



RABARBA

SENLIK

Haziran 2018
Sayı: 16
10 TL

AYLIK SİNEMA DERGİSİ

TSB
Türk Sineması
Tarihçesi

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI

Koza . Kasaba . Mayıs Sıkıntısı . Uzak . İklimler . Üç Maymun
Bir Zamanlar Anadolu'da . Kış Uykusu . Ahlat Ağacı

Doğu Demirkol . Murat Cemcir . Haluk Bilginer . Demet Akbaş . Zeynep Atakan
Melisa Sözen . Bora Gökşingöl . Hasan Akbulut . Bülent Diken . Hakan Bıçakcı

Erdem Tepegöz . Bahadır Cüneyt Yalçın . Resul Ertaş . Samet Karagöz . Erdem Topsakal

Borg vs. McEnroe . Westworld . Vurun Kahpeye

80'ler Kıtır Kıtır . Zeki Ökten Üzerine

İMTİYAZ SAHİBİ

Ogün Şanlıer

GENEL YAYIN YÖNETMENİ

Kürşat Saygılı

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

K. Fırat Çakkalkurt

İDARİ KOORDİNATÖR

Emrah Kılıç

EDİTÖRLER

Fatih Değirmen

Teksin Begeç

KATKIDA BULUNANLAR

Demet Akbağ, Hasan Akbulut, Oktay Albayram, Zeynep Atakan, Demokan Atasoy, Hakan Bıçakcı, Haluk Bilginer, Murat Cemcir, Doğu Demirkol, Bülent Diken, Resul Ertaş, Gökhan Gök, Bora Gökşingöl, Ali Karadoğan, Samed Karagöz, E. Sedat Kurubaş, Sena Özkurt, Dilan Salkaya, Esra Saygılı, Melisa Sözen, Mesut Tanır, Hüsnü Temaşa, Erdem Tepegöz, Erdem Topsakal, Ertan Tunç, Bahadır Cüneyt Yalçın, Selin Yetimoğlu

TEŞEKKÜRLER

Feza Çaldıran, Gülay Çiko, Emel Işık, Necati Kocabay, Koray Köse, Selma Semiz, İrem Şentürk

GRAFİK TASARIM

Ömer Faruk Özdemir

Tank Can Özkan

KAPAK İLLÜSTRASYONU

Doruktan Turan

İLLÜSTRASYONLAR

Büşra Coşkun, Büşra Öztürk, Doruktan Turan

SOSYAL MEDYA

Facebook: Rabarba Dergi, Instagram: RabarbaDergi

@rabarbadergi

REKLAM PAZARLAMA

reklam@rabarbadergi.com

BASKI

Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık A.Ş.

Adres: Akpınar Mah. Hasan Basri Cad. No:4

Sancaktepe - İSTANBUL

Telefon: 0216 585 90 00

DAĞITIM

Turkuvaz Dağıtım Pazarlama

Akpınar, Hasan Basri Cad. Sabah 2000 Tesisleri

No:4, 34885 Sancaktepe/İstanbul Telefon:

0216 585 90 00

İLETİŞİM

Cihangir Caddesi Doktor Mehmet Öz Sokak

Jones Apt. No: 5 Kat:3 Cihangir Taksim /

İstanbul Tel: 0212 243 44 76

info@rabarbadergi.com



Rabarba Şenlik dergisi, ayda bir yayınlanan yerel süreli yayındır. Dergide yer alan içerik dergi yönetiminden veya yazarlardan izin alınmaksızın tamamıyla kullanılamaz. Kaynak göstermek suretiyle kısmen alıntı yapılabilir. Dergide yayınlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarlarına, reklamların sorumluluğu reklam veren firmalara ait olup Rabarba Şenlik dergisi sorumlu tutulamaz.

Bu ay #RabarbaTartışıyor'da sanat sinemasını tartıştık. Sanat sineması ve vizyon sineması ayrımı nasıl yapılmalıdır? Hangi filmlere sanat sineması denilebilir? Keyifle okuyacağınızı düşündüğüm, ama asla net cevaplar bulamayacağınızı bildiğim tartışmamız, sadece zihinlerde birkaç soru işareti oluşturmayı hedefliyor.

Vizyon bölümünde, Janus Metz Pedersen'in yönettiği *Borg vs. McEnroe* filmi karşılıyor bizi. Cep Sineması'nda ise Bahadır Cüneyt Yalçın "Futbolcu Sinopsisler" yazısıyla yine eğlenceli bir okuma vaat ediyor.

Bu ay dosya konumuz Nuri Bilge Ceylan sineması. Ceylan'ın son filmi *Ahlat Ağacı* Cannes prömiyerini yaptı ve 1 Haziran itibarıyla vizyonda olacak. Biz de Rabarba ekibi olarak yönetmenin üslup, stil, anlatı ve sinematografi açısından sinema anlayışını tartıştık. Bu kapsamda dosyanın ilk yazısında Nuri Bilge Ceylan sineması üzerine önemli bir kaynak olan *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman ve Mekan* kitabının yazarı, Prof. Dr. Hasan Akbulut'la usta yönetmenin sinemasına giriş yapıyoruz. Ardından Mayıs 2018'de yayınlanan çiçeği burnunda bir kitap olan ve Graeme Gilloch, Craig Hammond ve Bülent Diken'in ortaklaşa yazdığı *Nuri Bilge Ceylan Sineması* kitabı üzerine ortak yazarlardan Prof. Dr. Bülent Diken ile Ceylan sinemasının kodlarını açığa çıkarmaya çalışan, keyifle okuyacağınız bir röportaj var. Sonra Ceylan'ın tüm filmografisini tartışan yazılarla devam ediyoruz. İlk durak, Kürşat Saygılı'nın, Bulut Üçlemesi olarak ifade edilen *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerini analiz eden yazısı; sonra, Dilan Salkaya'nın *İklimler* (2006) üzerine yazdığı yazı; Gökhan Gök'ün *Üç Maymun* (2008) yazısı; Teksin Begeç'in *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) yazısı; Hakan Bıçakcı'nın farklı bir poliseye örneği olarak tartıştığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi üzerine bir değerlendirmesi, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmleriyle ilgili yazılar temel bir Ceylan sineması okuması yapmaya olanak sağlıyor. Son olarak Nuri Bilge Ceylan'la çalışmış, Haluk Bilginer, Doğu Demirkol, Murat Cemcir, Demet Akbağ, Melisa Sözen gibi oyuncularla Ceylan'la çalışmak üzerine keyifli röportajlar yaptık. Ceylan'ın çoğu filminde yapımcılığını üstlenen Zeynep Atakan ve kurgucu olarak Ceylan'la çalışan Bora Gökşingöl ile de filmlerin mutfağına dair konuştuk. En önemli yönetmenlerimizden Nuri Bilge Ceylan sineması hakkında kapsamlı bir bakış açısı oluşturmak için bu çalışmalarını ve röportajları kaçırmamanızı öneririm.

Canavarlar, Yaratıklar, Manyaklar'da Demokan Atasoy bu ay 1980'ler korku filmleri üzerine eğiliyor. Tam Ekran'da Mesut Tanır *Westworld*'ü, Perspektif'te Samed Karagöz, *Goya'nın Hayaletleri* (*Goya's Ghosts*, 2006) filmi, Senaryo Dersleri'nde usta senarist Resul Ertaş iyi karakter oluşturma sanatını ele alıyor. Soundtrack'de müzisyen Erdem Topsakal müzisyenleri anlatan filmlerin izlerini sürüyor. Yeşil Vadi'de Hüsnü Temaşa *Vurun Kahpeye* filmi tartışıyor. Sonrasında *Zerre* (2012) filmiyle büyük beğeni toplayan Erdem Tepegöz, ilk yönetmenlik deneyimini ve ilk filmi çekecek yönetmenlere tavsiyelerini anlatıyor. Bu ayki Yeşil Vadi makalesi Ali Karadoğan'ın Zeki Ökten üzerine yazdığı makale. Objektif'te de bu ay *Melankoli* (*Melancholia*, 2011) filminden hatırladığımız metal halka var.

Sonraki sayılarda görüşmek üzere...

Fatih Değirmen

#RabarbaTartışıyor:

SANAT
SİNEMASI

Türkiye’de “sanat sinemasının” en büyük temsilcisi Nuri Bilge Ceylan’ın yeni filmi Ahlat Ağacı vizyona girmişken, biz de “sanat sineması” kavramını masaya yatıralım dedik.

Kürşat Saygılı: Bu ay sanat sineması kavramı üzerine konuşalım istiyorum. Sinemayı sanat yapan şey üzerine konuşalım. Walter Benjamin “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” makalesinde sanat eserinin biricikliği üzerine bir tartışma atar ortaya. Bir tablo mesela, biriciktir; tektir. Kopya edildiği anda tablonun kopyası tekrar sanat eseri olmaz. Olsa olsa bir kitsch olabilir. Fakat sinema farklıdır. Kopya edilerek yeniden üretilir. Bu reproduksiyon bir tablonun replikası olmaz; filmin yeniden, aynen, tekrar üretilmesi, bir kitabın çoğaltılması gibidir. Benjamin’e göre, bu sebeple sinema demokratik bir sanattır. Çünkü yeniden üretilbildiği için aynı anda geniş halk kitlelerine ulaşabilir. Bir oyunun sahnede sergilenmesi gibi değildir. Şimdi günümüzde bu yeniden üretim internet aracılığıyla daha yaygın, belki daha demokratik bir hal kazandı. Ancak, internette özellikle “korsan” kopyalarda ses, renk ve ışık gibi teknik özelliklerin bazen ikinci planda kaldığı da bir gerçek. Şimdi burada size şunu sormak istiyorum. Film sadece bir hikaye değildir; ışık, ses, renk, görüntünün derinliğinin belirlenmesi, kadrılar ve birçok teknik detay bir filmi film yapar. Online platformlarda bir filmin kötü bir kopyası filmin yeniden üretilmesi olabilir mi?

Fırat Çakkalkurt: Valla bu konuda benim kafam biraz karışık, çünkü “sinema sanatının” tam olarak nerede aranması gerektiğinden emin değilim. O yüzden bence burada çerçeveyi biraz daha da genişletebiliriz. Teshome Gabriel’i bilirsiniz; üçüncü sinemacı.

Fatih Değirmen: Abi, valla tam girmek istediğim konu bu Üçüncü Sinema olayı. Kestim lafını, ama bence iyi bir nok-



Walter Benjamin

ta. Özellikle estetik biçimin mahiyetini tartışma açısından. Neyse sen devam et.

Fırat: Gabriel bir makalesinde sinemanın doğasına dair bence çok zihin açıcı bir şey söylüyor. Kendisi Etiyopya doğumlu bir akademisyen, ama uzun yıllar ABD’de yaşamış ve 30 küsur yıl aradan sonra ilk kez memleketini ziyaret etmeye karar veriyor. Etiyopya’da annesi yaşıyor, uzun yıllardır onunla görüşmemişler. Çok heyecanlanıyor bu ziyaret öncesinde, annesine de haber vermiyor, sürpriz yapacak. Sonra tüm bu yolculuğu kamerasıyla kaydedip bir film yapmaya karar veriyor. Daha yola çıkmadan kayıt yapmaya başlıyor, yolculuk hazırlıkları falan... Kafasında da kuruyor, annemin evine giderim, zili çalarım, annem tam kapıyı açarken de kameranın kayıt tuşuna basarım ki annemin yüzünde o anda belirecek ifadeyi çekeyim. O ifadeyi filmi için çok önemsiyor. Sonra gidiyor Etiyopya’ya, annesinin evine geliyor, zili çalıyor. Annesi kapıyı açıyor, ama Gabriel kayıt tuşuna basmıyor. Sonradan düşününce diyor ki “Sinema olması için o anın kamerayla kaydedilmesine gerek yoktu. O an kendi başına zaten sinemaydı.” O anki duygu, durum, öncesindeki hikaye, karakterler, kamera yerine kendi gözüyle anı hafızasına kaydetmesi, etraftaki seyirciler falan... Her şey tamam o anın sinema olması için. O yüzden filme kaydetmeye gerek yok. Sonra da buradan bir çıkarım yaparak filmler için sinemanın sadece teknik boyutu diyor. Yani, olmazsa olmaz değil, çünkü sinema teknikten ibaret değil. O yüzden, Kürşat, senin dediğin gibi film sadece hikaye değil; ama sinema da sadece film değil. Bu durumda “sinema sanatını” sinemanın sadece teknik tarafını karşılayan filmlerde aramak doğru mu? Eğer öyleyse bile, daha ışığına, rengine gelmeden önce, filmin sanat olabilmesi için seyirciyle kurduğu bağ açısından bir zorunluluk söz konusu mu? Yani, benim kendi kendime yapıp kimseye göstermeden ortadan kaldırdığım, kaydını sildiğim bir film ne olacak? Mesela, geçenlerde 3 Vakte Kadar (2018) filminin haberi yapıldı; vizyonda sadece bir kişi

seyretmiş filmi. Eğer o kişi de seyretmemiş olsaydı, film seyirciyle hiç iletişim kuramazdı ne olacaktı? Bir film bomboş salonda oynatılırsa bu sinema olur mu? Haliyle, bahsettiğin online platformdaki film linki - daha ışığını, rengini bile görmeden - hiç kimse tarafından tıklanmamış, bir kez bile seyredilmemiş bir linkse, o zaman da filmin bu linkte yeniden üretildiğinden bahsedebilir miyiz? Mesela, salonlar sinemanın bir bileşeni, ama filmi sinema salonu yerine evde izlediğimizde de bunu sinema kabul ediyoruz. Haliyle, sinema salonları sinema için önemli, ama olmazsa olmaz değil. E, filmler de sinemanın sadece teknik boyutu, olmazsa olmaz değil. Peki, eğer seyirci sinemanın olmazsa olmazıysa, sinemada neyin sanat olduğuna seyirci mi karar verecek? Bir eserin sanat olması için üreticisinin elinden çıkması yeterli mi, yoksa ona bu payeyi tüketicisi mi verecek? Eğer öyleyse, bu çoğunlukçuluğa yol açmaz mı ve bu çoğunlukçuluk sinemayı Benjamin’in bahsettiği demokratiklikten uzaklaştırmaz mı? Kafamda deli sorular! (gülüyor)

Fatih: Abi on numara sorular bunlar. Bu sorulardan hareketle bazı şeyler söylemeden önce, sinemanın biçimsel özellikleriyle ilgili yapılmış, bence en verimli tartışmaları barındıran Üçüncü Sinema bahsine girmek gerekir. Arjantin’de örneklerini gördüğümüz, Solanas ve Getino’nun manifestosunu yazdığı bu akım, biçimsel güzellikle film üretme kaygısını bir burjuva davranışı olarak görür. Özellikle Üçüncü Dünya olarak imlenen ülkelerde biçimsel kaygılara girmek yerine postkolonyal Amerikan müdahaleciliğiyle hesaplaşan filmler çekip mücadele alanları oluşturmak daha önemlidir. Burada sanatın toplumsal işlevi estetik işlevinin önüne geçer ki bence de eğer toplumsal ihtiyaç bu yöndeyse, estetik işlevin bireyci etkilerinden ziyade toplumcu bir tavır takınmak daha etkili olur. Kürşat’ın Benjamin’e yaptığı atfı düşünürsek, evet, demokratik işlev vardır; fakat bu işlev, biçimsel mükemmeliyete ulaşmak için sanatçı egosunu şişirmek ya da seyirci refleksine göre bir üretim-tüketim



Fırat: “Teshome Gabriel filmler için sinemanın sadece teknik boyutu diyor. Bu durumda ‘sinema sanatını’ sinemanın sadece teknik tarafını karşılayan filmlerde aramak doğru mu?”

Kürşat: "Sinema, Avrupalılar sayesinde sanat olarak kabul görmeye başladı. Fakat sonrasında Hollywood'un da teknik olarak sinema endüstrisini geliştirmesi ve Amerikan Yeni Dalgası, Avrupa sanat sinemasına bir alternatif oldu."

ilişkisi kurmak yerine, toplumcu bir bakış açısı ortaya koymanın zaten bir üst sınıf uğraşı olan sanatı daha kolektif bir demokrasiyle buluşturabilir. Böyle olsa sanat seviciliği, sanat emekçiliğine dönüşür. Biraz dağınık anlattım, ama böyle düşünüyorum. Fırat'ın yaptığı atıfta beni etkileyen şöyle bir nokta var: Film bir teknokrazi işi; yani başlı başına bir sinema sanatı enstrümanı değil bence de, ama gündelik yaşam zaten sayısız imgenin yeniden üretimine gebe olduğundan kamerasız da sinema pekala mümkün. Çünkü 21. yy. insanı bir nevi kurmacanın kurmacasına dönüşmüş durumda zaten.

Kürşat: Sinemanın ilk yıllarında alt sınıflara hitap eden bir tarafı vardı. Yani bir anlamda eğlence bir seyirdi. Geniş kitlelere yayılması da belki bu yüzden sinemanın. ABD'nin sinemayı endüstriye dönüştüren ilk ülke olması şaşırtıcı değil belki, ama Avrupa'nın ABD karşısındaki en önemli hamlesi Fransızların "film d'art" kavramını dolaşıma sokması olmuştur. Sanat sineması dediğimiz şey de buradan türedi. Sinema, Avrupalılar sayesinde sanat olarak kabul görmeye başladı. Yani kitle kültüründen popüler kültüre geçiş için Avrupa sineması

önemli bir adım attı. Aynı zamanda da Hollywood'un pazar hakimiyetini kırdı. Fakat sonrasında Hollywood'un da teknik olarak sinema endüstrisini geliştirmesi ve Amerikan Yeni Dalgası, Avrupa sanat sinemasına bir alternatif oldu. Şimdi şu soruyu sormak istiyorum: Sanat filmi dediğimiz zaman kastettiğimiz şey ne olmalı? Örneğin; *Titanik* (*Titanic*, 1997), *Serseri Aşıklar*'dan (*À bout de souffle*, 1960) daha az mı sanattır? Ya da bunun bir sınırı var mıdır?

Fatih: Abi, bunun sınırını belirleyecek bir tartışma yapmak çok zor. Nitekim David Bordwell de bin dereden su getirerek neyin sanat sineması olduğunu, neyin modern sinema olduğunu anlatmaya çalışmış "Sanat Sineması" makalesinde; ama bence çok da tatminkar bir cevap ya da ayırım bulamamış gibi görünüyor. Yine de senin sorun onun tartışma düzleminde daha provokatif. Yani, Bordwell'in sanat sineması bileşeni olarak söylediği gerçekçilik ve yaratıcı dışavurum gibi özellikler pekala örneğini verdiği iki film için de kullanılabilir kavramlar. Soruyu "James Cameron mu, yoksa Godard mı daha auteur?" diye değiştirsek, belki daha rahat bir ayırım yapabiliriz; çünkü



Titanik



Serseri Aşıklar

Bordwell makalede bir diğer sanat sineması özelliği olarak auteur yönetmenlerin varlığına işaret ediyor ki bence bu işaret de yönetmen egosunu şişirmekten başka bir işe yaramıyor. Edebiyattan böyle bir kavram devşirince ne oluyor yani, yönetmen kendini Kafka mı zannediyor? Ama fark ettiysen, soruna soruyla karşılık verip topu dolandırıyorum Kürşat. Tabii ki cevap vermeyeceğim. (gülüyor)

Kürşat: İşin bir de festival boyutu var tabii ki. Festivallerde gösterilen filmlerin "sanat" diye, vizyonda kendisine geniş yer bulan filmlerin ise farklı bir şekilde adlandırılması başlı başına bir sorun bence sinema yazını için. Minimalist, felsefi bir söyleme sahip, yahut klasik edebi metinlerden uyarlanmış, avangard filmler direkt sanat filmi olarak tanımlanıyor. Bu ne kadar doğru bir yaklaşım?

Fatih: Bu mesele bence biraz algısal. Yani, sanat filmi ve piyasa filmi ayrımı tamamen filmlerin tüketim koşullarının farklılıklarıyla alakalı. Sanat filmi alıcısı, film festivalde gösterilince daha çok tatmin oluyor. Bir de sanat kelimesinden

kaynaklanan, sanki sanatın kendisi çok masummuş gibi - sonuçta burjuva ahlakının meşrulaştırılmasına hizmet ediyor çoğu örneği - bir üstünlük kurma durumu bahsettiğin ayrımı yapıyor. Sanat, estetikleştirme, hijyenikleştirme, biçimselleştirme ve benzeri kavramlar özellikle yeni dünya düzeninin yeni kutsalları olarak karşımıza çıkıyor. Yani, senin sorunda da sanat sinemasına atfedilen ayrıcalıklı bir konum var aslında. Bir ters ispat yapıyor gibi soru. Vizyon filmleri de pekala sanatsal olabilir türünden bir gönderme yapıyor. Bu ayrımlar geçtiğimiz yüzyıl için işlerlik alanına sahipti, ama bu yüzyılda çok işlemiyor gibi geliyor bana. Tamamen algısal olarak işlediğini kabul ederim, ama bir tüketim aygıtına dönüştüğümüz bu yüzyılda sanatmış, festivalmiş ya da piyasa filmiymiş, çok fark etmez. Tek fark ambalajda sanırım. Kaldı ki en büyük piyasa yapımcıları festivallerden çıkıyor artık. Ya da dur! Daha beylik bir cümle kurayım, şimdi aklıma geldi: "Zaten dünya olmuş bir Disney stüdyosu, daha ne sanatı, edebiyatı olabilir ki." Bu da nihilist bir cümle oldu, ama aşağı yukarı böyle düşünüyorum. ■

Fatih: "Sanat, estetikleştirme, hijyenikleştirme, biçimselleştirme ve benzeri kavramlar özellikle yeni dünya düzeninin yeni kutsalları olarak karşımıza çıkıyor."



Bülent Diken: “Nuri Bilge Ceylan bizim kitabımızı okusa, tahmin ediyorum düşünmediği birçok şey çıkar.”

GÖRÜNMEYENİN FOTOĞRAFÇISI

Röportaj: Fatih Değirmen

“Nuri Bilge Ceylan Sineması” başlığıyla kısa süre önce yayınlanan kaynak kitabın yazarlarından Prof. Dr. Bülent Diken’le yönetmenin sinemasına giden izleri takip ettik.

Kitaptan başlayacak olursak hocam, Ceylan sinemasını tanımlamak için “Ne/Ne de”, “Sessizlik Sineması” ve “Başka Yer Sineması” gibi kavramlar kullanıyorsunuz. Bu tanımlamaların gönderme yaptığı yer neresidir?

En başta Nuri Bilge Ceylan’da olan biten kadar olmayan da gösterilmiyor, ama seyirci davet ediliyor onu hayal etmeye, onun varlığını hissetmeye. Mesela bunun en çarpıcı örneği, *İklimler* (2006) filminde var. *İklimler* filminin dört mevsimle ilgili olması gerekir, ama üç mevsim görülüyor, dördüncüsü yok. O dördüncünün yokluğu, olmayanın yokluğu.

O yokluk nedeniyle hayal gücümüz harekete geçiyor. Bir de o yokluk sayesinde politize oluyoruz. Çözüm arayışı, vs. hep oradan çıkıyor. İnsan hayatı da, toplumsal hayat da hep iki boyutu olan hayat. Deleuze’de de bu böyle, Agamben’de de bu böyle. Bir aktüel olan var, bir de virtüel olan boyutu var. Virtüel, gerçek ama aktüalize olmamış bir şey. Dördüncü mevsimde ben direkt virtüel, potansiyel boyutu görüyorum. Göstermediği için görüyorum. İşte o “Ne/Ne de?” derken bu kastediliyor. Nuri Bilge Ceylan’ın hep fotoğrafçılığının altı çizilir. Benim okumama göre fotoğrafçılığı aşan, göstermeyerek, fotoğrafını çekmeyerek o dördüncü mevsimi, virtüeli hissettirmesi önemli.



"Biz Nuri Bilge Ceylan'ın felsefe yapmasını, sosyoloji yapmasını beklemiyoruz, ama onun ürettiği sinematik imge ile sosyolojinin ürettiği kavram arasında bir flört başlıyor bazen, bir çakışma oluyor."

Tabii ki çok önemli bir fotoğrafçı, ama sineması fotoğraftan öteye gidiyorsa bu olmayanı gösterdiği için. Mesela *Kasaba*'da (1997) sırada oturan bir kız öğrenci var. O kız çocuğuna baktığında, o kızın aktüel hayatını görüyorsun, ama potansiyellerini ve olamayacağı şeyleri de görüyorsun. Bu kız asla Robert Kolej'de eğitim almayacak, bu kız asla şu imkanlara erişemeyecek, onu da görüyorsun. Potansiyel o yüzden anahtar bir sözcük Nuri Bilge Ceylan'ı düşünürken. *Aristo*'da iki çeşit potansiyel var. Bir, çocuk büyüyecek, kendi potansiyelini gerçekleştirecek türünden bir potansiyel. İki, bir mimarın çizim yapma potansiyeli var, ama yapmama potansiyeli de var. Heidegger geleneğinde de, Agamben'de de, Deleuze'de de bizi insan yapan şey yapma potansiyelimizi gerçekleştirmek değil, potansiyelimizi gerçekleştirmemek. Yapmamayı tercih ederim. (*Katip Bartleby* kitabına gönderme yapıyor.)

Tesadüf o ki ben de sizin kitabı okumadan hemen önce okumuştum Mellville'nin *Katip Bartleby* kitabını. Virtüel, aktüel açısından bakmamıştım. Klasik yorumlamalardan biri olan, pasif direniş kitabı gibi okudum.

Mesela buzdolabımı açıyorum, zamanında kedi beslemiştim, kedi koştura koştura geliyor. Gelmemelik yapamıyor. "Gelmemeyi tercih ederim," diyemiyor. İnsanı insan yapan şey potansiyelini gerçekleştirmemek. Reklamlar, eğitim kurumları sürekli bize "Potansiyelinizi gerçekleştirdiniz mi?" diyor, ama potansiyelimizi gerçekleştirdiğimiz oranda enstrümanlaşıyoruz; hem iktidar hem de sermaye süreçleri için.

Bu kitapta İklimler bahsinde pasif nihilizm tartışmasını İsa karakteri üzerinden yapıyorsunuz, İsa ve Bahar arasındaki ilişki nihilizm açısından nasıl yorumlanır?

Bu kadarı tabii ki ilişkili pasif nihilizmle, ama Nuri Bilge Ceylan bunu çok sık yapıyor. Göstermiyor ya da gösterir gibi yapıyor, kaçırıyor. Eksik hep. Kız çocuğunu gösterdiğinde üç şeyi görüyoruz. Bir, varolanı. İki, varolabilecekleri, potansiyelleri düşünüyoruz; ama aynı anda var olamayacakları, potansiyellerin yokluğunu da görüyoruz. Bu üçü çok büyük bir zenginlik. Zaman imgesi bu işi görüyor Nuri Bilge Ceylan'da. Biz şöyle bir bakış geliştirdik. Bir, sinemaya bakınca bizim için önemli olan için görsel imgeler. İki, anlatı yapısı, hikayesi. Hikayesiz

film olamıyor. Hikayeye geri dönüyor. Zaman imgesinden sonra bile. Hani biraz Deleuze'ü tiye alıyor. Hikayeden kopamıyor. Nuri Bilge Ceylan'da da bu çok belli. Bazen diyalogsuzlukla, zaman imgeleriyle yürüyor her şey, bazen de 15 dakikalık diyaloglarla. Diyalog çok önemli Nuri Bilge Ceylan'da. Üçüncü olarak da bizim en çok ilgilendiğimiz şey fikir. O da şöyle: Biz Nuri Bilge Ceylan'ın felsefe yapmasını, sosyoloji yapmasını beklemiyoruz, ama onun ürettiği sinematik imge ile sosyolojinin ürettiği kavram arasında bir flört başlıyor bazen, bir çakışma oluyor. Baudrillard'ın "Neden Dünya Ticaret Merkezi'nin iki tane kulesi var?" lafıyla Bahar'ın ilişkisi bir sinematik imge, bir sosyolojik imge olarak çok iyi.

Zaman imge bahsinden konu açılmışken, ben Deleuze'ün kitabını biraz da bir filmin zaman imge kapsamında değerlendirilebilmesi için iyi tanımlanmış temsil ilişkisine yönelik veya iyi tanımlanmış imgeye yönelik bir bozulma olması gerektiği yönünde bir çıkarım yaptım. Yani klasik temsil ilişkisini aşacak bir düzlem kurmak gerekiyor. Ceylan sinemasında bu tarzda bir imge bozumunu nerelerde görebiliriz? Bir, bahar mevsiminin eksikliği, bir de anlatmadığı şeyler mi diyebiliriz?

Temsil diye bir sorunu yok zaten. Baharı

göstermiyor. Bahar mevsimi yerine Bahar adında bir kadını gösteriyor. Bahar Nietzsche'de bahar olamayacak bir figür. *Ecinniler*'den bir Stavrogin olabilir Bahar. Ama o karakteri Nuri Bilge Ceylan çok iyi besliyor. *Kış Uykusu*'ndaki (2014) İsmail özellikle sinemada benim gördüğüm en güçlü imgelerden biri. Daha fazla patlayamaz bir insan. Ancak Dostoyevski'de görürsün böyle bir şeyi. Bunu sinemaya taşıyabilmek hem cesaret ister hem de bu *Kış Uykusu*'nda çok kışkırtıcı bir şekilde yapılmıştır. Adam yerine konan dört tane figür var. Aydın, Nihal, Necla, Hamdi. Hatta temel çelişkinin bu dördü arasında çıkmasını bekliyorsun. Sahte antagonizmler de gerçekleşiyor zaman zaman. Birden bir bakıyorsun, bu dördü de aynı yolun yolcusu. Bizi iyi yapmaya çalışan problematik diskurları geliştiren dört ayrı karakter. Dördüne birden bir çırpıda müdahale edebilen tek kişi İsmail. Bütün filmin tematiği İlyas'ın buzlu sulara düşmesiyle başlar. Ama her şey zaten filmde buzlu sulara düşüyor.

Bir de o camın kırılması.

Camın kırılması çok sembolik bir şey, ama önemli olan orada din ve para arasında gidip gelen bir ilişki. Bir de Türkiye, din ve neo-liberalizm arasında sıkışmış bir ülke. Hani bu ülkede ancak böyle bir film yapılabilir. "Çat!" diye İsmail geliyor.

"Kış Uykusu'ndaki İsmail özellikle sinemada benim gördüğüm en güçlü imgelerden biri. Daha fazla patlayamaz bir insan. Ancak Dostoyevski'de görürsün böyle bir şeyi."



Uzak



İsmail, Dostoyevski'nin kitaplarından mı fırlamış, karar veremiyorsun ve her şeyi altüst ediyor. Nuri Bilge Ceylan'da hep iki karakter görüyorum ben zaten. Ya duran adam, İsa gibi hiçbir şey yapmıyor. Ya da patlayan kadın, patlayan adam. İsmail gibi, Bahar gibi.

Virtüel ve aktüel gibi bir ikilik.

Bir pasif nihilist karakter var. Bir de aktif radikal nihilist var. Biri değerleri olmayan bir dünyada yaşıyor. Nietzsche'nin "Son Adam" dediği. Diğerinin değerleri var, ama dünyada yer bulamıyor kendisine.

Çünkü o değerlerin karşılığı dünyada yok.

Değersiz dünya ile dünyasız değer arasında gidip geliyoruz. Bazen aynı figürde de. Mesela İsa o ırza geçme sahnesinde hem patlayan hem de duran adam. Aynı karakterde de olabiliyor, İsa-Bahar gibi ayrışabiliyor.

İklimler filmindeki tecavüz sahnelerinde eril kodun yeniden üretildiğine dair bir şey de var toplumsal cinsiyet açısından.

Bunu konuşmak için toplumsal cinsiyet konuşmak gerekmiyor. Bu pasiflik işte. Sağ ve solun ötesine geçtiğimizde, antagonist kışımların bittiği bir toplumda şiddet olmayacak vaadi vardı. Ama bazı sosyologlar, filozoflar bunun tam tersinin olacağını söyledi. Baudrillard, Deleuze, Agamben, Zizek gibi. İsa'nın sahnedeki macerası o. Pasif adam, ancak bu pasiflik yapabilir böyle bir şeyi. Bir tür şiddet bağışıklığı gibi bir şey. Hiçbir manası, anlamı yok. Politik bir

amacı yok. Baader-Meinhof (Batı Almanya şehir gerillaları) gibi değil. Yapısal olarak günümüzdeki teröre çok benziyor. Hiçbir fikrîsel temeli yok. Şiddet için şiddet. "Senseless", anlamsız duyarsız... O sahne benim için öyle bir şey. Tabii ki toplumsal cinsiyet açısından erilliğin geriye dönüşü de. Ama erilliğin nereden geriye dönüşü. Uygarlaşmış üniversitede, mimarlık dersi veren hocadan mı? Bir beyaz Türk'ten mi? Ne dersin de, oradan geriye dönüş. Otobüste şortlu kıza saldıran adamdan geri dönüş değil. "Hangisi daha korkunç?" diye soruyor o sahnede. Aydın'ın şiddeti de öyle. Hamdi'nin ailesini mahveden Aydın. Aydın'ın babası böyle davranmıyor mesela. Aydın film için çok önemli. Nihal, Aydın'ın mahvettiği insanlara Aydın'ın parasıyla yardım etmeye çalışıyor. Bill Gates gibi kendi yıktığı toplumsallığa "charity" (sadaka) ile yaklaşan. Bütün figürlerin toplumsal karşılıkları var. Zaten ben de sosyolog olarak seyrediyorum filmi. O açıdan çok zengin. Başta dedim, sinematik imgeler anlatıdan daha önemli, ama yine en önemli şey fikir. 19. yy'a geri dönüyoruz neredeyse. Ama zaten dönmedik mi? Toplumsal olarak 19. yy'a çok benziyor şu yapı.

Tek farkı, değer dediğimiz mefhumun yitikleşmesi.

Evet, toplumsal açıdan kurumsallaşma. Şu an mesela kurumların birer birer yıkıldığını görüyoruz.

Dediniz ya, o anlamsız şiddet. Daha

çok buradan yürüyen anlamsız şiddet. Bir nevi 19. yy'a şuradan dönüyor, Nietzsche haklı çıkıyor belki.

Muhakkak ki. Marx ve Nietzsche *Kış Uykusu*'nda yan yana. İklimler Nietzsche ise, *Kış Uykusu* da Marx'ın paradigmasına çok benziyor. Her şey buzlu sularda eriyor. Öbüründe her şey, bütün değerler yitiriliyor. Değerlerin değeri ne artık bilmiyoruz. Bir radikal nihilist, bir pasif nihilist. Sahte alternatifler var birbirlerine. Bir araya gelemiyorlar evlilikte, ama ayrılamıyorlar da. Marx'ta bütün değerlerin değerini belirleyen şey değişim değeri. Aydın'ın dünyası o, ama Necla bu değer sisteminin dışına çıkmak istiyor. Hristiyanlığa başvuruyor. Nihal ne yapacağını bilmiyor. Mesela filmde en iyi kalpli olan o, ama en çaresiz de o. Para yakıldığı sahnede ağlayamıyor bile. Hayvansı bir ses çıkartıyor. Bir sonraki sahnede arabaya geri döndüğünde ağlarken görüyoruz.

"Marx ve Nietzsche Kış Uykusu'nda yan yana. İklimler Nietzsche ise, Kış Uykusu da Marx'ın paradigmasına çok benziyor."

Bu fedakarlık ile ilgili tartışmada Hamdi ve İsmail üzerinden giden tartışmayı da yazmıştınız kitapta. Nuri Bilge Ceylan'ın röportaj alıntısından hareketle siz ayrıntıya girmiştiniz. Hamdi'nin gururunu ayaklar altına alması mı, yoksa İsmail'in yaptığı mı aile huzuru için daha verimlidir?

Tabii ki İsmail'in ki daha cesaretli diyorum. Kimse Hamdi'ye bu fedakarlığı yapmasını söylemiyor. Sonuçta bir çözüm de üretmiyor. Kulluğa doğru evriliyor. Gururunu ayaklar altına alıyor; ama bu cesareten mi, cesaretsizlikten mi bilmiyoruz. "Hangisi büyük cesaret?" diye sorarken orada da bir retorik oyunu var. İsmail daha cesaretli bir adam bence. Hamdi tabii ilk bakışta daha fedakar, ama fedadan bir şeyler bekliyor ve değiştirmeye cesareti yok. Feda etmeden ne yapılabileceği hakkında hiçbir fikri yok. İsmail ise fedayı feda ediyor. Düello gibi bir şey yaptığı. Daha

radikal. İşte orada basit moralizm ile ahlakçılık çakışıyor. Baudrillard gibi bir sosyolojinin çakışmasını görüyoruz İsmail ile Hamdi ilişkisinde. Tabii ki gündelik bir mantıkla Hamdi daha fedakar. Ona karşı çıkmak aptallık olur.

Ceylan sinemasıyla ilgili Yeni Türkiye Sineması'ndan daha çok Avrupa sinemasına yakın bir üretim olduğunu söylüyorsunuz. Bunu nasıl temellendirirsiniz?

Burada bir filmi hep Türk filmi olarak tartışıyor herkes. Türkiye'de politikayı da Türkiye'ye özgü bir şey olarak tartışıyor herkes. Ama Türkiye o kadar Türk değil. Bir de yönetmen göstere göstere Shakespeare'i kullanıyor, Çehov'u kullanıyor, Nietzsche'yi kullanıyor. Üç farklı ülkeye en azından birebir referans var. Bunu zorla Türkleştirmeye ihtiyaç olmadığı gibi, zayıf bir düşünce ve çirkin bir şey bu. Bütün ortamlar spesifik, ama spesifikliğin ölçeği illa ulus olmayabilir. Kent, mahalle, cebim de olabilir. İlla neden Türk sineması? Nuri Bilge Ceylan'ın nesi Türk? Sen *Uzak*'taki (2002) şehir figürlerinden bahsettin. Tabii ki İstanbullu bu insanlar. İstanbul'a kırdan göç etmiş insanlar, ama bu bütün modernleşen kontekstlerde yaşanmış bir şey. 19. yy'ın sonundaki 20. yy'ın başındaki şehir sosyolojisini birebir kullanabilirsiniz. "Metropol ve Zihinsel Yaşam" makalesinde Georg Simmel, iki karakteristik özelliğinden bahsediyor şehir insanının. Bir, uyarıcıya maruz kaldığı için kendini içeri kapatır. Nuri Bilge Ceylan'ın çoğu karakteri böyledir. Yani, dış dünyadan kaçmaya çalışan ve onu değersizleştiren bir yapıdadır. Ama Simmel devam ediyor. Böyle yaptığı zaman insanların canları sıkılıyor, uyarıcı istiyorlar. Bu sefer de daha aşırı uyarıcıya, spora, ekstrem sporlara yöneliyorlar. Bu sefer tekrar az uyarıcıya dönüyor. Bir gidiş-geliş başlıyor. Modern kentsel hayat bu aşırı uyarıcıyla, uyarıcı azlığı arasında gidip geliyor. Yani Bahar'la İsa arasında gidip gelen bir hayat. Çin'de, Amerika'da, Avrupa'da da bu böyle. Film İstanbul'da geçiyor diye evrensel bir boyutu görmeyecek miyiz? Bu metodolojik milliyetçilik sinemaya da yansıyor. Sinematik milliyetçilik büyük bir sorun. Ben çok az rastladım; Zeki Demirkubuz olsun, Pelin Esmer olsun. *İşe Yarar Bir Şey*'i (2017) izledim, beni çok etkiledi. O kadar evrensel bir şey ki. Pelin Esmer'in o filmi şu an İtalyan felsefesinin birincil temasıyla birebir örtüşüyor. İlla

Türk deyip Pelin Esmer ile Agamben'i yan yana getirmeyelim mi? Pelin'e de yazık, Agamben'e de yazık ve Türkiye'ye hiçbir şey katmıyor, aksine götürüyor bu bakış.

Biçim yönüyle mi, anlatım yönüyle mi daha evrensel bir söylem var?

Fikir. Her zaman fikir. Sinemacılar kavramlarla düşünmüyor. Nuri Bilge Ceylan bu kitabı okusa, tahmin ediyorum düşünmediği birçok şey çıkar. Ama bunun nedeni bizim aşırı yorum yapmamız değil. "Nuri Bilge Ceylan bu kadar kitabı okumuş mudur?" diye soruyorlar. Tabii ki onun işi kavram okumak, yazmak değil. Sinemacı o. Ama ben ikna oldum, sinema da düşünüyor. Deleuze'ün sık sık söylediği "Edebiyat düşünür, sinema düşünür." Eleştirmenler bunu kabul etmek istemiyor. Sinema kendi tekellerinde olsun istiyorlar. Nuri Bilge Ceylan düşünüyor, ama imgelerle düşünüyor. Biz kavramlarla düşünüyoruz. Tabii ki o imgelerle bu kavramlar apayrı dünyalar değil. Bu imgelerin kavramsal boyutu var. Kavramların "affective", imgesel boyutu var. Ama bizim kavramlarımızla onun imgeleri yan yana geldiğinde bazen kısa devre yapıyor. Zizek'in umduğu gibi. "Compatibility" (bağdaşma) diyor Baudrillard. Aynı anda aynı fikrin iki ayrı bağlamda ele alınması. Çok heyecanlandırıcı bir şey. Orada entelektüel, mantıksal çalışma ile haz çakışıyor. Felsefenin de sinemanın da en çok ulaşmak istediği an.

Alain Badiou, "Sinema ve Felsefe" konferansında "Günümüzde bir felsefecinin sinemaya bakmaması gibi bir alternatif olamaz. Çünkü sinema imge üretir. Sayısız imge ve kavramın bulunabileceği yer sinemadır. Oraya bakmadan felsefeye geçilmez," diyor.

Sinema hem aristokrat bir şey hem de demokratik bir şey. Bir yığın insan seyrediyor, ama sanatsal bir kimlik de gerektiren bir süreç bu. İşte bu denge sinemada çok kaygan bir nokta. Bazen popüler filmlerde bu aristokrat yön olduğu gibi yok oluyor. Popüler, popüliste dönüşüyor. Bazen çok fazla içe kapanıyor kendini koruyabilmek için. Nuri Bilge Ceylan acaba nerede duruyor? Ama benim görebildiğim kadarıyla çok geniş bir perspektifi var.

Bulut üçlemesi filmleri ve Kış Uykusu filmleri baba evine dönüş hikayesi anlamında Türkiye modernleşmesiyle

"Nuri Bilge Ceylan sinemasının en büyük pragmatik sorunu, seyirciyi yakalayamayınca çok çabuk kaybeden bir sinema olması."

İlgili bir alegori olabilir mi?

Türkiye tarafını çıkartırsak daha gerçekçi olur. Modernleşme alegorisi. Üstelik o kadar rafine ki, o orijin fantazyası da yok olmuş durumda aslında. Onun çeşitli boyutları vardır tabii, ama beni kişisel olarak en çok etkileyen şey kendi ailesini kullandığı sahneler. *İklimler*'de bu var. Film bir kurgu, birdenbire kurgu içerisinde gerçek insanları görüyoruz. "Kurgu içinde gerçeklik" sahneleri. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde en yapay sahneler bunlar. İki laf bir araya gelmiyor, konuşulmuyor, tuhaf bir plastiklik var. Birden kurgu gerçekten daha gerçek olabilir diyebiliyoruz. Fikir olarak, imge olarak diyeyim. Anneyle baba şapka hakkında bir nutuk çekiyor. Olduğu gibi plastik bir konuşma. Oradan işte Nietzsche'ye, Baudrillard'a bağlanabilecek bir damar görüyorum. Bu post-hakikat, hakikat sonrası tartışmasında "Sadece kurgu kaldı, hakikati kaybettik," cümlesinden yakınılır. Ama Nietzscheci gelenekte daha korkunç bir şey var; kurguyu kaybetmek. Hani gerçeğin çölü diyor ya Zizek. Biz kurgunun, illüzyonun değerini kaybetmek üzereyiz. En gerçek olması gereken yerler bu sahnelerde kurgudan daha kurgu görünüyor.

Hikayelerde hem İsa hem de Aydın karakterlerinde harekete geçemeyen erkeklerle ilgili anları görüyoruz. Genelde erkekler harekete geçemiyor Nuri Bilge Ceylan'da. Bunun Nuri Bilge Ceylan'dan sonra film yapan yeni dönem yönetmenlerde şöyle bir etkisi oldu; başlarına bir şey gelen, başlarına bir şey geldikten sonra harekete geçemeyen erkek figür bir şekilde, iletişimsizlikten kaynaklı, benim "İssız adam motifi" dediğim bir motife dönüştü. Başına bir şey gelen, olaylardan etkilenen erkek figür bir acıma duygusu yaratıyor ve bana göre eril söylem biraz buradan çıkıyor. Bunun hakkında ne dersiniz?

Ben kabul ederim, ama sonuç olarak

değil; çıkış noktası olarak kabul edebilirim. Öyle bir şey var, kesinlikle o noktada hem filmlere hem de gerçek hayata dair bir şeyler söylemek gerekir. Mesela İsa, öyle bir karakter; ama patladığı yer acıma da değil, ıssız adam da değil, kızgınlık da değil.

İklimler filminde mesela haber izleyen bir erkek, onu ayartmaya çalışan bir kadın. Önemli işler peşinde koşan bir erkek ve sadece kendi hazları peşinde koşan bir kadın figürünün yeniden üretilmesi gibi.

Ama baştan çıkartma, rollerin taraf değiştirmesiyle ilgili. Dolayısıyla söylediğin şey başlangıç noktasında doğru. Ya duran adamdan ya da patlayan kadından bir şey çıkması lazım. Ya Agamben gibi bir estetik politika üretilecek ya da Zizek gibi Stavrogin'den Marx'a gitmek isteyecektir. Ama bu figürler dondurulup pozisyon halinde düşünülürse gerçek hayatta da, sinemada da o dinamiği kaybediyor. Nitekim *Kış Uykusu İklimler*'deki bazı şeyleri değiştiriyor. Birbirlerini baştan çıkaran kutuplar sonuçta. Erkek kadınsılaşıyor, kadın erkeksiyeşiyor yer yer. Bir gelgit var sürekli. Ama işte dördüncü mevsim yok. Bu hareketliliğin olması için dördüncü mevsimin olmaması lazım.

Mesela bir sürü eserden, klasik yapıttan alıntı var; ama bunları ders gibi anlatmaması, anlatıyı öyle kurması çok etkileyici.

Çehov'un çok şiddetle kullandığı bir öyküsü vardır. İklimler filminin öyküsünü o öyküden almıştır. Adı "Aşk"tı galiba. Son paragrafta Çehov'un öyküsü olduğu gibi değişiyor. İsa gibi bir adam Bahar'a benzeyip benzemediğini bilmediğimiz bir kadına aşık oluyor. "Anladım ki aşk..." diye başlayan son paragraf. O dördüncü mevsime ulaşıyor. Olgunlaşıyor. Öykünün aşağı yukarı bütünü kullanılmış, ama orayı çıkartmış. Ama amacımız sadece Nietzsche'yi tartışmak olsa, en önemli yer, evet, dördüncü mevsim.

Dediğiniz aşkı anladığına dair bir paragraf olsaydı, uzlaş hikayesine de dönüşebilirdi. Marlowe'un Faustus'u gibi, yapıp edip tam ölürlen af dilemek tüm anlatıyı değiştiriyor. Buradan yola çıkarak, yabancılaşma hakkında ne düşünüyorsunuz?

Ağzımızdan kaçtı. (gülüyor) Biz çok anlam yüklemelik yabancılaşma kavramına. Mesela yabancılaşma kavramının gerçek anlamda kullanıldığı bir yer varsa kitapta, o da *Kış Uykusu*. Gerçekten sermayenin mantığını işleyen bir bölüm o. Sermayenin mantığı ile teolojiyi çakıştırıyor. Biz bütün karakterlerin birer birer dibe vurmasını kullandık orada, dibe vurma yerine yabancılaşma da denebilirdi.

Kış Uykusu'ndan devam edelim o halde. Türkiye'de yıllardır ucu açık bir tartışma var. Buna aydın, yarı aydın, vs. gibi tartışmalar diyebiliriz. Bizim edebiyat geleneğimizden de gelen bu tartışmayı besleyen bir damar var. Kış Uykusu'ndaki Aydın Türkiye'de tartışılan topluma yabancılaşmış aydın figürüyle kesişir mi, farklılaşır mı? Ne diyebiliriz?

Bu soruyu parçalarına ayıralım. Öncelikle Aydın karakterinin Türkiye içinde de çok aydın biri olduğu söylenemez. Aydın diyince ben Can Yücel, İlhan Tekeli gibi birini düşünüyorum. O formatı yok. Bazıları yarı aydın gibi konuştu o karakter hakkında. Cumhuriyet aydını terimi de yanlış olur; çünkü Necla, onu tam bu konuda bence sıkıştırıyor. "Korkaksın, insanlara duymak istedikleri şeyi söylüyorsun," diyor. Din hakkında eleştirel olmayan bir eleştiri yapıyor. Necla baştan bunu pragmatik olarak onayladığını söylerken, bir sonraki kavga aşamasında vicık vicık romantizm ve korkaklık olarak niteliyor.

Aydın ismi biraz şaşırtmaca oluyor o zaman.

İklimler'de de aynı şey var. İsim var, hayalet gibi ama kendisi yok. Bahar

ismi var. Burada da Aydın ismi var; ama kendisi yok aslında. Yani Aydın karakter olarak bir aydın değil. Kapitalist. Ben o şekilde okudum. Shakespeare'i tanıyor falan, ama aydın Diyojen'den beri fıçıda da yaşayabilen, iktidara, yeri geldiğinde sermayeye mesafe koyabilen bir figür. Aydın, bir, bu mesafeyi koyabilen kişidir. İki, sürekli yeniden, olaydan yanadır. Diyojen o yüzden fıçıda yaşıyordu. Fıçıyı da alan yine belediye. Filmdeki Aydın'da bu mesafe yok. Yeniden, olaydan yana değil. Fikri yok. Bir kere fikir bazında aydın değil. En önemlisi de fikir olmadığı gibi, yeni bir fikir hiç yok. Necla bunu açık şekilde söylüyor. "Sen zaten bildikleri şeyi ambalajlayıp, galvanize edip tekrar söylüyorsun parlatarak." Bu aydın olmamanın tescili gibi.

Benim şöyle bir fikrim var hocam; Kış Uykusu'nun keşke ikincisini çekse, ama bu sefer Hamdi ve İsmail'in hayatını anlatsa. Siz ne dersiniz bu duruma?

Güzellik nerede biliyor musun? İkinci hayat çekiyor. Sinema eleştirmenlerinin çoğu, önce hayat var, sinema o hayatın filmini çekiyor gibi görüyorlar. Farklı şeyler söylediklerinde bile öncelikle bunu düşünüyorlar. Baştan beri beni bu konuya çeken şey tam tersi. Benim ilk çalıştığım film *Dövüş Kulübü* (Fight Club, 1999) idi. Daha biz yazmaya başlamadan 11 Eylül oldu. Sosyal hayat sinemayı taklit ediyor. İnsanlar sinemada sosyalleşiyor. Toplumsal aktörler sinemadaki aktörleri taklit ediyor. Mesela, 11 Eylül'de uçağı füzeye dönüştürdü teröristler. Bu sahne *Kurtuluş Günü* (Independence Day, 1996) filminde var. Yabancı uzay gemisine virüsü sokmak için uçağı füze haline getiriliyor. Yani hayat o kadar sinemayı taklit ediyor ki. Belki Baudrillard gibi söylemek lazım: "Hayat zaten o kadar sinematize olmuş bir şey ki, sinema sadece bu gerçekliği saklamaya yarıyor." Dolayısıyla senin başladığın yere dönersek. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerini hayat takip ettiriyor gibi geliyor bana. 2006 yılında yapıyor İklimler. Duran Adam da, Patlayan Kadın da sanki Nuri Bilge Ceylan sinemasından fırlamış gibi. İşte o aradaki politizasyon süreci sinemanın estetik politikası, politik estetiği arasındaki ilişki ne acaba? Teorik olarak ilginç soru bu.

Siz en çok hangi Nuri Bilge Ceylan filmini seviyorsunuz? Bu soruyu mesleki olarak cevaplamayın lütfen; duygusal olarak, en çok hangi filmle duygudaşlık kurdunuz?



Duygusal anlamda mekan seçiminden etkilendiğim için Kış Uykusu'nun temalarıyla mekan arasındaki birebir ilişki çok çarpıcı. Mekan post-volkanik.

Kitaptaki mekan-hikaye bağlantısı üzerine olan yazınız çok iyi. Volkanik patlamayla, oradaki ailesel patlamalar arasında gelişen ilişki...

Buzlu bir yerdeki volkanik patlamalar. Ben bunu ilginç buluyorum. İnsan kaptırmazsa kendini sıkıcı gelebilir. Nuri

Bilge Ceylan sinemasının en büyük pragmatik sorunu da bu. Seyirciyi yakalayamayınca çok çabuk kaybeden bir sinema. Kendi entelektüel derdi olmayan birine hitap etmesi çok zor. Mesela *Dövüş Kulübü* gibi düşünürsen, hem son derece tipik bir Hollywood filmi olarak da seyredilebilir hem de felsefi derinliği olan bir film. David Fincher özenle iki katman halinde yapıyor çoğu filmini. Ceylan'ın buna en yaklaştığı yer bence *Uç Maymun* (2008). ■



Fatih Değirmen
fatih.degirmen@rabarbadergi.com

KIŞ UYKUSU

KURTARICI OLMAK MI, YOKSA GARDİYAN OLMAK MI DAHA ZOR?

İllüstrasyon: Büşra Öztürk

Kış Uykusu'nda Nuri Bilge Ceylan yine bozkırın ortasındadır ve bu kez gardiyan-kurtarıcı ikiliğinde kentli Aydın'ın karşısına taşralı Hamdi'yi koyarak "öteki" karakteriyle de hikayesine zengin bir alt metin hazırlar.

Freud'un Dostoyevski için söylediği, romanların bazılarının arkasında da yazan, çok bilinen havalı bir cümle vardır: "Pekala dünyanın kurtarıcısı olabilirdi, ama o dünyanın gardiyanı olmayı seçti." Neden gardiyan olmuştur Dostoyevski? Ya da bu yorumun nasıl bir haklılık payı vardır? Belki Raskolnikov'un gönderildiği hapishaneyi ya da Prens Mişkin'in tüm iyilik faaliyetlerinden sonra tekrar gönderildiği akıl hastanesini düşünürsek, böyle bir yorumun haklılık payı olduğu sonucuna varabiliriz; ama bence Dostoyevski'ye gardiyanlık değil, daha çok mahkumluk yakışır. Freud'un gardiyanlık göndermesi, kendisinin toplumsal pratiği bir bireyci rüya alemine hapsetme girişimiyle ilgili olabilir. Lakin Dostoyevski, yaşamaya mahkum bir üstin-

san figürüne daha yatkındır. Raskolnikov'un nihilist ve kendini beğenmiş karakterine veya Mişkin'in erdem takıntısına, Stavrogin'in alaycı kişiliğine odaklandığımızda Dostoyevski'nin edebiyatı çok da anlaşılabilir diye düşünüyorum. O halde bir hatırlatma yaparak Dostoyevski'nin kendi üretimiyle ilgili bir mektubunda geçen şu cümlesine kulak vermek zorundayız: "Benim için en büyük buluş, Öteki fikrini geliştirme becerisidir." Evet, Öteki romanı bence de en önemli Dostoyevski buluşlarındandır; ki yazar bu fikri aslında diğer tüm ana karakterlerinin bir izdüşümü olarak sürekli yeniden üretir. İşte bu nedenle ana karakterlerin baskısı altına girmeden önce bu ikiz figürlere, "öteki" üzerinden geliştirilen olay örgüsüne bir göz atmakta fayda var. Yani Ras-

Aydın'ın kiracısı imam Hamdi, kardeşi ve ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Aydın karakterinin topluma yabancılaşmasının yürütücü gücü olan Hamdi, Aydın'ın kendisini icraya vermesine rağmen onunla bir şekilde ilişkisini dengede tutup ailesinin huzurunu düşünür.

kolnikov'un antitezi olarak işleyen, onun sıra dışılığına karşı bir nevi sıradanlığın erdemliliği olarak yapılandırılan Razumihin; Mişkin'in bir gömlek üstü veya varacağı son noktayı imleyen ve ateizmini herkese uzunca temellendirerek anlatan İppolit; kendini beğenmiş Stavrogin'in sinik eylemsizliğine karşı, tuttuğunu koparan Pyotr Stepanoviç ya da sadece söylenileni yapan bir maşa olarak kullanılan kaçak kürek mahkumu Fedka "öteki" fikrinin doğurduğu bölünmüş egonun vücut bulduğu karakter grupları olarak sayılabilir. Peşine düşmemiz gereken şey, bir yandan anlatının ana karakterlerinin tartışma noktaları iken, diğer yandan ise ana karakterlerden sızan öteki karakterlerinin işlevlerini çözmek olmalıdır.

Peki bu giriş paragrafı hangi noktalarda *Kış Uykusu*'yla (2014) kesişir? Sanırım Nuri Bilge Ceylan'ın dünyanın gardiyanı olduğunu iddia eden bir psikanalizci henüz çıkmadı. Çıksa da bence Freud'un Dostoyevski konusunda yanılması gibi o psikanalizci de Nuri Bilge konusunda yanılırdı. Ceylan sinemasını kateden bir nihilizm sarmalı olduğunun farkındayım. Yine bazı yazılarda değinildiği gibi sinik aydın karakterlerinin önemli bir motif olduğu fikrine de katılıyorum.ⁱ İssiz adam histerisinden muzdarip, başına gelenler karşısında kifayetsiz kalan ve düştüğü açmazlarla zavallı erkek mitini tekrarlayan bir eril kod bulunan söylemi de keşfedebileceğimiz karakterler yok değil.ⁱⁱ Ama biraz da film üzerine söylenmemiş olanları söyleme kaygısıyla ana karakter-

lerden sızan "öteki" karakterleri tartışarak filme yaklaşmak niyetindeyim.

Kış Uykusu ana karakteri olan Aydın üzerinden anlatı kurar. Aydın emekli olduktan sonra İstanbul'dan Kapadokya'ya taşınmış eski bir tiyatrocudur. Kapadokya'da aileden kalma oteli işletir ve kiralık mülklerinin kiralalarını toplar. Tabii yerel gazetede bilgiç yazılar, gerçekten var olduğunu kestiremediğimiz kitabı üzerinden caka satmalar gibi çeşitli aktivitelerden de geri durmaz. Aydın karakteri merkezli ilişkiler; basmakalıp yarı-aydın hezeyanları, ikiyüzlü ailesel ilişkiler, seçkin ev davetlerinde ego savaşına girme gibi birçok uzun sekanslara yayılır. Ama filmin daha çok "öteki" figürü üzerinden nasıl bir göndermeler bütünü içerdiğine göz atmak bahsedilen yarıklardan sızanları görebilmemize yardım edebilir. Bu amaçla uğrak noktamız Hamdi karakteridir. Aydın'ın kiracısı imam Hamdi, kardeşi ve ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Aydın karakterinin topluma yabancılaşmasının yürütücü gücü olan Hamdi, (Hamdi'nin kokan ayakları üzerinden din adamlarının davranışlarıyla ilgili olan yazısında görüyoruz bu durumu) Aydın'ın kendisini icraya vermesine rağmen onunla bir şekilde ilişkisini dengede tutup ailesinin huzurunu düşünür. Hamdi'nin kardeşi İsmail, hapisten yeni çıkmış ve Aydın'ın sağ kolu Hidayet'le tartışmıştır. Yani fevri, sonunu düşünmeyen bir mizaca sahip olarak resmedilir İsmail. Aydın'ın genç karısı Nihal'in yardım amaçlı verdiği parayı da beylik laflarla ateşe atıp yakmıştır.





Bu noktada yönetmen İsmail'in bu kahramanca tavrı ile Hamdi'nin gururunu ayaklar altına alma pahasına Aydın'dan süre istemesi arasında bir fark kurarak hangi davranışın daha fedakarca olduğunu sorar? Tabii beklenileceği gibi böyle bir soruya cevap vermez. Aslında alt metin tartışması bu noktada değerler üzerinden şekillenir. Yani, bir yandan üfütürken entelektüelcilik oynayan Aydın ve ailesinin dünyevi hazlara gömülmüş ve bunun dışında herhangi bir değer üretmeyen yaşamı, diğer yandansa ailesi için gururunu hiçe sayan ve ailesinin huzuru için dünyevi çıkmazı aşma gayretinde olan Hamdi ve ailesi üzerinden gelişen bir tartışmadır bu. Yani, Aydın'ın ötekisi ne genç karısının peşinde dolanan öğretmen ne de sürekli atıştığı kardeşi Necla'dır. Öteki olarak Hamdi karakterini tartışmaya açmak bu nedenle önemlidir. Çünkü bu nokta profan ve kutsal arasındaki diyalektik görmede etkilidir. Hamdi bir nevi kendini kurban ederek kutsal saydıklarını koruma eğilimindedir. Bu karmaşık tartışmayı yaparken Ceylan, hem hikayenin gücü hem de yetkin bir sinematografiyle bir nevi "bozkırın tezenesi"ne dönüşür.

Bozkır, özellikle büyük şehirlerden göç edenler için çifte işlev görür. İlk olarak bir restorasyon işlevi görür; ki bu, şehirli başarısızlıklarının başka ilişkilere evrildiği yer anlamına gelir. Aydın bu durumu, yani bozkır algısını anlatırken "Belki benim

krallığım küçük, ama hiç değilse orada ben kralım," cümlesiyle açıklar. Yani, ufak bir zenginlik bile hüküm sürme gücü verir; ki restorasyondan kastım tam da bu. Şehirdeki libido kaybı bir nevi bozkırda narsistlik olarak açığa çıkar. İkinci işlev, Aydın'ın eşi Nihal'de karşımıza çıkan ve tatminsizliği giderme aracına dönüşen kof iyilik üzerinden dünyevileşen hayatına anlam arayan şehirli dürtüsüdür. Bu noktada bozkır küçük karşılaşmaları ve tanışıklıkları yücelten bir mabede dönüşür; ki Nihal'in yardım kampanyalarını, İsmail'e para verme girişimini ve öğretmenle kurduğu ilişkiyi bu açıdan değerlendirebiliriz. Yani, tatminsiz kentli yabancılaşmasını artıracak tatmin araçlarıyla, yine bireyci kentli refleksleriyle eylemde bulunur.

Hamdi karakterinde ise bu denli sofistike maskeler yoktur. Hayatın zorluklarını bir çeşit kendine özgü deneyimlerle öğrenerek yaşamaya devam etmektedir o. Aslında devam filmi çekilecek olsa, hikayenin Hamdi'nin bakışı üzerinden anlatılması çok isabetli bir tercih olurdu. Bir yandan maskelerinin ardına sığınanlarla, diğer yandan maskenin ne olduğunu bile bilmeyenler arasında kültürün ve entelektüelliğin işlevlerini sorgulamak çok verimli olacaktır. Hamdi karakteri de hem ötekiliğinin dezavantajlarıyla boğuşan, hem de kurtarıcı-gardıyan ikiliğini aşarak mahkum edilmiş bir bozkır karakteri olarak karşımıza çıkar. ■

Hamdi karakterinde sofistike maskeler yoktur. Hayatın zorluklarını bir çeşit kendine özgü deneyimlerle öğrenerek yaşamaya devam etmektedir o. Aslında devam filmi çekilecek olsa, hikayenin Hamdi'nin bakışı üzerinden anlatılması çok isabetli bir tercih olurdu.

¹ Bu bahiste Kürşat Saygılı'nın yazısı önemli tespitler içerir. <http://www.cinerituel.com/2016/03/kis-uykusu-2014-nuri-bilge-ceylan-sineması-uzerine-yaz-notları.html>

² Berna Sitera Değirmen'in yazısı bu konuyu vurgular. <http://www.cinerituel.com/2017/06/iklimler-film-nuri-bilge-ceylan-bechdel-testi.html>