

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA SKOPOFİK DİL: UZAK

Tuğrul ALİYEV

*“İnsan, aynı dünyada doğulduğu gibi, dilin içine
doğmakla kalmaz, dil yoluyla doğar.”*

- Jacques Lacan.

Nuri Bilge Ceylan, hiç şüphesiz, yeni Türk sinemasının en önemli temsilcilerinden olup, kendine mahsus farklı bir sinematografik dile sahip, Türk sinemasına önemli tesiri olan bir sinemacıdır.

“Taşra Üçlemesi”nin son filmi olarak nitelendirilen *Uzak*; Nuri Bilge’nin gerek teknik gerekse senaryo ve deneyim anlamında sinema dilinin yetkinlik eseri, aynı zamanda Taşra Üçlemesi’nin diğer filmleri (*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*) arasında en başarılısıdır. Her sanat eseri, bedi hususiyetlere sahip yeni ve kendine mahsus edebi dil yaratma ihtiyacı duyar. Nuri Bilge’nin, kendine mahsus imgeler bütününde oluşturduğu mevcut sinematografik dili, *Kış Uykusu* filminde değişir/dönüşür fakat bundan evvel, elde ettiği bu kurmaca dilin arkasındaki birçok özelliği gözden kaçırmamak ve diğer edebî sanatlar vasıtasıyla karşılaştırmak suretiyle incelemek gerekir. Bu dilin teknik hususiyetleri, zaman itibarıyla oluşmuş birtakım semiyotik ve sembolik niteliklere sahiptir. Sinematografide “anlam” dediğimiz şeyin ne ile oluştuğu, başta bir tartışma konusudur. “Anlam nedir?”, “Sinema nedir?” gibi sorular bir kenara bırakıldığında -mevcut delillerin doğrultusuyla böyle bir sanat türünden bahsediyorsak eğer- bir sinema filminin oluşumunu hazırlayan mevcut somut delil, bilhassa eserin dili olacaktır.

1. Sinema Dili

Bütün sanatsal çalışmalar, ortaklaşa bir hususiyet olarak, insan ve çevresinden beslenir. Tarihsel süreç açısından sanatın gelişimini değerlendirdiğimizde, roman sanatının tiyatroya, tiyatronun romana, romanın hikâyeye, resmin fotoğrafa, hatta şiirin de tiyatroya ciddi manada tesiri olduğunu görürüz. Sinema dediğimiz sanat, birçok teknik özelliği bakımından modern hayatın kaygıları doğrultusunda inşa edilmiştir. Nitekim modern sanatlar, modern insanın hayatını anlatır. Roman sanatı ve teknik yapısıyla beraber felsefi olguları, sanatsal estetik kaygıları, modern sanat türü olarak değerlendirilen diğer sanatlar, sinemaya tesir etmiştir. Etkilenme endişesi¹ çerçevesinde sinema sanatını incelersek kendi içinde de yarılacak ve başka bir inceleme alanına dâhil olacaktır. Örneğin, Fransız ve Türk sinemasını çeşitli açılardan ve tarihî olgular bakımından değerlendirme yapabileceğimiz bir alan oluşur. Sinema diye bir sanat varsa bu sanat; -modern hayatın yarattığı bir alan neticesinde- roman, şiir, tiyatro, resim, fotoğraf gibi sanatların tesiri doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Bir sinema eserinin dilini incelemek istiyorsak eğer onun diğer sanatlarla olan münasebetine bakmamız gerekecektir.

Sinema dili dediğimiz şey; şüphesiz ki saymaca (keyfi), aynı zamanda muğlak bir yapıya sahiptir. Tzvetan Todorov, edebiyatı, “*‘birincil’ değil ‘ikincil’ bir simgesel sistemdir: Hammadde olarak önceden var olan bir sistemi, dili kullanır*” (Todorov 2014: 46) diye tanımlar. Sanat eserinin sosyolojik yapısına inebilmek için kurmaca dili incelenmelidir çünkü “sosyolojik yapı”yı inşa eden de bu “kurmaca dil”dir. Söz gelimi yağlı boya resmin ana malzemesinin tuval, yağlı boya ve fırça olduğu; edebiyat eserinin ana malzemesinin dil olduğu gibi, sinemanın da ana malzemesi veyahut dili, görseldir/görüntüdür çünkü sinema eseri, seyircisi karşısında görsel dili ile ünsiyet kurar fakat şunu unutmamız gerekir ki hiçbir şey görüldüğü gibi değildir çünkü hiçbir şey, bir tek görüntüden ibaret değildir. Bu, görsel/kurmaca dilin arka planı bizatihi seyirciyi kendisine mühürler. Dolayısıyla bir film inceleniyorsa ana malzeme olarak bu görsel dil (aynı zamanda işitsel/ses unsuru) ele alınmalıdır.

1.1. Görsel/Kurmaca Dil

Göstergeler zaman itibarıyla yeni ve farklı anlamlar türeten bir materyali temsil eder çünkü dil saydam bir materyaldir ve anlamı karşılamak için yüzdelik bir paya sahip olamaz. İşlevselliği bakımından, nesneyi kısmen ta-

1 Bu kavram hakkında daha fazla bilgi için bk. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi, Bir Şiir Teorisi*, 1 bs., Metis Yayınları, İstanbul 2008.

mamlamakta ve ifade edebilmekte kullanılır. İkame bir kabiliyeti olduğunu da belirtmek gerekir. Göstergeler, yönetmenin şahsi imgeleri ve sembollerinin dönüşmüş ve belirli bir imaj yaratmış olan unsurdur yani ilk filminde denediği dili; ikinci, üçüncü ve diğer filmlerinde de kullanmaya devam ediyorsa bir yönetmen -bu- imgeden sıyrılarak onun bireysel diline dönüşür ve sembolleşir.

Edebî eser incelemesinde bir yığın genelgeler karşısında seçim yapmak ve bu seçim doğrultusunda bir indirgemeye gitmek gerekecektir. Sanat eserini yaratanın esas malzemesi olan dil, belirli bir kategoriye esas alan önemli bir etkidir. Bu kategori saymaca bir gerçeklik içerir ve bir sanatkârı diğer sanatkârlardan ayıran önemli bir unsur olarak nitelendirilir fakat “kurmaca dil”i yaratan etkenler aslında bir anda ortaya çıkmaz, onu hazırlayan bir zeminin olması gerekir. Ceylan gibi estetik kaygı olarak edebiyattan, resim, müzik gibi sanatlardan yararlanan bir sinemacının dilinin özellikleri, bilhassa bu kaynakların tesiri çevresinde aranabilir. Bu makalede de Ahmet Hamdi Tanpınar’ın nesir eserlerinde kullandığı bazı teknik özelliklerinden faydalanarak Ceylan’ın sinematografik dili çerçevesinde eserlerindeki mevcut sahneleri mukayese edeceğiz.

Ceylan; kendisi hakkında biyografik bilgi verirken üniversitede öğrenicilik yıllarında, zamanının çoğunu kütüphanede dünya klasikleri, sinema, müzik ve fotoğrafçılık ile ilgili eserler okuyarak geçirdiğini belirtir. Bu biyografik bilgi, onun sinema dilini incelerken şüphesiz bize kılavuzluk edecektir. “*Belli bir süreç yok. Genellikle üzerime yağan imgelerin altında edilgen bir şekilde hareketsiz duruyor ve bazılarının kendisini öne çıkarmasını bekliyorum*” (Tekler 2002: 36-37) diye sinemasındaki yaratma sürecini anlatır Nuri Bilge.

Bir imge sıklıkla kullanıldığında yönetmenin sembolüne dönüşür çünkü “*sözcükler bir şeye işaret ettikleri için birer göstergedirler*” (Moran 1988: 169). Bununla birlikte düşünce yapılarını yansıtan bütün bu özellikler, aslında yönetmenin sinema dilini de oluşturur ve bu dil, zaman itibarıyla kendine mahsus bir ifade biçimine dönüşür. Bu konuda yine dil bahsine geri dönmemiz gerekir ve bahsi geçen husus, akademik alanda başka bir tartışmanın konusudur.

2. Skopofili

Ceylan’da en çok kullanılan duyu, bakıştır. Göz bir araç olarak sanatta, empresyonistlerin kullandıkları bir vasıta idi. Nitekim empresyonizm on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmış ve resim sanatında başlamış bir akımdı.

Temel gayesi ise izlenimdi.² Bir manzaranın şairdeki aksini, ressamın eserlerine aksetmiş olan izlenimi esas alıyordu. Bu noktada Ceylan'ın skopofik dilinin estetizmini, yer yer empresyonizmin birtakım teknik özellikleri besliyor diyebiliriz. Ayrıca bununla birlikte empresyonizmi, bilhassa semiyotik ve sembolik içeriğe sahip dili, bir başka filmi olan *İklimler*'de görürüz.

“Skopofili” bakmanın hazzı demektir (Leppert 2009: 297). Dış mekânın şeyleri, bilinçte birer imge olarak kaydedilir. Neticede kâinat, imgeler yığıdır. Her mekân ve eşya bir imge ise bu imgesel dil, belli bir bakış açısını doğuracaktır. Bakışı, kısa bir tasnifle, dışa ve içe yönelik olarak ikiye ayırırız çünkü bir noktaya üç kişi aynı anda baksa bile aynı şeyleri görmeyebilirler. En azından aynı sıra ile görmezler. Berna Moran'a göre “*sözcükler birer gösterge olduklarına göre, dil bir göstergeler sistemidir ve dış gerçeklikten bağımsız, kendi iç bağıntılarına göre işler*” (Moran, 1988: 170). Sanat eseri, belirli bir bakış açısının mahsulüdür. Bu bağlamda, Yüksel Aksu'nun “*Kameranın gözü objektifse, yönetmenin gözü sübjektiftir*”³ ifadesini, doğru bir tanım olarak değerlendirebiliriz fakat bu iç ve dışa yönelik mekânsal ve zamansal (kronotop) imgelerin birikme ve sıralanma mekanizmasında muhakkak bir farklılık gözlemlenir. Bir romancının, roman yazarken kelimeleri dikkatle araması, seçmesi ve kullanması bir bakış açısı/subjektif bir mesele olduğu gibi Ceylan'ın kamera kullanımı, filmdeki sahne tertibi, sahnelerin uzunluğu/kısalığı, ışık, müzik gibi detayları da tabii ki öznel, seçicidir. Bu; ilhamın doğurduğu, tekrarlanmayan, aranmayan, -bir anda yaranan dil gibi görünebilirse de- aslında her elde edilen sahne, tekrarlanan dilin imgesel neticesini teşkil eder.

3. Skopofik Sahneler

Nuri Bilge Ceylan sinemasını, seyretmenin hazzı üzerine inşa etmiştir. Nuri Bilge'nin skopofik dili üzerinde inceleme yapabilmemiz için edebiyattan aldığımız örnekler vasıtasıyla karşılaştırma yapmamız gerekecektir. Ceylan filmleri hakkında yapılan eleştiri/incelemelemin birçoğunda, muğlak dili neticesinde çeşitli yorumlar yapıldığı görülür. Kimi eleştirmenler, sinemada bu dilin bir fonksiyona sahip olmadığını ileri sürmüş; kimi eleştirmenlerse bu sahnelerin filmin süresini gereksizce uzattığı; kimileri de seyirciyi sıkıcı bir dilin kullanıldığı kanaatine varmışlardır. Film hakkında yapılmış sıkıcı

2 Bu konuda daha fazla bilgi için bk. Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

3 Bu ifade, Işık Üniversitesi, Sinema Televizyon Bölümü Etkinlikleri, 13 Kasım 2014 tarihli, “*Yüksel Aksu Söyleyişi*” adlı etkinliğin videobandından alınmıştır.

ve boşluk meselelerini anlayabilmemiz için eserin dilini belirli bir kavram çerçevesinde incelemeliyiz.

Bu noktada, Nuri Bilge'nin *Uzak* filmindeki skopofik dili iki kısma ayırabiliriz:

- a) Skopofik sahnelerin gerçek işlevi.
- b) Skopofik sahneler hakkında yapılmış spekülatif yorumlar ve nedenleri.

3. 1. Gerçek İşlevi/Filmde Skopofik Dilin Sahneler Üzerinde Anlatımı

Yukarıda belirtilen birinci madde üzerinde bir incelemeyi esas alırsak ilk önce filmi genel hatlarıyla gözden geçirmeli, yukarıda üzerinde durduğumuz sinemanın dili ve edebiyatla olan münasebetini değerlendirip karşılaştırma yapmalıyız. *Uzak* filmi, Mahmut karakteri etrafında cereyan eden hadiselerden oluşmaktadır. Film bizi, taşradan başlayan serüvenle büyük şehre -İstanbul'a- kadar götürür. Mahmut; gençlik yıllarında taşradan İstanbul'a gelmiş, bir seramik fabrikasında ürün fotoğrafçılığı yapan ve senelerdir İstanbul'da hayatına devam eden orta yaşlarda biridir. Hayatındaki birçok kişiye hatta kendisine bile uzaklaştığını, film ilerlemeye başladığında görmeye başlarız. İlk evine misafir gelen Yusuf'a olan tavrı ve mesafeli münasebeti, kadınlarla olan karmaşık ilişkisi/ilişkileri, ailesinin telefonlarına geri dönmeyişi, sürekli bir kaçış ve uzaklaşma arzusu filmin esas konusunu teşkil eder.

Uzak, yüz on dakika süren bir filmidir. Alegorik yanının geride kalması ve eleştiriden ziyade, ferdin birtakım hususiyetlerinin film boyunca dağılması ön plandadır. Yüz on dakikaya dağılmış olan birçok sahne, Mahmut ve Yusuf karakterlerinin etrafında cereyan eder. Yusuf'un köyden İstanbul'a, uzaktan akrabası olan Mahmut'un yanına gelmesi, burada bir müddet kalması ve iş araması süreci ile birlikte Mahmut'un saklı hayatına geçiş yapmış oluruz. Kendi kozasından çıkan ve zamana dağılan bir karakter gibidir Mahmut. Yusuf'un, Mahmut'ta kaldığı süre zarfında, onun alıştığı düzeni bozması buna somut bir örnektir. Bu doğrultuda filmin ilerleyen zemininde gittikçe Mahmut karakteri kendini dışa vurur. Bununla da asıl sorununu yani eski karısıyla olan münasebetini görmeye başlarız. Film bu noktada iki kısma ayrılır. Bir, Mahmut'un kendi sorunları etrafında oluşan bir film; ikincisi ise Yusuf karakterinin kısa süren macerası. Bu yüzden bu film, Yusuf'un hikâyesinden çok Mahmut'un etrafında cereyan eden bir ferdi mesele olarak değerlendirilebilir. Mahmut'un ya da Yusuf'un iç dünyasına geçiş yapmak

için N. B. Ceylan skopofik dili kullanmıştır. Bunu sahneler üzerinde anlatım:

Mahmut ile eski karısı Nazan arasında geçen diyalog sahnesinde, kamera diyalog boyunca kadını izler. Seyir skopofiktir. Karşısında yüzü görünmeyen, tam seçilmeyen Mahmut vardır. Diyalogun her saniyesi, atmosferin her anı kadının yüzünde birikmeye başlar yani duygusal olarak tüm imgeler kadında yoğunlaşır. Dolayısıyla Mahmut ve Mahmut'un duyguları da kadının simasına yüklenir. Mahmut'un kederini, acizliğini, utangaç ve çaresiz durumunu kadının yüzünde değişen duygulardan anlayabiliriz. Bu inceleme doğrultusunda iki sonuca varmış oluruz: Birincisi bu skopofik seyir, estetik olgu yaratır. İkinci mesele skopofik seyir ve sahnenin uzun olması, bir neticeye bağlanır ve belirli bir amaca hizmet eder. Mevcut sahnede arka fonda çalmakta olan müzik, gidip gelen kalabalık mekân sesleri, masadan süzülerek yükselen küllükteki sigaranın dumanı âdeta geçmiş ile hesaplaşma anı gibidir. Mahmut konuşma sırasında başı eğik, küllükteki sigarayı seyredir. Bu gergin diyalogun sonunda, kamera Mahmut'a döndüğünde Mahmut'un yüzündeki ifade sadece boşluktur.

Diyalog sahnesi bittikten hemen sonra gelen sahil sahnesinde başka bir skopofik seyir başlar. Dış mekânda, sahil kıyısında seyre dalmış Mahmut'u birkaç saniye sabit kadrıda seyrediyoruz. Bütün o ihtişam artık dinmiş, karakter âdeta tek başına kalmıştır. Buradaki skopofik görselin imgesi dış mekâna yöneliktir. Bir önceki sahnede Mahmut'un duygularını yansıtan imgeler, kadının çehresinde toplanıyor ve seyrediliyorken bu sahnede Mahmut'un iç dünyasındaki imgeler, dış mekâna yayılır/dağıtılır. Neticede “*dilin gramatik dizilişinde ortaya çıkan, evrenin kendisi değil, evrenin imgesidir*” (Şahin, 2012: 48). Bu göstereyi destekleyen bir başka unsur da sestir, daha doğrusu sessizliktir. Mekândaki imgeler, içte yaşanırken somut bir özellik arz etmez. Sadece belirli bir duygunun göstergesidir ve mekânla bütünleşmek suretiyle soyutluğu kaybeder, somut özelliğe erişmiş olur çünkü “*semantik bakımından dil, öznenin bir mekân olarak dışı ve içi karşılama biçimini gösterir*” (age., 2012: 77). Kâinatta her şey, insan zihninde birer imge olarak yer alır. Bunun ana kaynağı ise bakıştır çünkü her kelime; duyguyu ve zamanı sınırladığı, bir kalıba soktuğu için zaman itibarıyla belirli bir imgeye dönüşür. Bu imgeler, insan zihninde her zaman kalır ve hiçbir şekilde kaybolmaz. Her özne, nesnenin aracılığıyla zamansal ve mekânsal imgeleri de peşinden getirir. Mekân, kaba bir tasnifle, zamanın tekrarlanan bir olgusudur. Söz gelimi on iki yaşındayken bir akşam saati, göl kenarı gezintisinde yaşadığınız

duyguları; kırk iki yaşında yine aynı göl kenarı, akşam saati gezintisinde hissedebilir, deneyimlersiniz. Bu sefer tekrarlanan şey, mekânın ve zamanın imgesi/imgeleri olacaktır. “Çünkü dil, imgesel ‘bir’i bilinebilir kılmaz, görülebilir kılar” (Age., 2012: 8).

Her skopofik seyir/bakış, birer imge/imgeler yığını olduğuna göre bu, devam ederek değişen ya da değişerek devam eden her görselde imgesel anlamın sürdürülmesine neden olacaktır. Mahmut’un eski karısıyla bahsi geçen sahnenin devamındaki skopofik seyir, mekâna/eşyaya dağılan bir seyirdir. Her iki sahne, mevcut sinematografik dilin neticesinde, bütünlük formuna ulaşır.

Diyalog sahnesinde, karakterler konuştuğça gerçek duygularını saklamaya çalışırlar. Ne Mahmut ne de eski karısı gerçek duygularını ifade etmezler ve mevcut diyaloglar vasıtasıyla mutlak olanı gizlemiş olurlar. Bu noktada diyalog zamanı skopofik sahnelerde, karakterlerin duyguları “içte” dağılır. Böylelikle bahsi geçen her iki sahne; iç anlam dışı, dış anlam ise içe geçiş yapmak suretiyle birleşir. İç nizamın belirli bakış açısı doğrultusunda, dış imgelerle yoğunlaştığı bu göstergeler bize farklı bir sonuç daha verir: Şöyle ki iç nizamın dışı dağılması, skopofik seyri uzun kılar. Seyir, skopofik olduğu için ve de iç nizam dışı dağıldığı için Mahmut karakteri, bir nevi manzara değil, iç nizamını seyrederek. Dikkat edilmesi gereken husus, karakterler yalnızken dramatik olayların sonucunda skopofik dilin ortaya çıkmasıdır. Dramatik yapının sonu, trajedik nizamın devamıyla içe geçer. İç nizamın seyirini yaratabilmek içinse yönetmen, skopofik dili esas alır.

Bir başka varsayım, Mahmut ile eski karısının diyalogu olan sahnede skopofik seyirin kime ait olduğudur. Kadrajın net olarak ve imgelerin bir bütün hâlinde kadının yüzünde toplandığı bu sahnede, mevcut anlamın yaratıcı öznesi Mahmut’tur. Sahne boyunca Mahmut’un yüzünü neredeyse hiç görmeyiz. Buna mukabil, bu skopofik seyirin bir kenarında sadece yüzünün bir kısmı görünen Mahmut’un bilinci sahneyi inşa ediyor olabilir veyahut gerçekleşen sahnede üçüncü bir göz olarak kenardan anı seyrediyor olabilir. Demek ki her iki varsayımda da Mahmut karakteri; bu sahnede bilinç düzeyinde somutluğu kaybeder, bilinçdışı düzeydeki soyutluğu dışı vurarak şeyleri somutlaştırır.

Peki, buradaki haz kime aittir? Sahnedeki seyri, skopofik seyir olarak tanımladık. Skopofili ise seyretmenin hazzı demektir. Haz duyan kimdir bu sahnede? Seyir bir görsel metin olarak skopofik, bir nedensel araç olarak estetikdir. Todorov’un belirttiği gibi “*kurmaca yapıt bir dizi tümcenin imgesel*

bir evrene geçişini sağlar” (Todorov 2014: 62). Burada önemli husus, yukarıda belirtilen sahnenin ilgili öznesidir. Bu durumda sahnedeki skopofik haz, hem yönetmene hem Mahmut karakterine hem de etkilenme endişesinde olan izleyiciye ait olabilir çünkü ister sinema ister “*edebiyatta, saf olgular ve olaylarla değil, belli bir şekilde sunulan olaylarla karşılaşırız*” (age., 2014: 68). Seyir; yönetmenin yarattığı, subjektif doğrultuda bir sahne olmasına rağmen seyri estetik kılan önemli bir faktör vardır ki o da Mahmut karakteridir. Ceylan’ın birçok filminde, karakterler bir manzarayı seyrederken dalıp giderler. Böyle sahnelerde, seyir skopofik bir dile sahiptir. Karakterlerin skopofik bir bakışa sahip olma nedeni, iç dünyalarını dışta görmeleri, yaşamalarıdır. Yönetmen bunu teknik açıdan kullanır. Ceylan, yaratıcı özne olarak skopofik dille eserin içinde kaybolur. Sonuçta, İbrahim Şahin’in belirttiği gibi “*her bilinç, tanımlamaya ve tasnife ihtiyaç duyar*” (Şahin, 2012: 124). Arzuyu esas alan dil, imgeler dünyasından sıyrılıp sözcüklerin birinci anlamıyla kullanılamaz. Arzu, gizli bir nesne olarak Ceylan filmlerinde belirli bir özellik arz eder.

Film boyu Mahmut, sürekli bir şeyleri saklamaya çalışır ve kaçır. *Uzak* filminde değişen atmosferin ve farklı duyguların ritmik göstergesi olarak sıklıkla ya ses/müzik ya da mevcut görseldeki renkler değişmiş/dönüşmüş olarak işlevsel özellik taşır. Filmin ikinci yarısından sonra, Yusuf’un birkaç saatlik şehirde dolaşması sahnesinde, şehrin/mekânın ve insanın/ruhunun değişen iklimini anlatan iki öge, sürekli değişen müzik ve renklerdir. Tramvayda geçen birkaç saniyelik kısa sahnede; kalabalık caddeyi, cadde-
deki insanların sınıfsal ölçütünü vurgulayan, durmadan değişen ve iç içe geçmiş, birbirinden farklı müzikleri duyarız/seyrederiz. Seyir skopofiktir. Görseldeki renkleri bir özellik olarak kullanan bir diğer yönetmen Krzysztof Kieslowski’dir ki o, bu tekniği maharetle kullanır. Bu sahnede ışık ve renkler sönük iken bir sonraki görselde, iç mekânda, renklerin gayet parlak olduğu görülür. Devam eden gezintinin sonunda, kovanın kenarında kalmış ve çırpınan küçük balığa bakan Yusuf; hemen devamında siyah ve maviye yaklaşan renklerin arasında, sessizce denizi seyrederek dinler. Renkler, sahnenin evveline nazaran daha sönük/soluk olarak Yusuf’un iç dünyasını anlatan estetik bir dile dönüşür. Yusuf’un bilinci, mekâna dağılır ve dönüşür. Bilincin mekâna dağılması; skopofik dilin içe yönelik olmasından ziyade, dışa dönük olduğunu gösterir.

Nuri Bilge Ceylan’da bakış esastır. Bunu uzak ve yakın bakış mesafesi olmak suretiyle ikiye ayırırız. Çerçeve ne kadar genişlerse karakterlerin iç

dünyaları bir o kadar mekâna dağılır fakat seyir özneye yaklaştıkça imgeler bütünleşir, yığılır.

3.2. Spekülatif Yorumlar ve Nedenleri

Uzak, vizyona girdiği andan itibaren eleştirmenler tarafından ilgi görmüş bir filmidir. Film hakkında yapılmış yorumlar genel hatlarıyla uzunluktan dolayı sıkıcı olması, bu uzun sahnelerin bir işleve sahip olmaması gibi farklı yorumlara dayanır. Bu noktada ilk önce yorum dediğimiz şeyeye dikkat etmemiz gerekecektir. “Her edebi sanat eseri, her şeyden önce anlamın kendisinden doğduğu birtakım sesler dizisidir” (Wellek 2012: 179) dedikten sonra, bu kavramın sinematografi sanatı için de tanımlanabileceğini vurgulamalıyız. Her sanat eseri, belirli bir bakış açısı ise mevcut sanat eserini deneyimleyen şahıs da bakış açısına sahiptir ve eseri belirli bir tavırla deneyimlemesi gerekir. Bir şiirin anlam ahenginde, yüksek sesle okunuşuyla içten bir sesle okunuşu arasında çeşitli anlam ayrılıklarına neden olacak farklılıkları vardır. Sanat eseri, mevcut yapısı itibarıyla zamanla yinelenen ve değişen bir imge oluşturabilir. “Her gösterge, bütün diğer göstergeler olmadığı için kendisiyse o zaman her gösterge potansiyel olarak sonsuz bir farklılık dokusundan oluşuyormuş gibi görünecektir” (Eagleton 2014: 138). Sıradan bir seyircinin her zaman seyrettiği Boğaz, yıllardır her gün önünden geçip gittiği sahil, filmin mevcut yapısında izleyici için yaşantısındaki anlamı ifade edemeyebilir, farklılık teşkil eder çünkü sinemada her gösterge tek başına bir anlam arz edemeyeceğinden tüm göstergeler, birleşik ve devam eden imgelerden oluşur. Bir şiirde ay ve güneş ifadelerinin kullanımı, şairin zihnindeki ay ve güneş için istifade ettiği imgelerini yansıtıyordur fakat bu esnada üçüncü şahıs devreye girer. Eser birinci, eserin yazarı ikinci şahıs ise eser ile eserin yazarı arasında duran bir başka üçüncü şahıs vardır ki o da seyircidir. Sonuç itibarıyla sanat eseri, yönetmenin göstermek istediğinden ziyade, bambaşka farklı bir yönden yorumlanabilir. Nitekim bazı şairlere göre -örneğin Ahmet Haşim'e göre- şiirden herkes farklı bir mana elde etmelidir.⁴ Hatırlanacak olursa sanat eseri, muğlak ifadeye sahip idi. Muğlaklık ise belirli derecede bir müphemiyet doğuruyordu. Ceylan'ın sinematografik dilinin bu özellikleri, çeşitli yorumlara neden olan en önemli unsurdur.

Bir sinema eseri elbette ki izlenilebilir olmalıdır ve elbette sessiz/durgun sahneler var ise bu sahneler filmde bir şeye hizmet etmek zorundadır. Yukarıda belirttiğimiz gibi sanat eserinin mevcut yapısı, düz manada bir anla-

4 Bu konuda daha fazla bilgi için bk. Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, 14. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.

ma sahip olmayabilir çünkü duygular, bir tek görüntüden ibaret değildir. Bir sanatkar, sanat eserinde yoğun imge düzenini yaratmak için mevcut dilin arka planını kullanır. Bunu roman sanatından bir örnekle de izah edebiliriz:

Tanpınar'ın *Huzur* romanında birçok sembolik, semiyotik ifadeler ve Marcel Proust'dan gelen uzun cümle kullanımı hayli fazla vardır. Bu uzun cümleler, ön cephede skopofik bir seyir üzerine kurulsa da arka planında “Ütopik Dil”, “İngesel Dil”, “Mitik Dil/Dil ve Ritm”, “Dil ve Erotizm” gibi birçok teknik özelliğe sahiptir.⁵ Şöyle ki Şahin, Tanpınar'ın bu uzun cümle kullanımının arka planında bir zaman endişesi, mesafe olgusu olduğunu belirtir ve “*Tanpınar için ilk sesle nokta arasındaki sürecin uzatılması önemlidir*” der (Şahin 2012: 60) yani bir cümlenin okurken başlangıcından süre itibarıyla sonuna vardığınızda, belirli bir zaman çemberinde, dil ile dilin içinde mesafe kat etmiş olursunuz. Cümle içindeki kelimeler, ya da görseldeki tüm göstergeler, artık birincil anlamından sıyrılıp yazarın ya da yönetmenin eser üzerine inşa ettiği ikincil anlamına dönüşmüş olur. Ceylan sineması üzerine yapılan çeşitli ve ortak yorumlarından birisi de genel kanı olarak “sıkıcı” olmasıdır. İlk önce şunu belirlememiz gerekiyor ki sıkılmak bile bir duygudur. Daha sonra bu bir mesafe/zaman, aynı zamanda bu mesafe/zamanın içinde var olan mekân olgusunu doğurur. Uzun ve sabit kadrajın olduğu sahnelerde seyirci âdeta zaman kavramını hisseder çünkü dil, mekânın zamanını vurular. Estetik olgu, muhakkak ki ön plandadır. Zira yukarıda belirttiğimiz gibi skopofik dil, ilkin estetik bir dilin tekniği olarak değerlendirilebilir. Nuri Bilge Ceylan, seyretmekten haz duyar. Yönetmenin böyle bir sinematografik dil kullanımının sebebi olarak fotoğrafçı olması gösterilir. Bu tam anlamıyla doğru bir değerlendirme olarak kabul edilemez çünkü fotoğraf, teknik itibarıyla birçok özellikleri bakımından sinema sanatından farklıdır ve ayrılır fakat kendisinin de belirttiği gibi çerçeveleme konusunda fotoğrafçılıktan gelen bir bakış açısı muhakkak ki vardır. Neticede filmdeki mevcut skopofik sahnelerin uzun olması; sıkılmak duygusundan ziyade, içeriğindeki mana yığınının işlevsel bir parçasıdır.

4. Sonuç

Uzak filminde, sathi olarak modern hayatın sınırları içinde bunalan ve kendine gittikçe uzaklaşan insan/insanların tasviri yapılır. Film; modern insanın, büyük şehirlerin kalabalık muhitinde kendisine giderek yabancılaşmasını anlatır. İç nizamını eşyada/mekânda seyrederken karakterlerin, asıl iç

5 Bu konuda daha fazla bilgi için bk. İbrahim Şahin, *Haz ve Günah*, 2. bs., Kapı Yayınları, İstanbul 2012.

dünyalarına uzak olduklarını görürüz. Bastırmak ve uzaklaşmak istedikleri tüm duygular, mekâna dağılan ve somutluk elde eden unsurlar; dilin içinde, dil yoluyla birer göstergeler dünyasına çevrilir. İç ve dışa yönelik imgelerin, ses ve renklerin arka planında, kendisine gittikçe uzaklaşan modern insanın içsel buhranından bahsediliyor. Bu bağlamda Mahmut karakterine asıl uzak olan şey, uzaktan akrabası olan Yusuf değil, bizatihi kendisidir. Zira skopofik dilin etrafında cereyan etmiş yorumların asıl nedeni, filmin belirli bir amaca hizmet eden sinematografik dili olmuştur. Neticede imgelerden sıyrılamayan insan, imgelere sığınır. Şunu da unutmamak gerekir ki edebî eserin anlamı sınırlanamaz ve tükenmez. Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografik dili, diğer sanatlarla mukayese edilmek suretiyle yeniden ele alınıp incelendiğinde göz ardı edilmiş birçok unsurun, farklı neticeler ortaya çıkaracağı muhakkaktır.

Kaynaklar

- ŞAHİN, İbrahim (2012), *Haz ve Günah, Bir Tanpınar Yorumu*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- TODOROV, Tzvetan (2014), *Poetikaya Giriş*, Metis Yayınları, İstanbul.
- TEKER, Ayşe (2002), "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleyişi", *Mega Movie*, 71: 36-37.
- MORAN, Berna (1988), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- LEPPERT, Richard (2009), *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- RENE Wellek ve Austin Warren (2012), *Edebiyat Teorisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- EAGLETON, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- HAŞIM, Ahmet (2015), *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- BLOOM, Harold (2008), *Etkilenme Endişesi, Bir Şiir Teorisi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- KEFELİ, Emel (2014), *Batı Edebiyatında Akımlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul.