

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN BAHTIN'IN KRONOTOP
KAVRAMI İLE İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Bahar Altay Erişen

Ankara-2015

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN BAHTIN'IN KRONOTOP
KAVRAMI İLE İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Bahar Altay Erişen

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk

Ankara-2015

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN BAHTIN'IN KRONOTOP
KAVRAMI İLE İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı:

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....

.....
.....

.....
.....

Tez Sınavı Tarihi.....

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak , çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (..../..../20...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı Soyadı

.....

İmzası

.....

GİRİŞ.....	1
I.BÖLÜM	
Mihail Bahtin’e Genel Bakış, Kronotop Kavramı ve Sinemada Kronotoplar	
1.1. Mihail Bahtin’e Genel Bakış.....	11
1.2. Kronotop Kavramı.....	16
1.3.Sinemada Kronotoplar	20
II. BÖLÜM	
Nuri Bilge Ceylan Sineması, Yeni Türkiye Sinemasında Taşra ve Bahtin’in Kronotop Kavramı ile Filmlerinin Çözümlemesi	
2.1. Nuri Bilge Ceylan Sinemasına Genel Bir Bakış.....	28
2.2. Türkiye Sinemasında Taşra Olgusu ve Nuri Bilge Ceylan	37
2.3. Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bahtin’in Kronotop Kavramı ile Çözümlemesi.....	42
2.3.1. <i>Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak</i>	42
2.3.2. <i>İklimler, Üç Maymun</i>	52
2.3.3. <i>Bir Zamanlar Anadolu’da</i>	60
2.3.4. <i>Kış Uykusu</i>	68
SONUÇ	76
KAYNAKÇA	84
ÖZ.....	92
ABSTRACT.....	93

Giriş

Sinema, anlatı ve hareketin imkanlarını en minimal düzeyden en estetik düzeye kadar kullanabilme yetisine sahip özgün bir sanat dalıdır. Lumière kardeşlerin, bir grup fabrika işçisinin, işten çıkışlarını hareketli fotoğraflarla anlattığı *La sortie des usines Lumière*'den (1895) günümüze, sinema kendi oluşturduğu dil ve kodlar üzerinden göstermeye ve anlatmaya devam etmektedir. Bu anlamda Deleuze'ün "sinema her zaman bir anlatıydı ve gittikçe daha da anlatılaşmaktadır" (1997: 137) demesi yerinde bir tanımdır. Sinemayı ele alırken salt uzlaşım, anlatsal ya da görsel faktörleri göz önünde bulundurmamak sınırlayıcı olacaktır çünkü sinemada olan hareket ve süre katılmış imgelerin öyküler anlattığı kendine has bir akıştır (Köprü, 2015: 12). Öte yandan Benjamin bu akışta psikanalizin de önemli olduğunu vurgular. Benjamin'e göre psikanaliz nasıl güdüsel-bilinçaltını anlamamıza olanak sağlıyorsa, kamera aracılığı ile sinema da görsel-bilinçaltı konusunda bilgi edinmemizi sağlar çünkü kameranın inişleri çıkışları, devinimi kesmesi, yalıtması, akışı hızlandırıp, ağırlaştırması ya da büyütüp küçültmesi buna olanak tanır (2009: 73). Farklı disiplinlerden ve sanat dallarından etkilenecek ve onlarla etkileşimde bulunarak varlığını sürdüren sinemanın en başta bir anlatı olduğu kabul edilirse, anlatının iki vazgeçilmez unsuru zaman ve mekanın sinemadaki tezahürüne bakmak önemlidir.

Zaman, tarih boyunca gerek bilim insanları gerekse felsefeciler tarafından sürekli tanımlanmaya çalışılan zor kavramlardan biri oldu. Fizikçiler zamanı, hal değişimleri, hareket, üzerinden açıklamaya çalışırken felsefeciler oluş, değişme, süreklilik kavramları üzerinden zamana çeşitli tanımlar getirmeye çalıştılar (Yılmaz, 2011: 63). Sinemada zaman denilince akla ilk gelen isimlerden biri de Henri

Bergson'dur. 1889 yılında yayımlanan *Time And Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* adlı ilk eserinden itibaren Bergson, insan özgürlüğünün geçerliliğini zaman deneyimi üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Özkan'a göre zamanı, evrensel ve deneyimlenen zaman olarak ikiye ayıran Bergson, insanı çevreleyen fiziksel zamanla, ruhsal (gerçek) zaman diğer bir adı ile *durée* (süreç) arasındaki ikiliğin altını çizerek insanın dünya ile ilişkisini anlamlandırmaya çalışmıştır (2012: 258). Bergson'a kadar olan dönemde zaman kavramı, geçmiş, şimdi, gelecek düzleminde sıralanırken Bergson'la beraber zamanın insan algısı doğrultusunda bir kavrayış gücüne de sahip olduğu savı kabul görmüştür. Fiziksel zaman evrenselleştirilebilir, ölçülebilir bir hale gelerek, olayları belli bir düzen içinde anlamayı sağlayabilirken, Bergson'un vurgu yaptığı süreç ruhsal tecrübenin zamanı olup, bilincin evrensel olmayan akışını imler (Özkan, 2012: 259). Bergsoncu zaman anlayışı, kavrayışın bilinçte gerçekleştiğinin unutulmaması gerektiğini, gerçekliğin belli bir süreç içerdiğini belirtir. Bergson'da süre ve bellek kavramları yan yanadır ve onun zaman kavramının temelini oluşturur. Bergson, gerçeklik ve zaman kavramlarına getirdiği yorumlarla 1960'lı yıllara kadar olan klasik teorileri ve teorisyenleri de etkilemiştir. Sinema konjonktüründe düşünüldüğünde Jean Epstein, Dziga Vertov ve Béla Balazs, Bergsoncu zaman anlayışını temel alan söylemlerinde sinemanın bir sanat olarak diğer sanatlarda olmayan ama yalnızca sinemada olan bir takım niteliklere sahip olduğunu göstermek için uğraşmışlardır (Özkan, 2012: 262). Özkan'a göre, Vertov, Balazs ve Epstein sinemanın, zamanı kontrol eden, zaman ve mekanları bir araya getirme gücüne sahip benzersiz bir araç olduğunu belirtmişlerdir (2012: 264). Böylece gözün sınırlılığı ve bundan dolayı gerçekliği algılamadaki yetersizliği fikri sinema ile aşılmaya çalışılmıştır. Bergson'un kavranan zamanın

asında deneyimlenen zaman olduğu ve bunun da evrensel zamandan farklı olduğu görüşü, sinema teorisyenlerinin, sinemanın sınırları içinde üretilen zaman ve mekanlar doğrultusunda nesnelerin nasıl sunulduğu ve algılandığı üzerine düşünmelerine de neden olmuştur (Özkan, 2012: 266). Bu noktada filmin yapısının zamansal olarak şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Zamansallık, sinemanın anlatı kurabilmek için sahip olduğu en önemli ayrıcalıktır (Köprü: 2015: 24). Bergson'un zaman kavramının temel ögesinin eş zamanlılık olması, zamanın yadsınmasını, fiziksel zaman ve mekanın, insanları içtenlikten, kendi deneyimlerini yaşamaktan alıkoymamayı ifade eder ki bu da Bergsoncu anlayışın modern sanatın tüm dallarında ve akımlarında karşımıza çıkmasına olanak tanır (Yılmaz, 2011: 72).

Deleuze, Bergson'un zaman anlayışını temel alarak sinema çalışmalarına hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını kazandırmış, sinematoğrafik düşünebilmenin altını çizmiştir. Deleuze, Bergson'dan yola çıkarak herhangi bir şeyi ya da imgeyi algılamak onu hiçbir zaman kendisi kadar, kendi öznel ya da tamlığında algılayamadığımızı, psikolojimizin, ekonomik, ideolojik çıkarlarımızın, algımızı sınırladığını söyler (akt, Suner, 2006: 123). Deleuze, hareket-imge ile 2.Dünya Savaşı öncesini ve klasik anlatıyı işaret eder. Yetişkin'e göre Deleuze, iki çekim arasındaki değişen hareketin, bütünle ilişkilendirilmesi gerektiğini vurgularken bunun kurgu ile olabileceği gibi çekim (*shot*), kadraj (*framing*), kesme (*cutting*) ve kamera hareketi ile gerçekleştirilebileceğini savunur (Yetişkin, 2011: 128). Hareket-imge kavramı, klasik sinemayı belirleyen temel özellikleri taşımasının yanında, sinema ile felsefenin yan yana gitmesine neden olan ilk imge olması açısından önemlidir (Sütçü, 2005: 106). Hareket-imge, mantıksal neden-sonuç ilişkileriyle örülmüş, zaman mekan bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir

kurmaca dünya sunarken, etki tepki süreçlerini tetikleyen duyu-motor bağlantılarına seslenir ve bu bağlamdaki anlatı eylemlere uzanan durumlar aracılığı ile ilerler (Suner, 2006: 120-121). Deleuze, savaşa, propagandaya ve sıradan faşizme hizmet ettiği için hareket-imge sinemasına eleştirel yaklaşır (akt, Karabağ, 2011: 22). Bu bağlamda, 2. Dünya Savaşı, beraberinde pek çok değeri alt üst ettiği için, yarattığı tahribat ve yıkım nedeniyle her alanda olduğu gibi sinema için de bir değişim ve dönüşüm sebebi olmuştur. Savaş sonrası yıkıntı mekanlarının yeniden üretimine, inşasına ya da bu harap yerlere Deleuze ‘öylesine-herhangi-mekan’ (*any-space-whatever*) adını verir, böylelikle klasik sinema anlatısındaki hareketin yarattığı neden-sonuç ilişkilerinin çöktüğünü bu yeni mekanlarla eyleme geçmeyen, onun yerine gören bir sinemanın ‘zaman-ingesinin’ ortaya çıktığını belirtir (akt, Suner, 2006: 122). Yetişkin’e göre, Deleuze, hareket-imgenin, düşüncenin yeniden üretiminde yetersiz kaldığına inanmakta, maddi evrenin hareket imgelerindeki mantıksal bağlantılarından, zihinsel evrenin zaman imgelerindeki irrasyonel bağlantılarına geçme ihtiyacını, zaman-imge kavramı ile ortaya koymak istemiştir (akt, Yetişkin, 2011: 138). Zaman-imgenin sinemaya en önemli katkısı organik rejim yerine kristal rejimi getirmek olmuştur. Organik rejim, klasik anlatının iki uçluluğuna (dikatomik) anlatısına vurgu yaparken, kristal rejim klasik belirlenenin dışına çıkarak düşünceye yönelir. Organik rejimde imge, dışsal gerçeklik ya da onun temsili ile açıklanırken, kristal rejimde imge kendi gerçekliğini kendisi yarattığından temsili karakteri olmayan bir düşünme şekli ile ortaya çıkar (Sütçü, 2005: 162). Organik anlatı duyu-motor şemaya göre ilerler, karakterler durumlara tepki gösterir, neden-sonuç ilişkileri esastır; kristal anlatıda ise duyu motor şema çöker, karakterler eylemsizlik içindedir, sabit çekimler söz konusudur, imgeler zamanı birebir temsil

eder (Karabağ, 2011: 24). İmge, hareket-imge sinemasında, hareketten dolayı ortaya çıkan bir şey iken, zaman-imge sinemasında hareketin etkisinden bağımsız bizzat zamanın kendisi ile özdeş bir hal alır.

Mekan ve yer birbirlerinden farklı iki kavramdır. Bir yerin mekan özelliği taşıyabilmesi için iletişimsel olması gerekir (Öztürk, 2012: 14). Bu da insanın içinde bulunduğu yerle ilişkiye girmesi ile mümkün olur. Öztürk'e göre mekanlar, verili ve insan ürünü olmak üzere ikiye ayrılırlar. Verili mekanlar Kant'ın *a priori* şeklinde değerlendirdiği doğanın eseri olan mekanlarken insan ürünü mekanlar, insanların ürettiği, inşa ettiği hemen hemen her yerdir ki sokaklar, yollar, okullar, hastaneler, ekim dikim alanları bunlara örnek olabilir (2012: 18). Öztürk, her ilişkinin bir mekanda oluştuğunu, devam ettiğini ve tekrarladığını söyler (2012: 19) ki bu da mekanın insan ilişkilerinden bağımsız düşünülemeyeceği anlamına gelir. Mekan, yer aldığı bağlam ve zaman ilişkisi ile birlikte ele alınması gereken bir kavramdır. Mekan, toplumsal ilişkileri de içine alan, üzerinde yaşanan genel ortamın coğrafi, beşeri, sosyolojik, psikolojik açımları ile beraber, gündelik yaşam deneyimleri ile birlikte düşünülmelidir (Akbal Süalp, 2004: 91). Bu anlamda mekan Henri Lefebvre'in dediği gibi toplumsal olarak üretilmiş olup bu üretim biçiminin içinde, kültürden ideolojiye türlü katmanların varlığını, etkileşimini de görmek mümkündür ki mekanın filmde, romanda, şiirde temsili, izleyici ya da okur için bu inşayı ayrıştırma, sağaltma olanağı tanırken, bir bilme biçimi de yaratır (Akbal Süalp, 2004: 77). Lefebvre, zaman ve mekanı dokuları bakımından birbirinden ayırmaz. Ona göre, mekan bir zamanı, zaman da bir mekanı içerir (2014: 140). Lefebvre, mekanın bedenle olan ilişkisine de dikkat çekerken, mekanın bedenden yola çıkarak algılanıp, yaşanıp, üretildiğinin de altını çizerek (2014: 180). Mekan, beden ve zamanla olan

ilişisini toplumla devam ettiren; bu ilişkinin içine kültür, sanat, politika, ideoloji, ekonomi de katan çok katmanlı bir kavramdır.

Pek çok farklı disiplin tarafından çalışılan zaman ve mekan kavramları gerek ayrı ayrı gerekse bir arada ele alınsın, her daim muğlaklığını korumuştur. Mihail M. Bahtin de edebiyatta zaman mekan birlikteliği üzerine düşünmüş kuramcılardan biridir. “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” adlı makalesinin girişinde en temel haliyle tanımladığı kronotop kavramı zaman mekanın bir arada kullanıldığı, özellikle klasik anlatıda türleri birbirinden ayırmak, diğer yandan da anlatıyı kronolojik olarak takip edebilmek için zamanı içinde barındıran belli başlı zaman mekanlardır (2004: 84-85). Bahtin’in yol-karşılaşma, taşra-idillik, eşik, salon, şato şeklinde sınırlamaya çalıştığı bu kronotoplar, klasik anlatıda hem olay örgüsünün işleyişi hem de karakterlerin anlatı içinde tavır ve tutumları ile ilgili okuyucuya bir takım ipuçları verirler. Kronotop, yazarın dünyasını okura aktarmakta yardımcı olur. Akbal Süalp, kronotop sözcüğünü Türkçede “zamanmekan” olarak kullanırken, kronotopun yapının yer çekimi olduğunu, anlatının taşıdığı tarihe, izlere, lekelerle bakabilmeyi olanaklı kıldığını iddia eder (2004: 93-94).

Bahtin’in literatüre kattığı kavram sadece kronotop değildir. Rus Biçimciler’den ve yapısalcılıktan beslenen Bahtin, literatüre çiftseslilik/söyleşimcilik (*dialogism*), ayrışık dilcilik (*heteroglossia*), çokseslilik (*polifoni*), karnaval-grotesk, kavramlarını da kazandırmıştır. Bahtin’in eserlerinin bir kısmı günümüze eksik ulaşırken, bir kısmına ise ölümünden çok sonra ulaşılmıştır. Ne yazık ki bazı yazdıkları ise hâlâ kayıptır. Bahtin’in, Batı’da tanınması ve anlaşılması ise öncelikle Kristeva’nın literatüre kattığı metinlerarasılık kuramı ile olmuştur. Kristeva (1987), 1966 yılında yazdığı “Word, Dialogue and Novel” adlı makalesinde Rus Biçimciliğin

yapısalcı analize katkılarının Bahtin ile farklı bir boyut kazandığına, Bahtin'in yazısal yapının kendiliğinden ortaya çıkmadığı, bunun başka bir yapıdan üretildiği savı ile güçlendirildiğinin altını çizmiştir (1987: 64-65). Kristeva, Bahtin'in bütün metinler birbiri ile diyalog halindedir söylemini, art zamanlılığı eş zamanlılığa dönüştüren, doğrusal tarihi soyutlaştıran bir söylem olarak değerlendirmiştir. Kristeva (1987) Bahtin'in özne-alıcı (yatay eksen) ile metin-bağlam (dikey eksen) diye tanımladığı diyalog ve muğlaklık kavramının metinlerarasılık denilen şeyin özünü oluşturduğunu iddia eder. Kristeva, Bahtin'in, metnin yazıldığı tarihsel bağlamdan, toplumdan bağımsız düşünülemediği gibi her metnin bir alıntılar mozaigi, bir diğerini içine alan, dönüştüren bir yapıya sahip oluşu fikrini metinlerarasılık görüşüne temel alır (1987: 66). Öte yandan Robert Stam (2014) Rus biçimciliği ve aynı kökten gelen akımların sinema teorisine belli bir miras bıraktığını vurgulamıştır. Stam, bu mirası özetlerken Christian Metz'in *Langage et Cinema*'da (1971) Saussurecü dilbilim ve biçimci şiirselliğin kavranmasına olanak tanıdığını, biçimci formülleri sinema teorisine dair sonuç çıkarmada kullandığını söylerken, David Bordwell ve Kristin Thompson'ın Aristoteles'den şiirsellik (*poetics*), Bahtin'den kronotop (*chronotope*) ve biçimcilerden *Poetica Kino* kavramlarını alarak "Yeni-Biçimcilik" kavramını oluşturduğunu, Bordwell'in *Narration in the Fiction Film* (1985), Thompson'ın *Ivan the Terrible: A Neo-Formalist Analysis* (1990) ve *Breaking the Glass Armour* (1988), ve ikisinin ortak yazdığı *Film Art* (1996) kitaplarında Prag yapısalcılarının "kurallar" ve "şema" teorisinden yararlandıklarını söylemiştir (Stam, 2014: 62). Stam, *Subversive Pleasure* adlı kitabında ise Bahtin'in edebiyat için ürettiği ve kullandığı pek çok kavramın sinemaya uyarlanabileceğinin altını çizmiş ve çeşitli örneklerle bu savını kanıtlamaya

çalışmıştır. Sadece Robert Stam değil, Sue Vice, Gary Saul Morson, Carly Emerson da Bahtin'in edebiyat incelemeleri için kullandığı kavramları sinema alanına taşımışlardır.

Yeni Türkiye sinemasının önemli yönetmenlerinden biri de Nuri Bilge Ceylan'dır. İlk olarak kısa filmi *Koza* (1995) ile başlayan Nuri Bilge Ceylan, ardından sırayla *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Kış Uykusu* (2014) filmlerini yaptı. Ceylan'ın filmlerinin tema, dil ve üslup olarak birbirine yakın durması, yönetmenin filmlerinin merkezine genelde aynı çatışmayı (insan-doğa, taşra-merkez, insan doğası-vicdan, kadın-erkek) konumlandırması, bu konumlandırmayı yaparken uzun çekimlerden, açık ingelerden, durağan anlatımdan yana olması, filmlerindeki karakterlerin, dramatik bir amaca hizmet etmekten çok eylemsiz olması ya da çelişkili eylemlerde bulunması, filmlerinde doğal ses ve ışık kullanımına önem vermesi ve bunu kendine has bir yöntemle filmlerine uygulaması, filmlerinin senaryosu ile de bizzat ilgilenmesi, yönetmeni *auteur* olarak tanımlarken sinemasını da sanat sineması kapsamında değerlendirilmesine neden olmuştur. Öyküden çok duruma odaklanan anlatı yapısı, yönetmenin kendi düşünsel pratikleri, çalışma ekipleri yönetmenin sinemasının, sanat sineması kodları ile okunmasına olanak tanırken, karakterlerin başından geçenlerden ziyade onların olaylar karşısındaki tepkileri, düşündükleri, genel insanlık hallerinin kişisel olan üstünden anlatımı, yönetmenin filmlerini de modern sanat filmi yapar (Akbulut, 2012: 115). Diğer yandan kullandığı gerçek mekanlar, minimalist oyunculuk anlayışı, gündelik hayatın ayrıntıları ile ilgili sineması, yabancılaşma, yalnızlık, melankoli, utanç duygularını sıklıkla sinemasında dile getirmesi ile gerçeğin peşinde

ve gerçekçi bir yönetmendir (Karabağ, 2011: 33). Bu anlamda yönetmen, Yeni Türkiye sineması içinde önemli ve farklı bir konuma sahiptir.

Bu çalışmanın konusu Nuri Bilge Ceylan filmlerine Bahtin'in kronotop kavramı aracılığı ile bakmaktır. Bahtin'in Einstein'ın Görelilik Teorisi ile eski Yunan romanlarından yola çıkarak oluşturduğu kronotop kavramının temelinde roman türünü sınıflandırabilmek, klasik anlatının kronolojisine zaman mekan olgusu ile katkı sağlamak vardı. Bu çalışmanın amacı Nuri Bilge Ceylan filmlerinde zaman mekan unsuru olarak ele alınan kronotop kavramının Ceylan'ın sinemasına anlatı, estetik ve tematik açılardan ne şekilde katkı sağladığını ortaya koyabilmektir. Kronotop kavramının anlatının kronolojisine hizmet eden yapısı, kavramın anlatının türünü sınıflandırmaya yardımcı olması özellikleri de göz önünde bulundurulmakla beraber, Nuri Bilge Ceylan filmlerinde kavramın Bahtinyen bağlamının dışında bir anlam üretilip üretilmediğine bakılırken, filmlerin analizinde temel alınan taşra-idillik, yol/karşılaşma, eşik ve salon kronotoplarının içeriğine ve işlevine de bakılmaya çalışılacaktır. Bu noktadan hareketle bu çalışmada, kronotop kavramının yer yer imge kavramı ile yer değiştirebildiği iddia edilmeye çalışılacak aynı zamanda kronotopun Yeni Türkiye sineması bağlamında kanon oluşturabilme yetisine sahip olup olmadığı tartışılmaya çalışılacaktır. Bu çerçevede yönetmenin sırasıyla *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Kış Uykusu* (2014) filmleri incelenecektir.

Çalışmanın birinci bölümü Bahtin'e genel bakış, kronotop kavramı ve kronotop sinema ilişkisine ayrılmıştır. Bahtin'in kavramı nasıl ve ne şekilde temellendirildiğine bakılmakla birlikte bu kavramın çeşitli filmlerde bir çözümleme unsuru olarak nasıl kullanıldığı örnek filmler eşliğinde açıklanmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, Nuri Ceylan Sinemasına genel bir bakışla birlikte yönetmenin taşra ile olan ilişkisine bakılacaktır. Ardından Bahtin'in kronotop kavramı ve örnekleri çerçevesinde yönetmenin filmleri kronolojik sıralama göz önünde bulundurularak çözümlenmeye çalışılacaktır. Çalışmanın son bölümü sonuç ve kaynakçaya ayrılmıştır.

1.Bölüm: Mihail Bahtin’e Genel Bir Bakış, Kronotop Kavramı ve Sinemada Kronotoplar

1.1.M.Bahtin’e Genel Bir Bakış

Rus dil bilimci, edebiyat eleştirmeni ve kuramcı Mihail Mihailoviç Bahtin yaşamı boyunca yapıtlarında diyaloji/söyleşimcilik (*dialogism*) kuramını merkeze aldı. Bahtin bireyin tek başına bir anlamı olmadığını, bireyin kendini tanımlamasının ötekinin varlığı ile mümkün olacağını savundu. Irzık, Bahtin’in dile yaklaşımını anlatırken, dilin toplumsal yaşam içinde hiçbir birey için her türlü kullanıma açık, bir malzemeler yığını olmadığını, Foucault için olduğu gibi Bahtin için de her dönemin, her toplumsal durumun neyin söyleneceğini değil ama neyin söylenebilir olduğunu belirleme gücü olduğunu belirtmiştir (Irzık, 2014: 16). İşte bu yüzden söylem önemlidir. Bahtin’in bireyin kendisi ve diğerleri ‘ayna’ ile arasındaki söyleşimsel ilişkisi Heidegger, Sartre ve Lacan’ın kurduğu ilişkiye benzer ama Bahtin onlardan çok önce bu ilişkiyi sorgulamıştır ki (Stam, 1992:1-2) Stam, Kristeva’nın Bahtin’i edebiyat kuramcıları içinde yapısalcı ve post yapısalcıların öncülü kabul ettiğini söyler.

Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitabında “Olmak diyalojik olarak iletişimde bulunmak demektir, diyalog son bulduğunda her şey sona erer” der (2004: 337). Bahtin’in diyaloji kuramının temelini elbette ki dil olgusu oluşturur. Onun için dil, toplumdan, gelenekten, tarihten bağımsız değildir. Öte yandan Saussure’ün yaptığı gibi dilin incelenmesinde bağlamsallığı bir kenara itmez. Bahtin, bizzat kaleme aldığı, *Karnavalda Romana* kitabındaki “Romanda Söylem” makalesinde dilin varlığını, o zamana kadar olan dilbilimin, biçembilimin ve dil

felsefesinin ele alışından farklı değerlendirir (2014: 33-77). Şöyle ki dilin beraberinde söylemin sadece biçimsel ya da ideolojik olamayacağını, aradaki kopukluğun giderilmesi gerektiğini savunur. Bu giderilmenin de o dönemin şartları içinde en söyleşimci tür olan romanla mümkün kılındığının altını çizer. Bahtin için konuşan bir öznenin her sözcüğü merkezci güçlerin olduğu kadar merkezkaç güçlerin de etkisi altındadır. Dilde, dilsel-ideolojik merkezileştirme, birleştirme olduğu kadar, merkezsizleştirme, ayırma da mevcuttur (2014: 47). Bahtin, biçembilimi, dilin diyalojik yapısına sağır olmakla eleştirir. Biçembilimin bakış açısından, sanatsal yapıt, bir bütün olarak kendine yeterli ve kapalı, sadece yazara ait bir monolog olarak tanımlanır (Bahtin, 2014: 49). İşte tam da bu noktada monologun diyalogdan önce geldiğinin bilincinde olsa da iç diyalojizmin göz ardı edildiğine dikkat çeker (2014: 54). Bahtin'in iç diyalojizmle kastettiği sözcüğün yapısı, tüm anlamsal ve anlatımsal katmanlarıdır. Sözcük, bir diyalogun içinde canlı bir yanıttır. Yine Bahtin'in söylediği üzere sözcük, kendisinden önce söylenen sözcüklerin oluşturduğu bir ortamda şekillenir ve henüz söylenmemiş olanı ya da söylenmesi muhtemel olan sözcüğü de işaret eder ki canlı bir diyalog tam da budur (2014: 55). Scheinman'a göre, Bahtin için sözcük (*word*) bir mücadele arenasıdır, ideolojiktir. Sözcük, jest, kareografi, müzik, iç ses, yazılı ya da film biçiminde metinler içerir ki bu iletişimin birden fazla anlamı ancak paylaşıldığı sosyal matris içinde anlaşılabilir. Dolayısıyla sözcüğü kendi ortamından ve tarihsel bağlamından ayırmak, anlamından soyutlanmasına neden olacaktır (akt, Yalın&Güngör: 2013: 87). Sözü bağlamından bir şey yitirmemesi için söylendiği mekandan ve tarihten ayrıştırılmaması önemlidir.

Bahtin (2014) "Romanda Söylem" makalesinde monolojik bulduğu şiir türünün karşısına diyalojik bulduğu roman türünü getirir. Burada amaç, monolojinin

zıttı diyalojidir demek değildir. Bu, monolojinin yani tek sesliliğin diyalojiye, yani söyleşimsel bir boyuta geçildiğinin vurgusudur (2014: 76). Diyalog, çok seslilikle anlam kazanmaktadır. Bu da *heteroglossia* nın ta kendisidir. *Heteroglossia*, Sibel Irzık'ın, Bahtin'in *Karnaval'dan Romana* adlı kitabına yazdığı önsözde tanımladığı üzere “belli bir ulusal dil içinde var olan biçemlerin, söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir” (Irzık, 2014: 17). Sue Vice, Bahtin'den yola çıkarak *heteroglossia* tanımının iki şekilde olduğunu söyler. Birincisi, ulusal/üniter dille beraber olan sosyal diller, ikincisi ise aynı kültürle birlikte oluşan farklı ulusal dillerdir ki roman sanatında bu, karakterlerin diyalogunda, iç konuşmalarında, mesleki ya da sınıfsal bağlamdaki konuşma tarzlarında kendini gösterir (1997: 19). Bahtin, romanı “sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği” olarak tanımlar (2014: 37). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eserinin sonuç bölümünde “tüm derinliği ve özgüllüğü ile *düşünen* insan bilincine ve bu bilincin var olduğu diyalojik alana monolojik bir sanatsal yaklaşım aracılığıyla ulaşamayacağını” belirtir (2004: 356). Bu noktada romanın gelişimini hâlâ sürdüren bir tür olduğunun da altını çizer (Bahtin, 2014: 155). Böylelikle roman, kendinden önce var olan türlerden beslenen ama aynı zamanda onları etkisi altına alabilen diğer yandan tek bir sesin baskın olmasına da izin vermeyen, türsel bir monolojiyi reddeden, seslerin çokluğunu savunan, her anlamda tek kutuplu bir dünya anlayışına karşı olan/duran bir tür olarak tanımlanır.

Dostoyevski, Bahtin için çok sesli romanın yaratıcısıdır. Bahtin için Dostoyevski'yi diğerlerinden ayrı kılan şey onun romanlarındaki bağımsız ve kaynaşmamış seslerin, bilinçlerin çokluğu, meşruluğu ve çoksesliliğidir (Bahtin,

2004: 48). Onun romanlarındaki karakterler, sadece yazarın söyleminin nesnesi değil, aynı zamanda doğrudan kendi söylemlerinin öznesidirler. Başka bir şekilde söylemek gerekirse karakterin sesi anlatıcının sesinden bağımsızdır. Çok sesli romanların bu karakterlerine “polifonik karakter” denir (Vice, 1997: 114). Romanı çok sesli kılan diğer bir unsur, bu türün içine edebi, yarı edebi olan ya da edebi olmayan başka türlerin (mektup, günlük, felsefi metinler) de romanın içinde kullanılabilmesidir (Bahtin, 2004: 37). Böylece romanı türünü çok sesli kılan unsurlar romanı oluşturan anlatı unsurları ile birlikte başka türlerin de roman içine yedirilebilmesidir.

Stam, Bahtin’de diyalojik olanla diyalektik olanı birbirinden farklı olduğunu iddia eder, ona göre Bahtin, diyalektik olanı kişileştirilmiş sestem, seslerin etkileşiminden ve ayrımlarından, tonlamalardan ve değerlerinden yoksun görürken diyalektiğin bunları içermediğini öne sürer (1992: 188). Bu noktada diyalojik olanın aslında diyalektik olanı da kucakladığı söylenebilir. Stam, Bahtin’in diyalog anlayışının sözcenin diğer sözcelerle ilişki halinde olması olarak yorumlar (1992: 189). Bahtin’de anlam önemlidir.

Öte yandan özellikle 1960’lı yıllarda Greimas, Barthes ve Todorov’un Rus Biçimcileri Fransızca’ya çevirmesi, onların Batı düşün dünyasında tanınıp anlaşılmasına neden olmuştur (Moran, 2011: 191-192). Barthes, Greimas ve Todorov, Saussure’un eşzamanlı yaklaşımını savunurlar. Onlar için edebiyat yapıtı ne yazarla ne tarihle ne de metin dışı gerçek dünya ile bir bağlantı içinde olmak durumundadır. Yapıtla-dış dünya, okurla-yazar arasında bağ kuran yöntemleri reddederler. Bu noktada Bahtin’den ayrılırlar. Todorov, Bahtin’in kavramlarının tam tersi yönde de yorumlanabileceğini, örneğin Bahtin’in söyleminin tam zıttı olarak,

romanın 17. Ve 18.yy’larda ulusal bir dil kurmayı hedeflediği için tırmanışa geçtiğini, bu yüzden de aslında bütünleştirmeci, dil çokluğunu kapsayıcı olmaktan uzak olabileceğini iddia edilebileceğini savunurken, şiirin romana özgü söyleşimci bir üsluba bürünürse şiir kimliğini yitirebileceğini vurguluyor (İrzk, 2014: 20-21). Todorov (2011), Bahtin’i büyüleyici ve gizemli olarak niteler. Yapıtlarını, yazma azmini, dil olgusunu araştırmaktan hiç yılmamasını büyüleyici bulurken, eserleri arasındaki büyük fikir sıçramalarını, tutarsızlıkları ise gizemli bulur (2011: 79). Tamamen Bahtin hakkında yazdığı İnsanlar ve İnsanlararası makalesinde Bahtin’in yazma evrelerini dörde ayırır. Birinci döneme fenomenolojik dönem der. Bahtin’in yazar ile kahraman arasındaki ilişkiyi ele aldığı ilk kitabı (*Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (1963) ile temsil edilir bu dönem. İkinci dönem, Toplumbilimsel ve Marksist dönemdir. Bu dönemde Bahtin arkadaşları ile insanı yeryüzünde sanki yalnızmış gibi ele alan deneyimci kuramlara karşı çıkarırken, insanın oluşturucu öğeleri olan dil ve düşüncenin öznelarası nitelikte olduklarını savunurlar. Üçüncü dönem dilbilimsel dönemdir. Todorov’un aktarımı, Bahtin’in kendi ifadesi ile “öte-dilbilim”,günümüz ifadesi ile *edimbilim*dir (Todorov, 2011: 93). Dördüncü dönem ise Todorov’a göre 1930’lu yılların ortalarında başlar ve biri Goethe diğeri Rabelais (günümüze sadece Rabelais ulaşmıştır) kitaplarının yazıldığı ve *kronotop* kavramının işin içine katıldığı uzun genel denemesini yazdığı dönemdir (2011: 94).Todorov, Bahtin’in son yıllarını da beşinci dönem olarak adlandırır bu dört farklı dilin/dönemin bireşimi olduğunu savunur (2011: 93). Todorov’a göre Bahtin için insan bilimlerini doğa bilimlerine göre sınıflandırmak kısıtlayıcıdır çünkü varlığın düzeyinde insan özgürlüğü, göreceli ve yanıltıcı iken anlam düzeyinde mutlakır bu sebeple anlam iki öznenin karşılaşmasından doğar ve sonsuza dek yeniden başlar;

anlam özgürlüktür, yorum da onun alıştırmasıdır (Todorov, 2011: 100). Todorov, Bahtin'i bu şekilde yorumlayarak, onu Sartre'la yan yana getirir.

1.2.Kronotop Kavramı

Kronotop sözcüğünün etimolojisi Yunancadan gelmektedir. 'Chronos' zaman, 'topos' uzam demektir (Vice, 1997: 200). Vice, kronotop kavramını karmaşık, kavranması güç olarak ifade eder çünkü her zaman ve her yerde varmış gibi görünen kronotop bazen görünmez, bazense aşırı görünür olabilir (1997: 201). Vice'a göre kronotop metinde üç şekilde işleyen bir yapıya sahiptir: öncelikle, metin kronotoplar aracılığı ile tarihi nasıl sunmaktadır; ikincisi, romanda, zaman ve uzamın görüntüleri arasındaki ilişkiyi kronotoplar nasıl sağlamaktadır; üçüncüsü, metnin bizzat kendisi, olay örgüsü, anlatıcısı diğer metinlerle nasıl bir ilişki içindedir (1997: 201-202). Kronotop, metin içinde zaman-uzam belirleyici, olay örgüsünün inşası ile gerçek dünya arasında bazen paralellik bazense zıtlık oluşturması ile beraber Bahtin'in söyleşimselcilik kavramına da hizmet eden, başka metinlerle olan akrabalığı/diyalogu ortaya çıkarmaya yarayan göstergelerdir. Kronotop, okur-merkezli bir kavramdır (Vice, 1997: 208). Yazarın yerleştirdikleri kadar okuyucunun da kattıkları olabilir. Kısaca kronotop kavramı anlatının anlaşılmasına katkı sağlar.

Bahtin, kronotop kavramını Einstein'ın Görelilik Teori'sinden ödünç alıp, bu kavramı edebiyatta, sanatsal olarak anlatılan zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantıları için kullanmıştır (2014: 296). Bahtin için karşılaşma ve bununla bağlantılı olarak yol birer kronotoptur. Ona göre bir romanda karşılaşmalar genellikle yolda olur, yol kronotopu, bazen yeni başlangıçların bazense olayların sonuçlandığı yerdir (2014: 297). Bahtin, Stendhal ve Balzac romanlarında ise misafir odaları ve

salonları, entrika ağlarının örüldüğü, diyalogların gerçekleştiği, kahramanların karakterlerini, fikirlerini, tutkularını gösterdikleri yerler olarak birer kronotop örneği olarak düşünür (2014: 300). Flaubert'in *Madam Bovary*'si ile ünlenen bir diğer kronotop taşra kasabasıdır. Gogol, Turgenyev ve Çehov'da da pek çok farklı ama aynı izlekte karşılaşılan kasaba kronotopunda, hiçbir olaya rastlanmaz, sadece kendini yineleyen gündelik hayat mevcuttur; hiçbir buluşma, ayrılma gerçekleşmez, uzamda kendisini yavaşça ve sıkıntı ile ittiren bir zaman vardır (2014: 301). Eşik, adı üstünde bir dönüm noktasını, kopuş algısını da beraberinde getirir. Özellikle Dostoyevski romanlarındaki eşik kronotopu kendini, merdiven, koridor, açık alanlarda; meydan, sokak olarak kriz olaylarının, bir insanın hayatını derinden etkileyecek eylemlerin, kararların vuku bulduğu yerler olarak gösterir (Bahtin, 2014: 302). Bu noktada yine Bahtin'in önemli bir tespiti vardır. Dostoyevski'deki eşik kronotopu, Tolstoy'da dış mekânlardan ziyade konak, malikâne gibi iç mekânlarda ve Dostoyevski'deki anlık halden ziyade Tolstoy'da biyografik bir zaman algısında kendini gösterir (2014: 303). Bahtin, "Tolstoy'da ansızın sözcüğüne neredeyse hiç rastlanmaz çünkü Tolstoy anlara değer vermez" (2014: 303) der.

Bahtin, romanda anlatıyı güçlendirdiği, canlı kıldığı için, olayın geçtiği yer ve zamanla ilgili kesin bilgi verebildiği için, olayları roman içinde gösterilebilir kıldıkları için zaman-uzamı son derece önemser (2014: 304). Kısaca kronotop olayın nerede ve ne zaman geçtiğini verir okuyucuya ki bunu yaparken kendi içinde tarihsel bir algı da mevcuttur. Robert Stam, Bahtin'in kronotoplar aracılığı ile okurun zihninde canlanan dünyaya ilişkin özellikle altını çizdiği bir noktayı vurgular. Bahtin, metinde yaratılan dünya ile metin dışındaki gerçek dünyayı kesinlikle birbirinden ayırmamızı ister. Gerçek hayatta olan asla kronotopik bir özdeşliğe

(*chronotopically identical*) sahip değildir (Stam, 1992: 11). Kronotop her ne kadar zaman mekansallığı görünür kılmaya çalışsa da bu, kurmacanın sınırları içindedir.

Holquist, bu noktada şöyle bir soru atar ortaya: Bir edebi eserde kronotop(lar) bizzat kendi boy attıkları çevreden, kültürden ve elbette ki tarihsel bağlamdan bağımsız değerlendirilemiyorsa nasıl oluyor da kültür-ötesi (transcultural) oluyor (1990: 111). Bahtin, ‘bir insan sanatın içinde ise hayatın, hayatın içinde ise sanatın içinde olamaz’ derken Holquist, Bahtin’in böyle söyleyerek sanat ve hayatı birbirinden ayırmadığını, aksine, birini sözgelimi evin mutfağı diğerini ise yatak odası olarak gördüğünü ama aslında sanat ve hayatın bir bütünün parçaları olarak değerlendirmek gerektiğini savunduğunu söyler (1990: 111-113). Sanat ve hayat insan deneyimlerini tanımlamak için kaçınılmaz birer araçtır. Bu noktada kültür-ötesi de olabilen kronotop, edebi anlatımda sanatla hayat arasındaki karmaşık, dolaylı, aracılık eden, bağ kuran bir araç niteliğindedir.

Bahtin, kronotop meselesi içinde yazar-yaratıcı konumuna da değinir. Yazarı, eserin diyalojik yapısı içinde ve zaman-uzamların dışında değil, bunlara teğet bir noktada konumlandırır, yazar-yaratıcı, anlatısını isterse otobiyografik öğelerle bezesin yine de yazma eylemi ile olayın gerçekte cereyan ettiği zaman ve uzamının dışında olacağını savunur ve ‘‘Temsil edilen dünya, ne denli gerçekçi ve aslına sadık olursa olsun, asla temsil ettiği gerçek dünyayla, edebi yapının yazarı ve yaratıcısının bulunduğu gerçek dünyayla, zaman-uzamsal olarak özdeş olamaz’’ der (2014: 310). Öte yandan dinleyici ya da okurun her zaman kendine ait bir yazar imgesi yaratabileceğinin de altını çizer. Dinleyici/okur kendi yazar imgesini bazen özdeşlik kurarak bazense yazar-yaratıcı hakkında biyografik bilgilere sahip olarak bunu gerçekleştirir. Bahtin, yazar hakkında okurun bilgi sahibi olarak eseri okumasını,

değerlendirmesini yapının daha doğru ve kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına da yardımcı olacağını göz ardı etmez (2014: 311). Bu noktada Barthes'ın *yazarın ölümü* (*death of the Author*) fikri ile Bahtin'in bu fikre ne kadar yakın ya da uzak olduğuna değinmekte de fayda var. Bahtin, 'yazar öldü' demeye can atan biri değildir, onun için yazar, yapının arkasındadır ama yazar, yapıta otoriter, yönlendirici bir ses olarak dâhil olmaz ya da girmez (Allen, 2000: 24). Robert Stam'ın deyişi ile Bahtin, yazarı, tabiri yerindeyse karakterlerine gerekli zemini sağlayan demokratik parlamenter gibi tanımlar; yazar, karakterinin bağımsız var olabilmesine olanak sağlarken hatta bazen bu karakter, yazara isyan bile edebilir, diğer yandan yazar, bütünlüğün kontrolünü de akılda tutandır (1992: 14). Bahtin, yazarın varlığını tamamen yadsımaz. Karakterlerle yazarı ayrı tutan bir görüşe sahiptir.

Robert Stam, kronotop kavramının edebiyattan çok sinemaya hizmet eden bir kavram olduğunu savunur. Gerçi Bahtin'in kavramı açıklarken ve örneklendirirken hiçbir sinema referansı olmamıştır ama Stam, edebiyattaki kronotopun sanal, dilin kelimelerine özgü bir alan yaratmasına olanak sağlarken, sinemadaki kronotopun daha yalın, bir takım belli ölçüler doğrultusunda perdeden izleyiciye yayılabilen bir yapı inşa ettiğini söyler (1992: 11). Öte yandan Stam, kronotop kavramının sosyal semiyotik (*social semiotics*) (1992: 213) şeklinde de tanımlar. Şöyle ki, Vivian Sobchack, Margaret Morse, Paul Willemen, Kobena Mercer, Robert Stam, Bahtin'in kavramlarını sinema çalışmalarına uygularken amaçları metnin kendi dünyası ile sosyal söylemlerin metinleştirilmiş dünyası arasında bağlantılar yaratmak, benzerlikler kurmak olmuştur (1992: 217). Bahtin için edebiyatta kronotop, uzamda zamanı görünür kılmak, mekân-zamansal yapıları somutlaştırmak demektir ki bunu yaparken de anlatıyı kısıtlama, nitelendirme, şekillendirme ile birlikte dünyanın,

yaşamın söylemsel imgesini biçimlendirmek de mümkündür. Bu somut mekân-zamansal yapılar (kronotoplar) bir yanı ile gerçek, tarihsel dünya ile (dış dünya) bağlantılı iken öte yandan onunla yani dış dünya ile eşit, bire bir, örtüşüyor olamazlardı çünkü işin içinde sanat vardı (Stam, Burgoyne&Flitterman-Lewis, 1992: 217). Bahtin'in de vurguladığı gibi kronotop, metnin yarattığı dünya ile dış dünya arasında bir paralellik kurulmasına yardımcı olsa da, bazı şeyleri metin içinde somutlaştırırsa da asla dış dünyadaki gibi olmasını olanaklı kılmaz çünkü yazarın/yaratıcının gücü, sanatın kendisi üzerinden/içinden geçen bir kavramdır. Elbette ki sinemaya özgü olan kronotop (*the cinematic chronotope*) edebiyattakine nazaran daha yalın, sinema perdesinde fiziksel olarak görünür olmanın da avantajına sahiptir (1992: 218). Stam (1992), Vivian Sobchack'ın *Lounge Time : Post-War Crises and the Chronotope of Film Noir* adlı kitabında kronotop kavramı üzerinden kara filmlerde savaş sonrası krizi incelediğini, kronotopların anlatsal olaylar için zaman-mekansal bir arka fon oluşturmakla kalmayıp aynı zamanda insan hareketinin doğru zamanlamasına yani anlatı ve karakterlerin anlamlı olmasına da katkı sağladığını değinmiştir (Stam, Burgoyne&Flitterman-Lewis, 1992: 218). Bu, sinemada kronotop kullanımını edebiyata göre daha görsel kılar.

1.3.Sinemada Kronotoplar

Sinema ve kronotop kavramlarının bir araya getirilerek film çözümlemesi bağlamında kullanımı sınırlıdır. Michael Montgomery (1993) *Carnivals and Commonplaces* adlı kitabında özellikle 1940'larda Hollywood'da yapılan, sinema tarihi açısından da önemli olan belli başlı bazı klasik anlatı filmlerinde Bahtin kronotoplarının nasıl kullanıldığına bakmıştır. Bahtin'in kronotoplarını antik ve modern olmak üzere ikiye ayıran Montgomery (1993), onun antik roman üzerine

yaptığı çalışmalarda vurguladığı belli başlı üç tip kronotopu antik; Dostoyevski, Tolstoy, Balzac çalışmalarında belirlediği kronotopları da modern olarak tanımlar. Montgomery (1993) ister antik ister modern olsun, kronotopların hem klasik hem de çağdaş Hollywood sinemasında kullanıldığını, zaman-uzam yaratmada seyirciye yardımcı olan kronotopların, sadece Bahtin'in kronotopları ile sınırlı kalmaması gerektiği, yenilerinin de eklenmesi gerektiğini savunur.

Bahtin, antik romanda (100-500 MÖ) tür olarak öncelikle çilenin macera romanından bahseder (*adventure novel of ordeal*). Bahtin, bu türü Heliodorus'un *Aethipica* adlı eseri üzerinden açıklar. Montgomery, *Aethipica* üzerinden yapılan betimlemeyi birbirini seven ve evlenebilecek konumda olan kadın ve erkeğin çeşitli engeller sebebi ile mutlu sona ulaşmasının gecikmesi olarak özetler (1993: 11). Bahtin'in burada kronotop olarak tanımladığı şey olay örgüsü değildir elbet. Böyle bir temada olaylar uzun mesafelerde olur, soyut işaretler ve tuhaf meraklanmalar yaratılarak karakterlerin aracılığı ile bu seyirciye verilir. Karakterlerin o kadar yaşanan şeye rağmen statik oluşu birey vurgusuna göndermedir (Montgomery, 1993: 11). İkinci tür, günlük hayatın macera romanıdır (*adventure novel of everyday life*). Bahtin bunu Apuleis'in *The Golden Ass* ve *Satyricon* adlı eseri üzerinden değerlendirir. İnsan hayatının rotası mecazi olarak bir yolculuk rotası üzerinden bir değişim/dönüşümle sınanmaktadır. İlk türdeki kronotopa göre burada uzam sıradan nesneler, onların gerçek/yaşayan anlamları ile daha gözle görülür kılınmaktadır ki olayın başkahramanı kendini günlük hayattan çekse bile; zaman ise yine bir öncekinde olduğu gibi ortaya çıkmaktadır. Olay kahramanı, ahlaki bir zayıflıktan ya da hatadan dolayı acı çeker, belki bir suçludur. Ne var ki toplum karşısında yaptıklarının cevabını vermek durumdadırlar (1993: 11-12). Üçüncü tip antik roman

ise antik biyografiler ya da otobiyografilerdir. Burada yazar, başkasının hayatını ya da kendi hayatını ‘toplum insanı’ olarak objektif bir şekilde sunar. Montgomery, antik döneme ait romanlardaki kronotopların neslinin tükenmediğini, çağdaş türlerde ve Hollywood filmlerinde sayısız örneğine rastlandığını vurgular. Biyografik kronotop, seyirciye karakterle ilgili geçmişe gidilmesini ve dışarıdan bir takım deneyimlerle bir insanın nasıl tekrardan inşa edildiğini hayal gücüne dayanarak bile olsa işaret eder. Öte yandan öznenin dönüşüm kronotopu, metonomik olarak hayatın her döneminin başlangıç olarak bir sonraki ile yapılandırıldığını ortaya çıkarır. Çilenin macera romanında, her şey aynı/eşit kalır. Hiçbir şey hiçbir şeyi/kimseyi etkilemez (1993: 13).

Montgomery, Bahtin’in sonradan ürettiği yol, eşik, kale gibi kronotopların temelinde de aslında bu antik roman kronotoplarının yattığını savunur. Yol kronotopunu çilenin macera romanlarının geçtiği yer gibi tanımlar. Eşik kronotopunu, dönüşümün olduğu yerlerle özdeşirir. Geçmişteki olayların kalede yankılandığını, bunun da biyografik kronotopla örtüştüğünü belirtir (1993: 14).

Yol kronotopu pek çok döneme ait romanda en belli başlı kronotoptur. Karşılaşmaların, hesaplaşmaların, tesadüflerin meydana geldiği yerdir. Montgomery’e göre saçma (*screwball*) komedilerin de vazgeçilmezidir. Frank Capra’nın *It Happened One Day* (1934) filminde Clark Gable ve Claudette Colbert, Miami’den New York’a bir otobüs yolculuğundadırlar. Colbert, kimliğini saklayarak seyahat eden bir mirasçıdır. Gable ise işini yeni kaybetmiş bir gazetecidir. Olay örgüsü aralarındaki sosyal mesafeyi yıkar. Nitekim filmin başında zoraki aynı otel odasını paylaşmak zorunda kalmaları ve bu yüzden aralarına koydukları battaniye, filmin sonunda düşecek ve mutlu sonla, balayına gidilecektir. Filmdeki

neredeyse tüm önemli olaylar yolda olur. Filmin kadın ve erkek karakterleri Bahtin'in çilenin maceracı romanında tanımladığı gibidirler. Mutlu sona ulaşmalarında bir takım aksaklıklar yaşarlar, ne var ki düz karakterlerdir, filmin başından sonuna bir değişim göstermezler (1993: 15).

1940'lar Hollywood'da pikaresk yol filmlerinin yoğun ilgi gördüğü yıllardır. *Road To Singapore* (Victor Schertzinger, 1940), *Road To Morocco* (David Butler, 1942), *Road To Utopia* (David Butler, 1945), *Road To Rio* (Victor Schertzinger, 1947) gibi. Bunların içinden türünün en tipik olanı *Road To Utopia*'dır. Filmin ana karakterleri Chester (Bob Hope) ve Duke (Bing Crosby) kendilerini oynamaktan keyif alan ve bizzat bir filmin içinde olduklarının farkında olan iki karakterdir. Filimde anlatıcı Robert Benchley ara ara ekranda belirir ve olay örgüsünü bozar. Öte yandan yine Bahtin'in çilenin maceracı romanı için belirttiği unsurlar burada da vardır. Bir takım kazalar, yanlış anlamalar, yanlış tanımlamalar, yanlış yönlendirmeler belli bir düğüm ve çözüm noktası olmaksızın filmde akar gider (1993: 16).

Sinema anlatısı içinde yer alan bir diğer kronotop şato kronotopudur. Şato tarihsel geçmişi ve zamanı bizzat kendiliğinden ortaya koyar. Bir şatoda geçmişin izlerini şatonun mimarisinden mobilyalarına, duvardaki aile fotoğraflarından diğer tüm yadigar denilebilecek eşyalara kadar görmek mümkündür (Montgomery, 1993: 17). Montgomery, *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) filminin şato kronotopu için iyi bir örnek olduğunu vurgular. Film, Kane'in şatoyu andıran malikanesi Xanadu, Kane'in ölümünün ardından mecazi bir anlamda ateşe verilir, Kane'nin şatosu bütün sırları ile yanarken yakın çekimde üstünde "rosebud" yazılı çocukluğundan kalma kızağı da ateşler içinde kül olur (1993: 17).

Bir diğ er kronotop ise salonlardır. Balo salonları, büyük malikanelerin, evlerin geniş salonları, misafir karşılama/ağırlama mekanlarıdır. Salon, genelde kamusal sınıfla özel sınıfın birbiri ile alışveriş içinde olduğu alanlar olarak tanımlanır (1993:17). Bahtin, salonları, belirli buluşma mek nları, diyalogların gerçekleştiği yer ya da kadınların sırlarının açığa çıktığı yer olarak betimler (akt. Montgomery, 1993: 18). *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) buna çok güzel bir örnektir. Rick Blaine (Humphery Bogart) aynı zamanda işlerini yürüttüğü Rick’s Caf  adlı mekân politik mülteciler için bir sığınak olarak da kullanır ki bu bar eski sevgilisi ile karşılaştığı ve aynı amaçla ona da açtığı bir mekandır (Montgomery, 1993: 20). Filmin en önemli i  mek nı olan bar, kamusal olanla özel olanın kaynaştığı ve gizli bir aşk hik yesine de ev sahipliği yapan bir salon görünümündedir.

Eşik, bir diğ er önemli kronotopdur. Eşik kronotopunun içine merdivenler, hol, koridorlar da dahildir. Bahtin için buralar hikayenin içinde belli bir   z lmenin, kırılmanın başka bir şekilde söylemek gerekirse bir krizin ortaya çıktığı yerlerdir. Montgomery, eşik kronotopuna örnek olarak *Now, Voyager* (Irwing Rapper, 1942) filmini ele alır. Bette Davis’in Charlotte Vale karakterini canlandırdığı film, dönemine göre oldukça feminist göndermeler içerir. Baskın bir annenin sıradan kızının toplumda güçlü ve güzel bir kadına dönüşmesinin hik yesidir film. Bir anlamda ‘  irkin ördek yavrusu’ hik yesidir (1993: 21). Montgomery’e göre filmde Charlotte’nın metamorfoz geçirdiği, yani karakterin bir kırılma, değişim yaşadığı neredeyse tüm sahnelerde, karakter eşik kronotopunda izleyiciye sunulur. Vale malik nesinin merdivenleri, güverte, basamaklar, hep karakterin değişim/dönüşüm mekanları olmuştur (1993: 22).

Taşra kronotopunu ise Montgomery, klasik Hollywood filmleri ile beraber 2. Dünya Savaşı bağlamında açıklar. Savaşın devamı ve sonrasında Amerikan toplumunda barışın tekrar ayarlanması/adlandırılması söz konusudur. Klasik Hollywood anlatısında bu, eve dönüş, iç huzuru bulma, kendi kimliğini yeniden keşfetme olarak vuku bulur. Eve dönmek de genelde doğup büyülen kasabaya dönmekle eş tutulur. Bu anlamda *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1942) iyi bir örnektir (1993: 23-25).

Montgomery 1940'ların başındaki Hollywood filmlerinin bireyin kimliği ile ilgili sorunların temsilleri hakkında olduğunu varsayar. Bu filmlerde zaman uzamsal bir ilişki bağlamında kale, yol, eşik, salon ve taşra kronotopları kullanılmıştır (1993: 25-26).

Sue Vice, her metnin kendi içinde ya da başka metinlerle söyleşimsel bir etkileşime sahip kronotopları olsa da bazı metinlerin kronotop yaklaşımı ile ele alınmaya daha elverişli olduğunu söylerken, özellikle bazı metinlerdeki kronotopların tarihsel bir anla yüklü olduğunu, tarihi bir olaya göndermede bulunduğu ya da zaman mekân ilişkisinin olabildiğince açık olması sebebi ile bu kronotopları herhangi bir biçimde başka bir forma adapte edebildiğini savunur (1997: 202). Bu bağlamda *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959) filmini kronotop kavramını üç katmanlı şekilde ele alarak inceler. Bunlar: filmin içinde sunulan dışsal tarih, filmin bizzat kendine ait yer ve zaman imgeleri ve filmin formal inşasıdır. Vice'a göre Hiroshima hem zaman hem mekandır; filmin savaş sonrası geçtiği şehirle beraber atom bombasının atıldığı andır. Âşıklar arasında geçen diyalogda da bu yargı güçlenir. Fransız kadın Japon sevgilisine “‘Orada, Hiroşima’da mıydın?” diye sorar. Filmin Hiroşima’daki savaş müzelerinden ve Barış

Bahçesinden görüntüleri içeren hem kurmaca hem belgesel çekimleri tarihin kronotopik olarak temsili açısından önemlidir. Filmde sevgililer bir aşk anlatısı içinde ayrı ülkelerden verilir (Kadın Fransız, adam Japon), bu da kendiliğinden bir uzam yaratır. Kaldı ki onlar ayrılacaklarının da farkındadır. İki aşğın zamanın farkında olmaları uzam tarafından tehdit edilirken, zamanın sunumu uzamın farkındalığı ile dengelenmektedir. Sevgililer, birbirlerine isimleri ile değil, mekan adları ile seslenir. Adam kadına Nevers, kadın adama Hiroşima der. Filmin kendi zaman ve uzam inşası ise geriye dönüşlerin (*flashbacklerin*) mantığına bağlı olarak hafızanın kronotopik bir sunumu ile olur. Bir Japon askerinin uyuma görüntüsü kadında 2. Dünya Savaşı sırasında âşık olduğu ve ne yazık ki vurulan Alman asker sevgilisinin görüntüsünü çağrıştırır. Filmin biçimsel kronotopu ise üstkurmacasının olmasıdır. Filmde çift hikâye vardır: An itibariyle var olan aşk hikâyesi ile geçmişin çözülmesi zor olan kısmı. Filmde iki hikaye de aynı anda akar. Bakhtin'in kronotopla ayrı olarak gördüğü iki şey kamusal olanla (*human public*), mahremiyet (*private existence*) bu filmde birleşir. Kamusal olan: Hiroşima'ya düşen atom bombası, Fransa'nın işgali, 2. Dünya Savaşı genel olarak ana karakterin (protagonistin) kişisel tarihinden ve öznelliği üzerinden verilir. Film, adından da anlaşılacağı üzere iki bireyin tutkusunun hikayesi olmaktan çok ülkelerin, trajik kaderlerin, hatta tarihsel olayların arasındaki tutkunun hikayesidir. Filmde metinlerarasılık bağlamında *Casablanca* filmine de gönderme vardır. Hiroşima'daki bar sahnesinde barın adı *Casablanca*'dır. *Casablanca* filminde savaş, aşk hikâyesini desteklerken, *Hiroshima*'da aşk ve savaş eşit ağırlıktadır (Vice, 1997: 202-204).

Özgür Yaren, göçmenlik kavramı ve göçmen sineması üzerine yazdığı *Altıyazılı Rüiyalar: Avrupa Göçmen Sineması* adlı kitabında göçmen filmlerinin ortak

sınırlılıkları olduğunu iddia ederken sınırları belirli bir göçmen sinema tarifi yapabilmenin imkansızlığını imler (2008: 139). Göçmen sinemasının çok dilli yapısı, bu filmlerin analizinde yazarı Mihail Bahtin'e yöneltmiştir. Yine göçmen filmlerinin iki uçlu uzamsal anlatı yapısı, kitapta analiz edilen filmlere kronotop kavramı ile bakmayı da beraberinde getirir. Örneğin, *40 Metrekare Almanya (40 qm Detschland*, Tevfik Başer, 1996) filminde uzam Bahtin'in taşra kronotopu ile uyumludur: Dışa kapalı, klostrofobik iken, *Büyük Yolculuk (Le Grand Voyage*, Eric Guirado, 2004) filminde uzam uzun yollara, açık alanlara dağılmış, kontrol edilemeyen bir ufka sahiptir (2008: 152). Yaren'e göre zaman uzamı belirgin kılan kronotop, filmin kahramanlarını, anlatsal olanaklarını da aynı ölçüde sınırlar ya da hareketli kılar. Örneğin, *Protesto (La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995) filminde banliyö, küçük, sıkışık, bakımsız, ihmal edilmiştir. Burada yaşayan gençler buluşmak/saklanmak ya da suç işlemek için harabe binaları, yıkıntı alanları kullanırlar. Merkez (Paris) banliyöde yaşayan gençlere tamamen yabancı bir yerdir. Bu karşıtlığı vermek adına film boyunca gençlerin ait olduğu banliyö gündüz, Paris ise genelde gece çekimleri ile verilmiştir (2008: 153). *Koru Kendini* (Ayşe Polat, 2004) filminde ise filmin açılış sahnesi ile birlikte (bir taşra ve kır manzarasında seyahat eden otomobilin izlendiği hava çekimi) kahramanları sınırlayıcı, kapalı, izole bir kronotop hissi uyandırılır izleyicide ama film ilerledikçe kronotopun sınırları kahramanlar tarafından ihlal edilir ve kahramanlar, anlatı evreni içinde hareketlilik kazanırlar. Yaren, bu açıdan bakıldığında filmin daha açık ve geçirgen bir kronotopa sahip olduğunu söyler (2008:155-156). Dolayısıyla örneklem olarak seçilen göçmen filmlerinde diğer Bahtinyen unsurlarla beraber hem kendi bağlamında hem de bağlamının ötesinde kronotop kullanımına rastlanmıştır.

2.Bölüm: Nuri Bilge Ceylan Sineması, Taşra ve Nuri Bilge Ceylan, Bahtin'in Kronotop Kavramı İle Filmlerin Çözümlemesi

2.1.Nuri Bilge Ceylan Sineması

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk kısa filmi *Koza*, 1995 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterilir. Film, aynı zamanda Türkiye'den yarışmaya seçilen ilk kısa film olma özelliğini de taşır. Bu deneyimin ardından “taşra üçlemesi” olarak da nitelendirilen üç uzun film gelir. *Kasaba* (1997) *Mayıs Sıkıntısı* (1999) *Uzak* (2002). *Uzak* filminin Cannes'da Büyük Jüri Ödülünü alması, Ceylan'ı bir anda hem ulusal hem de uluslararası alanda tanınır hale getirir. Film 23'ü uluslararası olmak üzere toplam 47 ödül alarak, Türk sinemasının en çok ödül alan filmi olma özelliğini de hâlâ taşımaktadır. 2006 yılında Cannes Film Festivali'nde FIPRESCI ödülüne layık görülen *İklimler* filmi gelir. 2008 yılında bu sefer *Üç Maymun* adlı filmi ile yönetmen Cannes'da en iyi yönetmen ödülünün sahibi olur. 2009 yılında Nuri Bilge Ceylan bu sefer Cannes'da ana jüri üyesi olarak yer alır. 2011 yılında *Bir Zamanlar Anadolu* filmi ile yine Cannes'da Büyük Jüri Ödülünü kazanır. Son olarak Mayıs 2014'de *Kış Uykusu* filmi ile Cannes Film Festivali büyük ödülü olan Altın Palmiye'yi kazanır.¹

1980 sonrası Türk sineması sessiz bir döneme girer. Ülkenin içinde bulunduğu politik durum, baskı, sansür, tecrit ve tehdit kültürü sanatın her alanını etkilediği gibi sinemayı da etkiledi. Bu dönem aynı zamanda sinemateklerin kapatıldığı dönemdir. O açık, başta Alman, Fransız kültür merkezleri ve diğer ülke konsolosluklarının kültür merkezlerinin düzenlediği özel gösterim günleri/haftaları

¹ www.nuribilgeceylan.com'dan derlenmiştir.

ile kapatılmaya çalışılır. Öte yandan İstanbul Sinema Günlerinin, Uluslararası İstanbul Film Festivaline dönüştüğü zaman da yine bu döneme denk gelir. Bugün ki Türkiye sineması içinde yer alan pek çok yönetmen o dönemde, sinema sanatını keşfetmeyi, iyi film izleyebilme şansını, belki de sinemacı olabilmeyi ilk buralarda düşünmüşlerdir (Atam, 2011: 135). Asuman Suner (2006), 1996 yılında gösterilen Yavuz Turgul'un *Eşkıya* filmini sinemadaki değişimin habercisi olarak tanımlarken, Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* filmini ise Türkiye sineması içinde o zamana kadar yapılmamış, üslup ve anlatı açısından gösteriştan uzak, yalın ama bir o kadar da etkileyici olarak tanımlar. Bu filmleri *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999) izler. 2002'de Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* ve *İtiraf* filmleri Cannes Film Festivali'nin "Belli Bir Bakış" (*Un Certain Regard*) bölümüne seçilir ki bu Türkiye sineması tarihinde bir ilktir. Ardından 2003 yılında Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmi ile festivalde Juri Büyük ödülüne layık görülmesiyle *Uzak* yeni dönem Türk Sineması adına bir dönüm noktası olmuştur (Suner, 2006: 37-38).

Nuri Bilge Ceylan'ın uzun kurmaca ilk üç filmi yani *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* öykü, söylem, mekân, zaman, karakterler, açısından iç içe geçmiş filmlerdir. Bu filmlerde dikkat çekici olan filmlerin sanki tek filmmiş gibi devamlılık göstermesi, filmlerin konularını yaşamdan alması, yönetmenin kendi deneyimlediği hayatı, sanatına, filmlerine yansıtmasıdır (Akbulut, 2005: 33). Öte yandan Zait Atam taşra üçlemesi adı altında *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* tanımına karşı çıkar. Ona göre Nuri Bilge Ceylan'ın taşra üçlemesi *Koza* ile başlar ve *Mayıs Sıkıntısı* ile son bulur. *Uzak* filmini taşra üçlemesinin finali olarak görmez. *Uzak* taşra filminden daha

çok kentin hikayesidir (2011: 181). *Koza* filmi ile başlayıp *Uzak* filmine kadar devam eden süreç yönetmenin otobiyografik-pastoral sinema dilinin gözlemlendiği filmlerdir. Yönetmen, fotoğrafçılık sanatından edindiği bilgi ve birikimi de filmlerine yansıtır. Işık kullanımı, anı aktarımı, daha sonraki filmlerinde de yine fotoğrafçılık kimliğinden beslenerek yönetmenin kendisini daha iyi ifade etmesine, filmlerinin daha derin bir anlatı yapısına sahip olmasına katman oluşturacaktır. Şimdilerde ilk dönem filmleri diye tanımlanan *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* tematik olarak yakınlık hatta iç içe geçmişlik arz eder. Taşra, taşralılık, aidiyet, çocukluk, aile, gitmek, nostalji bu filmlerin ortak paydasıdır. Kısa film olmasından ötürü *Koza* ayrı tutulursa, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmleri üçleme olarak değerlendirilmez. Her ne kadar yönetmen *Kasaba*'da yarattığı atmosferi *Mayıs Sıkıntısı*'nda devam ettirmiş olsa da bu filmler birbirinin ardılı değildir. Öte yandan *Mayıs Sıkıntısı*'nda yaratılan karakterler isimleri değişerek *Uzak*'da yeniden belirir. Filmler tematik olarak eşgüdümlü bir yapıya sahiptir. Bu da filmleri bir üçleme gibi okumaktan ziyade yapısalcı bir anlayışla parçalara bakma ihtiyacı uyandırır. Hem Nuri Bilge Ceylan hem de onu takip edenler adına *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* yönetmenin dünyasına birer giriş filmi gibidir. *Uzak* ise ister üçlemenin son halkası ister yönetmenin daha profesyonel çalışmalarının öncülü kabul edilsin, Ceylan sinemasında ayrı bir yere ve ağırlığa sahiptir. Hasan Akbulut filmi bir sanat sineması örneği olarak ele alır. Filmin, açılış sahnesi ile de Tarkovsky'nin *Nostalgia* (1983) filmine selam gönderdiğini iddia eder. *Uzak* da *Nostalgia* gibi baş karakterin içsel ve sınırları belirsiz kişisel zamanı etrafında yapılanmış bir film olduğunu söyler (Akbulut, 2005: 164). Filmdeki karakterlerin (Mahmut ve Yusuf) kurgulanmasını da Bergman'ın *Persona* (1965) filmindeki Elisabeth ve Alma ile benzerlikler

gösterdiğini savunur (2005: 160). Mahmut'u, soğuk ve uzak halleri ile Elisabeth'e, Yusuf'u ise sıcak ve samimi tavırları ile Alma'ya benzetir. *Persona*'da ki kadın varoluş sorunu, *Uzak*'da erkek varoluşu şeklinde bir nevi kendini gösterir (Akbulut, 2005: 160-161). S. Ruken Öztürk (2007) *Uzak* filmi için yazdığı makalesinde, filmdeki iki erkek karakterin tam da bir erkeklik krizi içinde olduklarını, birbirlerinden ne kadar farklı görünseler de aslında kadınlarla ilişki/iletişim konusunda ne kadar başarısız ve yalnız olduklarının altını çizer. Yusuf ve Mahmut'u karşılaştırırken aynı adam içinde iki farklı karakter tanımlamasını yapar. Öztürk'e göre Mahmut, Yusuf'u gördükçe gençliğini ve o zamanki ideallerini görür ve bu onu rahatsız eder, bundan uzaklaşmak ister. Yusuf ise uzaklara gitmek isterken, kendinden, taşralı olmaktan, işsizlikten uzaklaşmak ister. Mahmut için Yusuf uzaklaşmak hatta görmezden gelinmeye çalışılan geçmiştir (Öztürk, 2007). Öte yandan Ali Karadoğan *Uzak* filminin sanat filmi olmaya uzaktan baktığını iddia eder. Filmin ülkemizde yapılan neredeyse çoğu sanat filmi gibi neden sonuç ilişkisi üzerine kurulu olmasını David Bordwell'in "Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması" (2010) makalesini referans alarak eleştirir. Karakterlerin belli bir derinliğe sahip olmadığını vurgular. Sanat filmi karakterlerinin genelde sahip olduğu kayıtsızlık halinin hayatın anlamsızlığına gönderme yaparken, *Uzak* filminde bunun tersi bir durumun olduğunu altını çizer. Karadoğan'a göre *Uzak* güçlü yapısını sanat sinemasının karşı olduğu neden-sonuç ilişkisinden alır. Bunu yaparken, klasik sinemanın yapmadığı bir şekilde; uzun çekimler ve dikkatli mizansen ile yapar. Bu noktada Karadoğan, *Uzak* filminin, sanat filmi olmaktan çok, gerçekçi anlatımı, atmosferi, karakterleri ve yönetmenin *auteur* tavrının dışavurumu ile ön plana çıktığını iddia eder (2012: 229-236). Akbulut, *Uzak* filmindeki Mahmut karakterinin

filmi melodramatik kıldığını iddia eder. Eski karısını sevmesine rağmen, ona kal diyemeyen, modern yaşamdan dolayı ketumlaşan, çevresine olduğu kadar kendisine de uzak düşen Mahmut karakterinin melodramatik imgelemi filmde kendi içinde dolaşıma soktuğunu söyler (Akbulut, 2012, 118). Lacancı bir bakışla *Uzak* filmi çözümleyen Erdem Onur Özalmete ise filmi, biri kasabalı (Yusuf) biri kentli (Mahmut) iki insanın bir süreliğine yollarının kesişmesini, bu iki insanın hem kendi, hem de birbirlerinin dünyalarında ortaya çıkan çatışmalar bütünü olarak özetler. Karakterlerin ruhsal olarak çıplak kaldığı anları seyircinin de aynı zamanda çıplak kaldığı anlar olarak betimler. Bu anların/sahnelerin utancı duyumsadığımız zamanlar olduğuna dikkat çeker ve özellikle bu sahnelerin iyi kurgulanmış olmasının filmin akılda kalıcılığını arttırdığını savunur. Nuri Bilge Ceylan'ın bu filmde yarattığı karakterlerin, yenilmiş ama kavgasını içinde sürdüren karakterler olduğunu vurgular (Özalmete, 2013: 197-215). Bu açıdan düşünüldüğünde Mahmut ve Saffet benzer erkeklik krizleri içinde olan iki erkek karakterdir de denilebilir.

Uzak filmi ile beraber taşradan kente gelen yönetmen, *İklimler* ve *Üç Maymun*'da filmlerinde mekan olarak taşraya ile beraber şehri de kullanır. Diğer yandan *İklimler* yönetmenin (şimdilik) ilk ve tek başrol oyunculuğunun olduğu filmidir. *İklimler* üzerine yazdığı makalesinde Ayşe Pay, Ceylan'ın bu filmde kendi portresini sunduğunu iddia eder ve filmi biçimdeki özeni ve başarısına rağmen içeriği açısından zayıf ve vasat bulur (2011: 59-61). Zahir Atam ise *İklimler* filmi, üçlü bir ilişki zeminine oturtması ve bu zemin üzerinden bireyin kendisini, geçmişini, ilişkilerini sorgulaması/sorgulatması anlamında 1984 yapımı *Maria'nın Aşkları* (*Maria's Lovers*, Andrey Konchalovskiy) filmine benzetir (2011: 195). Akbulut ise *İklimler* filmi Yeşilçam melodramlarını ters yüz eden modern bir melodram olarak

değerlendirir. Yeşilçam'ın sonu evlilikle biten, aileyi kutsayan mutlu melodramlarının aksine *İklimler* modern dünyanın yalnız, tekinsiz bireylerini, ruhlarını anlatan bir film olmuştur (Akbulut, 2012: 124). Pekerman ise, Ceylan'ın diğer tüm filmlerinde olduğu gibi bu filmde de bir erkek hikayesi anlattığını, kendisini duymazdan, görmezden gelen İsa'ya, derdini anlatmanın mümkün olmayacağını kabullenen Bahar'ın hikayesi olarak özetlerken filmi, en önemli sahnelerin geçtiği mekanların genelde açık mekanlar olduğunu, bunun da yaşattığı gerginlik hissi ile agorafobik mekanlar olduğunun tesbitini yapar (Pekerman, 2012: 196-197). Bahar'la İsa'nın ilişkisinin filmde daha çok açık alanlarda verilmesi, Bahar'ın aidiyetsizliği ile İsa'nın görülmez hegemonyasının çatışması anlamında ironik bir atmosfer sunar. *İklimler*, sınırları olmayan bir kadınla ona sürekli sınırlar çizmeye çalışan bir adamın hikayesidir.

Üç Maymun, yönetmenin sinemasında profesyonel oyuncularla çalışılan ilk filmi olma özelliğine sahiptir. Film, daha önceden alışlagelmiş Nuri Bilge Ceylan filmlerinde ilk bakışta bu özelliği ile ayrılır. Zait Atam, öncelikli olarak filmin adını dikkat çekici bulur. Atam'a göre üç maymun deyimi hem söylemsel hem de imgesel olarak Türk insanının gerçekler karşısındaki tavrını, ikircikli halini işaret eder. Doğuda bilgeligi, Batı da ise Aydınlanma sonrası huzurlu bir yaşamın parçası anlamına gelen bu imge, ülkemizde özellikle toplumsal, siyasi ve ahlaki değişimler ve dönüşümler göz önüne alındığında kanıksanmış bir özelliğe sahip olması ile insanımızın iki yüzlü tavrını vurguladığını iddia eder (2011: 203-204). Buradan bakıldığında film eşitsizlik ve güçsüzlük kavramları üzerinden Türk aile yapısına, dolayısıyla toplumun en küçük yapı taşı temel alınarak aslında Türk toplumuna Nuri Bilge Ceylan kadrajından eleştirel bir bakış niteliği taşır. Atam'a göre, Türkiye'nin

80 sonrasına damga vuran üç temel özelliği ki riyakarlık, güce-paraya-statükooya tapınma ve insan olarak kendinden, toplumsal gerçeklerden kaçınma isteği filmin merkezinde yer almaktadır (2011: 225-226). Ece Özdemir ise *Üç Maymun* filmi ile gündeme gelen yönetmenin kadın düşmanlığı (misojeni/misogynist) yapıp yapmadığı tartışmasına karşı çıkar. Nuri Bilge Ceylan'ın, Hacer karakterini ataerkil ideolojinin bir kurbanı, fetiş bir nesnesi gibi sunmadığını, tam tersine Hacer karakterini filmin bütününde hem kamera açıları bağlamında hem de senaryonun içinde savunduğunu iddia ederken, filmin insan doğasının zayıflıkları üstüne bir film olduğunu, zaafların sınındığı, filmde her karakterin bir şekilde bununla yüzleştiği ve seyircinin de bu yüzleşmeye dahil olduğunu söyler. Filmdeki 'kötü' ve 'suçlu' erkeklerin daha 'kötü' ve 'suçlu' bir kadın karakter yaratmadığını özellikle vurgular (Özdemir, 2012: 276-283). Pınar Yıldız ise *Üç Maymun*'un Harry Tuttle tarafından ilk ortaya atılan *contemplative* (kendi içinde düşünen) sinema kavramına uygun bir film olduğunu vurgular. *Contemplative* sinema, geleneksel anlatıyı reddeden, minimalist bir dil ve atmosfer yaratmayı amaçlayan, müzik, aksiyon, melodram, yıldız oyuncuların muaf sınırlı bir diyalogla ilerleyen/işleyen film anlayışını tanımlar. Yıldız, geniş ve kaygan bir zemine sahip bu tanıma aslında diyalektik hikayenin yeni görsel bir anlatım dili ile yer değiştirmesi olarak özetlemeye çalışır. Buradan hareketle *Üç Maymun*'un hikayesinin klostrofobik bir hikaye olduğunu ve hikayenin biçim yolu ile kurulduğunu söyler. Filmin, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yöneltirken aile, ahlak, evlilik, dürüstlük gibi bir takım kavramları alaşağı ettiğini ve yerine neredeyse hiçbir şey koymadığını iddia eder (Yıldız, 2012: 332-333). Diğer yandan film anlatı yapısı ile melodram ve kara film esintileri de taşımaktadır. Akbulut'a göre olay örgüsünün döngüselligi, karakterlerin içinde ezildikleri duruma karşı yetersiz

tepkileri, çıksızlıkları, Hacer'in duygularına tercüman olan telefon müziği filmin melodramatik yapısına katkı sağlar (2012: 125).

Üç Maymun, Nuri Bilge Ceylan sinemasında değişimin, dönüşümün, bir yönetmen olarak daha fazla maddi imkanlara sahip olmanın, hem ulusal hem uluslararası sinema sektöründe daha tanınır olmanın eşliğidir. Senem Aytaç *Altıyazı*'nın Ekim 2011 sayısında *Bir Zamanlar Anadolu* için yazarken, yönetmenin ilk kez *Üç Maymun* ile kendi dünyasının karanlığından çıkıp başka dünyaların karanlığına baktığını, *Bir Zamanlar Anadolu*'da da kendi karanlığını görmezden gelmeden başka dünyaların karanlığına hatta toplumsal bir karanlığa, araba farlarının imkanı dahilinde cesaretle bakmaya çalıştığını yazar. Aynı sayıda Fırat Yücel, *Bir Zamanlar Anadolu* filmi ile Nuri Bilge Ceylan Sinemasının en güçlü/vurucu yanının utanan yetişkin erkek karakter olduğu tespitini yapar. Fırat, yönetmenin filmlerindeki erkeklerin ağlayamayan, utancı ile ne yapacağını bilemeyen erkeklerin tasviri olduğunu söyler. Umut Tümay Arslan ise yönetmenin bu filmi ile artık iyi bir yönetmen sıfatını hak etmiş olduğunu iddia ederken diğer yandan yönetmenin filmde bozkırdan bir labirent yaratarak, bu labirentte yasa, zanlı, seyirci hep beraber cesedi aradığımızı savunur (2012: 193). *Bir Zamanlar Anadolu*'da, Nuri Bilge Ceylan'ın şu ana kadar yaptığı anlatısı alegoriye en çok yaslanan filmidir. Düz anlamda düşünüldüğünde katil zanlısı ile beraber bir grup erkeğin gömülü cesedi arama hikayesini anlatır film. Öte yandan, film boyunca karakterlerin kendileri ile kimi zaman sessiz kimi zaman sözlü çatışmaları, yüzleşme anları, anlatı içindeki basit vurgularla ülkedeki bürokrasinin arızalı yanları filmin kendisine alegorik bir üslup kazandırmıştır. Umut Tümay Arslan'ın vurguladığı gibi film, çizgisel bir nedenselliği reddeder, insan olma durumunu da bunun üstünden açıklayarak, insanın da çizgisel

bir kökeninin olmayışı ile bağlar (2012: 203). Haziran 2011 *Altyazı* dergisinde bu sefer Vecdi Sayar, Cannes’den Jüri Büyük Ödülü ile dönen filmi değerlendirirken, filmin Nuri Bilge Ceylan’ın diğer filmleri, başka filmler ve edebiyatla olan kesişimin altını çizer. Filmin, bunaltıcı atmosferi ile *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* ile benzerliğini, halk-aydın uzlaşmazlığı, mesafesi ile *Uzak* filmi ile olan yakınlığının, kadın erkek ilişkisinin imkansızlığı ile *İklimler*’le olan akrabalığının ve suç, suçluluk, suç ortaklığı kavramları ile *Üç Maymun*’la olan tematik/duygusal ortaklığının altını çizer. Öte yandan filmin olay örgüsünden ziyade insan portrelerine odaklanan yapısını Çehov öyküleri ile yan yana getirir. Filmin suç, masumiyet, vicdan kavramlarının ise Dostoyevski’yi çağrıştırdığını da belirtir. Filmde, Anadolu’ya ‘halkı aydınlatmak’ amacı ile giden Cumhuriyet bürokratları açısından bakıldığında, filmin Yakup Kadri’nin *Yaban* romanı ile de tematik bir yakınlık içinde olduğunu belirtir. Yine filmin bir cinayet otopsisinden toplumsal bir otopsiye ulaşmayı hedefleyen yapısını ise Theo Angelopoulos’un *Anaparastasis* (1970) filmi ile benzediğini savunur (Sayar, 2011: 39-41). Hepdinçler, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmini de kapsayarak Nuri Bilge Ceylan filmlerinin ortak bir temsil pratiği olduğunu iddia eder. Ona göre, filmlerdeki anlatı durağanlığı ile birlikte görsel temsildeki durağanlık Ceylan filmlerinin ortak paydası olup, sabit kamera kullanımı, sesin duyulmayacak ya da tek düze kullanımı, fotoğrafa özgü yakın-plan çekimlerin Ceylan’ın devinimsizliğini tanımladığını ileri sürer (Hepdinçler, 2013: 155-156).

Kış Uykusu ile Nuri Bilge Ceylan Cannes Film Festivalinden Altın Palmiye Ödülünü alır. Firat Yücel’in *Altyazı*’nın Temmuz-Ağustos 2014 sayısında yazdığı üzere film, Ceylan’ın *Mayıs Sıkıntısı*’nda kasaba ile bağ kurmaya çalışan, yitirilmiş masumiyeti/geçmişî taşra ile yeniden bulmaya çalışan şehirli entelektüelin, *Kış*

Uykusu'nda bu döngüyü tamamladığını iddia ederken, Aydın karakterinin şehirden taşraya kendi özerk cumhuriyetini kurmaya geldiğini, taşranın, kendine has havası ve insanları ile entelektüel insanı besleyen zenginleştiren bir yer tasvirinden çok bu sefer onun egosunu parlatan bir mekan olarak filmde yer aldığını söyler. Yücel, filmde bu atmosfere Aydın'ın eşi Nihal'in, vicdan ve sevgiyi sembolize etmesi ile Aydın'ın kız kardeşi Necla'nın ise Aydın'ın üstten bakan, bencil, fazlasıyla rasyonel, (ön) yargılayıcı tavrına, şahsına bir ayna olarak eşlik ettiğini söyler. Filmin ikinci yarısında, Necla karakterinin ansızın filminden kopmasını ise filmin bu sekansında Aydın'ın kendi ile yüzleşmesinin ön plana çıkması nedeni ile olduğunu iddia eder (Yücel, 2014: 26-32). Nuri Bilge Ceylan'ın *Altyazı* ekibi ile yaptığı söyleşide Ceylan, yarattığı Aydın karakterini tümüyle negatif ele almadığını belirtir. Karakterin her insan gibi iyi ve kötüyü bir arada içinde barındırdığını, Aydın'ı izlerken ona getirilen eleştirilerin insanın kendi ruhunun derinliklerinden de süzülmesi gerektiğini ister. Karakterini savunmak adına değil belki ama kirasını ödemeyen bir kiracınız varsa hangimizin ona: "Tamam canım olduğunda ödersin" iyimserliği ile yaklaşabileceğinizi sorar yönetmen. Bu noktada Nietzsche'den bir alıntı yapar: "Kendini bilgiye adayan insan için yalnızca düşmanını sevmek yetmez; dostuna da kin duyabilmelidir" der. Ceylan, karakterine Aydın adını koymuş olmaktan, sonrasında pişman olduğunu da ifade eder çünkü hal böyle olunca filmin sadece aydın çatışması gibi okunmasından rahatsız olmuştur. Ceylan bu filmde de yine insan doğasına bakar. İçinde hem iyiyi hem kötüyü, hem masumiyeti hem şeytanlığı, hem samimiyeti hem samimiyetsizliği hem şefkati hem de acımasızlığı barındıran insan doğasına. Bunu yaparken yine Çehov'un öykülerine başvurur. *Kış Uykusu*'nun

iskeletini oluştururken *Karım* ve *İyi İnsanlar* öykülerini kullandığını belirtir.² Öte yandan filme oldukça eleştirel bir üslupla yaklaşan Atam, filmi samimi olmamakla suçlar. Atam’a göre film özünde hiçbir derdi açılmamak, tartışmak için değil kışın ortasında kutuyu açtırıp kötüyü dillendirmek için bir araya gelmiş insanların sohbetleri ile şekillenmiştir ki sinikliği ile bir yere varmayan ereksiz bu sohbetlerin edebi bir albeni ile sarmalanıp edebi bir şova dönüştüğünü dahi ileri sürer (2015: 88). Ceylan’ın sürekli kötülüğü ile ön plana çıkan karakterlerinin arkasında durmasını, Atam, yönetmenin insana olan inançsızlığına ve kendi bir takım olumsuz/kötücül taraflarını meşrulaştırma istemi olarak tanımlar ve Nuri Bilge Ceylan’ın *Kış Uykusu* ile samimiyet testinden geçemediğini öne sürer (2015: 89).

2.2. Türkiye Sinemasında Taşra Olgusu ve Nuri Bilge Ceylan

Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşundan günümüze taşra olgusu, anlamı, içeriği, kapsamı ve temsili ile oldukça tartışmalı bir olgu olmuştur. Ülkenin siyasi, coğrafi, ekonomik, ve kültürel politikalarının üretilmesinde yeri geldiğinde yüceltilen yeri geldiğinde mesafe konulan yeri geldiğinde de dışlanan bir unsur olarak taşra, anlam, içerik ve temsil bağlamında sürekli değişkenlik göstermiştir. Taşra, kavuşmanın, özlemin, reddedişin mekansal olgusu olmakla beraber, eşitsizlik ve adaleti imlemesi ile ülkenin karnını, kalbini, kafasını doyuran, temsil edendir (Akbal Süalp, 2010: 87-89). Tanıl Bora, 80 sonrası ülkenin politik, kültürel ve siyasi coğrafyasında yaşananları şehirleri taşralaştırırken, taşraları da şehirleştirmiş olarak değerlendirirken, taşranın mahremiyetinin bozulmasına sebep olan olgular olarak görmüştür (Bora, 1996: 103). Gürbilek, bu süreci popüler kültür söyleminde “yetinmekten” “talep etmeye” geçiş diye tanımlar (2010: 11-25). Taşra, sıkıntının,

² (<http://www.altiyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/>)

kasvetin, özentinin, dar görüşlülüğün, yoksulluğun, yoksunluğun mekanı olarak nitelenirken bazen de pastoral olanın, idilliğin idealleştirilmiş mekanıdır (Birkan, 2005: 313). Öte yandan taşra, merkezden uzak olan, merkeze uzak düşen anlamına da gelmektedir. Ne var ki taşra kavramını sadece şehir-taşra bağlamında ele almak da eksik bir tutum olacaktır. Bu noktada özellikle Yeni Türkiye sineması bağlamında düşünüldüğünde merkez-taşra/şehir-taşra ilişkisi, İstanbul-taşra ilişkisi üstünden değerlendirildiğinde daha anlamlı olacaktır.

Gerek sinemada gerekse edebiyatta taşra olgusu kırsal kesimde geçen, oraların sözlü edebiyat kültüründen, örf ve adetlerinden beslenen ya da İstanbul'a göç olgusu üstünden kurgulanan eserlerde göze çarpar (Duruel-Erkılıç, 2007: 3). Taşranın sinemadaki temsilleri 1960'larda *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1961) ve *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) ile özetlenebilirken, 70'li yıllarda göç filmlerinin artması, 80'li yıllarda ise henüz değişime uğramamış taşranın merkez tarafından görünmezliğine vurgu yapan filmlerle örneğin *Selamsız Badosu* (Nesli Çölgeçen, 1987) ile temsil edildiği söylenebilir (Duruel-Erkılıç, 2007: 5). Duruel-Erkılıç (2007) *Muhsin Bey*'de (Yavuz Turgul, 1986) taşranın merkezi zorladığına tanıklık edildiğini, ardından Türk Sinemasında bir mihenk taşı olan *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996) ile merkezin taşraya yerleştiği bir dönemin vurgusunu yapar. *Eşkıya* ile beraber taşranın sinemadaki temsili de değişime uğramıştır. Merkeze (İstanbul'a) göre konumlandırılan taşra filmlerinin yerini taşralaşmış İstanbul filmleri alır. Zeki Demirkubuz'un filmleri *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001) ile Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi bu tanıma verilebilecek iyi örneklerdir. 90 sonrası Yeni Türkiye sinemasında tartışılan bir diğer olgu ise taşra sıkıntısıdır. Taşra sıkıntısını Gürbilek, yoksunlukla akraba saydığı taşrayı, mekan

bağlamından soyutlayıp, şehrin/merkezin orta yerinde de hissettirebilecek bir sıkıntı diye tanımlayıp, bu sıkıntıyla dışta kalmayı, daralmayı, nefes alamamayı kasteder (Gürbilek, 2010a: 55). Duruel-Erkılıç, taşra sıkıntısını konu alan filmlerin öncülünü *Anayurt Otel*i (Ömer Kavur, 1987) olarak kabul ederken, film, merkezin taşraya, taşranın merkeze dönüşmediği bir zamanda, coğrafyaya bağlı kalınmaksızın yaşanan sıkıntının temsildir (2007: 7). Öte yandan Akbal Süalp, 80 sonrasında 2000'lere kadar yapılan filmleri, taşradan kente göç etmiş, umduğunu bulamamış, güvensizlik, işsizlik, tedirginlik yaşayan, yaralarını sarmak isteyen ama saramayan, acılı erkek karakterlerin başrolü üstlendiği *arabesk-noir* filmler olarak değerlendirir (2004: 104-105). Bu filmlerde anlatının melodrama yakın yapısını arabesk olarak değerlendirirken, filmlerdeki erkek karakterlerin örselenmişliğinin vurgulanmasını ve bunun da hep kadınlar yüzünden olmasının altının çizilmesinin de filmlerin *noir* damarına uygun düştüğünü belirtir (Akbal Süalp, 2004: 113). Akbulut, bu durumu melodramlara benzetirken, 80'ler sinemasında melodramın odağında kadın varken 2000'ler Yeni Türkiye sinemasında odağa kentten taşraya çeşitli nedenlerle dönmüş, sessiz, içe dönük erkek karakterlerin geçtiğini savunur (2012: 113).

Taşra, taşra sıkıntısının Yeni Türkiye sinemasındaki en başarılı ve özgün temsilcisi Nuri Bilge Ceylan'dır. Bütün filmlerinin vazgeçilmez mekanı taşradır. Taşra sıkıntısı diye tanımlanan olgu ise yine tüm filmlerinde kullanılan bir atmosferdir. Öte yandan karakterlerin oluşturulması ve derinleştirilmesinde taşralı insanlar ya da onların karşılarında konumlandırılan merkez insan temsilleri önemlidir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda bağlamından ayrı olmaksızın bir mekan olarak kullanılan taşra, *Uzak* filminde Mahmut'un Saffet'le yüzleşmesi olarak ortaya çıkar. *İklimler*'de merkezden (İstanbul'dan) uzakta ilişkilerinin taşrasında bir kadın

ve erkek izleriz. 3 *Maymun*'da taşralaşmış İstanbul'da kendi değerlerinden ödün veren ya da taşralaşmış İstanbul'a ayak uydurmaya çalışan karakterlerin dramı söz konusudur. *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu*'nda mekan taşra iken, karakterler hem merkezden hem taşradan seçilmiş temsillerdir. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde taşra sadece mekan temsili olmakla kalmaz, zamanı da imler. Filmlerinin durağanlığı ile taşranın zamanı birbirleri ile uyumludur. Taşra, karakterlerin psikolojisine de referans veren bir olgudur. Karakterlerin eylemlerini/eylemsizliklerini kavrayabilmek için taşrayı göz ardı etmemek önemlidir. Ceylan'ın taşrası, Gürbilek'in ifade ettiği gibi haksızlığı görmezden gelerek, kültürün dışına ittiğimiz uzak taşra değil, tam tersine, hiçbirimizin yabancı olmadığı, iyilik imkanını, iyileştirme arzusunu engelleyen, hep bir defosu olan yakın taşradır (2010b: 40). Şükrü Argın *Uzak* filmi için vahşi vicdan tanımlaması yapar. Ona göre *Uzak*'ta taşralının vahşi vicdanı ile şehirlinin medeni vahşeti karşılaşmıştır (2005: 294). Yönetmenin bu zamana kadar yaptığı diğer tüm filmler düşünüldüğünde aynı karşılaşmanın ya da karşıtlığın hüküm sürdüğü yanlış bir çıkarım olmaz. *İklimler*'de Bahar-İsa, 3 *Maymun*'da Eyüp-Servet, *Bir Zamanlar Anadolu'da* Komiser-zanlı, Savcı-Muhtar, Doktor-Savcı, *Kış Uykusu*'nda Aydın-İmam, Nihal-İsmail, tam da Argın'ın tespit ettiği gibi vahşi vicdanla, medeni vahşetin karakterler tezahüründe karşılaşma ya da karşıtlık oluşturma durumlarıdır.

Yeni Türkiye sinemasında taşra artık alışıl gelmiş uzak, egzotik ve kırsal tanımlarının yanında kötülük, vicdan, sıkıntı, yoksunluk, kriz gibi başka tanımları da kendine eklemiştir. Duruel-Erkılıç'ın da (2007) belirttiği üzere taşra bir mekandan çok artık insan ilişkilerini şekillendiren, zamanı gösteren, çalıştıran bir olgudur ki filmler de mekansal olarak uzaklığı işaret etse de ruhsal olarak merkezle uzaklığı

korumaktadır (2007: 15-16). Taşra ve Nuri Bilge Ceylan, Yeni Türkiye sinemasında önemlidir. Ceylan'ın sinemasında taşra bir mekandan daha fazlasıdır. Onun sineması ile anlamı yeniden üretilen, perdede temsili farklılaşan taşra, Yeni Türkiye sinemasında taşra filmlerinin kendi içinde bir bellek, kanon oluşturmaya neden olmuştur. Ceylan'ın bu anlamda Yeni Türkiye sinemasına katkısı göz ardı edilemez.

2.3.Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bahtin'in Kronotop Kavramı ile Çözümlemesi

2.3.1.Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak

Kasaba, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* birbiri ile söyleşen, karakter ve anlatı temelinde aralarında diyalojik bir bağa sahip üç filmidir. Her ne kadar yönetmen, filmleri kafasında bir üçleme gibi kurgulamadığını bu yüzden de isimleri değiştirdiğini pek çok söyleşisinde belirtse de, *Kasaba*'daki Ali'nin, *Mayıs Sıkıntısı*'nda baba ocağına film çekmek için dönen Muzaffer, *Uzak* filminde ise İstanbul'da ikamet eden Mahmut olduğunu biliriz. Bu üç film zamansallık adına da birbirini takip eden bir döngü içindedir. *Kasaba*, kışla başlar, bahar mevsimi ile son bulur. *Mayıs Sıkıntısı*, ilk yazı imler, *Uzak* ise yine kış mevsimi ile başlar ve biter. Yönetmen bir anlamda başladığı mevsimle kapanış yapar. Üç filmin anlatısındaki değişmeyen karakter Mehmet Emin Toprak'ın oynadığı karakterdir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda yaşadığı o küçük yerden gitmek isteyen Saffet, *Uzak*'ta İstanbul'dan ve memleketlisi Mahmut'tan medet uman Yusuf olur. Üç filmin zaman mekansal anlatısı içinde Saffet/Yusuf karakterinin yeri ve önemi yadsınamaz. İklimler değişir, *Kasaba*'nın küçük Ali'si, *Mayıs Sıkıntısı*'nın bir şekilde “yırtmış” (Saffet'in gözündeki) İstanbul'da kendi hayatını kurmuş Muzaffer'e, *Uzak*'ta ise

İstanbul'da kendine ait evi, arabası, işi, düzeni olan Mahmut'a dönüşürken, Saffet/Yusuf için zaman mekan hiç akamaz, değişmez. Saffet, *Kasaba*'da askerden yeni dönen, ne yapacağını bilmeyen ama gitmek isteyen 20'li yaşlarında genç bir delikanlıdır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda, gitmek için üniversite sınavlarından medet uman ama başaramayan, isteksiz fabrika işçisi genç olarak tasvir edilir. O yaz, Muzaffer'e, film çekimi için yardım etmesi, onda yeni bir gitme umudu doğurur. Muzaffer'in onun için yeniden bir umut, şans olduğuna kendini inandırmak ister, bu yüzden de işten çıkar. Oysa ona önceleri "Bakarız" diyen Muzaffer sonraları ağız değiştirecek ve "İstanbul'da sen yapamazsın, hiç boşuna gelme" diyecektir. Saffet, *Uzak* filminde kriz nedeni ile işten atılmış Yusuf olarak sunulur. Uzun yol gemilerinde miçoluk yapma planı ile İstanbul'a Mahmut'un yanına bir haftalığına gelen Yusuf için böyle bir iş, hem gidebilme hem de iyi para kazanabilme ihtimalini olanaklı kılar. Ancak daha filmin en başında fırtınadan dolayı karaya vurmuş, yan yatmış karlı paslı büyük şilebin etrafından karlara bata çıka dolanarak izlediğimiz Yusuf için, çıkışın olmadığı/olamayacağı izleyicilere sezdirilir. Yusuf'un başaramayacağını/Yusuf için bir şeylerin değişmeyeceğini bilerek/hissedilerek izlenir film. Filmler bir yanı ile kronolojiktir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda kasabasına film çekmek için gelen Muzaffer'in *Uzak*'ta İstanbul'da yaşayan Mahmut olduğunu bilinir. Yine, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki işsiz, hayalsiz Saffet'in *Uzak*'taki bir umutla İstanbul'a gelen Yusuf'tur. Filmler izleyici için bir bellek yaratırken, karakterlerin farklı isimlerle sunulmuş olması yaratılan belleğin izleyici adına bir kronoloji oluşturmalarına engel olmaz.

Bahtin'in anlatıya zaman mekansal işlevsellik, görünürlük kazandırdığını savunduğu kronotop kavramı, bu kavramı örnekleyen yol, karşılaşma, eşik, taşra ve idillik birer kronotop olarak bu üç filmde çok net ortaya çıkar. Öncelikle taşra, ilk iki

filminin anlatısında birincil mekandır. İlk film, adını zaten mekandan alır: *Kasaba*. Bahtin, taşra kronotopunu açıklarken, taşrayı, gündelik yaşantının döngüselliğini somutlaştıran bir motif olarak ele alır (2004: 247). Taşrada, gün sadece bir gün, yıl sadece bir yıl, hayat sadece bir hayattan ibarettir; gündüz ya da gece, yaşam kendini tekrar eder; aynı konular, aynı sohbetler yapılır; insanlar yer, içer, uyur; dükkanlarında ya da kahve evlerinde oturur, dedikodu yapar, kağıt oynar; cahil, zevksiz, kültürsüz bir gündelik hayat döngüsü vardır; taşrada zaman hareketsizdir, herhangi bir karşılaşma ya da ayrılma olmadığı gibi, zaman mekanın içinden ağır ve yapışkan geçer (Bahtin, 2004: 248). Taşraya, idillik duygusu da eşlik eder. Burada idillikle vurgulanmak istenen taşranın duranlığı ile birlikte pastoral coğrafyasıdır. Nuri Bilge Ceylan, hem *Kasaba* hem *Mayıs Sıkıntısı*’nda izleyiciye tam da Bahtin’in anlattığı bir zaman mekansallık evreninden bakar. *Kasaba*’da anlatıya birebir isim olmuş taşrada zamanın geçtiğini gündüz/gece ve mevsimlerden anlarız. Doğanın işleyişine göre zaman ‘geçer’. Her gün aynı işler yapılır, çocuklar okula gider, ezan okunur, köpekler havlar, arabalar geçer. Yenilir, içilir, uyunur, uyanılır, her gün birbirinin tekrarıdır. Yaşantının ve zamanın durağanlığın, yönetmen, gündelik yaşama dair, oradan alınan seslerle bölmeye çalışmış, böylelikle filme farklı bir estetik duyum getirmiştir. Necla Algan, filmi kış ve yaz diye iki bölüme ayırır. Filmin açılışında, karlı okul sekansında yer alan, beslenmesi kokan Asiye’nin utancını, kardan dolayı sırsıklam olarak okula gelen öğrencinin çoraplarını sobanın üstünde kurutma sahnesini ve çoraplardan akan suyun cızırdamasını, sınıftaki uçuşan tüyü, filmin ikinci bölümünde (yaz) yer alan Asiye ve Ali’nin doğada geçirdiği günü, ona paralel olarak Saffet’in lunaparktaki zamanını, akşam ailenin ateşin başında toplanışını (2010: 133), görsel açılardan iyi kotarılmış olduğu savunur. Filmin siyah

beyaz olması, filmin anlatısını bir yanı ile belgesele yakınlıştırırken, Ceylan'ın fotoğrafçılığından beslenen, bir fotoğraf karesi gibi sinema perdesinde yer alan çerçevelenmiş görüntüler de filmin anlatısını bir yanı ile derinleştirmiştir. Süalp Akbal, Ceylan'ın *Koza*'dan (1995) *Uzak*'a olan süreçte kendi kasabasına, çocukluğuna, sakin taşra zamanı ile uyumlu bir fotoğrafla bakarak, kendince yeni bir bakma tarzı yarattığını savunur (2010: 100). Filmin mekanı sınırları belirli bir taşra kasabası olsa da bu filmin anlatısına klostorofobik bir atmosfer katmaz. Aksine çocukların doğa yürüyüşü, Saffet'in lunaparkta, doğada, kasabada bir avare (*flaneur*) gibi dolaşması filme nefes aldırır.

Bu açıdan bakıldığında *Mayıs Sıkıntısı* daha kapalı, boğucu bir atmosfere sahiptir denilebilir. Zaman mevsimle de orantılı olarak daha yapışkandır. Filmin karakterlerini, farklı anlarda sıcaktan şikâyet ederken görürüz. Bu, karakterlerin temposunu da zaman zaman yavaşlatır. Necla Algan'a göre kasaba kronotopu, *Mayıs Sıkıntısı*'nda Saffet karakteri ile cisimleşirken, oraya kendi idealini gerçekleştirmek (film çekmek) için gelen oğul Muzaffer'i ise bencilleştirir (2010: 135). Taşra, bu filmde Saffet için taşra olarak kalır ama Muzaffer filmini tamamlar, Ali, müzikli çakmağna kavuşur, baba ise ağaçlar adına verdiği mücadelede filmin başında verdiğinden daha farklı bir boyuta geçer. Her iki filmde de kronotop olarak taşra, kronolojiktir. Anlatıyı takip etmemize yardımcı bir unsurdur çünkü anlatıda geçenler taşranın bizzat kendi zamanı içinde olur. *Uzak*, taşrada geçen bir film olmamasına rağmen taşra kavramı ile sıkı sıkıya bağlı bir filmidir. Süalp Akbal taşrayı, Türkiye ekonomi politikası üstünden tanımlarken, taşranın siyasi ve iktisadi olarak dışarıda bırakılan ama aynı zamanda ülke dinamiklerinin ortalamasının da merkezi olduğunu söylerken, ülkenin karnının, kalbinin ve kafasının buradan

doyurulduğunun altını çizer (2010: 88). Bu noktadan hareketle *Uzak* filmi taşrada doğan, orada büyüyen, oradan beslenen iki farklı erkeği karşı karşıya getirir. Taşra, bir kronotop olarak, diğer iki filmde olduğu gibi bir işleve sahip olmasa da, bu filmde karakterlerin taşrasının karşılaşması, çarpışması, gerilimi anlatıya bir üslup kendi içinde bir zaman mekansallık katar. Tanıl Bora, mekanın İstanbul olduğu her durumda karşısında konumlandırılanın taşra kaldığını, İstanbul'un *solipsist* (tekbenci) bir hava yarattığını söyler (2010: 170). Diğer yandan Necla Algan *Uzak* filminin sinemamız açısından özel bir öneme sahip olduğunu vurgular: Şöyle ki, 80'ler boyunca, *Uzak*'da ki Mahmut'a benzer karakterler övülmüş; bencil, haz odaklı, sistemle bütünleşmiş, çıkarıcı karakterler, bu karakterlerle bezeli filmler bir erdem gibi sunulmuşken, ilk kez *Uzak* filmi ile bu karakterlere ve görüşe eleştirel bir bakış yöneltmiş olduğunu iddia eder (2010: 138). Mehmet Öztürk (2004) yine *Uzak* filmi ile Türk Sinemasında alışlagelmiş İstanbul algısının da değiştiğini söyler. Tanpınar'ın, Sait Faik'in betimlediği İstanbul artık mazidir, şimdiki İstanbul, *Uzak* filminde olduğu gibi dayanışma ve konukseverliğin yok olduğu, egoizmin, yabancılaşmanın, nihilizmin yükseldiği, tembel, aciz ve narsisçe davranan Türk entelektüelinin mekanıdır (Öztürk, 2004). Yusuf'un kaba saba halleri, vurdum duymazlığına karşın samimi ve sahici duruşu, film boyunca izleyiciyi etkiler ve onunla bir bağ kurmasına neden olur. Öte yandan Mahmut'un bencilliği, Yusuf'u sürekli aşağılayan, hor gören tavrı Mahmut'u daha da antipatikleştirir. Yusuf'u çaresizlikten, seçeneksizlikten, parasızlıktan taşralı kılan ve Mahmut için bir nefret nesnesi haline getiren tüm detaylar (içtiği sigara, kokan ayakkabıları, çorapları, Mahmut'un evine sığınışı) Mahmut'un sözde yüzleşmek istemediği/unutmak istediği geçmişinin hayaletleri gibidir. Mahmut, annesinin yanında refakatçi kaldıktan sonra

eve döndüğünde, evinin Yusuf tarafından kirlendiğini, dağıldığını görür. Tam da eve girdiği esnada Yusuf, işportadan aldığı oyuncak askerle oynamaktadır. Mahmut kapı eşiğinde ayakta durup yerde çocuk gibi oyuncakla oynayan Yusuf'a bağırmaya başlar. Mahmut'un arkasındaki aynadan Yusuf'un yansımasının belli belirsizliği Mahmut'un arkada bıraktığı taşralı gençliğidir (Öztürk, 2007). Mahmut da Yusuf kadar 'çaresiz' miydi bir zamanlar bilemeyiz ama aynı kasabanın çocukları olduğunu biliriz. Sahip oldukları ortak bir geçmiş, kan bağı, tanıdıklar, arkadaşlar, coğrafya ve iklim vardır. Bu noktada, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda zaman mekansallık oluşturan taşra kronotopu, *Uzak* filminde bir metafora dönüşür. Metafor iki farklı şeyi birbirine bağlayarak anlam üretebildiği gibi, metaforik bağlantılar bir karakterin duygusal durumu hakkında bilgi aktararak da öykünün ilerlemesine yardımcı olur (Ryan&Lenos,2014: 161,163). Aşağılanan, hor görülen taşra/taşralılık Yusuf'un üstünden ete kemiğe bürünür. Yusuf, Samsun sigarası içerken, Mahmut onun içtiği sigarayı sigaradan saymaz ve daha pahalı bir markayı tercih eder. Evde, Mahmut geniş, yerden yüksek bir yatakta yatarken, Yusuf, yerde, döşekte yatar. Mahmut banyoyu, Yusuf, Mahmut'un isteği ile küçük tuvaleti kullanır. Mahmut bara gider, bira içer ve arka fonda caz çalar, Yusuf, gemici kahvesine gider, çay içer, arka fonda İbrahim Tatlıses çalar. Mahmut özel arabasına biner, Yusuf yürür ya da toplu taşıma kullanır. Mahmut koltukta, Yusuf sandalyede oturur. Karakterlerin bu şekilde sunumu onların davranış şekillerinde de tam tersi bir durumla vuku bulur. Örneğin Yusuf, hoşlandığı mahalle kızını karda kışta, parasız pulsuz, umutsuzca takip etme cesareti gösterirken, Mahmut, vedalaşmak için arayan eski karısına söylemeyi planladığı bir cümleyi dahi söylemeye cesaret edemez. Mahmut ve Yusuf birlikte fotoğraf çekimi için çıktıkları kısa gezide, Mahmut'un bir an arabayı durdurup,

fotoğraf çekme isteği uyandıran manzara karşısında Yusuf üşenmeden, ekipmanları kurmayı teklif ederken, Mahmut üşengeçlik göstererek vazgeçer. Mahmut, kız kardeşi tarafından defalarca aranmasına rağmen annesinin hastalığına kayıtsız kalırken, Yusuf, Mahmut'tan gizli ve çekinerek, parasız ve hiçbir şey yapamaz hali ile bile annesini aramaktan, hal hatır sormaktan çekinmez. Ya da Mahmut'un atamadığı fareyi, Yusuf atar.

Yol ve karşılaşma kronotopu üç film açısından bakıldığında dikkat çekici ayrıntıları içinde barındır. Bahtin yol ve karşılaşma kronotopunu açıklarken, ikisini bir arada ele alır çünkü karşılaşmalar yolda olur. Karşılaşmada rastlantısal zamansallık ağır basarken, duygular yoğunudur. Yol, sosyal ya da mekansal açıdan birbirinden farklı insanların karşılaşma yeridir (2004: 243). Bu açıdan bakıldığında yolun, sosyal sınıfları eşitleyici bir yanı vardır. Bahtin'e göre yol, ama deniz yolculuğu ile ama karadan birinin kendi sınırını aşması, başka bir yabancı sınıra varmasını da imler (2004: 245). *Kasaba*'da yol ve karşılaşma kronotopu sınırlıdır. Filmin jenerikten önceki açılış sahnesi, bu anlamda düşündürücü olabilir. Çocuklar buzlu ve karlı bir yolda kartopu oynayp, neşe içinde gülerlerken, uzaktan meczup bir adam belirir. Çocuklar onun köyün delisi olduğunu bilirler ve ona bir oyun oynarlar. Gececeği yeri daha da kayganlaştırıp, onun düşmesini sağlarlar. Orada hemen hemen bütün çocuklar onun düşmesine gülerlerken, kamera köyün delisine yakın çekim yaparak onun yüzündeki çaresizliği, acıyı izleyiciye verir. Hemen sonrasında orada onlara gülmeyen tek çocuk, Asiye'dir. Onun da yüzünde köyün delisinin sahip olduğu benzer bir ifade vardır. Onun ifadesi de yakın çekimle izleyiciye verilir. Yol, küçük bir kızla, köyün delisini birleştirmiş, aynı/benzer bir duyguyu hissetmelerine neden olmuştur. Deli, çocukların sözde onu düşürmek için çizdiği sınırı geçince,

onların alanına geçer ve gülünç duruma düşer. Yine *Kasaba*'da yollar genelde boş ve köpeklerle aittir. Sanki yollar hiçbir yere çıkmıyor, hiç kimse gitmiyor ya da hiç kimse gelmiyormuş gibi. Yolculuk ve karşılaşma olmayınca da bu, taşra kronotopu ile doğru orantılı bir zaman mekansallık yaratmış olur çünkü taşrada hiçbir karşılaşma ya da ayrılma olmaz. *Mayıs Sıkıntısı*'nda yol ve karşılaşma kronotopu daha belirgindir. Öncelikle Muzaffer'in kasabaya geliş gidişleri, karakterler için bir hareketlilik, var olan rutini kırmak adına bir değişiklik göstergesidir. Muzaffer'in ilk gelişi beklenmedik ve habersiz olduğundan anne babası için sevinç kaynağı olur. Sonrasında Muzaffer, Sadık, anne ve babanın Çanakkale'ye gidişleri filmin anlatısında bir çatırdamanın habercisi niteliğindedir. Babanın kadastrocular gelirse diye ki isteksiz tavrı ve “- mayıs ayında hep bir sıkıntı olur içimde” demesinden gidilen yolun dönüşünde bir şeylerin aynı kalmayacağı bellidir. Nitekim, onların günü birlik gezisinde, kadastrocular Muzaffer'in babasının arazisine gelmiş, ağaçlarını işaretlemişlerdir. Yine bu kısa yolculuğun sonunda Muzaffer filmini çekebilmiş, bu esnada Ali, gözüne kestirdiği müzikli saati Sadık'tan almış, Saffet ise işi bittikten sonra kenara atılan bir eşya gibi, Muzaffer tarafından İstanbul'a gelmemesi konusunda ‘uyarılmıştır’. Öte yandan Muzaffer'le Ali'nin ikinci karşılaşmaları yolda, Ali okuldan dönerken olur. Birlikte bir gezintiye çıkarlar. Muzaffer, bu gezi esnasında Ali'nin film için uygun çocuk oyuncu olup olmadığını anlamaya çalışırken, Ali ondan hilecilik/kötülük kavramlarını öğrenecektir. *Uzak* filminde Mahmut ile Yusuf'un fotoğraf çekimi için İstanbul dışına yaptıkları birkaç günlük gezi, Bahtin'in yol kronotopuna güzel bir örnektir. Bu yolculuk, öncelikle ikisini eşitler. Yusuf, Mahmut'la yan yana oturan, aynı otel odasını paylaşan, ona yardım eden, oteldeki sigara bitme sahnesi hariç ondan insanca muamele gördüğü,

ona ‘yakın’ olduğu tek zaman dilimi bu yolculuktur. Yolculuk dönüşü, anlatının seyrinin değışeceğinin de habercisidir. Mahmut’un ona yardımlarından dolayı para vermesi, Yusuf adına tam da ‘memleketlim’ sahiplenmesi yaratacakken, Mahmut’un onu, “siz taşralılar, biraz yüz verince...” diye başlayan ve filmin anlatısı içinde tepe noktasını oluşturan konuşma ile anlatıda çözüme geçilir.

Eşik kronotopu, Bahtin için hem anlam hem de sözcük olarak önemlidir. Eşik, anlatıda her zaman bir kriz ya da kırılma anını imler, önemli kararların, hayatı değıştirecek olayların arifesini hem sembolik hem de metaforik anlamda içeren bir kronotopdur (2004: 248). Anlatıyı, zaman mekansal görünür kılar. Eşik, koridor, evin/apartmanın girişı, merdivenler olabilir. *Uzak* filminde eşik kronotopuna sık rastlanır. Yusuf’un Mahmut’un evine gelişı, haber vermesine rağmen, Mahmut’un evde olmaması, apartman eşığında onu saatlerce beklemesi, anlatının sonrası hakkında izleyiciye bir şeylerin Yusuf için düşündüğü kadar kolay gitmeyeceğini sezdirir. Mahmut ile Yusuf’un filmde ilk karşılaşmaları da apartman girişinde olur. Mahmut için Yusuf’un gelmesi bir sorundur. Yusuf içinse Mahmut’ta bir süre misafir olmak anlatının devamında görüleceğı gibi problem yaratacaktır. Yusuf’un hoşlandığı komşu kızı ile de karşılaştığı sahne yine apartman girişidir. Yusuf konuşmak ister, kararsız kalır, çekinir, en sonunda sadece “size de iyi akşamlar” diyebilir. Diğer yandan Yusuf üzgün, çaresiz olduğı, bir başka deyişle krizde olduğı her an Mahmut’un terasında tam da eşikte durarak sigara içer. Yine Mahmut’un Yusuf’la yaptığı kavga, bir nevi onu evden gönderme konuşması, onu üstü kapalı hırsızlıkla suçladığı köstekli saat meselesi, tüm bu konuşmalar anlatı içinde salonun eşığında ya da holde gerçekleşir. *Mayıs Sıkıntısı*’nda Muzaffer’in küçük Ali ile ilk karşılaşması/tanışması Muzaffer’in annesinin evinin eşığında gerçekleşir. İlk başta

bir kriz anını inlemese de sonrasında kötülük/hilecilik olgusunu Ali'nin, Muzaffer'den öğreneceğini düşünürsek, bu an önemlidir. Muzaffer, annesini filminde oynatmaya ikna etmeye çalışırken, mutfak eşliğinde durur. Annesini ise mutfak tezgâhında arkadan bir görüntü ile görürüz. Filminde oynamaya isteksiz olan anneyi, oğlu bir eşikte yalan söyleyerek ikna etmeye çalışır. Pire Dedenin para istediğini söyler. Başta baba ve anne buna tepki gösterirler. Bu, onların filmde oynamaları için bir kırılma yaratacaktır. *Kasaba* filminde anlatının neredeyse tamamı açık alanlarda geçtiğinden, *Uzak* ya da *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki olduğu gibi eşik kronotopunun kullanımına rastlanmamıştır.

Anlatıyı zaman mekansal görünür kılmak adına bu üç filmde bu kronotopların dışında pencereden bakma ve sigara içme sahnelerini de göz ardı etmemek gerekir. *Kasaba*'da öğretmenin camdan bakması, annenin Ali'nin rüyasında pencereden bakması; *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in babasının ve annesinin sürekli pencereden bakması, Saffet'in pencereden bakması; *Uzak*'ta yine Yusuf ve Mahmut'un evin, arabanın penceresinden bakma sahneleri önemlidir. Mahmut, eski eşinin evine arabasının penceresinden bakar. Yusuf'un fareyi çöpe atmasını yine pencereden izler. Diğer yandan üç filmde de sıkıntı hissi ya sigara içilerek ya da TV izlenerek anlatıda verilir. Bu sahnelerin üst üste özellikle de filmlerde sıkıntılı ruh hallerinin sunumu esnasında sıklıkla verilmesi dikkat çekicidir.

2.3.2.İklimler, Üç Maymun

Nuri Bilge Ceylan sinemasında *İklimler* ve *Üç Maymun* ayrıksı bir yere sahiptir. İlk üç filminde doğaya, taşraya, insanın doğa ile insanın taşra ile kurduğu ilişkiye bakan Ceylan, *İklimler*'de hem yazdığı hem yönettiği hem de başrolünü üstlendiği bir filmle izleyici ile buluşur. Film, sanat tarihi dersleri veren akademisyen İsa ile dizilerde sanat yönetmenliği yapan, İsa'ya göre daha genç Bahar'ın sorunlu ilişkilerini anlatır. Gerçek hayatta karı-koca olan Nuri Bilge Ceylan ve Ebru Ceylan'ın filmde sorunlu bir ilişkiye sahip iki sevgiliyi (Bahar-İsa) canlandırması filmin anlatısına farklı bir katman katmıştır. Ayşe Pay'a göre modern bir anlatı olarak şekillenen film, İsa'yı ikiye bölünmüş, bencil, kendi ile yüzleşemeyen zayıf bir karakter olarak sunarken, Bahar'ı duygusal, güçlü, belli değerlere sahip bir kadın olarak temsil eder (2011: 51). Bülent Diken "Nihilizmin İklimleri" (Climates of Nihilism) adlı makalesinde filmi Nietzsche'nin nihilizm tanımı üzerinden Deleuze'ün zaman imge/hareket imge kavramlarından da faydalanarak ve filmi Çehov'un "Aşk Hakkında" (*Concerning Love*) adlı hikayesi ile karşılaştırarak bir okuma yapmaya çalışır. Film, yorum, perspektif inşa edebilme yetisi, doğa ve insan arasında tekrar bir bağlantı kurabilmesi, düşündürücü durumlarda bir şeylerin algılanabilmesi, değerlendirilebilmesi için öznel gerektiğini düşündürdüğü için önemli bulur (2008: 732). Diken için *İklimler* nihilizm üzerine bir film değildir ama nihilist bir film (2008: 730). Filmin yalnızlık ve sıkıntı olmak üzere iki temel konusu olduğunu savunur (2008: 729). Bütün bunların ışığında filmi zaman-mekansallık olarak üçe ayırır. Yaz-Kaş, Sonbahar-İstanbul, Kış-Ağrı. Yaz mevsimi, filmin açılışı, karakterlerin sunumu, filmin temel sorununu sunuşu açısından önemlidir. İki sevgili tatil için Kaş'a gitmelerine rağmen birbirlerine uzaktırlar. Diken, aralarındaki ilişkiyi aksiyomlu (*axiomatic*) bir ilişkiye benzetir (2008: 720). Bir başka deyişle doğruluğu

ispatsız bir şekilde kabul edilen bir önerme gibidir. Diken'e göre kumsal sahnesi de buna güzel bir örnektir. İsa ile Bahar arasındaki mesafeyi/mekanı İsa'nın değerlerden yoksun dünyası ile, Bahar'ın dünyadan yoksun değerleri belirler ki bu açıdan bakıldığında Diken, Bahar'ı da İsa'yı da Nietzsche'nin nihilist tanımı ile açıklar. Nietzsche'ye göre nihilist dünyayı olmadığı şekli ile ve olması gerekenin de var olmadığı haliyle yargılayan kişidir. Diken'e göre Bahar, dünyayı olmadığı şekli ile yargılar çünkü değerleri vardır. İsa ise olması gerekenin var olmadığı haliyle yargılar çünkü değerleri yoktur (2008: 721). Kumsal sahnesinin ardından gelen motosiklet sahnesi önemlidir. Bahar, İsa için görülmez olduğunu düşünür. İsa ona bakar ama onu görmez. Diken de bu sahneyi İsa'nın Bahar'a karşı olan körlüğünün fiziksel olarak canlandırıldığı sahne olarak yorumlar (2008: 722). Bu sahnenin ardından otobüs terminali ve ayrılık sahnesi gelir. Ardından sonbahar başlar. Yine Diken'e göre sonbaharda, yağmurlu ve bunaltıcı bir havada görülen İsa, aynı zamanda büyük şehrin (İstanbul'un) karakteristik yanını da yansıtır. İstanbul, gayri şahsi ilişkiler, hesaplı kitaplı mesafeler, sahte mahremiyet gösterileri ve rol yapmalara uygun bir zemin hazırlayan büyük kent görünümündedir (2008: 722). Ayrılık sonrası mekan olarak İstanbul'da hatta İstiklal Caddesinde bir kitapçada üstüne üstük eski sevgilisi Serap'la karşılaşması zaman mekansal olarak tesadüf değildir. Bir sonraki sahnede eski sevgili Serap'ın evinde görülür İsa. Serap'ın hayatında İsa'nın da tanıdığı başka biri, Güven vardır. Bahar'la İsa'nın ilişkisinin bitmesinde ya da aralarında sorun sayılan konulardan birinin de Serap olduğu geçen diyaloglardan bilinmektedir. İsa için Serap egosunu tatmin ettiği bir alandır ki Serap'ın evindeki ağzına fındık atmakla başlayan ve aynı döngüde son bulan sevişme sahnesi dikkat çekicidir. Diken bu sahnenin *Paris'te Son Tango* filmi hatırlattığını yazar ki sahnenin bitiminin

dikiş makinesi sesi ile diğer sahneye bağlanmasını da İsa'nın hedonist faydacılığı olarak yorumlar: Eski sevgilinin hınçla kopardığı düğmeyi anne diker, tutku ve ihtiyaç, sevgili ve anne böylelikle örtüşmüş olur (2008: 724). Bu sahnenin ardından ikinci kez Serap'ın evine yine aynı niyetlerle giden İsa, bu sefer Serap'tan Bahar'ın Ağrı'ya gittiğini öğrenir ve o zamana kadar Serap'a itina ile Bahar'la ilgili bilgi vermekten kaçınan İsa, Bahar'la ayrıldığını söylemek durumunda kalır. İsa'nın sözleri karşısında keyiflenen Serap, onunla birlikte olmak ister, ona kur yapar ama İsa istemez ve evden çıkar. Diken, filmin sonbahar bölümünün İsa için bir dönüşüm bölümü olduğunu iddia eder (2008: 724). Kış bölümünde, İsa Bahar'ı geri kazanmaya niyetli, Ağrı'ya gider. Onun karşısına çıkar. Ona değiştiğini, onunla tekrar birlikte bir hayat kurmak istediğini söyler. Bahar, kırgın, incinmiş, şaşkın ve kararsızdır. Sözleri ile değiştiğini iddia eden İsa'nın bir sonraki sahnede taksi şoförü ile olan sözel ve görsel iletişim şekli aslında onun değişmediğinin kanıtıdır. Şoförü önemsemeyen ve onu sadece çektiği fotoğrafa bir figür olarak gören İsa, Bahar'a da sadece bakar, ama onu göremez. Otel odasında yaşananlar da göremeyen İsa'nın en somut halidir. Diken'e göre film, bu anlamda iyi tanımlanmış duygulardan ziyade anlık duygulanımlar ve yoğunluklar üzerine odaklanmıştır (2008: 725). Film, zaman mekansal olarak kronolojik bir anlatıya sahiptir. Karakterlerin muğlak ruh halleri, filmi atmosfer olarak zaman zaman muğlaklaştırır da anlatı olarak filmi muğlak kılmaz. Kronotop(lar) *İklimler*'de ilk üç filmde olduğu gibi kesin ve belirleyici bir unsur olmaktan çok anlatının kristalleşmesine yer yer zaman ve mekanı görünür kılma işlevleri ile göze çarparlar. Taşra ve idillik filmin iskeletine sahip bir olgudur. Yaz mevsiminde merkezden uzakta Kaş'ta birbirinin yanında ama birbirinden uzak iki sevgili vardır. Sevgililer taşrada yan yana getirilirken merkezde (İstanbul'da) ayrı

verilirler. İki taşra mekanında da (Kaş ve Ağrı’da) pastorel atmosfer dikkat çekicidir. Karşılaşma ve yol kronotopları ise filme zaman-mekansal bir derinlik katmakla kalmaz aynı zaman da anlatıya estetik bir hava da verir. Öncelikle film yol/yolculuk kavramı üzerinden ilerler. Tatil için Kaş’a gelen Bahar ve İsa’nın, İstanbul’dan Kaş’a gelişlerine tanıklık etmeyiz ama sıkıntılı ilişkilerinin tatil vesilesi ile bir dönüşüme neden olacağını filmde hissederiz. Tatilde İsa’nın arkadaşı çiftle yenilen akşam yemeği ise Bahar ve İsa’nın arasındaki kopukluğu somutlaştırması açısından önemlidir. Bahtin’in tüm karşılaşmalar yolda olur, savı bu filmde daha da anlamlı bir hale gelir. Eski sevgili ile karşılaşma yol üstü bir kitapçada gerçekleşir. Aylar sonra Bahar’la İsa’nın tekrar karşılaşması da yine yolda olur. Ağrı yolculuğunun ardından İsa, Bahar’ı görebilmek için onun şehir merkezinden uzakta kurulan platosuna gider. İsa için planlı, Bahar için ise sürpriz olan bu karşılaşma, Ağrı’nın dar, تنها, sessiz ve karlı bir sokağında gerçekleşir. Tüm bu yolculuk sonrası karşılaşmalarda karakterlerin önceki halleri ve ilişki biçimleri ile sonraları birbirinden farklıdır. Kaş’ta sorunlu iki sevgili iken Bahar ve İsa, Kaş sonrası ayrılırlar. Bahar Kaş’tan yalnız otobüsle ayrılırken hem fiziksel hem de ruhsal olarak ayırdır. Diken’in dediği gibi değerleri olan Bahar’ın kendine ait bir dünyası olduğuna tanıklık etmeyiz film boyunca. Bahar’ı kendi evinde, arkadaşları ile, kendi ortamında, kendi beğenileri ya da hobileri ile ilgilenirken hiç görmeyiz. Öte yandan kendine ait bir dünyası olduğuna tanıklık ettiğimiz İsa’nın ise değerleri yoktur. İsa’yı ders verirken, üniversitesindeki odasında, arkadaşı ile tenis oynarken, kitapçada, barda, annesinin evinde, arabada görürüz ama ilginçtir hiç evinde görmeyiz İsa’yı. Ev eğer insanın sahip olduğu değerleri sembolize ediyorsa İsa’yı ya otel odasında, ya başkalarının evinde ya da dışarıda görürüz. Bahar’ın ise evi İsa’nın arabasının içinden ışıkları

sönük bir şekilde dışarıdan verilir, o kadar. Eşik kronotopu filmin final sahnesinde anlamlı bir zaman-mekansallık yaratır. Şöyle ki, kararsızlığının ardından otele gelen Bahar için bu ziyaret İsa'nın teklifine evet anlamı taşımaktadır. Otel odasının kapısını çalar, İsa duymaz, Bahar, geri dönecek gibi olur, İsa kapıyı açar, Bahar bakar, İsa içeri davet eder, Bahar eşikte durur ve sonra içeri girer. Eşikte duruş ve içeri giriş Bahar'ın öncesi ve sonrası arasındaki ince çizgiyi, sınırı temsil eder. Oraya tereddütlerle gelen Bahar için, otel odasının kapısından içeri girdikten sonraki zaman aynı olmayacaktır. İçeri girer, İsa'nın daha önce uzandığı yere uzanır. Kamera yakın çekim yapmasına rağmen, görüntüler belli belirsizdir. Aralarında bir şey geçti mi ya da o gece tam olarak nasıl geçti seyirci olarak bilemeyiz. Yalnız İsa bütün gece uyumaz, Bahar ise mutlu bir şekilde uyur, uyanır hatta gördüğü güzel rüyayı içtenlikle ve gülümseyerek İsa'ya anlatır ama rüya bir anlamda hayra çıkmaz. İsa, Bahar'ın üstünden uçarak şehri, onu terk eder. Ağrı yolculuğunun ve oradaki karşılaşmanın sonu ilişkilerinin tam olarak sonlanmasına neden olur.

Üç Maymun, eline biraz toplu para geçmesi umuduyla patronunun işlediği suçu üstlenen Eyüp'ün ve onun kararından, dolaylı/dolaysız etkilenen karısı Hacer, oğlu İsmail ve patronu Servet'in kesişen hayatlarının hikayesidir. Bilge Ebiri, filmi Yılmaz Güney'in *Baba* filmine benzeter. Her iki filmde de zenginin işlediği suçtan ötürü fakir aile babasının para karşılığı hapse gitmeyi kabul etmesi vardır (2012: 176). İki film hikayelerinin çıkışı olarak benzerlik gösterse de sonrasında tamamen birbirlerinden farklıdır. Ebiri, filmin, diğer Ceylan filmlerine nazaran daha fazla yakın ve orta ölçekli plana sahip olduğunu, bunun da filmin anlatımına ikili etkileşimler olarak yansıdığını savunur. Film boyunca her karakter ya yalnız, ya da ikili (baba-oğul, Servet-Hacer, Hacer-Eyüp, Eyüp-Servet) olarak görülür. Üç

karakterin bir arada görüldüğü tek sekans filmin sonunda anne, baba, çocuğun sahnesidir (2012: 176). Ebru Yetişkin (2010), filmin politik sinema bağlamında da okunabileceğini iddia eder. Yetişkin'e göre *Üç Maymun*, karakterlerinden birinin bir politikacı adayı olması rağmen (Ercan Kesal'ın canlandığı, seçimi kaybeden milletvekili adayı Servet) politikanın, yoksulluk, işsizlik, yoksunluk ve çaresizlik yaşayan gündelik hayatın içindeki sıradan bir işçi ailesini nasıl etkilediğini, bu ailenin yaşadığı içsel ve birbirleri ile olan çatışmalarını anlatan bir filmidir (Yetişkin, 2010: 111). Angelos Koutsourakis, Nuri Bilge Ceylan'ı anlatmak istediğini sade, sinematografik açıdan net ele alan istikrarlı bir *auteur* olarak tanımlarken, *Üç Maymun*'un ise Bressoncu bir anlatı üslubuna yakın olduğunu iddia eder. Filmin olay örgüsüne itaat etmeyen, hikaye-içi bir biçime sahip olduğunu, kameranın gerçeklik yaratmaktan çok senaryo tarafından önceden belirlenmiş duyguları, tepkileri buyuran bir işlevi olduğunu savunur (Koutsourakis, 2012: 181). Filmin melodramdan beslenen bir yapısı olsa da melodramdan, müzik kullanımı, ses kullanımı ve oyunculuk nedeniyle koptuğunu iddia eder (2012: 182). Bazin'in Bresson için söylediğini, Koutsourakis ise Ceylan için söyler. Filmde karakterlerin metni yaşamadığını, metni sadece konuştuklarını iddia eder. Filmin izleyici tarafından öngörü, sezi, sezinleme, kabul, varsayım üstünden ilerlediğini düşünür. Koutsourakis'e göre yönetmen pek çok sekansta zamanın geçişini belirsiz kılar, hikaye-içi zamansal gerçeklik fikrini uyandırmaktan yoksundur. Şöyle ki; Servet'in öldürüldüğünü öğrenmeden önce Hacer'in evden çıktığı, kocasının da bunu fark ettiği bir sahne vardır. Servet'in öldürüldüğünü öğrenene kadar hikaye-içi mekan ve zaman uzun bir süre değişmez. Cinayeti kim işledi, söylenmez. İsmail "Ben yaptım" der ama bu tam olarak Servet'i mi yoksa film boyunca rüya benzeri görüntülerle

beliren, nasıl öldüğü gizemli, küçük erkek kardeşi öldürdüğüne mü itirafıdır, tam anlaşılmaz (Koutsourakis, 2012: 183). Yine film boyunca İsmail'in gördükleri zihninin bir oyunu mudur? Yoksa gerçekten gördüğü şeyler midir, muğlaktır. Hacer ve Eyüp arasında özellikle filmin sonunda intihar imli sahne yine muğlaklık içerir. Stephane Caillet, *Üç Maymun* filminin yönetmen için otobiyografik özelliklerden vazgeçmeyi işaret eden, bir kırılma filmi olarak değerlendirir (2012: 185). Bu savını kanıtlamak adına da filmde, yönetmenin ne kendisinin ne de kendi ile ilgili birinin ya da bir şeyin gösterilmemesini söyler. Caillet, yönetmenin sinemasının belli başlı göstergelerinden birini ruhun dışavurumu olarak değerlendirir (2012: 186). Daha önceki filmlerinde de yapmış olduğu gibi Ceylan'ın karakterlerini sunarken, doğanın ve havanın koşullarından yararlandığını iddia eder. Ceylan'ın ilk kez müzik kullanmadığını, onun yerine imalı bir cep telefonu melodisi seçerek, bu melodinin bazen imkansız bir aşka, zinaya gönderme yaparak, filmin yarattığı sıkıntılı atmosfere, metaforik güce, karmaşıklığa iyi uyum sağladığını vurgular (2012: 186). Bütün bu değerlendirmelerin ışığında filmi, yol/karşılaşma, eşik, taşra/idillik kronotopları ile birlikte okumak da mümkündür. Öncelikle filmin mekanı taşra olmasa da İstanbul'un banliyö diye tanımlanabilecek, eski bir semtinde (Cankurtaran) geçmektedir. Hacer, Eyüp ve oğulları İsmail'in yaşadığı apartman dairesi her an yıkılacakmış gibi duran, kağıttan bir ev misali gibidir. Konforlu, geniş bir alan olmasa da evin önünün açık olması, katta olması, denize bakması, mekanı banliyö olmaktan kurtarır gibidir. Filmin başlıca mekanı olan evde hem hiçbir şey olmuyormuş gibidir, zaman durağandır; hem de hemen hemen her şey evde olur, zaman, evde akar. Filmde bütün karşılaşmalar bir yoldan sonra gerçekleşir. Olayların çıkışına sebebiyet veren kaza, yolda olan bir trafik kazasıdır. Servet, yolun bitiminde

Eyüp'e teklif götürür. İsmail babası Eyüp'ü görmek için ona olanları anlatmak bazen de bir şey anlatmamak için tren yolculuğu yapar. Hacer, Servet'e gitmek ve yardım istemek için yola çıkar. Servet, Hacer'i araba ile eve bırakmayı teklif eder ve birlikte kısa bir yolculuk yaparlar. Eyüp, Servet'in aileye paranın bir kısmını vermiş olduğunu hapisten çıkıp eve dönerken yolda öğrenir. Kısacası filmde karakterler sanki yolla/yollarla birbirlerine bağlanmış gibidir. Yol aracılığı ile olan karşılaşmalar filmdeki karakterlerin kaderlerinde de belirleyici olur. Öte yandan bir kronotop olarak yol, filmde zaman mekansal bir algının oluşmasına da yardımcı olur. Filmin muğlak işleyişine seyirci açısından anlaşılabilirlik katar. Filmin takibini kolaylaştırır. Eşik, filmin önemli bir kronotopudur. Karakterlerin eşikte gösterildiği her sahne değişen olay örgüsü ya da ruh durumunun önceleyicisi konumundadır. İsmail'in, Hacer'in, Eyüp'ün evin giriş kapısında ya da yatak odasının, oturma odasının, banyonun, mutfağın, terasın eşliğinde belirdikleri her sahnede bir şeylerin farkında oldukları, sezdikleri anlarla paraleldir. Evin bütün bölmeleri oturma odasına/salona açılır. Bahtın, salonları kamusal alanla özel olan alanın ayrıldığı yer, sırların, özellikle de kadınların sırlarının ifşa olduğu mekanlar olarak tanımlar. Bu açıdan düşünüldüğünde filmde salon/oturma odası her şeyin ortaya saçıldığı mekandır. Hacer, Servet'ten aldığı parayı salonda masanın üstüne koyar. İsmail, annesi Hacer'i salonda sorguya çeker ve ona her şeyi bildiğini burada itiraf eder ve hatta annesine salonda tokat atar. Eyüp'ün aileyi topladığı ve bir çözüm yolu aradığı yer yine salondur. Evin, mahrem, kişilere özgü her odasının salona açılması, salonun, bir nevi ailenin kamusal alanını temsil etmesi, bu anlamda dikkat çekicidir. Belki de filmde üç maymunun oynanmadığı tek yer evin salonu ve onun uzantısı olan terastır. Filmin açılış sahnesinde zaman, gecenin bir yarısı, karanlık bir vakittir. Mekan, bilinmeyen

bir yer, ıssız bir yoldur. Ses olarak, araba freni ve gök gürültüsü vardır. Filmin kapanış sahnesinde ise zaman, sabah ezanı sonrası günün ilk saatleridir. Şafak sökmekte, yağmur yağmaktadır. Filmin açılış ve kapanış sahneleri düşünüldüğünde anlatsal olarak bir döngünün tamamlandığı düşünülebilir.

2.3.3.Bir Zamanlar Anadolu’da

Film, Anadolu’nun bir kasabasında, katil zanlısı Kenan’ın (Fırat Danış) kardeşi ile birlikte işlediği varsayılan cinayetin ardından, komiser Naci (Yılmaz Erdoğan), savcı Nusret (Taner Bırsel), doktor Cemal (Muhammet Uzuner) ile birlikte cesedin bulunması sürecini kapsayan bir günlük olaylar zincirini anlatır. Film, katil zanlısının da aralarında bulunduğu bürokrasiye hizmet eden üç araba dolusu erkeğin kendileri ile, birbirleri ile, erk ile olan çatışmaları, hesaplaşmaları, güç gösterileri, güçsüzlükleri üzerinden ilerler. Filmin sonundaki otopsi sahnesi ile hem maktul hem zanlı hem diğer karakterler hem de izleyiciler için pek çok şey açığa çıkar. Yapılan otopsi, fiziksel olarak maktulün bedenine yapılırken aslında bundan herkes nasibini alır. Film, anlattığı hikaye ile birlikte izleyiciye suç, suçlu, vicdan, insan kavramlarını düşündürmesi, sorgulatması anlamında önemlidir. Film, dıştan içe bir anlatıma sahiptir. Taşranın dışında başlayan ve bir süre öyle devam eden anlatı, taşranın merkezinden 34 km. uzağına gömülen cesedin bulunması ile taşraya hareket ve sonunda da merkeze varılması ile son bulur. Bu mekansal anlatı, olay örgüsünün işlenişine paralel olarak karakterlerin hesaplaşmaları, teker teker çözümleri açısından da dıştan içe bir döngüsellığı takip eder. Filmin başında klişe bir komiser, doktor, savcı, katil zanlısı ile karşı karşıya iken film ilerledikçe hepsinin “derdine” daha yakından tanıklık edilir. Filmin başında belli bir mesafeden ve dışarıdan görülen karakterler, film ilerledikçe, yakın planlar ve kamera açıları ile tüm

karakterlere tek tek yakından bakılır, karakterlerin zihinleri, duyguları kısacası içleri görünür kılınır. Zamansal olarak anlatı bir günde geçer. Hiyerarşik olarak sıralanmış üç araba (önde savcı, ortada komiser, arkada jandarma) cesedi bulmak için bir öğleden sonra yola koyulur. Bütün gece cesedi ararlar. Sabahın ilk ışıkları ile cesedi bulurlar. Sabah taşra merkezine dönerler. Öğlen otopsi için hazırlanırlar. Öğleden sonra otopsinin son bulması ile her şey açığa çıkar ve film biter. Özgül ve Tahan bir kronotop olarak yolun, zamanın ve mekanın geçmesinde sürece vurgu yapan bir alan işlevinde olduğunu ve yolda edinilen deneyimlerin, yolun sonunda neyin bulunduğundan daha önemli olduğunu bunun da yol boyunca yaşananların zamanını anlamlı kıldığını söylerler (Özgül&Tahan, 2014: 244). Film boyunca, cesedi bulmak için yola koyulan ekibin altı durağı olur. İlk beş durakta cesedi bulamamanın öfkesi, beceriksizliği, şanssızlığı belki de onların kendi aralarındaki özellikle alt/üst ilişkilerini daha fazla göz önüne getirir. Bir duraktan diğerine geçerken yeni bir şeyle karşılaşılmaz belki ama o sahne içinde hangi erkek/iktidar güçlü ise kendinden daha az güçlü olanı bir şekilde alt etmeye çalışır. Bu erkekler, katil zanlısından savcısına bir nevi horoz dövüşü yaşarlar. Kasabadan çıkıp ilk durağa giderlerken arabada manda yoğurdu üzerinden yaptıkları tartışmada, Komiser Naci, astı İzzet'i eleştirir. Birinci durağa geldiklerinde, katil zanlısının "Hayır, burası değildi" demesi üzerine, Savcı Nusret, Komiser Naci'ye "Sabah Ankara'da olmam lazım, bu kadar adam, sana güvenerek buralara geldik" diyerek fırça atar. Bunun üzerine Komiser, hatırlayamamasından ötürü katil zanlısı Kenan'a kızar. Şoför Arap Ali ise fırsattan istifade iki kürek ile kazıya gelen kürekçilere çatar, "Biriniz kazma, biriniz kürek getirecektiniz" diye. Sonuçta zaman mekansallık adına filmin izleğinde önemli bir yere sahip olan yol, aynı zamanda karakterlerin birbirlerine kim olduklarını

hatırlattıkları, alt/üst ilişkilerini sağladıkları/sağlamlaştırdıkları bir zemin de oluşturur. Öte yandan bir kronotop olarak yol, sürece vurgu yapması bakımından deneyime gönderme yaparken, neden-sonuç odaklı bir düşünme biçiminden çok süreç odaklı bir düşünme pratiğini de kendine katar (Özgül&Tahan, 2014: 245). İkinci durak için yola koyulduklarında bu sefer, Naci'nin telefonda eşi tarafından fırçalandığına şahit olunur. Savcının şoförünün gidilecek yolu kestirememesi, ondan sosyo-ekonomik olarak daha alt bir konumda olduğu sezilenen (biri Savcı'nın özel şoförüdür, diğeri emniyetin şoförüdür) Arap Ali'nin, Savcı'nın şoförünü aşağılamasına neden olur. Öte yandan, o erkek topluluğu içinde erk ve hiyerarşi açısından en yüksek konumda olan Savcı'nın sıklıkla tuvalet molası vermesi başta onun protokol sıralamasında ikinci olarak takip eden Komiser ve diğerleri tarafından alay konusu olur. Dilek Tunalı, filmin içinde geçen erkekler arasındaki prostat mevzusunun iktidar söylemi bağlamında düzlemi değiştiren, diyalojik kılan bir olgu olduğuna dikkat çeker (2014: 43). Cesedin yine bulunamadığı üçüncü durakta, Doktor Cemal, ekipten ayrılır ve biraz yürür. İhtiyaç molası için geldiği çalılıkların dibindeki kayaların üzerindeki kabartmalar, gök gürültüsü ve şimşekle birden aydınlanır. Orada gördüğü yüzler, doktoru ürkütür. Telaşla ve korkuyla oradan ayrılır. Bütün protokol ilişkileri ve erkek muhabbeti içinde filmin başından sonuna doktor, en kontrollü, mesafeli karakterdir. Komiser, Savcı ve Doktor taşraya tayinle gelmişlerdir. Diğerlerinin gözünde doktor hem mesleği hem de medeni hali sebebi ile (boşanmış ve çocuksuz) içlerinde en özgür, en rahat, en kendi hayatına sahip karakter görünümü çizer. Onun bu duruşu diğerleri tarafından zaman zaman tedirgin edici bulunsa da (Savcı, filmin birkaç yerinde “Ya Doktor, sen de amma tuhaf adamsın” der.) yine de doktor, güvenli taraf gibi görünür. Birbirlerini doktora çekiştirirler,

doktora dert yanarlar. Kabartmalardan ürken doktor görüntüsü filmin içinde önemli bir yere sahiptir. Taşrada hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığına, taşranın tekinsiz bir yanı olduğuna, durağan gibi görünen pek çok ayrıntının, taşın çok basit bir sebepten birden bire yerinden oynayabileceğine bir imleme gibidir kabartmalar. Nitekim, filmin sonunda taşra, oraya ait olmayan ya da oradan en kolay gidebilecek olan tek karakterinde yüzüne bir kan lekesi olarak sıçrar. Dördüncü durak, Savcı ile doktorun konuşmasının olması açısından önemlidir. Savcı ‘sırrını’ paylaşır doktorla. Bir arkadaşının eşinin nasıl öldüğünden bahseder. Kadın, iyi eğitilmiş, genç ve güzel bir kadındır. Savcının aktarımına göre, şu gün şu saatte öleceğini söyler ve gerçekten de doğum yaptıktan kısa bir süre sonra ölür. Doktor, mutlaka bir sebebi olduğunu, ölümünün şüpheli olduğunu söylese de Savcı, bir şüphe olmadığından emin olduğunu, sonuçta bunun onu işi olduğunu söyleyerek kendisini haklı duruma getirmeye çalışır. Öte yandan doktorun soruları onu şüphe içinde bırakmaya yetmiştir. Bu durak, Naci’nin katil zanlısı yüzünden diğerlerinin gözünde iyice komik duruma düştüğü nokta olması açısından da önemlidir çünkü hâlâ ceset ortada yoktur. Bu sinir ve hınçla Naci, Kenan’ı tartaklar. Naci’yi sakinleştirmek ise Savcı’ya düşer. Yeni olayların, değişimlerin, dönüşümlerin, karşılaşmaların habercisi olan yol kronotopu, filmde bu işlevini fazlası ile yerine getirmektedir. Zira, her bir duraktan diğerine belki ceset bulunamamakta diğer yandan her karakterle ilgili yeni bir şey ortalığa saçılmaktadır. Beşinci durak muhtarın evidir. Protokolün beklenmedik köy ziyareti, fazlası ile kendi çıkarlarını düşünen muhtar için eşsiz bir fırsat olarak sunulur. Taşranın da taşrası olan köy ile oraya oranın dışından gelen taşrahılar arasındaki tek ilişki menfaat ilişkisidir. Bu, aslında Türkiye’deki bürokrasinin bakışını da temsil etmesi açısından önemlidir. Bu yolun ekibin karşısına

çıkardığı en güzel şey elbette ki muhtarın kızı Cemile'dir. Elektriklerin kesilmesi sonucu gaz lambası ile odaya giren ve odayı güzelliği, saflığı ve duruluğu ile bir güneş gibi aydınlatan Cemile, aşkın bir figür gibidir. Sırayla odadaki herkesin önünde tek tek durur, çay servisi yapar (katil zanlısı Kenan'ın kardeşine ise kola getirir). Cemile ile göz göze gelen herkes bir anlık duraksama ve devamında büyülenme yaşar. Onun saflığı ve duruluğu karşısında içlerinde en çok belki de birini öldürdüğü için Kenan etkilenir. Ağlar. Bir anlık sanrı ile öldürdüğü Yaşar'ı karşısında çay içerken görür. Onun boğazına bir şeyler kaçmasından dolayı öksürdüğünü düşler. Bir nevi Yaşar'ın nasıl can verdiğini tahayyül etmiş olur ki bu sahnenin sonrasında Naci'ye cinayeti aslında neden işlediğini itiraf edecektir. Bir önceki durakta dövdüğü Kenan'a, Naci şimdi acımaktadır. "Ben adamı dövüyorum, adam bana oğlunu emanet ediyor" diyerek hislerini dışarı vurur. Diğer yandan doktorla savcı, savcının geçmişinde kalan olayı biraz daha konuşup, detaylandırırlar. Güzel kadının ölüm sebebinin kalp krizi olduğunu öğrenen doktor, Savcı'ya bazı yüksek dozda alınan ilaçların kalp krizine neden olduğunu söyleyerek Savcı'yı daha da karanlık bir şüpheyi iter. Ekip, köyden ayrılıp, altıncı ve son durağa doğru yola çıkarlarken artık cesedi bulduklarına neredeyse emin gibidirler. Öte yandan herkes yorgun ve düşüncelidir. Arabanın radyosunda Neşet Ertaş'tan Allı Turnam türküsü çalar. Filmde şarkı baştan sona çalar. Bu, filmdeki tek müziktir. Var olan kronotoplarla birlikte zaman mekansal bir algı yaratması açısından bu türkü önemlidir çünkü İç Anadolu'nun bozkırlarında geçen bu filmin bir sahnesini, yine bu topraklarla özleşmiş bir bozlağın türküsü ile eşleştirmek zaman mekan algısı inşa etmek için önemlidir. Diğer yandan filmin o sekansı bağlamında dramatik yapısını ve anlatısını da güçlendirmiştir. Sonunda altıncı durağa varılır. Ceset bulunur. Gerek

cesedin topraktan çıkarılmasında, olay yeri raporu yazılmasında, ambulânsın arızalı olup, cesedin battaniyeye sarılarak kavunlarla taşra merkezine götürülmesine kadar geçen süreçte Türkiye’de formalite icabı işleyen bürokrasi, ahlaki değerler ve erkeklik üzerine pek çok gönderme vardır. Filmin başında, yola ilk koyuldukları anda tüm karakterler sadece görev bilinci, bir zorunluluk hali içindeyken yolun sonunda, cesedin bulunup, ilçeye dönüş esnasında her karakter kendi içinde bir değişim geçirmiştir. Katil zanlısı Kenan cinayeti neden işlediğini söyleyerek suskunluğunu bozmuş, Komiser Naci bir şeyleri çözmenin rahatlığına kavuşmuş, Savcı Nusret ise hayatındaki gerçek şüphe ile karşı karşıya kalmıştır. Cemal, sessizce olanları gözlemlerken, yolun başında ve sonunda hiç değişmeyen/sabit karaktermiş gibi gözüксе de filmin son sekansında oluşturan otopsi sahnesinde kendi payına düşeni alacaktır. *Bir Zamanlar Anadolu’da* yol bir kronotop olmakla beraber filmi başlı başına saran bir mekan ve aynı zamanda bir zaman ölçütüdür. Aynı şekilde taşra da filmde Nuri Bilge Ceylan’ın diğer filmlerinde işlendiğinden farklı olarak bir zaman mekansallık olgusundan ziyade bir karakter görünümündedir. Dilek Tunalı, bunu, filmde taşra/kasaba kronotopunun zaman mekansallıktan öte bir alan yarattığını, kronotopun ideolojik ve diyalojik bir anlam kazanması olarak ifade eder (2014:40). Bu filmde taşrada yaşayan en cahilinden en eğitimlisine kendi ile çelişkili, etrafı ile çelişik, kendi iktidarını sorgulayan, bürokrasi ile sarılmış iktidar ilişkileri çerçevesinde yerini, önemini, değerini/değersizliğini sorgulayan, kendini yücelten bazense küçümseyen erkek temsillerini görmek mümkündür. Özgül ve Tahan filmde tüm karakterlerin, işlerinin belirlendiği bir çerçevede var olan iktidar ilişkilerine katılmakta, kendilerine biçilen rolü sorgusuz sualsiz oynayıp, ötesine karışmamakta olduklarını vurgularlar (2014: 252). Öte yandan aynı karakterler gündelik

çıklarlarının ya da insani çıkarlarının da peşinden gitmekte bir sakınca görmemekte; Muhtar, Savcı'dan morg isterken, otopsi görevlisi, Doktor'dan yeni tıbbi araç gereç istemekte, Polis, Doktor'a çocuğu için ilaç yazdırma derdindeyken, Savcı, bir an önce işini bitirip çekip gitmek istemektedir ki filmde inisiyatif alan tek karakter doktor gibi görünse de o da bu inisiyatifin ahlaki yüzü ile yüz yüze gelir (Özgül&Tahan, 2014: 253). Onları çerçeveleyen şey ise taşradır. Filmin son bölümünde kadın karakter devreye girer. Kenan, cinayeti kadın yüzünden işlemiştir. Savcı, bir gecelik kaçamağı yüzünden karısını dolaylı olarak intihara sürüklemiştir. Doktor, boşanmanın ardından taşradadır. Komiser'in eşi filmde görülmez ama sesi duyulur. İzleyiciye sezdirilen, Komiser ve eşinin çocuklarının hasta oluşu ve eşinin bunu kabul etmeyişidir. Filmde kadın vardır ama aslında yoktur. Tamamen erkek dünyasının resmedildiği filmde, kadın da bu dünyanın bir parçası olarak verilir. Bu anlamda dini bir ikon, bakire Meryem gibi tasvir edilen tek kadın da Muhtar'ın kızı Cemile'dir. Komiser Naci'nin "Nerede bir karışıklık varsa bil ki kadın meselesidir" demesi de dikkat çekicidir. Özgül ve Tahan'ın söylediği gibi otopsi sahnesinin hemen öncesinde Savcı'nın aslen kendi eşinin intihar ettiğinin Doktor tarafından açığa çıkarılması ve hem izleyiciye hem de Savcı'ya sezdirilmesi ise filmin içinde tüm filmin minyatür bir modelini (*mise en abyme*) inler (2014: 254). Savcı, karısı için gerek görmediği otopsiyi şimdi toprağın altından çıkardığı vicdanı için yapmak durumunda kalmıştır (2014: 255). Filmin finali aynı zamanda otopsi sahnesi, Doktorun taşrada işlenen suça vicdanı ile ortak olduğu sahnedir. O ana kadar her şeye ve herkese sessizce tanıklık eden, belli bir mesafede duran Doktor, otopside bulduğu bulguları kayıtlara geçirmemeyi tercih eder. Doktor bu adımı, katilin hapisten daha erken çıkmasına, maktulün eşi ile bir araya gelmesine ve katilin

kendisine ait olan çocuğun babalı büyümesine vesile olması amacı ile atmıştır (Özgül&Tahan, 2014: 257). Bu durum kasabaya yeni katılmış olan Doktor'un da düzene dahil olmayı seçmesi ve gerçeği söylemek/yazdırmak yerine örtbas etmesi bireysel alandan toplumsal, kültürel alana doğru açılmasıdır (Tunalı, 2014: 49). Doktorun yanağındaki kan izi ile tam kapanmamış pencerenin önünden yetim kalan çocuğun annesi ile beraber okul bahçesinin kenarından gidişini izlemesi, filmde kesintisiz verilir.

Film, bir arayışı, yolculuğu anlatıyormuş gibi görünse de arayışın kendisi esastır. Filmde zaman ilerleme düşüncesine göre inşa edilmemiş, filmin metni nedensellik bağlamında kurulmamış, varılması istenen bir sonuca yönlendirmemiştir izleyiciyi. Anadolu'nun bir yerinde gerçekleşen adli bir vakanın üzerinden toplumu ve o toplumun iktidar ilişkileri alegorisi anlatılmaktadır (Özgül&Tahan, 2014: 246). Film, açıklamaktan ziyade anlamaya yönlendirir izleyiciyi. Rasyonel bir açıklama zemininde gerçekler yadsınmaz öte yandan anlama arayışında gerçeklik anlamı sürekli değişen/dönüşen kaygan bir zemin gibidir (2014: 248). Film, suç-masumiyet, vicdan-hukuk, gündelik olan-bürokratik olan, erkek-iktidar bağlamlarında hiyerarşik karşıtlıkları sorunsallaştırarak, bütün karakterleri nedensellik zinciri üzerinden üretilen cevaplardan ziyade anlamayı merkeze taşıyan tavrı ile düşündüren, sorgulatan bir filmidir (2014: 258). *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde yol ve karşılaşma kronotopu filmin en önemli zaman mekansallık unsurlarıdır. Yol, filmin mekanını ve zamanını oluşturur. Karakterler cinayetin detaylarına dair pek çok şeyi yolda öğrenirler. Yine, karakterler birbirlerinin sırlarına yol boyunca tanıklık eder, bazen birbirleri ile paylaşır bazense birbirlerine çeşitli imalarda bulunur. Karakterlerin olaylar ve insanlarla ilgili öğrendikleri, karşılaştıkları tüm yeni olgular,

bir başka söylemle karakterlerin aydınlanması yolda olur. Bir kronotop olarak yol, bu anlamda sadece zamanı ve mekanı görünür kılmakla kalmaz aynı zamanda karakterleri de seyircinin gözünde derinleştirir, anlamlandırmasına yardımcı olur. Taşra kronotopu ise filmde yol kadar baskın olmamakla beraber filmin söyleşimci karakter yapısına arka fon oluşturur. Taşranın zaman mekansallık yaratması bir yana taşra, erkeklerin ortak bir dil ve eylem bütünlüğü yaratmasına yardımcı olur. Eşik, filmin bütününde zaman mekansallık adına güçlü değildir ama estetik bir üslup yaratmak, anı çerçevelemek, etkileyici sekans yaratmak için kullanıldığı söylenebilir. Bu anlamda muhtarın kızının eşikte belirme anı ile doktorun filmin sonunda pencere pervazında duruş anı önemlidir.

2.3.4.Kış Uykusu

Film, Nevşehir'in Göreme ilçesinde Peri Bacalarının ortasında, babadan kalma bir evi otantik bir otele dönüştürüp işleten Aydın ve ailesinin yaşamından kesitler sunar. Film boyunca aktörlük kariyerinden emekli Aydın'ın (Haluk Bilginer) genç eşi Nihal (Melisa Sözen) ve ablası Necla (Demet Akbağ) ile birlikte sürdürdükleri ortak yaşantı içindeki gerek birbirleri ile gerekse kendileri ile olan anlaşmazlıklarına tanıklık edilir. Aydın, gençliğinde umut vaat eden bir oyuncu iken geldiği nokta devlet tiyatrolarından emekli olmuş bir tiyatrocudur. Ablası Necla da eğitiminin bir kısmını yurtdışında tamamlamış, entelektüel biri olmasına rağmen, yaşadığı ruhsal çöküntüler nedeni ile kardeşi ve onun eşi ile yaşayan münzevi bir karakterdir. Nihal, hayatı boyunca çalışmamış, genç yaşta, kendisinden yaşça büyük olan aktör Aydın'la evlenmiştir. Film, özellikle bu üç karakterin kendileri ile, yaşadıkları dünya ile ve birbirleri ile olan yüzleşmelerini ya da yüzleşmemelerini konu edinirken merkeze Aydın'ı alır. Üç saat 16 dakikalık film, Aydın'ın bizzat

kendisi ve çevresi ile hesaplaşması şeklinde de okunabilir. Film, yönetmenin en uzun filmidir. Filmi uzun kılan, olay örgüsünden ziyade diyalog yapısıdır. Çehov'dan etkilendiğini her fırsatta dile getiren yönetmen bu filmde Çehov'un Karım ve İyi İnsanlar öykülerinden alıntılar yaparak senaryoyu oluşturmuştur. Ceylan, Scott Foundas ile yaptığı söyleşide bunu açıkça belirtir. Yönetmen, ruhunu her daim Rus ruhuna yakın hissettiğini, Çehov'un "Karım" adlı öyküsünün çok uzun zamandır aklında olduğunu, bunu filme çekmek istediğini çünkü hayattaki pek çok acının geldiği yerin evlilik olduğunu, bunu da en iyi kendi anne babasının evliliğinden bildiğini söyler ve Strindberg'den alıntılarla şöyle der: "Hayatta birbirinden nefret eden bir karı kocadan daha korkuncu olmaz, eğer duygularınızı tanımlayamazsanız her daim acı çekersiniz".³ Bu anlamda *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde daha örtük duran Çehovyen atmosfer *Kış Uykusu*'nda apaçık bir hal almıştır. 19.yy'da S.Petersburg'dan uzakta çiftlik evlerinde yaşayan Rus entelektüeli yerine 21.yy'da İstanbul'dan uzakta yaşayan Türk entelektüeli vardır. 19.yy Rus entelektüeli zamanını okuyarak, yiyerek, içerek, ava çıkarak, dostlarıyla sohbet ederek geçirir. Bu sohbetlerde temel konular, din, ahlak, siyaset, iyilik, kötülük, vicdan, Rus soylusu ile Rus köylüsünün farklılıkları, cehalet, hastalık, kadınlardır genelde. Dostoyevski, Tolstoy, Puşkin, Turgenyev, Çehov okuyucuya buradan seslenir ve kendi ile yüzleşmesi için ayna tutar. Tolstoy, sanatı ne keyif, ne avuntu ne de eğlence olarak tanımlar. Ona göre sanat, yüce bir uğraştır; insan yaşamında bilinçli bilgiyi duygulara aktaran bir araçtır (Tolstoy, 2009: 230). Çehov'un kahramanları sıradan ama evrensel karakterlerdir, diyaloglar fazla yoğun değildir, gerçek hayatta olduğu gibi esas olan basitçe ve doğrudan söylenmez, iletişim eksik, suskunluklar baskındır ki anılar,

³ <http://variety.com/2014/film/features/nuri-bilge-ceylan-on-winter-sleep-and-learning-to-love-boring-movies-1201346563/>

beklentiler, sıkıntı, mevsimler, gelecek hayali dramın merkezinde, mekansal yapılar olarak zaman yer alır (Bonamour, 2006: 82-83). Çehov karakterleri, bir ders aracı, herhangi bir mesaj verme kaygısı taşıyan karakterler olmadıkları gibi Çehov, çok az vurgu ile oldukça hazin karakterler yaratabilmiştir (Nabokov, 2013: 330-331). Ceylan, *Kış Uykusu*'nda 19.yy Rus romanlarından, oyunlarından aşına olanı 21.yy Türkiye'si için yeniden yorumlarken, başta Çehov karakterleri olmak üzere, Tolstoy ya da Dostoyevski'den de esintiler taşıyan karakterlerle bu yeniden yorumlamayı gözle görülür bir hale getirmektedir. Filmin, zaman-mekansal bir algı yaratmada bu anlamda güçlü bir etkisi mevcuttur. Filminde yol ve karşılaşma kronotopu güçlü diyaloglarla başat gidebilecek bir zemin sunar. Yılkı atı bakmadan dönen Aydın ve Hidayet uzun ve ince bir yolda arabada giderlerken, küçük bir erkek çocuğunun arabalarına taş atmaları ile irkilir ve kaza yapmaktan son anda kurtulurlar. O yolda, o güvenli arabanın içinde giderlerken dışarıdan fakir bir çocuğun attığı o taş, Aydın'ın görmek istemediği, görse de kendi yaşantısından uzak tutmak istediği, yüzleşmek istemediği, ötekileştirdiği dünyanın (eğitimsiz, cahil, yoksul) imidir. İlyas, ailesinin parasızlığının, yoksulluğunun, acizliğinin “intikamını” çocukça, bu şekilde almaya çalışır ve bu hareketle kendini Aydın'a ve onun kapalı devre dünyasına hatırlatır. Bu yolda Aydın, başka bir dünyanın varlığı ile karşılaşacaktır. Nitekim çocuğu kendilerine yakışır bir iyilik anlayışı ile eve teslim ettiklerinde aslında Aydın'a ait olan o evin sınırlarına girmeye cesaret edemez Aydın. Çitin dışından olanı biteni gözetler. Aydın'ın elçisi Hidayet mesele ile ilgilenmeye çalışsa da başarılı olamaz. Her şeyin farkında olan İsmail (Nejat İşler) (baba) karakteri ise parasızlığın ve acizliğin kendisini ve ailesini düşürdüğü durumdan dolayı hem öfkeli hem de çaresizdir. Yaptığı davranıştan ötürü oğlunu tokatlar, Hidayet'i ise evinden kovar.

İmam Hamdi, bu noktada alegorik bir karakterdir. İmam kimliği ile çaresiz insan olma hali birbirine karışmış, yüce gönüllü olmaya çalışırken dilenci konumuna düşen bir karakterdir. İsmail ile Hidayet'in kavgasını bitirmek için arabanın yanına gelişi, eğilerek, üzülmek herkes adına özür dilemesi, araba hareket edince de arkalarında küfür etmesi buna güzel bir örnektir. Filmdeki diğer bir yol kronotopu ise Aydın'ın İstanbul'a gitmek üzere evden ayrılması ve karlı, soğuk bir sabahta istasyona varmasıdır. Trenin rötarı yaptığını öğrenen Aydın, bir süre orada beklemek zorunda kalır. Demiryoluna iner, çevresine bakar. Sonra gitmekten vazgeçer. Hidayet'e Suavi'nin çiftliğine gitmek istediğini söyler. Çiftliğe geldiğinde eski dostu Suavi ile dertleşme niyetinde iken yaptığı yol, onun başka bir şeyle yüzmesine sebep olacaktır. Eşini kışkırttığı Levent öğretmenin de Suavi'ye geleceğini öğrenen Aydın, bozuntuya vermez. O gece üç erkek, yarı sarhoş konuşur, tartışır. Nihal'e sahip olmak ya da olamamak adına ki bu filmde sezdirilmez, iki erkek Levent ve Aydın sohbetlerinin bir yerinde karşı karşıya gelirler. Suavi'nin araya girmesi ile tartışma büyümese de Levent'in Shakespeare'den yaptığı alıntı önemlidir. Levent Öğretmen, geceyi sonlandırmak anlamında "Vicdan, güçlülere korkutmak için düşünülmüş, korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir" der. Bunun üzerine Aydın, aynı hiddetle Levent'e kusar: "Aldanmak, her işte, şaşmaz yazgımız hepimizin. Her sabah, parlak işler tasarlar, gün boyu budalalık ederim". Bu sözlerin ardından Aydın'ın Levent Öğretmene kustuğu kıskançlık, hiddet ve öfke bedensel bir tepkiye de dönüşür. Gerçekten kusar. Ertesi gün üç erkek karda ava çıkarlar. Suavi ve Levent bir süre sonra kadrıdan kaybolur, Aydın tek başına bir tavşan avlar. Sonrasında eve döner. Elinde tavşanla evin/otelin dış kapısında belirir. Nihal onu perdenin ardından görür. Tavşanı evin hizmetçisine teslim eden Aydın,

gölümseyerek hatta af dileyen gözlerle Nihal'e bakar. O sırada Aydın'ın Nihal'e yazdığı sezinlenen bir mektup/bir dış ses (Aydın'ın sesi ile) izleyiciye okunur. Bu mektupta/monologda, Aydın, Nihal'e içini dökmekte, onu bırakmamasını istemekte ve olduğu adam için özür dilemektedir. Nihal'i terk etmek adına İstanbul'a gitmek için evden ayrılan Aydın, gidememiş, evden istasyona, istasyondan Suavi'nin çiftliğine, orada Levent öğretmen ve Suavi ile yapılan sohbetlerde, tartışmalarda kendince hesaplaşmış, ava çıkmış, tavşanını avlayarak, evine/karısına geri dönmüştür. Açıkça olmasa da Aydın'ın mektubu ve davranışı, izleyiciye Aydın'ın bir nebze de olsa kendi ile yüzleşebilmiş ve aynı adam olarak eve dönmemiş olduğu izlenimini verir. Benzer bir yol/yüzleşme deneyimini ise Nihal, İsmail'lerin evine giderken ve dönüşte yaşayacaktır. Aydın'ın Nihal'in kampanyasına verdiği parayı Nihal aynı zarfı İsmail ve ailesine vermek üzere yola koyulur. İlk başta tereddüt içinde olan Nihal, ailenin yoksulluğu ile yüz yüze kalınca, verdiği kararın doğruluğundan şüphe etmez ve İmam Hamdi'ye zarfı uzatır. O sırada odaya İsmail girer. Parayı almaya gönüllü gibi görünen Hamdi, İsmail'in yarı sarhoş odaya gelmesine bozulur. Yine de onu Nihal'le odada baş başa bırakır. Nihal'in para ile vicdan satın alma, vicdan rahatlatma niyetini anlayan İsmail, parayı yanan sobaya atar. Nihal dehşet içinde bağırır ve yerinden fırlar. Arabası ile ağlayarak eve döner. Bu sahne, Nihal'in kendi ile yüzleşmesi adına bir ders niteliği taşıırken öte yandan bu sahnenin daha da öncesinde Necla'nın Aydın'a: "Hayatı boyunca hiç çalışmamış, hiç para kazanmamış bir kadının günah çıkarma merasimi. Yardımseverlik, aç köpeğin önüne kemik atmak değildir, en az köpek kadar aç olduğunda, kemiğini onunla paylaşmaktır" diyerek gözlemlediği ve eleştirdiği Nihal konusunda ne kadar haklı olduğunu da vurgular. Diğer yandan, karı koca, birbirlerinden zaman ve mekan

olarak ayrı geçirdikleri bir gecede başkalarının gözünden kendilerine bakma deneyimi yaşarlar. O gece, Aydın, Suavi ve Levent ile beraber içki masasında iken; Nihal de İmam'ın evindedir. Aydın, Suavi ve özellikle Levent'in gözlerinden kendini görürken, Nihal de İmam'ın, onun ailesinin ve İsmail'in gözlerinden kendini görür.

Eşik, dikkat çekici bir kronotop olmamakla beraber, filmde yer yer kullanılmıştır. Taş atma sahnesinin ardından Aydın ve Hidayet çocuğu İmam ve ailesine teslim etmeye geldiğinde, baba İsmail onları evin eşliğinde bekler. İsmail'in orada konumlandırılması filmin sonrasında olacaklar hakkında aslında izleyiciye bilgi verir. İsmail, duydukları (oğlunun yaptıkları) karşısında şaşırır, öfkelenir ve üzüldür. Bu bir kriz anıdır ve İsmail bunu hem bedensel hem duygusal hem de ruhsal olarak evinin eşliğinde yaşar. Hidayet'e diklenmesi, oğlunu tokatlaması ve elini evinin camına geçirmesi burada olur. Bu olayın ardından özür dilemek için Aydın'ı ziyarete gelen İmam, Aydın'ı onun çalışma odasının eşliğinde bekler. Ayakkabılarını odanın eşliğinde çıkarıp, içeri öyle girer. Çorapları ile o eşliği geçerek, Aydın'ın çalışma odasına giren İmam'ı ve o dünyada ondan tiksinen (ayaklarının koktuğunu ima edip soğuğa rağmen cam açan) ve hoşlanmayan Aydın'ın oradaki diyalogları da iyi niyetli başlayan konuşmayı bir krize dönüştürür. Bahtin, salonları/oturma odalarını kamusal alanla özel alanın birbirinden ayrıldığı yerler olarak tanımlar. Filmde geçen pek çok diyalog ya salonda ya da oturma odasında geçer. Aydın ve Necla'nın konuşmaları Aydın'ın çalışma odasında geçer. Bu konuşmalarda zaman mekansallık adına kamusal olanla özel olan ayrımı olmasa da Aydın ve Necla'nın kendi dünyaları ile başkalarının dünyalarını ayırdıklarına tanıklık edilir. Aynı şekilde Aydın'ın eşi Nihal'le, Nihal'in odasında yaptığı konuşmalarda da onların iç dünyası ve dış dünya ayrımı görülür. Aydın'ın evinin/otelinin farklı odalarında farklı

insanlarla yaptığı her türlü konuşmada ötekileştirdiği, dışta tuttuğu, kendinden ayırdığı bir başka dünya ayrımı vardır. Bundan rahatsız olan, yaptığı yardımseverlik kampanyaları ile bunu kırmaya çalışan Nihal de, İmam'ın evine, onun oturma odasına konuk olunca dışında durmaya çalıştığı, dışarıdan bakmakla yetinmeye çalıştığı o dünyanın içine girmiş olur ve o dünyadan ağlayarak çıkar. Filmde belli bir yerden sonra kendiliğinden kaybolan Necla belki bu ayrımında önemlidir. Necla getirdiği eleştirilerle aslında Aydın'a, onun temsil ettiği dünyaya, Nihal'e ayna tutar. Necla, bunaldığı, eleştirdiği dünyadan çıkmak için alkolik eski eşine geri dönmeyi dahi düşünür. Filmin bir yerinden sonra ise o dünyadan sessizce, kendiliğinden çıkıp gittiği görülür. Taşra kronotopu bu filmde Ceylan'ın diğer filmlerinden farklı bir zaman mekansallık sunar. Filmin mekanı Nevşehir'in Göreme ilçesine bağlı Peri Bacalarının orta yeridir. Turistik bir mekan olmasına rağmen mevsimsel koşullar nedeni ile تنها bir yerdir. Yine turistik bir yer olmasından ziyade Anadolu'nun orta yerinde değişime ve dönüşüme kapalı, kendi halinde bir yermiş izlenimi verir. Coğrafi olarak yerleşim yerleri, otel çukurda etrafı ise Peri Bacaları, kayalıklarla çevrilidir. Taşradaki hayatın akışsızlığından ziyade Aydın'ın hayatını taşrada nasıl geçirmeye çalıştığı verilir. Bir bütün olarak bakıldığında *Kış Uykusu* zaman mekansal anlatı yaratmaktan çok dramatik yapısının diyalog ve monologlarla güçlü kılınması ile ön plana çıkan bir filmidir. Film bir anlamda yönetmenin neden film yaptığına dair edindiği bilgi, tecrübe, başarı ve haklı üne dayalı olarak kendi filmografisi içinde geldiği noktayı ve duruşu simgeler. Bu anlamda *Kış Uykusu* için diyalojik bir film denilebilir. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* ile başladığı uzun kurmaca film yapma süreci, temelde edindiği sorunlar, filmlerindeki temsiller, *Kış Uykusu* ile kendi içindeki döngüsünü tamamlamıştır. Hem bir yönetmen hem de

senarist olarak her filminde bilgi, beceri, deneyim ve teknik açılardan kendini bir adım daha ileri taşıyabilmiş olan Nuri Bilge Ceylan, *Kış Uykusu* ile temsil ettiği sinema anlayışını ve üslubunu da bir adım ileri taşımıştır. Zhuo-ning Su, *Berlin Film Journal* için yazdığı eleştiride *Kış Uykusu*'nun yönetmenin diğer filmlerinden çekimler bağlamında da ayrı olduğunu vurgular. Yönetmenin bu filminde ağırlıklı olarak iç çekim kullandığına, kameranın konumlandırılışının yetkinliğine, kamera hareketlerinin sınırlı ama muhteşem oluşuna dikkat çeker. Öte yandan dış çekimlerin filmin bütünlüğü ile uyumlu olduğunu söyler. Örneğin, Aydın'ın babasının mezarını ziyaret ettiği sisli atmosfer, gitmeye kalktığı ama gidemediği kar fırtınalı istasyon sahnesi ve yaşadığı evin/otelin kayalık, engebeli bir arazi üzerinde konumlandırılmış olmasını filmin bütünü ile uyumlu bir *mise-en-scene* oluşturduğunu, filmin geneline hakim loş atmosferle bağlantılı olduğunu düşünür. Böylece iç çekimlerle dış çekimlerin görsel olarak da birbiri ile örtüştüğünü, iyi/kötü karşıtlığının verildiğini iddia eder.⁴

⁴ <http://berlinfilmjournal.com/2014/10/winter-sleep/>

Sonuç

Umberto Eco, bir sanat yapının hem kapalı hem de açık yapıda olduğunu söyler (2001: 10). Sanat eseri özgün, kendine ait olması ile kapalı; aslına bozmayacak, yaratıldığı anlam ve bağlamdan koparılmayacak şekilde yorumlanabilmesi ile de açıktır. Kronotop, bağlamdan çıkmadan yorumlama imkanı tanır. Bu noktada imgeden ayrılır. İmgeler, filmlerin en küçük bileşenleri olarak estetik duyumun yaratıcıları olup, anlam yaratmaya da katkı sağlarlar (Hakverdi, 2013: 23). Gamze Hakverdi, filmsel imgelerin yaşadığını, insanlığın kolektif belleğinde kendilerini saklayabildiklerini çünkü imgelerin ister duysal ister estetik bilginin taşıyıcısı olsun anın yüklü olduğu duyumsamaya vurgu yapabildiklerini, bu yüzden tekil filmsel imgelerin öncesinin ya da sonrasının kestirilemez olduğunu savunur (2013: 26). Kronotop ise zaman mekansallık yaratma işlevi gördüğü için imge kadar özgün olmayabilir. Bahtin'in antik anlatılardan yola çıkıp klasik romana uyarladığı kavramın amacı, okuyucuya olacakları sezdirmek, anlatının okuyucu tarafından zamansal ve tarihsel bağlamda anlaşılır ve kolay takip edilmesini sağlamaktır. Kronotop, zaman ve mekanın birliğine dikkat çeker. Filmlerde kullanılan imge, anlatının devamlılığına hizmet etmekten çok anlatının duyumsanmasına yardımcı olur. Zaman mekanı bir arada vermeye çalışan kronotop ise duyumsamaktan, yorumdan önce anlatının kronolojik anlamlandırılmasına olanak tanır. Öte yandan bir filmde kronotop olarak yorumlanan bir şey, aynı zamanda imge olarak da yorumlanabilir. Burada bir dikotomi yaratmaktan çok sinemanın anlatı gücünden ortaya çıkan paradoksal yorumlamaların izleğinde, her iki kavramın da düşüncenin öznel üretimine katkı sağladığı göz ardı edilmemelidir.

Yapılan bu çalışmada öncelikle Bahtinyen kavramlardan biri olarak çalışılan kronotopun, taşra/idillik, yol/karşılaşma, eşik ve salon örnekleri ışığında Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde anlatının kronolojik takibine yardımcı olduğu, karakterlerin eylem ya da eylemsizliklerine zaman mekan oluşturduğu, yani kronotopun Bahtinyen bağlamında kullanıldığı kanıtlanmaya çalışılmıştır. Öte yandan Akbulut, Ceylan'ın filmlerindeki sessel ve görsel durumların Ceylan'ın anlatısını kristalleştirdiğini iddia eder (2005: 42). Hakverdi (2005), *Uzak*, *İklimler* ve *Üç Maymun* filmleri üzerinden yaptığı değerlendirmede yönetmenin sinematografik açıdan tercih ettiği imgelerin zaman-ime kavramsallaştırmasına uygun düştüğünü savunur (2005: 40-41-42). Çalışmada kronotop bağlamında ele alınan taşra/idillik, yol/karşılaşma, eşik ve salon kronotoplarının filmsel anlatı düzleminde sadece anlatının ilerleyişi ile ilgili bir takım ipuçlarını sezdirmekle kalmayıp filmlerin anlatısal yapılarının inşasına da bazen imge bazense metafor olarak katkı sağladıkları görülmüştür. Hiçbir kronotop sadece düz anlamı ile anlatıya hizmet etmemiş, filmlerin atmosferine, karakterlerin devinimlerine görsel, işitsel ve algısal derinlik katmışlardır. Bu da filmlerde var olan kronotopların sadece Bahtinyen anlamda kullanılmadıklarını, filmlerin anlatı evrenini zenginleştirdiklerini, estetik ve tematik kurgularını güçlendirdikleri savını ispatlama eğilimini kuvvetlendirmiştir.

Hasan Akbulut (2005), *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* filmlerini temel alarak yaptığı incelemede Ceylan sinemasının üç temel özelliği olduğunu vurgular. Bunlardan ilki, yönetmenin filmlerinin anlattığı şeylerden ötürü etkileyici olmasıdır (2005: 167). Akbulut (2005), Ceylan'ın taşra/kent ikiliğini bir karşıtlıktan çok birbirine benzeyen bir ruh hali içinde verdiğini iddia eder. Bu savını yönetmenin ilk üç filmi üstünden yapsa da yönetmenin sonraki filmleri de düşünüldüğünde

taşıra/kent ikiliği ama mekan ama ruh olarak filmlerine sinmiştir. Eşli Özçınar (2012), Nuri Bilge Ceylan'ın taşırayı öne çıkaran filmler yaparken mekana dair farklı bir bakış açısı geliştirdiğini de savunur. Yönetmenin, uzun planlar ve basit anlatısı ile olayın, aksiyonun ya da entrikanın değil, mekanın ve mekana dair ruhun yakalandığı filmler çektiğini söyler (2012: 220). 90'lı yıllarla birlikte Yeni Türkiye sinemasında zaman ve mekan, anlatıda, zorunlu olarak değil, bir dil oluşturmak için temel öğelere dönüşür ki bu, aynı döneme denk gelen yönetmen sineması anlayışı ile de paralel giden bir süreç olmuştur (2012: 221). Akbulut'un ikinci vurguladığı özellik ise yönetmenin biçemidir. Ceylan ne anlatırsa anlatsın bunu sinemanın olanakları ile anlatır. Akbulut, ilk üç filminin seslerle açılıp seslerle kapandığının altını çizer (2005: 169). Bu gelenek Ceylan'ın diğer filmlerinde de devam edecektir. Akbulut, filmlerin başlangıçlarında ve bitişlerinde doğadan, çevreden gelen seslerle açılıp kapanmasını filmlere ayrı bir uzam duygusu katmakla eş değer tutar. Öte yandan Ceylan'ın zamanın olduğu kadar mekanın da sinemacısı olduğunu savunur ki Ceylan'ın mekanları ile karakterlerin ruh halleri genelde birbirleri ile örtüşür. Akbulut'a göre Ceylan'ın üçüncü özelliği Ceylan'ın filmlerinin biçem ve biçim özellikleri söz önüne alındığında sanat sineması ile yönetmenin de *auteur* kimliği ile örtüşmesidir (2005: 169-172). Akbulut, bu çıkarımı yine ilk üç filmi temel alarak yapmış olsa da Ceylan *Uzak*'tan sonra yaptığı filmlerle de sanat sineması yapmaktan ve *auteur* kimliğinden ödün vermemiştir.

Harold Bloom (2014), edebiyatta batı kanonunu ele alırken, pek çok eleştirinin farklı açılardan karşı çıktığı kanon kavramını açıklarken, kanonun bellek yaratmadaki gücüne dikkat çeker (2014: 24) ve her güçlü edebi özgünlüğün kanonlaşabileceği (2014: 32), bunun da nitelikli eserleri seçip, kendi literatürüne

katmak isteyen, ölümlü olduğu için çok az zamanı olan günümüz bireyi için de bir seçim alanı yarattığını savunur (2014: 36). Bloom, edebiyat araştırmaları nasıl yapılırsa yapılsın hiçbir toplumu ilerletmeyeceği gibi hiçbir bireyi de kurtarmayacağını, Shakespeare okumanın bizi daha iyi ya da daha kötü yapmayacağını ama bize kendi kendimizle konuşurken kendimizi daha iyi dinleyebileceğimizi, hem kendimizdeki hem de başkalarındaki değişim ve dönüşümleri daha iyi anlayabileceğimizi ve kabul edebileceğimizi iddia eder (2014: 37). Bu anlamda Nuri Bilge Ceylan filmlerinin Yeni Türkiye sineması bağlamında kanon oluşturduğunu söylenebilir. Filmlerindeki benzer zaman mekansal unsurlar, tematik yakınlıklar, birbirini çağıran/çağırıştıran atmosferle birlikte yönetmenin kendine has biçimci üslubu, Ceylan'ın filmlerini, Yeni Türkiye sinemasında öncülleri ve ardıları olmak üzere konumlandırabilmeye imkan tanımıştır. Öte yandan filmlerin anlatsal zemini ve yapısı, filmlerin Çehov, Dostoyevski, Ozu, Bresson, Tarkovsky, Antonioni ve Bergman'dan beslenen metinsel, tematik, dramatik yapısı ile taşıdığı biçimsel yakınlıklar yönetmenin filmlerine söyleşimsel bir üslup ve özellik de katmıştır. Ceylan filmlerinin, Yeni Türkiye sinemasında kanonlaşmaya katkı sağladığını söylemek, Yeni Türkiye sineması bağlamında oluşturulmaya çalışılan bireysel ya da kolektif hafızaya da olanak tanıdığı anlamına gelebilir. Modernleşme sürecinin politik, siyasi ve dini açmazları edebiyatta ve sinemada Batı'daki örneklerin burada yeniden vasat üretimi, kopyalanması ya da melodrama dayalı birbirinin tekrarı eserlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Modernleşme deneyimi yaşamamış toplumlarda, zihniyet yapısı ve buna bağlı olarak eşyayı algılama şekli dramatik yapıyı oluşturacak bir dünya görüşünü engeller (Eşli Özçınar, 2012: 145). Gerek sinemamız gerekse edebiyatımız için takip edilebilecek bir kanonun olmadığı

eleştirileri göz önüne alındığında Ceylan'ın şu ana kadar yaptığı yedi filmle Yeni Türkiye Sineması için bir bellek oluşturduğu söylenebilir.

Yol/karşılaşma, taşra/idillik, salon ve eşik kronotopları eşliğinde çözümlenmeye çalışılan Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, öncelikli olarak yol/karşılaşma ve taşra/idilliğin zaman mekansal unsurlar olarak ağırlığı dikkat çekicidir. *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmleri mekan olarak taşrada geçer. *Kasaba*'da tüm karakterler taşralıdır. Bu, filmin anlatısına, estetik kurgusuna kronotopik bir özellik olarak yavaşlık ve durağanlık olarak yansır. Aynı şekilde zamanın akışsızlığı da taşra kronotopik özelliği olarak filme yansır. Filmdeki diyaloglar ya gündelik hayatın içinde yer alan diyaloglardır ya da karakterlerin (dede ve baba) taşranın, o mekanın dışında deneyimledikleri anılarını anlatmakla sınırlıdır çünkü taşrada anlatılacak, paylaşılacak şeyler çok sınırlıdır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda taşra dışarıdan gelen Muzaffer'le hareketlenir. Muzaffer'in film çekmek için o yaz ailesini ziyaret etmesi, oradaki durağanlığı bir parça da olsa kırar. *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde de taşra önemlidir. Bu aynı zamanda yönetmenin en diyalojik filmidir. Karakterler birbirlerinden farklı görünse de ortak bir dile sahiptirler. Yine, karakterler sosyal, ekonomik ve kültürel açıdan birbirlerinden ayrı gibi dursalar da taşrada yaşamının getirdiği bir dil ve üsluba sahip oldukları gözlemlenir. Film, bir günde geçer. Cinayetin çözümü, zanlının maktûlün yerini teşhis etmesi etrafında gelişen olaylar dışında aslında hiçbir şey olmaz. Ekip, ilçe merkezine döndükten sonra aslında herkes kendi hayatına, görev ve sorumluluklarına geri döner. Durağan zaman daha da durağanlaşır. *Kış Uykusu* (2014) filmi de büyük şehirden uzakta taşrada geçer. Gündelik yaşamın olağan işleri dışında bir şey olmaz. Bu filmde taşra büyük şehirde yaşamış, eğitim almış, çalışıp para kazanmış, tecrübe edinmiş

karakterlerin kendilerine durup bakmaları için ayna vazifesi görür. Taşranın zamansallığı ile karakterler hayatlarını sorgularlar. *İklimler* (2006) filminde taşra Kaş ve Ağrı olarak yer alır. Öte yandan filmde zaman mekansallık olgusu mevsimler üzerinden verilir ki bu filmde, mevsimlerin bir kronotop işlevine sahip olduğu söylenebilir. Filmin anlatısının zaman mekan ve karakterler açısından mevsimler üzerinden ilerlediği sonucu çıkarılabilir. *Üç Maymun* (2008) filmde de mekan taşra olmamakla beraber, İstanbul'un taşrasında ikamet eden karakterler için zaman büyük şehrin ritminden ziyade taşranın iç sıkıntısı şeklinde tezahür eder. Filmde zamanın geçtiğini karakterlerin birbiri ile yaptığı konuşmalardan anlaşılır. Babanın işlemediği suçu para karşılığı üstelenip hapse girmesi ve dokuz ay sonra çıkması arasında olan olayların hepsi sanki bir günde olmuş gibidir. Bu anlamda filmde zaman mekansallık olgusu anlatının akıcılığına değil akışkanlığına hizmet eder. *Uzak*'ta (2002) taşra zaman mekansallık yaratmaktan çok *persona* görevi görür. Taşra, Mahmut'un *personası* gibidir.

Yol ve karşılaşma kronotopu yönetmenin bütün filmlerinde vardır ve tüm karşılaşmalar yolda olur. *Kasaba*'da Asiye ve erkek kardeşi bir okul çıkışı sonrası neredeyse tüm vakitlerini doğada geçirirler. Kaplumbağa ile yolda karşılaşır ve onu orada ters çevirirler. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Ali kötülük yapmayı yolda öğrenir. *Uzak*'ta Mahmut ile Yusuf, Mahmut'un fotoğrafçılık işi için çıktıkları yolda birbirleri ile yan yana gelirler. *İklimler*'de Bahar ve İsa'nın gerek birlikte gerekse ayrı ayrı yaptıkları yolculuklar birbirlerini daha iyi anlamalarına ya da birbirlerinden daha da kopmalarına neden olur. *Üç Maymun*'da oğlun, hapisanedeki babayı trenle ziyaretleri, annenin aşık olduğu adamla buluşmalarına zemin sağladığı gibi annenin gizli aşkının oğlu tarafından öğrenilmesine de neden olur. *Üç Maymun*'da

karakterler, birbirlerinden uzaklaşmak için bir yerden bir yere kısa süreliğine gidip geliyorlarmış gibi görünse de aslında hep birbirlerine değen, dolanan, dolaşan, bir kafesin içinde debeleniyormuş izlenimi verirler. *Bir Zamanlar Anadolu'da* yol filmin izleğini oluşturur. Filmin zamanını ve mekanını görünür kılar. *Kış Uykusu'nda* yol, önemli bir kronotopik özelliğe sahiptir. Aydın'ın eşini bırakamaması, yola çıktığı halde gidememesi ile Nihal'in kendi ile yüzleşmesi, imam ve ailesinin evine gidip gördükleri ve deneyimledikleri ile olur. *Kış Uykusu'nda* karakterlerin yaptığı irili ufaklı yolculuklar filmin anlatısının zaman mekansal olarak işleyişine olumlu anlamda katkı sağlamıştır.

Salon, bütün filmlerde dış dünya ile iç dünyayı birbirinden ayıran, kamusal alanla özel alan ayrımı yaratan zaman mekan unsurudur. *Uzak'ta* salon, Mahmut'un özel alanıdır. Yusuf'la bu alanı paylaşmaktan hoşlanmaz. *İklimler'de* Serap'ın evinin salonu İsa'nın Serap'a karşı iktidarını zorla gösterme alanı olur. Öte yandan Bahar'la paylaştıkları ortak bir yaşam, yaşam alanı olmadığı için, Bahar'la İsa'nın baş başa kaldığı oda/salon sadece Kaş'taki ve Ağrı'daki otel odalarıdır. *3 Maymun'da* karakterlerin mahremiyetinin seyirciye sunulduğu bütün mekanlar evin salonu ve yatak odası ve İsmail'in odasıdır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* Muhtarın evinin salonu, topluluktaki erkeklerin aralarındaki bazı husumetlerin seyirci tarafından anlaşılmasına zemin hazırlar. Öte yandan doktorun film boyunca gizemli suskunluğu, filmin sonlarına doğru odasında geçmişine ait resimlere bakarken seyirci tarafından anlamlandırılmaya başlanır. *Kış Uykusu'nda* filmin anlatısı neredeyse odalarda akar. Aydın'ın çalışma odası, Nihal'in odası, Aydın'ın ziyarete gittiği av arkadaşının salonu, bu salonda köy öğretmeni ile olan diyalogu, İmam'ın tek odalı

evi, karakterlerin mahremiyetlerini birbirlerinden sakındıkları mekanlar gibidir. Bu odalarda hem her şey konuşulur hem de hiçbir şey konuşulmaz. Sadece rol yapılır.

Eşik, Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki en zayıf zaman mekan unsurudur denilebilir. *Bir Zamanlar Anadolu*'da imamın kızının eşikte durup, çay servisi için beklediği ve bütün erkek karakterlerin genç kızı görmeleri ile beraber canlanmaları, bu sahnenin hemen ardından Komiser Naci ile katil zanlısının arasında patlak veren kriz önemlidir. Diğer yandan *Uzak*'ta Mahmut ile Yusuf arasındaki tüm kriz anlarında karakterlerden birinden birini mutfağın, kapının ya da terasın eşğinde görürüz. *İklimler*'de İsa'yı affetmek için onun kaldığı otel odasına gelen Bahar, öncelikle eşikte durur. Eşiği geçip, odanın içine girdiğinde beklemediği bir tavırla, yeni bir krizle karşı karşıya kalacağından habersizdir.

Kronotop, zaman- mekan birlikteliğini tanımlar. Yeni Türkiye sinemasında kent ve doğa sürekli birbirine doğru hareket ederek, birbirine karışarak yeni zaman-mekanlar üretmektedir (Hakverdi, 2013: 177). Suner (2005), Ceylan'ın filmlerinde “ev”i çağıran, “ev”e bağlanan bir şeyler olduğunu iddia ederken, filmlerinde evin bir yanı ile kısırlılığın bir yanı ile rahatlığı imlediğini, aynı anda hem uzaklaşmak hem de kavuşmak istenilen taşırayı andırdığını söyler (2005: 165). Bu bağlamda düşünüldüğünde bütün filmlerinde gitmek istenen yer-kalınmak istenen yer, güvenli-tehlikeli, mahremiyet-tekinsizlik gibi temsilleri içinde barındıran ev, Nuri Bilge Ceylan filmlerinde alternatif bir kronotop olarak ele alınabilir. Zamanı ve mekanı hem görsel hem kavramsal anlamda temsil yeteneğine sahip olan ev, Yeni Türkiye sinemasında bir kronotop olarak ele alınabilir.

Kaynakça

Akbal Süalp, Z.T. (2004). *Zamanmekan Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam.

Akbal Süalp, Z.T. (2010). Taşrada Saklı Zaman-Geri Dönülemeyen. Z.T.Akbal Süalp&A.Güneş (Ed.). *Taşrada Var Bir Zaman* (s.87-117). İstanbul: Çitlembik.

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

Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: HayalPerest.

Algan, N. (2010). Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri. Z.T.Akbal Süalp&A.Güneş (Ed.). *Taşrada Var Bir Zaman* (s.117-143). İstanbul: Çitlembik.

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London&New York: Routledge.

Argın, Ş. (2005). Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?. B.T. (Ed.). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim.

Arslan, U.T. (2012). Bozkırdaki Labirent Manzaradan Lekeye. Arslan,U.T.(Ed.). *Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*. (s. 193-218). İstanbul: Metis.

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde.

Atam, Z. (2015). “Kış Uykusu”: Samimiyet Testi. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 11, (77-89).

Aytaç, S. (2011, Ekim). Bir Zamanlar Anadolu'da Hakikat Kıvrımları. *Altyazı*, 110, 29-31.

Aytaç, S., Göl, B. & Yücel, F. Nuri Bilge Ceylan'la Kış Uykusu Üzerine söyleşi. <http://www.altiyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine> (Erişim tarihi 5 Ocak 2015).

Bakhtin, M.M. (2004a). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M.Bakhtin*. (C.Emerson&M.Holquist, Çev.). (M. Holquist, Ed.). Austin: University of Texas. (Orijinal eser 1981 tarihlidir).

Bakhtin, M.M. (2004b). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.

Bakhtin, M.M. (2014). *Karnaval'dan Romana* (C. Soydemir, Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.

Benjamin, W. (2009). *Pasajlar* (A.Cemal, Çev.). (7. Baskı). İstanbul: Y.K.Y.

Birkan, T. (2005). Taşraya Hiç Bahar Gelmez mi?. Bora, T. (Ed), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim.

Bloom, H. (2014). *Batı Kanonu* (Ç. Pala Mull, Çev.). (Orijinal Basım 1994). İstanbul: İthaki.

Bonamour, J. (2006). *Rus Edebiyatı* (İ. Yerguz, Çev.). (Orijinal Basım 1992). Ankara: Dost.

Bora, T. (1996). Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye, *Birirkim*, (101-106).

Bora, T. (2010). Taşralaşmamak ve Taşrayı Yitirmemek. Z.T.Akbal Süalp&A.Güneş (Ed.). *Taşrada Var Bir Zaman* (s.167-183). İstanbul: Çitlembik.

Caillet, S. (2012). Üç Maymun. Ceylan, N.B.(Ed.). *Üç Maymun*. (s.185-187). İstanbul: Doğan.

Ceylan, N.B. (Yönetmen/Senarist). (1997). *Kasaba* [Film]. Türkiye: NBC Film.

Ceylan, N.B. (Yönetmen/Senarist). (1999). *Mayıs Sıkıntısı* [Film]. Türkiye: NBC Film.

Ceylan, N.B. (Yönetmen/Senarist). (2002). *Uzak* [Film]. Türkiye: NBC Film.

Ceylan, N.B. (Yönetmen/Senarist). (2006). *İklimler* [Film]. Türkiye&Fransa: NBC Film.

Ceylan, N.B. (Yönetmen). (2008). *Üç Maymun* [Film]. Türkiye&Fransa&İtalya: NBC Film.

Ceylan, N.B. (Yönetmen). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Film]. Türkiye&Bosna Hersek: NBC Film.

Ceylan, N.B. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Film]. Türkiye&Fransa&Almanya: NBC Film.

Deleuze, Gilles. (1997). *Cinema 2: Time Image*. (H. Tomlinson&R.Galeta, Çev.). Minneapolis: University Of Minnesota Press.

Diken, B. (2008). Climates of Nihilism. *Third Text*, Vol:22, Issue 6/Kasım. Routledge.

Duruel-Erkılıç, A.S. (2007). Küreselleşme Sürecinde Türk Sineması ve Televizyon Dizilerinde Merkez-Çevre İlişkisinin Karşılaştırılması, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2007/6, (1-18).

- Ebiri, B. (2012). Bir maymun, iki maymun, üç maymun. Ceylan, N.B. (Ed.). *Üç Maymun*. (s.175-177). İstanbul: Doğan.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. & Rawle, S. (2012). *Film Dili* (S. Aytaç, Çev.). İstanbul: Literatür.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*. (P. Savaş, Çev.). İstanbul: Metis.
- Eşli Özçınar, M. (2012). *Türk Sinemanın Felsefi Arka Planı*. İstanbul: Doruk.
- Foundas, S. (2014, 3 Kasım). Nuri Bilge Ceylan on 'Winter Sleep' and Learning To Love Boring Movies, *Variety*. <http://variety.com/2014/film/features/nuri-bilge-ceylan-on-winter-sleep-and-learning-to-love-boring-movies-1201346563/>.
- Gürbilek, N. (2010a). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis. (3. Basım) (İlk Basım 1995).
- Gürbilek, N. (2010b). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis. (3. Basım). (İlk Basım 2001).
- Hakverdi, G. (2013). *Su, Sis ve Toprak Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri*. Ankara: Dipnot.
- Hepdinçler, T. (2013). Devinim ve Durağanlık: Sinemada Fotoğrafik Temsil. Yaşartürk, G. (Ed.), *Ve Sinema* (s.137-167). İstanbul: Doruk.
- Holquist, M. (1990). *Dialogism Bakhtin and his World*. London & New York: Routledge.

- Irzik, S. (2014). Önsöz. Bakhtin, M. *Karnaval'dan Romana* (C. Soydemir, Çev.). (9-33). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Karabağ, Ç. (2011). Nuri Bilge Sinemasının Gerçek(çi)liği. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 9, 17-35.
- Karadoğan, A. (2012). Sanat Sinemasına Uzak'tan Bakmak. Bükler, S.& Öztürk, S.R.(Ed.), *Sinemada Hayat Var* (s. 229-241). Ankara: De Ki.
- Koutsourakis, A. (2012). Görünmezlik Politikaları Üzerine. Ceylan, N.B. (Ed.), *Üç Maymun* (s. 181-184). İstanbul: Doğan.
- Köprü, M. (2015). Hareket ve Anlatı: Film Zamanı İçin Çift Yönlü Bir Analiz Denemesi. *Kültür ve İletişim*, 35, 11-33.
- Kristeva, J. (1987). Word, Dialogue, And Novel. Roudiez, S.L. (Ed.), *Desire in Language* (Gora, T., Jardine, A.& Roudiez, S.L., Çev.). (s. 64-89). (Fransızca orijinal basım 1979). (İngilizce ilk basım 1981). Oxford: Basil Blackwell.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. (2. Baskı). İstanbul: Sel.
- Moran, B. (2011). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. (21. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Montgomery, M. V. (1993). *Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*. New York: Peter Lang.
- Nabokov, V. (2013). *Rus Edebiyatı Dersleri* (Y. Yavuz, F.Özgüven.& A.N. Akbulut. Çev.). (Orijinal Basım 1981). İstanbul: İletişim.
- Özalmete, E.O. (2013). Uzak'a Lacan'cı Bir Bakış. Yaşartürk, G.(Ed.), *Ve Sinema*. (s. 197-216). İstanbul: Doruk.

Özdemir, E. (2012). Üç Maymun'da Kadın Temsili. Ceylan, N.B.(Ed.). *Üç Maymun*. (s. 276-283). İstanbul: Doğan.

Özgül, G.E. & Tahan, K. (2014). Bir Ceset Arayışı Olarak Hatırlamanın Eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu'da Zaman, Mekan ve Gerçeklik. *Global Media Journal*, 4(8), 241-259.

(http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ_8_sayi_Bahar_2014/pdf/Ozgul&Tahan.pdf). (Erişim Tarihi 23 Mart 2015).

Özkan, D. (2012). Empresyonizm, Sinema ve Bergsoncu Zaman Kavramı: Zaman ve Mekan Algılarının Dönüşümü. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5, 247-268.

Öztürk, M. (2004). Türk Sinemasında Gecekondular. *European Journal of Turkish Studies*. (<http://ejts.revues.org/94>). (Erişim Tarihi 24 Mayıs 2015).

Öztürk, S.R. (2007). Uzak. G. Colin Dönmez (Ed.), *The Cinema of Nort Africa & Middle East*. London: Wallflower Press. (http://www.nbcfilm.com/uzak/press_ruken.php) (Erişim tarihi 23 Mayıs 2015).

Öztürk, S. (2012). *Mekan ve İktidar*. Ankara: Phoenix.

Pay, A. (2011). Yeni Kutsala Ödenen Bedel: İklimler. A. Pay (Ed.), *Nuri Bilge Ceylan* (s. 49-62). İstanbul: Küre.

Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem*. İstanbul: Metis.

Ryan, M.& Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş* (E.S.Onat, Çev.). Ankara: De Ki.

Sayar, V. (2011, Haziran). Bozkırda Otopsi Bir Zamanlar Anadolu'da. *Altyazı*, 107, 39-41.

Stam, R. (1989). *Subversive Pleasures Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore&London: The Johns Hopkins University.

Stam, R., Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge.

Su, Z. (2014). Winter Sleep, *Berlin Film Journal*.
<http://berlinfilmjournal.com/2014/10/winter-sleep/> (Erişim tarihi 03 Nisan 2015)

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis.

Sütçü, Y.Ö. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.

Todorov, T. (2011). İnsansal ve İnsanlararası (Mihail Bahtin). *Eleştirinin Eleştirisi* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.) (s.79-100). (Orijinal Basım 1984). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tolstoy, L.N (2009). *Sanat Nedir?* (M. Beyhan, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eser 1897 tarihli dir).

Tunalı, D. (2014). Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu'da. *Yedi*, (11), 39-51. (<http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi11.pdf>). (Erişim Tarihi 23 Mart 2015).

Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University.

Yalın, O.C. & Güngör, A. (2013). Sinema-Gerçek: Hakikatın Sineması Ya Da Sinemanın Hakikatı. Özarslan, Z. (Ed.). *Sinema Kuramları II* (77-92). İstanbul: Su.

Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması*. Ankara: De Ki.

Yetişkin, E. (2010). Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek. *Akademik İncelemeler Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, 96-116.

(<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/akademikincelemeler/article/view/5000063760/5000059734>). (Erişim Tarihi 24 Mayıs 2015).

Yetişkin, E. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2011, 123-141.

Yıldız, P. (2012). Kendi Üzerine Düşünen Sinema: Üç Maymun. Ceylan, N.B.(Ed.). *Üç Maymun*. (s. 332-333). İstanbul: Doğan.

Yılmaz, H. (2011). Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 61-78.

Yücel, F. (2014Temmuz-Ağustos). Herkes Kadar Suçlu. *Altyazı*, 141, 26-32.

Öz

Bu çalışmada Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Kış Uykusu* (2014) filmleri Mihail Bahtin'in kronotop kavramı ile yol/karşılaşma, taşra/idillik, eşik ve salon örnek kronotopları kullanılarak çözümlenmiştir. Bahtin'in romanda anlatıyı zaman mekansal olarak görünür kılmak, anlatının kronolojisine katkı sağlamak ve romanın türünü belirlemeye yardımcı olmak amacı ile kavramsallaştırdığı kronotop kavramı, sonrasında film çalışmalarına da kullanılmıştır. Yapılan çalışmada, yönetmenin filmleri kronolojik açıdan incelenmiş, kronotop kavramının yönetmenin filmlerinde anlatı, estetik ve tematik açılardan nasıl kullanıldığına bakılmış, kronotopların metafor ya da imge olarak da kullanılabildiği ispatlanmaya çalışılırken, kronotop kavramının özellikle taşra örneği üstünden Yeni Türkiye sinemasında kanon oluşturabilmesine katkı sağlayıp sağlayamayacağı tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Nuri Bilge Ceylan, Mihail Bahtin, Yeni Türkiye sineması, kronotop.

Abstract

In this study, Nuri Bilge Ceylan's feature films, *The Town* (1997), *Clouds of May* (1999), *Distant* (2002), *Climates* (2006), *Three Monkeys* (2008) *Once Upon a Time in Anatolia* (2011) and *Winter Sleep* (2014), have been analyzed from the perspective of Mikhail Bakhtin's chronotopes, specifically making use of the chronotopes of the road/encounter, provincial town/idyllic, threshold and parlor. These four chronotopes conceptualized by Bakhtin in order to make narration in novel visible in terms of time and space, reinforce the chronology of narration and determine the genre of the novel, were later adapted to film studies. In this study, the director's films have been analyzed chronologically and the utilization of the concept of chronotope from narrative, aesthetic and thematic aspects in the director's films has been examined. Furthermore, whilst attempting to prove that chronotopes can be utilized as metaphors and images, whether or not the concept of chronotope can contribute to canon development in New Turkish cinema has been discussed, primarily through the example of provincial town.

Keywords: Nuri Bilge Ceylan, Mikhail Bakhtin, New Turkish Cinema, chronotope.