiasının ötesine geçiyoruz ("Uzak/Distant", s. 251; ayrıca bkz. Suner, *New Turkish Cinema*, s. 79). Biz bu filmleri iç içe geçen bir dörtleme, "Bulut Dörtlemesi" olarak ele alıyoruz.

ile Ceylan'ın filmindeki iki adamın dünyevi varoluşsal devinimsizliği arasındaki paralelliğin de özlü bir göstergesidir.

Ceylan'ın diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de fiziksel mekân ve çevre görsel olarak ön plana alınmıştır; dolayısıyla "uzak" teriminin karmaşık ve çokkatmanlı bir anlamı vardır. Filmin adı şehrin etrafını çevreleyen kırsaldan ayrılmasına, ailenin parçalanmasına, şehirde yaşamanın paradoksal biçimde yalıtılmış olmasına, bu iki adam için duygusal ve cinsel mahremiyetin imkânsızlığına, ayrıca semptomatik bir yolculuk ve kaçış arzusuna gönderme yapar. Bir fotoğrafçı hakkında olmasına uygun biçimde –Ceylan'ın kendisi de üretken bir fotoğrafçıdır hâlâ– *Uzak* izleyicinin dikkatini statik kamera kullanımı, hassas çerçeveleme, filmin montajının ölçülü temposu, müzik ve diyaloğun seyrekliğine çeker. Bu film bakmak *hakkındadır*, ama bizi *kendisine* bakmaya davet ederken baştan çıkarıcı, seyirlik imgeler sunmaktan sakınır. Dolayısıyla filmin izleyicisi için bakmak nadiren tatmin edici düzeyde zengin bir görsel haz ve bolluk kaynağıdır. Bunun yerine, etraflarındaki dünyayı nihayetinde bir dikizci gibi uzaktan, yabancılaşmış bir görüş noktasından, skopofilinin en düşük noktasına indirgenmiş bir eril nazardan gözlemlemeye mahkûm olan Mahmut ve Yusuf ile özdeşleşmemiz istenir.

Dördüncü Bölüm, Ceylan'ın dijital kamera kullanılarak çekilen ilk filmi *İklimler*'e odaklanıyor.[43] Bu film genç bir çiftin korku ve hüsranlarını sahneler. Adam kiniktir, içinde yaşadığı dünyanın değerleri yoktur. Kadınınsa değerleri ve amaçları vardır, ama bunlar gerçekleştirilebilir değildir: dünyası olmayan değerler. Sonuç olarak bu çift ayrılıkta birleşir, diyalektik olmayan bir sentezde birleşir; duyusal hazlar ile intihara meyilli tutkular arasında gidip gelir. Bu bakımdan *İklimler* Nietzsche tarafından teşhis edilmiş iki nihilizm türü

43. Ceylan'ın sinemasının güçlü sürekliliklerini göz önünde bulunduran Masukor, tartışma yaratacak bir şekilde, Ceylan'ın 2006'da dijital teknolojileri benimsemesinin "üslubu üstünde olağanüstü bir etkiyle sonuçlandığını" iddia eder; "dijital filmlerinin selüloit filmlerine göre daha özgür bir tarafı vardır sanki"; bu yeni mecra Ceylan'ı montaj, ses ve renk paletiyle yeni deneyler yapmaya sevk etmiş gibidir" ("Nuri Bilge Ceylan", s. 22).

arasındaki ayrışmalı sentezi güçlü bir şekilde sahneler: radikal nihilizm ile pasif nihilizm. Bunu tartışmak amacıyla bölümde nihilizm kavramını ayrıntılı olarak ele alıyor, bu kavrama dair, dört temel biçimini göz önünde tutarak sistematik bir izah geliştiriyoruz: kaçışçılık, radikal nihilizm, pasif nihilizm ve Nietzsche'nin deyişiyle mükemmel nihilizm. Bu bölüm her şeyden öte pasif nihilizm (istencin olumsuzlanması) ile radikal nihilizm (olumsuzlama istenci), çağdaş kültürü niteleyen hedonizm/yönelimsizlik ile yeni ortaya çıkan umutsuzluk ve şiddet biçimleri arasındaki ilişkiye odaklanıyor. Çağdaş yaşamın en önemli sorunlarının kökeni nihayetinde bu paradoksal ikilide yatmaktadır.

Yalnız işin ilginç yanı, filmin adı *İklimler* olsa da, yapısı daha çok mevsimlerin birbirini izleyişini andırır. Güneyde yaz ile başlar, daha sonra İstanbul'da güze geçer ve Doğuda kışla biter. Bölümde bu mevsimlerin her birini belirli bir nihilizm türüyle ilişkilendiriyoruz. Ancak dördüncü bir nihilizm türü de var ve tam da *İklimler*'de eksik olan mevsime, bahara karşılık geliyor. Ana karakterlerden birinin adı Bahar olmasına rağmen, *İklimler*'de bu dördüncü mevsimin eksikliğini nasıl açıklayabiliriz?

Beşinci Bölüm, Ceylan'ın *Üç Maymun*'unu ele alıyor. Bu film yalnız bir adamın ışıksız ve ıssız bir yol boyunca arabasını sürdüğü bir gece sekansıyla başlar. Arabayla bir şeye –bir insana– çarptığında olayı idrak edişi, yaklaşan başka bir araba tarafından bölünür. Bunun üstüne, hırslı bir politikacı olan Servet kaçıp cesedi orada bırakmaya karar verir. Servet'in kendi kariyerini koruma yönündeki çıkarcı kararı kısa zamanda şoförü Eyüp'ün yaşamı ve ailevi ilişkileri üstünde etkisi olan bir dizi olayı tetikler. Daha sonra verilen kararlar ve yapılan seçimler de yok edici ve aldatıcı yalanlar ağını genişletmeye hizmet eder. Bu ilişki labirentinin kıvrımlarının açılışı, limanda yavaşça yanıp sönen kırmızı bir fener, masmavi okyanusumsu ufuklar ve geçip giden gemilerin uzaktaki iziyle yan yana verilir. Alternatif yaşam seçenekleri ve yolculuklar olanağı sessizce orada dururken, etik olan, daha zor seçenekler asla tercih edilmez veya bunlarla yüzleşilmez. Kayıp bir çocuğun (veya olanağın çocukluğunun) gizil bir olanağın

musallat olduğu hayaletsi belirişi, tekrar tekrar kaçırılan veya hüsranla sonuçlanan bir dizi fırsatı kuşatır – kayıp anların bengi dönüşünü, döngüsel gidişatını değiştirme potansiyeli taşıyan seçimlerdir bunlar. "Üç maymun" alegorisi, filme ve birbiriyle kesişen ilişkilere nüfuz eder: Bu bağlamda, "görmedim, duymadım, söylemedim" temaları tekrar tekrar vuku bulurken, noksan olan dördüncü unsur, "yapmadım", çözümsüz bırakılmış bir hayalet olarak kalır.

Altıncı Bölüm ise *Bir Zamanlar Anadolu'da* adlı filmi inceliyor. Bu film yönetmenin janr sinemasına en çok yaklaştığı filmidir. Bir "polisiye" çeşitlemesi olan bu uzun, yavaş film, dağ başında bir yere gömülmüş bir cesedi bulmak üzere taşradan bir grup polis, jandarma, bir savcı ve iki cinayet zanlısının yolculuğunu takip eder. Gelgelelim cezai soruşturmanın dram ve geciktirimi Ceylan'ın elinde yerini –cesedin gömüldüğü alanı bulmaya çalışırken arabayla geçtikleri ücra manzaralar boyunca– aramayı yöneten adamlar arasındaki dünyevi ilişkilere odaklanmaya bırakır. Dedektif filmlerinin ideolojik ve tematik ilgisi tipik olarak suçun koşullarının ayrıntılarını (kurban ve faili; tüm bunların kim tarafından, nasıl ve niçin yapıldığını) ortaya dökmeye, hukuk sisteminin inceliklerine veya soruşturmanın teknik ve adli süreçlerine yoğunlaşırken, Ceylan'ın heyecan ve kahramanlık içermeyen filmi olayın ve ilgili bireylerin sıradanlığını vurgular. Bu film bir mahkemeyle veya anlatının kurtuluşa ulaşarak çözüme varmasıyla değil de tatsız, alelade bir otopsiyle sonuçlanır.

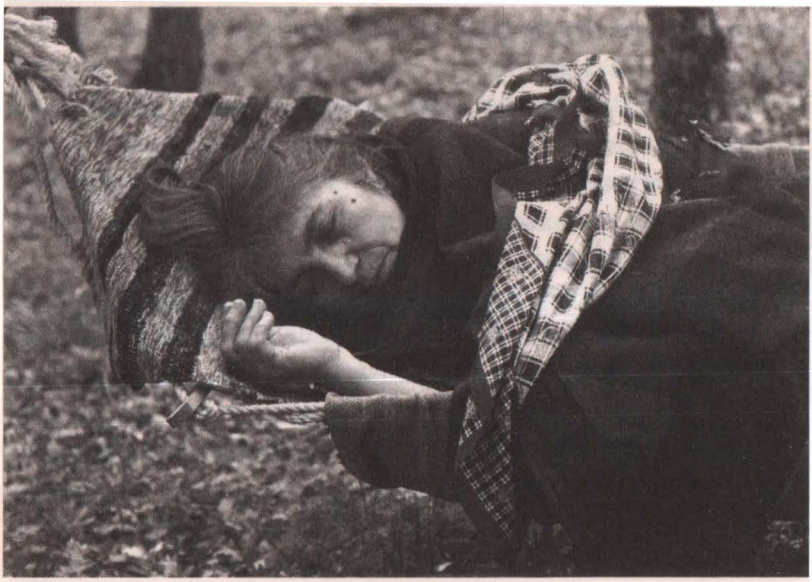
Adından da anlaşılacağı üzere bu film aynı zamanda anlatı sürecine dair bir keşif, sinematik öykü anlatımında bir alıştırmadır; dramatik eylemi bir yana bırakıp janr filminde normalde montajda atılacak suskunluklar ve uzun bölümlere odaklanarak, ana akım film anlatısının uzlaşımlarını tersyüz eder. Sonuç olarak film, eylem halindeki karakterlere odaklanmaktan ziyade, sohbet halindeki, çoğu kez düşüncelere dalıp giden ve nostaljiye kapılan karakterlerle ilgilenir. Film gündelik hayat ve ilişkilerin sıradanlığının ortasında ipuçları tespit etmenin yanı sıra yolculuk, göç ve seyahatin simgesel potansiyelini de keşfeder. Kurtuluşa doğru hareketin veya özgürleşme ya da dönüşme anlarına doğru yolculuğun anlamı pek açık değildir.

Ancak biz işin içine Bloch'un *dedektif* temasına dair analizini dahil ederek (*ante rem*, başlangıçtan önce eksik olan bilgi mefhumlarıyla, ayrıca okur veya izleyicileri şifre ve iz'in *anlatıya dönüştürülmemiş içeriği* yoluyla dahil etmeye yönelik yorum numarasıyla birlikte) *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde bir ipuçları, anlam ve amaç arayışı olduğunu; temaların ve karşılaşmaların karanlık, korkunç ve kâbusvari niteliğinin, gizil ve üstüne konuşulmayan bir alternatif olasılık şafağıyla dolu olduğunu iddia ediyoruz.

Yedinci Bölüm, Ceylan'ın şimdilik son filmi olan Cannes ödüllü *Kış Uykusu*'nu ele alıyor. Film bir entelektüelin (Aydın) yaşamına ve karısı Nihal ile tahripkâr, boğucu ilişkisine değinir. İlişkilerinin ayrıntıları kötülük, hür irade ve eylem kapasitesiyle ilgili bir dizi etik meseleyi kapsayan Çehovcu bir anlatı üstünden verilir. Bu bağlamda başkarakterin eski bir tiyatro oyuncusu olması oldukça manidardır – filmin Shakespeare anıştırmalarıyla gözler önüne serdiği dünya bir sahnedir. Bu ayrıca toplumsal olanın gösteriye dönüştürülmesinin siyasal-etik sonuçlarını çerçevelemeye de hizmet eder.

Bu filmin başarısı, toplumsal olanın tasfiyesini resmedebilmesine dayanıyor. Bu çözülüşün hemen yanında ilişki kurmanın ihtilaflı bir biçimi olan dinin farklı biçimleri yer alıyor. Film bizi İslamın ve Hıristiyanlığın fikirleriyle karşı karşıya getirirken para, borç ve suça odaklanarak ekonomik mübadelenin ne gibi hasarlara yol açtığını gözler önüne seriyor. Fakat aynı zamanda günümüzde bizzat kapitalizmin bir din haline geldiğine, dini teolojik kategorilerde değil de pazarın cismani ve sıradan işleyişinde aramamız gerektiğine işaret ediyor. Dolayısıyla bu bölümde, kapitalizm ile dindarlık arasındaki temel bağı gözden geçiriyoruz.

Etkisi birbirini sıfırlayan eğilimler –güzellik ile sıradanlık, zarif ile azap verici, derin ile abes, narsisizm ile nihilizm– arasında gidip gelen, daha doğrusu bunlarla oynayan Ceylan filmleri, bizi büyüsü bozulmuş çağımızda bireyin ve toplumsal olanın yazgısıyla, ve aynı zamanda müthiş derecede şevk kaçıran bir zamanda yaşadığımızı düşünürsek, şevkin yazgısıyla da karşı karşıya getiriyor.



Koza (1995)

1

İmagoların Kökeni: Açılan *Koza*

Kökenler

İlk filmler kaçınılmaz olarak idareli işlerdir; sanatsal tutku açısından değilse de kapsam ve bütçe açısından kısıtlıdırlar. En iyi ihtimalle, bu filmler zorunlu doğaçlama ve minimalizmi avantaja dönüştürmeyi başarır. Mali zaruretler genelde bu filmlerin süre bakımından kısa olmasına, sayıca az ve profesyonel olmayan oyuncuların kullanılmasına, geçici olarak ayarlanan ve/veya hazırlanan set ve dekorlardan faydalanılmasına, kamera ve ses kullanımının görece basit tutulmasına neden olur. Ayrıca acemi sinemacının bir yönetmenden çok sinematik *yaptakçı*, yani hakiki bir *auteur* olması gerekir: Senaryoyu yazmalı, oyuncuları ve mekânları bulmalı, filmi yönetmeli, kamerayı kullanmalı, ışığı ayarlamalı, günlük çekimleri kurgulamalı, müzik olarak ne kullanacağını bulmalı, ses miksajını yapmalı, hatta yeri geldiğinde çay bile demlemelidir. Ve tüm bu on parmağında on marifet çalışması büyük ölçüde fark edilmeyebilir, ödüllendirilmeyebilir. Sonuç olarak ilk filmler, yorumcular ve eleştirmenler tarafından, sonraki olgun eserlerle, nihai imza niteliğindeki yapıtlarla pek ilişkisi olmayan veya bunlar açısından önemsiz sayılan gençlik çalışmaları, öğrencilik zamanından kalma malzemeler addedilerek dikkate alınmaz veya hafife alınır. Böyle görüldükleri için, bu minyatür filmlerin ayrıntılı bir tartışma ve/veya ciddi bir değerlendirmeyi pek gerektirmediği düşünülür. İlk filmler unutulup gitmeye alışkındır.

Nuri Bilge Ceylan'ın sözsüz, siyah-beyaz ve ancak 18 dakikayı bulan *Koza*'sı "ilk film"in birçok karakteristik özelliğini sergiler. Sözgelimi canlandırılan üç karakterden ikisi profesyonel değildir, dahası Nuri Bilge'nin gerçek hayattaki annesiyle babası, Fatma ve Emin Ceylan'dır. Gene de bu küçük filmi, Artificial Eye'dan çıkan *Uzak* DVD'sine sırf yer tutsun diye çok da dikkat çekmeyecek şekilde tıkıştırılmış bir ekstra sayıp görmezden gelmek en az iki nedenle hata olacaktır. İlk olarak, Ceylan'ın sonraki filmleriyle birazcık aşinalığın bile doğrulayacağı gibi, buradaki minimalizm kısıtlı bütçe ve çekim zamanlarının dayattığı bir pratikten ibaret değildir, daha ziyade kalıcı bir estetik ilkedir. Az sayıda, profesyonel olmayan ve beyazperdede yeni oyuncular (aile üyeleri dahil), statik kamera kullanımı, seyrek diyaloglar, eylemden ziyade durağanlık, basit iç mekân setler ve bulunmuş mekânlar, özel efektlerin olmayışı – tüm bunlar Ceylan'ın sinema üslubunun alameti farikaları, filmlerinin ayırt edici özellikleridir.[1] İkinci olarak, *Koza* şüphesiz Ceylan'ın sonraki tüm filmlerinde göreceğimiz temaları takdim eder ve özetler. Örneğin bu bölümden anlaşılacağı gibi, bizzat yoruma açıklığı, muğlaklığı ve müphemliği yoluyla, anlam oluşturma ve öykü anlatma faaliyetleri olarak film yapma ve izleme süreçlerini ısrarla sorgular. Ayrıca hem "doğal tarih" hem de "tarihsel doğa" olan insan varoluşu, mevsimsel manzaralarda yaşayan ve sade ev içi mekânların kasvetli loşluğunda ikamet eden figürler olarak tasavvur edilir (*envisaged*, yani birebir anlamıyla bunlara "bir çehre verilir") ve zaman ve mekânda konumlandırılır. Hepsinden önemlisi *Koza* bireysel bellek ile yasın iç içe geçmiş ürününü, ölüme dair derin bir tefekkürde ve ölümü keskin bir biçimde hatırlatacak şekilde tahayyül eder (*imagine*, yani birebir anlamıyla imgelere dönüştürür). Kısalığına rağmen *Koza*'nın, bizim

1. Masukor'un işaret ettiği gibi: "Ceylan küçük bir ekiple çalışmayı sürdürmüş, ailesi ve arkadaşlarını hem kamera önü hem de kamera arkası görevlere sık sık dahil etmiştir" ("Nuri Bilge Ceylan", s. 22). Ceylan'ın sinematik "minimalizm"i hakkında daha fazla bilgi için bkz. Suner, *New Turkish Cinema*, s. 78. Dönmez-Colin *Kasaba*'nın sadece 15 bin dolarlık bir bütçeyle yapıldığına işaret eder (*Turkish Cinema*, s. 190).

bir bütün olarak değerlendirerek "Bulut Dörtlemesi"* diye adlandırdığımız filmlerinin ilki olmanın yanı sıra, Ceylan'ın özgün sinematik hayal gücünün mütevazı kökeni de olduğu söylenebilir. Bizim için *Koza* gerçekten de minyatür bir tek renkli şaheser.

Ceylan'ın sineması hakkındaki ciddi bir araştırma, *Koza*'ya dair titiz bir tefsir ve üstünde iyice düşünülüp taşınılmış bir değerlendirmeyle başlamalı öyleyse. Dolayısıyla bu bölümde, kısalığına rağmen, bu sözsüz ve siyah-beyaz filmi kendini kasten çokkatmanlı yorumlara açık bırakan gizemli ve merak uyandırıcı bir çalışma olarak ele alacağız. *Koza* alışılmış türden doğrusal anlatılardan bilerek sakınıyor, böylelikle tasvir edilen üç figür (yaşlı bir adam, yaşlı bir kadın ve bir oğlan) arasındaki ilişkiler belirsiz ve müphem kalıyor.[2] Aynı zamanda, bu görsel bulmacalar dizisinden, *Vexierbild*'lerden anlamlı bir hikâye hattı tefsir ve inşa etmek filmin izleyicisine bırakılmış olsa da, gösterilen sahneler ve filmin temposu baştan sona her şeye nüfuz eden bir melankoli ve/veya yas hali yaratıyor. Dolayısıyla *Koza*'nın bir sinematik yas alıştırması oluşturduğunu ileri sürüyoruz. Walter Benjamin'in talihsizliği herkesçe bilinen araştırması, on yedinci yüzyıl Alman yas draması hakkındaki *Ursprung des deutschen Trauerspiels*'den[3] (Alman Trauerspiel'inin Kaynağı, 1928/85)

* Bu adlandırma *Mayıs Sıkıntısı* filminin İngilizce başlığı olan *Clouds of May*, yani "Mayıs Bulutları"ndan geliyor; yazarlar "Sıkıntı Dörtlemesi" gibi bir karşılık yerine bunu tercih ettiklerini belirtiyorlar. –*y.n.*

2. Dikkat çekici bir şekilde Suner böyle karmaşıklık, muğlaklık ve kaçamaklardan bahsetmez. Ona göre *Koza* "yetmişli yaşlarında yaşlı bir çift hakkındadır ... geçmişlerindeki acılı bir deneyim nedeniyle ayrı hayatlar yaşamaktadırlar. Film, geçmişin acısını iyileştirmek umuduyla beraber geçirdikleri, ama bu beklentilerinin boşa çıktığı bir günü tasvir eder" (*New Turkish Cinema*, s. 79). Suner'in kesinlikle *haksız* olduğu, dahası ileri sürdüğümüz görüşün onunkiyle kesinlikle bağdaşmadığı söylenemez; ama aynı zamanda filme dair en kısıtlı ve kısıtlayıcı okumalardan biridir bu.

3. Benjamin'in ilk kez Ocak 1928'de basılan *Ursprung des deutschen Trauerspiels*'i esasen bir tez, *Habilitationsschrift* olarak yazılmıştı ve yeterliliği geçseydi, Benjamin'e Alman akademik sisteminde bir pozisyon sağlayacaktı. Tezi incelemek üzere atananlar metni anlamayınca, Benjamin tezini resmi değerlendirmeden geri çekti. Metin İngilizceye John Osborne tarafından çevrildi ve 1985'te biraz yanıltıcı

faydalanarak, Ceylan'ın küçük filminin geçmiş olay (hayalet olan oğlan çocuğu) ve kaçınılmaz gelecek olarak ölümün beraberinde getirdiği kederin bir temsili olduğunu ileri sürüyoruz. *Koza* bazen durağan, bazen hareketli bir *memento mori*, insanın faniliği üstüne bir düşünme pratiğidir. Bu bağlamda Benjamin'in şu temel kavramlarına başvuruyoruz: alegori ve anlamsızlık, doğal tarih, Doğa'nın suskunluğu, yıkıntı. *Koza*'nın çok küçük ölçekte de olsa bir *Trauerspiel*, yani yas oyunu olduğunu söylemek pek akıl kârı değil. Daha ziyade bir görsel bulmaca, hiyeroglif olarak bir tür *Trauerspielerei* (yaslı oyunbazlık) veya *Trauerspielzeug* (yaslı eğlence veya oyuncak) oluşturan *Trauerbilder*'den (yaslı imgeler) meydana gelen bir oyundur bu.

Belki

Koza muzip, takılgan bir filmdir: Aşkın gelgitlerinin o çok tanıdık öyküsünü anlatıyor gibi görünen bir düzine eski fotoğraftan oluşan bir sekansla sade bir şekilde başlar. Bir adamın fotoğrafı, bir kadının fotoğrafı, ikisinin düğünlerinde çekilmiş bir fotoğrafı; gülen bir çift olarak fotoğrafları; ve son olarak, gülmeyen bir çift olarak fotoğrafları – yıpranmış ilişkilerindeki sıcaklık tükenirken, etrafına duvar çekmek ve adamı dışlamak üzere kadın kollarını bağlamıştır. Daha sonra hareketli görüntüler üç karakteri tasvir etmeye başlar: kırsal bir manzarada tarlalarla ağaçlık alanlarda dolaşıp etrafını gözlemleyen yaşlı bir adam (Emin Ceylan); görünüşe göre son günlerini yaşadığı mütevazı bir ahşap evde, geceleri tek başına televizyon izleyen ve ot bürümüş mezarlıktaki mezarını ziyaret ettiği kişiyle belki de tekrar bir araya gelmeyi sessizce bekleyen bir adam.

Çiftin başlangıç sekansında sunulan fotoğraflarından biri dışarıda yerde; rüzgârla sürükleniyor. Adam avucunu açınca, yaşlı bir kadının küçük bir fotoğrafı görünüyor. Bu kadını (Fatma Ceylan) daha önce, uzak görünen bir sahil kasabasına doğru ilerleyen bir feribotta

---

bir başlıkla basıldı: *The Origin of German Tragic Drama*, yani Alman Trajik Dramasının Kökeni.

otururken görmüştük. Şimdi yaşlı adamın başını okşuyor; şimdi ziyarete gelmiş veya seyahatten dönüyor gibi, elinde bir bavulla evin bahçesinden içeri giriyor; şimdi yatak odasının kapısını açınca yaşlı adamın eski tarz bir yatakta hasta halde yattığını, belki de ölüm döşeğinde olduğunu görüyor; şimdi yaşlı adama eşlik ediyor ve belki de son saatlerinde onunla ilgileniyor, alnını siliyor, hafifçe bileğini tutuyor, sobayı yakıp su kaynatıyor. Şüphesiz bunlar, filmin açılışında gösterilen yıllar öncesine ait fotoğraflardaki şahıslardır. Artık birliktedirler; belki de yıllar süren bir ayrılıktan sonra ilk kez *tekrar* birliktedirler. Kadın bir kez daha bu tarlalarda adamla birlikte yürümek için, küçük bir ağaçlıkta ateş başında birlikte oturmak için dönmüştür belki de; adam kitap okurken ve eski saatin tiktaklarıyla akşam vakti yaklaşırken evde oturup örgü örmek için; adamın son günlerini paylaşmak için. Sabah güneşi içeriye dolarken ve adam pencereye giderken, yatakta olan kadın, yan yatmış uyanıktır ve gözlerinden bir damla yaş süzülür. Belki de eve gelmiştir: son bir barışma hikâyesinde, bir zamanlar sevdiği adamın şu içler acısı halinde ona göz kulak olmak için. Belki.

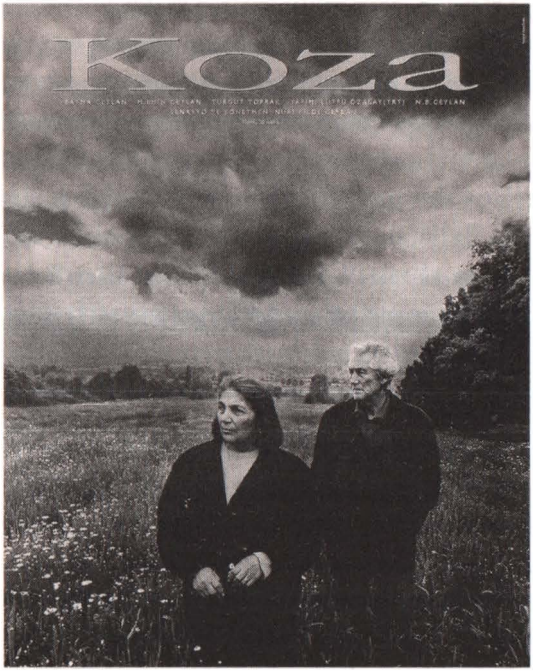
Sonra, *Koza*'nın üçüncü ve en merak uyandırıcı karakteri olan çocuk (Turgut Toprak) var. Önce kafasında siyah bir kep, tek başına dağ bayır koşup oynarken, hoplayıp zıplarken görülür; daha sonra kafasında kürklü bir şapka, çocuklara özgü o maksatsız yıkıcılıkla bir arı kovanını tekmelerken gösterilir. İzleyici meraklandırılır: Kimdir bu çocuk? Acaba çiftin torunları mıdır? Bir şekilde olanaksız görünür bu: Sonuçta hep tek başına gösterilmiş, asla çiftle beraber görünmemiştir. Bir komşunun amaçsızca oyalanacak bir şeyler arayan, uzun yalnız saatleri geçirmek için ufak tefek haylazlıklara meyleden tek çocuğu mudur? Belki. Peki oyun arkadaşları nerededir? Aslına bakılırsa, daha ileride öne süreceğimiz gibi, bu kafa karıştırıcı figür için başka, en azından bir bu kadar akla yatkın ve kuşkusuz daha ilgi çekici kimlikler de vardır.

Her koşulda, bu üç figürü tasvir eden sekanslar birbirleriyle ve Doğa'dan imge ve seslerle iç içe geçmiştir: rüzgârda hışırdayan otlar ve ağaçlar; fırtına bulutları toplanırken rüzgâr şiddetini artırdıkça

gıcırdayan veya çarpan ev ve bahçe kapıları; iribaşlarla ve minicik balıklarla dolu, sessiz, usulca akan dereler; gökgürültüsü ile yağmur ve sonunda cama benek benek düşen kar tanelerinin, bir yavru ördeğin, kaplumbağanın, ölü bir kuşun, bir kedi cesedinin sessizliği. Ve tüm bu esnada arka planda bu imgeleri birbirine bağlayan bir ses hattı olarak Johann Sebastian Bach'ın ağır, törensel müziği. Konuşmasız, sözsüz bir filmdir bu, evet, ama kesinlikle bir sessiz film değildir. Kulağı ses manzarası olarak sürekli usulca bir devinim halinde olan manzaraya odaklayan tam da diyaloğun yokluğudur. Buna döneceğiz.

İmgelerin kendisine gelince, en önemli husus bunların temel muğlaklığı ve belirlenmemişliğidir. Her ne kadar sinematik montaj olarak söz konusu imgeler kaçınılmaz şekilde ekranda zamansal bir dizi olarak sunulsalar da, belli bir mantık veya açıkça tutarlı bir anlatısal yapı yoktur. *Koza* daha ziyade belli ki birbiriyle kaynaşıp kesin bir öykü oluşturmayan kısa ve parçalı bir epizotlar dizisinden oluşur. Sanki kurgucu daha işini tamamlamamıştır veya bilinçli olarak bu imgelerle *çalışmayı* değil de *oynamayı* tercih etmiştir; bağlantılar ve mütekabiliyetler için, hikâyeler anlatmak için her olanağa kapı aralamak, pek çok fırsatı mümkün kılmak amacıyla, kurallarla belirlenmiş her türlü doğrusal anlatıdan kasten kaçınır. Tasvir edilen şeylerle ilgili olarak şimdiye kadar yaptığımız izahta bile, halihazırda diğer eleştirmenlerin, özellikle de siz kitabı elinde tutan okurların meşru olarak itiraz edebileceği pek çok varsayımda bulunup kayda değer bir yorumlama çalışmasına girişmiş olduk aslında. Sonuç olarak gösterilen üç kişinin de kim olduğu meçhuldür, kimlikleri veya ilişkilerinin mahiyeti belirtilmez. Yoksa *beş* kişi mi söz konusudur: Fotoğraftakiler, yaşlı adamla kadının gençliği olmaya da bilir. Gerçekten de bunların hiçbirinden emin olamayız. *Koza*'dan sadece şu çerçevede bahsetmek lazım: *Adeta. Tut ki. Belki.*

Koza'nın anlamı *belirsiz* olsa da, alışıldık bir film olmadığı şimdiye kadar anlaşılmış olmalı. Aslına bakılırsa bu filmin kabul görmüş sinematik uzlaşımları –diyalog, anlatısal süreklilik, olay örgüsü– ironik bir şekilde tam da bu uzlaşımların olmayışı yoluyla ön



Resim 1.1 Kökenler. *Koza*.

plana taşıyan bir film olduğunu ileri sürüyoruz. Ceylan'ın burada bize sunduğu şey en iyi şekilde, sinematik bir görsel bulmaca, biz izleyicilerin anlatıyı biçimlendirip oluşturmak için faydalanacağımız bir imgeler serisi olarak tarif edilebilir. Dolayısıyla, anlam oluşturma çalışması ötelenmiş, ertelenmiş, devredilmiştir. Hikâyeyi anlatmak biz izleyicilere düşer.

Çeşitli yorumlara karşı bu radikal açıklık, Ceylan'ın küçük filminin anlaşılmasında anahtardır. Burada hiçbir şey kesin, aşikâr değildir: Karakterler, mekânlar ve zamansallıklar hep karanlık, opaktır. Filmi birkaç kere izledikten sonra bile kafanızın henüz netleşmediğini fark edebilirsiniz. Nihai veya kesin bir okumanın yokluğuna teslim olmanız gerekir. Okuma *geçici* (olumsal, değişime tabi) ve *irticali* (doğaçlama, öngörülmeyen) kalmalıdır. Bu çokanlamlı potansiyelin ve imgeci belirlenmemişliğin sadece *Koza* için değil tüm film-

ler, tüm sanat eserleri, tüm metinler için farklı düzeylerde doğru olduğu söylenebilir. Doğrudur, ama çoğu durumda en azından "tercih edilen" okuma gibi bir mefhum, birbiriyle çekişen okumalar ve karşı okumaların akla yatkınlığının tartışılabilir sınırları vardır. Ceylan'ın filminde bunlar bile yoktur: Güzel, davetkâr, zarifçe oluşturulmuş imgeleri yine de özbilinçli bir yazar *niyetsizliğiyle* damgalanmış görünür. Bu film, "yönetmenin kurgusu" kavramının alışılmadık bir halidir: Yönetmen olarak ilk filminde Ceylan bilerek *kendisini filmden çıkarır*.

Yas

Uzlaşımsal göstergebilimin terminolojisi kullanılarak, Ceylan'ın *Koza* filminde (*bizim* değil *onun* filmi olması ölçüsünde) her imgenin, her gösterenin çokkatmanlı gösterilenler taşıdığı ve bunlardan hiçbirinin diğerlerine karşı üstünlük iddia edemeyeceği söylenebilir. Bu potansiyel anlam bolluğu paradoksal olarak özgül veya tikel bir anlamın içinin boşaltılmasıyla sonuçlanır. *Herhangi* bir anlamı olmak gerçekte *belli bir* anlamı olmamakla, *hiçbir anlamı* olmamakla aynı kapıya çıkar. Walter Benjamin'in çalışmalarıyla tanışık olanlar için, *daha fazla anlamın daha az anlam* ifade etmesi şeklindeki bu aşikâr çelişki ister istemez Benjamin'in –artık saygı gören *Trauerspiel* incelemesinde geliştirdiği üzere– alegorinin işleyişini nasıl kavradığını akla getirir. Benjamin'e göre, *Trauerspiel* yazarlarının yüksek düzeyde süslü alegorik dili, potansiyel olarak öyle bir anıştırma ve anlam fazlalığına yol açar ki her türlü kesin anlam kaybolur. Haliyle, kesin anlamları boşaltılmış alegorik referans ve imgelerin coşkun birikimidir burada söz konusu olan. Benjamin'in gözlemine göre "herhangi bir kişi, nesne, ilişki tamamıyla başka bir anlama gelebilir. Bu olasılıkla birlikte profan dünyaya dair yıkıcı ama adil bir hüküm verilir: Bu dünyanın ayırt edici özelliği, ayrıntının büyük bir önem taşımamasıdır."[4]

4. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Londra: Verso, s. 175.

Alegoride anlamın bolluğu ve çoğalması laf kalabalığına, salt gevezelik olarak dile götürür. Benjamin için bu tam da Barok oyun yazarlarının ifade etmek istediği şeydir: bir yanda, Düşüş'ten bu yana katlandığımız, Tanrının terk ettiği dünyada insan dillerinin Babil'i; ve diğer yanda, Tanrının Yaratımının mükemmel Kelamının yokluğunda, Âdemci adlandırmanın dolaysız, cennetvari dilinin yokluğunda tarihsel zaman boyunca muzafferane hüküm süren Doğanın yanlış ve aşırı adlandırılışı.[5] Şeylerin bu aşırı adlandırılmasında göstergelerin keyfiliği ve çokluğu Doğaya iki kat zarar verir: Doğa sessiz kılınır; ve Doğa yaslı kılınır. Gerçekte Doğa sessizdir *çünkü* yaslıdır, yaslıdır *çünkü* sessizdir. Trauerspiel incelemesindeki unutulmaz bir pasajda Benjamin şöyle yazar:

> Sessiz olduğu için, düşkün doğa kederlenir. Fakat bunu tersinden söylemek, doğanın özünde daha da derinlere gitmeye olanak verir: Yasta olması, sessiz hale gelmesine neden olur. Her yasta bir suskunluk eğilimi vardır ve bu, iletişim kuramamaktan veya kurmaya yanaşmamaktan sonsuzca daha fazladır. ... Adlandırılmak –adı koyan tanrı gibi yüce bir varlık olsa bile– muhtemelen beraberinde bir yas önsezisi getirir. Fakat adlandırılmamak, sadece okunmak, alegorist tarafından belirsizce okunmak ve sadece onun sayesinde ziyadesiyle anlamlı hale gelmek çok daha fazla böyledir.[6]

5. Trauerspiel'in alegorik diline dair bu bakış, Benjamin'in Musevi mistisizminden gelen teolojik temalar ve motiflerle dolu erken yazılarına, özellikle de "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üstüne" adlı (1916) incelemesine dayanır. Bu girift ve gizemli metinde Benjamin Düşüş'e dilbilimsel bir büküm verir; böylelikle Cennet Bahçesi'nden kovulmak aynı zamanda Âdem'in Tanrının Yaratımını, Doğa'yı mükemmelen adlandırmasının da sonu olmuştur. Benjamin şöyle yazar: "Dili bir araç durumuna getirerek dillerin çokluğunun temelini atan ilk günahtan dilsel karmaşaya tek bir adım kalmıştır. ... Şeyler birbirine karışınca, işaretler de kaçınılmaz olarak birbirine karışır. Dilin lafın kölesi olmasına, kaçınılmaz olarak şeylerin budalalığın kölesi olması eşlik eder. Babil Kulesi'nin planı ve onu izleyen dilsel karışıklık işte bu kölelikle, şeylere bu sırt çevirişle ortaya çıkmıştır" (Benjamin, "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üstüne", *Son Bakışta Aşk* içinde, haz. Nurdan Gürbilek, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis, 1993, s. 202).

6. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, s. 224-25. Bu anahtar pasaj Benjamin'in 1916 tarihli denemesindeki bir pasajı yineler. Söz konusu denemede

Bu da bizi tekrar *Koza*'ya, insanların hiçbir şey söylemediği, sadece sessiz Doğanın seslerinin duyulduğu bu filme getirir: rüzgârda ağaçlar ve otların hışırtısı; akarsuların şırıltısı; yağmur damlalarının pıtırtısı; fırtınaların gümbürtüsü ve rüzgârla çarpan kapıların ve pencerelerin gürültüsü; ve sonda da karın sessizliği. Benjamin'i takip ederek Ceylan'ın filminde sunulan dünyanın melankolik olduğu için sessiz olduğunu, sessiz olduğu için melankolik olduğunu söyleyebiliriz. Tüm bunların tek insani eşliği müziktir, üstelik Barok dönemin büyük bestecisi Johann Sebastian Bach'ın müziğidir. Benjamin için müzik, bizzat sesin salt akustik niteliklerinin kelimelerin anlamının, dilsel anlam sürecinin yerine geçtiği bir insani ses yapma biçimidir. Burada müzik, ifade edilemez olanın saf melodili ifadesi olarak, insan sözcesinin ötesine uzanan ağıttır. Ve *Koza*'yı sinematik mersiye olarak vurgulayan, zar zor işitilse de hep mevcut olan bu tür yaslı müziktir. "Barok için," der Benjamin, "ses tamamıyla duyusal bir şeydir ve öyle kalır; anlamın yuvasıysa [tersine] yazılı dildedir. ... Ses ve anlam antitezi, bu ikisinin kaynaşmayı başarıp *bir* olduğu noktada olsa olsa en şiddetli haline ulaşır".[7] Ceylan'ın ilk filmi işte bu *bir*'dir.

Ne kadar iğreti, ne kadar tamamlanmışlıktan uzak olsa da, bu tarifsiz ve baki keder mefhumuna odaklanan bir *Koza* okuması ortaya koymayı umuyoruz. Loş, karanlık imgeleriyle *Koza* bizim için sadece kederin –bizatihi yasın ve insani yasın– hayal edilmesi değil söz-

---

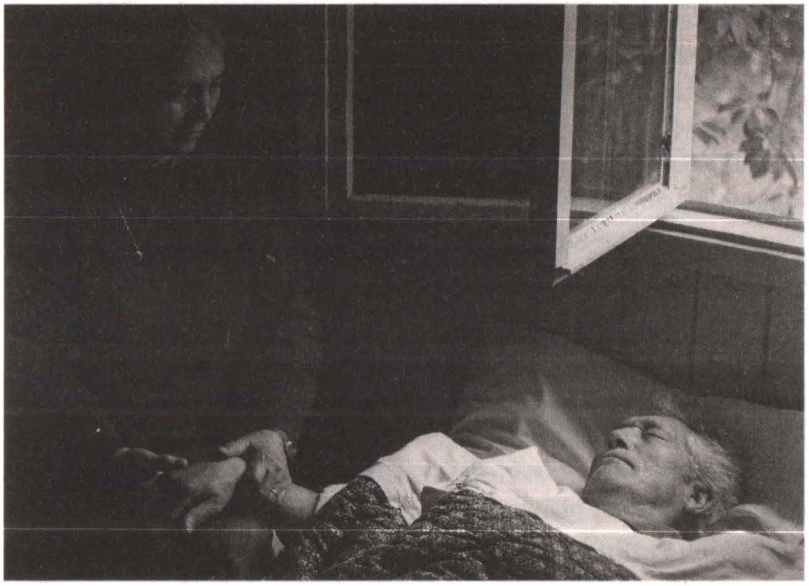
şöyle der Benjamin: "yakınmak, dilin en güçsüz, en farklılaşmamış ifadesidir; neredeyse duyusal bir soluktan ibarettir; yalnızca bitkilerin hışırdadığı yerde bile daima bir yakınma duyulur. Doğa dilsiz olduğu için yas tutar. Gene de bu cümlenin tersi, doğanın özüne daha da yaklaştırır bizi: Doğayı dilsiz kılan, onun yasıdır. Her yasta, dilsizliğe derin bir eğilim vardır; üstelik bu, başkalarıyla iletişim kuramamaktan ya da iletişim isteksizliğinden kat kat fazla bir şeydir. ... Şeyler yalnızca Tanrı katında özel adlara sahiptir. Çünkü Tanrı yaratıcı kelamında onları özel adlarıyla çağırmıştır. İnsan dilinde ise şeyler fazlasıyla adlandırılmışlardır. İnsan dillerinin şeylerin diliyle ilişkisinde "adlandırılma fazlası" diye tanımlanabilecek bir şey vardır: Tüm yasın ve (şey açısından bakıldığında) tüm dilsizliğin en derin dilsel temeli olan bir fazlalık" ("Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine", s. 203-4).

7. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, s. 209.

cüksüz zikridir. Ve böyle bir okuma her şeyden önce çocuk figürünün, bu manzaranın ortasında kayıtsızca oyun oynayan oğlanın yorumlanışına dayanır. Kimdir bu çocuk? Bizim için üç makul olasılık var; bunların her biri yas/melankoli ile belleğin iyice iç içe geçmiş niteliğiyle ilgili, ve her biri çocuğu yaşlı adam ve kadını rahatsız eden tedirgin edici bir ruh, tarlalara ve ormanlara musallat olmuş bir hayalet olarak biçimlendiriyor.

Birinci hipotez: Oğlan çocuğu, yaşlı adamın çocukluğudur. Burada gördüklerimiz, artık çok eskilerde kalmış olan o masum, kaygısız, pervasız günlerin, yaşlanıp yorgun düşmüş olan adamın hâlâ içinde dolandığı bu kırsal mekânı kendisine oyun yeri bellediği zamanların bellek imgeleridir. Buradaki ruh hali, şimdi çok geçmişte kalmış o çocukluk günleri için, artık olmadığı o çocuk için nostaljidir.

Ya arı kovanının tekmelenmesi? Muhtemelen adamın çocukluğundan bir hadisedir bu ve bir zamanlar o kadar umursamadan zarar verdiği kovanlarla şimdi, yıllar sonra ilgilenmektedir. Dolayısıyla bu



Resim 1.2 Ölüyor. *Koza*.

anlar film bağlamında birbirine yakın gerçekleşiyor gibi görünse de aslında zamanla, hatta bir ömürle birbirinden ayrılır. Zamanla böyle oynamak şüphesiz Ceylan'ın mucitliğine uygundur, ama diğer olasılıklar da davetkârdır.

İkinci hipotez: Çocuk çiftin oğludur, prematüre ölümüyle çifti ömür boyu yas içinde bırakmıştır; bu ölüm evliliklerine de ölümcül bir darbe indirdiği için, birbirlerine yoldaş olup teselli vermekten bile mahrum kalmışlardır. Bir noktada yaşlı adamın ziyaret ettiği, ölü çocuğun mezarıdır. Bu çocuk elbette daima çocuk, yaşlı adamın emek emek yaptıklarını mahvetmekten çekinmeyen afacan bir ruh olarak kalacaktır. Durum böyleyse, bu çocuk Ceylan'ın *Üç Maymun*'unun habercisi demektir; çünkü bu filmin beklenmedikliğiyle olağanüstü olan bir sahnesinde, yatak odasında ve yatak odasının kapısında birdenbire boğulmuş bir erkek çocuğu belirir; filmde hiç anılmayan bu çocuk şüphesiz kaybedilmiş bir oğlandır. *Koza*'daki çocuk muhtemelen bu meçhul belirişin erken bir habercisidir.

Fakat *Koza*'nın açılışındaki fotoğraflarda hiç çocuk yoktur. Bu namevcudiyet alternatif, üçüncü bir hipotezi akla getirir: *Oğlan, çiftin asla sahip olmadığı çocuktur*. Yüzlerinden gülümsemenin silinmesinin, kadının kollarını kavuşturmasının ve kocasından uzaklaşmasının, sonunda adamı terk etmesinin ve sadece ölüm yaklaştığında geri dönmesinin nedeni budur. Bu oğlan asla varolmamış, çiftin elinden kaçan ve aynı zamanda çifte musallat olan çocuktur. Çocuğun yokluğu, yası tutulan her ölü çocuktaki kadar şiddetli bir elemle deneyimlenir. Bildiğimiz anlamda yas değildir bu: Yas, sevilen varlığın kaybına eşlik eden ve bir ömür boyu zamanla dinmesi beklenen kederdir. Bu ise daha ziyade melankolidir: İmkânsız bir sevgiye, varolmayan bir kişi için sevgiye eşlik eden keder, zamanın geçmesiyle azalmayan, azalamayan keder. Yasın sınırlı bir süresi vardır, melankoli ise ancak sürer gider – dermansız derdi tam da budur. Melankoli ölümümüze kadar bize musallat olur.

Ceylan'ın filmi yaşlanma ve ölümü, kederli Doğanın ortasında yas yüzünden dilsiz kalan insanı ele alırken, Benjamin'in *Naturgeschichte*, "doğal tarih"[8] olarak adlandırdığı şeyi tasvir eder; yani za-

manın kaçınılmaz işleyişine tabi doğal bir yaratık olarak insanla, acılı ve devamlı bozulma, çözülme ve nihayetinde yok olma süreçleriyle ilgilenir. Böyle bir yazgının faniliği, kedi cesedi ve sudaki kuş cesedi imgelerinde sunulur. Bunlar hepimizin başına gelecekleri çıtlatır, haber verir. Tam da bu "doğal tarih" kavramı ve "ölüm döngüsü" olarak "yaşam döngüsü", Ceylan'ın filmine o büyüleyici adını verir: *Koza.*

İmagolar

Koza, belirli güve tırtıllarının yetişkin bir böceğe dönüşürken korunmak amacıyla pupa safhasında ördüğü ipek kılıftır. İçinde yeni bir yaşamın şekillendiği, yetişkin bir böceğin içinden çıktığı yumuşak bir kabuktur. Korunmasız sakinine koruma sağladıktan sonra, koza tam da içinden kaçılması, dişlenerek açılması, güçlü kimyasal işlemlerle çözülmesi gereken şey haline gelir. Delindiği, yırtıldığı anda görevini tamamlar. Ancak bir kalıntı, harabe, yıkıntı olarak geride bırakıldığında görevini başarıyla tamamlamış olur. Fakat artık yaban yaşamda soyu tükenmiş olan ipek güveleri nadiren yetişkinliği görebilecek kadar yaşadığı için, birçok koza hiçbir zaman içerden yırtılmaz. Kozanın kendisiyse değerli bir meta haline gelir tabii; kozayı oluşturan iplikler sökülür ve tekrar insan eliyle ipek iplik haline getirilir. Koza artık yaşamın bir ara safhası için güvenli barınak değil, talihsiz pupanın nihai defnidir. Hayatının bir sonraki safhasına hazırlanan tırtıl kendi ipeksi kefenini örer. Şanssız ipekböceği asla görecek kadar yaşamayacağı bir sonraki yaşam için harıl harıl hazırlanır. Bunun insafsızca tarafı, ipekböceğinin yeni bir yaşama hazırlanırken kendisini ölüme mahkûm etmesidir.

Dahası, şöyle hoş bir tesadüf de var: Böcekbilimcilerin kozadan çıkan yetişkin böceği adlandırmak için kullandıkları terim olan *imago* ile "imge" kelimesi aynı Latince kökenden gelir ("benzerlik" veya "suret" anlamına gelir). Dolayısıyla kozalardan çıkan *imagolardır.* Yani koza, imagonun içinde geliştiği ve ortaya çıktığı kılıftır; im-

8. Örneğin bkz. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, s. 177-78.

genin yumuşak eğirilmiş kökenidir.

Kozalar gelecekteki imagoları içinde taşır. Dolayısıyla bir ilk filmden beklenebileceği gibi, biçimsel teknikler ve temaların minyatür bir deneyi olan *Koza*, sonradan Ceylan'ın sinematik yaklaşımının tekrar eden özellikleri kadar ayırt edici nitelikleri haline gelecek olanları da içinde taşır: statik kamera tercihi; zamanı ve süre hissini uzatmak amacıyla uzun çekimlere (özellikle yakın çekimlere) meyletme; minimum diyalog kullanımı, doğal sesin vurgulanması ve suskunlukların uzunluk bakımından birbiriyle yarışması; manzaraya, hayvan ve bitkilerin sürekli devinimine ilgi; yakın insan ilişkileri ve etkileşimlerinin yoğun zorluklarına ve sefil başarısızlıklarına odaklanma; varoluşsal özlem ve ıstırabın dinginliğini tahayyül etme yönündeki sürekli uğraş; yabancılaşma, yalnızlık ve can sıkıntısı.

Ceylan'ın filmlerinde her zaman düşüncelerin bizatihi film yapmanın kendisine odaklanması da söz konusudur. *Koza*'da bunun iki çehresi vardır. Birincisi, figürlerin sürekli çerçevelenmesinin bir parçası olarak ışık ve gölgenin maharetle kullanımıdır. Karakterler bir anlığına açık kapıların, pencerelerin ışığına, aynalara, fotoğraflara yakalanır. Bunun en unutulmaz örneği, kapalı bir avucun açılmasıyla yaşlı kadının bir fotoğrafının göz önüne serildiği andır belki de. Ceylan bu imgelerin bir fotoğraflar sekansı olduğunu asla unutmaz ve izleyicilerinin de unutmasına izin vermez. Bu filmler özbilinçli olarak kendilerini film *olarak* sunar.

İkincisi daha karmaşıktır. Ceylan'ın eylemden ziyade süreye, olay örgüsü ve anlatıdan ziyade imgelerin (doğal manzaralara, rüzgârda salınan yeşilliklere, durgun sulara ve akarsulara, her bir çizginin yaşamdaki bir ânı temsil ettiği sıradan insanların bitkin yüzlerine dair imgelerin) dingin güzelliğine imtiyaz tanıması, ayrıca fonda Barok müzik kullanıp doğal sesleri ön plana çıkarması ister istemez akla büyük Rus yönetmen Andrey Tarkovski'yi getirir; Ceylan'ın çok takdir ettiği ve zaman zaman karşılaştırıldığı Tarkovski'yi. *Koza*'yı meydana getiren imgeler, bu sinemacıya öykünme olarak değil de sinema yoluyla ona hürmetlerini sunma olarak, fazlasıyla Tarkovski'nin imgelerinin suretindedir.

İşte burada işler karmaşıklaşır. Çünkü tam da böyle bir müzikle eşleştirilmiş imgeler, ilginçtir, Ceylan'ın üçüncü filmi *Mayıs Sıkıntısı*'nda da bulunur. Bir sonraki bölümde ele alınacağı üzere, bu film açıkça film yapma süreci hakkındadır: Başlıca karakterlerden biri olan Muzaffer (Muzaffer Özdemir) oyuncu ve figüran olarak kendi ailesi de dahil kasabanın sakinlerini kullanarak bir film çekmek üzere memleketine, yani Ceylan'ın önceki, ikinci filmi *Kasaba*'daki kasabaya dönmüştür. Ceylan'ın olağanüstü hamlesi şudur: *Kasaba*'nın sahneleri, *Mayıs Sıkıntısı*'nda bir film çekiminin parçaları olarak geri dönük şekilde tekrar sahnelenir. Yani *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in yaşlı babası ve annesine (Emin ve Fatma Ceylan) direktifler vererek yönetmeye çalıştığı –ama bunu pek de beceremediği– sahne, *Kasaba*'nın yaz akşamı geceye dönüşürken ailenin açık havada ateş başında yemek yiyip tartıştığı o uzun epizodudur. *Koza*'da kimliği belirsiz yaşlı adam ve kadını oynayan Ceylan'ın gerçek yaşamdaki ebeveynleri, sonraki iki uzun metrajlı filmi *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda da yer alır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer "ebeveynlerinin" deneme çekimlerini yapar; sonra bir akşam bunları evdeki televizyonda gösterir. Bu imgelerde dikkat çekici olan *Koza*'nın imgelerine çok benzemeleri, sözgelimi aynı şekilde Bach'ın müziğinin kullanılmasıdır. Kısacası, Muzaffer *Mayıs Sıkıntısı*'nda *Kasaba*'ya dönüşecek olan sahneyi yönetmenin yanı sıra –ailesinin oyunculuğunu deneme ve ekipmanını test etme sürecinde– *Koza*'yı oluşturacak imgeleri de üretmektedir. *Kasaba* ile *Koza* arasındaki açık üslup farkları dikkate alınırsa, Muzaffer'in asıl filmi ikincisi, yani *Koza*'dır. Özetle *Kasaba* ve *Koza* filmleri *Mayıs Sıkıntısı*'nda saklambaç oynar. Bir görünür bir kaybolurlar. Bu kendine referans veren sinematik oyunlarda Ceylan bizzat film mecrasının uzlaşımlarıyla oynarken, bir taraftan da izleyicisine takılmaktadır.

Oyun

"Gerçek film"in habercisi olarak bu "deneme filmi" mefhumu, *Koza*'nın imgelerin kuluçka mahalli olarak anlaşılmasında temeldir, çünkü bizi bir kez daha Benjamin'in yazılarına geri getirir. Çocuk oyuncaklarına dair düşüncelerinde[9] Benjamin bunların kökeninin zanaatkârların çalışmasında bulunacağını ileri sürer: Zanaatkârlar artan malzemelerden bir alıştırma biçimi, el hüneri testi, maharet ve beceri ve/veya gelecekteki tam ölçekli çalışmalar için modeller ve prototipler olarak normalde yaptıkları şeylerin çocukların oynayabileceği küçük versiyonlarını yapmışlardır: türlü türlü küçük figür ve hayvan, bebek evleri için ufak sandalyeler ve masalar; kürek, bıçkı, çekiç ve testere gibi alet edevatın minik versiyonları. Minyatürleştirme aracılığıyla araçlar (*Werkzeuge*) oyuncaklara (*Spielzeuge*) dönüştürülür.[10] Bizim açımızdan, bir tür "deneme filmi", film yapma sürecinde çıraklığın bir parçası olarak *Koza* tam da böyle bir sinematik oyuncaktır: Sonraki eserlerde daha geniş ve ayrıntılı biçimde temsil edilecek olan yenilikçi teknikler ve ilk temaların 18 dakikadan daha az bir ekran süresine sıkıştırılıp yoğunlaştırılmasıdır.[11] Burada, kısaltılmış bir biçimde, yasla ve zamanın geçişiyle dolu imgeleri, insan bedeninin bitap düşmesinin görüntülerini; bir çocuğun kaybedil-

9. Örneğin bkz. 1928 tarihli "Old Toys", "The Cultural History of Toys" ve "Toys and Play" incelemeleri, *Selected Writings Vol. 2, 1927-1934*, Cambridge MA: Harvard UP, 1999, sırasıyla s. 98-102, 113-16 ve 117-21.

10. Şöyle yazar: "Oyuncak imalatının kendi başına bir iş kolu kaynağı haline gelmesi on dokuzuncu yüzyılı bulmuştur. Eski tarz oyuncakların özel stili ve güzelliğini ancak bu oyuncakların loncaların kural ve düzenlemelerine tabi birçok el sanatının bir yan ürünü olduğunu fark ettiğimiz takdirde anlayabiliriz" (Benjamin, *Selected Writings Vol. 2*, s. 113-14).

11. Benjamin'in çocuklar için radyo oyunlarına dair zekice incelemesinde, Jeffrey Mehlman tam da Benjamin'in kendisiyle ilgili olarak bu hususa işaret eder. Bu oyunlarda Benjamin'in kavram ve motifleri iyice yoğunlaştırılmış, çoğu kez alegorik bir biçim almıştır. Minyatür deneyler olan bu tür çalışmalar "oyuncak metinler" değil de "kuramsal oyuncaklar"dır (Mehlman, *Walter Benjamin for Children: And Essay on His Radio Years*, Chicago IL: University of Chicago Press, 1993, s. 4-5).

mesine veya yokluğuna, keza ölüme ve doğal tarihe eşlik eden ıstırabı; doğanın melankolik sessizliğine ve dilin imkânsızlığına, uzlaşma ve kurtuluş umuduna tanıklıkları görür gibi oluruz. Birbiriyle bağlantılı bir dizi *Trauerbilder* olarak *Koza* tadımlık bir sinematik kederdir. Dolayısıyla *Koza*'yı minyatür bir filmsel *Trauerspiel*, yani *Trauerspielchen* olarak düşünmek; veya bunun yerine yumuşak dokusu olmasa bile iskelet bileşenlerinin, kemiklerinin yerli yerinde olduğu bir *Trauerspiel* röntgen filmi[12] olarak düşünmek cezbedici bulunabilir. Bu tür kaynaşmalar genelde aydınlatıcı olmaktan ziyade perdeleyicidir; her zaman çok farklı eserler ve metinlerin kültürel, tarihsel ve teolojik özgüllüğünü gözden kaçırma riski taşır. Yine de, oyunbaz bir oyuncak olarak *Koza*'yla uyumlu bir şekilde, bu tür bölümlemeler ve adlandırmalarla oynamak için kendimize biraz alan açabiliriz: Ele avuca sığmaz sayısız anlamıyla, imgeci yorumları tahmin etme oyunuyla, sinematik saklambacıyla *Koza* nihayetinde bir tür *Trauerspielerei*'dır, yaslı bir oyunbazlık; belki daha da iyisi, tek renkli bir kaleydoskop olarak bir *Trauerspielzeug*'dur, yaslı bir eğlence.

12. Charles Baudelaire'in alegorik poetikasına dair incelemesinde Benjamin, Edgar Allan Poe'nun gizemli kısa hikâyesi "Kalabalıkların Adamı"nı şöyle tarif eder: "Bir dedektif öyküsünün röntgen resmini andırır. Suçun oluşturduğu dış kaplama silinip gitmiş, görünüşte yalnızca armatür kalmıştır: İz sürücü, kalabalıktaki ve Londra içersindeki yolunu, hep kalabalığın içinde kalabilecek biçimde düzenleyen, bilinmeyen adam" (Benjamin, "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", *Pasajlar*, s. 142).



Mayıs Sıkıntısı (1999)

2

Kasabamız: *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda Sıla Hasreti

"Sen bakma, memleket hasreti hiçbir şeye benzemez." – *Kasaba*

Tılsımlı Bir Daire

Ceylan'ın ilk uzun metraj filmi ve buradaki yorumumuz çerçevesinde bir dörtleme olarak (*Koza*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* ile beraber) ele aldığımız filmlerinin ikincisi *Kasaba*'nın olağanüstü uzunluktaki üçüncü sahnesinde izleyiciye, ufak ufak tepelerin orta yerinde, mısır tarlalarına bitişik ağaçlık bir alanda, ılıman bir akşamda yavaştan hava kararırken ateş başında toplanan taşralı bir ailenin üç nesli takdim edilir. Nine (Fatma Ceylan) ateşte mısır közleyip elma soyarken, Dede de (Emin Ceylan) savaş sırasında yaban ellerde çektiği acıların anıları, aile topraklarına yoğun bağlılığı üstüne derin düşünceler ve hayat pahalılığı hakkında şikâyetler içinde kaybolmuştur. Dedenin oğlu, Amca (Nuri/Sercihan Alioğlu) yüksek mühendistir.[1] Üniversite okumuş ve başka ülkeleri gezip görmüş olan Amca, bir su kanalı yapmak için memleketine geri dönüp büyüdüğü bu kasabaya yerleşmiştir. Karanlıkta, iki çocuğu, Asiye (Havva Sağlam) ve onun küçük kardeşi Ali (Cihat Bütün) için klasik tarihten öyküler ve kitabi Fransızca deyişler nakleden bir hikâye anlatıcısına dönüşür. Bu iki genci

1. Bir otobiyografik anıştırma daha: Fotoğraf ve sinemaya yönelmeden önce Ceylan da mühendisti.



Resim 2.1 Saffet lunaparkta. *Kasaba* (1997).

daha önce fazlasıyla görmüşüzdür: Filmin ilk kısmında, sessiz, karlı bir kış gününde kasabadaki ilkokulda sınıfın her zerresine nüfuz eden can sıkıntısına, keza sadece yırtık pırtık kıyafetler ve sırılsıklam çoraplar içindeki, her şeye rağmen yüzü gülen İsmail'in geç gelmesiyle kesilen derslerin sıkıcılığına, Asiye'yle birlikte tahammül etmiştir izleyici; öğretmeni (Latif Altıntaş) Asiye'nin –bir kâğıt parçasına sarılmış o iki lokma– beslenmesini kontrol edip de kokudan yüzünü buruşturup hepsini çöpe atmasını istediğinde gözlerinden yaşlar süzülen Asiye'nin mahcubiyetini paylaşmışızdır; ayrıca ateş başında ailenin bir araya geldiği günün erken saatlerinde Asiye ve Ali'yi birlikte cıvıl cıvıl güneşli kırlarda dolaşırken, orada burada bir şeylerle oyalanırken de görmüşüzdür. Ali çocuklara özgü o naif zalimliği sergiler: Bağlanmış bir eşeğe meyve atar, bir kaplumbağayı ters çevirip bırakır ki düz dönmek için çırpınıp dursun.[2] Yirmili yaşlarındaki yeğen Saffet de (Mehmet Emin Toprak, Ceylan'ın gerçek

2. Akbulut talihsiz kaplumbağa üstünde çok durur, onu "film boyunca ev ve aidiyetin bir metaforu" (2006 tarihli bir çalışmasından alıntı yapar) ve "terk etme ve kalma temalarının kesiştiği bir gösterge" addeder ("Distant", s. 177).

hayattaki kuzeni) gününü amaçsızca gezinerek geçirmiştir; veya bambaşka bir gündür bu – ne de olsa Ceylan bize burada net bir kronoloji sunmaz. Her koşulda yapılacak hiçbir şey, görülecek hiç kimse, gidilecek hiçbir yer olmadığı zaman, Saffet için her gün aşağı yukarı aynıdır. İşsiz güçsüz Saffet bir anlığına lunaparkta oyalanacak bir şeyler bulur. Fakat kasabanın eğlenceleri ve oyunları gerçekten de çocuklar içindir, Saffet'e yeterli değildir. Lunaparkta gondola biner, bir sigara içer, dondurma yerken Saffet uyumsuz, abes kalır.[3] Ve şimdi, ateşten ve ailenin geri kalanından biraz uzakta uzanırken de olanlardan kopmuş görünür. Birden Saffet karanlıkta canlanır ve yörenin katlanılmaz sıkıcılığından, tüm arkadaşları giriş sınavlarını kazanıp başka yerlerde üniversiteye gittiği için hissettiği yalıtılmışlık duygusundan ve kasabada kapana kısılmış olduğu hissinden şikâyet etmeye başlar. Kırsal yaşamın ıvır zıvırı ve klostrofobisinden bir kaçış olarak büyükşehri, İstanbul'u arzular. "Ben ömrümün sonuna kadar buralarda çürüyüp gitmek istemiyorum," der, ateş başında toplanmış aileye. Konuşma devam eder; derken Nine lafa girip diğer oğlunu, Saffet'in babasını anar; bunun üstüne Dede de Nine'ye katılarak, Saffet'e "Sana da çok düşkündü ha," der. Saffet bu lafa sinirlenip babasına verip veriştirir. Dede bu tavra itiraz eder: Saffet de babasına çekmiştir, tıpkı babası gibi gitmek istemektedir; kaytarmaktan başka bir şey bilmemektedir, miskindir, kararsızdır. Konuşma devam ederken, Amca bir anısını anlatıp, abisi için "Hiç yorulmadan, hiç vicdani yük çekmeden, hiçbir şey eklemeden yaşadı gitti bu dünyada," der. Saffet buna karşılık verirken lafı ağzında gevelemez: "Sen ekledin de ne oldu? Köylülere su kanalı yaptırdın, şimdi arkandan ne laflar ediyorlar." Amca durumu nasıl gördüğünü anlatırken, laf gene dönüp dolaşıp abisine gelir: "Hep buralardan kaçtı." Saffet bu sefer de babasıyla empati kurar: "Bazen düşünüyorum da, başka ne yapabilirdi ki? ... Gitmeyip de ne yapacaksın?" Amca tekrar söze

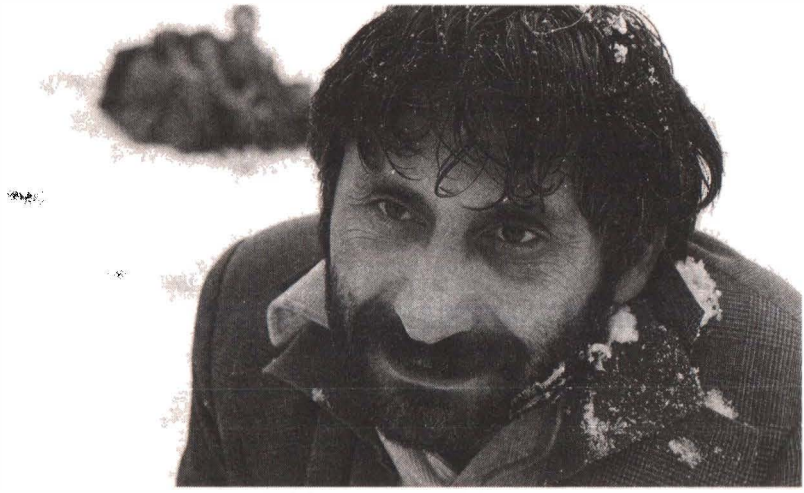
3. Daha önce belirtildiği gibi Masukor bu Saffet'li lunapark sahnelerinden birini, Ceylan'ın koca film estetiğinin bir özeti ve bu estetiği takdire giriş noktası olarak sunmaktadır ("Nuri Bilge Ceylan", s. 22).

girecek gibi olur, fakat Saffet lafı ağzına tıkar: "Nasıl bu kadar uzak, alaycı ve vurdumduymaz olabiliyorsun?" diye sorar, "Senin abindi o ... Ama gelgelelim bir Allahın günü bile onun hakkında iyi bir laf ettiğini duymadım". Saffet'in aksine, okuldaki gayreti ve çalışkanlığı sayesinde bir yerlere gelmiş biri olarak Amca'nın, sürekli orada burada sürtüp keyfine bakarak zaman harcayan kişilerin kendisine acımasına ve şikâyetlerine ayıracak vakti yoktur, bu yüzden tepkisi sert olur. Daha sonra şaşırtıcı bir şekilde, Saffet'in tepkisi Dede'den de bir tür destek bulur; ihtiyar adam oğluna dönerek sorar: "Bu tarlalardan, bayırlardan kurtulmak için okumadın mı sen? Bütün bu bilgiler ne işe yarıyor anlamadım gitti." Böylelikle sohbet karşılıklı atışmalarla devam eder; erkekler tartışır, talihlerinden sızlanır; kadınlar sabırla dinler, arada sırada söze birkaç acı gerçek sokuştururlar; çocuklar uykulu gözlerle titreşen alevleri seyre dalar.

Bu dikkat çekici şekilde uzun süren sahne, toplam süresi 82 dakika olan filmin yaklaşık yarısını işgal eder. Gayet açık bir biçimde, Ceylan'ın sinematik hayal gücünün hem teknik hem de tematik alameti farikalarından birçoğunu sergiler. Bunların bazılarını daha önce *Koza*'da iş başında (veya oyun başında) görmüştük, diğerleri ise *Uzak*'ta geri dönecektir (yeniden oynatılacaktır) şüphesiz. Böylelikle izleyiciye şunlar sunulur: tek renk imgelerin kullanımı; uzun, yavaş çekimler ve statik kamera; gerçek zaman ısrarı; süre ve eylemsizliğe odaklanma; aile fertleri arasındaki gerilimlerin ve hayal kırıklıklarının ifşa edilmesi; bireyler kendi kendilerine konuştukları ve ayrı telden çaldıkları için diyaloglarda yanlış anlamalar ve uyumsuzluklar; mekân ve ortama müthiş bir dikkat göstermekle beraber, karakterlerin *yersiz yurtsuzluğunun* her tarafa sinmiş olması; ve hepsinden önemlisi bütünü kaplayan ve sinema izleyicisinin sabrını sınayan sessiz ama derin melankoli.

Kar Ortasında Keder

Kasaba'nın en –çarpıcı demeyelim de– etkileyici tarafı, filmi sessizce ama ısrarla kaplayan değişken ruh halleri veya atmosferlerdir.



Resim 2.2 Kahkaha kayboldu. *Kasaba*.

Birbirine karışıp bulanıklaşan, izleyiciyi değişen duygu ve duygulanım kalıplarına zarifçe daldıran en az üç ruh hali manzarası tespit etmek mümkündür: sessizliğin kendisi, özlem ve melankoli. Bunlar hep birlikte izleyiciyi başka zaman ve mekânlara derinden kederli bir hasret, geçmişe yerinme, belirsiz gelecek umutları, başka bir yerde olmaya yönelik güçlü bir itkiyle baş başa bırakır. Dolayısıyla *Kasaba*'nın *nostaljinin sıla hasreti ve bulantısı* olarak tasavvur edilmesi olduğu söylenebilir: artık varolmayan bir sılanın insanın burnunda tütmesi ve sılada kapana kısılmış olmaktan gelen müthiş rahatsızlık. Sessizliğin yol açtığı bir duygu olan ilki, filmin açılış sahnelerinin bazılarında, "izleyiciye kasabanın anlam evrenini tanıtan"[4] ve kışın derinliklerinde kasabanın alan ve mekânlarına dair bir panorama sunan montaj sekansında hissedilir: karla kaplı sokaklar, evler, camiler ve minareler, işyerleri ve bahçeler. Ceylan'ın filmlerinde ısrarla kar manzaraları kullanmasına *Uzak*'ı ele aldığımız sonraki bölümde şüphesiz döneceğiz, ancak burada en azından karın *Kasaba*'da hem görsel hem de işitsel açıdan nasıl bir mana taşıdığına işaret etmekte fay-

4. Akbulut, "Distant", s. 177.

da var. İlk olarak bu tercih tek renk sinema için çok uygundur; görsel âlemi beyazların, kömür grilerinin ve siyahın ince bir ışık-gölge oyununa dönüştürür, bazı çehreleri silerken başkalarını ön plana çıkarır. Beyaz fonda, hava ne kadar kötü olursa olsun dışarı çıkması icap eden, koyu renk giysiler içindeki figürler göze çarpar; sözgelimi okulun buzlu camları ardından, kasvetli ağaçlık yamaçtan aşağı doğru koşarak, kayıp yuvarlanarak ilerleyen küçük İsmail'i görürüz. Uzaktaki böyle süratli bir hareket, kasabanın diğer her yerini kaplayan durağanlıkla tezat oluşturur. Soğuk, işleri durma noktasına getirmiştir. Buzlu sokaklar boştur; tuhaf, yalnız bir adam (Muzaffer Özdemir) hariç – adam kayıp düşünce, onu izleyen bir grup şamatacı çocuk kahkahaya boğulur; çocukların eğlencesinin zalimliğini fark edene kadar, adamın da katılmaya çalıştığı bir kahkaha tufanıdır bu: *Onunla* değil *ona* gülüyorlardır. İkinci olarak, kar gündelik hayatın alışıldık seslerini bastırıp boğmaya yarar. Ceylan hiçbir şeyin bu durağanlık imgelerini ve sessizliği bozmasına izin vermez; hiçbir ses, hiçbir gürültü, hiçbir müzik yoktur. Sanki mahallenin köpeğinin havlaması bile susturulmuş, bastırılmış, yanıtsız bırakılmış gibidir.

Soğuk gibi sessizlik de içerilere sızar. Sınıftaki çocukların neşesi öğretmenin gelmesiyle kesilir ve bundan sonra tek bir ses işitilir: Ders kitabından "toplum hayatını düzenleyen kurallar" kısmını sesli okumak üzere bir kız çocuğu, Nazlı seçilmiştir; sayfa üstündeki kelimeleri adeta nefes almadan, sesinin tonunu veya yüksekliğini hiç değiştirmeksizin son derece tekdüze bir biçimde okur. Sınıfın sessizliğinde can sıkıntısı ve bıkkınlık hâkim olur. Zaman yavaşlamış; her an iyice sünmüş, uzadıkça uzamış gibidir.[5] Bu her şeyi kaplayan, çekilmez can sıkıntısı buradaki en önemli unsurun önkoşulu ve girizgâhından başka bir şey değildir: özlem, başka yerde olmayı isteme, hüsranla sonuçlanmış ve/veya gerçekleşmemiş umutlar ve mutluluk. Çocukların aklı fikri dışarıda, oyunda olduğundan, kafalarını

5. Akbulut'a göre "Bunun iyi bir örneği, okula geç kalan İsmail'in çoraplarından damlayan suyun sesi ve görüntüsüne odaklanan kamera hareketinde görülebilir. Bu sahne gerçek zamanlı olarak çekilmiştir ve ağır bir hızla ilerleyen görüntüleri ve sesleri kavramamız beklenir" ("Distant", s. 177).

çevirip pencereden dışarı bakarlar. Sadece onlar mı? Öğretmen de camdan karlı uzaklara ümitsizce bakar. Merak içindeyizdir: Bu eğitimli adamı bu küçük kasabaya getiren ne olabilir ki? Mezun olduktan sonra, diplomasını eline alıp da yeni işinin başına koyulmak için gün sayarken, ne gibi umutları vardı? Belki de büyükşehirdeki, İstanbul veya Ankara'daki iyi bir okulun seçkin ailelerden gelen, hevesli, parlak ve yetenekli çocuklarından oluşan öğrencilerinin hayranlık duyduğu bir ilham kaynağı olarak hayal ediyordu kendini. Şimdiyse işte burada, bu Allahın unuttuğu yerde, delik ayakkabılarıyla veya bütün sınıfı kokutan beslenmeleriyle derslere geç kalan bu genç öğrencilerden kurulu uyumsuz gruba anayasanın esaslarını anlatıyordur. *Keşke*: Büyük bir özenle okuyan bir sonraki çocuğun, Pınar'ın sesi fona karışıp kaybolurken öğretmenin kafasını meşgul eden budur işte. Ve "keşke"nin bu anlamı okulun çok ötesine gider, eğitimin hakikaten de kaçma şansı verdiği kişilere (yine de dönmüş olan Amca) ve akademik açıdan daha yetenekli ve hırslı eşitleri tarafından geride bırakılmış hissedenlere (Saffet) kadar uzanır. Can sıkıntısı irin toplayarak, bir zamanlar gerçekleşebilecek olanın gerçekleşmemesine dair hüsrana ve hayal kırıklığına dönüşür; bu da bıkkınlıkla vazgeçmeye ve hınca, kara kara düşünmeye ve melankoliye sürüklenir.

Gerçekleştirilmemiş amaçlar ve yaşanmamış hayatlar bizi elbette ateş etrafındaki ailenin münakaşasına geri getirir. Asiye ve Ali'nin kulağına küpe olsun da etrafta bu kadar pervasızca dolanmasınlar diye, Torhasan'da adamın birinin yabandomuzu sanıp "Kaşır Ahmetlerin oğlanı"nı nasıl vurduğunu anlatırken bu umutsuzluk ve hüzün başka bir boyut kazanır. Konu hakkında başka bir şey söylenmez, fakat ister istemez filmin başında okula geç kalan sınıfın komik ve sevimli çocuğu İsmail aklımıza gelir. Çünkü bu çocuk belki de karlar içindeki sınıf sahneleri ile ateş başında toplanmış ailenin bu ölümden bahsettiği sahneler arasında belirtilmeyen bir anda vurulmuş olan çocuktur. Öğretmen yoklama aldığı sırada sınıfta olmaması, zamansız ölümünün sessiz bir önsezisidir. Zavallı İsmail artık o yamaçta koşmayacak, kayıp yuvarlanmayacaktır. Bir daha asla sırıl-



Resim 2.3 Derse geç kalan İsmail. *Kasaba*.

sıklam olmuş çoraplarını sınıftaki sobada kurutmayacaktır. Bir daha asla derse geç kalmayacaktır. İzleyici bunların hiçbirinden emin olamaz tabii. Burada Ceylan'ın hüneri gene bir ima ve çıkarsama hüneridir; muğlaklık ve belirsizlikle oynar; olasılıklar, potansiyeller ve tahminlerle izleyicisine şaka yollu takılır. Ama kesin olan bir şey vardır: Tıpkı *Koza*'da olduğu gibi, kasaba civarındaki tarlalara, ağaçlıklara kör bir kurşunla öldürülen genç bir oğlan figürü musallat olmuştur. Ve sonra bir düşünce gelir akla: *Koza*'daki gizemli çocuk, *Kasaba*'da ölümünden bahsedilen çocuk olabilir mi; bir filmde kısaca anılan ve diğerinde rolünü oynayan, neşeyle oyun oynayan ölü bir karakter olabilir mi? Hayal gücünün sınırlarını zorlamak olabilir bu, ama Ceylan'ın filmlerinin yaptığı tam da budur: hayal gücümüzün sınırlarını zorlamak. Bir filmin sahneleri ve karakterlerinin başka bir filminkilerle ustaca iç içe geçmesi nedeniyle Bulut Dörtlemesi için özellikle doğrudur bu. *Koza* ve *Kasaba*'nın temel öğeleri açık bir şekilde *Mayıs Sıkıntısı*'nda tekrar göründüğü için, böyle bir metinlerarasılıkta *tahmin* ve *önsezi* olasılığını gözardı etmemek lazım. Önceki bölümde üstüne düşünülen bulmacaya olası bir yanıt belirir: *Koza*'daki yaşlı çifte musallat olan çocuk, (sadece)

öbür dünyadan değil, öbür filmden (de) gelen bir hayalettir. *Kasaba*'dan gelen bir görüntüdür.

Toplanan Bulutlar

Kasaba'daki yaklaşık kırk dakikalık sahnenin bir parçası, Ceylan'ın iki yıl sonra çıkan ikinci uzun metraj filmi *Mayıs Sıkıntısı*'nda biraz değiştirilmiş halde tekrar belirir. Yenge ve Amca artık ateş başında değildir; genç kız Asiye de gitmiştir. Ve Saffet şimdi kıyıda kalmış, tabiri caizse resimden tamamıyla çıkmıştır. Her ne kadar hâlâ kasabadaki katlanılmaz varoluşundan şikâyet ediyor olsa da, en azından artık bir çıkış yolu konusunda umutludur. Yeni bir işi vardır: Suflörlük yapıyordur; senaryoyu yüksek sesle okuyup Dedeye repliklerini hatırlatıyordur. Nefes kesici derecede cesur bir hamleyle *Mayıs Sıkıntısı* yavaş yavaş kendisini başka bir filmin, bizzat *Kasaba*'nın yapım sürecinin kurmaca anlatısı olarak gösterir. Sonraki filmde sadece kamp ateşi etrafındaki neredeyse katlanılmaz, oldukça haşin aile akşamı yer almaz elbette: *Kasaba*'nın diğer bölümlerinin varlığını, *Mayıs Sıkıntısı*'nda iş başında gösterilen sinemacılara –Emin'in geri dönen oğlu Muzaffer (Muzaffer Özdemir) ve İstanbul'dan gelen kameramanı/yardımcısı Sadık (Sadık İncesu)– borçlu olduğuna dair başka imalar da vardır. Örneğin okulda film çekimi yapılırken, öğretmeni tarafından küçük düşürülen çocuğun sessiz gözyaşlarının kameraya yakalanması gösterilir; filmde yine bir lunapark vardır; Muzaffer Amcası genç Ali'ye (şimdi Muhammed Zımbaoğlu tarafından oynanmaktadır) eşeklerin meziyetleri ve kaplumbağaların alışkanlıkları hakkında bilgi verir.

Bir filmin temeli olarak "film yapma süreci" fikri elbette yeni değil. Aslına bakılırsa hem popüler filmlerde (bunların en meşhuru Hollywood müzikali *Singin' in the Rain / Yağmur Altında*'dır [1952]) hem de Jean-Luc Godard'ın *Le Mépris / Nefret* (1963) gibi avangart *auteur* yapımlarında sinematik bir klişedir. Üstelik günümüzde film yapma sürecine dair klipler her film DVD'sinin olmazsa olmazı gibi görünmektedir. Artık her film setinde, her çekimde, film sektörünün

narsisist bir kendiyle meşgul olma haline veya potansiyel olarak absürd bir sonsuz regresyona doğru giden yapım sürecini de filme alan ikinci bir ekip vardır.

Oysa Ceylan'ın buradaki fikri çok daha cesur ve farklıdır: *Kasaba*'nın sahnelerini geriye dönük bir şekilde *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki film çekiminin parçaları olarak tekrar sahneleyerek, Ceylan ilk filmini yapıbozuma uğratıp sarsar. Bir yandan *Kasaba*'nın yapay bir bileşim, karmaşık ve kurulmuş bir temsil olduğunu göstererek her türlü natüralizm eğilimini veya iddiasını çürütür; diğer yandan filmin kasvetli havasını komedi ve oyunbazlıkla dağıtır.[6] Ceylan'ın iğneleyici mizah anlayışı burada çok barizdir. Son derece iyi kotarılmış, keskin ironiler vardır. Örneğin kendini beğenmiş Muzaffer'in ailesini filme çekmesinin filme çekilmesinde, Ceylan bilfiil kamera için bir performans sergileyen *kendi ailesini* filme çeker: Sonuç olarak ihtiyar Dede Emin gene Emin Ceylan tarafından, eşi Fatma ise Fatma Ceylan tarafından oynanır. Dolayısıyla Ceylan'ın gerçek hayattaki akrabalarının şimdi ("Muzaffer'in filmi"nde) sıradan yaşlı köylüler, bambaşka insanlar olarak Muzaffer'in ailesini oynadığını görürüz. Dahası, *Kasaba*'yı çeken sinemacı rolünde olduğu için, Muzaffer burada bizzat Ceylan rolünü oynamakta veya böyle konumlandırılmaktadır. Ceylan bu fırsatı kendini ciddiye almamanın mizahını yapmak için sonuna kadar kullanır; *auteur* olarak film yönetmenini şüphesiz hiç pohpohlamadan, esprili bir biçimde sunar. Manipülatif, ketum, sinsi, başkalarını araçsallaştıran, tamamıyla bencil ve çıkarcı olan Muzaffer kuşkusuz filmdeki tüm karakterler arasında en sevimsiz olanıdır. Örneğin ihtiyatsız, doğal görüntüler çekme umuduyla kamerayı kaydeder halde bırakmış olmasına rağmen, durumdan habersiz "oyuncularına" tekrar tekrar kameranın kapalı olduğunu söylerken, filme aldıklarının teknik konulardaki saflığını ve hüsnüniyetini suistimal etmek bakımından hiçbir vicdani tereddüdü yoktur. Aynı zamanda, performansını "icra edenleri" sıkboğaz edip fiili koşullarına veya anlatılarına pek ilgi göstermez: Onlar sa-

6. Bkz. Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı*, s. 116-18.

dece söyleneni yapmak üzere, senaryodaki hikâyeleri sesli okumak üzere oradadırlar; bütün bunlar daha dokunaklı anlatıların, daha özgün deneyimlerin ve daha ilginç yaşamların üstünü örtüp izlerini silse bile. Başkalarına karşı sabırsız, çevresine karşı kayıtsız olan Muzaffer muhakkak belgeselci değildir, ama zaten *Kasaba* da bir belgesel değildir. Hem *Mayıs Sıkıntısı* hem de *Kasaba* kurmaca film yapımlarıdır, metinlerarası etkileşimlerinde birleşerek birbirinin büyüsünü bozan sinemasal büyülenme biçimleridir. Ve Ceylan'ın dehası tüm bu çapraşık sinemasal özgönderimselliğe bir düğüm daha eklemesidir: Zira Muzaffer'in, anne ve babasına bazı görüntülerini gösterdiği filmi *Kasaba* değil *Koza*'dır. Buna geri döneceğiz.

Kameralı Adam: Muzaffer

Mayıs Sıkıntısı'nın başkarakteri Muzaffer, İstanbul'da bir kozmopoliten olarak yaşayan bu çağdaş "kameralı adam", bir film yapmak üzere taşradaki memleketine geri dönmüş, arabasıyla etrafı dolaşmaktadır. Çekime uygun mekânlar ve yerel halktan senaryosundaki bazı karakterleri canlandırmaya uygun insanlar aramaktadır. Muzaffer için memleketi *yuvası* değildir artık; karşılaştığı insanlara aile fertleri, komşuları veya dostları gözüyle bakmaz: Setinde yer alan, sahnelerini dolduran, senaryosunu dile getiren muhtemel oyuncular ve figüranlardır bu insanlar. *Muhit* bir *çekim mekânına* dönüşmüştür. Orada yaşayanların fiili gündelik yaşamını önemsemeden, memleketini ve çevresini estetik bir tefekkür ve sinemasal araştırma nesnesine dönüştürmüştür. Kamerasını oraya yönelttiği anda oradan uzaklaşır. Muzaffer dışarıdan gelenin bakışıyla değil, daha ziyade artık yabancı olmuş yerlinin, bilinçli biçimde kendine yabancılaşmış olanın bakışıyla döner. Sinemacının bilinçli olarak bir yabancılaşma yaratması ve bunun beraberinde getirdiği, kameranın merceği yoluyla mekânların ve başkalarının nesneleştirilmesi, *auteur*'ün ödemesi gereken zorunlu ve kaçınılmaz bedeldir. Her halükârda bu kaçamak pratiklerin kişisel ve etik ikilemleri de yok değildir; Muzaffer'e rahatsızlık vermiyor gibi görünse de bizzat Ceylan'a sıkıntı veren, es-

tetik ikilemlerden ziyade ahlaki olanlardır. Bunlar tam da mayıs göğünde sıkıntı yaratan bulutlardır.

Ceylan, Muzaffer'in miyopluğunu, tonu az konuşmaktan acı alaya doğru kayan bir dizi tuhaf karşılaşma ve konuşma üstünden sunar – babası, yaşlı Pire Dayısı, Saffet ile. Bu sahneleri biraz daha irdelemekte fayda var:

Baba ve oğul: *Mayıs Sıkıntısı*'nda birkaç vesileyle yaşlı baba figürü Emin'i tarla ve korularda kendini Doğa'nın görüntü ve seslerine kaptırmış dolaşırken görürüz. Ceylan'ın kamerası gibi o da yeşilliklerin ayrıntılarına, güneş ışığının desenlerine, meltemde uzun çayırların hareketlerine, hatta farklı ağaçların kabuk dokularına dikkat eder. Emin burada kendisini evinde hisseder. Burası ona, o da buraya aittir. Filmin sonunda ağaçlarının gölgesi altında oturacak ve huzura kavuşacaktır. Fakat bu yer hakkında duygusal değildir. Aslına bakılırsa uzun zaman manzaranın şekillenmesinde ve biçimlenmesinde parmağı olmuştur; bu asıl, *birinci* Doğa değil de *ikinci* Doğadır. Fakat kişi ile mekânın karşılıklı birbirini oluşturması ve yeniden oluşturması, aralarındaki bağın daha da kuvvetli olmasını sağlar. Doğru, takdiri kısmen estetik bir takdirdir; ama aşırı *estetikleştirilmiş* bir takdir değildir. Onun için, kırsal çevre pitoresk değildir, pratik eylem ve gayretin mahallidir. Küçük ağaçlık alan ve etrafındaki araziler salt efkârlı tefekkürün nesnesi değil, emek ve zahmetin, etkinlik ve uğraşın nesnesidir. Yaşlı bir adam olarak şimdi bile yerel toprağa ve topografyaya üstünde *çalışılacak*, üretken hale getirilebilecek bir şey olarak bakar.

Dolayısıyla özellikle unutulmaz bir sahnede Emin'i eski bir şortla arazinin çeşitli yerlerinde çalışırken, yapılması gerekenleri yaparken görürüz: kurumuş otları biçerken, ağaçların kuru dallarını keserken, ilaçlama yaparken, bitkileri sularken, odunları parçalarken. Babası iş işleyip ellerini kirletirken, Muzaffer kamerası ve senaryosuyla masa başında bir sandalyede boş boş oturur. Toprakla hiçbir fiziksel bağı, hiçbir canlı ilişkisi yoktur. Onun için hiçbir şey ifade etmez, dolayısıyla o da hiçbir şey yapmaz. Kısa zamanda Muzaffer kaçınılmaz olarak sıkılır, uyuşuklaşır.[7] Artan bir suçluluk hissiyle sonunda kal-

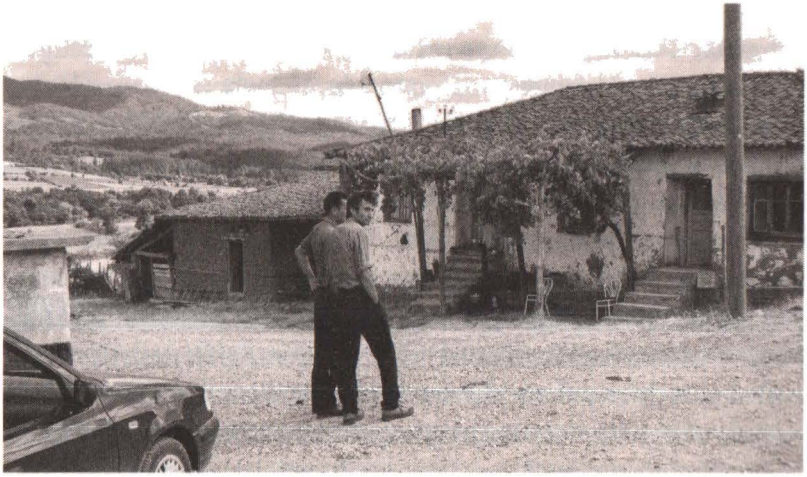
kıp odun parçalamaya yardım etmeyi önerdiğinde, görünüşte basit olan bu görev için doğru tekniği bilmediği anlaşılır. Evet, kameralar, ışık, ses kaydı konusunda uzmandır ama aynı zamanda bir baltanın nasıl kullanılacağına dair hiçbir fikri yoktur. Muzaffer zanaatkârın, sıradan ustanın el becerilerine tümüyle kayıtsızdır. Sanatçının gözü, sinemacının kabiliyeti; onun için bunlar her şeydir. Yalnızca görmeyle ilgilenir, dokunmayla işi yoktur. Bu dünyayı "kavrayamaz".

Fakat Ceylan, Emin'i bir tür *Gemeinschaft* (topluluk) idilinin kutsal tecessümü ve sakini olarak sunmayacak kadar mahir ve ihtiyatlıdır. Taşra yaşamı dertlerden ve sorunlardan muaf değildir. Nitekim Muzaffer'in daha sonra ateş başındaki sohbeti filme çekmesi, Emin'in kıymetli ağaçlarının yetkililer tarafından kesilmek üzere işaretlendiğini fark etmesiyle yarıda kesilir. Hayatını mahveden korku doğru çıkar: Kadastrocular ve ziraatçılar bir gün bu ağaçlık alanın kaydını "orman" olarak değiştirecek, araziyi istimlak edip Emin'in sevgili ağaçlarını keseceklerdir. Emin'in toprağına tutkuyla bağlılığı, film boyunca, yaşamı boyunca, sonu gelmez bir endişe ve kaygı kaynağı olmuştur; tıpkı *Kasaba*'daki iyi huylu eşek gibi o da ağaçlarına iple bağlıdır. Muzaffer içinse canını sıkıp surat asmasına neden olacak hiçbir bağ yoktur. O serbest bir faildir; gelmekte, gitmekte, yalnız olmakta serbesttir.

Dayı ve yeğen, I: Ceylan'ın filmindeki muhtemelen en saçma – hem absürd hem de kahkahaya neden olan– epizot, yaşlı, hasta dayıları Pire'yi ziyaret etmek için Muzaffer ve Saffet'in çevre tepelerdeki araba yolculuğudur. Hasta yatağından kalkan yaşlı adam, mütevazı evinin eğreti terasında Muzaffer'e katılmak üzere sendelerken, Saffet arabada kamera ve pilleri aramaktadır. Zavallı Pire Dayı, Muzaffer'e karısının yakın zamanda öldüğünü ve yalnız yaşamın kendisi

7. Burada bir kez daha Walter Benjamin'in Trauerspiel incelemesi akla gelir. Panofsky ve Saxl'ın Albrecht Dürer'in "Melankoli I" gravürüne dair içgörülerle dolu okumalarını cle aldığı tartışmada Benjamin, Satürn etkisi altındaki oturan figürün, aktif yaşamın, *vita activa*'nın günlük kullanım araçlarını hiç umursamadan bir kenara bırakıp, tamamen düşünce âlemine, *vita contemplativa*'ya çekilmesi üstünde durur.

için çok zor olduğunu anlatır. Masadaki fındık kabuğu parçalarıyla sabırsızca oynayan Muzaffer böyle üzücü haberler karşısında ne dayıyı teselli etmeye çalışır ne de acısını paylaşır. Olur böyle şeyler, ne yapacaksın. İki adam oturur ve bekler. Saffet hâlâ arabada kameranın pillerini aramaktadır. Onu beklerler. Bekleyip dururlar. Bu sözsüz bekleme hem dayanılmayacak kadar huzursuz edicidir hem de sancılı bir biçimde komiktir. Söyleyecek hiçbir söz bulamayan iki adam. Sonunda Saffet şükür onlara katıldığında, Muzaffer ve Saffet daha fazla uzatmadan işe koyulurlar. Pire Dayı'yı hazin kayıp ve ıstırap hikâyesini dinlemek için değil (zira bu bir nezaket ziyareti değildir), filmde bir rol vermeye değer olup olmadığını görmek amacıyla provasız bir deneme filmi çekmek için ziyaret etmişlerdir. Muzaffer'in umutlu olmak için nedenleri vardır: Sonuçta Pire Dayı gençliğinde bazı yerel oyunlarda ve amatör piyeslerde sahne almıştır. Daha sonra Saffet senaryodaki sözleri sesli okurken, Pire Dayı da bu sözleri gereken ifade ve uygun duyguyla tekrarlayabilmek için elinden geleni yapar. Muzaffer şimdiye kadar Pire Dayı'yla sadece kendisine faydalı olabileceği ölçüde ilgilidir. Her şey tam bir farsa dönerken, yaşlı adamın istenen düzeyde olmadığını ve başka birisini kullanması gerektiğini fark eder. Ziyaret kısa kesilir. Muzaffer ve Saffet arabaya geri dönüp kasabaya doğru yola koyulurken, Pire Dayı'yı yalnızlığı ve ıstırabıyla baş başa bırakırlar. Burada mühim olan, Saffet senaryoyu okurken, bu sözlerin *Kasaba*'daki Emin'in savaş dönemi acılarının hasret dolu anlatısından parçalar olduğunu fark etmemizdir. Görünüşe göre bu replikleri söylemenin şerefine nihayetinde Pire Dayı değil Emin Baba erişecektir. Ve Muzaffer için bu kurmaca anılar ve acılar yaşlı, yalnız dulun hakiki talihsizliklerinden daha önemlidir. İki misli duyarsızdır Muzaffer: Dayısının gerçek yası ile yalnızlığına duyarsızdır ve bu yöre ile yöre insanlarının gerçek hikâyelerine duyarsızdır. Onları dinlemek, onlardan bir şey öğrenmek amacıyla dönmemiştir; kasabalıların özenle, görev duygusuyla, minnetle icra etmesi gereken bir çekim planıyla, tamamlanmış bir senaryoyla gelmiştir. Muzaffer kasabayla hiç ilgilenmez, sadece kasabayla ilişkili olan filmiyle ilgilenir. Sinemacı kendi görüşünü, ken-



Resim 2.4 Pire Dayı'yı ziyaret. *Mayıs Sıkıntısı* (1999).

di anlatısını dayatır. Yazar da (*author*) odur, otorite de (*authority*). Yönetmen bir diktatör, despottur.

Dayı ve yeğen, II: Muzaffer'in babası Emin ve Pire Dayı'yla sahneleri dörtlememizin önceki filmi *Kasaba*'yı anımsatırken, Saffet'in olduğu sahneler bir sonraki *Uzak* filminin habercisidir. Ceylan tüm bu ilişkilerin nüans ve incelikten yoksun olmamasını sağlarken, ikisi –dayı ile yeğen?– arasındaki etkileşimler özellikle muğlak ve ikircikliidir: Muzaffer'in tam da kaçmayı başardığı yazgıyı yaşayan, fabrika ve kasabaya tıkılıp kalmış genç akrabasına karşı biraz sempatisi vardır açıkçası. Ama sohbet ederlerken bile Muzaffer kamerayı kayıtta bırakır: Saffet hâlâ filmin bir parçasıdır, film yapma sürecinin değil. Saffet'in gönüllü olarak bir suç ortağı haline geldiği doğrudur: Ekipmanı taşır, senaryodan replik verir, dayısının emirlerine uyar; ama ateş başındaki sahne yarıda kesildiğinde, Saffet tam da böyle büyük umutlara sığınarak fabrikayı bırakmış olmasına rağmen, Muzaffer İstanbul'daki her türlü iş ihtimalini düşük gösterir. Genç adam artık fazlalıktır, Muzaffer'in ona ihtiyacı kalmamıştır. Duygularını görev bilinciyle aksettiren tek kişilik koro gibi bir yardımcı roldeki Sadık'la birlikte, Muzaffer büyükşehirde yaşamın zorlukları ve be-

delleri üstüne kasvetli bir tablo çizer. Kent yaşamı kolay değildir: pahalıdır, düzgün bir iş veya makul fiyata kiralık bir daire bulmak güçtür, metropol hasmane ve acımasızdır. "İstanbul'da herkes bir yere kaçmaya çalışıyor," diye ısrar eder Muzaffer; halbuki kendisi hiç de kaçıyor gibi görünmez. Her şey göz önünde alındığında Saffet'in evde kalması çok daha iyidir. Gelen gideni aratır.

Kasaba'nın sonlarına doğru bu "bilgece sözleri" dikkate almayan Saffet, omuzladığı bir çantayla kasabayı terk ederken, bilinmeyen bir istikamete doğru yol boyunca yürürken gösterilir. Aynı şekilde *Uzak* da bir yola çıkış sahnesiyle başlar: Saffet –şimdi adı Yusuf'tur ama gene talihsiz Mehmet Emin Toprak tarafından *canlandırılmaktadır*– hâlâ uyuyan kasabayı arkasında bırakarak sabahın erken saatlerinde solgun kış ışığında karla kaplı tarlalarda yavaş yavaş ilerler. Hiç arkasına dönüp bakmadan, ön plandaki yola yaklaşır ve kendisini nihayetinde İstanbul'a götürecek otobüsü bekler kısa bir süre. Saffet/Yusuf belli ki Muzaffer'in –şimdiki adıyla Mahmut– tavsiyesini" görmezden gelmeyi tercih etmiştir ve bir süreliğine kendisinden yaşça büyük bu akrabasının evine taşınıyordur. Sonraki bölümde göreceğimiz gibi, metropoliten kar manzarasının soğukluğu, ilişkilerinin soğukluğunun metaforuna dönüşecektir. Yusuf isteksizce, boş yere iş ararken, Mahmut da kara kara kendi sorunları üstüne düşünmektedir: çok da matah olmayan bir kariyer (reklam fotoğrafçısı olmuş, bir seramik şirketi için fotoğraf çekmeye kadar düşmüştür), başarısız bir evlilik ve nihayetinde gerçekleştirilmemiş sanatsal hedefler. Kinik ve karamsar olan Mahmut, Yusuf'a yardımcı olmak yerine –tıpkı daha önce de *Kasaba*'daki Dedenin yaptığı gibi– tembelliği ve beceriksizliği için Yusuf'u fırçalar. Göreceğimiz gibi *Uzak* sadece bir kentsel yabancılaşma portresi değil, ayrıca kendine has bir eril iletişimsizlik ve aksiliğin portresidir. Saffet kasabada ne kadar bıkkın, ne kadar içler acısı bir haldeyse, Yusuf da İstanbul'da bir o kadar sıkkın, bir o kadar perişandır. Mahmut'un hali de pek farklı değildir: O da herhangi bir aidiyet duygusundan yoksundur. Yusuf/Saffet ve Muzaffer/Mahmut – hepsi de "ne/ne de" nin, "ne orası ne de burası"nın figürleridir. Her yerde yabancıdırlar;

eleştirel kuramcı Siegfried Kracauer'in modern metropolitenlerde gözlemlediği gibi, "ruhsal açıdan evsiz barksız"dırlar.[8] Hem sıla hasretinden hem sıla bulantısından mustariptirler: evden uzak olmaktan bıkkın, evde olmaktan sıkkın. Ceylan onların dertlerine derman bulmaz. Bu figürler için, *aşina* olan her zaman *tekinsiz* olarak kalacaktır.

Sinemasal Saklambaç

Uzak'taki haliyle güler misin ağlar mısın dedirten Mahmut figürü akşamlarını evde televizyonda porno izleyerek geçirir; fakat sinir bozucu Yusuf İstanbul'daki amaçsız gezintilerinden, hiçbir sonuç getirmeyen aylaklıklarından (*flânerie*) döndüğünde kanalı değiştirir. Gene böyle durumlardan birinde, Yusuf sohbet umuduyla odada oyalanırken, Mahmut büyük Rus sinemacı Andrey Tarkovski'nin *Stalker*/*İz Sürücü* filmini izler gibi yapar ve istenmeyen misafir en sonunda yatağa gider gitmez gene tercih ettiği kanala döner. Tarkovski'nin 1979 tarihli filminden anlık görüntüler tesadüfi değildir. Hatta iki kez ironiktir: Mahmut'un sinema sanatının şaheserleri yerine gizliden gizliye pornografiyi tercih eden bir sözümona sinemacı ve estet olduğunu anlamamızı sağladığı için, ve Tarkovski birçok açıdan Ceylan'ın örnek *auteur*'ü olduğu için.

Bu da bizi *Mayıs Sıkıntısı*'na geri getirir. Anne ve babasının televizyonu ve video oynatıcısının başına geçen Muzaffer, filmi için "deneme çekimleri" olarak kaydettiği görüntüleri izletir. O anda ekranda beliren imgeler, yaşlı çiftin kırışmış yüzlerinde uzun uzun duran enfes yakın çekimlerdir; fonda çalan karanlık Barok müzik haricinde, imgeler sessizce ve yavaşça ilerler. Nedir bunun anlamı? Bir kez daha Ceylan ustalık ve oyunbazlıkla filminin izleyicisine ikili bir metinlerarası hareketle takılmaktadır. İlkin, şimdiye kadar neden olduğu beklentinin aksine, Muzaffer'in kısa, montajı yapılmamış gö-

8. Kracauer, *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, Londra: Verso, 1998, s. 88.

rüntüleri kesinlikle *Kasaba*'dan veya *Kasaba* için değildir. Bu görüntülerin üslubu ve havası farklıdır; başka bir filmin, tamamıyla *başka tür bir filmin* parçalarıdır. Gerçekten de böyledir: Önceki bölümde ileri sürdüğümüz gibi *Koza*'yı oluşturan görüntülerdendir veya en azından bunlara çok fazla benzerler. Dolayısıyla *Mayıs Sıkıntısı* sadece dolaysız selefi, *Kasaba*'yı değil, Ceylan'ın ilk film girişimini, 1995 tarihli sinemasal oyuncak metnini meydana getiren 18 dakikalık gösterimini de anıştırır. İkincisi, sergilenen sinemasal üslup ve hepsinden önemlisi bu üslubu melankoli ve ihtişama bürüyen müzik, Tarkovski filmlerinin karakteristiği olarak hemen fark edilebilir. Muzaffer'in anne ve babasına gösterdikleri, *Koza*'nın sadece "deneme çekimi" kılığındaki bu parçalar, Tarkovski'nin görüntülerinin *suretinde* incelikle işlenmiş, güzel bir şekilde birleştirilmiş imgelerdir.

Zaten karmaşık bir sinemasal saklambaç oyunu olan şeye eklenen bu katmanda Ceylan'ın amacının iki veçhesi var gibi görünmektedir. Bir yandan bu, Tarkovski'ye, büyük Rus yönetmenin enfes ve eşsiz sinema imgelerinde güçlü bir şekilde yakalanan Doğa'nın kasvetli güzelliklerine –manzara, hayvanlar ve bitkiler, insanlar, sıradan insanların bitkin yüzleri– anlık ve hakiki bir saygı duruşudur. Bunlar ütopik imgeler, filmsel mükemmeliyetin işaretleridir. Ceylan'ın Tarkovski'ye duyduğu büyük hayranlık iyi bilinir, nitekim filmleri Rus sinema ustasınınkilerle kıyaslanmıştır. Diğer yandan, Ceylan ufak bir numara yapmakta, kendisiyle ve böyle kıyaslamalar yapmakta aceleci davrananlarla dalga geçmektedir elbette. Evet, *Koza* Tarkovski filmlerine benziyor olabilir, içten bir saygı duruşu olabilir, fakat bunu gayet bilinçli yaptığını belli eden bir gülümsemesi, şakacı bir göz kırpışı da vardır. Ceylan ne naiftir ne de taklitçi. *Mayıs Sıkıntısı*'nda, üst perdeden estetiğin kıymetli ve gösterişli görünüşünü delmekten çekinmez: Bir noktada ekran tamamıyla güneş altında göz kamaştıran, meltemle birlikte dans eden ayçiçeği tarlasıyla kaplanır. Olağanüstü, büyüleyici bir imgedir bu. Daha sonra, enfes ayçiçcklerinin arasından, pantolonunu çekip fermuarını kapamaya uğraşan Sadık belirir. Doğanın çağrısına uyarak ayçiçeklerinin ortasına tuvaletini yapmıştır.

Bu bölümde görmüş olduğumuz gibi Ceylan'ın filmlerinin alameti farikalarından biri, zıt ruh hallerinden ve anlardan birinden diğerine, bilhassa da melankolikten haşarıya ustalıkla geçmekteki eşsiz kabiliyetidir. O keskin bakışıyla bu zıtlardan birini diğerinin içinde çok iyi yakalar, birini diğerinin içinde tahayyül etmeye meraklıdır. Dolayısıyla Muzaffer ile Saffet'in, Mahmut ile Yusuf'un sadece yabancılaşma ve iletişim kuramamaya dair figürler olmadığını fark etmek önemlidir – aynı zamanda bir komedi ikilisi, ciddi adam ile palyaçodurlar. Saffet'in kamera pillerini ararken arabada uzun süre oyalanması, Muzaffer'in Pire Dayı'yla birlikte geçirmesi gereken katlanılmaz süreyi uzatıp şiddetlendirir. Bu, tahammül olarak sürenin, karakterlerin uzun ıstıraplarının, sinematik *Schadenfreude* (başkalarının acısından keyif alma) olarak tasviridir.

Burada da büyük bir ciddiyet vardır. Sonuçta *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki mesele, filme alan ile filme alınan, sinematik özneler ile nesneler arasındaki ilişkidir.[9] Bir tür alışveriş midir bu, yoksa istismar mı, karşılıklılık mıdır yoksa manipülasyon mu? Ne türde ve ne düzeyde bir mesafe/mesafe-koyma gerekir veya önerilir? 1935-36 tarihli ünlü "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" denemesinde Benjamin, film mecrasının sadece insanlar ve şeylerin gündelik yaşantısına yeni bir yakınlık ve nüfuz etme, yeni bir temassal yakınlık getirmediğini,[10] aynı zamanda herkesin kaydedilme ve ekranda görünme talebini ilk kez potansiyel olarak gerçek-

9. Akbulut hem bu sinemasal özgönderimsellik hem de ortaya çıkan "sanatçı" nın parıltısız portresiyle ilgili tespitinde gayet haklıdır: "Bu film aslında film yapma pratiği hakkındadır ve kendi üstüne düşünen bir üsluba işaret eder. Ceylan film yapma sürecini kendisini veya alter egosunu filme yansıtarak anlatır. Sanat başka insanların yaşamlarına girmeye, onları sanatın bir nesnesine dönüştürmeye, emirler yağdırıp iş bittikten sonra da onlardan kurtulmaya izin verir" ("Distant", s. 156). Ayrıca bkz. Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, s. 96.

10. Bilindiği üzere Benjamin film kamerasının gündelik yaşama nüfuz etmesini ve bu yaşamı gözler önüne sermesini kapsamlı bir analojiyle vurgular: ressam, şifa vermek istediği hastayla arasındaki mesafeyi koruması bakımından büyücüye veya şamana benzerken, kameraman hasta bedeni kesip içine girmesi gereken cerrah gibidir. Bkz. Benjamin, *Pasajlar*, s. 69.

leştirdiğini öne sürer.[11] Fiziksel mesafe ve mesleki imtiyaz, aylaklık eden film kamerasının patlamaya hazır "lahza"sında imha edilecektir. Oyuncu olarak eş-dostun seçilmesi bakımından, Ceylan'ın ilk dönem filmleri kuşkusuz bu imgeler yaratma âlemine erişimin yeni yeni yaygınlaşmasına dair görüşle oynamaktadırlar. Aynı zamanda yeni keşfedilmiş bu yakınlık vaadini sorgular ve bu vaatle gerilim halinde kalırlar. Muzaffer, sinemacının ironik bir örneği, ciddi bir otoportreden ziyade bir hiciv olabilir. Fakat bu ikilemleri yaşayan sadece o değildir. Ceylan'ın da taşradaki memleketini terk edip İstanbul'a taşındığını, aynı şekilde bu yer hakkında bir film yapmak için geri döndüğünü unutmayalım. Öyle görünüyor ki sinemacı o tekinsiz, *unheimlich*, ne/ne de konumuna, dünyadan temelli yabancılaşmaya, "ruhsal açıdan evsiz barksız" olmaya mahkûmdur. Sınırda, eşikte bir varoluştur onunki. Memleketiyle –insanlar, yerler ve şeylerle– ilişkisi artık her zaman ve her yerde kameranın müdahalesiyle, aracılığıyla, koca bir sinema aygıtıyla ve sinemanın estetik uzlaşımlarıyla dolayımlanır. Dolaysızlık imkânsızdır; otantiklik olsa olsa safçadır. Eğer öyleyse, şunu sormak lazım: Film yapmanın, sinema zanaatının hazları ve ödülleri hiç olmazsa, yapılması gereken onca fedakârlığı telafi edebilmekte midir? Bu estetik çabalar, böyle bitimsiz bir nostaljiyi telafi etmeye yeter mi, teselli etmeyi vaat eder mi? Ceylan'ın bu soruya yanıtı filmin adına dair tercihinde bulunabilir: Evet, sıkıntılıdır sıkıntılı olmasına, ama en azından hâlâ mayıstır.

11. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" denemesinde Benjamin şöyle yazar: "Günümüzde yaşayan her insan, filme çekilme yolunda bir istemde bulunabilir" (Benjamin, *Pasajlar*, s. 67-68).

3

Uzak: Kış Masalı

"Kış için en uygunu hüzünlü bir hikâyedir."

Kış Masalı, 1. Perde, 2. Sahne

Ayrılışlar

İlk ışıklar: Şafak sökerken karanlık bir figürün (Yusuf – Mehmet Emin Toprak'ın canlandırdığı son karakter[1]) kar kaplı arazilerden geçe geçe uzak bir köyden bize doğru adım adım, sessizce yol aldığı seçilir. Kamera ona sabitlenmiştir; bu figür kamerayı yerine mıhlamıştır. Uzaklarda bir horoz ötmekte, köpekler havlamaktadır. Omzundaki dandik valizle gerçek zamanlı olarak yaklaşırken,[2] yamacı yavaş yavaş tırmanıp bir anda önümüzde belirirken ve geçip giderken, statik kamera hep Yusuf'un üstündedir. Kamera ancak bundan sonra hareket eder; sola doğru yavaşça pan yaparak, uzaktaki yamaca doğru kıvrılıp giden bir taşra yolunda olduğumuzu gösterir. Bir ışık görünür – yaklaşan bir minibüsün farları. Yusuf asfalta çıkar, el kol hareketi yapar, minibüs yanaşır. Bindiğini görmeyiz, sadece duyarız: Filmin adı ekranda belirirken minibüs yavaşlar ve durur; kısa

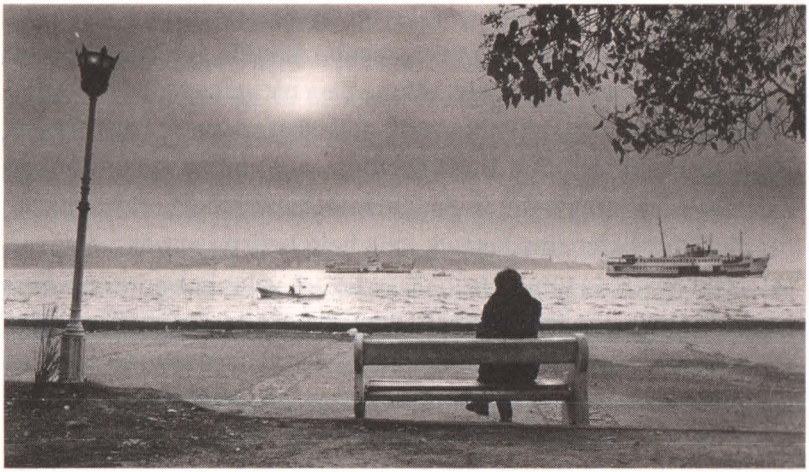
1. Toprak, ne yazık ki çekimlerin bitmesinden kısa bir süre sonra bir trafik kazasında hayatını kaybetti.

2. Kamera pozisyonuna ulaşması aslında yetmiş saniye kadar sürse de aradan geçen zaman çok daha uzun görünür.

bir süre motor boşta çalışır, ardından da aracın uzaklaştığı duyulur. Yani Yusuf bu sabah ayazında ailesini, evini, karış karış bildiği memleketini, özellikle de yöredeki fabrika işçi çıkardığı için asla iş bulamayacağını gayet iyi bildiği bu yeri geride bırakmaktadır. İstanbul veya başka bir yerde yolculuk, macera ve parayla dolu bir denizcilik hayatı umuduyla yeni bir yaşam için minibüsle oradan ayrılır. Fakat önce bir gemide iş bulması gerekir. Ve iş ararken büyükşehirde kendisinden büyük kuzeni Mahmut (gene Muzaffer Özdemir) ile kalacaktır.

Uzun bir gün sona erer: Yalnız, siyahlar içinde bir figür daha görürüz – Mahmut. Bir kış günü öğleden sonranın soğuğunda parkta bir banka oturmuş, uzaktan geçen vapurları ve tekneleriyle Boğaz'ı izlemektedir. Kamera Mahmut'u önce arkadan, deniz ve gemilerin panoramasıyla çerçevelenmiş halde sunar; sonra sert rüzgârla beraber dalgalar kıyıya vurup da etrafa su sıçratırken yandan gösterir; en sonunda ise önden çeker, Mahmut'un düşünceli ama donuk yüzüne odaklanan bir yakın çekim için yavaş yavaş yaklaşır. Mahmut bir sigara çıkarıp yakar; kendi sigarası değildir –bu bağımlılıktan daha yeni kurtulduğunu iddia eder– Yusuf'tan kalan pakettir. Hakikaten bırakması lazımdır artık; sigaranın kokusuna bile dayanamadığı ortadadır. Geldiği zaman Yusuf'a önce sadece mutfakta, daha sonra ise sadece balkonda sigara içebileceğini söyler. Bir gün önce genç kuzenini oturma odasında sigara içtiği, halıya ve sehpaya kül döktüğü için; çocuk gibi ortalığı dağıttığı, temizliğine hiç dikkat etmediği için azarlamıştır. Mahmut, Yusuf'un geçici misafirliğinin tüm izlerini yok etmek için elinden geleni yapmıştır.[3] Kendi varoluşunun her türlü izini yaşamından ve dairesinden silmek için, eski aşkı ve yürümeyen evliliğinin hayaletlerini kovmak için de elinden geleni yapmıştır. Hakikaten vazgeçmelidir, zaten vazgeçmiştir. Neredeyse. Mahmut sigarasının dumanını üfler; buz gibi rüzgâr dumanı alıp götürür.

3. Benjamin'in hatırlattığı gibi: "Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir" (Benjamin, *Pasajlar*, s. 98).



Resim 3.1 Yine yalnız. *Uzak* (2002).

Bu sözsüz kış sahneleri Ceylan'ın "dönüm noktası" filmi *Uzak*'ın başını ve sonunu oluşturur, filmin o farklı havasına ve estetiğine damgasını vurur. Birçok prestijli uluslararası ödül alan,[4] Bulut Dörtlemesi dediğimiz filmlerin sonuncusu olan *Uzak*, şehrin yalnızlığı ve hüznünün durağanlık (kameranın, oyuncuların) ve sessizlikle temsiline adanmıştır: istenmeyen misafir ve konuksevmez evsahibi olarak küçük bir daireyi paylaşması gereken iki adamı ayıran o katlanılmaz ama bozulamayan sessizlikle. *Uzak* izleyiciyi önceki üç filmin taşra mekânları ve kasaba ortamlarından çağdaş, karda mahsur kalmış İstanbul'a taşır. Hareketsizliği ve tek renkliliğiyle *Uzak* hem metropoliten yalıtılmışlığa dair melankolik bir sinema incelemesidir, hem de empati yoksunluğu ve iletişim kabızlığı olarak erilliğe dair bir kara mizah portresidir; baştan çıkarıcı ama donmuş kent ortamını konuksevmez bir yalnızlık manzarası olarak sunar. Film, ambiyans

4. *Uzak*'ın 2003'te kazandığı pek çok ödülden bazıları şunlardır: Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü ve En İyi Erkek Oyuncu Ödülü (Muzaffer Özdemir ve merhum Mehmet Emin Toprak arasında paylaşılmıştır); İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen ve Fipresci Ödülü; Chicago Film Festivali'nde Silver Hugo Ödülü.

ve atmosferin mikrofiziği ve mikromanipülasyonlarına dair gerçek bir ustalık dersidir. Perdede yavaş, acı bir şekilde göz önüne serilen olaylar –Yusuf'un sabah erken vakitte kara bata çıka otobüs durağına yürümesi gibi– karakteristik olarak dolambaçsız ve alt perdedendir, hiç de dramatik değildir. Buna karşılık uzun tutulan eylemsizlik ve sessizlik sahneleri, duygu ve duygulanım hallerindeki ufak tefek değişimleri incelikle temsil etmek için; belli belirsiz ayrıntı ve nüanslarla, tam ayarında tutulmuş ifade ve jestler yoluyla kayıp ve özlemi hassas bir biçimde çağrıştırmak için Ceylan'a eşsiz fırsatlar sağlar. Yüzeyde gayet basit bir hikâyedir bu: Mahmut huysuzu –yaratma arzusu hüsrana uğramış, şimdi faturalarını ödemek için bir seramik fabrikasına reklam çekimleri yapacak kadar düşmüş bir fotoğrafçıdır– limanda iş bulma ve büyükşehirde yeni bir yaşama başlama umuduyla köyünü terk etmiş genç kuzeni Yusuf'a gönülsüzce evini açar. Bu tamamıyla beyhude kazançlı iş arayışı metropolün acemisi açısından nihayetinde kışın şehrin sokaklarında gezinmeye, görülecek yerleri turlamaya ve "geçip giden" kadınları izlemeye varır. Ceylan'ın sinematografisinin yakaladığı şehir manzarasının nefes kesici görsel güzelliği hem Yusuf'un ümitsiz arayışıyla hem de Mahmut'un o acınası içselleştirilmiş varoluşuyla tezat oluşturur. Bu bakımdan *Uzak* bizzat görme duyusuna, bilhassa da kentsel optik olasılıklara ve pratiklere dair bir araştırma ve tasavvur haline gelir. Hepsinden öte, göreceğimiz gibi, seyyah yabancının kışın kendi gözleriyle tanık olduğu İstanbul'a bir ağıttır.

Uzak hiç kuşkusuz şehir ve seyircilik üstüne sinemasal bir tezdir, ama sadece bundan ibaret değildir. *Mayıs Sıkıntısı* bağlamında daha önce görmüş olduğumuz gibi, Ceylan ustalıkla bir ruh hali veya atmosferden diğerine geçmekte, sessiz tefekkür anları ile hicve dayalı absürd sahneler arasında pürüzsüzce, rahatlıkla gidip gelmektedir. *Uzak* aynı zamanda, Mahmut ve Yusuf'un ufak tefek sıkıntı ve dert-

5. Türk sinemasında toplumsal cinsiyet ve cinsellik tartışmasında Dönmez-Colin, "Nuri Bilge Ceylan filmlerinin erkeklere odaklandığı", dahası *Uzak*'ta "kadınların eş, metres, bacı ve anne olarak, Türk sinemasının kadınlara atfettiği geleneksel rollerde temsil edildiği" eleştirisini getirir (*Turkish Cinema*, s. 165).

lerinin gösterdiği gibi, erillik ve erkek ilişkilerinin acınası başarısızlıkları üstüne alaycı bir incelemedir.[5] Zoraki fiziksel yakınlıklarına rağmen, hatta tam da *bu nedenle*, bu tuhaf çift birlikte anlayış ve uyum içinde yaşamayı bile beceremez. Dolayısıyla film insanın aslında kendisini küçük düşürecek şekilde rahatsız ve sinir olmasının komedisi, bir acayiplik anatomisi olarak gelişir. İki adam sadece sosyal beceriksizlikleri ve cinsel hüsranlarında ortaklaşır.[6] İkisinin de metropolde eğreti durduğu, buraya uyum sağlayamadığı ortadadır, ama birbirleriyle uyumsuz oldukları da bir o kadar açıktır. Kişisel özlemleri hüsranla sonuçlandığı, sadece diğerinin namevcudiyetini amaçladıkları için, ortaklaştıkları yabancılaşmalarında birbirlerinden ayrıdırlar.

Öyleyse birbirinden çok farklı iki adamın, her ne kadar yakın olmak zorundaysalar da duygusal açıdan birbirine mesafeli, uzak kalan iki bireyin yalnızlığı, mahzunluğu ve başarısızlığı hakkında bir filmdir bu: Bir yanda, uzun zaman önce kasaba köklerini geride bırakmış olan kozmopolit Mahmut vardır; reklam fotoğrafçısı olarak İstanbul'da kendisine bir yaşam kurabilmiştir; dairesinin duvarlarını kitaplar ve CD'lerle kaplamıştır; caz kulüplerini araştırır, klasik müzik sever, gece geç vakit Tarkovski filmleri izler; Yusuf pornolarını bulacak olsa utanacak bir tiptir; ahbaplarıyla fotoğrafçılığın kaderini tartışır; internette dolaşır ve Marlboro Lights içer; boşanmıştır, suratsız, hırçın, kinik, tenkitçi, tahammülsüzdür, sürekli arpacı kumrusu gibi düşünür. Mahmut duygusal bakımdan bilgisiz modern metropol erkeğinin en mükemmel örneğidir. Diğer yanda ise saf, masum Yusuf vardır; naifliği ve iyimserliğiyle insanı çileden çıkaran, gelecekle ilgili beklentileri açısından umutsuzca umutlu bir figür; sokakta gördüğü kadınların peşine takılır, ama ne zaman ki bir şekilde durup beklemeye başlasalar ve gerçekten de bir sohbet baş-

6. Öztürk şu keskin gözlemi yapar: "İki erkek karakter birçok zıt özellik sergiler, ama bir ortak tavırları vardır: Kadınlarla ilişkileri, bir iletişim eksikliğinin yanı sıra, belirli bir erillik krizini de sergiler; Mahmut, Yusuf ile arasına ne kadar mesafe koyarsa koysun, aynı adamın iki yüzü gibi görünürler" ("Uzak/Distant", s. 252).

latma imkânı ortaya çıksa, beceriksiz bir ergen gibi dili tutulur; gemi hayatının hiç de sandığı gibi toz pembe olmadığı konusunda gözünü açan limandaki tayfalarla gayet rahat muhabbet eder, içtenlikle kahkahalar atar, fakat Mahmut'un sofistike şehirli meslektaşlarının bilgisi ve estetik anlayışı karşısında sıkılıp susar; diğerkâmdır, ailesini özler, yeğeni için ateş etme sesi çıkaran hareketli bir oyuncak asker alır, Mahmut'a eziyet olan fareden kurtulma işini üstlenir; Yusuf şen şakrak, iyi huylu, içi dışı bir, alelade bir tiptir. Bütünüyle aptal değildir: Yeri gelince küçük bir yalan söylemeyi de bilir: Hiç kimsenin iş vermediğini bilmesine, bilmemize rağmen, yakında limandan iş bulabileceğini söyleyerek Mahmut'u kandırmaya çalışır. Ama bu, Mahmut'un zalim düzenbazlıkları yanında devede kulaktır. Gümüş bir cep saatini bulamayan Mahmut, Yusuf'un çantasını karıştırdığı ve onu sorguya çektiği yetmezmiş gibi, daha sonra saati başka bir yerde bulduğunda hiçbir şey söylemez ve böylelikle itiraz eden zavallı akrabasını şaibeli bir durumda bırakır. Ceylan'ın buradaki becerisi izleyicinin duygudaşlık ve bağlılıklarını bölmeyi sağlamasıdır. Evet, bir yandan Yusuf'un çocuksuluğuna sıcak bakabilir, şehirde yalnız başına oradan oraya sürüklenen bir yabancı olarak halini anlayabiliriz; ama diğer yandan, Mahmut'un daha yetişkinlere özgü rahatsızlık ve kaygılarını da anlar ve paylaşırız. Yusuf Mahmut'a kendisinin yıllar önce kaçtığı o dargörüşlülüğü hatırlatmaktadır belki de. Veya eskiden Mahmut da Yusuf gibiymiştir ya da eskiden Yusuf gibi biri olmuş olması ihtimalinden korkar ya da böyle biri olmuş olmayı ümit eder. Mahmut'un ziyaretçisi daha çok kendi geçmişinden gelen bir hayalet gibidir; uzun zaman önce olanın ve olmuş olabilecek olanın hortlağı.[7]

7. Ceylan'ın *Denkbild* inşasının bir başka örneğinde Öztürk, buradaki belirli bir sahnenin mimarisine dair parlak bir okuma sunar: Kapı eşiğinde, elinde acayip bir oyuncakla dururken, Yusuf'un "Mahmut'un arkasındaki aynadan görülen imgesi bulanıktır ve çerçevenin sol ön tarafında duran kuzeninin çerçevesinin dışındadır. Sağdaki bulanık imge, uzaktan, Mahmut'un genç hali gibi görünür; yani vazgeçtiği Mahmut olarak. Mahmut ile aynadaki bulanık imge arasındaki mesafe, kendisi ile idealleri, geçmişi ile Yusuf tarafından cisimleştirilen gençliği arasındaki mesafeyi gösterir" ("Uzak/Distant", s. 250).

Birkaç günden sonra, şehrin gezilip görülecek yerleri ve cazibe noktaları Yusuf için çekiciliğini yitirmeye başlar. Kentteki aylaklıkları artık iş aramaktan ziyade Mahmut'la zaman geçirmekten kaçmanın bir yoludur. Mahmut da daha iyi bir durumda değildir: Pejmürde bir özel dedektif gibi eski karısını (Nazan, oynayan Zuhal Gencer) ve onun yeni sevgilisini (Orhan) takip etmeye, hatta gözetlemeye kadar vardırır işi. Mahmut'un tersine, onların yaşanacak bir hayatları, gidecek yerleri vardır: Yeni bir başlangıç için Kuzey Amerika'ya uçmak üzeredirler. Yusuf da sonunda onu İstanbul'da tutacak hiçbir şey olmadığını fark eder. Mahmut bir gün eve döndüğünde bir de bakar ki Yusuf'un eşyaları yok. Veda bile etmeden, hepi topu birkaç parça olan eşyasını alarak, kapı anahtarını asıp gitmiştir. Belki de şansı dönmüştür ve her şeye rağmen, filmin sonlarına doğru, parktaki bankta oturmuş bir sigara tüttürürken hayatını gözden geçiren, kara kara başarısızlıklarını düşünen Mahmut'un önünden geçip giden, Boğaz boyunca seyreden gemilerden birindedir şimdi.[8] Gerçi Yusuf'un tükürdüğünü yalama pahasına eve dönmek üzere yola çıkmış olması daha muhtemeldir. Şu anda onu şehre getiren otobüste oturduğunu veya pişman olup, donmuş tarlalardan geçerek aslında daha yeni ayrıldığı o uzak yere, *Kasaba*'ya doğru seğirttiğini hayal edebi-

8. Suner'in işaret ettiği gibi, Ceylan (2004 yılında Jason Wood ile gerçekleştirilen bir söyleşide) bu son sahneyi –bir başka örnek *Denkbild*– Mahmut için kendi üstüne düşünme ve potansiyel değişim ânı olarak gördüğünü söyler (*New Turkish Cinema*, s. 88). Böyle bir iyimserliğe uyan Öztürk *Uzak* üstüne denemesini şöyle sonlandırır: "Mahmut geçmişiyle barışacaktır. Yusuf ile karşılaştığında gençliğini ve unutmak istediği idealleri hatırlamıştır. Bu yüzden öfkeli ve gergindir. Fakat filmin sonunda Yusuf'un ucuz sigaralarından birini içerken kendisiyle yüzleşir. Filmin son karesi Mahmut'ta bir değişimin başladığını ima eder" ("Uzak/Distant", s. 255). Dönmez-Colin bu okumayı *Turkish Cinema* kitabında pekiştirir: "Yanılsamalardan sıyrılmış sanatçı/entelektüel Anadolu yakasını gören bir bankta bir düşünüm ânı yaşar ve belki de taşranın bakış açısını, kendi bastırılmış 'ötekisini' görmeye başlar" (s. 8). Buradaki anahtar kelime *belki*. Mahmut'un önceden açıkça ve küçümser bir tavırla reddettiği Yusuf'un sigarasını içmesi, ikiyüzlülüğünün ve riyakârlığının devam etmesi olarak da okunabilir. *Uzak*'ın son sahnesi, kesinlikten uzaktır. Bu filmdeki *kurtuluş* fikri için Mahmut'un nihai büyük dönüşümünden ziyade İstanbul manzarasının enfes sinematik imgelerinin işleyişine bakıyoruz.

liriz. Belki de orada tekrar Saffet olacak, gelecekteki bir bahar akşamında ağaçlıkta ateş başında toplanmış mısır közleyen aileyi şehrin acımasızlığına ve ilişkilerin soğukluğuna dair anlattıklarıyla eğleyecektir. *Kasaba*'daki o uzun sahne –yoksa *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki mi demeli?– geçmişi kadar geleceğinin de tahayyülüdür belki. Bir an için hayal edelim: *Uzak*'taki olaylar çoktan olmuştur; *Mayıs Sıkıntısı*'nda sahnelenişini gördüğümüz, *Kasaba*'daki ateş başı sahnesinden önce, deneme çekimlerini *Koza* olarak izlediğimiz o sahneden önce.[9] Bu bağlamda bu dört film –birbirine cuk oturmasa da iç içe geçen– sinematik bir matruşkaya dönüşür: Bulut Dörtlemesi.

Zaman ve Hareket

Tüm bunlar göz önüne alındığında –Ceylan'ın tam anlamıyla mekânsal-zamansal bir ad koyduğu filmi– tipik olarak düşündürücü ve muğlaktır: Bir yandan gözlem ve düşünümün estetik uzamına, bakışın özneleri ile nesneleri, kamera ile yakaladığı şeyler arasındaki boşluğa gönderme yapar. Sonuçta bu film, kentsel seyirciliğin çok çeşitli biçimleri ve anlarından oluşan bir definedir (iki adamın sessizce birbirini değerlendirmesi, sürekli televizyon seyretmesi, sokakta başkalarını gözlemlemesi, boş gözlerle uzaklara dalıp gitmesi). Diğer yandan, iki ana karakterin yabancılaşmasını tespit eder; şehre yeni gelmiş, gün geçtikçe gelecek beklentileri kararan Yusuf ile eski aşklar, başarısız ilişkiler, vazgeçilmiş ideallerin hayaletlerinden kurtulamadığı için sürekli kara kara düşünen Mahmut. Ceylan'ın perdede deştiği ve geliştirdiği "uzak" kavramı aynı anda hem optik hem fiziksel hem duygusal hem de bellekseldir. Yani artık *Uzak*'ın başlıca üç boyutuna odaklanmamızın zamanı geldi: hareket ile durağanlık arasındaki tezat (bedenler, nesneler, arabalar ve gemiler, kameralar); hareketli imgeler ile durağan imgelerin, yani film ile fotoğrafın birbirinden farklı işleyişi (elbette Ceylan'ın iki alanda da ça-

9. Öyleyse Öztürk'ün işaret ettiği gibi "Mahmut'un evinde *Koza* ... posterinin asılı olması" tesadüf değildir ("Uzak/Distant", s. 251).

lıştığını akılda tutarak); ve son olarak doğrudan Benjamin ve Kracauer'in motiflerinden yola çıkan *kurtuluş* kavramı. Ceylan'ın o müthiş sinematik imgelerinin, bir yandan İstanbul'un şehir manzarasını estetik açıdan kurtarırken, bir yandan da filmde yer alan talihsiz karakterler için dünyanın büyüsünün bozulduğu bir alan olarak kaldığını ileri sürüyoruz.

Yusuf'un kasabadan şehre göçen işçi, daha doğrusu göçmen sözde-işçi olarak rolü ve "pis işler"i uysallıkla kabul edişi (örneğin fareyi öldürmesi) Ali Rıza Taşkale'nin içgörülerle dolu o şahane film okumasında öne çıkar.[10] Taşkale kalkış noktası olarak Deleuze'ün zaman-imge kavramını alır; Ceylan'ın filminin, sinematik temsilin eylem ve doğrusal anlatı vurgusundan (örneğin Hollywood filmlerinin karakteristiği olan hareket-imge) süre, tefekkür, düşünce ve bellek mefhumlarıyla bir meşguliyete dönüşmesinin güzel bir örneği olduğunu ileri sürer. Filmin büyük kısmında figürlerin, nesnelerin ve bizzat kameranın nasıl da durağan olduğu dikkate alınırsa, Taşkale'nin çizgisi bu açıdan ikna edici görünebilir. Mahmut'un kaybolduğunu düşünüp aradığı, seramik fabrikası için çektiği "ölü doğa" (*still life*) fotoğraflarında aksesuar olarak kullandığı kurulmamış gümüş cep saatinde Ceylan kasten birebir bir zaman-imge ortaya koyar, zamanın kendisinin durmuş haldeki tasvirini akla getirir.

Fakat bu bölümde bizim meselemiz biraz farklı: Deleuze'den ziyade Walter Benjamin'in şehir yazıları ve Siegfried Kracauer'in film teorisi. Bize göre *Uzak* tek başına durağanlıkla değil, daha ziyade *hareket ile hareketsizlik arasındaki tezatın* temsiliyle ilgileniyor. Bu tezat en ham haliyle muhtemelen başlıca iki karakterin kendisinde cisimleşiyor veya örnekleniyor. Yusuf ve Mahmut – bu karakterler, Benjamin'in arkadaşı ve meslektaşı Franz Hessel'in ufuk açıcı araştırması *Spazieren in Berlin*'e (Berlin'de Yürüyüş) dair bir incelemesinde, "Flâneur'ün Dönüşü"nün (1929) başında ayırt etmeye dikkat ettiği iki figüre karşılık gelir:

10. Ali Rıza Taşkale, "Distant", *Journal for Cultural Research*, C. 12, No. 3, Temmuz 2008.

> Yüzeysel bahane –egzotik ve pitoresk– sadece yabancı olana hitap eder. Bir şehri oranın yerlisi gibi tasvir etmek için daha derin saikler gerekir – yabancı kesimlerden ziyade geçmişe seyahat eden birinin saikleri. Bir yerlisinin şehre dair anlattıklarının daima anılarla ortak bir tarafı vardır; yazarın çocukluğunu orada geçirmiş olması bir tesadüf değildir.[11]

Şehre yeni gelen (Yusuf) ile şehrin yerlisi (Mahmut) arasındaki ayrım, Ceylan'ın filmine dair farklı bir okumanın anahtarını sunar. Doğrudur, fotoğrafçı Mahmut büyükşehrin tam anlamıyla yerlisi değildir; çocukluğunu İstanbul'da geçirmemiştir, Yusuf gibi şehre sonradan göçmüştür. Veya öyle olduğunu iddia eder.[12] Yine de şu çok açıktır: Mahmut gezilip görülecek yerlerini, gösterisini, cazibelerini, hüsranlarını ve tehlikelerini tanımaya yetecek kadar metropolde yaşamıştır. Şehrin albenisine, güzelliklerine, mimari cazibelerine ve estetiğine karşı tamamıyla bağışıktır, bunları iyice kanıksamıştır. Şehrin sunduklarından el ayak çekmiş, fazlasıyla muntazam ev içi mekânına çekilmiştir; burada metaların fotoğraflarını çeker, gece geç vakte kadar televizyon izler, internette dolaşır, konuşamadığı ve insan içine çıkaramadığı bir kadınla zevk almadan, tutku olmadan seks yapar. Mahmut kendi içine dönen bir varoluş, "durağan bir hayat" (*still life*) sürmektedir; kendisi de durma noktasına gelmiştir, öyle ki Mahmut'ta "hâlâ yaşam" (*still life*) var mı, yaşamdan eser kalmış mı diye düşünürüz. Şehre ilgisiz, şehirden sıkılmış, hatta korkan Mahmut evde çürüyüp gider ve başarısız kariyeri, bozulan evliliği ve sorunlu aile ilişkileri üstüne kara kara düşünür. Bir fotoğrafçı, koca, oğul olarak Mahmut hep bir fiyasko olmuştur. Şimdi küçük dairesinde oturmuş, bir şeylerle oyalanarak anılarından kaçmaya,

11. Benjamin, *Selected Writings Vol. 2, 1927-1934*, Cambridge MA: Harvard UP, 1999, s. 262.

12. Bu biraz şüpheli. Mahmut İstanbul'a ilk geldiğinde ne sıkıntılar çektiğinden. metropolde tutunmak için nasıl uğraştığından uzun uzun bahseder Yusuf'a. Fakat Mahmut'un ailesi (annesi, kız kardeşi) gayet yakın yerlerde yaşıyor gibidir; kesinlikle Yusuf'un ailesi gibi uzak bir taşra kasabasında değil. Belki de Mahmut'un peşinden şehre gelmişlerdir. Belki de Mahmut gene yalan söylüyordur.

unutmaya çalışmaktadır. Ve bu amaçla, iletişim kurma kabiliyeti veya isteği olmamasına rağmen, etrafını en son iletişim teknolojileriyle donatmıştır (televizyon, video, bilgisayar, telefon, telesekreter).[13] Bunlar oyalanma araçları, bellek yitimi mecralarıdır.

Ve dışarıya çıkmaya cesaret ettiğinde Mahmut'u hep yalnız görürüz: bir caz kafede yalnız, Boğaz kıyısında yalnız, havaalanında eski eşinin Kanada'ya doğru yeni bir yaşama yol almasını gizlice izlerken yalnız, veya küçük arabasının direksiyonu başında yalnız: çağdaş metropolitenliğin kompakt arabası SmartCar (haliyle insan şöyle düşünüyor: tek kişilik arabalar daha yaygın olsaydı, Mahmut kesin onu sürüyor olurdu). Mahmut hiçbir yere gitmiyordur. Yusuf günbatımına doğru yelken açmayı dilerken, Mahmut anılarının ıssız adasına düşmüş, sanki daha yola çıkmadan bir gemi kazası yaşamış; Robinson Crusoe misali, bu büyükşehirde bir kazazede olarak mahsur kalmıştır. Hatta durumu daha da fecidir: Crusoe'nun en azından Cuma'sı vardır yanında; Mahmut'u ise sonunda Yusuf bile terk eder.

Fakat *Uzak* münhasıran durgun olan hakkında değildir, çünkü yalnızca Mahmut hakkında değildir. Ceylan'ın filmi hareket halinde başka figürler, kış arka planında geçip giden, karlı sokaklarda dolaşan, donmuş manzarayı kateden figürler sunarak durağanlığı ön plana taşır. Dışarıya çıkmak için hiçbir sebep görmeyen Mahmut televizyon karşısında yayılıp kalırken, şehre yeni gelen Yusuf İstanbul'u keşfetmek üzere kendisini dışarıya atar. İş ararken metropolü dolaşır; sokaklar veya pasajlardaki geçip giden kadınları üstünkörü takip eder, gözden kaybedinceye kadar bir süre peşlerinden gider, sonra ilgisini kaybeder, başka bir şey veya başka birini fark eder; tramvayla ve metroyla bir ileri bir geri gider, buğulu pencerelerden şehre bakar; Mahmut dairesinde aşksız bir sevişme için birkaç saat "kaybolmasını" söylediğinde, karda kışta öyle dolanır, amaçsızca vakit harcar. Önemli olan şey şu: Şehir manzarasında bu amaçsız gezinti-

13. Mahmut'un annesinin telesekretere bıraktığı mesaj, filmde duyulan ilk konuşmadır. Telesekreter burada Mahmut'un herhangi biriyle konuşmaktan kaçabilmesini sağlayan bir araçtır.

lere çıkan sadece Yusuf değildir. Evet, o da Mahmut gibi yalnızdır, ama biz filmin izleyicileri ona eşlik ederiz; yani kamera, Yusuf'un kadınların peşine takılmasındaki aynı merakla onu izler. Yusuf nereye giderse gitsin –sokaklar boyunca, park ve bahçelerden geçip, büyük anıtlar ve tarihi camilerin önünden, çöplüğün yukarısından, aşağı denize doğru, sahil şeridi boyunca, yarısı batmış yarısı karaya oturmuş eski, paslanmış bir şilebin önünden (bize Mahmut'u hatırlatan unutulmaz bir imge, gerçek bir *göz yanılması*) ve liman civarında; yahut meydanda, pasajın içinden, kitapçının önünden ve aşağı ay ışığı vuran denize doğru– mecburen biz de peşinden gideriz; karlı ayak izlerini takip eder, her hareketinin izini süreriz. Mesafemizi koruruz. Bir gözümüz onun üstündedir. Ceylan'ın kamerası onun üstündedir. Yusuf sürekli hareket halindedir, şehir manzarasında dolaşır ve donmuş yollar, metruk harikalar boyunca bizi de yanında götürür. Şehirde yeni olan Yusuf paradoksal bir şekilde, gelişigüzel keşif gezileri yoluyla, geniş bir alana yayılan bu aylaklıklar esnasında, farkında olmadan bizim yol göstericimiz, şehirdeki tesadüfi tur rehberimiz haline gelir. Ve biz izleyiciler İstanbul'u illa onun gözlerinden değil ama kuşkusuz onunkisi kadar alışmamış gözlerle görmeye başlarız.[14]

Fotoğraf ve Film

Biz izleyicilere karlar altındaki şehir gösterisi sunulurken, gezinmeye ve merak etmeye sürükleniriz: Böylesine yüksek perdeden bir estetik duyarlık ve haliyle yaratıcı hassasiyetle, nasıl olur da Mahmut artık bu şehrin büyüleyici güzelliğine kapılmaz? Şimdi Yusuf'un yaptığı gibi, bir zamanlar o da İstanbul'u dolaşmış mıydı? Taşradan yeni gelmiş genç bir fotoğrafçı olarak, makinesini bu uçup giden anları, olağan ve olağanüstü yapıları, figür ve gölge oyununu yakala-

14. Kameranın Yusuf'u, Yusuf'un da karşılaştığı kadınları takip ettiğine bakılırsa, izleyiciyi şehirde gezdirenin aslında filmdeki bu kadınlar olduğu ileri sürülebilir. *Onlar* gerçek rehberlerimizdir, Yusuf sadece aracı rolündedir; *onlar* bizim *ad hoc* İstanbul Ariadne'lerimizdir.

mak için yanına almamış mıydı? Aldıysa, İstanbul fotoğrafları, eski fotoğraf aylaklıklarının meyveleri şimdi nerede öyleyse? Yusuf şehirde yürürken ve bize, Ceylan'ın filminin izleyicilerine şehrin görsel harikaları sunulurken, neden Mahmut donuk küçük dairesine ve sefil stüdyosuna kapanmıştır ki?

Muhtemelen Mahmut için fotoğrafçılık ve fotoğraf artık bir eziyete dönmüş, fazlasıyla geçmişi anımsatan ve fazlasıyla şimdiye işaret eden bir şey hale gelmiştir. Örneğin kız kardeşi hasta annesinin evini derleyip toplarken, Mahmut'un incelediği çerçeveli aile fotoğrafları bellek araçlarıdır; daha mutlu zamanları, hepsinden öte kendi düğününü hatırlatarak, mutluluğu gösterip de dokundurtmayarak ona işkence ederler. Kendi dairesindeki iletişim araçlarından farklı olarak bu tür fotoğraflar geçmişe dair belge sağlar ve dikkati geçmişten başka bir şeye yöneltmeye izin vermez.[15] Bu tür hatırlatıcılar unutma sürecine pek yardımcı olmaz. Dahası da var: Mahmut için bizzat fotoğrafçılık tamamıyla bayağı, ticari bir faaliyete dönüşmüştür. Fotoğraf sanatçısı değildir artık, sanatsal üretime dair her türlü hevesi, tutkuyu bir yana bırakmıştır. Manzaraların veya şehir manzaralarının fotoğraflarını çekmez, hatta portreler de çekmez, endüstriyel metaları fotoğraflar. Çektiği her fotoğraf kendi başarısızlığının küçük bir kanıtı, ufak bir yenilgi imgesidir. "Fotoğraf bitti" diye ısrar ederken, kendisini avutmaya çalışıyor gibidir. Son on yıldır geçinmek için seramik fotoğrafı çekiyorsanız, gerçekten de bitmiştir herhalde.[16] Saat durmuş olabilir, fakat Mahmut'un yine de çalışmayı sürdürmesi gerekir.

15. Roland Barthes'ın *Camera Lucida*'daki o meşhur gözleminde olduğu gibi, fotoğrafın *noeme*'sinin veya özünün olmuş olana, *çà a été*'ye şahitlik yapmak olduğu unutulmamalıdır. Barthes, *Camera Lucida*, Londra: Vintage, 1993; Türkçesi: *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 1992.

16. Seramikler çok da alakasız olmayabilir aslında: Renkler, şekiller, figürler ve süslemeler taşıyan küçük, iki boyutlu yüzeyler, temsil biçimleri olarak fotoğraflardan çok uzak değillerdir. Aslında mozaiklerin, küçük taşlar olarak görünüşte anlamsız parçalardan meydana gelen bir bütün oluşturdukları söylenebilir. Mahmut şablonu, büyük resmi artık göremiyor; kederli bir şekilde, kendi başına anlamsız görünen parçalarla oynuyor gibidir.

Filmin hayli etkileyici bir bölümü, Mahmut'ta gerçekten hâlâ yaşam olup olmadığı ve Yusuf'un ziyaretinin –ne kadar istenmese, sinir bozucu olsa da– yeniden yaratıcılığı, bir yeniden doğuşu harekete geçirip geçirmeyeceği konusunda merak uyandırır. Mahmut, beklenmedik bir şekilde, Yusuf'u yanına "asistan" olarak alıp camilerin ve iç duvar desenlerinin (daha fazla seramik mi?) fotoğraflarını çekmek üzere Anadolu'ya bir geziye çıkar. İki adam ekipmanı indirdikten sonra, cemaati sabırsızca –belki de bu duruma bir anlam veremeden– izler, duvarları fotoğraflama gibi ciddi bir işin başlayabilmesi için namazın bitmesini bekler. Daha sonra ücra bir dağ köyünden geçerken Mahmut arabayı kenara çeker. Bir süre nasıl bir fotoğraf çekebileceğini, açı ve kompozisyonu hayal eder: ön plan, arka plan, dağlar, yol, koyun sürüsü, küçük köy, kış ışığı, gölgeler, figürler. Evet, ne güzel bir fotoğraf olurdu! Yusuf ise akrabasından gelen bu biricik şevk alameti karşısında heveslidir. Ama Mahmut aniden fikrini değiştirir. Ne anlamı var? "Siktir et!" der ve basıp gider. Bu sekanslar elbette *Mayıs Sıkıntısı*'nı, Muzaffer'in film projesinde Saffet'i yanına yardımcı aldığı sahneleri hatırlatır. Bu karşılaştırma gerçekten de aydınlatıcıdır: Ceylan'ın *Uzak*'taki fotoğrafçı Mahmut imgesi, önceki filmindeki sinemacı Muzaffer imgesi kadar negatiftir.

Mahmut fotoğrafçılığın –şehir manzarasının dinamizmi ve gerektirdikleri bir yana– manzaranın dramasını yakalamak için bile yetersiz olduğunu uzun süre önce fark etmiş gibidir. Muhtemelen bu yüzden böylesine yaslıdır; muhtemelen bu yüzden fotoğrafçılığın bittiğini, öldüğünü düşünür. Benjamin ve Kracauer'in yıllar önce özellikle vurguladığı bir noktayı Mahmut da fark etmiştir belki: Modern metropole ancak film nüfuz edebilir; ancak filmin hareketli görüntüleri modern metropolü betimlemeye uygundur. Mahmut bir fotoğrafçı olarak, kamerasız adam olarak kalmaya mahkûmdur. Melankolisinin kaynağı budur; şehirde onca yıl geçirmesine rağmen Yusuf'a, bize gösterecek İstanbul fotoğraflarının olmaması bundandır.

Durağanlık ve harcket: Bunlar filmin başlıca iki karakteriyle sınırlı nitelikler değildir elbette, farklı imgeler, farklı mecralardır; besledikleri temsil ve izleyici tarzları birbirine tezattır. Bu önemli bir

husus, zira okumamıza göre Ceylan'ın filmi süreden ve –Taşkale'nin ortaya koyduğu gibi– Deleuze'ün zaman-imgesinden ziyade bizzat film/sinema deneyimiyle ilgilenir. *Uzak* bu anlamda fotoğrafçılığın kendisinden ziyade hareketli imgeler ile durağan imgeler arasındaki karmaşık ilişkiye dair,[17] hatta belki de *fotoğraftan farklı olarak filme* dair bir filmdir. Bu meselenin iki boyutu var.

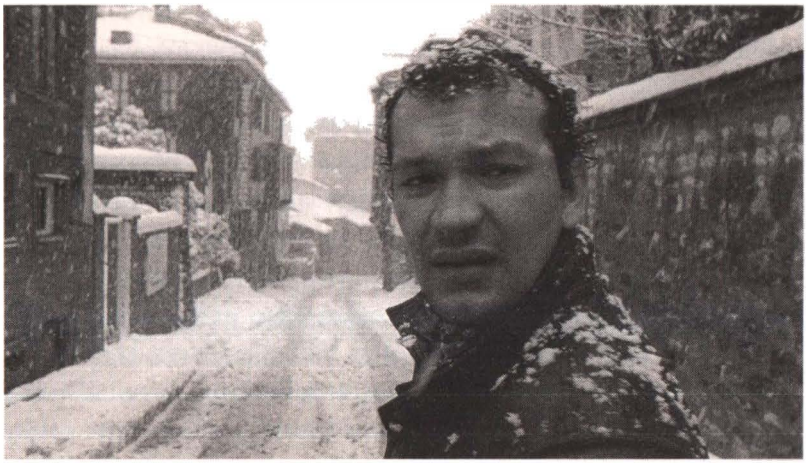
İlk olarak, *Uzak* izleyiciye bizzat görme ediminin kendisine dair envai çeşit imge sunar. Biz, filmin izleyicileri Yusuf'u görürüz; Yusuf'u şehir manzarasını incelerken görürüz, ne gördüğünü görürüz; Yusuf'u sokakta kadınlara bakarken, ağaçların, duvarların arkasına saklanırken, aptal aptal kadınları gözetlerken görürüz; Mahmut'u çıkmak istemediği şehri pencereden seyrederken izleriz; balkonda sigara içerlerken, Mahmut'un gözlerini uzaklara diken Yusuf'u izleyişini görürüz; Mahmut gece porno izlemeye başlamadan önce Yusuf'un odasına gidişini izler, dönerse diye tetikte bekler, döndüğündeyse hemen kanalı değiştirir ve yeni açtığı bu eski Yeşilçam komedisini Mahmut da izlemeye başlayınca, ne zaman gidecek diye gözünün içine bakar. Filmin izleyicileri olarak bakanlara bakarız, neye baktıklarına bakarız; bakma ediminin kendisine bakarız; izleyenleri izleriz, gözlemleyenleri gözlemleriz, dik dik bakanlara gözlerimizi dikeriz, insanların birbirlerine bakışlarına bakarız. Ceylan görme biçimlerinin teferruatlı bir kaydını, ansiklopedik bir kataloğunu sunar. Bu bir zaman-imgeden ziyade "nazar nazariyesi", imgenin, bakışın, hatta teorinin teorisidir. Bir zaman-imgeden ziyade kelime oyunu ve buyruktur: Durağan halde izle.

Dalıp gitmelerin, bakmaların, bir anlığına göze çarpmaların bu sessiz koreografisinin bir parçası olarak belirli bir sinematografi aracı özel bir öneme sahiptir: çekim ve karşı çekim sekansı. Bu çekim

17. Daha birçok yorumcu gibi Masukor da ("Nuri Bilge Ceylan", s. 22) Ceylan'ın film imgesinin "açıkça fotoğrafik" niteliklerine işaret eder; gelgelelim bunun tam tersi daha doğru gibidir: Ceylan'ın fotoğrafları ile film kareleri arasında öylc ayırt edici farklar yoktur. Benjamin'in hareketin uçucu kesintisi veya fasılası olarak diyalektik imge kavramını düşünecek olursak, (durağan) film karesi Ceylan'ın külliyatında özel bir önem ve anlam kazanır.

tekniği çoğu zaman Yusuf'la ilişkili olarak kullanılır. Yusuf'u karların içinde dikilmiş, bir şeyleri gözlemlerken görürüz. Ardından kamera Yusuf'un bakış açısına geçerek neye baktığını, genelde de takip ettiği genç kadınları gösterir. Önce Yusuf'u görürüz, sonra sanki onun gözlerinden görürüz. İki şekilde önemlidir bu. İlk olarak Ceylan bakmanın bir hayli toplumsal cinsiyetçi olan karakterine çok dikkat gösterir; Yusuf tabiri caizse avcı eril bakışın, dikizciliğin ve – Laura Mulvey'in 1975 tarihli ufuk açıcı denemesinden gayet iyi bildiğimiz gibi– kadınların görsel açıdan nesneleştirilmesinin cisimleşmiş halidir.[18] Şüphesiz Mahmut da yapar bunu: genelde mahrem bir biçimde porno izlerken. *Uzak* gizli gizli bakan, gözetleyen erkekler, baştan aşağı süzülüp gözetlenen kadınlar hakkındadır. İkinci olarak, çekim ve karşı çekim tekniği film karakteri ile film izleyicisi arasındaki özdeşleşme sürecini tekrar tekrar kurup yıkar. Kamera (ve film izleyicisi) ve karakter bir bakış açısını, perspektifi bir anlığına paylaşır; daha sonra kamera karaktere döner ve onu (Yusuf'u) görürüz. Bakış açılarının bu şekilde değişip durması, bu sürekli özdeşleşme ve nesneleştirme şehir manzarasına dair bir tür "ikili optik" yaratıldığını düşündürebilir. İstanbul'u bazen Yusuf'un gözlerinden görürüz, bazen de onun gözlerinden görmeyiz. Kabaca böyle olduğunu söyleyebiliriz. Ama Ceylan'ın yaptığı bundan ibaret değildir, biraz daha karmaşıktır. Çekim ve karşı çekim uzlaşımıyla, özdeşleşme/nesneleştirmeyle oynar. Kamera gerçekte asla Yusuf'un bakış açısına geçmez, *asla onun gözleriyle görmeyiz*. Kamera daima karaktere mesafeli kalır. Parkta Yusuf'un gizlendiğini, biraz ileride kadının durup beklediğini görürüz; Yusuf'un hâlâ gizlendiğini, kadının hâlâ beklediğini görürüz. Ve bu çekimler aynı kamera konumundan, Yusuf'un sadece birkaç metre önünden gerçekleştirilir. Bu durum daha çok, eskiden teniste file hakeminin işgal ettiği konumdan oyunu izlemek gibidir: Yusuf bize daha yakın durur, filenin dibinden vuru-

18. Bkz. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *The Feminism and Visual Culture Reader* içinde, haz. Amelia Jones, Londra: Routledge, 2003. Bu hususta daha ayrıntılı bilgi için bkz. Öztürk, "Uzak/Distant", s. 253-54.



Resim 3.2 Kar altında aylaklık. *Uzak*.

şunu yapar; kadınsa daha geride, saha çizgisi civarındadır. Manidar bir biçimde, perspektifin herhangi bir biçimde paylaşılması, karakterlerle gerçek bir özdeşleşme yoktur, sadece o küçük ama mühim uzaklık vardır: Yusuf ile aramızda birkaç metre vardır. Ceylan'ın perspektif oyunu, mesafe diyalektiği için tam da bu kadar bir mesafe lazımdır.

Film mecrasını filmsel olarak incelemenin başka bir yoludur bu da. Benjamin ve Kracauer'e, keza onlardan önce gelen nice kültür kuramcısına göre, görme/filme alma edimi ile şehir manzarası, kamera/hareketli göz ile kent ortamı arasında özel bir ilişki vardır. Evet, Ceylan'ın filminin modern metropol yaşamının ıssızlığı ve yalıtılmışlığına dair bir tasvir olarak anlaşılması mümkündür; Taşkale'nin denemesinin gösterdiği gibi, elbette akla yatmayan bir okuma değildir bu.[19] Fakat asıl dikkat çekici olan, filmdeki iki karakterin

19. Suner de bu okumayı yankılayarak şöyle yazmıştır: "*Uzak*, işlek semtleri ve kalabalık sokaklarıyla tipik kent imgeleri sunmaz, şehri alışılmıştan farklı olarak ıssızlık ve boşluğu vurgulayacak şekilde gösterir. Bir kar fırtınasının nadir beyazına yakalanmış İstanbul, filmde ıssız ve terk edilmiş görünür" (*New Turkish Cinema*, s. 96).

yoksullaşıp zayıflamış deneyimleri ile filmin saygı duruşunda bulunduğu İstanbul'un olağanüstü güzelliği arasındaki uyuşmazlık, kopukluktur. Filtrelenmiş renkler, kar altındaki şehrin neredeyse tek renkli temsili modern şehrin incelikle çağrışımlar yaratan, mersiye kabilinden bir tasvirini sunar.[20] Issızlığın, dünyanın büyüsünün bozulmasının kasvetli mahalli olarak şehir; yoğun ve sarhoş edici estetik deneyimin yüce mahalli olarak şehir – Ceylan'ın filmindeki bu muğlaklık ve çiftdeğerlilik, Kracauer'in bir mecra olarak filmin eleştirel potansiyeline ve kurtarıcı rolüne, modern metropol ile "seçici yakınlığına" dair görüşünü akla getirir. Bu bölümde son olarak bunu ele alacağız.

Kurtarılan İstanbul

Kracauer'in hiç hak etmediği yorumlara maruz kalan *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (1960/1997) kitabının o dikkate değer sonsözü "Günümüzde Film"de, okura çağımızda şehrin ıssızlığına ve iç karartıcılığına dair –Simmel'in sosyal psikoloji alanında öncü makalesi "Metropol ve Zihinsel Hayat"tan da bir hayli etkilenmiş olan– bir kavrayış ortaya konur.[21] Şehirde soyutluk, değerin (para) ve zamanın (saat) soyutluğu, nitelik karşısında niceliğe ayrıcalık tanımak anlamına gelir. Burada soğuk, hesapçı akıl, duygulanım yaşamına ve ruha karşı üstünlük kazanmıştır. Burada şeylere karşı kayıtsızlık, başkalarına karşı aldırmazlık yaratarak, hepimizi derin bir içsel yalnızlık ve yabancılaşmayla baş başa bırakmıştır. Yıllar önce Berlin'de filizlenen beyaz yakalı işgücü hakkında yazarken, Kra-

20. Ceylan'ın İstanbul manzarasını yüksek düzeyde estetikleştirilmiş şekilde tasvir edişi, Orhan Pamuk'un kolektif belleğin "siyah-beyaz" şehrine, hüzne dair ve pek çok şey çağrıştıran anılarının sayfalarını dolduran ve birçoğu kış sahnelerini gösteren olağanüstü tek renkli fotoğraflara dair edebi portresiyle gayet uyumludur. Bkz. Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: YKY, 2013.

21. Bkz. Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life", *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms* içinde, Donald Levine (haz.), Princeton NJ: Princeton UP, 1971, s. 324-39; Türkçesi: "Metropol ve Zihinsel Hayat", *Bireysellik ve Kültür* içinde, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2009.

cauer bu modern metropol durumunu ruhsal açıdan "evsiz barksız" (*obdachlos*) diye tarif etmişti.[22] Fakat kentsel modernlik hakkındaki bu eleştirel teşhis, kinizm ve karamsarlığa yol açmak şöyle dursun – Mahmut'un yanıtında olduğu gibi?– film mecrasının radikal ve son derece gerçek vaadinin şekillenmesi için gereken bağlamı sağlar. Kracauer kameranın bizi çevreleyen maddi dünyaya nüfuz etmek gibi eşsiz bir becerisi olduğunu öne sürer; kamera bu dünyayı bize ya ilk kez ya bambaşka bir açıdan ya da her iki şekilde de sunar. Buna göre film daha önce bizim için görünmez olanı görmemizi sağlar;[23] arka plana karışıp kaybolanı, yani gündelik, alelade yaşamlarımızın fark edilmeyen, gözlemlenmeyen zeminini bir kez daha, aslına bakılırsa tekrar tekrar görmemize olanak verir. Film artık aldırmadığımız, unuttuğumuz çevremizin capcanlı renkleri ve hayati niteliklerini odağa taşıyıp bize iade eder. Kısacası, film mecrası yoluyla fiziksel dünyayı, doğal âlemi yeniden görürüz. Önemli bir pasajda Kracauer şöyle der:

> Film, onun ortaya çıkışından önce görmediğimiz, hatta göremediğimiz şeyleri görünür kılar. Psiko-fiziksel karşılıklarıyla maddi dünyayı keşfetmemize etkili bir biçimde yardım eder. Bu dünyayı kamerayla deneyimlemeye çalışarak onu kelimenin tam anlamıyla uyku halinden, fiili namevcudiyet halinden kurtarırız. ... Sinema fiziksel gerçekliğin kurtarılmasını destekleyecek özel donanıma sahip bir mecra olarak tanımlanabilir. Sağladığı görüntüler, maddi hayatın akışını meydana getiren nesneleri ve olayları, ilk defa, yanımıza alıp gitmemize imkân verir.[24]

22. Kracauer, *The Salaried Masses*, s. 88.

23. Benjamin "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" denemesinde benzer bir noktaya dikkat çekerek, kameranın o özel –yakın çekim, büyütme, yavaş çekim ve/veya hızlandırılmış çekim yoluyla– yakalama kapasitesini "optik bilinçdışı" olarak adlandırır: Gördüğümüz ama insan gözünün tek başına, yardım almadan fark edemeyeceği kadar küçük, büyük, hızlı veya yavaş olan şeylerdir bunlar.

24. Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis, 2015, s. 518.

Yani Kracauer sönüp giden, bize görünmez olan fenomenlerin bitkin insan yetilerinin yenilenmesi yoluyla, hatırlama yoluyla yeniden tesisi için filme döner. Körelmiş metropoliten duyularımız bağlamında Kracauer, film mecrasının bizi çevreleyen dünyayla ilişkili olarak insan algısı, takdiri ve duyarlılığının eleştirel yeniden doğuşunu sağlamak kadar önemli bir potansiyeli olduğunu vurgulamaktadır. Etrafımızdaki dünyanın bize nasıl dokunduğunu, bizi nasıl etkilediğini bir kez daha görmenin yanı sıra, asıl yerimizin, "evimiz"in bu dünya olduğunu da anlamaya başlarız. Kracauer'e göre filmler "hem verili maddi çevremizi takdir etmemizi hem de bu çevreyi dört bir yana doğru genişletmemizi sağlarlar. Dünyayı bilfiil evimiz yaparlar".[25] Bu ruhsal "eve dönüş", geçmişe duygusal bir yolculuk önerisi, sanayi öncesi, metropol öncesi bir idil veya *Gemeinschaft*'a, eski topluluk yaşamına duyulan sulu göz bir özlem olarak anlaşılmamalı elbette: Filmi kendimize kılavuz alıp, sinematik turlara çıkmalı ve maceralara atılmalı; böylece kim, ne ve nerede olduğumuza, kendimize ve çevremizdekilere, çevremize dair kavrayışımızı canlandırmalı; bu sayede biz insanlar, ilk defa, hem birinci hem de ikinci doğaya ilişkin fenomenlerin ortasında gerçek yerimizi bulmalıyız. Kracauer'in nostaljisi, belki biraz da öyle ev hasretiyle ya da özlenen bir geçmişi yeniden keşfetmeyle ilgili değil, geleceğin pratik inşasına yöneliktir. "Ruhsal açıdan evsiz barksız" hissedenler için "ev": Kracauer için bu, filmin nihai, ütopik vaadidir.

Bizim için Ceylan'ın filmini anlamanın yolu nihayetinde buradan geçiyor. Kracauer'in sinema ile şehir arasındaki ilişkiye dair görüşü, *Uzak*'ın temaları ve imgelerini aydınlatır; ve hepsinden öte, karakterlerin çektiği çileler ile sinema seyircisinin keyfini sürdüğü şehir manzarasının harikaları, sergilenmekte olan sıradan hayatlar ile bunları sergilemek için kullanılan sıradışı imgeler arasındaki uyumsuzluğu açıklar. Bir yandan, sinemacı Ceylan modern metropol hayatına dair kasvetli algıyı paylaşmaktadır; Mahmut, Simmel'in tespit ettiği türden bitkin ve kaygılı bir varoluşun örneğidir. Mahmut as-

25. *A.g.y.*, s. 523.

lında kozmopolitliğin ruhsuzluğunu, ruhsal boşluğunu, hüznünü cisimleştirir. Çağdaş bireyin ta kendisidir o, herhangi bir kentlidir, bizden biridir; "Bekleyenler" hakkındaki 1922 tarihli denemesinde Kracauer'in söylediği gibi "kader ortağımız"dır.[26] Diğer yandan, metropol ortamının hayranlık uyandırıcı bir cazibesi ve büyüsü de vardır; hele ki bir kar manzarasının hayaletsi sessizliğine ve durağanlığına büründüğünde. *Uzak* İstanbul'un sessiz, melankolik, akıldan çıkmayacak güzelliğinin birbirinden enfes imgelerini takdim etmesi açısından dikkat çekicidir. Ceylan'ın bu harika kış masalı, bir yandan şehrin yaslı cansız tabiatını resmederken, bir yandan da İstanbul'u kurtarır; bizim için, ev özlemi çekenler için bir ev olarak yeniden kurar.

26. Kracauer, *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis, 2011, s.100.



İklimler (2006)

4

İklimler ve Nihilizm Sorunu: Eksik Mevsim[1]

"Bir yerde deprem olmuş ama anlayamadım. ...
Türkiye'de mi acaba?" – *İklimler*

Türkiye AB üyesi olacak mı? Yoksa Batı ile Doğu, sekülerlik ile köktendincilik arasında mı kalacak? Hem Batı'nın çekimine kapılan hem Batı'yı itici bulan bir ülke olarak bu iki ufuk arasında daimi bir askıda kalma haliyle bugünün Türkiyesi'ndeki yaşam, akışkan modernliğe bağlı küresel belirsizlik (*unsicherheit*) için iyi bir metafor olabilir. Bu belirsizlikte hiçbir şey sağlam değildir, güvenilir olan tek bir kılavuz bile yoktur; insanların çoğu otomatikman bir uçtan diğerine, örneğin nihilizme düşüşten anlamlı bir yaşam aramaya savrulur.[2] Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler*'i iki küçük burjuvanın, nihilizmin pençesindeki İsa ve Bahar'ın korkularına ve hüsranlarına odaklanır, askıya alınmış yaşamlarını dramatize eder.

İsa üniversitede sanat tarihi okutmanıdır, antik mimariye meraklıdır. Kırklı yaşlarının sonunda olmasına rağmen hâlâ biraz çocuk gi-

1. Bu bölümün eski bir versiyonu daha önce şurada yayımlanmıştır: Bülent Diken, "*Climates* of Nihilism", *Third Text*, Cilt 22, No. 6, 2008, s. 719-32.

2. Bkz. Zygmunt Bauman, *In Search of Politics*, Cambridge: Polity Press, 1999; Türkçesi: *Siyaset Arayışı*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2000; Bauman, *Liquid Modernity*, Londra: Polity, 2000; Türkçesi: *Akışkan Modernite*, çev. Sinan Okan Çavuş, İstanbul: Can, 2017.

bidir. Pasif ve kararsız biri olduğundan yaşamını değiştiremez, doçentlik tezini bile tamamlayamaz. Zayıflıkları ve az konuşması İsa'yı benmerkezci ve sevimsiz bir karakter yapar. Bahar da dahil başkalarına karşı ihmalkârdır, kör kalmayı adeta seçmiş gibi bir hali vardır. Karakterinin en göze çarpan tarafı kinikliği, değerlerinin olmaması, "doğruya karşı lakayt tavrı"dır.[3] Filmin önemli bir noktasında Bahar İsa'dan doğruyu söylemesini istediğinde –"Sana bir şey soracağım ama doğru cevap vereceksin"– İsa yalan söyler.

Bahar televizyon için işler yapan bir sanat yönetmenidir. Bahar'ın edimleri ile İsa'nınkiler simetriktir: İsa tereddüt ederken Bahar kararlıdır, İsa kararlı durduğunda ise Bahar değildir. İsa'nın aksine Bahar tutkulu, daha hassas, dolayısıyla daha kırılgandır. Ne istediğini bilir, bazı değerlerin peşinden koşar, fakat değerleri ve amaçlarının gerçekleştirilebilir olmadığını da bilir. İsa'nın varolduğu dünyada değer diye bir şey yoktur, Bahar'ın ise değerlerinin bir dünyası yoktur. İsa yolunu kaybetmiştir, Bahar ise ümitsizdir. İmkânsız bir ilişkidir onlarınki: ayrılıklarında birleşir, hedonist pasiflik ile intihara meyilli tutkular arasında gidip gelir ve ikisini de yıkıma sürükler. Tevekkeli film, Kaş'taki antik Yunan harabelerinde başlar.

Yaz

Bu açılış sahnesinde, İsa harabelerin fotoğraflarını çekerken, Bahar onu uzaktan izler. Bahar'ın yüzü, şefkatten kaygıya bir dizi farklı ifade takınır; rüyadan uyanma, hınç, öfke, pişmanlık ve çaresizlik emareleri sergiler.[4] İsa samimiyetsiz bir şekilde sıkılıp sıkılmadığını sorduğunda, hiç de inandırıcı olmayan bir "hayır" yanıtı alır. Askıda kalmışlığın önemli bir boyutu takdim edilir: can sıkıntısı.

Arkadaşları Arif ve eşi Semra'yı ziyaretlerinde, can sıkıntısı devam eder. Dördü bir balon lambanın altında, masa başında oturmaktadır. Akşam olmuştur, çekirgelerin sesi duyulmaktadır. Bahar so-

3. Philip French, "Where Did Our Love Go?", *The Observer*, 11 Şubat 2007.

4. Robin Wood, "Climates and Other Disasters", ARTFORUM (New York), nbcfilm.com/iklimler/press_artforum.php.

murtkan ve sessizdir. Bahar'ın arkadaşlarının yanındaykenki hali tavrı İsa'yı utandırmış gibidir. Arif İsa'ya neden keyifsiz olduğunu sorunca, İsa Bahar'ı işaret eder. Arif gerilimi yumuşatmaya çalışsa da İsa öfkeyle Bahar'a döner: "Hiçbir arkadaşıma gidemeyecek miyiz seninle ya?" Buna karşılık Bahar da bütün kinini kusar: "Merak etme. Bizim mutsuzluğumuz onlara iyi gelir." İsa ve Arif gerginliği hafifletmek için havadan sudan konuşmaya başlar. Bahar bu sohbete katılmaz ama diğerlerinin anlam veremediği bir şekilde gülmeye başlar. Uzaktan köpeklerin havlamaları duyulmaktadır.

İsa ile Bahar arasındaki mesafenin aşılmasının imkânsız değilse de çok güç olduğuna işaret edilir; hıçkıra hıçkıra ağlamalar ve sert kavgalardan oluşan bir ilişkidir bu; şimdiye kadar ele aldığımız birçok karakter gibi, birlikteliklerinde ayrı ve ayrılıklarında birliktedirler. Fakat İsa ile Bahar'ın bireysel kimliklerinden daha önemlisi, aralarındaki paradoksal ilişkinin niteliğidir. *İklimler* aksiyomatik bir anlamda ilişkiler, yani koşullarına dışsal olması bakımından ilişkiler konusunda saplantılıdır.[5] Bu vurgu aşağıdaki plaj sahnesinde iyice netleşir.

Bu sahne uyuyan Bahar'ın yakın çekimiyle açılır; uzakta, denizden gelen İsa belirir. Bahar'ı öpüp onu ne kadar sevdiğini söyler; oyun olsun diye, Bahar'ı kuma gömmeye başlar. Derken Bahar'ın gülen yüzüne de kum boca ediverir. Bahar uyanır – bir kâbustur gördüğü. İsa aslında hemen yanında kitap okuyordur. "N'oldu? Terlemişsin acayip." Bahar "Uyuyakalmışım," diye yanıtlar. "Güneşin altında uyunur mu ya? Çok tehlikeli," der İsa ve tekrar kitabına döner. Boğucu, mesafeli bir ilişkidir aralarındaki – biri diğerine baktığında, diğeri yüzünü çevirir. Ön planda İsa; ortada, kıyıya yakın bir yerde Bahar; ufukta ise beyaz bir yelkenli vardır. Belli ki Bahar yelkenlinin ufukta süzülüşünü seyretmektedir. Yelkenli bu üçgenin üçüncü noktasıdır – ideali simgeler. Kitabına gömülmüş İsa yelkenliye kayıtsız-

5. Bkz. Deleuze, *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*, New York: Semiotex(e), 2006, s. 271; Türkçesi: *İki Delilik Rejimi: Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*, çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul: Bağlam, 2009.



Resim 4.1 Plaj sahnesi. *İklimler*.

dır, Bahar ise sadece bakıyordur. Pastoral bir sahne olmalı bu: denize vuran güneş, masmavi bir gökyüzü. Fakat burası bir kaygı mekânı, boşluktur, dışarıda bırakılma ve karşılıklı dışlamanın eşiğidir. Edward Hopper'ın resimlerindeki gibi, tekinsiz bir biçimde, yalnızlık resmin kendisinden, ama aynı zamanda izleyicinin tepkisinden kaynaklanır. Dolayısıyla resimde sahne ile sahne dışı, içerisi ile dışarısı çakışır. Sahne dışındaki nesne, izleyicinin kendi deneyimi, yalnızlık korkusu sahneye dahil edilir.

Kitabından kafasını kaldırmış olan İsa, Bahar'a artık ikisinin de kendi yoluna gitmesi gerektiğini söyler. "Ama yanlış anlama. ... Gene dost kalırız... Gene Beyoğlu'na çıkarız..." Bahar'ı İsa'nın hemen yanında görürüz, ama bu noktada bile İsa onunla doğrudan bağ kurmaz: "Senin için de daha iyi olur bu üstelik." Bahar tereddütsüz "Benim için fark etmez," der, "dost kalmasak da olur" – "Sen beni merak etme. Benim merak edilecek bir şeyim yok."

Bu plaj çekiminin en ilginç yanı, sahneyi farklı açılardan göstermeyen statik kameradır. Yüzlerini görmeyiz; daha da önemlisi, İsa'yı, Bahar'ı ve yelkenliyi tek başına tasvir etmeye yönelik bir girişim yoktur. Belli bir toplumsal-simgesel uzamda birbirleriyle ilişkilidir-

ler, aynı uzamın parçalarıdırlar. Burada önemli olan bireysel kimlikler değil aralarındaki aksiyomatik ilişkidir; İsa (değerlerin olmadığı dünya), Bahar (dünyası olmayan değerler) ve yelkenlinin (idealizm) birbirine bağlı olması, her birinin bir ayrışmalı sentezde birbirini beslemesi ve yok etmesidir. İsa ve Bahar Nietzsche'nin kastettiği anlamda nihilisttir: "Nihilist, dünyanın mevcut halinden *olmaması* gerektiği yargısına, olması gereken halinden de olmadığı yargısına varan kişidir."[6] Nietzsche'nin tanımının birinci kısmı Bahar'ın konumu için geçerlidir: Kendi değerleri *bu* dünyada gerçekleştirilebilir olmadığından, Bahar mevcut dünyayı olmaması gereken bir dünya olarak değersizleştirir. İstenci bir hiçlik, imha istencine dönüşür. Kinci davranışı, Freudcu diyalektiğin "gerçeklik ilkesi" ile "haz ilkesi" kutuplarının ötesine geçen özel bir keyif eklemlenmesidir. Bu diyalektiğin ihlaliyle, keyiften feragatin bir artı keyif üretmesinden gelir. "Zevkine" kendisine "acı çektirerek" "keyif alır".[7]

İsa'nın durumunda Tanrı ölmüştür – "dünyanın olması gereken hali" diye bir şey yoktur. Bahar'ın negatif nihilizmi hâlâ bir istençtir; öteki "hakiki" dünyaya ait daha yüksek değerler uğruna *bu* dünyayı değersizleştiren bir istenç olsa bile. Bahar "hiçbir şeye istenç duymamaktansa, hiçliğe istenç duyar".[8] Diğer taraftan, söz konusu idealler değersizleştirilmekle beraber *bu* dünya muhafaza edilirse, İsa'nın pasif nihilizmine ulaşılır: "Burada ... geriye kalan sadece yaşamdır, ama değersizleştirilmiş bir yaşam; değerlerin olmadığı bir dünyada devam eden, anlamı ve hedefi olmayan, kendi hiçliğine doğru kayıp giden bir yaşam."[9] Bahar yaşamın karşısına özü koyuyorsa, İsa yaşamı görünüme dönüştürüyordur. Pasif nihilizm, Nietzsche'nin hınç insanı Tanrıya karşı çıkıp –onu öldürüp– yerine geçtiğinde or-

6. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, New York: Vintage, 1968, s. 318; Türkçesi: *Güç İstenci*, çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul: Say, 2010.

7. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals: A Polemic*, Londra: Oxford University Press, 1996, s. 68; Türkçesi: *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say, 2003.

8. *A.g.y.*, s. 136.

9. Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*, çev. Sertaç Canbolat, İstanbul: Norgunk, 2010, s. 213.

taya çıkar. Yaşamdan üstün bir duyularüstü dünyaya, bu dünyanın değerlerine inanmamaktadır artık. Fakat bu yaşam da istençten yoksun, tepkisel bir yaşam olarak kalır. Pasif nihilist, istenci "uyuşturarak" ıstırabı önlemeye çalışan bir hedonisttir.[10] Mutluluk sadece zayıflık ve tepki düzeyinde deneyimlenebilen bir şeye indirgenir; "esasen narkotik, anestezik, sakin, huzurlu görünür, 'sebt günü' gibidir... tek kelimeyle *pasif*"tir.[11]

Kökeninde, yani radikal veya pasif nihilizm olarak ortaya çıkışından önce, nihilizm bir güçsüzlük hissidir, *bu* dünyayı olduğu haliyle kabul edememektir.[12] Tektanrılı dinlerden itibaren bu nihilizm, insanın mevcut dünyayı aşkın bir dünyayla kıyaslayarak reddetmesine olanak veren bir yanılsamalar silsilesi yaratmış; bu yanılsamaları akıl, hakikat, üstün değerler vb. olarak meşrulaştırmaya çalışmıştır. Bu bakımdan nihilizm köken itibarıyla bir "yanılsama felsefesidir".[13] Bahar'ın ve İsa'nın (radikal ve pasif) nihilizmleri ancak yanılsama ortadan kalkınca –Tanrı ölünce– ortaya çıkar. Bu nedenle Nietzsche nihilizmi "en yüksek değerler"in kendilerini değersiz kıldıkları durum olarak da tanımlamıştır.[14] Bir ilişki üçgeni vardır burada: kökensel bir idealist veya dinsel nihilizm, radikal bir nihilizm ve pasif nihilizm. Yelkenlinin önemi de bundan kaynaklanır: Aşkın bir Platonik İdea olarak mevcut durumdan kaçışı imler. Yelkenli, Bahar'ın olmak istediği yerdir – onun için "yaşam başka yerde"dir.[15] Harekete geçmekten âciz İsa'ya arkasını dönüp uzaktaki yelkenliye bakar.

Daha sonra çifti sessiz bir sahil yolunda motosikletle plajdan Kaş'a dönerken görürüz. Kamera, çifti arkadan, biraz uzaktan takip eder. Ardından yüzlerine yaklaşır ve sonunda sadece Bahar'ın yüzü-

10. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, s. 23.

11. *A.g.y.*, s. 23-4.

12. Nietzsche, *The Will to Power*, s. 12.

13. Jørgen Hass, *Illusionens Filosofi: Studier i Nietzsches firsermanuskripter*, Kopenhag: Nyt Nordisk Forlag, 1982, s. 16.

14. Nietzsche, *The Will to Power*, s. 9.

15. Bkz. Milan Kundera, *Life is Elsewhere*, Londra: Faber and Faber, 1996; Türkçesi: *Yaşam Başka Yerde*, çev. Levent Kayaalp, İstanbul: Can, 2015.



Resim 4.2 Motosiklet sahnesi. *İklimler.*

ne odaklanır. Motosikletin sesi giderek azalırken, klostrofobik bir rüzgâr sesi giderek baskınlaşır ve İsa'nın yüzünün yanına dalmış düşünen Bahar'ın ağır çekimde göz kırpışlarıyla baş başa kalırız. Bu sahne gerçek zamanlı olarak askıya alınır. Aniden Bahar'ın elleri çerçeveye girer ve İsa'nın gözlerini kapatır. Karakterinin körlüğü şimdi gerçek körlüğe dönüşür. Motosiklet kayıp düşerken gerçek zamanın normal akışına ve motosikletin sesine geri döneriz. Kazayı bir kavga takip eder. İsa Bahar'la kapışır, onu tehdit eder: "Ölmek istiyorsan, atayım seni, atayım! Atayım mı!" ve Bahar'ı uçurumdan aşağı, denize itecekmiş gibi yapar. Bahar, korkmuş uzaklaşırken, İsa da devrik motosikletle baş başa kalır. İsa arkasından bağırır: "Gel buraya!" Tekrar arka planda bir yelkenli görürüz, ama bu sefer daha küçüktür, daha az ütopik veya pastoraldir ve en önemlisi birinci yelkenliye ters istikamette gitmektedir – böylelikle "ideal"in kaybolduğu (Tanrı öldü) ima edilir.

Sonraki gün onlarla otobüs terminalinde karşılaşırız; Bahar İstanbul'a dönmek üzeredir. İsa "İstanbul'a vardığında arayacağım seni," der. Bahar yanıtlar: "Arama."

Güz

İsa'yı havanın kapalı, yağmurlu olduğu bir şehirde; büyük bir şehrin tüm karakteristik özelliklerine –gayrişahsi ilişkiler, hesaplanmış mesafeler, sahte yakınlıklar ve roller– sahip olan İstanbul'da görürüz. Bir kitapçıda eski sevgilisi Serap ve onun yeni sevgilisi Güven ile karşılaşır. "Sizi beraber görmek ne güzel!" Güven bir şeyler içmeyi önerir ama İsa gelemeyeceğini söyler: "Valla sonra haberleşelim." "Tamam." "Görüşürüz yine." "İhmal etme ama." "Ama hiç aramıyorsun sen de ya." "Sen de aramıyorsun." Bağlılıklarının olmayışı için birbirlerini tebrik ediyor gibidirler: "İkimiz de eşit derecede kötüyüz."

Akşamın ilerleyen saatlerinde, Güven'in orada olmayacağını bilen İsa'yı, Serap'ın evinin orada beklerken görürüz. Serap İsa'nın onu takip ettiğini fark eder. Dışarıda bir köpek havlamaktadır. Serap tereddüt etse de kapıyı kilitlemez. Gene aynı tereddüdün yavaşlığıyla ışığı yakar ve şalını çıkarır. Doğrudan kameraya dönüp yürür, ama daha sonra çerçeveye yandan girdiğinde aslında Serap'ın aynada kendisine bakışını izlediğimizi fark ederiz. İsa'ya kapıyı açar ve birbirlerine bakarlar. Çok az konuşurlar. Tekrar bir ilişkiye doğru kayıyor gibidirler. Dışarıda köpekler havlamaya devam eder, telefon çalar.

Serap güler; İsa buna bir anlam veremez, yüzünde bir öfke emaresi belirir. Fındıkların bayat olduğundan şikâyet eder. Serap "Yeme o zaman" diye yanıtlar. İsa Serap'a bir fındık atar. Kendisi için havaya attığı fındık yere düşer ve Serap'ın ayaklarının dibine yuvarlanır. İsa Serap'ın yanına oturmaya gider, fındığı alır, güya temizler ve Serap'ı yemeye zorlar. Serap reddeder, İsa üsteler; Serap eline vurunca İsa'nın elindeki fındık yere düşer. İsa üstüne çıkar, Serap direniyor görünür, İsa onun giysilerini yırtar, Serap İsa'ya vurarak elinden kurtulmaya çalışır. *Paris'te Son Tango*'yu anımsatan, öfkeli, sert bir seks sahnesi izleriz. Birleşme sırasında İsa yerden fındığı alıp Serap'a yedirir, yani arzusunu gerçekleştirir; ve bir dikiş makinesinin gürültüsüyle başka bir sahneye geçilir. İsa'nın annesi pantolonunu dikmek-



Resim 4.3 İstanbul'da güz. *İklimler*.

tedir. Hedonistin faydacılığı: Arzu ile ihtiyaç, sevgili ile anne çakışır. Ne var ki İsa Serap'la bir daha karşılaştığında durum değişir; Serap daha fazlasını istemesine rağmen İsa geri durur.

İklimler'in güz sahnelerindeki en önemli unsur, İsa'nın dönüşümüdür. Ceylan bu şiddetli karşılaşma hakkında şunları söyler: "İsa'nın içindeki şiddetten kurtulması için biraz şiddete ihtiyacı vardır ... Ruhunda baş edemediği bir şeyler vardır ve bundan kurtulmak için kendini şiddete iter, çünkü bu şiddetin diğerini ortadan kaldıracağını ummaktadır."[16] Peki o baştaki şiddetin kaynağı nedir? Pasif nihilist olan İsa çilesini neden sadece şiddet biçiminde ifade eder? Baudrillard'ın çağdaş nihilizme dair analizi bu bağlamda aydınlatıcıdır. Günümüzün nihilizmi bir şeffaflık nihilizmidir, gücü her şeyi kayıtsızlığa sevk etmesinden gelir.[17] Çağdaş toplumun "siyasetötesi" düzeninin karakteristiği gerçeğin, anlamın, bireyin, toplumsalın vb. kay-

16. Ceylan, aktaran Jonas Milk, "On Relationships", Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi, *Little White Lies*, Sayı 9, Aralık 2006/Ocak 2007; nbcfilm.com/iklimler/press_littlewhitelies.php.

17. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor MI: The University of Michigan Press, 1994, s. 159 ve 163; Türkçesi: *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu-Batı, 2003.

bolmasıdır.[18] Her şey siyasallaşınca siyaset yok olur; her şey cinselleştiğinde cinsellik yok olur; her şey toplumsallaştığında toplumsal olan kaybolur; ve pornografideki gibi aşırı görünürlük, görünmez olanın (baştan çıkarma) kaybedilmesine yol açar.

İsa'nın baştan çıkarmayı her şeyden fazla arzuladığı ileri sürülebilir. Gelgelelim bu sahnede baştan çıkarmadan fazlası söz konusudur. Nihilizmin önceki biçimleri imgeselin (örneğin ahlaki, felsefi yanılsamaların) imhasına veya simgesel düzenin (örneğin anlam veya ideolojinin) imhasına yönelikti; bugünün nihilizmi ise çoğunlukla simülasyon üstünden gerçekleşiyor. Dolayısıyla çağdaş pasif nihilist için "kıyamet bitmiştir".[19] Değerler, ütopyalar, ideallerin bulunmadığı bir dünyası olması bakımından İsa'nın iyi bir tarifidir bu; harabe halindeki bu melankolik dünya, İsa'nın yegâne büyülenme nesnesidir. Dolayısıyla İsa'nın durumunda nötrlük ve kayıtsızlığın çoğalması bizzat bir duygulanım, büyülenme kaynağıdır:

> Büyülenme (görünümlere bağlı olan baştan çıkarmanın ve anlama bağlı olan diyalektik aklın aksine) tam anlamıyla bir nihilist tutkudur; gözden kaybolma tarzına özgü tutkudur. Kaybolmanın, kaybolmamızın her türlüsü bizi büyüler.[20]

"Pasif nihilist" olmak İsa'yı huzurlu bir insan yapmaz. Pasifliği, zıt tutkuların çatışmasının değil, kaygısızlık ve kayıtsızlık kuvvetlerinin ürünü olan "ölümcül" bir şiddete yol açar.[21] Hayatın büyüsü bozulduğunda, gündelik varoluş üstünden simülakrın örtüsü kaldırılınca gerçeğin döneceği umuduna hasredilmiş sapkın arzunun bir nesnesi haline gelir. Dolayısıyla Serap'la şiddetli karşılaşması, bir baştan çıkarmadan ziyade "ölümcül stratejiler" alıştırması, ruhunu "arındırma" amacıyla "gerçek"in simgesele travmatik bir müdahalesi olarak

18. Baudrillard, *Fatal Strategies*, Paris: Semiotext(e)/Pluto, 1990, s. 7 ve 50; Türkçesi: *Çaresiz Stratejiler*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011.

19. *A.g.y.*, s. 160. 20. *A.g.y.*

21. Baudrillard, *The Transparency of Evil*, Londra: Verso, 1993, s. 76; Türkçesi: *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı, 1995.

okunabilir. Ölümcül stratejiler karşı karşıya kaldıkları gücü en azından kısmen yok edebilir, potansiyel bir ters çevirmeyle tehdit edebilir. "Siyasal olanın nihilist ve soğuk sahnesinde bugün sadece bu muadili olmayan tersine çevrilebilirlik bir olaydır."[22] Peki bu güç nereden kaynaklanır?

Ölümcül stratejiler nesneldir, yani maksatlı, rasyonel, arzulu veya nedensel edimlere dayanan öznel stratejiler değildir. Bu anlamda nesne, arzudan (öznenin düzeni) kaçabilen ve ölümcüllük düzenine ait olandır; gücünü tam da bundan alır. Dolayısıyla "sadece iki şey vardır: arzu veya kader".[23] Bu açıdan İsa ve öğretim görevlisi arkadaşı arasındaki diyaloglar bilhassa öğreticidir. Örneğin arkadaşı kendi sevgilisiyle ilgili olarak İsa'ya "Geçen seferki tavrımdan sonra, gerçekten bırakıp gideceğimi zannediyor," der, "Süt dökmüş kedi gibi artık". Yine de çok geçmeden aynı adamın sıkıldığı, içine garip bir anlamsızlık duygusu çöktüğü için yalnız başına tatile çıkmaktan bile korktuğunu öğreniriz. Bu gibi sahneler açıkça iki stratejiyle tezat oluşturur: İsa veya iş arkadaşının öznel stratejisiyle ve Bahar'ın en radikal anlamda nesnel olan stratejisi, yani topyekûn, intihara yönelen bir öznelliği silmeyle. Bahar kaybolmayı tercih eder: Motosiklet "kaza"sından sonra İsa arkasından "Gel buraya" diye bağırırken, o basar gider. Bahar'ın davranışını belirleyen, ümitsizliğinin damga vurduğu, belirli bir durumu aşma, hatta yok etme istencidir. Baudrillard için öznel bir "sıradan" strateji ile nesnel bir strateji arasındaki fark şudur: "Birincisinde özne nesneden daha akıllı olduğuna inanır; ikincisinde ise nesnenin daima özneden daha akıllı, kinik ve yaratıcı olduğu varsayılır."[24]

İklimler gayet iyi tanımlanmış hislerden ziyade duygulanımlar hakkında, sürekli yeğinliklere odaklanma hakkında bir filmdir. Sıkça gördüğümüz bir ruh halinden diğerine ani geçişler bir tür geciktirim hissini ayakta tutar. Aşk ile nefret birbirinden ayrılmaz hale gelir,

22. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, s. 163.

23. Baudrillard, *Baudrillard Live: Selected Interviews*, M. Gane (haz.), Londra: Routledge, 1993, s. 52.

24. *A.g.y.*, s. 39.

tiksinme özlemle karışır, bağışlayıcılık hıncın eşiğindedir, öfke ruhta derin yaralar açar. Farklı duygulanımlar ve ruh halleri sürekli değiştikçe farklı "mikroiklimler"e gireriz.[25] *İklimler*'in diyaloğu minimum düzeyde kullanması anlamlıdır. Böylece *İklimler* hisleri, söz ve diyalog yoluyla ifade etmek yerine, sinematik atmosferler yaratarak ortaya çıkarır. İzleyici bu filmi bir kafede oturmuş tanımadığı insanları gözlemler gibi, neyi niye yaptıklarını anlamaya çalışır gibi izlemeye davet edilir.[26]

İklimler'deki bazı imgeler bir eylem bağlamında net bir anlama sahip değildir. İlla eylemler ile tepkiler arasındaki bağı düzenleyerek anlatıyı bir sona taşıma amacına hizmet etmezler. Fujiwara'nın ifadesiyle, *İklimler*'de "zaman çığrından çıkmıştır; filmin gösterdiği şeyler gayet basit, hemen anlaşılabilir gibi görünse de ... bakış dünyayı parçalayıp tekrar birleştirir".[27] Örneğin tek bir çekimde,

> uzaktaki seslerin dokuları aktarılır: örneğin bir köpek uluması, bir kumrunun monoton gugukları, arkeolojik bir alanın ortasında hiç beklenmedik bir arı vızıltısı; bir fındığın "maceralarının", Boğaz' daki bir vapurun veya bir fırtınanın sesleri. Aniden çerçevenin köşesinde bir insan bakışı belirir; adeta bir yakın çekim gibi, her yeri istila edip kaplar ve izleyiciye anlaşılmaz bir şekilde uzun uzun bakar.[28]

Bu imgelerle çerçevelenen nesneler bağımsız maddi varoluşu büyültürken, imge/nesneyle ilişkili olarak çiftdeğerli, belirlenmemiş ve olumsal bir nitelik de ortaya çıkar. Böyle bir imge belirli bir anlama sabitlenemediği için askıda kalır ve bu da imgeyi farklı çağrışımlara

25. Wesley Morris, "'Climates' Measures Love's Degrees", *Boston Globe*, 2007; boston.com/movies/display?display=movie&id=9649.

26. Yönetmenin bu konu hakkındaki sözleri için bkz. Harry Tuttle, "Nuri Bilge Ceylan Interview (Climates)", *L'avventura on France Culture with Laure Adler* radyo yayını üstüne notlar, 25 Ocak 2007.

27. Chris Fujiwara, "Mood Music", *The Phoenix*, 2007: thephoenix.com/article_ektid30780.aspx.

28. Dimitris Haritos, "The Barometer of Affect", *Balkan Survey*, 2006; nbc film.com/iklimler/press_dimitrisharitos.php.

açar.[29] Bu tür imgeler bir anlatıyı sadece "temsil" etmez; daha ziyade izleyicilerde makinesel, tinsel bir tepkiye yol açarak, mevcut olanı kuvveye, varlığı oluşa açarlar. Gerçeklik (fiili) artık imgeden (kuvve) "önce" gelmez; birlikte varolurlar. Bu bakımdan, *İklimler*'de tasvir edilen karakterlerin yaşamları aynı anda hem fiilidir hem kuvvedir. Dolayısıyla filmi ilginç kılan sadece "kuvveden fiile çıkan" yapıları, anlatısı değil, ayrıca kuvvedeki potansiyelleri, kuvvedeki yeğinliklerin rezonans kazanabildiği gayrişahsi süreçler, kendi kendini yaratma süreçleri düzeyinde üretilen histir.[30]

Kış

İklimler'in üçüncü ve son kısmında (veya mevsiminde), "sıcak bir yerlere" gitmek isteyen İsa'yı tatile çıkmaya hazırlanırken, plaj fotoğraflarına bakarken görürüz. Bu esnada, ilişkileri bittikten sonra "gözden kaybolan" Bahar Ağrı'ya gitmiş, televizyon için çekilen bir kan davası dizisinin prodüksiyonunda çalışmaktadır. Bahar'ın uzaklığı, onu tekrar bir arzu nesnesine dönüştürür. İsa fikrini değiştirip Ağrı'ya gitmeye karar verir.

Ağrı'daki manzara, önceki mevsimlerle (güneşli plaj ve yağmurlu İstanbul) tam bir tezat oluşturur. İsa Bahar'a bir hediye, bir müzik kutusu almıştır; Bahar İsa'yı sokakta fark ettiğinde yanına gider.

> Ortamın bir sınır kasabasını andırması boşuna değildir; bu kısım bir western filmindeki kapışmayı incelikle anıştıracak şekilde sahnelenir. Eski sevgililer sokakta birbirinden birkaç metre ötede durur; yüzlerinden hiçbir şeyin okunmadığı bir suskunluk içinde birbirlerini tartarlar. Havada adeta gözle görülür elle tutulur bir gerilim vardır. Belli ki birilerinin canı yanacaktır.[31]

29. Suner, *Hayalet Ev*, s. 125.

30. Bkz. Deleuze, *Logic of Sense*, New York: Columbia University Press, 1990, s. 19 ve 187; Türkçesi: *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk, 2015.

31. Jonas v. Kirkegaard, "Turkish Tragedy – and Some Delight", *Fipresci*, 2006; fipresci.org/festivals/archive/2006/oslo/oslo_06_climates.htm.

Bahar İsa'nın küçük hediyesini "güzel" bulur ama kalkarken yanına almayı unutur; İsa'nın "Akşam görüşür müyüz?" sorusuna "Sanmıyorum" diyerek yanıt verir. İsa terk edilmiş hisseder.

İsa Bahar'ın çalıştığı yere gider. Bir minibüste oturmuş ağlar halde bulur Bahar'ı; "Artık çok değiştim ben, eskisi gibi değilim. ... Ama yemin ediyorum çok değiştim artık" der. Ertesi gün İstanbul'a beraber dönmeyi teklif eder. Bahar ağlamaya devam eder; İsa pasif, âcizdir, hiçbir şey yapamaz veya söyleyemez. Sonra tekrar: "Artık her şeye hazır hissediyorum kendimi. ... Gerekiyorsa İstanbul'u terk edip başka bir kente yerleşmeye... Her şey... Bütün dünya nimetlerinden vazgeçmeye..." Birbirleriyle göz teması kurmazlar; minibüse girip çıkanlar tarafından bölünüp dururlar. "Artık kendim için istediğim hiçbir şey yok hayatta, yemin ediyorum. Seni mutlu etmeyi başaracağımı biliyorum." Nihayet Bahar ona bakar ve tek bir şey soracağını ama doğru cevap vermesini ister. "Ne istiyorsan sor" diye yanıtlar İsa. "Biz ayrıldıktan sonra Serap'la hiç görüştün mü?" Gözünü kırpmadan yanıtlar: "Tabii ki hayır."

Kısa bir süre için İsa'nın söylediklerini düşünüp tartar, ama asıl birazdan olacaklar için gücünü toplamaya çalışıyor gibidir. İsa'ya ne yazık ki artık her şey için çok geç olduğunu söyler. İsa oradan ayrılmak üzere kalkar. Arkasından kapıyı kapatırken Bahar'ın güldüğünü görür.

Aynı günün ilerleyen saatlerinde, İsa yataktayken otel odasının kapısı çalınır. Gelen Bahar'dır. İçeri girer. Tek kelime etmezler. Üstünde hâlâ paltosu, yatağa önce oturur, sonra uzanır; Bahar'ın varlığı tuhaf bir his verir. Biraz kucaklaşırlar. İsa bir sigara içer. Hâlâ aynı şekilde giyiniktirler. Bahar yanında uyur. İsa sıkılmış görünür, saatine bakar. Sabah, İsa pencerenin aydınlığında oturmaktadır. Bahar uyanır, birbirlerine günaydın derler. Bahar pencereye, onun yanına gider. İsa, müzik kutusunu almayı unuttuğunu söyler: "Minibüste verecektim, orada da..." – yarıda keser cümlesini. Bahar gördüğü harika rüyayı mutlulukla anlatır: "... ve ben uçabiliyormuşum."

Bahar rüyasının ayrıntılarını etkileyici bir açıklıkla aktarır. Buna karşılık İsa saat kaçta sette olması gerektiğini sorar. Bahar'ın ruh

hali değişir. Hayal kırıklığına uğramış, mutsuz olmuş gibidir. İsa'yı süzdükten sonra "dokuzda" diye yanıtlar. "O zaman çıkalım. Sana güzel bir kahvaltı ısmarlayayım. Oradan da ben havaalanına geçerim." Kamera bir birini bir diğerini gösterir: Hiçbir şeyin değişmediği açıktır.

Ardından bir kadının ağladığını duyarız. Görüntü bir kesmeyle mezar başında bir kadına geçer. Kar yağmaktadır. Sırtında tüfekle bir adam, arkadan kadına doğru yaklaşır. Baharların çektiği diziden bir sahnedir bu. Tepelerinden geçen bir uçağın gürültüsü nedeniyle sahneyi kesmek zorunda kalırlar. Ses giderek artarken Bahar'a odaklanırız; kar altında, İsa'yı uzaklara taşıyan uçağın solgun imgesini görmek için gökyüzüne bakmaktadır. Yoğun kar altındaki bir köyün görüntüsüyle, kuşların şakımaları ve köpeklerin havlamalarıyla baş başa bırakılırız.

Bahar?

Filmde tasvir edilen nihilizm alternatif eylemler veya düşünceleri tetiklemediği için daha ziyade düş kırıklığı yaratan bir son bu. Ceylan özellikle nihilist koşullarda bağ kurmanın imkânsızlığıyla ilgili olarak, en büyük ilham kaynağı Anton Çehov'u sık sık anar. Dolayısıyla Ceylan'ın filmini yazarın öyküleriyle karşılaştırmak faydalı olabilir. Örneğin "Aşk Hakkında" adlı kısa hikâyesinde –ki *İklimler*'in sonu da bu hikâyeyi akla getirir– Çehov, Alyokhin'in Anna'ya olan aşkı hakkında yazar. Alyokhin İsa gibi bir karakterdir; "kafesteki bir sincap"[32] misali kendi dünyasına kapanmıştır. Alyokhin ve Anna âşıktırlar; onlar için, birlikte mutluluğa erişme olasılığı gerçekten de vardır. Fakat Alyokhin Anna'ya doğru bir adım atması gerekirken bunu yapamaz. İstenci olmadığından ilişkilerinin son sahnesinde onun gitmesine izin verir. Sıkıcı varoluşundan ("kafesinden") bir çıkış yolu bulmak yerine, uyuşturulmuş yaşamında tutsak kalır.

32. Anton Çehov, "Concerning Love", *The Kiss and Other Stories*, Londra: Penguin, 1982, s. 145-53.

Pozitif bir değişim umudunun kalmadığı *İklimler*'den farklı olarak, "Aşk Hakkında" başka bir hayat olasılığına işaret eder. Çehov, karakterlerinin (ve okurun) düşünsel anlamda bir dönüşümden geçmesi ve yaşamlarına yeni bir açıdan bakması bakımından farklıdır. Alyokhin kendisiyle, istenç yoksunluğu ve nihilist ataletiyle yüzleşir; daha aktif, daha yaratıcı bir düşünce için gayret eder:

> Aşkla ilgili olarak şunu anladım ki aşkı kuramlaştırmaya başlayacaksanız, yaygın olarak anlaşıldığı şekliyle mutluluk veya mutsuzluk, günah veya erdemden daha asil, daha anlamlı bir başlangıç noktanız olması gerekiyor.[33]

Alyokhin gerçek mutluluğa erişebilmek için "iyi ve kötünün ötesine" geçmek, yani harekete geçmek gerektiğini fark eder. Fakat İsa'nın nihilist sınırları, duygulanımdan düşünceye, pasiflikten aktifliğe Çehovcu bir sıçrayış gerçekleştirmesini engeller. İsa'nın istenç yoksunluğu, böyle bir "kavrayış"a ulaşmasını engeller, zira benlik ancak istenç temelinde yazgısına karar verebilir veya kendisini aşmak üzere değişebilir ya da Nietzsche'nin Pindar'dan aktardığı üzere, insan ancak böyleçe "olduğu kişiye dönüşebilir".[34] Nietzsche'de "olduğun şeye dönüşmek", olma *istenci* gösterdiğin şeye dönüşmek anlamına gelir. Varlık dünyası gerçekte bir oluş dünyası olduğu için, insan kendi sorumluluğunu üstlenmelidir – aynı zamanda özgürlüğün de tanımıdır bu. İsa'nın değişim istenci gösterdiği tek an, Bahar'a çilecilikle değişmek, bütün "dünya nimetlerinden" vazgeçip "başka bir insana" dönüşmek istediğini söylediği andır. Kojève'in Hıristiyan ideali olarak formüle ettiği şeydir bu: "Olmadığın şeye dönüş."[35] Ana karakterin adının İsa olması ilginçtir. Film boyunca değişme fikri sürekli olarak idealizme bağlanır (*İklimler*'deki yelkenli imgesi bu yüzden vazgeçilmezdir).

"Olduğun şeye dönüş", aşkın değil içkin bir aşma süreciyle ilişkilidir. Aslında aşma kapasitesi tam da insanı hayvandan ayıran şey-

33. *A.g.y.*, s. 153.

34. Bkz. Nietzsche, *Ecce Homo*, Londra: Penguin, 1979, s. 64-68; Türkçesi: *Ecce Homo*, çev. Can Alkor, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.

dir. Hayvan, Açık olanla, kuvve alanıyla ilişki kuramaması bakımından kapalı bir "bütün" varlıktır. Yeni değerler yaratma kapasitesi yoktur: "Bizzat özgüllükleri nedeniyle hayvanların temsil ettikleri şeyi aşmaları mümkün değildir."[36] *İklimler*'de sıkça başvurulan (köpekler, kuşlar, arılar gibi) imgeler (özellikle "tecavüz" sahnesinde) insanın hayvana yakınlığına işaret eder. Yalnızlık ve can sıkıntısı filmdeki iki merkezi temadır, dolayısıyla bunlar üstüne düşünmek aydınlatıcı olabilir. Bunlar, karakterlerin harekete geçme ve yaşamak istemedikleri bir hayattan kurtulma konusundaki âcizlikleriyle yakından ilişkilidir. *İklimler*'in kronolojik açıdan ebedi bir "şimdi"yi tasvir ediyor gibi olması da dikkat çekicidir. Karakterlerin hayvanlara yakınlığı da burada yatar:

> Sıkılan insan kendisini ... hayvan tutsaklığına "en yakın" konumda bulur. Her ikisi de, kendilerine has hareketlerinde, kapalılığa açıktır; inatla kendisini reddeden bir şeye tamamen teslim edilmişlerdir.[37]

Bu "yakınlık" ayrıca insanın hayvandan uzaklaşma, Açık olanla ilişki kurarak aşma potansiyelidir.[38] İnsanı insan yapan tam da kendisini kendisiyle, çevresiyle "ilişkisiz" kılabilmesi, istencini olumlayıp "olduğu kişiye dönüşmesi"dir. İsa ve Bahar ise "hayvan tutsaklığı"nı anımsatan bir şekilde nihilist bir kafeste tutsak gibidirler. *İklimler*'e dair neredeyse hiçbir incelemenin Bahar'ı negatif bir biçimde ele almaması şaşırtıcıdır; incelemelerin çoğu İsa'nın narsisizmine odaklanır, Bahar'ın tepkisel nihilizmi ve bunun İsa'nın kinikliğiyle içsel bağını gözden kaçırarak Bahar'ı romantikleştirir.[39] Bahar, İsa'da eksik olanı –istenci– bir hiçlik istencine indirger.

35. Bkz. Stanley Rosen, *The Mask of Enlightenment: Nietzsche's Zarathustra*, Londra: Cambridge University Press, 1995, s. 12.

36. *A.g.y.*, s. 26.

37 ve 38. Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, Stanford CA: Stanford University Press, 2004, s. 65; Türkçesi: *Açıklık: İnsan ve Hayvan*, çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: YKY, 2009.

39. Örneğin bkz. Wood, "Climates and Other Disasters" ve Morris, "Climates".

Bu açıdan bakıldığında, *İklimler*'in şu üç nihilizm biçiminin duygusunu tam anlamıyla veremediği söylenebilir: idealist kaçışçılık (olmadığın şeye dönüşmek), negatif nihilizm (kin, intihar) ve pasif nihilizm ("dünya nimetleri" hedonizmi). Sonuçta sanat eski değerleri tekrarlayabilir, savunabilir ve hissettirebilir veya yeni değerler yaratmak amacıyla yeniden değerlendirebilir. Birinci durumda sanat sanat içindir, ikincisinde sanat yaşam içindir. Birinci durumda sanat duygulanımların etkileşimiyle yetinir, diğerinde istence seslenir. Birincisinde sanat aşkınlığın ikamesine, ötenin bir göstergesi, idealize edilmiş bir "duyu üstü dünyanın duyusal simgesi" olarak sanata dönüşür.[40] İkincisinde sanat, yaşama "evet" diyebilen bir perspektife dönüşür. Bu açıdan *İklimler* dünyayla sadece estetik bir ilişki kuruyor gibidir; dolayısıyla bu filmin, sadece nihilizm hakkında bir film değil, aynı zamanda nihilist bir film olduğu ileri sürülebilir.

Ne var ki bir film, gösterdikleri ve söylediklerine indirgenmemelidir. Sinematik imgelerin, bunun ötesine geçen bir gücü vardır. *İklimler*'deki zaman-imgeler bir şok üstünden fiili dünya kümesini "bozuyorsa", bu şok düşünmeyi doğurmaktadır. Deleuze, bir filmin temsili veçheleriyle ilişkilendirilmeden veya bunların etkisi olmadan "insanın içindeki düşünürü uyandıran" bu tür otomatik düşünceyi "ruhsal otomat" olarak adlandırır.[41] Zaman-imge fiili dünyayı askıya aldığında veya aksattığında, düşüncenin tekrar bir duyusal-motor birlik elde etme olanağı ortaya çıkar. Başka bir deyişle zaman-imgenin en önemli tarafı, sadece nihilizmi veya insan ile doğa arasındaki kopmuş bağı ortaya çıkarmak (ki *İklimler*'de yenilikçi bir şekilde yapılır bu) değil, düşünce yoluyla bu bağı tekrar kurmaktır.

İklimler'deki zaman-imgeler bu anlamda düşünceyi harekete geçirir mi peki? Tasvir ettiği üç nihilizm zaman-imgelerden etkilenmiş midir? Şüphesiz film nihilizmi verili saymakta; tasvir ettiği dünyadan herhangi bir çıkış yolu, kaçış hattı göstermemektedir. Bununla birlikte filmin gösterdikleri (üç mevsim), gösterilmeyen bir şeyi

40. Hass, *Illusionens filosofi*, s. 118.
41. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, s. 156.

(dördüncü mevsimi) akla getirir. Nietzsche'nin "tam nihilizmine" karşılık gelir bu: nihilizme aşkınlık yanılsamasıyla, örneğin dinle karşı çıkmaya çalışmak yerine, nihilizmi sınırına götürmeye ve içkin değerler yaratmaya. İnsan ile dünya arasındaki bağ kopmuşsa, bu bağ bir inanç nesnesi haline gelmelidir. Bu bağ ancak inançla, yani *bu* dünyaya ait yeni değerler yaratarak yeniden kurulabilir. "Dünyada, insanın gördükleri ve duyduklarıyla yeniden bağ kurmasını ancak inanç sağlayabilir. Sinema dünyayı değil de bu dünyaya inancı, tek bağımızı filme almalıdır."[42]

İçkin bir perspektiften, değerlerin varoluşsal arka planının yaşam olması gerekir. Zira yaşam olmadan tarih, ahlak veya epistemoloji mümkün olmazdı. Başka bir deyişle (sinematik perspektif de dahil) her perspektif sadece saf tefekkürle verili olanı algılamakla değil, aynı zamanda ufkun genişletilmesi, verili olanın bünyevi darlığının aşılmasıyla da ilgilidir. Bir fenomeni "daha geniş" bir perspektiften görmek, kişinin güç istencini, yaşama istencini artırmaktır: "Ne kadar yorumlayabilirsek, yani ne kadar anlam bulabilirsek, dünyanın darlığı da o kadar azalır."[43] Bu nedenle değerler söz konusu olduğunda asıl mesele geçerlilikleri değil yaşam koşullarıdır.[44] Aynı zamanda şu anlama da gelir bu: Aslolan değer (Bahar) ile değersizlik (İsa) arasında bir tercih değil *değerin değeri*, yani bir değerin hayatla ilişkisidir – bu değer ister güç duygusunu artırıp hem maddi hem zihinsel genişlemeye olanak versin, ister artırmayıp vermesin.[45] Bu anlamda istenç, yaşamın özüdür; "yaşam ile ölüm arasındaki ontolojik farktır."[46]

İklimler'in önemi, yorumun –bir perspektif inşa etme, insan ile doğa arasındaki bağı tekrar kurma kapasitesi– şeyleri tefekkürle algılayabildiği gibi değerlendire de bilen bir öznellik gerektirdiğini ortaya koymasından gelir. Yorum, anlam bulma kapasitesidir.[47] Yaşama anlam veremedikleri veya anlam vermeye yönelik güç istencinden

42. *A.g.y.*, s. 172.
43. Hass, *Illusionens filosofi*, s. 50.
44. *A.g.y.*, s. 44.
45. *A.g.y.*, s. 66.
46. *A.g.y.*, s. 50.
47. Bkz. *A.g.y.*, s. 197.

yoksun oldukları için, İsa ve Bahar farklı olmakla beraber eşit düzeyde olumsuzlayıcı yaşama *hayır* der. Ya bu dünyayı (Bahar) ya da değerleri (İsa) değersizleştirirler.

> Bu dünyaya inanmıyoruz artık – modern bir olgu bu. Başımıza gelen olaylara, aşka, ölüme bile inanmıyor; bunların bizimle pek bir ilgisi yokmuş gibi yapıyoruz. Sinema yapan bizler değiliz: Kötü bir film izler gibi bize bakan, dünyanın kendisi.[48]

48. Deleuze, *Cinema 2*, s. 171.

5

Üç Maymun ve Hayaletsi Dördüncünün Unutuluşu

Ceylan'ın altıncı filmi *Üç Maymun* bir gece sekansıyla başlar: Yalnız bir adam ışıksız, ıssız bir yolda arabasını sürmektedir. Yol virajlıdır; arka lambaların izleri ötesinde, araba yılmaz bir karanlıkla kamufle edilmiştir. Kamera sürücünün ifadesiz yüzünde durunca, adamın yorgun olduğu anlaşılır. Dolambaçlı yolda döne döne seyrederken, ağırlaşmış, uyku akan gözkapakları tekrar tekrar kapanmaya yeltenir. Araba giderek uzaklaşır; kırmızı stop lambaları belirsizleşip virajı dönerek gözden kaybolur. Her şeyi kuşatan karanlık sessizlikte aniden lastiklerden yükselen tiz bir çığlık bu ânı paramparça eder. Yaklaşan başka bir arabanın farları yavaş yavaş sahneyi aydınlatır. Yağmur yağdığı için ışıldayan yol, bir kazanın neticesini göstermektedir. Yere atılıvermiş gibi duran bir paltonun karanlık kabarıklığı altında, bir beden yolda hareketsiz yatmaktadır; ilk arabadaki uykulu sürücü bir yayaya çarpmıştır. Suçlu sürücü, fark edilmemek için olduğu yerden fırladığı gibi, şimdi park halinde gördüğümüz arabasının arkasına saklanır; sindiği yerden endişeli ama aynı zamanda ihtiyatlı görgü tanıklarının arabasının plakasını alıp polisi aradığını duyar. Sürücü, kurnaz ve hırslı bir politikacı olan Servet bu durum karşısında, çarptığı yayayı orada öylece bırakıp gitmeye karar verir.

Sabahın erken saatlerinde Eyüp'ü (Servet'in şoförü) arayıp acilen buluşmak istediğini söyler. Fonda şafakla aydınlanan rıhtımın sakinliği, oturmaktadırlar; bir deniz feneri, konuşmanın aralarına, kırmızı ikaz lambasının ışığını serpiştirir. Servet, sadece kendi çıkarını düşünerek, Eyüp ve ailesini olmadık işlere bulaştırıp yaşamlarını mahvedecek bir dizi olayın başlamasına neden olacaktır.

[Servet] Biraz önce avukatı da aradım konuştum. Zaten şoförüm olduğun için şüphelenmezler diyor. En fazla altı ay. Taş çatlasın bir sene. Çıktığında hiç olmazsa elinde toplu bir paran olur. Benim şu adaylık durumum olmasa senden böyle bir şey istemezdim biliyorsun. Ama şimdi seçim arifesinde bu kaza bir duyulursa benim siyasi hayatım o saat biter Eyüp. Biliyorsun işte. Zaten fırsat kolluyor ibneler. Maaşın da devam eder, senin oğlan her ay gelir alır. Toplu parayı da çıktığında elden nakit veririm sana. Olur mu? Bankayı falan bulaştırmayalım şimdi. Ne olur ne olmaz. Tamam mı?

[Eyüp] Tamam. Sorun değil abi.

Bu konuşmada ilk iki maymun ortaya çıkar. Birincisi "görmedim": Ahlaki ve duygusal açıdan iflas etmiş olan Servet, kazanın yıkıcı sonuçlarında veya Eyüp'ten kendi eylemlerinin sorumluluğunu almasını talep etme ödlekliğinde hiçbir kötülük "görmez". İkincisi, "bilmiyorum": Eyüp'ün suç ortaklığı edip susması –kendi çıkarından başka bir şey düşünmeyen egoist patronunun suçunu üstlenip hapse girmesi– aslında kınanması gereken durumun kötülüğüne kötülük demeyen, "bilmiyorum" diyen bir karakterin eylemlerini kuşatır. Eyüp Servet'le yaptığı anlaşmanın karısı Hacer ve oğlu İsmail için zorluk ve sıkıntılara yol açacağının besbelli farkında olsa da, bunlara razı olup suskunluğunu bozmaz. Evi çekip çevirme, boş gezenin boş kalfası İsmail'e göz kulak olma işini Hacer'e bırakır.

Gayri-yer: Gemi Enkazı Olarak Ev

Ailenin evinin olduğu bina ha çöktü ha çökecek bir apartman, yerçekimine meydan okuyan bir mucizedir: Binanın olağandışı yapısı, geniş üst "güverte"si karinaya doğru daralan, karaya oturmuş bir geminin basık pruvasını andırır. Pruvayı kesen "kara", binayı (hemen hemen) dik, sabit ve yüzer halde tutuyor gibi görünür. Durgun betonun ortasında yolunu kaybetmiş gibi görünen bu acayip biçimin, göğe yükselen üst üste viranelerin en tepesinde ailenin oturduğu daire vardır. Yanındaki demiryoluyla arasında, sivri kısımları bütün agresifliğiyle bu enkaza yönelmiş bir tel örgü vardır. Yine de deniz ufkunun sınırsız enginliği, karaya oturmuş gemi enkazının ötesine çağırır insanı: Zalimce ve daimi bir sataşmadır bu. Ailenin en üst güvertedeki yaşam alanı, denizcilik mecazının nostaljik işlevini yerine getirir. Nietzsche'den alıntılayacak olursak: "Nice pencereye tırmanmayı öğrendim ip merdivenlerle... – yüksek direkler üstünde küçük yalımlar gibi titremek: küçük bir ışık gerçi, ama yolunu yitirmiş gemiciler ve kazaya uğramış kişiler için büyük bir avuntu!"[1] Karaya oturmuş, denizin özgürlüğünden fiziksel olarak yalıtılmış bu karakterler, ufkun gizil enginliği karşısında yaşamlarının boğucu trajedisini sonuna kadar oynamak dışında bir şey yapamazlar.

Böyle bir kavrayışa yakın duran Hans Blumenberg *Gemi Batıyor Seyrediyorlar*'da "tehlikeli bir deniz seyahatinin ... sahiller ve adalar, limanlar ve açık denizler, mercan kayalıkları ve fırtınalar, sığlıklar ve durgunluklar, seyir ve dümen, serdümenler ve demir atmalar, pusula ve yıldızlarla yön bulma, deniz fenerleri ve kılavuzlar içerdiğini" ileri sürer.[2] Daha da önemlisi, Eyüp'ün dairesi, limanın sakinliğinin yanı başındaki bu karaya oturmuş gemi ve döne dolaşa

1. Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, Cambridge: Cambridge UP, 2006, s. 156; Türkçesi: *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. A. Turan Oflazoğlu, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1964, s. 213.

2. Blumenberg, *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*, Cambridge MA: MIT Press, 1997, s. 7; Türkçesi: *Gemi Batıyor Seyrediyorlar*, çev. Osman Toklu, İstanbul: Alfa, 2017.



Resim 5.1 İsmail, ev ve demiryolu parmaklıkları. *Üç Maymun* (2008).

ilerleyen gemilerin meçhule yolculukları, "derinden sorunlu bir şeyin yanıltıcı yüzünü" imleyen altüst edici bir işarettir.[3] Engellenmiş yolculukların tortusunda sıkışmış kalmış Eyüp ve ailesi "artık kimsenin seyahatler ve rotalar, karaya çıkmalar ve limanlar hakkında konuşmadığı" bir durgunluğa tabidir.[4] Yaşamlarının çorak, macerasız adalarında rüzgârsızlık yüzünden hareket edememenin yol açtığı bir cansızlık, yaşamın dinamizmini ve özgürlüğünü boğar. Marc Augé bu görüşün varoluşsal poetikasını doğrulayarak, "kıyının direnciyle zayıflığını, taşını toprağını, çatlaklarıyla yarıklarını"[5] okumasını bilenlerin "denizin bir başlatma değeri taşıdığını" görebileceğine işaret eder.[6] Bu anlamda, uzak denize doğru uzanan limanın somut yakınlığı, gemiye binip gitmeye ve özgürlüğe derin bir özlemi ortaya çıkaran metafizik yankılarla uğuldar. Denizin davetkâr enginliği karşısında liman, güçlü bir mahremiyetin simgesel uzamını gizler – anıların demirlenip işlenebileceği veya nisyanın derinliklerine bırakılabileceği bir yerdir burası. Ve bu da *Tragedyanın Doğuşu*'nda bizi dı-

3. *A.g.y.*, s. 10. 4. *A.g.y.*, s. 73-4.

5. Marc Augé, *Oblivion*, İng. çev. M. D. Jager, Minneapolis MN: Minneapolis UP, 2004, s. 20; Türkçesi: *Unutma Biçimleri*, çev. Mehmet Sert, İstanbul: Om, 1999.

6. *A.g.y.*, s. 90.

şarı doğru bakmaya çağıran Nietzsche'yi akla getirir: Deniz "hep kükremez, kimi zaman ipek, altın ve zarafet hülyaları olarak sere serpe uzanır. Fakat öyle bir an gelir ki bunun sonsuz olduğunu fark edersiniz ve sonsuzluktan daha müthiş bir şey yoktur."[7]

Özlem ve susuzlukla çeşnilenmiş bu su alegorisi, birer anlatı taktiği olarak Hacer ve İsmail isimleriyle de teyit edilir. *Hagar* isminin bir çeşitlemesi olan Hacer, semavi dinlere göre Avram'ın karısı Saray'ın kölesidir; Avram'a bir çocuk doğurmak için onun ikinci karısı olur. Eski Ahit'e göre, Avram'ın çocuğuna hamile kalan Hacer, Saray'ın baskısına karşı çıkar ve sonunda kavmi terk eder. Bir melek Hacer'i çölde, Şur yolundaki pınarın başında bulur.[8] Karşılaşma sonucunda Hacer Avram ve Saray'a geri döner; kehanette söylendiği gibi ona İsmail adlı bir oğul verir. Birkaç yıl sonra, Sara'nın (Saray) İsmail'i kıskanması sonucunda –zira ilk doğan oğul ve İbrahim'in (Avram) mirasının meşru vârisidir– hem Hacer hem de İsmail kavimden kovulur.* Zaten azıcık olan yiyecekleri ve suları da bitince, çölün ortasında biçare kalakalırlar. *Üç Maymun*'un anlatısal bağlamında, yolunu kaybetmiş gibi görünen ailenin evinin (veya Şur) derme çatma yapısı, aileyi başka bir çölden, "ıssız bireyselliğe, uçucu ve gelip geçici olana teslim olmuş" bir çölden korumaya yarar.[9] Yaşamlarının parça parça ve ayrı ayrı sürgününde (çağdaş bir *durum*, Augé'nin tabiriyle süpermodernlik) "daima evdedirler ve asla evde değildirler".[10] Gayri-yerin ve insan deneyiminin bu gelgeç biçimi "iyice iç içe geçen yerler ile mekânlarda, yerler ile gayri-mekânlarda

* Yaratılış 17:5 ve 17:15'e göre, Avram ile İbrahim ve Saray ile Sara aynı kişilere verilen farklı isimler. – *y.n.*

7. Nietzsche, *The Birth of Tragedy & Other Writings*, Cambridge: Cambridge UP, 2007, s. 223.

8. Avram, Saray ve Hacer hakkındaki Eski Ahit anlatısı için bkz. Yaratılış 15-17 ve 21. İlginç bir şekilde Musa Şur'da su bulamamıştır (bkz. Mısır'dan Çıkış 15:22); Şur bir muhafaza, duvar veya "kısım" olarak tercüme edilebilir.

9. Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, İng. çev. J. Howe, Londra: Verso, 1995, s. 78; Türkçesi: *Yer-Olmayanlar*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Kesit, 1997.

10. *A.g.y.*, s. 19.

yaşanır. Gayri-yer olasılığı hiçbir yerde noksan değildir. Yer, gayri-yer mukimleri için bir sığınak haline gelir".[11] Bu bakımdan, fiziksel olarak kopuk ve varoluşsal olarak yolunu kaybetmiş gemi-evleri, gemi kazasından sağ kurtulmuş, yabancı ve konuksevmez topraklarda mahsur kalmış olanlar için bir sığınağı andırır.[12]

Ayrıca karaya saplanmış konutlarının harabe iskeleti, yakın çevresinden kopukluğuyla (film boyunca topluluk, insani ağlar veya üretim ilişkileri bağlantıları pek geliştirilmez), tarihsel referans noktalarından veya karşılıklı olan insani ve kültürel mirastan da mahrumdur. Kökleri veya aidiyeti olan başka insan yaşamlarının anlamlı izleri dikkat çekici bir biçimde yoktur; dolayısıyla bir yas mekânı olan bu mahrum ve silinmiş ev, distopyacı bir "şimdi" ile kıyamet gibi bir geleceğe yataklık eder. Ev-gemilerinin mimari mekânı, "karmakarışık bir kimlik ve ilişkiler oyununun"[13] üstüne yeniden yazıldığı bir palimpsesttir.

Filmdeki, yolunu kaybetmiş kazazedeler ile denizin özgürlüğü arasındaki çevresel engeli daha da vurgulayan bir başka yalıtım ve ayrılık mecazı da o yıkıcı tren yolu yarığıdır. Burada, tarifeli trenlerin programlı ve kestirilebilir işleyişiyle birlikte tren yolunun oluşturduğu sert engel ile, dön dolaş deniz yolculuklarının yüzeydeki akışkanlığının yan yana getirilmesi güçlü bir etki yaratır.

İsmail hapisteki Eyüp'ü ziyaret etmek için düzenli olarak trenle yolculuk eder; İsmail'in hapishane ziyaretlerinin ilkini izlerken, deniz ile yolunu kaybetmiş gemi-ev arasındaki ayrılık dayatmasını aşmak için ilk hamleyi yaptığını görürüz. İsmail sivri kısımları eve dönük tel örgüyü tırmanıp aşsa da, ima edilen kaçışı gelen bir tren tarafından engellenir. Burada tren, kısıtlı ve sıradan yaşamının demirlemiş olmasının güçlü bir metaforudur. Kaderine yazılmış bu devasa mekanik ihtişam karşısında, deniz yönünde tırmanan İsmail istika-

11. *A.g.y.*, s. 107.

12. Ayrıca bkz. Suner, "A Lonely and Beautiful Country: Reflecting Upon the State of Oblivion in Turkey Through Buri Bilge Ceylan's Three Monkeys", *Inter-Asia Cultural Studies*, C. 12, No. 1, 2011.

13. *A.g.y.*, s. 79.



Resim 5.2 Ev, tren ve deniz. *Üç Maymun*.

metini değiştirerek gürleyen kapsül boyunca yürüyüşe (ve sonunda bu kapsül içinde seyahate) geçer. Certeau'nun (1984) işaret ettiği gibi, tren vagonunun sınırlarına hapsedildi mi, içeride veya dışarıda hiçbir şey gerçekten hareket etmez:

> Değişmeyen yolcu tren vagonuna kapatılıp sınıflandırılır, numaralandırılır ve düzenlenir ... Bir şebekede her şeyin belli bir yeri vardır. Ancak rasyonelleştirilmiş bir hücre seyahat eder. Bir düzenin, kapalı ve otonom bir tecridin üretilmesine olanak veren bir panoptik ve sınıflandırıcı güç baloncuğu, hapsetme modülüdür ... demiryolunun düz çizgisi, mekânı boylu boyunca keser; toprağın sakin kimliklerini uzaklaşıp gözden kayboldukları hıza dönüştürür.[14]

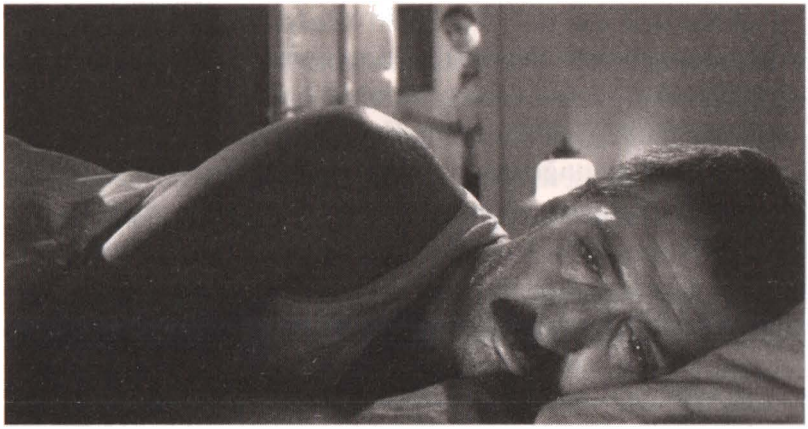
14. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley CA: University of California Press, 1984, s. 111-12; Türkçesi: *Gündelik Hayatın Keşfi*, C. 1, çev. Lale Arslan Özcan, 2009; C. 2, Erkan Ataçay ve Çağrı Eroğlu, 2010, Ankara: Dost.

"Duymadım" ve Unutuşun Hayaleti

İsmail'e bir meşgale bulmaya uğraşan Hacer, bir araba almak için biraz para temin etmeyi isteksizce kabul eder. Servet'i ofisinde ziyaret edip, hapisten çıkınca Eyüp'e verileceği vaat edilen paranın bir kısmını istemeye karar verir. Bu zoraki görüşme Hacer'in cep telefonuna gelen bir aramayla bölünür. Hacer'in telefonunu çantasında bulması, biraz da gülünç bir şekilde uzun sürer. Anlatı bağlamında tesadüfi bir olay gibi gösterilir bu, fakat telefonun zil sesi olarak duyduğumuz şarkının kehanetvari sözlerinde şöyle bir uyarı vardır:

> *Sen de sev ama sevilme, aşk acısı çek ben gibi. Çok özle ama kavuşma, kavuşamadığım gibi. Senin de yüreğin yansın, başka ellerde mum gibi. Çaresizlik ayrılmasın, kapından köle gibi. Senin de kalbini çalsın, başkaları mal gibi.*

Hacer'i eve bırakmayı teklif eden Servet, sonunda onu baştan çıkarır; Hacer, şarkının dile getirdiği yıkım ve çaresizlik kehanetini duyamamıştır. İhanete ve karşılaşmanın getireceği kaçınılmaz enkaza doğru yol alır. Şarkının özlemden, köle olmak ve çaresizlikten söz etmesi bir kere daha Hacer adının Kutsal Kitap'taki köklerini akla getirir: İsmail'in annesi, köle Hacer, İbrahim'in kavminden sürülmüş, oğlunun hakkı olan mirastan mahrum bırakılmıştır (İbrahim ve Sara'nın oğlu İshak, İsmail'den sonra doğmasına rağmen İbrahim'in mirasını almıştır). Merak uyandırıcı bir şekilde, *Üç Maymun* engellenmiş mirasın hayaletini atmosferik olarak, hayaletsi bir oğlan çocuğu figürü biçiminde ortaya koyar. Su temasını devam ettirecek şekilde, İsmail'e görünen oğlan çocuğunun her yanından *su* damlar. Ağzından çıkan tek kelime, bu hayaletsi görünün İsmail'in küçük kardeşinin bir iz-belirişi olduğunu ortaya koyar. Oğlan çocuğu-hayalet bir kez daha, Eyüp hapisten salındıktan sonra evde bir yatakta dinlenirken (ve kendisi hapisteyken Hacer'in Servet'le bir ilişkisi olduğundan şüphelenirken) Eyüp'ün boynuna doladığı koluyla görünür. Erkek kardeşin (veya oğulun) tekinsiz belirişi, asla açıkça anlatının bir parçası olarak incelenmez veya tartışılmaz. Engellenmiş mi-



Resim 5.3 Hayaletin belirmesinden hemen önce Eyüp. *Üç Maymun*.

rasın hayaleti, kurtuluş veya yeniden tesis etmenin gizilliği, gelişmekte olan öyküyü aksatıp provoke eder, ama asla nedeni anlatılmaz, bağlamı verilmez veya açıklaması yapılmaz.

Dolayısıyla *Üç Maymun*'daki hayaletsi beliriş caymacadır (*anacoluthic*).[15] *Hayaletsi caymaca* olarak ölü çocuk –küçük kardeş veya kaybedilmiş oğul– aksi takdirde istikrarlı olacak imge ve diyalog akışına bir kesinti veya süreksizlik sokar. Bu tanımdan hareketle, filmin muntazam sözdiziminin eşiğinde yer alan anlatılmayan caymaca, bir sapma, kopma, kırılmayı ve tamamlanmamışlığın parçasını temsil eder. Derrida caymacanın spekülatif doğasını tanımlarken, "bir retorik figürü gibi görünse de bundan daha fazlası olduğunu, her halükârda retorik içinde retoriğin ötesini işaret ettiğini; dilbilgisi içinde dilbilgisinin ötesini işaret ettiğini"[16] vurgular. Caymacanın yı-

15. *An-akolouthos*'un kelimesi kelimesine çevirisi, "takip etmeme"dir veya aksi takdirde belli bir örüntüye sahip olacak bir iletişim dizisiyle ilişkili olarak – bütün sentezini kırmaya yarayan– aksamadır.

16. Jacques Derrida, *Without Alibi*, İng. çev. P. Kamuf, Stanford CA: Stanford University Press, 2002, s. 167. Henüz yayımlanmamış doktora tezi "Language in Ernst Bloch's Materialism: A Reading of Anacoluthon"a erişmemi sağlayarak caymacayı daha iyi anlamama olanak veren Nathaniel J. P. Barron'a teşekkürler.

kıcı ilkelerini hayalete bağlayan Derrida ve Stiegler "hayaletin her şeyden önce görünür olduğuna" dikkat çeker; "görünüre dairdir, ama görünmeyen görünüre; kanlı canlı mevcut olmayan bir bedenin görünürlüğüdür".[17] Benzer şekilde Certeau da ruhlar ve hayaletlerin yansıttığı ve kışkırttığı tekinsiz mekânın, "lafzi veya izin verilen anlamın coğrafyasının tepesinde şiirsel bir coğrafya"[18] ürettiğini ileri sürer. Dolayısıyla bir hayalet enkazdan, zengin suskunluklar veya sözsüz hikâyelerle dolu bir kalıntıdan, "boşluğun ifade ettiği ... opak edimlerden"[19] oluşur. Bu bakımdan hayaletsi anlamlar,

> ne kadar görüyorsa ancak o kadar konuşur. Sessiz kalan türde bir bilgidir bu. Bilinen ama ortaya çıkarılmamış olana dair ipuçları iletilir ... Mekânlar parçalı ve içe dönük tarihler, başkalarının okumasına izin verilmeyen geçmişler, göz önüne serilebilecek ama hikâyeler gibi bir kenarda bekletilen, böylece gizemli kalan birikmiş zamanlardır.[20]

Üç Maymun'daki bu caymaca ve hayaletsi oğlan çocuğu imgesi, sözsüz, içi boş bir uzamın tarihsel enkazını ve belleğin unutmasını barındırır. Burada geçmiş "eski devrimlerin pineklediği, yürüme, yemek yeme, yatağa gitme gibi gündelik edimlerde" uyur.[21] Ayrıca Augé belleğin unutkanlığı ve sessizliğinin hem toplum hem de birey için zorunlu olduğunu, zira bir noktada şimdinin tamamlanmamışlığını hatırlamak için unutmak gerektiğini söyler. Dolayısıyla "bizzat bellek unutmaya ihtiyaç duyar: Eski geçmişi tekrar bulmak için yakın geçmiş unutulmalıdır".[22] Dolayısıyla bellek ile unutma "bir bakıma yaşam ile ölüm arasındakiyle aynı ilişkiye sahiptir".[23] Unutmanın unutkanlığı ölümle ilişkilendirilirken, belleğin canlandırılması doğum ve hayatla ilişkilendirilir. Bu "ölüm anlayışlarını devreye so-

17. Jacques Derrida ve Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, İng. çev. J. Bajorek, Cambridge: Polity, 2002, s. 115.
18. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, s. 105.
19. *A.g.y.*, s. 107. 20. *A.g.y.*, s. 105.
21. *A.g.y.*, s. 108. 22. Augé, *Oblivion*, s. 3.
23. *A.g.y.*, s. 14.

kar (başka bir yaşam olarak ölüm veya yaşamın bünyesi gereği ölüm), bunlar da bellek ve unutmaya verilen rollere hükmeder".[24] Unutmanın unutuluşundan hatırlamanın hayaletsiliğine ve şok edici tekrar ortaya çıkışına kadar, bir şeylerin eksik olduğu hissi vardır; bu da uçucu bir yeniden tesis etme ve gerçekleştirme sızısıyla dolu bir boşluğu ortaya çıkarır. İtiraf sızılarının zaptedilmiş ve baskılanmış yükü yoluyla, İsmail ve Eyüp –hayaletsi ortaya çıkışlarla beraber– yaşamları boyunca nostaljik bir tamamlanmamışlık yüküyle ağır ağır ilerlerler.

Burada ayrıca *boş-uzam* deneyiminden aniden ortaya çıkan hayaletsi görünümler karşısındaki hayretin önemini de dikkate almalıyız. Bu bağlamda Bloch[25] Almanya'daki Harz Dağları'nın güzelliğiyle bir bağlantı kurmayı dener. Harz'daki dağlardan biri Brocken' dir; Brocken Hayaleti olarak bilinen hayaletsi belirişin adı buradan gelir. Brocken'in güzel gizemi ve boşluğunu anan analitik flörtünde bir hayret de vardır. Bilhassa *Üç Maymun*'daki hayaletsi belirişle ilişkili olarak, daha ayrıntılı incelenmeye değer bir konu bu.

Brocken Hayaleti, geleneksel olarak *atmosfer optiğinin*[26] incelenmesiyle ilişkilendirilen bir fenomendir. Bir optik efekt olarak daha yüksek rakımlarda belirir. Brocken Hayaletleri sadece belirli atmosfer koşullarında, özellikle güneş alçaktayken (dağın bir tarafında) yürüyen veya tırmanış yapan birine vurduğunda ve dağın diğer tarafında da pus veya sis olduğunda görülür. Hem rakım hem de iklim koşulları uygunsa, Brocken Hayaleti optik efekti oluşabilir. Bu efekt, "gözlemcinin başının gölgesini" çevreleyen parlak, eşmerkez-

24. *Oblivion*, s. 15.

25. Bloch, "Excavation of the Brocken", *Literary Essays* içinde, W. Hamacher ve D. E. Wellbery (haz.), İng. çev. A. Joron ve diğ., Palo Alto: Stanford University Press, 1998.

26. John Naylor, *Out of the Blue: A 24-hour Skywatcher's Guide*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 39-46; David Lynch ve William Livingston, *Colour and Light in Nature*, 2. basım, Cambridge: Cambridge UP, 2001, s. 11. Ayrıca bkz. Walter Tape, *Atmospheric Halos*, Antarctic Research Series, C. 64, 1994. Walter Tape ve Jarmo Moilanen, *Atmospheric Halos and the Search for Angle X*, Washington DC: American Geophysical Union, 2006.

li halkalardan oluşan bir haleden meydana gelir.[27] Tırmanan kişinin insan biçiminin özel şeklini taklit eden karanlık ve boş bir gölgenin, bir boşluk imitasyonunun yansıtılmış boş uzamı, bu halenin merkezini *deler*. Dikkat çekici bir şekilde, *Üç Maymun*'daki hayalet ilk ziyaretinde bu tasvire çok benziyor.

Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth ve Thomas De Quincey gibi yazarlar bu özel atmosferik fenomeni ele alıp yaratıcı bir şekilde incelemiştir. Bunun nedeni, Brocken Hayaleti'nin yabancılaşmış bir öznenin kudretli bir simgesini oluşturmasıdır.[28] Brocken Hayaleti efekti, doğanın yarattığı ama doğadan ayrı bir insan gölgesi üretir. Ayrıca Brocken Hayaleti'nin zihinde yer eden belirişinin, tanıklarına "yabancılaşmalarını" göstermek gibi özel bir becerisi vardır: "Bunun [kendi] gölgeleri, [kendi] Varlıklarının yansıyan bir Biçimi olduğunu fark etmeyip ... Hayalet sanırlar ve korkuyla geri çekilirler."[29] İnsan-gölgenin boşluğu fikrinin (ve bunun üstüne düşüncelerin) metaforik gücüne atfedilebilir bu; hayaletsi beliriş bir bakıma insan psişesinde gizli veya saklı bir şeylerin tezahürünü ifade eder.[30] Dolayısıyla Hayalet yabancı ve "yaratıcısına ters"[31] olarak yansıtılır. Bununla birlikte, belirişin gölgesinden ortaya çıkan hayali uzamın bir yaratıcı büyüme noktasına dönüşme potansiyeli vardır.[32]

27. Charles F. Talman, "The Language of Meteorology", *The Popular Science Monthly*, C. *LXXXII*, 1913, s. 272-9 ve 275.

28. C. J. Wright, "The 'Spectre' of Science: The Study of Optical Phenomena and the Romantic Imagination", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, C. 43, 1980, s. 186-200.

29. Sean Gaston, "Romanticism and the Spectres of Disinterest", *European Romantic Review*, C. 15, No. 1, 2004, s. 17, 113-29.

30. Bkz. Stephen Prickett, *Coleridge and Wordsworth: The Poetry of Growth*, Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

31. Prickett, *Coleridge and Wordsworth*, s. 23.

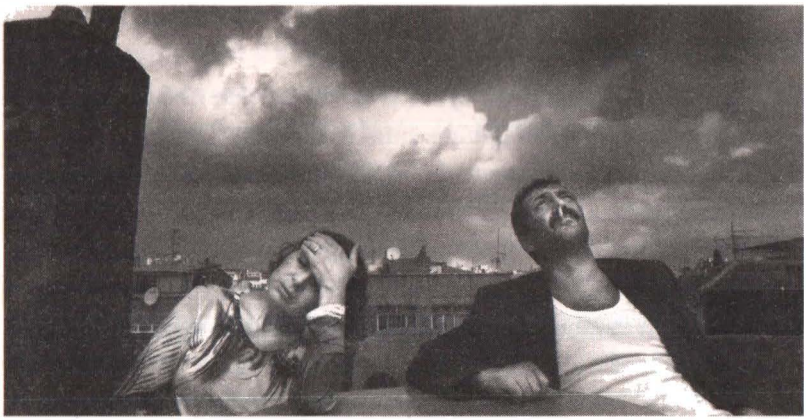
32. *A.g.y.*, s. 39.

Hatırlamanın Şoku

Üç Maymun'daki engellenmiş mirasın ve kaçırılan fırsatın caymacalığını, Bloch'un *déjà vu* üstüne çalışmasıyla da ilişkilendirebiliriz. Burada, insanın yolunu şaşırdığı bir tekinsiz deneyim anı bir yer, imge veya kişiyle tekrar karşılaşma yoluyla aniden ortaya çıkar. Tekrar ziyaret, daha önce yaşanmış (önceden görülmüş) olmanın deneyimsel köklerini içeriyor gibi görünecek şekilde ortaya çıkar. Bununla birlikte Bloch'ta *déjà vu*, bu tür uçucu ve anlık deneyimlerin ütopik bir gizilliğin çözülmemiş şifresini içerdiğini ima eder. Meydana gelmesi gündelik yaşamın istikrarı ve rutinini böldüğü ve aksattığı için, bu tuhaf karşılaşma kaçınılmaz şekilde bir şok hissinin sınırındadır. İçeriğinin görünüşte unutulmuş ve uçucu bir parça olarak tekrar yüzeye çıkmasının şiddeti, şimdinin zamansal deneyimi ve rutinini delip geçer. Rahatsız edici bir olay, adeta arşivlenmiş bir hatırlamadır bu; geçmişte bir noktada yaşananların bir kopya an olarak aynı şekilde yeniden ortaya çıkmasıdır. Bununla birlikte Bloch için ütopik *déjà vu* deneyimi önceden görülmüş ve aynı şekilde deneyimlenmiş bir "yaşam"ın kopya malzemesini içermez. Bloch'a göre *déjà vu* karşılaşmasını harekete geçiren daha ziyade "önceden özdeş tarzda, aşağı yukarı aynı koşullarda temas edilmiş bir iç hal"dir; "bir deneyimin içeriği değil, sadece niyeti vuku bulur".[33] Hayaletsi çocuğun belirişi, geçmişten gelen altüst olmuş bir parçanın, başarısız başlangıçlar ve sürüncemede bırakılmış olasılıkların çağrışımlarıyla dağılmış bir parçayı tanımayı şoka uğratan ve yeniden canlandıran bir şifre olarak işler. Bu bakımdan, kayıp erkek kardeş veya oğulun hayaletsi belirişinin tekrar görülmesiyle ilişkili gizillik şok edicidir, çünkü koparılmış, kesilmiş veya görmezden gelinmiş bir şeyleri yansıtır, bu şeylere varoluşsal bir düşüşe tanıklık eder.

Bloch bu noktada bir ayrım daha yaparak, yeniden hatırlama edimini *anamnesis*; aktif bir tanımayla ilişkili, gelecekte kudretli hale gelecek daha aktif bellek biçimini de *anagnorisis* olarak adlandırır.

33. Bloch, *Literary Essays*, s. 201-2.



Resim 5.4 Terasta. *Üç Maymun.*

Anamnesis mefhumu, tüm bilgilerin, doğum öncesindeki aşkınsı dünyada halihazırda *görülmüş* olan imgelerin ve Biçimlerin hatırlanmasından kaynaklandığını söyleyen Platonik öğretiden alınmıştır.[34] Bu öğreti ancak önceden bildiğimiz için bilgiye sahip olduğumuzu, anı maddesinin hatırlanmasının sanki her şey zaten Biçimlenmiş gibi geliştiğini ileri sürer.[35] Buna karşılık, tamamen ayrı ve farklı bir anlama olarak *anagnorisis* tanıma sürecine işaret eder. Bloch bu Aristotelesçi mefhumu benimseyip biraz değiştirerek, yaşanan ânın dolaysızlığı dahilinde *yokluğun* anlık şoku ve tanınmasını ifade etmek üzere kullanır. Burada tanıma, bir şeyin (yaratıcı biçimde takip edilmesi gereken *bir şeyin*) eksik olduğu fikrini yayar. Platoncu *anamnesis*'ten farklı olarak anagnoritik iz anıları, tamamlanmamıştır ve öznel olasılık izleri içerir. Dolayısıyla *anagnorisis* alternatif olasılığın ifade edilmemiş izleriyle dolu gelecek potansiyelinin yanı sıra, geçmişi aşmaya ve geleceği dönüştürmeye doğru ilerleme becerisini hesaba katar.[36]

34. Hudson, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, s. 78.

35. Michael Landmann, "Talking with Ernst Bloch: Korcula 1968", *Telos 25*, 1975, s. 165-85.

36. Ehud Luz, "Utopia and Return: On the Structure of Utopian Thinking and its Relation to Jewish-Christian Tradition", *The Journal of Religion*, C. 73, No. 3, 1993, s. 364.

Burada genel hatlarıyla ele aldığımız unutma, bellek ve tanımaya dair farklı kavramlar kapsamında, *Üç Maymun* gayet *anamnetik* ve Nietzscheci olan bir dizi baskın tema geliştirir. Nietzsche bengi dönüşten bahsederken, her şeyin "sonsuz bir oluş ve yeniden oluş" halinde olduğunu, "kaçmanın imkânsız"[37] olduğunu, "mekanist ve Platonik olanın bengi dönüşte uzlaştığını" yazar.[38] Bu noktayı şöyle açar:

> Artık bir tanrı olmasa bile, dünyanın hâlâ ilahi yaratma gücüne, sonsuz dönüştürme gücüne muktedir olduğu varsayılır; eski biçimlerinden herhangi birine geri dönmeyi bilinçli olarak engellediği varsayılır; her türlü tekrardan kaçınma niyetinde olduğu, dahası bunun araçlarına ve yollarına da sahip olduğu varsayılır; ve bu amaçla, her an her hareketini kontrol ettiği varsayılır [ama] ... bir kuvvet olarak dünya sınırsız olarak düşünülmeyebilir, ... dünyada ebedi yenilik kapasitesi ... [yoktur] ... olmuş olan her şey ebedidir: Deniz gene onu karaya taşıyacaktır.[39]

Dünyanın Platonik, anamnetik ve sonsuz deliliğinin nihayetinde tekrar tekrar meydana geldiği ve kaçınılmaz olduğu yönündeki Nietzscheci önerme, *Üç Maymun*'daki baskın anlatı ve karakterlerin özellikleriyle uyumludur; çünkü bu karakterler, öngörülebilir ve az çok tahmin edilebilir senaryolar arasında sürekli gidip gelir. Film boyunca karakterlerin tekrar eden, yazgıya dayanan eylem döngülerinde kapana kısılmış olduğu hissi vardır. Hacer sürekli Servet'in duygulanımlarının beyhudeliğine geri döner; ama daha çarpıcı, belki de daha dikkate değer olan, Eyüp'ün kahvede Bayram'a yaklaşımıdır: Aynı rüşvet ve yozlaşma örüntüsünü tekrarlayarak (Servet'in Eyüp'e yaptığı gibi) Bayram'ı İsmail'in suçunu üstlenip Servet'i öldürdüğünü söylemeye ikna etmeye çalışır.

Gelgelelim, "görmedim, duymadım, bilmiyorum"un bu son derece açık versiyonuyla birlikte, geçmişin hayaletsiliği geleceğin zımni mesajını mırıldar. Üç maymun meselinin bazı yorumlarında

37. Nietzsche, *The Will to Power*, s. 545.
38. *A.g.y.*, s. 546. 39. *A.g.y.*, s. 548.

–eksik olmakla beraber– dördüncü bir öğe daha vardır: "yapmadım"ı temsil eden maymun. *Üç Maymun*'da eksik olan dördüncü öğe budur. Başka türlü davranamamaktan, dolayısıyla yazgısından kaçamamaktan ve tekrardan mustarip karakterlerin her biri başka türlü davranma, dolayısıyla başka türlü yaşamayı en azından potansiyel olarak barındırır. Aslına bakılırsa "yapma" ile "görme"[40] arasında bir ayrım vardır; Nietzscheci süreklilik ve bengi dönüş mefhumuyla ilişkili güçlüklerden biri, "yaşanan sürenin süreksizliklerinin genelde insanın geride bıraktığı şeyin ayrılmaz bir parçası olan geri kazanımını yasaklamasıdır".[41] Bu anlamda çocuğun hayaleti filme (belli belirsiz de olsa) bir olasılık izi katar; ve bu da bir kurtuluş olasılığının gizilliğini ima eder.

Bu olasılık izini daha ayrıntılı ifade edebilmek için, Bloch'a ve *Henüz-Değil* öğretisine geri dönelim. Eski bir arkadaşıyla sohbeti sırasında Bloch felsefi açıdan dolu dolu olan şu formülü ortaya koyar:

> "Tüm büyük filozoflar düşüncelerini tek bir cümleye indirgeyebilmiştir ... Senin cümlen ne olurdu?" Bloch bir süre piposunu tüttürüp şöyle der: "Bu içinden çıkması çok güç bir tuzak. Yanıtlarsam, kendimi büyük bir filozof gibi görmüş olurum. Ama sessiz kalırsam, aklımda bir sürü şey olmasına rağmen söyleyecek sözüm yokmuş gibi görünür. Bu yüzden sessiz kalmak yerine, küstah görünme pahasına şöyle söyleyeceğim: Ö henüz Y değildir."[42]

Bu cümleyle Bloch Aristoteles'in "Özne Yüklemdir" (veya "Ö, Y'dir") kategorisini akla getirir; "özne" veya *Varlık* nihayetinde yüklemli, kurulu veya tamamlanmıştır. Gelgelelim bu Henüz-Değil kategorisini ekleyerek, Bloch söz konusu postülanın bünyevi varsayımlarını yeniden formüle eder ve sorgular. Bloch'un "Ö, Y'dir" formülünü sorgulayışının daha kapsamlı içerimlerini değerlendirebilmek için, Aristoteles'in ilişkili *entelekya* veya yaratıcı madde kavra-

40. Augé, *Non-Places*, s. 80. 41. Augé, *Oblivion*, s. 71.

42. Bloch, *Man on His Own: Essays in the Philosophy of Religion*, İng. çev. E. B. Ashton, New York: Herder & Herder, 1970, s. 9.

mını başka bir amaçla nasıl değiştirdiği üstünde de durmamız gerekiyor.

Metafizik'te Aristoteles şöyle der: "Hiç kimse aynı şeyin hem olduğuna hem de olmadığına inanmaz ... Dolayısıyla zıtların aynı anda aynı öznede olması mümkün değildir."[43] Bununla birlikte Aristoteles değişim ve dönüşümü izah etme gereksiniminin farkındadır. Dolayısıyla Aristotelesçi şemada değişimler gerçekleşebilir, ve gerçekleşir de, ama bunlar nihayetinde özsel olmayan özelliklerle ilişkili geçişlerin bir sonucudur. Öyleyse değişim yüzeysel akışın bir tecellisidir; "özne"nin temel oluşumunu değişmeden bırakır. "Ö henüz Y değildir" cümlesi, Aristoteles'in öğretisinin bu yönünü sorgular. Bloch için (ister öznel töz ister başka türlü olsun) maddenin bütünlüğü radikal uyarlamalara ve değişimlere açıktır. Nihai durumunun ne olabileceğinin belirlenmemiş olması anlamında, madde "henüz değil" dir.[44] Bu anlamda "Ö henüz Y değil" formülü esasen Aristotelesçi "Ö, Y'dir" önermesini tersine çevirir.[45] Bloch için çelişkili durumlar aynı öznel yaşam dünyasında birlikte yer alabilir. "Özne"nin temeli ve maddesi hem *vardır* hem de *henüz değildir*. Bu, geçmiş kisvesine bürünmüş Şimdi'nin dolaysızlığının, geleceğin daimi içkinliği içinde ve bu içkinlikle diyalektik olarak birleşmiş biçimde varolduğu anlamına gelir. Dolayısıyla Bloch'ta madde, özne ve gelecek, yeni gelişmeler, yeni bilgiler ve dönüştürücü eylemler olasılığını *anagnorisis*,

43. Aristoteles, *The Metaphysics*, İng. çev. H. Lawson-Tancred, Londra: Penguin, 2004, s. 88; Türkçesi: *Metafizik*, çev. Ahmet Arslan, İstanbul: Sosyal, 2012.

44. Hudson, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, s. 137

45. Leszek Kolakowski Bloch için maddenin "sadece mekanik bir yığın olmadığını, Aristoteles'in tanımının örtük anlamına uygun olarak hem olasılığa-görevarlık (*kata to dynaton*, yani her tarihsel fenomeni koşullara ve tarihsel materyalizme uygun olarak belirleyen), hem de olasılık-içinde-varlık (*dynamei on*, yani nesnel biçimde ve gerçekten olası olanın bağlılaşığı veya ontik olarak diyalektik sürecin olasılık-substratı) olduğunu" ileri sürer ("Ernst Bloch: Marxism as a Future Gnosis", 1978, s. 439). Peter Thompson da bu görüşü destekler: "Her şeyin, hem insan türünün hem de bizzat maddenin, içinde henüz belirlenemeyen bir şeye dönüşeceği şey, Aristoteles'in *dynamei on* kavramı –veya gelecekte olası olabilecek– ile *kata to dynaton* kavramının –veya o anda mümkün olan– birleşimidir" ("Ernst Bloch and the Quantum Mechanics of Hope", 2009, s. xviii).

kavramındaki gibi içeren gizil ve gizemli bir bulmacadan ibarettir. Bloch'un ileriye yönelik umut ontolojisi, öznel ve daha kapsamlı kolektif geleceklerin kararlaştırılmış olmaktan uzak olduğunu ima eder. Yeni limanlara varabilmek için, yeni olası fikirler veya *ideallere* doğru yola çıkmamız gerekir.

Üç Maymun'un hayalet temasının düğüm noktası budur: Filmdeki baskın, canlı karakterler kendilerini katılaşmış, şekillendirilebilir olmayan öznellikler, terbiye edilmiş ve yolunu kaybeden bir yazgıcılık gemisi biçiminde ifade edilmiş öznellikler olarak sunarken, gizil ve alternatif bir olasılık onlara musallat olur. Henüz-Değil'in hayaleti, Eyüp, Hacer ve İsmail'in görünen yazgısının çevresinde uyandırılmayı bekleyen gizil bir potansiyel tohumu barındırır. Bu bakımdan, toplumsal ve ilişkisel açıdan kısıtlı rutinlerle ilişkili güçlü alışkanlıklar ve beklentiler, önceden belirlenmiş ve kaçınılmaz bir yazgının sözde sonlu ve kapalı tekrarını duraklatır. Servet, Hacer ve Eyüp –görmedim, duymadım, bilmiyorum– Platon ve Nietzsche'nin yeniden meydana geliş ve tekrara dair öğretilerini cisimleştiren insanbiçimli karakterler sunar, böyle karakterleri oynarlar. Ne var ki engellenmiş çocukluğun hayaletinin (hayalet oğlan çocuğu) ortaya çıkardığı yaratıcı ve anagnoritik izler, ayrıca İsmail'in yozlaşmış, çıkarcı ve ahlaksız "ötekiler" tarafından çalınmış olan mirası, gizli bir yeniden tesis etme ve kurtuluş potansiyelini ima eder.

6

Bir Zamanlar Anadolu'da: *Ante Rem*, Öç, Hinterlant ve Dedektif Keşfi

Bir Zamanlar Anadolu'da filminin açılış sahnesinde, henüz tam çökmemiş bir akşamın alacakaranlığına buyur edilirken, dağınık bir atölyenin pervazı leke içinde, camı zamanın izini bıraktığı bir kir tabakasıyla kaplı olan penceresinden içeri bakarız; uzakta gürleyen bir fırtınanın uyarısı duyulur. İçeride arkadaş olduğu farz edilen bir topluluk sahnesi belirir. Bununla beraber, ilk bakışta üç kafadarın kardeşliği gibi görünen şeyin bu eril ini, bir kumpas havasıyla sarmalanmıştır. Üç adam arasında bir sohbet gelişmektedir, fakat kelimeleri veya iletişimlerinin bağlamı işitilmez, dolayısıyla her türlü anlam izi eksiktir. Topluluğun kapanımını bozan bir hareketle, içlerinden biri dışarı çıkar. Atölyenin önündeki, zincirlenmiş, havlayan köpeğe doğru ilerler. Bağlı hayvana biraz yemek verir ve gökyüzüne, eli kulağında olan fırtına tehdidine şöyle bir bakış atar.

Karanlık bir füg yoluyla sağlanan kısa geçişle, anlatı sekansı çok da uzak olmayan gelecekte, bilinmeyen bir yere taşınır. Bu yeni senaryoda önceki sahnede fırtına bekleyen karakterin yanındakilerden birini yaralı olarak bir arabanın arka koltuğunda paşa paşa otururken görürüz. İki memur nezaretindedir; bir doktor (Cemal) ve bir polis memuru (İzzet). Arabanın önünde ise daha kıdemli bir polis, komiser (Naci) ve sürücü (Arap) vardır. Sahnedeki ilk diyalog pek bir şey

açık etmez; Naci, Arap ve İzzet manda yoğurdunun faydaları hakkında acayip, komik bir tartışma yürütmektedir. Hem kelimenin düz anlamıyla hem de tematik olarak böylesine karanlık bir film için komik kaçan, insanın sıradanlığı, ego ve erillikle ilişkili bu tür anlar film boyunca beklenmedik şekillerde ortaya çıkar.

Kortej bir yerde durur. Çok geçmeden memurlar ve tutuklunun bir aramaya dahil olduğu ortaya çıkar; öldürülüp gömülmüş bir kurbanın konumunu tespit etmeye çalışan, tadı kaçmış, birbirinden alakasız insanlardır bunlar. Maktulün sürülmüş bir tarlayla çeşmenin yakınlarındaki yuvarlak bir ağacın civarında, haliyle toprağın bozulduğu bir yere gömüldüğünden başka bir ipucu yoktur ellerinde. Amansız gecenin örtüsüne sarınıp engebeli manzaranın derinliklerine dalarlar.

Bloch, bilginin kısıtlı olması nedeniyle muamma gibi görünmesine rağmen, dedektif keşfinin o kadar da gelişigüzel olmadığını iddia eder; bu keşfin alışılmadık askerleri "anlatı biçimindeki kanıt avları"nda[1] izler ve ipuçları arar. Ortaya çıkarma (*detection*) süreci kaçınılmaz olarak insani bir gizeme, anlatının ayrıntıları ve ifşaları ötesinde bir yerlerde pusuda bekleyen gizil bir sırra odaklanır. Bu bağlamda *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde *anlatıya dökülmemiş* çok şey vardır; filmin değişen, parça parça temaları *ante rem* (şeyden önce) gerçekleşmiş olayların tekrar belirmesi etrafında gelişir. Bloch'ta, keza *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, hikâyenin başlangıcının ötesinde bir yerlerde ipuçları mırıldayan dolambaçlı izler, karanlıklar ve namevcudiyetlerle hem kelimenin düz anlamıyla hem de alegorik olarak karşılaşırız. Bu anlatıya dökülmemiş fügler ve huzursuz edici boş mekânlar "davanın çözülmesini" aksatır, engeller.[2]

Bloch'a göre olgulardan yalıtılmış olan dedektif mecazı ütopik bir temel şifre cephesini, ortaya çıkmamış ortaya çıkışın ve gizil olasılığın kültürel bir hiyeroglifini temsil eder. Tekinsiz bir görsel bulmaca olarak bulaşıcı entrikası, çözülme ve nihayetinde kurtuluş fı-

1. Bloch, *The Utopian Function of Art & Literature*, s. 246.
2. *A.g.y.*, s. 255.



Resim 6.1 Fırtınayı bekleyen karakter. *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011).

sıltılarını ve özlemlerini uyandırır. Kültürel kisvesinin *gündelikliğinin* ötesinde, dedektif temasının potansiyeli metafizik bir bulmaca içerir; anlatısal yapıntısının sınırlarının ötesine çomak sokan ve dağılan bir bulmaca. İnsanın ortaya çıkarma zorlantısını tetikleyen gizemin tamamlanmamışlığının ifşa ettiği mırıldayan boşluktur; ilksel bir olayın hatırlanmayacak kadar eski bir mirasının yıkıcı gizemin kaynağıdır; insan mirasının daimiliğine doğru patlak veren bir düşüştür,[3] "hayra alamet olmayan"[4] beklenmedik etkiler barındıran bir bulmacanın yankısını bırakır sadece. İster Ceylan'ın filminde, ister başka herhangi bir kültür tabanlı dedektif senaryosu biçiminde olsun, bir olayın yankılanan sonuçlarına *şahit* olanlarda ilksel *düşüşün* bilgisi ve ayrıntıları esasen *eksiktir*. Sürgün, yersiz yurtsuzluk ve yabandan oluşan Anadolu hinterlandında anlatının dolambaçları göçebeliğin arafta kalmış yankılarını ortaya çıkarır. Dolayısıyla dedektifin görevi, terk edilmiş bir "hakikat"in çürüyen cesedini – hem kelimenin düz anlamıyla hem de alegorik olarak– ortaya çıkarmaktır.[5] Bloch için, *Babil* tarzı yersiz yurtsuzluğun nihilist temelsizliğinin, evrensel ve kurtuluşsuz insanlık durumu olduğunu ileri sürmek an-

3. Almancada *der Fall* sadece "düşüş" değil, "vesile", "kerte" keza "vaka" anlamına da gelir.

4. Bloch, *The Utopian Function of Art & Literature*, s. 258.

5. *A.g.y.*, s. 259.

lamına gelmez bu. *Köken* boşluğu aynı zamanda yaratıcı bir verimlilik, toplama ve keşif için doğurgan bir dürtü ve açlığa neden olan katalitik bir alan barındırır. Filmde gelişen hikâyeyi sarmalayan karanlık, ıssızlık ve namevcudiyetin aktardığı anlatıya dökülmemiş fügler, gizil kurtuluşun *caymaca* ipuçlarıyla doludur. Dolayısıyla kayıp dünler ve daha güzel yarınlar daima *Bir Zamanlar Anadolu'da* karakterlerinin maskeleri ve tamamlanmamış öykülerinin ötesine uzanır.

Tutuklu ve arabanın yer aldığı gece sahnesine, bozkırdaki konvoyun *göçüne* (*exodus*) dönecek olursak, etrafa emirler yağdırıp agresif tavırlar sergileyen Naci'den, bozguna uğramış, iki büklüm haldeki tutuklunun adının Kenan olduğunu öğreniriz. Kenan adı filmin kapalı anlatısı bakımından faydalı, Eski Ahit'e referans veren bir ipucu olabilir. Yaratılış 5:9 bize Kenan'ın, Âdem'in torununun oğlu olduğunu, doğrudan Habil ile Kabil'in soyundan geldiğini söyler (Kenan, Habil'in katli sonrasında doğan, Kabil'in küçük erkek kardeşi Şit'in torunuydu). Kenan adı, bu iddiayı doğrularcasına, bir zamanlar güzel bir ahitten nihai bir *düşüşü* anıştırır; Şit'in torunu olarak Kenan'ın "malik"i kılındığı günahkâr ve yıkıcı aile mirasının ayırt edici özellikleri öç, kayıp ve göçebeliktir – bu temalar ve motifler *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin karakter ve sahnelerinin baştan sona her yerinde ortaya çıkar. Yaratılış'taki hikâyeye göre Kabil kıskançlık nedeniyle, intikam almak için kardeşini öldürür ve ıssız bir yere gömer; Tanrı "Kardeşin nerede" diye sorduğunda "Kardeşimin bekçisi miyim?" diye yanıtlar. Öyleyse filmdeki Kenan, Eski Ahit'ten gelen adının işaret ettiği alegorik ataları gibi, yeryüzünün huzursuz bir göçebesidir. Onunla birlikte bir kez daha, Habil'i arar gibi, bir ceset arayışına dahil oluruz. Kâh gayretkeş kâh heveskâr dedektifler olarak, izler ve ipuçlarının olayın kanlı sonucunun nedenini bir şekilde ortaya çıkaracağı umuduyla, düşüşün *ante rem*'inin ipuçları ve işaretleri için sahne ve anlatı alanını didik didik ederiz.

Yaban: Yücenin Maskesinin Düşürülüşü

Fakat *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin açıkça ütopik bir film olduğu anlamına gelmez bu. Bilakis film karanlık, zorlayıcıdır ve olsa olsa iç burkucu derecede distopyacıdır. Yabanda, gecenin koyu karanlığında bir ceset arayışı bunu kanıtlamaya yeter. Fakat yabanın *yüce* niteliklerini gözden kaçırmamak gerekir. Yaban ikili bir sırrı içeren, saklayan bir uzamdır. "İnsanlıktan yoksun"dur; ama boşluğu aynı zamanda insanlığın kayıp veya gizli yönlerinin tekrar keşfedilebileceği bir yerdir.[6] Aldatıcıdır, çünkü boşluğu "yok edici, hayat verici bir gücü, ... Tanrının sekülerleştirilmiş bir versiyonu"nu[7] gizler. Yabanın doğurganlığı, hayat verme gücü ilahi olanın fısıltılarını barındırır.[8] Anadolu'nun yabanı da böyle bir yerdir; çorak örtüsünün gizemi ötesinde, gizli yaşamların izlerini ve ipuçlarını içerir. Gecenin örttüğü hinterlandın anlatısal işlevi, "ya inkognitomuzun kendisine ya da (olumlu bir tarzda donatılmamış ve budanmamış olduğunda) inkognitomuzun beklentisine ait belirli karanlık-ütopik imkânları hezeyan halinde"[9] ifade etmektir. Kâbusun karanlığı diğer tarafa da kulak verir, orada "duyulan masalları kayda geçer; daha yüksek lere ışıyan bir günü, uzak semaların ... esintiyle indirdiği hakiki varoluşa dair bir sezgiyi, bir cennetin veya ona aidiyetin ilahi hidayetinin en iptidai öncelenmesini".[10] Yüce gizliliğin ikili karşıtlığı –Doğu'dan, güzel, her şeyi kuşatan bir gündoğumu potansiyeli– bozkırın o kâbus gibi yabanında, ıssızlığında uyuklar. Yabanın *karanlık*, sepya yüzü *öteki tarafa*, başka bir yerin "ötesine" dair ipuçları verir. Ayrıca filme verilen *Bir Zamanlar Anadolu'da* isminin *ironik* bir biçimde masallara atıfta bulunması da buna işaret eder. Filmde kullanılan bu

6. Geoghegan, "An Anti-Humanist Utopia", *The Privatisation of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia* içinde, haz. P. Thompson ve S. Žižek, Durham NC: Duke University Press, 2013, s. 55.

7. *A.g.y.*, s. 56.

8. *A.g.y.* Bu hususta Geoghegan Terry Eagleton'ın *Holy Terror* kitabına referans verir.

9. Bloch, *İzler*, çev. Suzan Geridönmez, İstanbul: İletişim, 2010, s. 165.

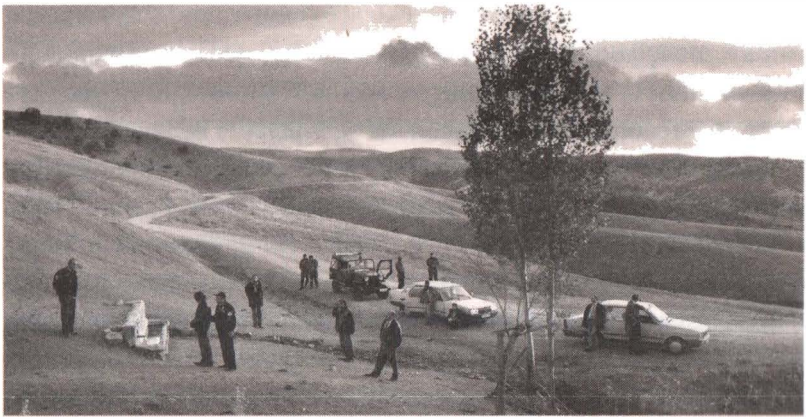
10. *A.g.y.*, s. 100.

ve benzeri pek çok tema ve anlatı mekanizması, Anton Çehov'un kısa öyküsü "Ev"dekilere bir hayli benzemektedir, özellikle de öykünün şu kısmı:

> Bir zamanlar, ülkenin birinde, yaşlı mı yaşlı bir hükümdar varmış... Güneşte koca bir buz kütlesi gibi ışıldayan sırça bir sarayda yaşarmış. Sarayın bahçesinde yok yokmuş: portakallar ... bergamotlar, kirazlar ... burada laleler, güller, inciçiçekleri açar, rengârenk kuşlar şakırmış [.] Evet [.] Ağaçlarda küçük cam çanlar asılıymış; rüzgâr esti mi öyle tatlı tatlı çınlarlarmış ki kimse dinlemeye doyamazmış [.] Bahçede ayrıca çeşmeler varmış [.] Sonya Teyzenin yazlığında gördüğün çeşmeyi hatırlıyor musun? İşte imparatorun bahçesinde de aynı öyle ama çok daha büyük çeşmeler varmış; ve bu çeşmelerden fışkıran sular en yüksek kavağın tepesine kadar varırmış.[11]

Ev/bahçe ile yabanı birbirinden ayıran yücelik Doktor Cemal karakteriyle daha da desteklenir. Nietzsche'nin modern insanının tipik bir örneği olan Cemal, rasyonel ve rasyonelleştirici bilginin (onun durumunda tıbbi bilgi) marazi mürididir. Mantıksızlığı fethetmek için yanıp tutuşur; kendisini "bilimin hizmetinde ... en üst düzey anlama ye-

11. Bkz. Çehov, *Home: A Short Story*, Tonalpress.com, 2014. Bu noktada, ikisi arasındaki çarpıcı benzerliklere kısaca değinmekte fayda var; Çehov'dan yapılan alıntının *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmine benzeyen yönü, hikâyeyi hülya gibi, öbür dünyaya ait bir bağlam olarak çerçevelemesi; böylece alternatif, farklı bir dünya olarak diğerinin yanına koymasıdır. Çehov'un kısa öyküsünün adının "Ev" olması, Anadolu'nun yabanı bağlamında çok ilginçtir. Bir kere daha, hinterlandın yersiz yurtsuzluğuna ütopik bir tezat ima eder. Bir başka dikkat çekici unsur da ağaçların "rüzgârda tatlı tatlı çınlayan" küçük cam çanlarla süslenmiş olmasıdır. Film boyunca birçok kere –özellikle rüzgârlı anlarda– gecenin açıklığında tiz ve tam olarak nereden geldiği anlaşılmayan bir çınlama işitilebilir (örneğin 46:11 ile 47:15 civarındaki, rüzgârın etkisindeki ağaçlar boyunca kameranın pan hareketinde). Bu tuhaf ve huzur kaçıran gürültü sık sık ortaya çıkar, ama açıkça bahis konusu olmaz ve tanımlanmamış olarak kalır; davetsiz bir misafir gibidir (Ceylan açısından şüphesiz cesur bir montaj tercihidir bu). Filmde ayrıca, arabayı kullanan Arap'ın yaban bir meyve ağacından sakarca meyve toplamasının keskin simgeciliği de vardır; çürük elmalar tepeden yuvarlanarak dereye düşer. Son olarak, film boyunca düzenli olarak arama mekânlarının her birinde küçük çeşmeler belirir.



Resim 6.2 Anadolu bozkırında arabadan indikleri an.
Bir Zamanlar Anadolu'da.

tileriyle ... donatılmış biri olarak görür ... diğer tüm varoluş biçimleri yükselmek için bunun yanı sıra mücadele etmelidir".[12] Gelgelelim hikâye geliştikçe, Cemal'in aynı zamanda cansız ve ruhsuz yabana düşüşünün yaralarıyla ilgilenmeye çalıştığı da açıklık kazanır. Yanılgı, kayıp ve pişmanlığı hatırlatan gölge ve yankılar, duygusuz görünen Cemal'in zırhını delip kırılganlığını ortaya çıkarır.

Konvoyun durduğu başka bir noktada, Cemal biraz mahremiyet arar; geceye bürünmüş engebelikte kayalık bir tümseğin gölgeli girintisinin arkasına dolaşır. Cemal işerken gök gürler, yıldırım çakar; her şeyi ortaya çıkaran bu ışığın geçiciliğinde, Cemal kayaya oyulmuş eski bir yüzle burun buruna gelince irkilir. Cemal'in yabanının çıplaklığı başka bir boyut, tekinsiz ve sinir bozucu bir yıkıcılık barındırır. Rasyonelliğinin, aklı başındalığının boş ve çorak manzarası pusuya yatmış bekleyen bir şeyleri, "bakışına karşılık veren" bir şeyleri ortaya çıkarır.[13]

Ayrıca Cemal'in Savcı Nusret'le inişli çıkışlı diyaloğu boyunca (*kendi ölümünü tahmin eden kadın*), oradan oraya sürüklenen diğer

12. Nietzsche, *The Birth of Tragedy & Other Writings*, s. 85.
13. Geoghegan, "An Anti-Humanist Utopia", s. 56.

kişileri "çözülebilir görevlerin en küçük çemberinde"[14] kapana kıstırmayı amaçladığını görürüz. Cemal için her neden ve sonuç, bilimin yasalarıyla tespit edilebilir ve açıklanabilirdir. Uhreviliğe veya irrasyonel fenomenlere yer yoktur. Savcı Nusret'le konuşmasının başında etkili bir şekilde gösterilir bu. Nusret çocuğu olup olmadığını sorduğunda, Cemal soğuk bir şekilde çocuk istemediği yanıtını verir. Filmde asla açıkça söylenmese de yüzeydeki gevşek imalar bunun Cemal'in evliliğinin sonlanmasının (ve *bir zamanlar* mutlu yaşamından düşüşünün) nedeni olabileceğini düşündürür. Nusret ile diyaloğunda bu biraz daha açığa çıkar; Nusret'in gizem ve umuda duyduğu acil ihtiyaç, Cemal'in olgular, kanıtlar ve tıbbi delillerden bahsetmesiyle etkili bir yapıbozuma uğrar. Ne var ki biyografik bellek izlerinin flaşbekler, fotoğraflar ve anekdot türü ifşalarla sezilmesi ve açığa çıkmasıyla, Cemal'in soğuk ve rasyonel bir kuşkucunun bütünlüğünden çok uzak olduğunu görürüz. Diğer karakterlere olduğu gibi ona da "kendi varoluşunun sonuçları"[15] musallat olmuştur. Tıp alanında rasyonel olsa da, ilişkiler bakımından yersiz yurtsuzluktan ve yaşamın boşluğundan mustarip bir adamdır. Kendi yabanının kırılıma uğrayan tezahürü, kayıp ve özlemin izlerini yayar. Cemal "insanın insan hastalığının, insanın ben hastalığının" bir başka kurbanıdır.

Hınç ve Öç: Kendi Ölümünü Tahmin Eden Kadın

Nietzsche insanın toplumsal varoluşunun tarihsel gelişiminin yaralayıcı bir parçalanma geliştirdiğini, bunun bir dizi efendi-köle ilişkisinde kendini gösterdiğini ileri sürer. Efendiler tabi kılınmış bir grup üstünde mutlak denetim uygular. Efendilerin elindeki güç ve kontrolün altında ezilen köleler, kendini olumlayan faaliyetten gelen otonom hayatlar yaşayamazlar. Yaşamlarına dayatılan katı baskıyla baş etmenin bir yolu olarak köleler, tepkisel ve negatif bir ilişki geliştirir. Nietzsche kölelerin bu yanıtını hınç olarak adlandırır. "Hınç,

14. Nietzsche, *The Birth of Tragedy & Other Writings*, s. 84.
15. *A.g.y.*, s. 87.

tepkin kuvvetlerin etkin kuvvetlere galip geldiği bir tipin tanımıdır. Tepkin kuvvetler de tek bir şekilde galip gelirler: Eylemeyi bırakarak. Elbette ki hıncı bir tepkinin gücüyle tanımlamamalıyız ... Hınç sözcüğü kesin bir ifadeyi belirtiyor: *Tepki, eylem haline gelmeyi bırakır ki artık hissedilen bir şey olsun.*"[16] Dolayısıyla hınç bir tür gizil maniye veya stratejik bir uyuşmazlığa işaret eder. Daha da önemlisi, hınç boyun eğerek uyum sağlama eylemi değildir; karakteristik olarak, efendi-köle ilişkisinin devamı bünyesindeki başlıca zayıflıklardan birini yaratıcı bir biçimde ve gizlice sömüren bir davranış tipidir. Bu zayıflık, iki tarafın da edimsel beklentiye uyma zorunluluğudur. Dolayısıyla bir kavram olarak hınç, kölenin tavrını beyhude olmaktan çıkarıp kısa bir süreliğine güçlendiren bir tepki türünü akla getirir. Hınç aracılığıyla eski içgüdüler –zalimlik, risk, acı ve yıkım– öngörülemeyen yeni olasılıklar bulur.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmindeki tüm ana karakterler, Nusret, Cemal ve Kenan kendi mirasının kölesi olarak görülebilir. (Bu şema dahilinde, Kenan'ın uzun suskunluğu ve Naci'ye yanlış bilgi vermesi bile hınç anları olarak görülebilir.) Hepsi yaşamı boyunca yaptığı tercihlerin ve giriştiği eylemlerin sonuçları altında ezilmektedir. Gelgelelim bir noktada hepsi efendi konumunu da işgal etmiştir. Öyle veya böyle, onlara yakın ve açık olanlara yıkıcı bir güç uygulamışlardır. Karakterlerin iç içe geçen dolambaçlı karmaşıklığında, film boyunca kaynayan ve –parça parça da olsa– yüzeye çıkan, özel, emsal bir hınç senaryosu vardır: *kendi ölümünü tahmin eden kadın* kisvesi altında, Savcı *Nusret'in* karısının aldığı öç. Bu öykü filmin 7. Bölüm'ünde, kortej cesedin gömülmüş olabileceği düşünülen başka bir yerde durduğunda başlar ve gelişir. Durduğu yerden aşağıda aramaya katılanları izleyen Savcı Nusret ile Doktor Cemal aşağıdaki merak uyandırıcı diyaloğa başlar:

[NUSRET] Bir kadın vardı mesela, bir arkadaşın eşi: Bu kadın bir gün, "ben dört beş ay sonra şu tarihte öleceğim" diyor ve hakikaten de tam o tarih geldiğinde küt diye ölüyor kadın.

16. Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*, s. 160-61.

[CEMAL] Nasıl yani?

[NUSRET] Basbayağı, dediğim gibi. Dört beş ay sonra doğum yapıp öleceğim diyor, ve doğumunu yaptıktan birkaç gün sonra hiçbir neden yokken küt diye gidiyor kadın.

...

[CEMAL] Peki bu kadının ölüm sebebi neydi? Şu bahsettiğiniz güzel bayanın diyorum, ölüm nedeni neydi? Yani doktorlar ne dedi ölüm nedeni olarak?

Konuşmanın yarattığı aşikâr merak aniden Komiser Naci'nin tutuklu Kenan'a sözlü ve fiziksel olarak saldırmasıyla yarıda kesilir: Naci'nin öfkesi ve hüsranı, cesedin yerini belirlemek için doğru dürüst bilgi verilmemesi nedeniyle artmaktadır. Bu olağandışı diyalog, *kendi ölümünü tahmin eden kadın* hakkındaki hikâye ancak filmin 12. Bölüm'ünde, yaklaşık bir yarım saat sonra devam edecektir.[17] Söz konusu sahnede Cemal ve Nusret, Muhtar'ın evinin bahçesindedir. Bu sefer diyaloğu hatırlatan Cemal'dir:

[CEMAL] Peki siz neden öldü demiştiniz şu kadın için?

[NUSRET] Hangi kadın?

[CEMAL] Şu müthiş güzel diye bahsettiğiniz bayan vardı ya, arkadaşınızın karısı... Ölüm nedeni neydi, doktorlar ne demişlerdi ölüm nedeni olarak?

[NUSRET] Valla nedeni medeni yok. Dediğim gibi, çok tuhaf bir ölüm. Adam bir gün karısına "Sonbahara doğru şu bizim külüstürü satalım da yerine doğru dürüst bir araba alalım" diyor. Karısı da buna karşılık "Nasıl istiyorsan öyle yap, ben zaten sonbahara yokum, öleceğim" diyor. Adam önce anlayamıyor falan, şaka yapıyor zannediyor karısını. Kadın "Şaka yapmıyorum, çok ciddiyim" diyor, "çocuğumu doğurduktan sonra öleceğimi söylüyorum sana". Adam sinir oluyor tabii ama fazla da durmuyor bu laflar üstünde, çünkü kadın hamile. Biliyorsun, hamile olunca

17. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin diline dair ayrıntılı bir analiz için bkz. Arslan "Bozkırdaki Labirent: Manzaradan Lekeye".

da insan, yani kadınlar naz yapmayı, niyaz yapmayı severler, öyle karamsarlığa falan kapılabilirler. Adam da öyle düşünüyor durmuyor üstünde lafların. Fakat ertesi gün yine aynı sözler. Öyle böyle derken doğum vakti geliyor çatıyor: Gayet normal bir doğumla sağlıklı bir kız çocukları oluyor. Bir süre sonra, kadın evde yatarken, yavrusunu sevmek istiyor. Neyse getiriyorlar falan... kadın bebeğini öpüyor, okşuyor, seviyor, kokluyor falan; ve sonra da "Eh artık ölebilirim" diyor. Ve hakikaten de herkesin gözleri önünde kısa bir süre içinde ölüyor gidiyor. Ya doktor, işte olay böyle: Tam dediği anda öldü gitti kadın ya. Hadi bakalım; anla şimdi anlayabilirsen, doktor.

[CEMAL] Peki otopsi yapıldı mı?

[NUSRET] Neden?

[CEMAL] Ölüm sebebini net olarak anlayabilmek için.

[NUSRET] Sen beni dinlemiyorsun. Ölüm nedeni belli. Öyle bir şüphe olsa zaten ben izin verir miyim öyle bir şeye.

[CEMAL] Canım bir insan öleceğim dediği için ölmez ki Savcı Bey. Ne bileyim kendini zehirlemiştir, bir şey yapmıştır...

[NUSRET] Kendini zehirlemek mi? Nereden çıkardın şimdi bunu. Öyle bir şüphe olsa biz şey yapmaz mıyız? Ben savcı adamım: işim şüphelenmek. Tabii ki araştırırdık öyle bir şey olsa, ama kalp krizi dedi doktorlar.

...

[CEMAL] Bazı ilaçlar diyorum, yüksek dozda alınırsa kalp krizine neden olur.

Muhtar'ın çay isterler mi diye sormak için iki adamın yanına gelmesiyle diyalog bir kez daha bölünür. Bunun üstüne bir de Naci Muhtar'ın ahırından çıkıp Savcı Nusret'e Kenan'ın itirafının yeni ayrıntılarını (kurbanın çocuğunun Kenan'dan olduğu anlaşılınca, Kenan adamı öç almak için öldürmüştür) iletmek için gelince, söylem âni tamamen yok olur. Yavaş yavaş ortaya serilen hınç vakası bağlamında veya gizilliğinde, Cemal bir kez daha Nietzscheci akıl insanı olarak belirir; tuhaf senaryonun pek de akla yatkın olmayan olgularının

peşine düşüp kılı kırk yarar. Bu acayip *güya kendi ölümünü tahmin eden kadın* vakasını tahkik ve tahlil ederken Cemal, Nusret'i mantık bombardımanına tutar. Buna karşılık Nusret de bu tuhaf vakanın – şüphesiz gizemli olmakla beraber– daha fazla araştırılıp ispatlanacak bir tarafı olmadığını savunur. Sezgi adamı konumuna yerleşip, zararlı bir ifşanın tehditkâr ortaya çıkışına karşı kendini savunmak için bir korunağa sığınır, "bir parıltı nehri, ruh aydınlanması" [18] icat eder. İki karakter şu Nietzscheci tipolojileri bilfiil cisimleştirir:

> Biri sezgiden korkar, öteki soyutlamayı hor görür; birincisi sanata ne kadar uzaksa, ikincisi de akla o kadar mesafelidir. İkisi de yaşama hükmetmeyi arzular: biri yaşamın en büyük felaketleriyle nasıl başa çıkılacağına dair bilgisiyle, bugünün yarınını da düşünerek, ihtiyatlılığı ve düzenliliğiyle; diğeri ise bu felaketleri görmeyen, hayatı ancak güzellik ve görünüm kisvesi altında gerçek addeden bir "coşkulu kahraman" olarak. [19]

Bu sürüncemede kalan ve merakta bırakan diyaloğun tekrar ortaya çıkıp artık sonuçlanması ancak bundan da bir saat kadar sonra olur. 20. Bölüm'de, Nusret ve Cemal, Cemal'in ofisinde oturmuş, patologdan maktulün otopsisi için morgun hazır olduğunu bildiren telefonu beklemektedirler. Bu sefer diyaloğu başlatan Savcı Nusret'tir:

[NUSRET] Şu ilaç meselesi. Hani dedin ya bazı ilaçlar vardır, yüksek dozda alındığında kalp krizine yol açabilir falan diye...

[CEMAL] Evet var öyle ilaçlar. Niye?

[NUSRET] Hayır, benim şimdi anlayamadığım şu: Bu kadın neden ilaç milaç içmeye kalksın ki? Durduk yere?

[CEMAL] Yani içinden atamadığı bir sıkıntısı vardır, kurtulamıyordur, kendini öldürüp kurtulmak istiyordur. Ne bileyim.

18. Nietzsche, *The Gay Science*, B. Williams (haz.), İng. çev. J. Nauckhoff ve A. Del Caro, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, s. 153; Türkçesi: *Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say, 2003.

19. *A.g.y.*, s. 152.

[NUSRET] Kendini öldürmek mi? Nereden çıkardın şimdi sen ya?

...

[CEMAL] Bilmem, öylesine sordum.

[NUSRET] Ufak tefek sorunları varmış gerçi ama... yani, her ailede olabilecek tür şeyler. Sadece... bir gün kocasını başka bir kadınla yakalamış. Ama olayı büyütmemişler, hemen affetmiş kadın.

[CEMAL] Kadınlar böyle şeyleri kolay kolay affetmezler, Savcı Bey.

[NUSRET] Affetmiş affetmiş. Hakikaten affetmiş. Hatta ondan sonra bir daha lafını bile etmemişler.

[CEMAL] E iyi ya işte. Demek ki kadın ta o zaman kafasına koymuş kendini öldürmeyi, ama karnındaki bebeğe zarar vermemek için doğuma kadar beklemeye karar vermiş.

[NUSRET] Yok canım. Hiç zannetmiyorum. Bir kere ortada doğru dürüst bir suç yok ki. Sarhoşken, kafası iyiyken olmuş bitmiş saçma sapan bir şey işte. Olay bile denemez, ihanet denemez yani. Ki kadın da aynı şekilde düşünüyor olmalı ki hemencik affetmiş kocasını.

[CEMAL] Valla hiç kimse durup dururken ölmez Savcı Bey. Tıpta yok böyle bir şey.

[NUSRET] Peki ne tür ilaçlar bunlar? Eczanede serbestçe satılan ilaçlar mı?

[CEMAL] Tabii canım. Digoxin mesela.

[NUSRET] Digoxin mi?

[CEMAL] Tabii, kalp ilacıdır ama yüksek dozda alınırsa kalp krizine sebep verir. Başkaları da var.

[NUSRET] Yok yok biliyorum, benim kayınpeder kullanıyordu ondan. Sarı küçük tabletler, değil mi? ... Ya doktor, bir insan bir başkasını cezalandırmak için hakikaten kendini öldürebilir mi? Olabilir mi böyle bir şey?

[CEMAL] E zaten intiharların çoğu başka birini cezalandırmak için yapılmıyor mu Savcı Bey?

[NUSRET] Değil mi, bravo. Ben de öyle düşündüm. Tabii ki öyle. Gidelim hadi. ... Karım... kadınlar bazen çok acımasız olabiliyor doktor. Valla. Çok.

Bu metin elbette karakterlerin sahnedeki ifadelerini, ses tonlarını ve vücut dillerini kaydedemez veya iletemez. Fakat izleyici filmde, Nusret'in, karısının aslında intihar ettiğini azap verici biçimde keşfetme ve tanıma süreciyle görsel olarak karşılaşır: İntikamcı, enine boyuna düşünülüp planlanmış bir tepkidir bu; Nusret'in sadakatsizliğiyle bağlantılı yıkıcı davranışının ve kayıtsız tavrının bir sonucu olarak hazırlanıp uygulanmıştır. "O kadının" kendi ölümünü gizemli bir şekilde tahmin ettiği ve bu ölüme boyun eğdiği konusundaki ısrarı, Nusret'in kendisini bir derece koruyabilmesini sağlamış; böylesine aşırı bir intikam ediminin gizil şiddetini dezenfekte etmeye yarayan sınırlı bir açıklama sunmuştur. Nusret böylece yıkıcı hakikatten esirgenmiş; karısının ölümü konusunda soyut ve silikleşmiş kalan bilgiye, sorumluluktan arındırılıp hijyenikleştirilmiş bilgiye karşı kayıtsız bir tavır takınabilmiştir. Diğer taraftan, diyaloğun yol açtığı huzursuzluk boyunca, Nusret'in gerçeklerin farkına varmasıyla beraber, hakikatle ilişkili duygusal zarara karşı artan bir düşmanlık ve direnç kendini gösterir.[20] Daha önce, düşüncesizliğinin yol açtığı sonuçlar için pişman olmamıştır hiç; Cemal'e yanlış hiçbir şey yapmadığını söyler. "*İhanet bile denemez yani.*" Nusret bencil ve narsisist eğilimlerin etkisi altındadır. Bunun bir başka örneğini, suç mahallinin teknik açıdan incelenmesini dikte ederkenki sahte söylevi ve azametli duruşunda görürüz. Kendisine hayranlığı ayrıca kendisini gururla Clark Gable'a benzetmesinde de ortaya çıkar. Ne var ki karısının ona karşı hınç olarak tepkisi ağır ağır ve acılı bir şekilde meydana çıkarken, Nusret'in ıstırabının şiddeti de artar.

Gördüğümüz gibi, Nusret'in karısının ölümü ile bu ölümün nedenini anlaması arasında belirtilmeyen bir süre geçmiştir. Fakat tepki vermemek hıncın karakteristiğidir.[21] İntihar ile nedenin anlaşılma-

20. *A.g.y.*, s. 143.

sı arasında böyle bir süre olduğu için, film bağlamında hınç eyleme dökülemezdi. Bu önceden gizli olan hakikatin sonraki güçlü sonuçları, Nusret'i âciz kılan, yanıt verememesine veya bir çözüme ulaşamamasına neden olan bir yara açar. Nusret'in karısının hıncı bir kurbanın isyanı, zayıflar için trajik ama muzaffer bir intikam edimi olarak belirir: "Kölelerin isyanı ve köle olarak zaferidir bu."[22]

Kenan, Cemal, Nusret... ve Anadolu

Kenan, Cemal ve Nusret ile üçlü bir intikam, kayıp ve pişmanlık şemasına gireriz. Bununla beraber filmin ortasında, bütün erkek karakterlerin güzellikle sığındığı ve üzülerek deneyimlediği dördüncü bir boyut daha vardır: unutulmuş olasılığın ortaya çıkışı. Kortejin üstüne farkında olmadan, duygusal bir şekilde çöken gizil bir Anadolu ânı. Muhtarın güzeller güzeli kızı Cemile'nin elektriklerin kesik olduğu gecenin karanlığında adamlara çay getirdiği andır bu. Cemile'nin taşıdığı lambanın ışığında adamların gölgelerinin duvara yansıdığı bu sahnenin atmosferi, Platon'un mağarasını andırır. Cemile'nin fenerinden yayılan ışık, "ışıktan daha sıcak, akşamdan daha koyu, uzaktaki seslerden daha canlı –[ve] fırtınada çalan dev bir çan gibi derinden, içten içe çınlayan"[23]– bir ışınım aynasıyla, adamların ruhlarını ve kalplerini tahkik eder. Cemile bir melektir, bir araya toplanmış ve hiçbir şeyden kuşkulanmayan adamları *bir şeyler* hatırlamaları için sarsan yüce bir andacın mesajını muhafaza eder. Saflığın gizemini yayan lekesiz bir ev sahibidir o; saf ve güzel hakikatin insan suretindeki şifresidir; çıplak yaban örtüsünün ötesindeki metafizik bir yerden gelen, aktif olmayan, daimi bir umut olasılığını uyandırır. Cemile'nin yaralayıcı ve şifalı güzelliği, eril yabanın boş uzanımında kaybın, eksiğin ve cansızlığın acı verici bir şekilde tanınmasını geti-

21. Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, İng. çev. Hugh Tomlinson, Londra: Athlone Press, 1983, s. 115.

22. *A.g.y.*, s. 117.

23. Nietzsche, "On Moods" (1864), *The Nietzsche Reader* içinde, K. Ansell-Pearson ve D. Long (haz.), Oxford: Blackwell, 2006, s. 23.

rir. Bu güçlü mecaz Bloch'un anlattığı "Geçip Giden Pippa" hikâyesini çağrıştırır.

> Arkadaşımız da ... otobüste oturuyordu; karşısında ise hiç nazarı dikkate almadığı bir kız. Başkalarıyla sohbeti sırasında üstünkörü, sadece o büyük, mavi, soluk ve tuhaf gözlerini fark etmişti. Aslında fark etmek zorunda kalmıştı, çünkü hiç kıpırdamadan ona bakıyorlardı, fakat kur yapan bir edayla falan değil, faltaşı gibi ve yalnız, gerçekten de yıldızlar misali. ... Bir tesadüf yardımına yetiştiydi: Adam biletini düşürmüş, onu yerden kaldırdığı sırada da hafifçe kızın dizine değmişti; o dar alanda gerçekten de o kadar hafif ve sakarca, o kadar kasıtsız bir dokunuştu ki ... Çok geçmeden otobüs durmuştu; o sırada yıldız-gözler tekrar açılmışlar, hatta belki de hiç kapanmamışlardı, arkadaş da tanıdıklarıyla araçtan inmişti, kız şimdi gerçekten de esrarengiz bir ifadeyle arkasından bakıyordu ve tramvay park yönüne doğru kaybolduydu. Adama mesele o denli önemsiz görünmüştü ki, otobüsün arkasından arka lambalarına baktığını dahi sanmıyordu ve sonrasında da kendini gayet sakin hissetmişti. Ancak masaya oturur oturmaz, ... hafif mevzulara kulak kabartırken, kafenin orta yerinde aniden onu neredeyse yıkan bir darbeyle sarsılacaktı; aşk bir saatli bomba gibi patlamıştı. Hayal âlemi harekete geçmeye başlamış ve içerisinde duran kız, daha demin geçip giden, ihmal edilip elden de kaçırılan, ümitsiz tarzda mazide kalmış olan sevgiliye dönüşmüş, onunla birlikte tüm bir yaşam da gömülüp gitmişti. Nerdeyse hezeyanlar içinde hatırlanan o güzel, o uzun, asla yaşanmamış, çok bilindik ve o "minicik" başlangıç dışında hiçbir şeyi eksik olmayan bir yaşam.[24]

Temellendirilemeyen gizemin karşı konulmaz sarsıntısı, bir başka *ante rem*'in güçlü bilinmeyenine, cennetten düşüş öncesinin uçucu tanınmasına kulak verir. Muhtarın gölge dolu odasındaki uyur uya-

24. Bkz. Bloch, *İzler*, s. 101-2. Ayrıca bu kısa hikâyenin başlığının Robert Browning'in "Pippa Passes" şiirinden alınmış olması dikkat çekicidir (*Bells and Pomegranates* [1841]). Bu şiirde genç, "masum" bir kız Asolo (İtalya) sokaklarında hayal gibi dolaşır. Dolaşırken şarkı söyleyen kız, sevgi ve şefkatin kurtarıcı erdemlerinin "sorunlu" mukimlerini hatırlatır.



Resim 6.3 Muhtarın kızı, Cemile. *Bir Zamanlar Anadolu'da*.

nık, iki büklüm adamların her biri, bir an için cennetvari, esriklik kadar güçlü bir şey görür gibi olur. Nietzsche böyle korkutucu şekilde güzel anların "altın iplikten bir güzel olasılıklar örtüsüyle kaplı" olduğuna işaret eder; "vaatkâr, dirençli, çekingen, alaycı, müşfik ve baştan çıkarıcı. Evet, bir kadındır yaşam!"[25] Bu anlamda güzel olasılığın dişil tezahürü olan Cemile, "sağaltma gücüne sahip, kurtarıcı bir büyücü" olarak bir an yaratır; "varoluşun korkunç veya absürd doğası hakkındaki tiksinç düşünceleri iyileştirip ... insanların kaldırabileceği temsillere dönüştürür; bu temsiller, korkunç olanı evcilleştiren yücedir".[26] Bloch bu tür güzel anların gündelik hayatın ölü rutini ve cansızlığını delip geçtiğini ileri sürer; mükerrer alışkanlığın füg ü "aniliği bakımından emsalsiz olan, yaşanan şimdinin tam ortasından gelen"[27] o en sıradışı kırılmaya çaresiz maruz kalır. Bu tür anlar güçlü olaylar, "nokta atışı ... bir baskın"[28] olarak zincirlerinden boşanır. Engellenmiş fırsatın nahoş uçurumunda, dayanılmaz güzellik ânı, konforlu bir saklanma yerinin istikrarına direnir; "tam varoluşun ard-dünyasız metafizik işaret levhasıdır."[29]

25. Nietzsche, *The Gay Science*, s. 193.
26. Nietzsche, *The Birth of Tragedy & Other Writings*, s. 40.
27. Bloch, *Literary Essays*, s. 189-90.
28. *A.g.y.*, s. 190.
29. Bloch, *Umut İlkesi 2*, s. 386.

Cemile'nin o dayanılmaz derecede gizemli ve sarsıcı güzellik ânı gizil bir vaadin ucunu gösterir: her türlü durağanlığın ötesinde, ânı şüphesiz "Şimdi'nin dolaysız karanlığına ... bir işaret olarak"[30] açığa çıkaran bir vaadin. Kenan, Cemal ve Nusret geçmişlerinin iki başlı, yarı-yaşamlarının yabanında, ağır ağır akan Lethe nehirlerini barındırır. "Erkek" olarak, Anadolu'nun gömülü sevgi, güzellik ve umut vaadini terk etmiş, unutmuşturlar. Narinlik ve güzelliğin uçucu ânında, bozkırın kasvetli donukluğunun ötesinde uykuda olan bir yaşamın izi yankılanır. Gelgelelim yarı yaşanmış, yarı biçimlenmiş miraslarının karanlığı, çakılıp kalmış yalıtılmışlığın tereddüdünde engellenmiş olarak durur. Ruhsal gelişimin ve metafizik evin içsel ve yüce manzarası ele geçirilemez; ve intikam, kayıp ve yaban, karakterlerin psişelerini yarmaya devam eden tarihsel zıpkınlar olarak kalır. Göçebeler olarak Kenan, Cemal ve Nusret kendi geçmişlerinin yaralarında mahkûm kalırlar.

Film otopsiyi, cesedin kanlı ve tıbbi ayrıştırılmasını izleyen Cemal (güzelliğin eril muadili) ile sonlanır. Engellenmiş mirasının hasarının kölesi olarak, yabanda, terk edilmiş bir hakikatin çürüyen cesedini aramayı sürdürmelidir.

30. Bloch, *Umut İlkesi 1*, s. 356.

7

Kış Uykusu: Toplumsal Topoloji Olarak Kayboluş

"Evet! Biliyorsun, şöyle bir düşününce, tüm bu –tabiri caizse– ıvır zıvırı araştırıp tahlil edince, hayat falan değil bu, tiyatroda bir yangın!"[1]

Kış Uykusu'ndaki karakterlerden biri "Biz yaşamıyoruz yani..." diye şikâyet eder, "Tiyatroda yangın sahnesi oynuyoruz". Seyirlik sahnelerini çerçeveleyen tüm kar, buz ve rüzgâra karşın, *Kış Uykusu* müthiş bir ateş incelemesidir. Filmin çerçevesinde her türlü ahlak, toplumsallık ve ekonomi, amansız bir ateş gösterisinde kaybolmaya yazgılıdır. Sartre'ın cehennemde üç lanetli ruhun sohbetlerini sahneleyen *Çıkış Yok* oyunu gibi, *Kış Uykusu* da üç ana karakterini cehenneme gönderir ve birbirleri için hayatı katlanılmaz kılan bir dizi uzun, teatral tartışmaya maruz bırakır.[2] Filmde, cehenneme giden bu yol Çehov'un "Eş" adlı öyküsünden ilham alarak döşenir.[3] Bu öyküde aynı çatı altında yaşayan, birbirine yabancılaşmış bir çiftin "basit, zoraki olmayan ama soğuk, boş, bunaltıcı" ilişkileri tasvir edilir. Çehov'un öyküsü gibi *Kış Uykusu* da ilişkinin nasıl yanıp kül olduğuna, karakterlerin nasıl dibe vurduğuna odaklanır. Aslına bakılırsa filmin

1. Çehov, "The Wife", 2000; online-literature.com/anton_chekhov/1261/.

2. Bkz. Arianrhood_B, "From Shakespeare to Sartre: Excellence", 2014; imdb.com/title/tt2758880/reviews.

3. Bkz. Çehov, "The Wife".

başarısı, buz altındaki volkanik patlamaları betimleyebilmesinden, kar altındaki ateşi ortaya çıkarabilmesinden gelir.

Filmin geçtiği ortam, manidar bir biçimde, rüzgârın ve yağmurun lav üstündeki etkisiyle meydana gelmiş olağanüstü konik kaya oluşumları, tepeler ve dağlara oyulmuş evleri, çöl gibi yazları, buz gibi kışlarıyla Kapadokya'dır. Doğanın doğallıktan uzak göründüğü, kayaların göstergelere dönüştüğü, insanın yavaş yavaş "zamanın anaforuna, ağır çekim bir felaketin amansız sonsuzluğuna"[4] kapıldığı, Baudrillard'ın metinlerinden fırlamış gibi bir ortam. Gayet iyi bilindiği üzere, evvelce ilk Hıristiyanların bir sığınak olarak kullandığı Kapadokya, bugün artık uluslararası bir turizm cenneti – modern yaşamın hoşnutsuzluklarından bir kaçış imkânı sunuyor.

Ana karakterlerden biri, Aydın, yaşını almış, emekli olduktan sonra İstanbul'dan Kapadokya'ya taşınmış eski bir oyuncudur. Kiraya verdiği diğer mülklerle birlikte ailesinden miras kalmış olan bir oteli, Othello Oteli'ni işletmektedir. Oranın yerlisi olan köylülere kıyasla zengin ve güçlüdür. Filmin bir yerinde "Belki benim krallığım küçük, ama hiç değilse orada kral benim" der. Cömert bir ev sahibi izlenimi vermeyi sever, ama kira toplamak için gücünü kullanmaktan geri durmaz. Aynı zamanda entelektüel hevesleri de vardır (zaten ismi de –Aydın– buna işaret eder). Yerel bir gazetede yazar; ayrıca herkese bir kitap yazdığından bahseder hemen: *Türk Tiyatrosunun Tarihi*.

Aydın'la ilk olarak soğuk, karlı bir günde Kapadokya'da gezinirken karşılaşırız. Oteline girer ve bir müşteriyle sohbet etmeye başlar. Müşteri otelde gezi için at olup olmadığını sorar. "At yok." "Yok mu? Sitenizde at fotoğrafları var da, o yüzden." "Haa, o öyle görüntü olsun diye. Buralarda yılkı atları çoktur da. Yani... Sitenin şeyi için, öyle manzara." "Eyvallah." Utanan Aydın kâhyadan bir fincan kahve isteyip çalışma odasına geçer. Bir süre sonra, dışarı bakmak için pencereye gider; kamera arkadan yaklaşıp, sanki zihnine giriyormuşuz gibi Aydın'ın kafasına odaklanır. Tam o anda perdede filmin ismi be-

4. Baudrillard, *Selected Writings*, Londra: Polity, 1988, s. 3.



Resim 7.1 Aydın'ın Kapadokya'daki oteli. *Kış Uykusu* (2014).

lirir. *Kış Uykusu* fikirlerle dolu, fikirlere dair bir filmdir. Kavramsal açıdan yoğun, aşırı analitik sahneler yoluyla birçok felsefi fikir sunar. "Düpedüz bir makale-film"[5] olduğunu söylemek abartı sayılmaz herhalde.

Aydın başka insanlar, başka fikirlerle çevrilidir; yavaş yavaş Sartre'ın şu sözünü keşfeder: "Cehennem başkalarıdır."[6] Filmdeki diğer karakterlerin çoğu Aydın'ı küçük görür, özellikle de diğer iki ana karakter, birlikte yaşadığı iki kadın: orta yaşlı kız kardeşi (Necla) ve genç karısı (Nihal). Yakın zamanda boşanmış, biraz ters bir kadın olan Necla aslında ilgili bir kardeştir ama zamanla Aydın'ın kendini beğenmişliğini ve entelektüel açıdan vasatlığını sert bir biçimde eleştirmeye başlar. Nihal hayatından memnun değildir, boşanmayı düşünür. Hayır işlerine sığınsa da, bu işler için Aydın'ın parasına ihtiyacı vardır ve bunun bedelini de özgürlüğüyle öder: "Üç kuruşluk bir yardımı bile başkasının parasıyla yapmak zorunda olmak ne demek biliyor musun sen?"

5. Guy Lodge, "Review: Nuri Bilge Ceylan drifts off in talky, trying 'Winter Sleep'", 2014; uproxx.com/hitfix/review-nuri-bilge-ceylan-drifts-off-in-talky-trying-winter-sleep/.

6. Jean Paul Sartre, *No Exit*, 1944; vanderbilt.edu/olli/class-materials/Jean-Paul_Sartre.pdf.

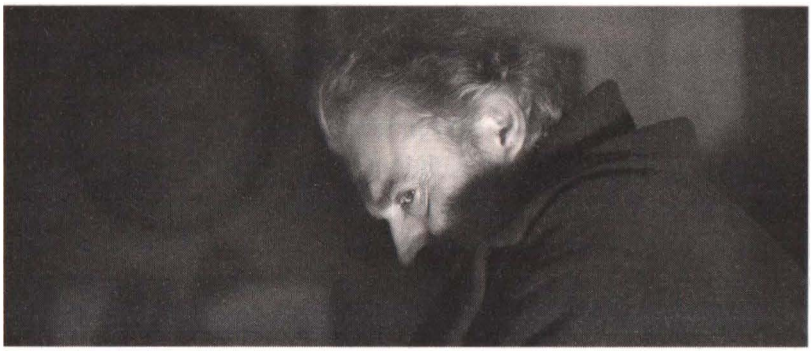
Para, Borç ve Simgesel Mübadele

Aydın'ın otel için bir at bulması lazımdır. Sağ kolu Hidayet'in aracılığıyla, yaban bir at yakalamayı vaat eden bir at terbiyecisiyle buluşur. Daha sonra kiraları toplamak için arabayla birkaç kiracısına uğrarlar. Yolda Hidayet bir şeyler almak için durur. Arabada yalnız, biraz da sıkılmış olan Aydın bir erkek çocuğunun öfkeli bakışını yakalar. Ama bir anlam veremediğinden, çok üstünde durmaz bunun. Tekrar hareket ettiklerinde Aydın Hidayet'e sorar: "Ötekinden var mı bir haber, icradan sonra ödedi mi bir şey?" "Yok Aydın Bey, o da ödemedi bir şey. Tahliye davası açtık, çıkartırız diyor bir-iki ay içinde avukat." "Nereye çıkartıyorsun Hidayet ya. Kiracıyı koruyor kanunlar." ... "Valla Aydın Bey, aslında bunlara yapacak çok şey var da..." Hidayet, kiracıların borçlarını ödemesi için güç ve şiddet kullanmaya hazırdır.

Burada film izleyiciyi "kötülüğün sıradanlığıyla"[7] yüzleştirir. Aydın'ın kötü biri olduğu söylenemez elbette. Fakat kötülük için kötü insanlara gerek yoktur. Hidayet'in (ve Aydın'ın avukatlarının) filmdeki işlevi burada yatar: ahlaki açıdan nötrleştirme. Aydın onlar sayesinde, toplumsal dünyanın şekillenmesindeki aktif rolünün farkına varmadan bu dünyaya karışabilir. Sonuçta kapitalist bir toplumda toplumsallık, mübadele mantığının boyunduruğu altındadır; dolayısıyla ahlak, üstüne kafa yorulacak bir kategori olmaktan çıkar. Kapitalist değer kavramı kelimenin düz anlamıyla nihilisttir. Para "en yüksek değerler kadar en düşük değerleri de tek bir değer biçimine indirgeme ve böylelikle, türleri ve miktarları birbirinden farklı olsa da, bunları birbirine eşitleme kapasitesine"[8] sahiptir. Bu nihilist tesviye, farklı değerlendirmeler yapma olanağına karşı bir kayıtsızlık-

7. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem - A Report on the Banality of Evil*, Londra: Penguin, 1992; Türkçesi: *Kötülüğün Sıradanlığı*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis, 2009.

8. Simmel, *The Philosophy of Money*, Londra: Routledge, 1978, s. 255; Türkçesi: *Paranın Felsefesi*, çev. Yavuz Alogan ve Öykü Didem Aydın, İstanbul: İthaki, 2014.



Resim 7.2 Aydın. *Kış Uykusu.*

tan daha derinlere uzanır. Nihayetinde para, "bizatihi değerlerin varlığını"[9] güçleştirir. Kapitalizm değer içermeyen bir dünyadır. İnsanlar arasında kişisel çıkar dışında hiçbir bağ bırakmaz, geri kalan her şeyi mübadele değerinin "buzlu suları"nda boğar.[10]

Aydın ve Hidayet bir gürültüyle irkilir: Yolcu tarafındaki cam atılan bir taşla çatlamıştır. Hidayet taşı atan çocuğu yakalamak için arabadan fırlar. Kaçmaya çalışan çocuk yolun karşısındaki derenin buz gibi sularına düşmüştür. Çocuğun –önceki sahnede Aydın'a öfkeli şekilde bakan çocuktur– bir kiracının oğlu olduğu ortaya çıkar.

Bu sahne sembolizm açısından zengindir. Çatlamış pencere, olacakların bir göstergesidir. Nitekim küçük çocuğun adı, mesih anlamına gelen İlyas'tır. Bu sahnenin önemini tartışırken, iki zaman kavrayışı arasında, kronolojinin doğrusal zamanı ile *kairos*, mesihsel olayın zamanı arasındaki ayrımı gözden kaçırmamamız gerekiyor. *Kairos*, "yakalanmış" bir *khronos*'tur.[11] Zamansız bir eylem ânı, gidişatını değiştirmek için zamana müdahale ânıdır. Bu bakımdan *kairos*'ta bir vaat vardır: yeni vaadi. Ancak bu vaat "kesinlikle belirlen-

9. *A.g.y.*

10. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Manifesto of the Communist Party*, 1848; marxists.org/archive/marx/works/1848/communist-manifesto/ch01.htm; Türkçesi: *Komünist Manifesto*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2018.

11. Bkz. Agamben, *The Time That Remains*, Stanford CA: Stanford University Press, 2005, s. 69.

memiş mesihsel bir umut"tur, yani içeriği dinsel deneyim tarafından belirlenmez veya bu deneyime indirgenemez.[12] Bu anlamda İlyas'ın attığı taş filmde umut yerine geçer.[13]

"Aydın Bey, şimdi bu ıslandı. İsterseniz hemen götürelim de. Hasta masta olur şimdi." Böylelikle Aydın ve Hidayet yolcu camının parasını, ayrıca kirayı istemek için çocuğun evine giderler. Aydın arabanın yanındayken Hidayet kapıyı çalar. İlyas'ın babası İsmail çıkar. "Senin çocuk suya düştü, aldık getirdik hemen hasta olmasın diye." "Nerede, nasıl olmuş bu iş?" "Issız'ın orada. Dereden atlayım derken, düştü, ayağı kaydı, ıslandı." "Ne işi varmış orada?" ... "Seninki soteye yatmış, yolun kıyısından dayandı taşı, kırdı bizim camı." İsmail oğlunu çağırır. "Taşı sen mi attın oğlum?" Çocuk başını sallar. İsmail çocuğun yüzüne bir tokat atar. "Git şimdi." Aydın onları arabanın yanından izlemektedir. "Nasıl, iyi mi? Oldu mu şimdi? Rahatladınız mı? Kırılan camın diyeti için, bir tane tokat, yetti mi size? Yoksa çağırıp birkaç tane daha vurayım mı?"

Feda etmeyi simgeleyen bu tokadın para mübadelesi bağlamında hiçbir mantığı yoktur.[14] Aydın'ın zenginliği soyut bir denklik olarak parayla tanımlanıyorsa, İsmail'in fedası o ekonomik rasyonelliğe bir hatırlatmada bulunmak, hatta onu paramparça etmektir. Bu bağlamda *Kış Uykusu* sosyolojik açıdan önemli bir noktaya parmak basar: Metalaştırılmış toplumsal ilişkilerde hâlâ işlemekte olan simgesel kuvvetler vardır.

Derken İsmail'in kardeşi, köyün imamı olan Hamdi gelir. "Hayırdır İsmail, ne oluyor?" İsmail "Ya bizim İlyas, bunların arabasının camını kırmış, bunlar da parasını almaya gelmişler" der. Hidayet itiraz eder: "Lan öyle mi dedik biz sana? Sizin çocuk suya düştü, ıs-

12. Derrida, *Specters of Marx*, Londra: Routledge, 1994, s. 81; Türkçesi: *Marx'ın Hayaletleri*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Ayrıntı, 2001.

13. Ayrıca bkz. Seyirci, "A masterpiece from one of the greatest film makers of our time", 2014; imdb.com/title/tt2758880/reviews-5.

14. Bkz. Baudrillard, *The Mirror of Production*, St. Louis: Telos, 1975, s. 42; Türkçesi: *Üretimin Aynası*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2013.

landı, hastalanmasın diye aldık getirdik demedik mi?" "Bırak şimdi bunları. Üç kuruşluk kira borcu için buzdolabını, televizyonu götürdünüz, yetmedi mi? Şimdi ufacık çocuğun peşine mi düştünüz?" Tartışma kızışır, İsmail Hidayet'in üstüne yürür. Hidayet sonunda arabaya döner. Ayrılmadan önce Hamdi yanlarına gelir. "Hidayet, ya kusura bakmayın valla. Ben de şaşırdım, ne diyeceğimi bilemedim şimdi." Sonra Aydın'a bakarak devam eder: "Cam kırılmış: neyse masrafı ödenecek. Zaten en kısa zamanda birikmiş kiraları da ödeyeceğiz. Yani unutmuş değiliz." ... "Sadece tabii sıkıştık biraz bu ara." Hidayet araya girer. "Ya bırak Allah aşkına Hamdi. Kaç ay ellemedik sizi kardeşim." Aydın "Tamam Hidayet, hadi" der. Hamdi ise devam etmek ister: "Evet ama böyle küt diye eve icra göndermek de olmaz ki, Hidayet. Önce bir konuşur insan." Artık iyice canı sıkılan Aydın tekrarlar, "Tamam Hidayet, hadi." Aydın ve Hidayet ayrılır. Geride kalan Hamdi eve yönelir: "Orospu çocuğu, şerefsiz."

Borç, eşitsiz bir ilişkidir: Borç veren ile alan arasındaki ilişki "sözleşmeye dayalı" olsa bile, daima bir güç asimetrisi barındırır.[15] Öyleyse para sadece bir mübadele aracı değil, aynı zamanda iktidarı oluşturan pratiklerin önemli bir bileşenidir. Pazar mübadelesinde para sadece bir değer ölçüsü olarak işler. Fakat sermaye biçiminde, değerler değerinin ölçüsü olarak işler. Dolayısıyla soyut sermayenin gücü (daha fazla değer üreten değer) pazar işlevine, mübadeleye indirgenemez. Bu bakımdan kredi/güven (*credos*) ile ilişkili olması ölçüsünde kapitalizmin, inançlar ve arzular yarattığı (bunları sadece tesviye etmediği), ahlaki bir öznellik oluşturduğu söylenebilir. Bu bakımdan borç bir toplumsallık faktörü haline gelir. Borç sadece "istisnai" bir felaket değil, aynı zamanda bir dispozitiftir; güç ilişkilerini tanımlayarak toplumsallığa belirli bir davranışı/yönetimi, bir hakikat ve normallik modelini dayatan bir tekniktir. Sonuç olarak soyut para, her şeyi kendi değer biçiminin "buzlu sularına" iten sistematik bir şiddet kaynağına dönüşür. *Kış Uykusu*'nda gelişen olayların arka planı budur.

15. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, s. 45.

Gösteriş ve Din

Eve geri döneriz. Aydın çalışma odasında bir şeyler yazmaktadır. Kardeşi Necla girer. "Köşe yazını mı yazıyorsun?" "Yazmaya çalışıyorum." "Bu arada geçen haftaki yazını okudum. Beğendim." "Hangisini diyorsun?" "Anadolu kasabalarındaki estetik yoksunluğu, fakirlik falan." "Haa, tamam." "Valla bravo. Her hafta her hafta, nereden buluyorsun o kadar ilginç fikri?" Aydın konuyu kiracısı Hamdi'ye getirir. "Ya bir görsen, nasıl pis, nasıl derbeder..." "Ee, içeri girdiniz mi ki siz?" "Yoo, girmedik de bahçeyi diyorum. Mahvetmişler evi ya." Bu da onu en sevdiği konulardan birine, dine getirir: "Be adam, sen bir din adamısın bir kere. Senin çevrene, cemaatine örnek olman gerekmez mi? Kendine çekidüzen vermen gerekmez mi?" "Kimdi o adam ya, ben tanıyor muyum onu?" "Yok tanımazsın. ... Öyle yamuk yumuk, kılıksız bir adam." Sözlerine devam eder: "Halbuki din adamlarının halka örnek olabilecek kalibrede insanlar olması gerekmez mi? Hele de kırsal kesimde. Valla haftaya da bu konu üstüne mi yazsam ne yapsam?" Necla destekleyicidir, fakat Aydın'ın daha büyük bir gazetede yazması gerektiğini düşünür. "Valla açıkçası ben pek öyle düşünmüyorum Neclacığım. Hatta tam tersine. Bazen öyle mektuplar alıyorum ki okurlardan..." Kardeşi sözünü keser, konu değişir.

Aydın arkadaşı Suavi'nin ziyarete gelmesini fırsat bilip bu konuda tekrar nutuk çekmeye başlar. Komşu köyden gelen ve besbelli kadın olan "büyük bir hayranı" tarafından yazılmış bir mektubu gösterir. Mektup, fakir bir köyde kadınlara elişi, okuma yazma vb. kursları verilecek bir bina inşa etmek için bağış istemektedir. Fakat arkadaşının fikrini dinlemeden önce Aydın, "Ya aslında bizim Nihal de böyle yardım işlerini çok sever. Onu da çağırsak mı?" der. Nihal de katılır. Suavi'nin mektuba tepkisi "Ne diyebilirim? Bilemedim ki" olur. Nihal ise sözünü sakınmaz: "Ne zamandır bu konuyla ilgili yardım toplamaya çalışıyoruz. Ama nedense senin ilgini hiç çekmedi. Şimdi ne oldu da birdenbire böyle yardımsever kesildin, anlamadım doğrusu."

Aydın'ın yardımseverliğinin kökeninde gösterişçiliği yatar. Ham-

di İlyas ve İsmail'in davranışı için özür dilemek amacıyla Aydın'ı ziyaret ettiğinde bunu açığa vurur. (İlyas "sonradan çok üzüldü. ... Hatta bizzat gelip elinizi öpmek istiyor"; İsmail "şimdi yeni çıktığı için hapisten, bir toparlayamadı kendini. Kimse iş falan da vermiyor.") Aydın sadece Hamdi'nin ayak kokusuna tepki verir: "Pardon bir dakika, havasız kalmış burası. Müsaadenle camı açayım." "O yüzden Aydın Bey ... en azından şu tahliye davasını durdursalar, çok yakın zamanda bir şekil yapacağız diyorum yani ben. Biz o evden hiç çıkmak istemiyoruz." Burada Aydın'ın yardımseverliğinin sınırını görürüz: "Hidayet'le falan konuşmak lazım bunları. Ben konuya vakıf değilim bir kere." Hamdi ayrılır. Aydın, Hamdi'den yola çıkarak din üstüne yazdığı yazısına döner:

> Yüzde 99'u Müslüman olan bir ülkenin halkı, iyi yetişmiş, oturmasını kalkmasını bilen, kılık kıyafeti düzgün ve çevresine güven veren bir imaja sahip din adamlarını hak etmiyor mu? Her hafta imamlarımızın petekten bal süzer gibi okudukları eserlerden bilgiler süzerek hazırlayacakları hutbe, cemaat tarafından zevk ve beğeniyle dinlenecek, onları da yükseltecektir. İslamiyet bir medeniyet, bir yüksek kültür dinidir.

"Nasıl olmuş?" diye sorar Aydın Necla'ya. "Güzel." "Fazla sert olmamış değil mi?" "Yoo." "Yani böyle içinde yanlış anlaşılabilecek bir şey falan da yok?" "Yoo. Sen dine yönelik bir şey söylemiyorsun ki. Onun pratiğine, uygulanışına, onu uygulayanlara yönelik bir şey söylüyorsun zaten." "Zaten sonunda İslamiyet yüksek kültür dinidir falan da diyoruz. Ben böyle şeylere aldırmam da... Konu hassas ya ne de olsa. Fakat herife o kadar sinir oldum ki yazmadan edemedim. Adam köşe yazısına konu olmayı başardı yani bir yerde. Pasaklılığıyla, pişkinliğiyle, ne idüğü belirsizliğiyle..."

Öyleyse Aydın ne tür bir entelektüeldir? Onun için düşünmek bir tanınma meselesidir. Fakat "sadece zaten mevcut olan, kabul edilmiş değerler tanınma kriterlerini sağlar".[16] İnsan ancak önceden görmüş

16. Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, s. 81.

olduğu bir şeyi tanıyabilir. Öte yandan yeni, beraberinde daima ihtilafı getirir. Entelektüel düşünce her zaman anlaşmazlık içerir; ve bu da her şeyden önce mutabakat, halihazırda tanınmış değerler konusunda bir anlaşmazlıktır.[17] Başka bir deyişle entelektüel düşüncenin gerçek hedefi, verili bir oyunu oynamak, resmen tanınmış ihlallerin keyfini sürmek değil, bizzat oyuna meydan okumaktır. Böyle bir düşünce, başka türlü söylenebilecek, görülebilecek ve düşünülebilecek olan için bir alan açmak amacıyla akla uygun olanın verili çerçevesinden ayrılmayı, bir özdeşleşmeme sürecini gerektirir.[18]

Filmin ilerleyen bölümlerinde, Aydın'ın konumunu benzer bir şekilde Necla da eleştirir. Aydın'a bir tartışma sırasında "bir kez daha okuyunca, yazılarını zararsız" bulduğunu açıklar. Aydın'ın eleştirisi vasattır. "Vıcık vıcık bir romantizm. Hiç inandırıcı durmayan naif bir kendine inanç var gibi. Hiç risk almıyor bir kere. Yani yazar sanki herkes tarafından kabul görmüş pozitif değerlere sahip çıkarak kendini sevdirmeye çalışıyor gibi." Aynısı Aydın'ın din üstüne yazısı için de geçerlidir. "Bulmuşsun dişine göre bir kurban, etinden sütünden faydalanıyorsun. Bıraksana artık şu adamcağızın peşini."

İslamcı neoliberalizm ve neoliberal İslamcılık çeşitleriyle deneyler yapan İslamcı bir yönetimle kutuplaştırılmış bir ülkede, Hamdi bir din eleştirisi yapmak için fazla kolay bir hedeftir. Belki de Aydın dini yanlış yerde arıyordur. Sonuçta günümüzün dünyasında kapitalizm dine ve din de kapitalizme dönüşmüştür. Bundan böyle dini, teolojik kategorilerde değil kapitalizmde aramamız gerekmektedir. Bu noktayı biraz daha açmak için şimdi de kapitalizm ile din arasındaki temel bağı ele alalım isterseniz.

Weber'in kapitalizmin "ruhu"na dair tartışması bu bağlamda iyi bilinir. Kapitalizm değer içermeyen bir dünya, bünyesi gereği nihilist bir sistem olduğu için mutat bir şekilde sadece dışarıdan gelebilecek bir ahlaki meşrulaştırmaya ihtiyaç duyar. Bu harici kaynak,

17. Bkz. Rancière, *Dissensus*, New York: Continuum, 2010, s. 144; Türkçesi: *Uyuşmazlık*, çev. Hakkı Hünler, İstanbul: Aralık, 2006.

18. *A.g.y.*, s. 212.



Resim 7.3 Aydın ve kardeşi Necla. *Kış Uykusu*.

başlangıçta kapitalizme dinsel bir temel, bir "ruh" sağlamış olan Protestan etiğidir; fakat Weber'e göre kapitalizm ile Protestanlık arasındaki sözleşme daha sonra zayıflamış ve "muzaffer kapitalizmin artık [Protestanlığın] desteğine ihtiyaç duymadığı"[19] bir noktaya varmıştır. Sekülerleşme, dünyanın büyüsünün bozulmasını da beraberinde getirir.

Gelgelelim Weber'in düşüncesinin aksine, kapitalizm ile Hıristiyanlık yapısal biçimde birbirine bağlı olduğu için, teoloji modern ekonomide aktif bir kuvvet olarak sebat eder. Bunları birbirine bağlayan şey toplumsal teoride suçluluk veya borç kavramı üstünden ifade edilir. Bu açıdan bakıldığında, mesele kapitalizmin dinde kendine destek bulmasından ibaret değildir; kapitalizm bizatihi dinin kendisinden kaynaklanmaktadır.[20] Kapitalizm denen dinin yaptığı suçu bağışlamak değil, bilakis üretmektir.[21] Suçluluk (borç, kredi) mekanizması yoluyla, değer artı-değer diye bir şey yaratıverir: Bir

19. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York: Dover, s. 181-82; Türkçesi: *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Emir Aktan, İstanbul: Alter, 2010.

20. Benjamin, "Capitalism as Religion", *Selected Writings Vol. 1, 1913-1926* içinde, M. Bullock ve M.W. Jennings (haz.), Cambridge MA: Harvard UP, 1996, s. 288-91.

21. *A.g.y.*, s. 288-89.

tanrının kendisini yoktan var etmesine benzeyen bir süreçtir bu.[22] Marx'ta değer yasasının metalar arasındaki denklik ilişkilerini yöneten soyut bir yasa olarak, içkin denklik ilişkilerinde aşkın bir uğrak olarak işlemesinin nedeni budur. "Dolayısıyla para, metalar arasında tanrıdır."[23]

Buradaki paradoks, soyut değerin tamamıyla değerden muaf hale geliş hareketindedir: ne zaman, nerede, hangi araçlarla olursa olsun daha fazla sermaye birikimini hedefleyen soyut sermaye. Dolayısıyla nihai olarak değer (mübadele değeri) kavramı, değer hakkında hiçbir şey söyleyemez. Kapitalizmin esasen değer içermeyen bir dünya olması bu anlamdadır. Fakat bu kinizm, kapitalist toplumsallığın dinsel-ahlaki bir boyutu olmadığı şeklinde anlaşılmamalıdır. Çünkü böyle bir kinizm genelde sermayenin kutsallaştırılmasıyla birleşir.[24] Kapitalizm sermayeye sonsuz bir borç yükler; her şey sermayeden doğup sermayeye geri dönüyor gibi görünür. Bu yüzden günümüzde pek çok insan dünyanın sonunu hayal edebilse de kapitalizmin sonunun geldiğini hayal edemez.[25] Spinoza paranın "neden" olarak, yani Tanrı olarak görünebileceğini daha önceden vurgulamıştır: Para her şeye bir kestirme sağlar; dolayısıyla kalabalıklar, "neden olarak para fikri eşlik etmediği sürece herhangi bir haz türünü pek düşünemez".[26]

Feuerbach dinin insanların en iyi niteliklerini alıp Tanrıya tahsis ettiğini, insanda olumsuzlananın Tanrıda olumlandığını söylemiş-

22. Werner Hamacher, "Guilt History: Benjamin's Sketch 'Capitalism as Religion' ", *Diacritics*, C. 32, No 3-4, 2002, s. 92.

23. Marx, *Grundrisse*, Londra: Penguin, 1993, s. 221; Türkçesi: *Grundrisse*, çev. Sevan Nişanyan, İstanbul: Birikim, 1979.

24. Bkz. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, s. 225; Türkçesi: *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm, 2012.

25. Bkz. Slavoj Žižek, *First as Tragedy, Then as Farce*, Londra: Verso, 2009, s. 78; Türkçesi: *Önce Trajedi Sonra Komedi*, çev. Mehmet Öznur, İstanbul: Encore, 2009.

26. Benedict de Spinoza, *Ethics*, Londra: Everyman, 1993, s. 192; Türkçesi: *Ethica*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı, 2011.

tir.[27] Dinsel yabancılaşma paradoksu bundan kaynaklanır: Tanrı ne kadar yüceltilir veya Tanrıya ne kadar kıymet atfedilirse, insan yaşamı da o kadar küçük ve değersiz görülür. Marx aynı mantığı *1844 El Yazmaları*'nda ekonomik yabancılaşmanın bir kaynağı olarak sermaye bağlamında tekrarlar: Kapitalizmde emekçiler ne kadar zenginlik üretirse o kadar fakirleşir.[28] Tıpkı dinin profan olanı yakalayıp yüceltme yoluyla kutsallaştırması gibi, kapitalizm de ortaklıkları yakalayarak gösteride teşhir için metalaştırır. Dolayısıyla sermayenin yüceltilmesi, Tanrının yüceltilmesine paraleldir. Her iki durumda da "yüce olanı üreten ... yüceltmedir".[29] Her iki durumda da söz konusu olan insan yaşamıdır; köken itibarıyla işlemez olan, yani faydacı bir amacı olmayan insan yaşamı.[30] İnsan esasen bir oyun canlısıdır. Dinin yaptığı, bu işlemezliği yakalayıp dini bir alana nakşetmek, kutsallaştırmak ve ancak tüm "işlerin", tüm ekonominin varolmayı bıraktığı, her şeyin gene işlemezliğe döndüğü "Sebt günü" biçiminde kısmen iade etmektir. Kapitalizmin yaptığı çokluğun işlemezliğini, yaratıcı özgürlüğünü yakalayıp faydacı bir alana nakşetmek ve ancak izin verilen özgürlük, "tatil" biçiminde kısmen iade etmektir. Kapitalizmde işin başlıca vaadi budur: işin (cehennem) yerine oyunun (cennet) getirildiği bir yönetimsellik-sonrası vaadi.

Kötülüğe Karşı Koymamak

Filmde din üstüne düşünen sadece Aydın değildir. Necla da bu konuya dalmıştır. Bir sohbet esnasında Aydın'a "kötülüğe karşı koymamanın" onun için ne anlama geldiğini sorar. Fakat Aydın'ın getirdiği "mantıksal" açıklama (kötülüğe kayıtsız kalmak) Necla için tatmin-

27. Ludwig Feuerbach, *The Essence of Christianity*, New York: Prometheus, 1989, s. 27; Türkçesi: *Hıristiyanlığın Özü*, çev. Oğuz Özügül, İstanbul: Say, 2008.

28. Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, New York: Dover, 2007, s. 119; Türkçesi: *1844 El Yazmaları*, çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim, 2000.

29. Agamben, *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government*, Stanford: Stanford University Press, 2011, s. 216, 227.

30. *A.g.y.*, s. 245-46.

kâr değildir. Ertesi gün kahvaltıda aynı konuyu açar.

> Bana yine de kötülüklerle boğuşmamızda bir tür sahtekârlık var gibi geliyor. ... Kötülüğe karşı koyarken güç kullanmak yerine, tam tersi bir şey yapsak? Yani diyelim ki şu tablonun çalınmasını istemiyorsan onu saklamak yerine hırsıza kendi elinle teslim etmek daha iyi bir şeydir belki.

Bu İncil'e net bir referanstır. "Göze göz, dişe diş dendiğini duydunuz. Ama ben size diyorum ki, kötüye karşı direnmeyin. Sağ yanağınıza bir tokat atana öbür yanağınızı da çevirin."[31] Biri size kötülük yapacak olursa, kısasa kısas mantığıyla yanıt vermemeli, araya bir mesafe koymalısınız; aksi takdirde kötülüğe katılmış olursunuz ve bu da ancak yayılmasına neden olur.

Dolayısıyla Aydın'ın gösterişçiliği, Necla'nın Hıristiyan etiğiyle karşılaşır. Mantıksal sınırlarına taşındığında, Necla "kötülüğe karşı koymamanın" bağışlama temeline dayanan bir toplumsallığa varacağını ima eder. Kısasa kısasla karşılık verilmediğinde, kötülük yapanların utanıp pişmanlık duyması imkân dahilindedir. Ne var ki Aydın, bekleneceği üzere, bu teolojik ayrıntıyı kavrayamaz: "Olur mu canım öyle saçma şey. İki üç kişi pişman olup vicdan azabı çekebilir belki diye yüzlerce insanın ölümüne göz mü yumulsun yani? Dizilerde bile yok böyle saçmalıklar." Kuşkusuz Necla'nın etiğinin sorunlu tarafları vardır. Sonuçta kişi çatışmanın damgasını vurduğu toplumsal durumlarda neden rakibinin/düşmanının güç kullanmaktan, elinden geleni yapmaktan geri duracağını farz etsin ki? Böyle bir varsayımın (Nietzsche yırtıcı kuş ve kuzu analojisinde bu imgeyle dalga geçer) bizzat kendisi ahlakçı bir konumdur, zira gücü, yapabileceği şeyden ayrı tutulabilecek bir şeye indirger. Bu açıdan Necla'nın Hıristiyan etiği normatif tahayyülden, idealizmden ibarettir.

Nihal ilginç bir noktaya dikkat çeker: "Valla ben pek anlamadım. Ama şeyi merak ettim, buna ihtiyaç nereden doğdu? Neden böyle hissediyorsun, böyle bir şey yapma gereğini?" Burada Nihal, Necla'

31. Matta 5:38 ve 39; incil.info.

nın ahlakının ahlaksız çekirdeğine işaret eder. Bünyesi gereği ahlaki bir fenomen olamaz; ancak ahlaki bir değerlendirme, belirli bir fenomenin belirli bir perspektiften ahlaki *olarak* değerlendirilmesi söz konusu olabilir; ahlak kaçınılmaz olarak ahlakçının yaşam koşulları ve bu koşullara dair yargılarıyla çakışan bir perspektiftir.[32] Necla'nın savının özü, bir perspektif olmasında yatar. Onu güdüleyen –her ne kadar gizil görünse de– aktif bir kuvvet, bir "ihtiyaç"tır.[33]

Necla kendisini savunur: "Bu bir ihtiyaç değil, sadece bir fikir." Bu noktada tartışma Hamdi'nin bir kez daha gelmesiyle, Aydın'dan doğru dürüst özür dilemesi için İlyas'ı getirmesiyle bölünür. Aydın rahatsız olmuştur. İlyas ve Hamdi'ye çay ve kurabiye ikram edilir. Hamdi önayak olur: "Haydi bakalım, haydi tut da öpüver Aydın Abi' nin elini, hadi oğlum." Fakat çocuktan hiçbir tepki gelmez. "İlyas? 'Babandan gizli gidelim de Aydın Abi'nin elini öpelim' demedik mi yavrum? Niye mahcup ediyorsun beni insan içinde oğlum? Haydi, haydi oğlum, haydi öpüver Aydın Abi'nin elini." "E iyi, tamam, haydi madem." Aydın elini uzatır. "İlyas, bak ayıp ama, Aydın Bey bekliyor oğlum." Çocuk bayılır. Bu bayılma/direnç sonraki sahnede bir alegori olarak, Aydın'ın oteli için bulunmuş vahşi bir atın ehlileştirilmesi şeklinde karşımıza çıkar.

Sonraki gün Necla ve Nihal arasında bir konuşma geçer. Necla eski kocasının iyice alkolik olup gitmesinden endişelidir. "E iyi de zaten hep çok içmiyor muydu ki o?" "İçiyordu içmesine de, benden ayrıldıktan sonra iyice azıtmış şimdi." Necla'nın kötülüğe karşı koymama felsefesine neden "ihtiyaç" duyduğunu işte şimdi anlarız: "Bazen acaba ayrılmak ikimiz için de daha mı kötü mü oldu diye düşünmeden edemiyorum. O orada öyle, ben burada mutsuz falan ... Ta başında, Necdet'in bana yaptığı tüm o kötülüklere karşı kayıtsız dursaydım, boyun eğseydim, boşanmasaydım mesela. Bir anlamda onun kendi kötülüğüyle yüzleşmesini sağlayabilseydim. Ne bileyim. Daha farklı davransaydım, ne olurdu diye düşünüyorum." "Ya-

32. Bkz. Nietzsche, *The Will to Power*, s. 148-49.
33. Bkz. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, s. 67, 119.

ni yaptığı kötülüklere karşı koymasaydın, onun bir gün kendi kendine utanacağını mı zannediyorsun?" "Evet. Evet. Tam olarak böyle düşünüyorum, iyi ifade ettin." Nihal, kötülüğe karşı koymamanın karşı tarafın kendini daha da haklı hissetmesine yol açacağı tespitinde bulunur.

Bu noktada Necla dibe vurur. İlk önce Nihal'le bir kavgaya tutuşur. "Necdet'ten af dileme isteğimin arkasında yatan asıl neden belki de hepinizden, bütün bunlardan kurtulmak istememden başka bir şey değil, şimdi daha iyi anlıyorum." Daha sonra başka bir konuşma sırasında vasatlığı üstünden Aydın'a saldırır ("vıcık vıcık bir romantizm"). "İstanbul gibi bir yeri bırakıp da buraya, yanınıza yerleşmeyi nasıl kabul ettim, nasıl böyle bir şey yaptım hâlâ inanamıyorum kendime." Aydın sadece şöyle der: "Sen sıkılıyorsun çünkü hiçbir şey yapmadan öyle süzülüp duruyorsun güzelim. Saldın kendini iyice. Eskiden çeviri meviri yapıyordun, iyiydi. Şimdi onu da yapmıyorsun. Sıkılırsın tabii." "Hadi ben ne yapacağımı bilmiyorum. Hayatta bana yön verecek güçlü meraklarım yok. Peki sen ne yapıyorsun?" Bu sahneden sonra Necla İstanbul'a gider.

Sonraki sahneler Nihal ve Aydın'ın nasıl dibe vurduğunu gösterir. Aydın şans eseri Nihal'in yardım grubunun bir toplantısı olduğunu öğrenir. Kalmakta ısrar eder (Nihal ile grubun bir üyesi olan Levent arasındaki yakın ilişkiyi kıskanır). Fakat Nihal gitmesini ister. "Bana bak Aydın, lütfen. Son iki yıldır kimse kimseye karışmadan huzur içinde yaşayıp gidiyoruz. Ne oldu ki şimdi birdenbire? ... Yine geçmiş yıllardaki gibi kavgalara, didişmelere başlayacaksak, burada asla kalamam onu söyleyeyim." Aydın zaten gideceğini, çoktan İstanbul'a taşınmaya karar verdiğini söyler. Ama bir sorusu vardır: "Ben sana ne yaptım? Diyeceksin ki belki gencim, güzelim, yaşamak istiyorum... Ben sana göre daha yaşlıyım, bunun için nefret ediyorsun benden? Bunlar mı benim suçum?" "Zaten her zaman yaşça kendimi senden büyük görmüşümdür. Ama sen çekilmez bir adamsın. Bencilsin, kincisin, alaycısın. İşte asıl suçun bu." Nihayet Nihal Aydın'dan hayır işlerinde kendisini rahat bırakmasını ister. "Çünkü elimde kalan tek avuntum bunlar artık. Bütün gençliğimi seninle boğuşarak

harcadım. Şimdi bu işler sayesinde kendime ve bir şeyler yapabileceğime yeniden inandım."

Hidayet Aydın'ı tren istasyonuna götürür. Fakat kararsız kalan Aydın ayrılamaz. Bunun yerine Suavi'yi ziyaret etmeye karar verir.

Para Yakmak

Ayrılmadan önce Aydın Nihal'in hayır kuruluşuna gösterişçi bir şekilde "küçük bir bağış" yapar. Nihal bu parayı armağan olarak Hamdi'nin ailesine vermeye karar verir. Hamdi şaşırır. "Bu para çok... çok büyük bir para. Nasıl kabul edebilirim? Burada neredeyse bir ev parası var. Sonra herkes ne düşünür?" "Hamdi Bey, kimsenin bir şey bilmesine gerek yok. Bu sadece sizin ve benim aramızda kalabilir." Nihal'in niyeti, üçüncü bir tarafın, toplumun müdahalesi olmadan tamamıyla etik bir mübadele gerçekleştirmektir. Fakat beklenmedik şekilde sohbetlerinin ortasında İsmail eve gelir. Sarhoştur.

Hamdi İsmail'e açıklar: "Nihal Hanım da İlyasımızı merak etmiş, sağ olsun. Ona bir geçmiş olsun demek için uğramış. O yüzden gelmiş." Fakat İsmail masa üstündeki parayı görmüştür: "Bunlar ne?" Nihal, ihtiyaç duyabileceklerini düşündüğünü söyler. "Aydın Bey ne diyor bu işe?" "Onun haberi yok. Bilmesine gerek de yok." İsmail parayı alıp şöyle bir sayar. "Yalnız bu para biraz fazla değil mi?" Hamdi hem gergin hem de utanmıştır. "Yok Nihal Hanım, kusura bakmayın, o da biraz şaşırdı da. İsmail, istersen sen gel içeride bir yüzünü falan şey yap." "Gerek yok." Hamdi İsmail'in karısından misafirlerinin çayını tazelemesini istemek için odadan çıkar. Nihal ve İsmail yalnızdır. İsmail devam eder:

> Şimdi... doğru hesap yapmış mıyız? Şimdi şu kadarı, babasının kırılan gururunu kurtarmak için canını ortaya koyan küçük İlyas için olsa. Şu kadarı, tek başına beş cana bakabilmek için el öpmek zorunda kalan fedakâr kardeş Hamdi için olsa. Şu kadarı, oğlunun gözü önünde dayak yiyip kendini ve ailesini rezil eden sarhoş İsmail için olsa. Geriye biraz daha kalır. Bu da kendinden düşkün insanlara sadaka dağıtarak vicdanını rahatlatmaya çalışan kahra-

> man hanımefendi Nihal Hanım için olsa... Bu para tam yeter. Doğru hesap yapmışsınız. Gerçekten de ince bir düşünce, ama bir şeyi hesaba katmamışsınız Nihal Hanım: karşınızdaki insanın bütün bu inceliğinizi anlayamayacak olan pis bir sarhoş olduğunu.

İsmail'in iğneleyici sözleri nedeniyle Nihal'in canı sıkılır ama kendine hâkim olur ve hiçbir şey söylemeden gösteriye tahammül etmeye çalışır. İsmail ayağa kalkar. Parayı ateşe atar. Nihal donakalır, adeta dili tutulmuştur. İsmail'in yüzünde zar zor fark edilen acı bir gülümseme vardır. İlyas kapıdan onları gözetlemektedir. Gözleri babasının gözleriyle buluşur. Ardından Nihal'i ağlayarak arabayla eve dönerken görürüz. Daha önce Aydın ile tartışması sonrasında odasında yalnız ve umutsuz bir halde görmüştük onu; ama şimdi, yardımseverliğine atfettiği anlam şiddetli bir şekilde sorgulandığı için, iyice dibe vurmuştur.

İsmail'in yüzündeki gülümseme nasıl yorumlanmalı? Kesin olan bir şey var: İsmail için etrafındaki her şey bir yığın sahte olaydır; boş, kronolojik zamanın fars kabilinden bir akışıdır. Benjamin "cehennem" gibi diye izah eder: salt tekrar, hiçbir fark üretmeyen aynı gayri-olayların bengi dönüşü. Böyle deneyimlenen bir dünyadaki tek radikal edim, "acil durum freni"[34] gibi çalışan bir edim olabilir. İçinde "zamanın hareket etmeyip durduğu"[35] bir olay. İsmail parayı yaktığında Nihal'in yüzündeki dehşetin nedeni budur: Neler olduğunu kavrayamaz çünkü kafası geçmiş (borç) ile şimdi (hayır yaparak aileyi borçtan kurtarmak) arasındaki nedensel, kronolojik ilişkilerle meşguldür. Gelgelelim İsmail'in ediminin zamanı, kronolojik zaman değildir. İsmail için "mutluluk", salt tekrardan neşeyle ayrılıştır.[36]

Fakat filmin bu en güçlü sahnesi, ustalıkla farklı yorumlara açık bırakılmıştır. İsmail'in sahnelediği gösteri akla hemen "alçak kahraman"[37] figürünü getirir. Alçak kahraman, kökenleri efendi ile köle

34. Bkz. Benjamin, *Illuminations*, Londra: Pimlico, 1999, s. 252-54.

35. *A.g.y.*, s. 254.

36. Bkz. Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford CA: Stanford University Press, 1999, s. 154.

rollerinin tersine çevrildiği karnavala, Satürn Bayramı diyaloglarına kadar uzanan bir karakterdir. Bu diyalogların yapısının modern çağlar boyunca ayakta kalmış son derece acı, negatif bir tarafı vardır. Çağdaş kültürde alçak kahraman, hor gördüğü topluma uymayı reddeden merkezi bir figür olarak kalır. Bu anlamda İsmail alçak kahramanın, karnavaldaki kölenin söylemini benimsemiştir. Yine aynı nedenle, Dostoyevski romanlarından fırlamış gibi görünür (tipik bir biçimde etrafındakileri küçük düşürmek için kendisini küçük düşüren *Karamazov Kardeşler*'deki babayı veya *Budala*'da para yakan karakteri hatırlayın). Ben kiniğim, ama etrafımdaki toplum daha da kinik; ben kötüyüm, ama sen daha kötüsün. Ben "pis bir sarhoşum" ama sen...

Başka bir düşünce hattını takip ederek daha ileri gitmek de mümkün. Film "hakikati söyleme", "hakikatle yüzleşme" vb. referanslarıyla, Aydın, Necla ve Nihal'in dünyasının hakikat yanılsamasının kaybolduğu, büyüsü bozulmuş, şeyleşmiş bir dünya olduğuna işaret eder. Cennet ve cehennem olmadan yapabilen insanlardır onlar (her ne kadar borç ve suçluluktan bahsetmeyi hiç kesmeseler de). Dinin mevcut dünyanın –görünümler dünyası– karşısına yerleştirdiği "gerçek dünya"nın yerine, temsil ve anlam temelinde kurulmuş bir gerçeklik mefhumu geçmiş gibidir. Fakat nasıl ki din vaktiyle kurmaca haline geldiyse, Aydın, Necla ve Nihal'in dünyasının da bir kurmaca, kendi birikiminde boğulan bir simulakrum olduğu ortaya çıkar yavaş yavaş. Böyle bir dünyanın sorunu, Nihal'in başarısız simgesel mübadele, armağan verme denemesinde gösterilir. İsmail'in edimi simgesel bir çözümün artık mümkün olmadığına işaret eder: Her şeyin "buzlu sular"da kaybolduğu dünyaya ancak kural tanımayan bir şiddet karşılık verebilir. Bu bakımdan İsmail'in edimi, huzursuz üçlünün dünyasının gerçeklik ilkesine dahil edilemeyen, dolayısıyla bu ilkeye meydan okuyan "lanetli pay"a işaret eder. İsmail'in dünyası, onların dünyasında mübadele edilebilir değildir; orada bir dengi

37. Michael A. Bernstein, *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1992.

yoktur. Nihal'in etiği bir muhasebe meselesine dönüştürme riski taşıyan "hayırı" konusunda İsmail'in acımasızca alaycı olmasının nedeni budur. Benzer şekilde para yakmak, Aydın, Necla ve Nihal'in – bu noktada Hamdi'yi de ekleyebiliriz– dünyasını düzenleyen denklik ilkesinde kısa devreye neden olur; bu dünyanın yanılsaması, kendisinin dışını, simgesel mübadeleyi yadsımasıdır. Baudrillard'ın savunduğu gibi, simgesel mübadelenin mümkün olmadığı bir dünya ancak simgesel olarak yok edilebilir. İsmail'in tek bir "nihilist" edimi, Aydın, Necla, Nihal ve Hamdi'nin kendi dünyasını anlamlı bir yere dönüştürme yönündeki tüm çabalarını hükümsüz kılar:

> Değer mübadelesinin arkasında –bir bakıma onun görünmez muadili olarak işleyen– ... *Bir Şeyin mübadelesinin* arkasında, daima *Hiçbir Şeyin mübadelesi* vardır.[38]

İsmail'in ediminin yarattığı "hiç", boşluk, para ekonomisinin buzlu sularında tanımlandığı şekliyle varoluştan bilfiil özgürleşmedir. Aynı sebeple asıl felaket –Nihal'in yüzünden anlaşıldığı üzere– paranın ateşe atılması değil, bu boşluğun dışarıda bırakıldığı, sadece "rasyonel" mübadelenin hüküm sürdüğü bir dünyada yaşamaktır.

Necla'nın bir "ihtiyaç"a indirgenebilen "kötülüğe karşı koymama" girişiminin tam aksine, kötülüğe kötülük diyebilen tek kişi İsmail'dir. Bu bakımdan önemli olan, kötülüğü nesnel bir varoluş, "gerçekliğin" bir parçası olarak değil, şeyleri pozitif, fiili varoluşundan saptıran bir negatiflik biçimi olarak düşünmektir. Bu açıdan bakıldığında, "iyi ve kötü tersine çevrilebilirdir. Birbirlerine zıt olmanın dışında, birbirlerine dönüşebilirler de; aralarındaki ayrım nihai olarak anlamsızdır".[39] İyi ile kötünün karışması tam da kötülüğün emaresidir. Buna uygun olarak kötülüğe kötülük demek, verili gerçekliğin iç sarsıntısına dair, örneğin ekonomik mübadele konusundaki mutabakata bir itiraz olarak simgesel mübadelenin daha fazla büyümesine dair bir içgörüden ibarettir. İsmail'in ediminde Nihal ve

38. Baudrillard, *Impossible Exchange*, Londra: Verso, 2001, s. 7; Türkçesi: *İmkânsız Takas*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı, 2005.

39. *A.g.y.*, s. 94.

diğerleri tarafından kavranması imkânsız olan antagonist boyut tam da budur. İsmail'in antagonist, "kötü" müdahalesi olmasa, iyiliğin güçlerinin (Aydın'ın vasatlığı, Necla'nın Hıristiyanlığı, Nihal'in yardımseverliği, Hamdi'nin İslamı) merhametine kalırdık. İsmail'in bir gösteri, yanılsama olan kötülük edimi nihayetinde iyiliği aşırılığa doğru iterek bizi ondan koruyan şeydir. "Simgesel düzlemde geri ödemenin tek bir yolu vardır, o da karşı-armağandır."[40] Bir karşı-armağan vermek imkânsızsa, ki İsmail'in durumunda böyledir, armağanın reddi bir karşı-armağana dönüştürülebilir. İsmail'in yaptığı da budur. Aralık bir kapının arkasından babasını izleyen İlyas'ın perspektifinden, bu edim Manişeist bir armağan, her şeyin antagonist olduğu bir dünyanın simgesidir. (İslamdaki İsmaili tarikatının Manişeizm ve Gnostisizmden, yani Mesihçiliğin iki öncüsünden çok etkilendiği gayet iyi bilinir.)[41]

Bu açıdan bakıldığında *Kış Uykusu* anlamın üretimi kadar çöküşüyle de oynayan "ölümcül" bir filmdir. Baudrillard şöyle yazar: "Bir teori, gerçek dünyayı teorinin kendisiyle uzlaştırmaya çalışabilir. Bir de antagonizma ilkesi vardır: kesinlikle uzlaştırılamaz olan, neredeyse Manişeist bir antagonizma. Burada gerçekdışılıktan farklı bir itiraz konumunda yer alırsınız."[42] *Kış Uykusu* neden "gerçeğin, kişinin razı olmaması gereken şey"[43] olduğunu ustalıkla gösterir. Sonuçta "varolan doğru olamaz".[44] En temel düzeyinde özgürlük, varolan ile mümkün olan arasındaki bağla deney yapmaksa, yeni bir toplumsallık ancak şeylerin mevcut düzeninden kaçarak halihazırda varolandaki aşırılığı meydana getirebilir. Zerdüşt'ün *pharmakon* benzeri armağanı bundan kaynaklanır: ateş.

40. Baudrillard, *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*, Londra: Berg, 2005, s. 171.

41. Bkz. Andrew Gibson, *Intermittency*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, s. 112-25.

42. Baudrillard, *Forget Foucault*, Paris: Semiotex(e), 1987, s. 124-5; Türkçesi: *Foucault'yu Unutmak*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu-Batı, 2013.

43. *A.g.y.*, s. 69.

44. Herbert Marcuse, *One Dimensional Man*, Londra: Routledge, 1964, s. 122-3; Türkçesi: *Tek Boyutlu İnsan*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1986.

Fakat ateşle oynamak her zaman bir facia potansiyelini de ima eder. Zamanın akışına onu değiştirmek üzere müdahale eden bir olay olarak, ateşle her tür deney kökten bir olumsallık, *aporetik* bir an içerir. Dolayısıyla ateşe doğru bir sıçrama potansiyel olarak kendine zarar vermeye açıktır. Bundan dolayı Ceylan'ın bir söyleşide yaptığı gibi şunu sormak meşrudur:

> Hangisine daha çok saygı duyarsın? Birinin paraları ateşe atabilme kahramanlığı göstermesine mi yoksa Hamdi'nin gururunu hiçe sayıp annesine, ailesine bakıyor olmasına mı? Gerçek fedakârlık hangisi?[45]

Üretici eylemler ile üretici olmayanlar, yaratıcı eylemler ile yıkıcı olanlar arasında mutlak bir çizgi çizmek imkânsızdır. Bir çıkmazın soyut bir çözümü olamayacağı için, bu çıkmaz da ancak yaşanabilir. Her koşulda, varolan gerçekliğin perspektifinden, para yakmak kaçınılmaz olarak verili dünyaya irrasyonel, "imkânsız" bir öğe sokan bir aşırılıktır.[46] İsmail'in edimi Kant'ın arzuyu kontrol etmede aklın ağırlığını ortaya koyan o meşhur örneğini hatırlatır:

> Varsayalım ki birisi arzu ettiği nesne ve fırsat karşısında olduğu zaman, haz eğilimine karşı koyamadığını bir özür olarak öne sürsün. Acaba bu fırsatın, bulunduğu evin önüne bir darağacı kurulmuş olsa ve bu kişi bu hazzı tadar tatmaz asılacak olsa, eğilimini baskı altına alamaz mıydı? Ne cevap vereceğini bulmak için uzun uzadıya düşünmeye gerek yok herhalde.[47]

Burada Kant caydırıcı unsur, darağacı sayesinde kişinin arzusuna göre davranmayacağını varsayar. Yine de "bir adamın sonunda darağacını boylayacağını veya başka herhangi bir şekilde öldürüleceğini gayet iyi bilmesine rağmen bir kadınla yatması imkânsız değil-

45. Ceylan, aktaran Aytaç ve diğ., "Nuri Bilge Ceylan'la *Kış Uykusu* Üzerine", altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/.

46. Karş. Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, Londra: Routledge, 1992, s. 44.

47. Immanuel Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. Ioanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsun Akatlı, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1980, s. 34-35.

dir".[48] Örneğin "sapkınlık"ta tutkulu aşırılıklar, ihlal ile yasa, haz ilkesi ile gerçeklik ilkesi arasındaki ılımlı diyalektik tarafından tahsis edilen sınırların ötesine geçer; "ılımlılıkla tatmin edilebilecek bir şeyle alakası olmayan"[49] gerçek düzlemine, dürtülerin yerine varır.

Dolayısıyla İsmail'in edimi dürtüyle, istençle alakalı olması, kendisini akıl yoluyla meşrulaştırmaması bakımından "sapkın" bir edimdir. Burada "sapkınlık" önceden tesis edilmiş bir normla ilişkili olarak, örneğin anormallik gibi halihazırda mevcut bir kritere göre tanımlanmamaktadır. Daha ziyade fiili, ampirik biçimde varolan fenomenler veya bilinçten farklı olan, gayrişahsi, bilinçdışı, kuvvede bir alan belirlemeye çalışan şeyi gösterir: Sapkın "tamamıyla farklı bir sisteme arzuyu sokan ve bu sistemde arzunun bir dahili sınır, kuvve merkezi veya sıfır noktası rolünü oynamasını sağlayan kişidir".[50] Bu bakımdan "sapkın" bir hareket olarak İsmail'in edimi, fiili bir duruma bir kuvve boyutu katar – *Kış Uykusu*'nun sıfır noktasıdır bu.

Budalalık

İstanbul'a gitmek yerine ziyaret etmeye karar verdiği Suavi'nin evinde Aydın ile (Aydın'ın kıskandığı) Levent arasında bir atışma başlar. Levent *III. Richard*'dan alıntı yapar: "Vicdan, güçlüleri korkutmak için düşünülmüş, korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir. Bizim vicdanımız güçlü kollarımız, kılıçlarsa yasalarımızdır." Burada Aydın Nietzscheci anlamda bir nihilist, ahlak ve vicdanın arkasına saklanan zayıf bir kişilik olarak teşhir edilir. Aydın Shakespeare'den bir başka alıntıyla yanıt verir: "Aldanmak, yaptığımız her işte şaşmaz yazgısı hepimizin. Her sabah parlak işler tasarlar, gün boyu budalalık ederim." Bu Levent'e bir yanıt olarak okunabilir. Fakat bir itiraf olarak okumak da caziptir.

48. Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, C. VII, Londra: Routledge, 1992, s. 109.

49. *A.g.y.*, s. 110.

50. Deleuze, *Logic of Sense*, s. 304.

Sonraki sabah Aydın otele döner. Nihal'i görür ama gururu ona ne düşündüğünü söylemesini engeller. Bunun yerine içinden geçirir: "Gitmedim. Gidemedim. ... Ne olur sen de gitmemi isteme. ... Senden ayrılmanın benim için ne derece korkunç, hatta olanaksız olduğunu çok iyi biliyorum. Tıpkı artık beni sevmediğini bildiğim gibi. Biliyorum, eski günlere dönemeyiz. Gerek de yok buna. Beni bir uşağın gibi, bir kölen gibi yanına al. Ve hayatımıza senin istediğin gibi de olsa devam etmemize izin ver. Beni affet."

Filmin ikircikli duygulanımsal yapısına sadık kalan bir sondur bu: Aydın'ın yüz ifadesine bakınca, bunlar gerçekten birer karar mı, yoksa farklı yönlere gidebilecek anlık duygulanımlar mı; bunları gerçekten Nihal'e söyleyecek mi, yoksa hepsi içinde mi kalacak, emin olamayız.[51] Her halükârda bu sahne Aydın'ın dibe vurduğu noktayı işaretler; filmdeki tüm karakterlerin kaçınılmaz yazgısıdır bu.

Fakat dibe vurmak aynı zamanda bir vaat, özgürleşme işaretidir. Final sahnesinde Aydın'ı son kez gördüğümüzde dikkat çekici derecede sakindir. Nihayet *Türk Tiyatrosunun Tarihi* kitabını yazmaya başlar. Hayat devam eder; Aydın bir başka kış uykusu boyunca yine "budalalık yapabilir". Sanki *Kış Uykusu* daha ziyade iki normallik dönemi arasındaki istisnai fasıla hakkındadır. Sanki her şey istisnada gerçekleşir. Filmin dine karşılık entelektüel yaşama odaklanması bu açıdan özellikle önemlidir. Necla'nın Aydın'ın vasatlığına yönelttiği şu ikili suçlamayı hatırlayalım:

> Bütün meselen ne senin, biliyor musun? Sen acı çekmemek için kendini kandırmayı tercih ediyorsun. Evet, bu böyle. Ama bu böyle olmaz. Gerçeklerle yüzleşebilme cesaretini göstermen gerekir. Eğer daha sahici bir bölge arıyorsan, oraya varmak için gerektiğinde yıkıcı olacaksın Aydıncığım. Böyle olmaz. Ama tabii sen oyuncu olduğun için sahici olmayı, kendin olmayı unutmuş gitmişsin zaten. O kimlikten bu kimliğe çekirge gibi zıplayıp duruyorsun.

51. Ceylan, aktaran Aytaç ve diğ., "Nuri Bilge Ceylan'la *Kış Uykusu* Üzerine".

Necla'nın Aydın'ın din hakkındaki yazısı üstünden getirdiği eleştiri ise şöyledir: "Asıl senin ne alakan var dinle, imanla, maneviyatla. Ya hayatında bir kere olsun camiye mi gittin? Bir kere dua mı ettin de dinden, maneviyattan bahsediyorsun?" Aydın yanıtlar: "Din hakkında yazmak için ille de camiye mi gitmek lazım?" Ama bu yanıt Necla'yı durdurmaz: "Tutturmuşsun adamın ayak kokusu diye bir kere hocanın. Sana ne adamın ayak kokusundan? Adam ta on kilometre yolu yürümüş gelmiş bu karda, ayazda, soğukta. O ayaklarla girmiş içeri, mecbur kalmış."

Burada çok şey dönmektedir. Aydın'ın hakikatle yüzleşme cesareti olmadığı doğrudur elbette; son sahnede (Shakespeare'den alıntı) dolaylı bir şekilde bunu kendisi de kabul eder. Diğer taraftan şu iki noktaya dikkat çekmek gerekiyor: Birincisi, "tüm dünya bir sahne" yse, suçlamanın ilk kısmının hedefi yanlıştır. Sadece tiyatro ile toplumsallık arasında yakın bir ilişki olduğu için değil (sosyal bilimlerin "toplumsal aktörler", "rol" vb. temel metaforlarını hatırlayalım). Daha önemlisi, bizzat entelektüel üretim, soyut (kuvvede) fikirleri dramatize etmeyi (fiile çıkmasını) içermesi bakımından teatral bir faaliyettir. Tıpkı bir oyuncunun oyunu her defasında farklı sahnelemesi gibi, düşünmek de fikirlerin tekrarı üstünden fark yaratmayı içerir.[52] Benzer şekilde *Kış Uykusu* –baştan sona teatral bir film– bilfiil Çehov'un maskesini takar (özellikle "Eş" ve "Mükemmel İnsanlar" öykülerini), Çehov'un temalarını tekrarlar ama bir fark üretir (özellikle müphemlik ve askıya almadan faydalanarak). Dolayısıyla Necla'nın işaret ettiği noktaya dönecek olursak, Aydın'ın sorunu bir oyuncu olması falan değildir; tersine, herhangi bir maskeye, fikre sadık kalmak için fazla vasat biridir o.

İkincisi, ve siyasal bağlamda daha sorunlu olan mesele, Necla'nın maneviyatı tektanrılı dinlerle ilişkilendirmesidir. Bu mantığa göre bir ibadethaneye ayak basmış olmak hem hakikati söylemenin hem

52. Bkz. Deleuze, *Difference & Repetition*, Londra: The Athlone Press, 1994; Türkçesi: *Fark ve Tekrar*, çev. Emre Koyuncu ve Burcu Yalım, İstanbul: Norgunk, 2017.

de din hakkında konuşmanın önkoşulu haline gelir. Sonuç olarak Aydın'ın sorusu yerindedir (Din hakkında yazmak için ille de camiye mi gitmek lazım?). Filmin ustalıkla tartışmaya açtığı bu soru nasıl yanıtlanabilir?

Bölümü bu soruyu yanıtlayarak sonlandırırken, Foucault'nun siyasal maneviyat hakkındaki çalışmasına dönmekte fayda var. Burada söz konusu olan "maneviyat" ne dine indirgenebilir ne de özünde dinseldir. Bir hakikat özne için karanlıkta kaldığında ortaya çıkan bir grup pratiğe işaret eden profan bir kavram olarak ele alınabilir. Bu anlamda maneviyat öznenin hakikate erişmesini ve iktidarı eleştirmesini sağlayan şeydir. Dolayısıyla hakikati söylemeye, Antik Yunanların tabiriyle *parrhesia*'ya[53] dayanır. Bu anlamda *parrhesia* Antik Yunan kültüründe yaygın bir felsefi pratik ve "manevi alıştırma"[54] biçimiydi. Sözgelimi Kiniklerin *parrhesia*'sını düşünelim; halka verdikleri vaazlarda ve kişisel karşılaşmalarda uyguladıkları, *parrhesia*'nın siyasal olarak radikal ve radikal olarak siyasal versiyonunu. Kiniklerin vaazları tipik biçimde özgürlüğe, zenginlik ve iktidarla araya mesafe koymanın bir yolu olarak çilecilikle lüksten feragat etmeye ve kamu kurumlarının siyasal eleştirisi gibi meselelere odaklanıyordu. Kinizmin temel fikri, bir kişinin "hakikatle ilişkisinden başka bir şey" olmadığı, bu ilişkinin daima kişinin hayat tarzına yansıdığıdır.[55] Nitekim o meşhur Diyojen imgesi de buradan gelir: bir varilde yaşayan, köpek kabilinden bir hakikat anlatıcısı; hayattaki en önemli şeyin *parrhesia*, konuşma özgürlüğü, zenginlik ve iktidarın etkisinden ne pahasına olursa olsun korunması gereken bir özgürlük olduğunu savunan hakikat anlatıcısı: "Çünkü ben de satılacak olursam, kimse kalmaz seni eleştirecek."[56]

Bu bakımdan Aydın hakikati söylemeye girişmek için uygun bir konumda değildir. Peki bunun Necla'nın retorik sorusuyla nasıl bir

53. Michel Foucault, *Fearless Speech*, Los Angeles: Semiotex(e), 2001, s. 19; Türkçesi: *Doğruyu Söylemek*, çev. Kerem Eksen, İstanbul: Ayrıntı, 2005.

54. *A.g.y.*, s. 165. 55. *A.g.y.*, s. 117, 120.

56. William Shakespeare, *Atinalı Timon*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, s. 29.

ilişkisi vardır? ("Bir kere dua mı ettin de dinden, maneviyattan bahsediyorsun?") İlginç bir şekilde, Foucault bir noktada Kiniklerin "ilk Hıristiyanlara benzerliği"nden söz eder.[57] Hıristiyanlar Kiniklerden vaaz pratiğini, hakikatin herkese söylenmesi gerektiği fikrini kapsayan bir anlatım biçimini almıştır.[58] En önemlisi Kinik çilecilik erken Hıristiyanlıkta belirleyici bir rol oynamıştır. Buradaki strateji açıktır: Foucault dini tarihselleştirmektedir. Teoloji tarihte bir safhadır, mutlak bir başlangıç değildir. Ondan önce bir şeyler hep olmuştur zaten. Ancak erken dönem Hıristiyanlar *parrhesia*'yı alırken, dolayısıyla Yunan-pagan yetkinlikleri tektanrılı dinlere aktarılırken bazı değişiklikler yapılmıştır. İki çilecilik türü arasında önemli farklar vardır. Antik Yunan'daki *parrhesia* farklı (daha iyi hale getirilmiş) bir dünya imkânı varsayarken, Hıristiyanlıktaki *parrhesia* bambaşka, metafizik bir dünyaya yöneliktir.[59] Yunan *parrhesia*'sı özgürlüğü öne çıkarırken, Hıristiyanlık *parrhesia*'yı itaatle yan yana koyar. Hakikat artık özgürce konuşma olarak değil, "insanın kulluk ettiği bir despot, bir efendi gibi tasavvur edilen bir tanrıya itaat" olarak ortaya çıkar.[60]

Fakat kutsallaştırılmış olan, profanlaştırılabilir de. *Parrhesia* din tarafından ele geçirilmişse, yeniden temellük edilebilir. Dolayısıyla Foucault'yla birlikte, vahyedilmiş dine indirgenemeyecek, profanlaştırılmış bir siyasal maneviyat biçimi tahayyül edebiliriz. *Kış Uykusu*'nun tasvir ettiği siyasal ufuk bu açıdan oldukça sessizdir.

57. Foucault, *Fearless Speech*, s. 116. 58. *A.g.y.*, s. 120.

59. James Bernauer, "Michel Foucault's Philosophy of Religion: an Introduction to the Non-Fascist Life", *Michel Foucault and Theology: The Politics of Religious Experience* içinde, J. Bernauer ve J. Carrette (haz.), Aldershot: Ashgate, 2004, s. 85.

60. *A.g.y.*

Sonuç:
Ceylan'ın Estetik Politikası

"Harpten sulh üreteceğim, sulhu harbe engel edeceğim.
İkisini de birbirinin hekimi [sülüğü] edeceğim."

Shakespeare, *Atinalı Timon*, Perde V, Sahne IV*

Ceylan'ın filmlerinde hemen dikkat çeken şey güçlü bir kutupluluk, açıkça antagonist iki figürün neredeyse daimi ama huzursuz birlikteliğidir: bir yanda pasiflik, diğer yanda şiddetli eyleme geçişler. Bu iki kutupla kâh aynı karakterde kâh iki farklı karakter arasındaki ilişkide karşılaşırız. İkinci durumda, karakterlerin yazgıları bir ayrışmalı sentez biçiminde birbirine bağlıdır; iki kutbu karşılıklı olarak birbirini dışlamakla beraber gerektiren, aynı çerçeve içinde birbirine kenetlenmiş bir sentez. *İklimler*'deki İsa ile Bahar arasındaki "ilişki" gibi.

Bize göre bu paradoksal birlik, çağdaş küresel toplumda siyasetin açmazını yakalayan bir imge: "birbirinin sülüğü olan", birbirinden beslenen aşikâr düşmanlar arasındaki sahte antagonizmaların karakterize ettiği bir dünya; tahayyül edilebilen tek antagonizmanın Sağ ile aşırı Sağ, eski düzenler ile yeni-despotizmler, terör ile teröre karşı savaş vb. arasında olduğu siyasetötesi bir düzen. McDonald's'ın obezite karşıtı kampanyalar düzenleyebildiği, diktatörlerin muhaliflerini faşist olmakla suçlayabildiği, özel şirketlerin kamu sorumluluğu alabildiği bir tersine çevirme ve içini boşaltma, simülakrum

* Shakespeare, *Atinalı Timon*, çev. Orhan Burian, Ankara: MEB, 1964, s. 121. – *ç.n.*

dünyası; ve bunun kaçınılmaz sonucu olarak yenilenmiş, kendi kendine göndermе yapan bir Orwellci dil – "barış savaştır" ve "savaş barıştır".

Böylesine müstehcen, sahne dışı bir dünyada, bir film yönetmenini politik kılan nedir? Baudrillard'ın daha 1980'lerde bu müstehcenliğe dayanarak şöyle sorduğunu hatırlarsınız: "Dünya Ticaret Merkezi'nin neden *iki* kulesi var?"[1] Dünya Ticaret Merkezi'nin ikiz kuleleri mükemmel paralelyüzlülerdi; pürüzsüz yüzeyleri sadece birbirini aynalıyor, tarihin "sonu"nda ayrım ve zıtlığın anlamsızlığını onaylıyordu. Siyasetin dayandığı farkı iptal eden Dünya Ticaret Merkezi, siyasetötesi olanın simgesiydi: artık diyalektik kutupluluğun olmadığı müstehcen bir sistem; edimlerin bir sonuca neden olmadan, birbirinden farksız gösterge ve imgelerde kaybolduğu bir simülakrum.[2] Sonuçta, siyasetötesi olanda sadece gerçekten değil – "hakikat sonrası" bir çağdan ibaret değildir bizimkisi– kurmacadan da mahrum bırakılmışızdır: Tüm kavgaların ve kaçışların genelde hasımların ölümcül bir antagonizma bayrağı altında birbirine asalak olduğu bir çerçeveye hapsedildiği bir dünyada, şeyleri başka türlü görme olasılığını hayal bile edemeyiz artık.

Ceylan'ın filmleri bu açmazın özlü bir tasvirini sağlar. Eşiklerde seyreden, müphemlik arayan ve geciktirimi sürdüren bu filmler tasvir ettikleri çerçeveden kolay bir çıkış yolu sunmaz. Bilakis, Ceylan'ın karakterlerinin çoğu sahtelikleri hakkında alçaklık derecesinde pasif ve bilinçli görünür. Dolayısıyla asla trajik edimlere girişmezler. Hakikatle yüzleşip sadakat de gösteremezler. Ceylan'ın pasif nihilist karakterlerinin trajiklikle tek alakası, trajik unsurun yokluğudur. Bu noktada Hamlet gibi diğer klasik karakterler akla gelir. Örneğin Schmitt Hamlet'i trajik yapanın "harekete geçme kararını verememesi" olduğunu söyler.[3] Schmitt'e göre Hamlet mükemmelen apoli-

1. Baudrillard, *Selected Writings*, Londra: Polity, 1988, s. 43.

2. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor MI: The University of Michigan Press, 1994, s. 16 ve 32.

3. Carl Schmitt, *Hamlet or Hecuba: The Intrusion of Time into the Play*, New York: Telos Press, 2009, s. 9.

tik bir karakterdir, dolayısıyla da modern siyasal öznelliğin örneğini teşkil eder. Benzer şekilde, Ceylan'ın pasif karakterlerini düpedüz apolitik özneler olarak görmek kolaydır. Fakat bu ancak siyaset kararcılığa indirgendiği ölçüde mümkündür (Schmitt'in yaptığı gibi). Fakat siyasete yaklaşmanın başka yolları da vardır: Hamlet ve Hamlet'in siyaseti. Örneğin Nietzsche'nin Hamlet'i Dionysosçu insanla karşılaştırdığı şu okumasına bakalım:

> Her ikisi de şeylerin hakiki doğasına nüfuz etmiştir – *algılamışlardır*, fakat eyleme geçmek onlar için tiksindiricidir: zira eylemleri şeylerin sonsuz doğasını değiştiremez; zaman çığırından çıkmıştır ve kendilerinden bunu düzeltmelerinin beklenmesini utanç verici veya saçma addederler. Bilgi eylemi öldürür, eylem yanılsama örtüsünü gerektirir – Hamlet'in öğrettiği ders budur.[4]

Eylemin yanılsama, kurmaca gerektirdiğini söylemek, siyasetin sanata ihtiyacı olduğunu söylemektir. Gerçekten de Hamlet yanılsamaya katıldığı ölçüde siyasi hale gelir; babasının öldürülüşünü sahnelemek üzere oyuncuları davet ettiği ünlü "oyun içinde oyun" sahnesinde (III. Perde) yaptığı tam da budur. Çünkü siyaset, şeyleri farklı görmeyi ve farklı sahnelemeyi gerektirir. Siyasetin çekirdeği anlaşmazlıktır, öncelikle mutabakat üstünde bir anlaşmazlık. Ne var ki "mutabakat" sadece çatışmadan sakınmak değildir. Daha derin bir düzeyde, anlaşmazlığın koşullarına dair bir anlaşmadır.[5] Yani insanın farklı kanılara sahip olmasına, aynı fikirde olmamasına, eleştirmesine, hatta "antagonist" bir savaşa girişmesine izin verir, ama ancak izin verilen anlaşmazlıklar her gerçekleştiğinde fiili olarak meşrulaştırılan verili bir duyarlık çerçevesinde. Uyuşmazlık siyasetinin asıl hedefi de bu çerçevenin kendisidir; verili bir oyunu oynamak, bu oyunun izin verilen ihlallerinin keyfini sürmek değil, bizzat oyunu bütünüyle değiştirmektir. Bu anlamda siyaset, verili bir duyumsama çerçevesine karşı bir ayrılık, özdeşleşmeyi bozma sürecidir. Si-

4. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, s. 40.
5. Rancière, *Dissensus*, s. 144.

yasileştirmek, duyuları yan yana koymak, duyumsanabilir olanın verili dağılımına karşı başka bir duyumsama ortaya koymaktır.[6] Aksi takdirde söylenebilecek, görülebilecek ve düşünülebilecek olan için bir alan açmaktır. Kısacası gerçekten siyasal olan, görmenin farklı bir biçimi, eldeki malzemeyi sahnelemenin farklı bir şeklidir; duyumsanabilir olanın verili düzenine bir müdahaledir.[7]

Tam da bu anlamda Ceylan'ın sineması farklı görme biçimleri, farklı duyumsama usulleri arasında bir çatışma sahneler. Siyasetin bir sahne gibi görülmesi, estetik bir boyutu olması ölçüsünde, Ceylan'ın sineması apolitik görünmesine rağmen temelden siyasaldır. Gelgelelim sanat ile siyaset, duyudan duyuya hareket ile siyasal özne arasında mimetik bir ilişki olduğunu varsaymaz. Bunların ilişkileri ayrışmalı, müphem ve açık uçlu olarak kalır ve biçimselleştirilmeye izin vermez. Ceylan'ın filmlerinde ortaya çıkan soru, bir yanda pasiflik ile diğer yanda öfkenin kendine zarar verici patlamalarının aldatıcı ikiliğinden bir açılım, kaçış yolu olup olmadığıdır. Ceylan Nietzsche'den ilham alır ama Nietzsche'nin "tam nihilizmi"ni takip etmek istemez; pasif nihilizme karşı radikal nihilizm ikiliğinin ötesine geçmek için şiddetle antagonist bir girişimde bulunmaz. Öyleyse elimizde kalan, ya Ceylan'ın ana karakterlerinin yarısının cisimleştirdiği (itici olmalarının nedeni de budur) pasif nihilizmden ya da diğer yarısını ölümüne baştan çıkaran radikal nihilizmden (ki aynı şekilde baştan çıkarıcılıklarının kökeninde de bu vardır) bir olumlayıcı an yoğunlaştırma olasılığıdır. Ya pasiflikten siyasal bir öznellik damıtmak denenebilir (örneğin Agamben) ya da radikal (nihilist) eylem temelinde siyasal bir öznellik inşa etmeye girişilebilir (örneğin Žižek).

6. *A.g.y.*, s. 212.

7. Örneğin Marx'ın eleştirisine, siyasal iktisadın tek bir eşitlik anlayışına, yani verili bir dünyada bölüşüm meselesine saplantılı olduğunu göstererek başlamasının, daha sonra bunu bir başkasıyla, eşitlikçi bir ilke olarak eşitlikle yan yana koymasının nedeni budur. Böylelikle dünyayı "yorumlama" ile "değiştirme" arasındaki fark nihayetinde iki eşitlik anlayışı arasındaki farka dayandırılır (Bkz. Marx, *Thesis on Feuerbach*, Marx ve Engels, *The German Ideology*, New York: Prometheus Books, 1998, s. 569; Türkçesi: *Alman İdeolojisi*, çev. Olcay Geridönmez ve Tonguç Ok, İstanbul: Evrensel, 2013).

Öyleyse pasiflik veya öfke nasıl siyasal bir varlığa, toplumsal, kolektif bir arzuya dönüşebilir? Ceylan bu anlamda teleolojik bir zorunluluk salık vermez, ama tam da sahte antagonizmaların libidinal ekonomisinin sahnelenmesiyle bir açılım olasılığını anıştırır. Böyle olumlayıcı dönüşümlerin garantisi yoktur, fakat "duyudan duyuya" hareket etme olasılığı (ki bu tam da siyasettir) oradadır.

Gelgelelim pasiflik ve öfkeden siyasete geçiş konusunda, siyaset için rutin bir prosedür olmadığını unutmamak lazım. Siyasal hareket insanın kendisini hâkim mutabakattan çıkartmasından oluşuyorsa, bunun için belirli bir pasiflik biçiminin zorunlu olduğu açıktır. Patronunun taleplerini sistematik olarak "yapmamayı tercih ederim"[8] diye yanıtlayan pasif kâtip, Melville'in Bartleby'si gibi karakterlerin evrensel cazibesi burada yatar. "Yapmamayı" tercih ettiği için Bartleby, verili güç kümesi ve buyrukları bakımından bir olumsuzlama figürü olarak belirir. Ancak buyrukları reddederken sadece bir şeyleri olumsuzlamakla (yani sadece *istemediğini* söylemekle) kalmaz, aynı zamanda başka bir şeyi de olumlar (yapmamayı *tercih eder*) – yani "hegemonik konum *ve* bunun olumsuzlanması dışında yeni bir uzam açar".[9] Nihayetinde, sadece "olumsuzlama" ile desteklenen her siyaset, eleştirdiği şeyin çerçevesine katılarak, bir asalak gibi eleştirdiği şey üstünden geçinir ve böylece onu meşrulaştırır. Buna karşılık Bartleby'nin eleştirisi "en saf halinde bir çıkartma hareketi" işlevi görür, geri çekiliş yoluyla bir siyasal uzam sağlar.[10]

Pasiflik verili olanı, duyuların uzlaşıma dayalı dağılımını bu olumsuzlama kadar da olumlama kapasitesiyle sınanır. Bu açıdan il-

8. Bkz. Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, Londra: Verso, 1998, s. 70-87; Türkçesi: *Kritik ve Klinik*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk, 2007; Baudrillard, *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*, s. 90; Agamben, *The Coming Community*, Minneapolis MN: University of Minnesota Press, 1993, s. 35-38 ve Agamben, *The Man Without Content*, Stanford CA: Stanford University Press, 1999, s. 243-74; Žižek, *Violence*, Londra: Profile Books, 2008, s. 182-83; Türkçesi: *Şiddet*, çev. Ahmet Ergenç, İstanbul: Encore, 2018.

9. Žižek, *The Parallax View*, Massachusetts: The MIT Press, 2009, s. 381-82; Türçesi: *Paralaks*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Encore, 2014.

10. *A.g.y.*, s. 382.

ginç bir şekilde, belki de Ceylan'ın pasiflik üstüne en girift filmleri olan *İklimler* ve *Uzak*'tan sadece beş-on sene sonra, 2013'te Gezi Parkı protestolarında pasifliğin siyasal bir faktöre dönüşmesine şahit olduk. İsyanların ilham verici, oldukça popüler bir figürü "duran adam"dı: Gezi Parkı polis tarafından boşaltıldıktan sonra birisi (sanatçı Erdem Gündüz) Taksim Meydanı'nda hareketsiz ayakta durmaya başladı. Daha sonra başkaları da onu taklit etti. Kısa zamanda bu eylem farklı ortamlarda kopyalandı. Etkisi orantısızdı. Bizzat Başbakanın hesabından bu konuda bir tweet atma gereği duyulmuştu: "Biz ne diyoruz: Durmak yok yola devam. Onlar ne diyor: duran adam."[11] Hareketliliğe karşı hareketsizlik. Daha önce Benjamin'in modernlik üstüne düşüncelerine değinmiş, hareketli bir cehennem olarak modernlik ve tarihin "acil durum freni" olarak "devrim"den bahsetmiştik. Devrim, radikal siyasal edim bir durma, kesilme, tutulma edimidir. Bu anlamda "duran adam"ın tekrar ifade ettiği yepyeni siyasal sorunsal, pasiflik, çıkartma ve siyaset arasındaki bağdır.

> "İlerle ilerle! Görülecek bir şey yok burada!" Polis yolda veya sokakta görecek bir şey olmadığını, ilerlemek dışında yapacak bir şey olmadığını söylüyor. Dolaşma uzamının, dolaşım uzamından başka bir şey olmadığını ileri sürüyor. Tersine siyaset, bu "ilerleyip gitme" uzamını bir öznenin, yani halkın, emekçilerin, vatandaşların görünme uzamına dönüştürmekten ibarettir: Bu uzamı yeniden biçimlendirmeye dayanır; orada ne yapılacağından, neyin görüleceğinden veya neyin adlandırılacağından meydana gelir.[12]

Bununla birlikte, Ceylan'ın filmlerindeki tüm ana karakterlerin ayırt edici özelliği pasiflik değildir; buna karşılık bir öfke ve patlama figürü de vardır (*İklimler*'deki Bahar, *Kış Uykusu*'ndaki İsmail gibi): Bu durumda mesele, öfkeden siyasete geçmektir. Öfke ve siyasi müdahale şüphesiz ilişkilidir; öfke toplumsal eleştiri ve siyaset için bir itici güç olarak düşünülebilir.[13] Öfke ancak kendisini çatışma çerçe-

11. Erdoğan, T. (2013) "Biz ne diyoruz; Durmak yok yola devam. Onlar ne diyor; Duran adam!"; twitter.com/RT_Erdogan/status/348058441094406144.

12. Rancière, *Dissensus*, s. 37.

vesinde ifade edemediği zaman, yani siyasete tercüme edilemediği ve dolayısıyla kin ve yıkıma dönüştüğü zaman bir sorun olarak ortaya çıkar. Fakat öfkenin her zaman bir toplumsal ilişkiye dönüşme, anlaşamasa bile iletişim kurma –garantisi değilse de– şansı vardır. Dolayısıyla kinci patlamalar –aynı anda hem yıkıma hem de özyıkıma yöneliktir– çağdaş toplumda yoğun, engin bir yeraltı akımının parçası olarak düşünülürse, semptomatiktir. Siyaset engellendiğinde kin, tek "siyasal" eylem/tepki haline gelir. Kinde eksik olan sadece ötekiye saygı değil, aynı zamanda ötekiye karşıt olma kapasitesidir.

İşin ilginç tarafı, trajik unsur Ceylan'ın pasif karakterlerinde ne kadar eksikse, birçok açıdan Antigone'yi andıran Bahar ve İsmail gibi karakterlerde de bir o kadar fazladır. Asıl bağlılıkları çevrelerindeki toplumun verili kanılarından başka bir şeye olduğu için, bu karakterler toplumsal norm ve uzlaşımlara çomak sokar, dolayısıyla sürekli "budalaca" hareketlere kalkışıyor gibi görünürler. Toplumsal düzendeki konumlarını kasten feda ederler. Başlıca amacı verili bir toplumsal-simgesel düzende kendi konumunu güvenceye almak olan bir feda türü de vardır tabii. Bu durumda kişi kendisini bir topluluğun iyiliği için feda eder ve bu kahramanca edim karşılığında söz konusu toplulukta simgesel bir yer edinir. Ceylan'ın nefret dolu, sarhoş karakterleri ise tam da simgesel içindeki bu yeri çaresizce feda ederler. Topluluktan dışlanmayı göze alıp deli işi, intihar gibi görünen edimlerde bulunurlar.[14] Fakat söz konusu karakterler aynı zamanda mevcut durumun bir parçası olarak kalır, yeni bir durum yaratamazlar. Trajik edimlerinin gerçek veya simgesel yıkımla, yok oluşla sonuçlanmasının nedeni de budur. Bu açıdan Ceylan'ın sineması öfkenin salt kine dönüşmesini engellemek için tartışmacılık kültürünü yeniden geliştirmenin yollarını icat etme zorunluluğu üs-

13. Bkz. Lars-Henrik Schmidt, *Om Vreden*, Kopenhag: Danmarks Paedagogiske Forlag, 2006, s. 9.

14. Bu bakımdan kaygı özneleri oldukları söylenebilir. Kaygı temelde gerçeğin toplumsal-simgesele göre fazlalığıdır; öznenin verili bir durumu gerçeğe maruz bırakarak zorladığı bir fazlalıktır. Bkz. Badiou, *Theory of the Subject*, New York: Continuum, 2009, s. 146.

tüne (ki bizzat "şehri", siyaseti temellendirmekle de ilgili bir meseledir bu) bir kere daha düşünmeye sevk eder bizi. Ceylan'ın filmlerinde tasvir edilen çeşitli yalnızlık manzaraları, böyle dönüşüm olasılıklarının olmadığını gösterir.

Peki neden –sadece değilse de– en çok bu figürleri kendimize yakın hissederiz? Neden bu karakterlerin sarhoşluklarından büyüleniriz? Siyaseten nasıl bir anlamı var bunun? Benjamin her radikal siyasetin "sarhoşluğun gücünü" kazanması gerektiğini ileri sürer.[15] Gerçekliğin kendisini aşması için bir boşalma deneyimi kaçınılmazdır.[16] Ancak sarhoşluğu barındıran bir siyaset, "şiirsel bir siyaset" pragmatik hesaplamalar alanının ötesine geçebilir.[17] Başka bir deyişle her türlü hakiki siyasal müdahale *kairos*'un iki boyutunu, strateji ve sarhoşluğu "iç içe geçirebilmelidir": "Marx'ta nefretin gücü. İşçi sınıfının dövüşkenliği. Devrimci yıkım ile Kurtuluş fikrini iç içe geçirmek (Neçayev, *Ecinniler*)."[18]

Ceylan'ın Bahar ve İsmail gibi sarhoş karakterlerinde bizi büyüleyen şey kararlılıkları, hiçbir kişisel çıkar olmadan bir hakikat tarafından ele geçirilmeleri, tamamen soğrulmaları, toplumsal bağı koparma cesaretleridir. "Hiçbir vizyonu olmayan" ve tek bir faaliyete, "ortadan kaldırmaya" kafayı takmış "yıkıcı karakterin" örnekleri olarak korkutucudurlar.[19] Keza Ceylan'ın şiddetli karakterleri *kairos*'un paradokslarını da yeniden sahneler: Sarhoşluk içermeyen strateji, strateji içermeyen sarhoşluk kadar faydasızdır. Tam da bu nedenle "çatışkı yerine çıkmaz"da ısrar etmek gerekir.[20] *Kairos*'un her iki yanı da siyasette çok önemlidir. Önemli olan bunları ilişki içinde tutmaktır. İlişki diyalektik bir ilişki olamayacağı için, bir sentez imkânsız olduğu veya çatışkıyla sonuçlanacağı için, bu ilişki bir

15. Benjamin, "Gerçeküstücülük", *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 185.

16. *A.g.y.*, s. 188. 17. *A.g.y.*, s. 185.

18. Benjamin, aktaran Michael Löwy, *On Changing the World*, New Jersey: Humanities Press, 1993, s. 153.

19. Benjamin, "The Destructive Character", *One-Way Street*, Londra: Verso, 1979, s. 157-58.

20. Derrida, *Aporias*, Stanford: Stanford University Press, 1993, s. 16.

ayrışmalı sentez olarak düşünülmelidir. Ancak bu çıkmazın korunması gerektiğini söylemek de yeterli değildir, zira edimselleşmenin sonsuzca ertelenmesiyle sonuçlanacaktır; çıkmaz praksiste aşılmalıdır, ancak praksiste aşılabilir.

Silimsiz Güzel-Hayaletsilik

Bu bağlamda, Ceylan'ın yüce hayaletsilik estetiğini vurgulamak istiyoruz; yokluk, yaban ve beliriş tekniklerinin bir tür güzel-hayaletsiliği (*kalospectrality*) veya güzel olasılığı ortaya çıkarışına dikkat çekmek istiyoruz. Diğer bir deyişle, Ceylan'ın baştan sona bütün filmlerine musallat olan, bunların hepsinde yankılanan karanlık bir güzellikten geriye kalan parçaları gözler önüne serişi üstünde duruyoruz. İletişimsel olmayan hayaletlerin yarıgölgesi (örneğin *Üç Maymun*'da), Edmund Husserl'in deyişiyle Silimsiz indirgemeleri kışkırtır. Burada *Eidos* ve Silimsiz (*eidetic*) kavramı sezgisel görmeye, insanın alternatif olasılığı ortaya çıkarmasına denk düşer; gündelik yaşamı kemiren çoraklık ve siyaseten bakirliğe iddialı bir yanıt olarak tescillenir. *Eidos* terimini Husserl'in kastettiği anlamda kullanarak, Ceylan'ın yerleşik sinematik yapıntılar yumağından ontolojik öngörülerin ortaya çıkabileceğini ileri sürüyoruz. Silimsiz görme aktif bir ifade ve yorum sürecidir, düşünce ve hayal gücünün öznel âlemine denk düşer. *Silimsiz* anlamda *görmek*, *ifade eden* sezgiden, sezgisel eşzamanlılıklardan oluşur; bunlar Ceylan'ın filmlerinde "bireysel bir olgusal varoluşu biraz olsun konumlandırmaya işaret etmez"; "saf silimsiz hakikatlerde *olgular* hakkında en ufak bir sav dahi yoktur".[21] *İz-anları* veya ortaya çıkışlar olarak silimsiz olaylar görmeye *gebe* olmaya benzer; bu bakımdan "diğer kategorilerin nesnelliklerine ait sezgi türlerinden farklı olarak, nevi şahsına münhasır ve *yeni tür* bir sezgidir" bu.[22] "Diğer" kategoriler veya hedefler *olguların* o

21. Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book*, İng. çev. F. Kirsten, Leiden: Martinus Nijhoff Publishers, 1983, s. 11.

22. *A.g.y.*, s. 10.

çok farklı sahasıyla ilişkilidir. Husserl için uzaysal-zamansal olgular ve ampirikleştirilmiş nesnellikle ilişkili somut önermelerin üretilmesi "bazı bilgi tiplerinin ilerletilmesi açısından" önemlidir; "Fakat ... Silimsiz bilginin fenomenolojik doğası temelden farklı bir şeydir; belli belirsiz ve *olası* bilgiye dair öznel bir sezgidir".[23] Bu öznel biçimde kırılıma uğrayan ve yaratıcı olan sezgi deneyimi hakkındaki beliriş kavramı, "bir düşünceler ve deneyimler sonsuzluğu çıkartmak üzere işler; böylelikle her deneyim çokluğu, ne kadar kapsamlı olursa olsun, daha kesin ve yeni belirlenimleri açık bırakır".[24] Birçok öznenin sezgisel ve ortaya çıkarıcı özlerin silimsiz tikelleşmelerini dönüştürülmüş ve emsalsiz şekillerde ifade ettiğini görebiliriz. Ceylan'ın temalarının ve güzel-hayaletsi *Biçimlerinin* Silimsiz karanlık güzelliği, aksi takdirde gizli ve ortaya çıkarıcı olan olasılıklar potansiyeline doğru yol alır.

Eidos'u Yunanca *Elpis* (umut) terimiyle ilişkilendirmek umut ile beklenti arasındaki bir ayrımı ortaya koymaya da yardımcı olur. Hesiodos'un *İşler ve Günler*'de anlattığı gibi *Elpis*, *Pandora'nın kutusunda* bulunan şeylerden biriydi. Tanrıların ortaklaşa yarattığı güzel bir kadın olan Pandora'ya (anlamı "Tüm Armağanlar"dır) insanlar arasında yaşamak gibi bir armağan verilecekti. Çeşit çeşit armağanla donatılmış olan Pandora, Prometheus'un ("Önceden Düşünülen") *aceleci* biraderi Epimetheus'a ("Sonradan Akla Gelen") sunulur. Prometheus daha önce Epimetheus'u Zeus'tan asla armağan almama konusunda uyarmıştır, fakat Epimetheus yine de Pandora'yı armağan olarak kabul eder. Kabul edildikten sonra Pandora, mühürlü kutusunu açarak, fanileri cezalandırmak üzere gönderilmiş bir dizi kötülük ve talihsizliği serbest bırakıp başlarına bela eder. Pandora tekrar mühürlemeye yeltendiğinde, kutuda tek bir şey kalmıştır: *Elpis*. Pandora mitinin, Umudu bir kutuda alıkonmuş veya bırakılmış bir şey olarak sunduğu, potansiyel bir daha iyi zamanlar simgesi işlevi gördüğü ileri sürülebilir. Fakat daha karamsar diğer yorumlara göre *Elpis*'in kötülüklerin kötülüğü olarak görülmesi gerekir; insanın ıstırabı dai-

23. *A.g.y.*, s. xx. 24. *A.g.y.*, s. 8-9.

mileştiren, gerçekdışı rüyalar ve özlemleri uzatmaktan başka bir işe yaramayan zalim tarafıdır bu.[25] Biz burada, husumet karşısında umudun iyimserliği koruma anlamına, keza her şeyden ağır basan bir olasılık olarak insanın yaratıcılığına ve gayretine güven ve inancı koruma anlamına geldiği ilk yoruma katılıyoruz. Silimsiz ve beklentili umudun özgürleştirici nüansları, yenilenmiş bir şevk potansiyelini, "şimdinin zamanı"nın (*Jetztzeit*) sarhoş edici dolaysızlığını ve yaratıcı hareketliliğini kuşatır.

Ceylan'ın Silimsiz ihlal imgeleri, öznelliğin ve daha kapsamlı insani varoluşun dinamik tamamlanmamışlığını –farklı şekillerde olmakla beraber– kabul eder; filmlerin bünyesindeki hiyeroglifler ve şifrelerle, bir yaratıcı umut ve *oluş* sürecinin aktif ve beklentili katılımcıları olma potansiyeli hatırlatılır bize. Epimetheus'un ifade itkisini canlandırmak için ve armağanlarının en sonuncusunu, en güçlüsünü vermek üzere Pandora'yı diriltmek için, silimsiz sezgilerin tekrar uyandırılması gerekir. Geleceğin yeni yeni filizlenen zayıf potansiyeli Silimsiz bilginin bilinmeyeninin *ante rem*'iyle doludur; Elpis'in serbest bırakılmasıyla, ihlal edici bir güzellik, öznel zaman-dünyaların kaotik izlerinin ötesine uçabilir, yaratıcı bir şekilde. Gelecek Henüz yapılmış veya sağlama alınmış Değildir; bu bakımdan, yeni ve dönüştürülmüş yöntemlerle etkilenebilecek ve şekillendirilebilecek bir açıklık içerir. Dolayısıyla Umut, Silimsiz umut açlığı, ve Ceylan'ın filmlerinin izlerinde ya ikamet eden ya da bu filmlerden kaynaklanan birbiri ardına aniden ortaya çıkışların her biri, ortaya çıkarılmamış bir potansiyel dönüşüm kodu içerir. Bu aslında umudun maddesidir ve bazı açılardan, olası geleceklerin kurtuluş olanağını barındıracak biçimde henüz yapılmış olmamasına dair *militan bir iyimserlik* veya "inanç"tır.

Umudun maddesi, kinizmin maddesi; nihilizm biçimleri ve kurtuluş olasılıkları; canlı olanın hazin pasifliği ve ölü olanın tekinsiz

25. Dror Post, "A Hope for Hope: The Role of Hope in Education", *Philosophy of Education*, 2006; ojs.education.illinois.edu/index.php/pes/article/view/1551/289.

müdahaleleri; tekrar ve can sıkıntısına tahammül, ve cama atılan taş gibi ani bir şiddetle doğrusal zamanın parçalanması: Ceylan'ın sineması birlikte varolan çelişkiler ve muammalar, nihayetinde anlaşılabilir, okunabilir bir örüntü haline gelmeyi reddeden parçalardan oluşan bir kaleydoskoptur.* Bir diğer önemli nokta da, tüm bu gerilimler ve paradokslara rağmen ve ana karakterlerinin sergilediği onca kaygı, can sıkıntısı ve teslimiyetin ortasında, Ceylan'ın filmlerinde her zaman her şeye nüfuz eden daimi bir ruh hali olmasıdır: melankoli. Ceylan'ın filmleri sinematik yas manzaralarıdır: *Trauerkino*. Bu ekran ağıtlarının daima hem uzamsal (yerellik) hem de toplumsal olarak (toplumsal etkileşimde) mikrolojik düzeyde/ölçekte gerçekleşiyor olması da önemlidir. Taşranın rüzgârda salınan tarla ve ormanlarından Kapadokya'nın kar kaplı kayalıklarına, Anadolu bozkırının müthiş yabanından kış İstanbulu'nun buz tutmuş sokaklarına, Ceylan'ın küresel hayal gücü hep yerel olanın –görsel, atmosferik, işitsel, dokunsal– en ince ayrıntılarından kaynaklanır, bunlara dayanır. Yerellik burada tekrar tekrar biçimlenir ama güvenli bir sığınak olarak değil, sürgünler, ait olmayanlar, aslında bir yere aitken artık ait olmayanlar, sadece dışarıyı arayanlar için tuhaf bir şekilde tanıdık olarak, tekinsiz olarak, tezat yalnızlık manzaraları olarak. Aslına bakılırsa felsefi temaları ve kavramları –Benjamin, Nietzsche, Bloch– ne kadar muazzam ve hikmetli olsa da, Ceylan bunları gündelik hayatların ve olayların serpilişi bağlamında, ailevi ve kişilerarası gündelik varoluş denen cüzi, dünyevi işleyişin içinde geliştirip sunar. Bu filmler sıradan, *fazlasıyla* sıradan yaşamlar süren karakterlerin önemsiz karşılaşmaları, alışverişleri ve deneyimlerinde olağanüstü olanı ortaya çıkarır. Ve bu da bizi her şeyden önce Ceylan'ın sinemasının özgün tonunu ve tekniğini açıkça belirleyen erken dönem filmlerine geri getirir. Nitekim Bulut Dörtlemesi'nde mütevazı, yavan yaşamların basit görünen tasvirinin aynı zamanda şu konulardaki en yaratıcı ve yoğun tahliller ve tetkikler olabileceğini görürüz: anlam üret-

* İng. *kaleidoscope*, Lat. *Kalos* (güzel), *eidos* (biçim) ve *skopeō*'dan (gözlemek, incelemek). – *y.n.*

me (anlatı) ve imge üretme (film, fotoğraf), başka bir deyişle yaşam ile temsili arasındaki karmaşık ve tartışmalı ilişki, bizzat sanat eseri. Bir sessiz tefekkür sineması ile keskin sinematik düşünümselliği girift biçimde harmanlayan Ceylan, ne kadar usta bir sanatçı olduğunu tekrar tekrar kanıtlıyor. Sekiz minimalist şaheserle, zamanımızın en derin ve şiirsel sinemacıları arasındaki yerinin haklılığını gösteriyor. Sosyologlar, kültür kuramcıları, ama daha önemlisi sinemaseverler olarak, ileride yapacağı filmleri, sinematik açıdan emsalsiz küresel hayal gücünün *Henüz-Değil*'ini heyecanla bekliyoruz.

—

Kaynakça

Agamben, Giorgio, *The Coming Community*, Minneapolis MN: University of Minnesota Press, 1993.

— *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford CA: Stanford University Press, 1999.

— *The Man Without Content*, Stanford CA: Stanford University Press, 1999.

— *The Open: Man and Animal*, Stanford CA: Stanford University Press, 2004; Türkçesi: *Açıklık: İnsan ve Hayvan*, çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: YKY, 2009.

— *The Time That Remains*, Stanford CA: Stanford University Press, 2005.

— *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government*, Stanford: Stanford University Press, 2011.

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

— "Distant", *Directory of World Cinema: Turkey* içinde, haz. Eylem Atakav, Bristol: Intellect Press, 2013.

Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem - A Report on the Banality of Evil*, Londra: Penguin, 1992; Türkçesi: *Kötülüğün Sıradanlığı*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis, 2009.

Arianrhood_B, "From Shakespeare to Sartre: Excellence", 2014; imdb.com/ title/tt2758880/reviews.

Aristoteles, *The Metaphysics*, İng. çev. H. Lawson-Tancred, Londra: Penguin, 2004; Türkçesi: *Metafizik*, çev. Ahmet Arslan, İstanbul: Sosyal, 2012.

Arslan, Umut Tümay, "Bozkırdaki Labirent: Manzaradan Lekeye", *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* içinde, U. T. Arslan (haz.), İstanbul: Metis, 2012.

Atakav, Eylem (haz.), *Directory of World Cinema: Turkey*, Bristol: Intellect Press, 2013.

Augé. Marc, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, İng. çev. J. Howe, Londra: Verso, 1995; Türkçesi: *Yer-Olmayanlar*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Kesit, 1997.

— *Oblivion*, İng. çev. M. D. Jager, Minneapolis MN: Minneapolis UP, 2004;

Türkçesi: *Unutma Biçimleri*, çev. Mehmet Sert, İstanbul: Om, 1999.
Aytaç, Senem, Berke Göl ve Fırat Yücel, "Nuri Bilge Ceylan'la *Kış Uykusu* Üzerine", *Altyazı*, 2014; altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine.
Badiou, Alain, *Theory of the Subject*, New York: Continuum, 2009.
— *Cinema*, Londra: Polity, 2013.
Barthes, Roland, *Camera Lucida*, Londra: Vintage, 1993; Türkçesi: *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 1992.
Baudrillard, Jean, *The Mirror of Production*, St. Louis: Telos, 1975; Türkçesi: *Üretimin Aynası*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2013.
— *Forget Foucault*, Paris: Semiotex(e), 1987; Türkçesi: *Foucault'yu Unutmak*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu-Batı, 2013.
— *Selected Writings*, Londra: Polity, 1988.
— *Fatal Strategies*, Paris: Semiotext(e)/Pluto, 1990; Türkçesi: *Çaresiz Stratejiler*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011.
— *The Transparency of Evil*, Londra: Verso, 1993; Türkçesi: *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı, 1995.
— *Baudrillard Live: Selected Interviews*, M. Gane (haz.), Londra: Routledge, 1993.
— *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor MI: The University of Michigan Press, 1994; Türkçesi: *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu-Batı, 2003.
— *Impossible Exchange*, Londra: Verso, 2001; Türkçesi: *İmkânsız Takas*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı, 2005.
— *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*, Londra: Berg, 2005.
Bauman, Zygmunt, *In Search of Politics*, Cambridge: Polity Press, 1999; Türkçesi: *Siyaset Arayışı*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2000.
— *Liquid Modernity*, Londra: Polity, 2000; Türkçesi: *Akışkan Modernite*, çev. Sinan Okan Çavuş, İstanbul: Can, 2017.
Benjamin, Walter, "The Destructive Character", *One-Way Street*, Londra: Verso, 1979.
— *Brecht'i Anlamak*, çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ, İstanbul: Metis, 1984.
— *The Origin of German Tragic Drama*, Londra: Verso, 1985.
— "Gerçeküstücülük", *Son Bakışta Aşk* içinde, Nurdan Gürbilek (haz.), çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis, 1993.
— "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üstüne", *Son Bakışta Aşk* içinde, Nurdan Gürbilek (haz.), çev. Haluk Barışcan, Metis, 1993.
— *Selected Writings Vol. 1, 1913-1926*, Cambridge MA: Harvard UP, 1996.
— *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 1999.
— *The Arcades Project*: Cambridge MA: Harvard UP, 1999.

— *Selected Writings Vol. 2, 1927-1934*, Cambridge MA: Harvard UP, 1999.
— *Illuminations*, Londra: Pimlico, 1999.
— *Selected Writings Vol. 4, 1938-1940*, Cambridge MA: Harvard UP, 2003.
Bernauer, James, "Michel Foucault's Philosophy of Religion: an Introduction to the Non-Fascist Life", *Michel Foucault and Theology: The Politics of Religious Experience* içinde, J. Bernauer ve J. Carrette (haz.), Aldershot: Ashgate, 2004.
Bernstein, Michael A., *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1992.
Bloch, Ernst, *Man on His Own: Essays in the Philosophy of Religion*, İng. çev. E. B. Ashton, New York: Herder & Herder, 1970.
— "Dialectics and Hope", *New German Critique*, Sonbahar, Sayı 9, 1976.
— "Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics", *New German Critique*, İlkbahar, Sayı 11, 1977.
— *The Utopian Function of Art and Literature*, İng. çev. Jack Zipes ve Frank Mecklenberg, Mass.: MIT, 1988.
— *Heritage of Our Times*, İng. çev. N. ve S. Plaice, Cambridge: Polity Press, 1991.
— *The Principle of Hope 1-3*, İng. çev. S. Knight ve P. Plaice, Londra: Blackwell, 1986; Türkçesi: *Umut İlkesi 1* ve *2*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2007 ve 2012.
— *Literary Essays*, W. Hamacher ve D. E. Wellbery (haz.), İng. çev. A. Joron ve diğ., Palo Alto: Stanford University Press, 1998.
— *İzler*, çev. Suzan Geridönmez, İstanbul: İletişim, 2010.
Blumenberg, Hans, *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*, İng. çev. S. Rendall, Cambridge MA: MIT Press, 1997; Türkçesi: *Gemi Batıyor Seyrediyorlar*, çev. Osman Toklu, İstanbul: Alfa, 2017.
Colebrook, Claire, *Understanding Deleuze*, Avusturalya: Allen & Unwin, 2002.
Çehov, Anton, "Concerning Love", *The Kiss and Other Stories*, Londra: Penguin, 1982.
— "The Wife", 2000; online-literature.com/anton_chekhov/1261/.
— *Home: A Short Story*, Tonalpress.com, 2014.
Dawson, Tom, "The Changing Man", Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi, *The List*, 2007; list.co.uk/article/1603-interview-nuri-bilge-ceylan.
de Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, İng. çev. S. Rendall, Berkeley CA: University of California Press, 1984; Türkçesi: *Gündelik Hayatın Keşfi*, C. 1, çev. Lale Arslan Özcan, 2009; C. 2, Erkan Ataçay ve Çağrı Eroğlu, 2010, Ankara: Dost.
Deleuze, Gilles, *Nietzsche and Philosophy*, İng. çev. Hugh Tomlinson, Londra: Athlone Press, 1983; Türkçesi: *Nietzsche ve Felsefe*, çev. Sertaç Canbolat, İstanbul: Norgunk, 2010.
— *Cinema 1: The Movement-Image*, Londra: The Athlone Press, 1986; Türk-

çesi: *Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk, 2014.
— *Cinema 2: The Time-Image*, Londra: The Athlone Press, 1989.
— *Logic of Sense*, New York: Columbia University Press, 1990; Türkçesi: *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk, 2015.
— *Difference & Repetition*, Londra: The Athlone Press, 1994; Türkçesi: *Fark ve Tekrar*, çev. Emre Koyuncu ve Burcu Yalım, İstanbul: Norgunk, 2017.
— *Essays Critical and Clinical*, Londra: Verso, 1998; Türkçesi: *Kritik ve Klinik*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk, 2007.
— *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*, New York: Semiotex(e), 2006; Türkçesi: *İki Delilik Rejimi: Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*, çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul: Bağlam, 2009.
Deleuze, Gilles ve Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983; Türkçesi: *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm, 2012.
Derrida, Jacques, *Aporias*, Stanford: Stanford University Press, 1993.
— *Specters of Marx*, Londra: Routledge, 1994; Türkçesi: *Marx'ın Hayaletleri*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Ayrıntı, 2001.
— *Without Alibi*, İng. çev. P. Kamuf, Stanford CA: Stanford University Press, 2002.
Derrida, Jacques ve Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, İng. çev. J. Bajorek, Cambridge: Polity, 2002.
Diken, Bülent, "*Climates* of Nihilism", *Third Text*, Cilt 22, No. 6, 2008, s. 719-32.
Dönmez-Colin, Gönül (haz.), *The Cinema of North Africa and the Middle East*, Londra: Wallflower Press, 2007.
— *Turkish Cinema: Identity, Distance and Longing*, Londra: Reaktion Books, 2008.
Feuerbach, Ludwig, *The Essence of Christianity*, New York: Prometheus, 1989; Türkçesi: *Hıristiyanlığın Özü*, çev. Oğuz Özügül, İstanbul: Say, 2008.
Foucault, Michel, *Fearless Speech*, Los Angeles: Semiotex(e), 2001; Türkçesi: *Doğruyu Söylemek*, çev. Kerem Eksen, İstanbul: Ayrıntı, 2005
French, Philip, "Where Did Our Love Go?", *The Observer*, 11 Şubat 2007.
Fujiwara, Chris, "Mood Music", *The Phoenix*, 2007; thephoenix.com/article_ektid30780.aspx.
Gaston, Sean, "Romanticism and the Spectres of Disinterest", *European Romantic Review*, C. 15, No. 1, 2004, s. 17, 113-29.
Geoghegan, Vincent, "An Anti-Humanist Utopia", *The Privatisation of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia*, P. Thompson ve S. Žižek (haz.), Durham NC: Duke University Press, 2013.
Gibson, Andrew, *Intermittency*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
Hamacher, Werner, "Guilt History: Benjamin's Sketch 'Capitalism as Religion'", *Diacritics*, C. 32, No 3-4, 2002.

Haritos, Dimitris, "The Barometer of Affect", *Balkan Survey*, 2006; nbcfilm.com/iklimler/press_dimitrisharitos.php.

Hass, Jørgen, *Illusionens Filosofi: Studier i Nietzsches firsermanuskripter*, Kopenhag: Nyt Nordisk Forlag, 1982.

Hudson, Wayne, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, Londra: Macmillan, 1982.

Husserl, Edmund, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book*, İng. çev. F. Kirsten, Leiden: Martinus Nijhoff Publishers, 1983.

Jameson, Frederic, "A Marxist Hermeneutic III: Ernst Bloch and the Future", *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1971; Türkçesi: *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 1997.

Kant, Immanuel, *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. Ioanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsun Akatlı, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1980.

Kellner, Douglas ve Harry O'Hara, "Utopia and Marxism in Ernst Bloch", *New German Critique*, Sonbahar, Sayı 9, 1976, s. 21-25.

Kirkegaard, Jonas V., "Turkish Tragedy – and Some Delight", *Fipresci*, 2006; fipresci.org/festivals/archive/2006/oslo/oslo_06_climates.htm.

Kolakowski, Leszek, "Ernst Bloch: Marxism as a Future Gnosis", *Main Currents of Marxism: Its Origin, Growth & Dissolution* , İng. çev. P. S. Falla, Oxford: Clarendon Press, 1978.

Korstvedt, Benjamin M., *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Kracauer, Siegfried, *Strassen in Berlin und anderswo*, Berlin: Das Arsenal, 1987.

— *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, Londra: Verso, 1998.

— *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton NJ: Princeton UP, 2004; Türkçesi: *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: De Ki, 2011.

— *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis, 2011.

— *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis, 2015.

Kundera, Milan, *Life is Elsewhere*, Londra: Faber and Faber, 1996; Türkçesi: *Yaşam Başka Yerde*, çev. Levent Kayaalp, İstanbul: Can, 2015.

Lacan, Jacques, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, C. VII, Londra: Routledge, 1992.

Landmann, Michael, "Talking with Ernst Bloch: Korcula 1968", *Telos 25*, 1975.

Levine, Donald (haz.), *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms*, Princeton NJ: Princeton UP, 1971.

Lodge, Guy, "Review: Nuri Bilge Ceylan drifts off in talky, trying 'Winter

Sleep'", 2014; uproxx.com/hitfix/review-nuri-bilge-ceylan-drifts-off-in-talky-trying-winter-sleep/.

Löwy, Michael, *On Changing the World*, New Jersey: Humanities Press, 1993.

Luz, Ehud, "Utopia and Return: On the Structure of Utopian Thinking and its Relation to Jewish-Christian Tradition", *The Journal of Religion*, C. 73, No. 3, 1993.

Lynch, David ve William Livingston, *Colour and Light in Nature*, 2. basım, Cambridge: Cambridge UP, 2001.

Marcuse, Herbert, *One Dimensional Man*, Londra: Routledge, 1964; Türkçesi: *Tek Boyutlu İnsan*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1986.

Marx, Karl, *Grundrisse*, Londra: Penguin, 1993; Türkçesi: *Grundrisse*, çev. Sevan Nişanyan, İstanbul: Birikim, 1979.

— *Thesis on Feuerbach*, Marx ve Engels, *The German Ideology*, New York: Prometheus Books, 1998; Türkçesi: *Alman İdeolojisi*, çev. Olcay Geridönmez ve Tonguç Ok, İstanbul: Evrensel, 2013.

— *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, New York: Dover, 2007; Türkçesi: *1844 El Yazmaları*, çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim, 2000.

Marx, Karl ve Friedrich Engels, *Manifesto of the Communist Party*, 1848; marxists.org/archive/marx/works/1848/communist-manifesto/ch01.htm; Türkçesi: *Komünist Manifesto*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2018.

Masukor, Sarinah, "Nuri Bilge Ceylan", *Directory of World Cinema: Turkey* içinde, haz. Eylem Atakav, Bristol: Intellect Press, 2013.

Mehlman, Jeffrey, *Walter Benjamin for Children: And Essay on His Radio Years*, Chicago IL: University of Chicago Press, 1993.

Milk, Jonas, "On Relationships", Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi, *Little White Lies*, Sayı 9, Aralık 2006/Ocak 2007; nbcfilm.com/iklimler/press_littlewhitelies.php.

Morris, Wesley, "'Climates' Measures Love's Degrees", *Boston Globe*, 2007; boston.com/movies/display?display=movie&id=9649.

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *The Feminism and Visual Culture Reader* içinde, Amelia Jones (haz.), Londra: Routledge, 2003.

Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, Londra: Penguin, 1979; Türkçesi: *Ecce Homo*, çev. Can Alkor, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.

— *Thus Spoke Zarathustra*, Cambridge: Cambridge UP, 2006; Türkçesi: *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. A. Turan Oflazoğlu, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1964.

— *The Will to Power*, New York: Vintage, 1968; Türkçesi: *Güç İstenci*, çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul: Say, 2010.

— *On the Genealogy of Morals: A Polemic*, Londra: Oxford University Press, 1996; Türkçesi: *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say, 2003.

— *The Birth of Tragedy & Other Writings*, Cambridge: Cambridge UP, 2007.

— *The Gay Science*, B. Williams (haz.), İng. çev. J. Nauckhoff ve A. Del Caro,

Cambridge: Cambridge University Press, 2007; Türkçesi: *Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say, 2003.

— "On Moods" (1864), *The Nietzsche Reader* içinde, K. Ansell-Pearson ve D. Long (haz.), Oxford: Blackwell, 2006.

Naylor, John, *Out of the Blue: A 24-hour Skywatcher's Guide*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Öztürk, S. Ruken, "Uzak/Distant", *The Cinema of North Africa and the Middle East* içinde, G. Dönmez-Colin (haz.), Londra: Wallflower Press, 2007.

Pamuk, Orhan, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: YKY, 2013.

Post, Dror, "A Hope for Hope: The Role of Hope in Education", *Philosophy of Education*, 2006; ojs.education.illinois.edu/index.php/pes/article/view/1551/289.

Prickett, Stephen, *Coleridge and Wordsworth: The Poetry of Growth*, Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

Rancière, Jacques, *Film Fables*, Oxford: Berg, 2006.

— *Dissensus*, New York: Continuum, 2010; Türkçesi: *Uyuşmazlık*, çev. Hakkı Hünler, İstanbul: Aralık, 2006.

Richter, Gerhard, *Thought-Images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford CA: Stanford UP, 2007.

Roberts, Richard, "The Prolegomena to Hope: Thinking Means Venturing Beyond", *Hope and its Hieroglyph: A Critical Decipherment of Ernst Bloch's Principle of Hope*, Roberts ve Cunningham (haz.), Atlanta: Scholars Press, 1990.

Rosen, Stanley, *The Mask of Enlightenment: Nietzsche's Zarathustra*, Londra: Cambridge University Press, 1995.

Sartre, Jean-Paul, *No Exit*, 1944; vanderbilt.edu/olli/class-materials/Jean-Paul_Sartre.pdf.

Schmidt, Lars-Henrik, *Om Vreden*, Kopenhag: Danmarks Paedagogiske Forlag, 2006.

Schmitt, Carl, *Hamlet or Hecuba: The Intrusion of Time into the Play*, New York: Telos Press, 2009.

Seyirci, "A masterpiece from one of the greatest film makers of our time", 2014; imdb.com/title/tt2758880/reviews-5.

Shakespeare, William, *Atinalı Timon*, çev. Orhan Burian, Ankara: MEB, 1964; ve *Atinalı Timon*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

Simmel, Georg, "The Metropolis and Mental Life", *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms* içinde, haz. Donald Levine, Princeton NJ: Princeton UP, 1971, s. 324-39; Türkçesi: "Metropol ve Zihinsel Hayat", *Bireysellik ve Kültür* içinde, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2009.

— *The Philosophy of Money*, Londra: Routledge, 1978; Türkçesi: *Paranın Felsefesi*, çev. Yavuz Alogan ve Öykü Didem Aydın, İstanbul: İthaki, 2014.

Spinoza, Benedict de, *Ethics*, Londra: Everyman, 1993; Türkçesi: *Ethica*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı, 2011.

Suner, Asuman, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis, 2006.

— *New Turkish Cinema: Belonging, Identity, and Memory*, Londra: I. B. Tauris 2010.

— "A Lonely and Beautiful Country: Reflecting Upon the State of Oblivion in Turkey Through Buri Bilge Ceylan's Three Monkeys", *Inter-Asia Cultural Studies*, C. 12, No. 1, 2011.

Talman, Charles F., "The Language of Meteorology", *The Popular Science Monthly*, C. *LXXXII*, 1913, s. 272-9 ve 275.

Tape, Walter, *Atmospheric Halos*, Antarctic Research Series, C. 64, 1994.

Tape, Walter ve Jarmo Moilanen, *Atmospheric Halos and the Search for Angle X*, Washington DC: American Geophysical Union, 2006.

Taşkale, Ali Rıza, "Distant", *Journal for Cultural Research*, C. 12, No. 3, Temmuz 2008.

Thompson, Peter, "Ernst Bloch and the Quantum Mechanics of Hope", Bloch, *Atheism in Christianity: The Religion of the Exodus and the Kingdom* içinde, çev. J. T. Swann, Londra: Verso, 2009.

Tuttle, Harry, "Nuri Bilge Ceylan Interview (Climates)", *L'avventura on France Culture with Laure Adler* radyo yayını üstüne notlar, 25 Ocak 2007.

Weber, Max, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York: Dover, 2003; Türkçesi: *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Emir Aktan, İstanbul: Alter, 2010.

Wood, Robin, "Climates and Other Disasters", ARTFORUM (New York), nbc film.com/iklimler/press_artforum.php.

Wright, C. J., "The 'Spectre' of Science: The Study of Optical Phenomena and the Romantic Imagination", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, C. 43, 1980, s. 186-200.

Žižek, Slavoj, *Enjoy Your Symptom!*, Londra: Routledge, 1992.

— *Violence*, Londra: Profile Books, 2008; Türkçesi: *Şiddet*, çev. Ahmet Ergenç, İstanbul: Encore, 2018.

— *First as Tragedy, Then as Farce*, Londra: Verso, 2009; Türkçesi: *Önce Trajedi Sonra Komedi*, çev. Mehmet Öznur, İstanbul: Encore, 2009.

— *The Parallax View*, Massachusetts: The MIT Press, 2009; Türçesi: *Paralaks*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Encore, 2014.

Dizin

Adorno, Theodor, 23
Agamben, Giorgio, 117, 161, 169, 174, 188-89
Akbulut, Hasan, 13, 35, 60, 63-64, 68, 77
alçak kahraman, 174-75
alegori, 44, 48-49, 56-57, 140-42, 171
  su, 125
  üç maymun, 38
Alioğlu, Sercihan, 59
Altıntaş, Latif, 60
anagnorisis, 133-34, 137-38
anamnesis, 133-35
anlamsızlık, 44, 111, 186
anlaşmazlık, 166, 187
antagonizma, 177, 185-89
ante rem, 39, 139-40, 142, 154, 195
Antigone, 191
Aristoteles, 134, 136-37
  Metafizik, 137
artı değer, 29, 167
Augé, Marc, 124-25, 130, 136
auteur, 14-15, 41, 67-69, 75
aylaklık, 75, 78, 85, 90-91, 95

Bach, Johann Sebastian, 46, 50, 55
Badiou, Alain, 22, 191
bağışlayıcılık, 20, 112, 167, 170
Barthes, Roland
  Camera Lucida, 91
Baudelaire, Charles, 57
Baudrillard, Jean, 109-11, 158, 162, 176-77, 186, 189
  Foucault'yu Unutmak, 177
  Simülakrlar ve Simülasyon, 109, 111, 186
bellek, 28, 42, 51, 86-87, 89, 91, 96, 130-31, 133, 135, 146
Benjamin, Walter, 16, 18, 23-26, 29, 43-44, 48-50, 52-53, 56-57, 71, 77-78, 80, 87-88, 92-93, 95, 97, 167-68, 174, 190, 192, 196
  diyalektik imge, 16, 26, 93
  doğal tarih, 42, 44, 52-53, 57
  "Flâneur'ün Dönüşü", 87
  oyuncaklar, 44, 56-57, 76
  Tek Yön, 25, 192
  "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", 77-78, 97
  Ursprung des deutschen Trauerspiels, 43
Bir Zamanlar Anadolu'da, 13, 17, 21, 38-39, 139-56
Bloch, Ernst, 18, 23, 25, 27-34, 39, 129, 131, 133-34, 136-38, 140-41, 143, 154-56, 196
  déjà vu, 133
  "Geçip Giden Pippa", 154
  Geist der Utopie, 29
  Henüz-Bilincine-Varılmamış, 29
  Henüz-Değil, 27-30, 33, 136, 138, 197
  hiyeroglif, 25, 27-28, 30-33, 44, 140, 195
  iz, 18, 30-33, 134, 143
  İzler, 143, 154
  Umut İlkesi, 28, 155-56

ütopik çerçeve, 27
Blumenberg, Hans
Gemi Batıyor Seyrediyorlar, 123
borç, 39, 160, 163, 167-68, 174-75
Brecht, Bertolt, 25
Brocken Hayaleti, 131-32
Browning, Robert
"Geçip Giden Pippa", 154
"Bulut Dörtlemesi", 35, 43, 66, 81, 86, 196
Bütün, Cihat, 59
büyülenme, 69, 110

can sıkıntısı, 14, 17, 34, 54, 60, 64-65, 102, 117, 196
canlı tablo, 16, 26
caymaca, 129-30, 133, 142
Ceylan, Emin, 42, 44, 55, 59, 67-68, 70-73
Ceylan, Emine
"Mısır Tarlaları", 34
Ceylan, Fatma, 42, 44, 55, 59, 68
Coleridge, Samuel Taylor, 132

Çehov, Anton, 21-22, 39, 115-16, 144, 157, 181
"Aşk Hakkında", 115-16
"Eş", 157, 181
"Ev", 144
"Mükemmel İnsanlar", 181
"Yolda", 21
çekim ve karşı çekim tekniği, 93-94
çıkmaz, 178, 192-93
çilecilik, 116, 182-83

de Certeau, Michel, 127, 130
De Quincey, Thomas, 132
dedektif, 28, 38-39, 57, 85, 139-42
Deleuze, Gilles, 18-21, 87, 93, 103, 105, 113, 118, 120, 147, 153, 165, 168, 179, 181, 189
hareket-imge, 19, 21, 87
zaman-imge, 18-20, 22, 87, 93, 118
Derrida, Jacques, 129-30, 162, 192
devinimsizlik, 17, 36
devrim, 190, 192
dikizcilik, 36, 94
diyalog, 15-16, 20-22, 32, 35-36, 42, 46, 54, 62, 111-12, 122, 129, 139, 145-50, 152, 175
diyalog diyalektiği, 20
Satürn Bayramı, 175
Diyojen, 182
doğal ses, 54
Dostoyevski, Fyodor, 21
Budala, 175
Karamazov Kardeşler, 175
Dönmez-Colin, Gönül, 13, 34, 42, 82, 85
durağanlık, 16-17, 26, 33, 42, 64, 81, 86-89, 92-93, 156
duran adam, 190
duyu-motor bağ, 19
Dünya Ticaret Merkezi, 186
dünyanın büyüsünün bozulması, 39, 87, 96, 110, 167, 175
Dürer, Albrecht
"Melankoli I", 71
düşünce-imge (*Denkbild*), 18, 22-26, 34, 84-85
Düşüş, 49, 101, 133, 141-42, 145-46, 154

efendi-köle ilişkisi, 146-47
Eidos, 193-94
Silimsiz, 193-95
Elpis (umut), 194-95
entelektüel düşünce, 166
entelekya (yaratıcı madde), 137
eril bakış, 94
erillik, 81, 83, 140
estetik politika, 185
eve dönüş, 98

Feuerbach, Ludwig, 168-69, 188
fiili, 15, 20, 68-69, 97, 113, 118, 176,

179, 187
film mecrası, 15, 35, 55, 77, 95-98
film yapma süreci, 15, 22, 35, 42, 54-56, 67-69, 73, 77-78
fotoğraf, 36, 54, 83, 86, 90-93, 197
Foucault, Michel, 177, 182-83
Frankfurt Okulu, 23

Garip Bir Çift (1968), 35
gayri-yer, 123-26
Gencer, Zuhal, 85
Geoghegan, Vincent, 28, 143, 145
gerçeklik ilkesi, 105, 175, 179
Gezi Parkı, 190
Gnostisizm, 177
Godard, Jean-Luc, 67
güzel-hayaletsilik, 193-94
güzellik, 24, 39, 150, 155-56, 193-95

Hagar (Hacer), 125
Harz Dağları, 131
hayvanlar, 116-17
haz ilkesi, 105, 179
hedonizm, 37, 102, 106, 109, 118
Hesiodos
  İşler ve Günler, 194
Hessel, Franz
  Spazieren in Berlin, 87
hınç, 17, 20, 65, 102, 105, 112, 146-47, 149, 152-53
Hıristiyanlık, 39, 116, 167, 169-70, 177, 183
Hopper, Edward, 104
Hudson, Wayne, 27, 30, 134, 137
Husserl, Edmund, 193-94

İklimler, 13, 17, 36-37, 100-20. 185, 190
imago, 41, 53-55
insan-gölge, 132
intikam, 152-53, 156
İstanbul, 35, 37, 61, 65, 67, 69, 73, 75, 78, 80-83, 85, 87-92, 94-97, 99, 107-109, 113-14, 158, 172, 179, 196
istenç, 37, 105-6, 111, 115-19, 179
  güç istenci, 119

kaçışçılık, 37, 118
kairos, 161, 192
Kant, Immanuel, 178
Kapadokya, 158-59, 196
kapitalizm, 23, 39, 160-61, 163, 166-69
Kasaba, 11, 15, 17, 21, 26, 34-35, 42, 55, 59-60, 62-63, 66-69, 71-74, 76, 85-86
kayboluş, 157
kaygı, 71, 98, 102, 104, 191, 196
kayıp, 17, 30, 32-33, 37-38, 52, 56, 72, 82, 107, 110, 129, 133, 142-43, 145-46, 153, 156
Kış Uykusu, 13, 16-17, 21, 39, 157-84, 190
kinizm, 17, 36, 74, 83, 97, 102, 111, 117, 168, 175, 182-83, 195
Klee, Paul
  Angelus Novus, 24
Kojève, Alexandre, 116
Kolakowski, Leszek, 137
Korstvedt, Benjamin M., 29
Koza, 11, 17, 34-35, 40-57, 59, 62, 66, 69, 76, 86
Kracauer, Siegfried, 15, 18, 23, 25, 75, 87, 92, 95-99
  "Bekleyenler", 99
  Film Teorisi, 87, 96-97
  ruhsal açıdan evsiz barksızlık, 75, 78, 97-98
  uzamsal hiyeroglif, 18, 25
kurtuluş, 17, 26-27, 32, 38, 57, 85, 87, 96-99, 129, 136, 138, 140-42, 154-55, 192, 195
kuvve, 20, 30, 113, 117, 179, 181
kültürel artı, 29, 30, 32

mahremiyet, 14, 35-36, 124, 145
Manişeizm, 177
manzaralar
  arzu, 28
  kar, 22, 63, 74, 99
  özlem, 27
  ses, 46
  şehir, 22, 82, 87, 89-95, 98
  yas, 196
  zaman, 15
Marx, Karl, 161, 168-69, 188, 192
  1844 El Yazmaları, 169
  Alman İdeolojisi, 188
  Grundrisse, 168
  Komünist Manifesto, 161
Masukor, Sarinah, 26, 36, 42, 61, 93
Mayıs Sıkıntısı, 15, 17, 21, 34-35, 43, 55, 58-59, 66-70, 73, 75-77, 82, 86, 92
melankoli, 17, 34-35, 43, 50-52, 57, 62-63, 65, 76-77, 81, 92, 99, 110, 196
Melville, Herman, 189
mesafe, 20, 77-78, 83-84, 90, 94-95, 103, 108, 150, 170, 182
Mesihçilik, 177
metropoliten modernlik, 14, 17
Mulvey, Laura, 94
mutabakat, 166, 176, 187, 189
mutluluk, 64, 91, 106, 115-16, 174
mübadele, 160-63, 168, 173, 175-76
  ekonomik, 39, 176
  simgesel, 160, 175-76
müzik, 20, 36, 41, 46, 50, 55, 64, 76, 83
  Barok, 54, 75

Nefret (1963), 67
Nietzsche, Friedrich, 36-37, 105-6, 116, 119, 123, 125, 138, 144-47, 149-50, 153, 155, 163, 170-71, 179, 187-88, 196
  bengi dönüş, 38, 135-36, 174
  Güç İstenci, 105
  güzel olasılık, 155, 193
  Tragedyanın Doğuşu, 124
nihilizm, 36-37, 39, 101, 105-6, 109-11, 115-19, 141, 160, 166, 176, 179, 195
  radikal, 37, 188
  negatif, 105, 118
  pasif, 37, 105-6, 109-10, 118, 186, 188
  tam, 119, 188
nostalji, 17, 38, 51, 63, 78, 98, 123, 131

optik bilinçdışı, 97

ölüm, 33, 42, 44, 45, 52-53, 57, 65-66, 119-20, 130-31, 146-50, 152-53, 170, 188
ölümcül stratejiler, 110-11
Özdemir, Muzaffer, 26, 55, 64, 67, 80-81
özgürlük, 18, 169, 177, 182-83
özlem, 17, 20, 27, 31, 54, 63-64, 82-83, 98, 112, 124, 128, 141, 146, 195

Pamuk, Orhan, 96
Pandora, 194-95
Paris'te Son Tango (1972), 108
parrhesia, 182-83
pasiflik, 102, 110, 116, 185, 188-90, 195
Pindar, 116
Pire Dayı, 70-73, 77
Poe, Edgar Allan
  "Kalabalıkların Adamı", 57
pornografi, 75, 83, 93-94, 110
Protestanlık, 167
Proust, Marcel, 24

retorik, 129
Richter, Gerhard, 23-24
Roberts, Richard, 28
ruhsal otomat, 118

Sağlam, Havva, 59
sanat, 21, 24, 28-29, 77, 118, 150, 187-88, 197
sapkınlık, 110, 179
sarhoşluk, 191-92
Sartre, Jean-Paul, 159
Çıkış Yok, 157
Schmitt, Carl, 186-87
sezgi, 143, 150, 193-95
Shakespeare, William, 39
III. Richard, 179
Atinalı Timon, 182, 185
Hamlet, 186-87
Kış Masalı, 79
sıla hasreti, 59, 63, 75
Simmel, Georg, 14, 96, 98, 160
"Metropol ve Zihinsel Hayat", 14, 96
sinematik saklambaç, 57
Singin' in the Rain (1952), 67
siyasal iktisat, 188
siyasal maneviyat, 182-83
siyasal öznellik, 187-88
siyasetötesi, 109, 185-86
Spinoza, Benedict de, 168
statik kamera, 36, 42, 54, 62, 79, 104
Stiegler, Bernard, 130
suç, 38-39, 57, 122, 172
suçluluk, 70, 167, 175
Suner, Asuman, 18, 20, 34-35, 42-43, 85, 95, 113, 126

şifreler, 27-31, 39, 133, 140, 153, 195
kültürel, 28
Şur, 125

Tarkovski, Andrey
Stalker (1979), 35, 75
Taşkale, Ali Rıza, 87, 93
tekinsiz, 31, 75, 78, 104, 128, 130, 133, 140, 145, 195-96
Thompson, Peter, 137, 143
toplumsal cinsiyet, 82, 94
Toprak, Mehmet Emin, 60, 74, 79, 81
Toprak, Turgut, 45
Tönnies, Ferdinand, 14
Trauerbilder (yaslı imgeler), 44, 57
Trauerspiel (yas draması), 43-44, 48-49, 57, 71
Trauerspielerei (yaslı oyunbazlık), 44, 57
Trauerspielzeug (yaslı eğlence veya oyuncak), 44

Uzak, 13, 17, 24, 35-36, 42, 59, 62-63, 73-75, 79-99

Üç Maymun, 13, 17, 37, 52, 121-38, 193

Weber, Max, 166-67
Wilder, Billy, 35
Wordsworth, William, 132

yaban, 11, 53, 141, 143-46, 153, 156, 160, 193, 196
yabancılaşma, 14, 18, 23, 25, 29-30, 33, 35-36, 54, 69, 74, 77-78, 83, 86, 96, 132, 157, 169
ekonomik, 169
yalıtılmışlık, 35-36, 61, 81, 95, 123, 140, 156
yalnızlık, 14, 27, 54, 72, 81, 83, 96, 104, 192, 196
yanılsama, 85, 106, 110, 119, 175-77, 187
yardımseverlik, 164-65, 174, 177
yas, 17, 34, 42-44, 48-52, 56-57, 72, 92, 99, 126, 196
"Yeni Türk Sineması", 18
yersiz yurtsuzluk, 14, 17, 35, 62, 141, 144, 146
yokluk, 14, 17, 27, 46-47, 49, 52, 57, 134, 193

Zımbaoğlu, Muhammed, 67
Žižek, Slavoj, 143, 168, 178, 188-89

Diken, Gilloch ve Hammond

Nuri Bilge Ceylan Sineması

Nuri Bilge Ceylan, sinemaseverler kadar eleştirmenlerin de övgüsünü alan filmleriyle uluslararası başarı kazandı ve yirmi birinci yüzyılın en özgün ve provokatif sinemacılarından biri olarak kendini kabul ettirdi. Buna rağmen film ve medya araştırmacılarının Ceylan'ın filmlerinin kendine has üslubunu, havasını ve temalarını keşfetme girişimleri sınırlı kaldı, Ceylan sinemasının temaları henüz kapsamlı bir sosyolojik ve eleştirel düşüncenin konusu olmadı.

Üç yazar, tartışmacı bir diyalog içinde birlikte yazdıkları kitapta buna girişiyorlar: Ceylan'ın filmlerine ayırt edici özelliğini veren "diyalektik etkileşim anları"nı, paradoks ve çelişkileri çözmeye değil, taklit ederek pekiştirmeye çalışıyorlar. Ceylan sinemasında süreklilik gösteren beş temel temanın izini takip ediyorlar: yersiz yurtsuzluk, nostalji, göç ve yer değiştirme gibi tikel zaman ve mekân biçimlenimleri; süregiden bir hiçlik ve yokluk duygusu; yas, melankoli ve can sıkıntısı; metropoliten modernlik; ulusötesilik. Böylece Ceylan sinemasını filizlenmekte olan bir "Yeni Türk Sineması" bağlamında ele almak yerine, bu filmleri klasik Avrupa (özellikle Fransız, Alman ve Rus) düşüncesi, edebiyatı ve filmleriyle desteklenen ulusötesi bir bağlama yerleştiriyorlar.

Sosyologlar, kültür kuramcıları, ama daha önemlisi sinemaseverler için; Nuri Bilge Ceylan'ın bundan sonra yapacağı filmleri, o emsalsiz hayal gücünü heyecanla bekleyenler için bu kitap.



Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN-13: 978-605-316-128-8



Metis Yayınları
www.metiskitap.com