

Gerçekçi Sinema Perspektifinden Nuri Bilge Ceylan'ın *Koza*, *Kasabave Mayıs Sıkıntısı* Filmlerinin İncelenmesi

Mustafa ASLAN¹

Özet

Sanat tarihine bakıldığında tüm sanat dallarının “gerçeklik” konusundan etkilendiği görülür. “Gerçeklik” fikrinden ilk etkilenen sanat dalı edebiyattır. Film kuramları tarihine bakıldığında “gerçeklik” kuramını oluşturan iki kuramcının ismi öne çıkar. Bunlar; sinemada gerçeklik konusunda önemli çalışmalar yapan ve aynı zamanda araştırmacı kişilikleriyle de dikkati çeken Siegfried Kracauer ve Andre Bazin'dir. Onların geliştirdikleri kuram ve çalışmalar, günümüzde hala sinema alanında çalışan akademisyenlerin ve öğrencilerin yanı sıra yönetmenlerin de yoluna ışık tutmaktadır. Bu çalışmada, Türk sinemasının önemli yönetmenlerden biri olan Nuri Bilge Ceylan'ın ilk üç filmi *Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*, Yeni Gerçekçilik akımı bağlamında ele alınmış; niteliksel içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Çalışmanın amacı, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin ana akım sinemadan farklı olarak gerçekliği yorumlayış biçimini ortaya koymaktır. Ceylan'ın gerçekliği aktarmada gösterdiği hassasiyet; oyuncu ve mekân seçimi konusundaki tutumu, onun filmlerinin Rossellini ve De Sica'nın filmlerinden ayrı tutulamayacağını düşündürmektedir.

Anahtar Kelimeler:Gerçeklik, Gerçekçi Sinema, Romantizm, Simülasyon, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Türk Sineması

An Analysis of Nuri Bilge Ceylan Films *Cocoon*, *the SmallTown* and *Clouds of May* from a Realist Cinema Perspective

Abstract

Looking at the history of art, one can see that all branches of art are influenced by “realism”. Among these, it is literature that was first affected by the idea of ‘Realism’. In the history of film theory, two theorists have an undeniably influential place: Siegfried Kracauer, and Andre Bazin. The work of these prominent film theorists keeps shedding light on many of the aspects in film studies and guide professionals, directors, academics and students. In this study, one of Turkish cinema's leading directors Nuri Bilge Ceylan's first three movies *Cocoon*, *The SmallTown* and *Clouds of May* are analysed through a qualitative content analysis. It will be argue that the way Ceylan projects his understanding of realism in his films as well as his sensitivity in the selection and use of actors and settings prove that his films are in dissociable from Rossellini and De Sica films.

Keywords:Reality, Realistic Cinema, Romanticism, Simulation, Italian New Realism, Turkish Cinema

¹ Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi, Aydın - TÜRKİYE
E-posta: mustafa.aslan@adu.edu.tr, mustafaaslan@hotmail.de

Giriş

Tarihsel süreç içinde tüm sanat dalları için geçerli olan fikrîsel akımlar bir karşı akım olarak doğmuştur. Bu bağlamda 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan realizm; romantizmin duygulu, kişisel, hayal yüklü yönüne karşıt bir yöntemde gelişmiştir. Günümüzde modern realizm olarak adlandırabileceğimiz bu akım; konularını günlük yaşantılardan, her zaman görülebilen kişilerden ve olaylardan seçer. Gözleme büyük yer verilen gerçekçilikte olağanüstü unsurlara rastlanmaz. Sanatçı (yazar, yönetmen, şair vd.) kişiliğini gizler, olayları ve kişileri objektif bir açıdan inceler (Kantemir, 1973:139-141). Eserlerinde “gerçeklik” kaygısı taşıyan sanatçılar; insanı, içinde yaşadığı topluluktan soyutlamadan ele alır, onu bütün içinde görür ve seyircisine de öyle göstermeye çabalar.

Gerçekliğin etkilerinin ilk görüldüğü sanat alanı edebiyattır. Bazin’e göre; gerçek dünyayı gözler önüne serme amacındaki sinema sanatı, diğer sanat dallarına nazaran daha çok edebiyata yakındır (Bazin, 2011: 132). Çünkü sinema; seyirciye hikâyeyi elinden geldiği ölçüde gerçekçi anlatmak ister (Bazin, 2011: 205-206). Bu yakınlık sebebiyle sinemanın ilk dönemlerinde başlayan edebiyat uyarlamaları, sinema tarihinde önemli bir yer tutmakta ve günümüzde de devam etmektedir.

Siegfried Kracauer gerçekçi olmayan sinemanın bir oyuncak gibi kullanılan bilimsel bir enstrüman olduğunu söyler. İlginç, heyecan verici ve eğlenceli olabilir, ancak böylesi her zaman bir oyalanma ya da kendi niteliğinden uzaklaşmayla sonuçlanacaktır (aktaran Andrew, 2010: 197). Gerçekçi film yaparken bile aslında bir senaryo, bir kamera ve amatör de olsa oyuncular vardır. Burada da kurmacanın olduğu (fakat bu kurmaca diğer kurmaca filmlerden farklıdır) şüphesizdir. Kracauer’in bu düşüncesine Andre Bazin açıklık getirir. Bazin’e göre kurmaca kaçınılmazdır;

(...) burada kabul edilmez olan bu seçim (kurmaca) eninde sonunda, sinemanın tam olarak yeniden kurmak istediği gerçeğin zararına yapmamaktır. Gerçek sinema “sanat”ı bu çelişmeyle beslenir. Bu söz konusu çelişkidenden ötürü sinemacıyı yalan söylemekle kınamak söz konusu olmaz, çünkü sanatını meydana getiren şey bu yalandır; fakat bu yalana artık hâkim olmaması, bu yalanla kendi kendini aldatması ve böylelikle gerçek üzerinde yeni fetihlerde bulunmasının engellenmesi kınanabilir (Bazin, 2011: 205, 206).

Siegfried Kracauer ve Andre Bazin, sinemada “gerçeklik” konusunda önemli çalışmalar yapan iki araştırmacıdır. Kracauer sinemanın araçlarını iki gruba ayırır: *Temel özellikler* ve *teknik özellikler*. Filmin temel özellikleri tamamen fotoğrafiktir; sinemanın görünebilir dünyayı ve onun hareketini kaydedebilmesiyle ilgili özellikleridir. Ona göre; önce sinemanın fotoğrafik

temeli, ardından teknik temeli gelir. Ancak Kracauer teknik sınırlılıkları dikkate almayı tercih eder. Ona göre dünya, *fotoğraflanmış* ya da *fotoğraflanabilir* olarak var olmaktadır ve bu dünya yönetmenin elinde olan hammaddeyi oluşturmaktadır (aktaran: Andrew, 2010: 195). Kracauer'egöre yönetmen, fiziksel gerçeği yaşamın akışı içinde tüm yönleriyle incelemeli, gerçeğe müdahale etmemeli, gerçeği izlemelidir. Sinemanın tekniği fiziksel gerçeği etkileyecek şekilde (soyutlamalara dönüştürerek) etkin olmamalıdır (aktaran Kılıç,1981: 220).

Andre Bazin biçimsel geleneğe etkili bir şekilde kafa tutan ilk eleştirmendir. Kuşkusuz, imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücü yerine, mekanik olarak kaydedilmiş imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı bir film geleneği ve film kuramı için yakaran en önemli ve usta ses ona aittir (Andrew, 2010: 225). *Theory of Film* adlı kitabını yazmak için yıllarını kütüphanede tek başına geçiren Kracauer'in aksine, Bazin her zaman filmleri yapanlarla ya da onları tartışanlarla birlikte olmuştur (Andrew, 2010: 226).

Türk sinemasında 1990'ın ikinci yarısından itibaren bir akım ya da kuramsal bütünlük oluşturmasa da çok önemli yapıtlar üretilmeye başlamıştır (Kıraç, 2000: 13). Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri de çok sayıda izleyiciyle buluşmasa da dikkatleri çeken anlatı ve anlatımlarındaki özgünlüğüyle, ulusal ve uluslararası yarışmalarda kazandığı ödüllerle akademik incelemeleri hak eden yapıtlardır.

Bu çalışmada; Nuri Bilge Ceylan'ın ilk üç filmi (*Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*) "gerçeklik" bağlamında niteliksel içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. İçerik analizinde kategoriler oluşturulurken Yeni Gerçekçi sinemanın ilkeleri dikkate alınmıştır. Bu bağlamda yönetmenin incelediğimiz ilk üç filmi analiz için bazı kategoriler oluşturulmuştur. Bu kategoriler; görüntü estetiği, kamera kullanımı, oyuncu seçimi, insan-doğa, doğa-insan ilişkilerinin ele alınması, toplumsal gerçekliğin hikâyede işleniş biçimi şeklinde sıralanabilir. Filmlerin analizi bu kategoriler göz önüne alınarak, gerçekçi kuramcılarının görüşleri ve Yeni Gerçekçi akımın temel ilkeleriyle desteklenmiştir.

Gerçeklik

Antik Çağ'da sanatla gerçeklik arasındaki ilişki, doğaya öykünme biçiminde başlamıştır. Platon ve Aristoteles tarafından geliştirilen Mimesis (öykünme) öğretisine göre sanat yapıtı gerçekliğin bir kopyasıdır (Çiğdem, 1999: 4). Sanat gerçekliğin bir kopyası ise, sanatçı da gerçekliğin kopyasını üreten kişidir. Tarihsel süreç içinde gerçekliğin kopyası gerçeğin kendisine de dönüşebilir. McCarthy'ye göre, içinde yaşadığımız ve kendimizi

yönlendirdiğimiz gerçeklikler, gelişimin her evresinde, toplumsallaştırılmış bir bilinç içeren toplumsal ve üretken bir sürecin parçasıdır (aktaran Yılmaz, 2009: 26). Dolayısıyla öyle salt, dogmatik bir gerçeklikten bahsedemeyiz. Aslında üzerine durduğumuz gerçeklik bir bakıma kendi ürettiğimiz gerçekliktir.

Sanat tarihine baktığımızda tüm sanat dallarının “gerçeklik” akımından etkilendiği görülür. Sinemanın “gerçeklik” akımından nasıl etkilendiğini tahlile geçmeden önce “gerçek” ve “gerçeklik” kavramlarına bakmak gerekir. Türk dil kurumunun resmi internet sitesine baktığımızda “gerçek” isim olarak kullanıldığında: “*yalan olmayan, doğru olan şey*”; sıfat olarak kullanıldığında: “*Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan*” anlamına gelirken; “gerçeklik” isim olduğunda ise “*gerçek olan, var olan şeylerin tümü, hakikat*” (www.tdk.gov.tr) anlamına gelmektedir.

Gerçeklik sorunu insanlık tarihi kadar eski olduğundan, sosyal bilimler alanında çalışma yapan birçok akademisyen “gerçeklik” üzerine çalışmıştır. Söz konusu disiplinlerin bu merakı, yaşamdan ayrı tutulamayacak “gerçeklik” hakkında insanoğlunun, daha fazla bilgi edinme çabasından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden gerçeklik olgusu, bilimsel ve toplumsal konularda; sanatta ve güncel yaşamda ortaya çıkmıştır (Derman, 1991: 21). Tarih boyunca insan, kendisinin de parçası olduğu gerçekliği bilmek ve anlamak için uğraşmıştır (Yılmaz, 2009: 23). İnsan dış dünyayı doğa ile tanır; bu sebeptendir ki insanın gerçeklikten anladığı ilk şey, doğa olmuştur. Gerçeklik ve insan o kadar iç içe geçmiştir ki, insanı tanımak için gerçeği, gerçeği tanımlamak için ise insanı bilmek zaruridir. İhsan Derman *Fotoğraf ve Gerçeklik* isimli kitabında bu zaruriyeti şöyle dile getirir:

Kendi kendine var olan bir bilinçten söz edilemeyeceği gibi, insan bilincinden de bağımsız olarak var olan bir gerçeklik olgusundan da söz edilemez. Bu yüzden ne zaman insanın tanımlanması gerekse, onu çevreleyen gerçeklik yapılarına da başvurulur (1991: 22)

İnsanlık tarihinde ilk dini inanışlara baktığımızda (gök tanrı inanışı, güneşe tapan toplumlar vd.) dinlerin doğaya öykündüğü görülür. Tüm bu deneyimlerden yola çıkarak, insanın gerçekliği algılaması yine doğadan edildiği tecrübelerle olmuştur. Sinema sanatı da tıpkı diğer sanat dalları gibi doğaya öykünür. Gerçeğe benzerlik ne kadar güçlüyse izleyici o denli sinemadan etkilenir (Çiğdem, 1999: 4). Andre Bazin “sinemanın gerçekliği” meselesine psikoloji alanından bakar ve konuyu farklı bir perspektiften görmemizi sağlar:

Psikolojik anlamda gerçeklik reproduksiyonun keskinliği ile ilgili değildir, aksine reproduksiyon kökenine ilişkin izleyicinin inancını kendine çıkış noktası alır. Resimde bu köken, bir nesne ile yüzleşen bir sanatçının yetenek ve zihnini de kapsar. Fotoğrafçılıkta fiziksel bir nesne ile karşılaşan, aracasız bir fiziksel süreci

gerektirir, araç nesneye müdahale etmemiş gibidir, sadece onu aktarır gibi görünür. Fotoğrafın da nesne ile aynı doğaya ait olması (tamamen fiziksel ve sadece fizik yasalarına konu olabilecek olması) onu ontolojik açıdan, reproduksiyonun (yeniden üretimin) geleneksel biçimlerinden farklılaştırır (Andrew, 2010: 230).

Bülent Yılmaz'ın dediği gibi; insan gerçekliğin peşindeyse eğer, insanı ve hayatı tanımaya çalışan sinema da ister istemez gerçeklik meselesine eğilecektir (2009: 23-34). Sanatta gerçekçilik üzerine araştırma, estetik ile psikolojinin bazı kavramlarının yorumlanmasından ortaya çıkmıştır. *Doğru gerçekçilik* dünyanın somut bir şekilde ifade edilmesi, *sahte gerçeklik* ise sadece göz aldanmasıdır (Bazin, 2011: 18). Bahsi geçen “doğru gerçeklik”i düşündüğümüzde akla şu soru takılır: Gerçeklik bizim dışımızda olan bir olgu mudur, yoksa bizimle birlikte mi var olur? Fischer bu konudaki görüşlerini şöyle özetlemektedir;

Gerçekliği sadece bizim duyarlılığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır. Yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır (aktaran Matara, 2012).

Görüntü-gerçek ayrımı felsefe tarihinde ilk çağlardan itibaren ele alınan bir konudur. Dış dünyanın öznenen bağımsız bir realitesi olduğunu savunan realistlere karşı gerçekliğin bir *ide* olduğunu, yaşanan dünyanın görünüş dünyası olduğu, asıl dünyanın akılla kavranabilen idealler dünyası olduğunu ileri süren idealistler görüntü gerçek ayrımını getirirler. *Öznel gerçek*; yalnızca bizim düşüncemizde var olan gerçek anlamına gelirken, *nesnel gerçek* ise; düşüncemizin dışında var olan gerçektir (Çiğdem, 1999: 3).

Bütün sanatlar insanın varlığı ile hayat bulmaktadır. Fotoğrafı bunun dışında tutabiliriz, çünkü fotoğraf mekanik bir üretimi gerektirmektedir. Resim, nesnenin bir benzerinin yaratılması sürecidir; tuvalde gördüğümüz, sanatçının gözünden nesnenin bir benzeridir. Sadece fotoğraf, nesnenin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabilir; çünkü fotoğrafik olan görüntü nesnenin kendisidir (Bazin 2011: 19). Gerçekçi düşüncenin değişimi, mekanik yeniden üretim tekniğinin-fotoğrafın, bulunmasıyla yeni boyutlar kazanmış, nesnel gerçeğin-dış dünyanın “olduğu gibi” saptanması yeni tartışmalara neden olmuştur. İhsan Derman fotoğrafın mekanik doğasından ve teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmamasından ötürü, gerçekliğin güvenilir bir belgeleyicisi olduğunu söyler:

Fotoğraf her ayrıntısının ressam tarafından oluşturulduğunu bildiğimiz bir resimden çok farklıdır. Çünkü mekanik bir sürecin sonucudur. Şöyle ki, fotoğraf makinesinin örtücüsü açılır açılmaz objektifin önündeki görüntü kendiliğinden film üzerine

kaydedilir. İşte, fotoğrafik görüntünün bu inanırlılığı, insan müdahalesine gerek olmadığından kaynaklanmaktadır (Derman, 1991: 71) .

İlk kez, dünyanın görünümü otomatik olarak insanın yaratıcı müdahalesi olmadan biçimlenmektedir. Tüm sanatlar insanın varlığı üzerine kurulmuşken, fotoğraf insanın yokluğundan faydalanmıştır (Andrew, 2010: 230). Fotoğraf anı görüntüler ve zamanı hapseder; film ise hareketli görüntülerden oluşur ve bambaşka imgeleri canlandırır. Gerçeklik izlenimini yaratan kamera, aynı zamanda algılama biçimini de “simüle” eder. Kameranın çevrinme hareketleri insan başının hareketlerine benzer. Bu da bakarak algılayışın simülasyonunu oluşturur; izleyici kamera ile özdeşleşir, kendisini onun yerine koyar. “Zoom” hareketi, tıpkı insanın dikkatini belli bir noktada toplamasını andırır (Çiğdem, 1999: 1-2). Kameranın insan gözüne öykündüğü tüm bu hareketler, görüntülerin gerçek olarak algılanmasını kolaylaştırır.

Resim, heykel, fotoğraf ve son olarak sinemanın icadında aslında insanların zamanın bu yok edici özelliğine karşı psikolojik olarak karşı durma isteğinin olduğunu söyleyebiliriz. İnsanlık tarihinde toplumlar tarafından sevilen halk kahramanlarının öldükten sonra bedenlerinin mumyalanarak saklanması geleneği, zaman içinde onların resimlerinin yapılmasına evrilmiştir. Plastik sanatlar tarihine baktığımızda, bu sanatların çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığı görülür. Mumyalardan resime, heykele ve oradan da fotoğrafa kadar uzanan bu sürece Bazin; “benzerliğin öyküsü” veya “gerçekliğin öyküsü” (Bazin, 2011: 15) der. Mekanik bir süreci barındıran fotoğraf bizde sonsuzluk hissini yaratmaz; onun yaptığı sadece zamanı mumyalamaktır. İnsanoğlu çürümeye (düşlerinin, hayallerinin ve hatıralarının çürümesine) böyle karşı koyar (Bazin, 2011: 20).

Zamana bu şekilde karşı koyma çabası, gerçekliği biçim bozumuna uğrattır mı? Resim sanatında olduğu kadar gerçeklik biçim bozumuna uğramasa da, deklanşöre her bastığımızda yeniden üretilmiş başka bir gerçekliğe sahip oluruz. Kracauer sanatçının niyetinin ne kadar gerçekçi olursa olsun, onun gerçekliği mahvettiğini; gerçekliği kendisinin onu gördüğü şekle uydurmak zorunda olduğunu söyler (Andrew, 2010: 215). Bazin ise; fotoğraf ne kadar mekanik olursa olsun, insan elinin işin içine girmesi görüntü üzerinde çeşitli bozulmalara neden olmaktadır (Bazin, 2011: 18) yorumunu yapar.

Sinemanın ilk doğduğu dönemlerde bu yeni sanatın gerçekliği de sıkça sorgulanmıştır. Lumiere kardeşlerin filmleri gerçek yenilikleri içerir. Onların erken dönem *Baby's Breakfast*, *The Card Players* ve *Teasing the Gardener*, *Lunch Hour at the Lumiere Factory*, *Arrival of a Train*, *La Place des*

Cordeliers a Lyon filmleri ve çekimleri, sinema tarihi açısından önemli olduğu kadar, gerçeklik açısından da önemlidir. Hayatın ortasında çok az bir kontrolle ve çoğu zaman bilinçsiz hareketlerle çekilen bu filmlerde kamera, insanların üzerlerine doğrultulmuştur (Kracauer, 1992: 9-20). Kracauer'e göre; Lumiere kardeşlerin hikâyelerini anlatırken gerçeği aktarmak gibi bir derterleri yoktur; onlar sadece dünyayı kaydetmek isterler (1992: 9-20). Bu da bizi gerçekçilik ve doğalcılık tartışmalarına götürür.

Lumiere kardeşler 1897'de sinemayı Geroge Milies'e devrettikten sonra, sinema artık tam anlamıyla kurmacayla tanışmıştır. Mellies, devraldığı bu aracı yenilemesini bilerek; gerçekliğin yerine illüzyonu koyar (Kracauer, 1992:9-20) ve bu sayede büyük bir başarı yakalayarak sinemaya olan talebi artırır. Lumiere kardeşlerin fotoğrafik gerçekçilik fikrine karşın, Mellies artık gerçeklikle ilgili bir şey yapmak istemez ve Lumiere'in gerçekçi filmi *Arrival of a Train*'e karşılık Mellies *An Impossible Voyage* filmi yapar; bu gerçek olmayan bir trendir ve film için senaryo yazılmıştır. Mellies kameranın imkânlarından faydalanarak kendi illüzyonunu yaratmak için teknik tuhaflıklarla aracı kullanmayı tercih eder (Kracauer, 1992: 9-20).

Bu aşamada sinemanın gerçekliğinden değil, yönetmenin gerçekçiliğinden bahsedebiliriz.Kracauer'e göre yönetmen ya "biçimci"dir ya da "gerçekçi". O, bu düşüncesini yazdığı makalesinde şöyle dile getirir.

Filmin iki veya daha çok boyutu vardır. Gerçek hayattan olayları dramlaştıran veya belgesel bölümler. Film yapımcısı yaratmayı kafasına koymuşsa, kendi dünyasında özgürce bir evren oluşturur. Yönetmen bu evreni oluştururken ya kamerasını gerçekçi kullanacak ya da biçimci kullanacaktır (Kracauer, 1992: 20).

Kracauer'in temel ve teknik özellikleri sıraladığı görüşünde, gerçekçi yönetmen nasıl bir pozisyon almalıdır? Yönetmen temel özellikler üzerine mi, yoksa teknik özellikler üzerine mi çalışmalıdır? Film yapımcısı teknik özellikleri sadece sinemanın işlevini desteklemek için kullanmalıdır. Aslında sinemanın öncelikli işlevi, görülebilen dünyanın kaydedilmesi ve açıklanmasıdır. Sinemasal araçlar bütünleyici tekniği ile dünya üzerinde dönüşümlere neden olabilir; tüm sanatlar biçim ile kapsam arasındaki bir savaş içindedir (Kracauer, 1992: 9-20). Kracauer'e göre yönetmen; elindeki aracın temel özelliklerini kullanarak gerçekliğin kaydedilmesi ve daha gösterişli olanlar da dâhil olmak üzere aracın mevcut tüm özelliklerinin mantıklı kullanımı yoluyla bu gerçekliğin niteliklerinin ortaya çıkarılması için çalışmalıdır (aktaran Andrew, 2010: 199).

Asıl mesele seyircinin sinemanın gerçekliğine olan güveninin sarsılıp sarsılmadığıdır. Yönetmenler gerçekliği yakalamak ve seyircisine bu gerçekliği hissettirmek için kamerayı çok iyi kullanmak zorundadırlar. Kameranın nerede konumlandığı, hangi hareketleri yaptığı önemli hale gelir.

Antonioni kamera hareketleri ile gerçeğin yakalanacağını ileri sürerken; Godard'ın, kamera hareketini ahlaki bir mesele (aktaran Çiğdem, 1999: 2) olarak gördüğünü hatırlatır.

Gerçeklik, kurmaca olana üstündür ve bunun için kurmaca olan gerçeklik hissine öykünür (Andrew, 2010: 232). Oyuncular, mekân, zaman, dekor, kostüm, renk, ışık, ses, vd. gibi öğelerin tümü filmi gerçek yaşama benzer kılar. Ancak unutulmamalıdır ki, gerçeğin filmdeki sunumu gerçeğin kendisi değildir (Çiğdem, 1999: 5).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde İtalya'da yaşananlardan, sanat da nasibini almıştır. Sinema o dönemlerde daha çok faşist sistemin propagandasını yapmak için kullanılmakta; Musollini bu amaçla sinemacıları desteklemektedir. Bu anlayışla hükümet film stüdyoları kurmakta; fakat kurulan bu yeni stüdyolardan muhalif sinemacılar faydalanamamaktaydı. Faşist hükümetin kurduğu stüdyolardan faydalanamayan ve film yapım sürecinin dışında kalan genç sinemacılar, sinema kuramları ve eleştirisi ile ilgilenerek kendi sinema anlayışlarını oluşturmaya başlamışlardı (Çelikean'dan aktaran: Uslu, 2007: 9). İtalya'da yaşanan o günleri Rossellini şöyle anlatıyor:

1944'te, savaştan hemen sonra İtalya'da her şey yıkıldı. Başka alanlarda olduğu gibi, sinemada da, film yapanların hemen hemen topu ortadan silinmişti. Gerçi şurada burada bazı denemeler vardı, ama bu gibilerin davranışları da pek sınırlıydı. Düzenli bir sanayinin yokluğu, göreneğe çok az bağlı girişimlere yol açtığından, uçsuz bucaksız bir özgürlük baş göstermişti. Atılan her adım iyiydi. Bizi deneysel işlere atılmaya iteyen de bu durum oldu. Zaten çabukça anlaşıldı ki bu filmler, görünüşlerine karşın, kültür alanında olduğu kadar ticaret alanında da çok önemli yapıtlardır (Rossellini, 1968: 450).

İtalya'nın bu gençleri; Fransız “gerçekçilik” ve “doğalcılık” okulundan, sinema göz kuramına, İngiliz “belge-film” anlayışından, Rus edebiyatındaki “toplumcu gerçeklik” hareketine ve İtalyan edebiyatındaki “Versimo” akımına kadar birçok akımdan etkilendiler (Kantemir, 1973: 141-142) ve tüm bunları kendi potalarında eriterek sinemaya yeni bir bakış getirdiler.

Birinci Dünya Savaşı'nın acıları henüz silinmemişken İkinci Dünya Savaşı'nı, ardından ülkede baş gösteren iç savaşları ve parti çatışmalarını yaşamak zorunda kalan halk; böylesine kısa bir tarihi süreç içinde değişik bazı rejimleri de deneyince, büyük umutlar ve düş kırıklıkları arasında bocaladı. Bunun sonucunda aydınlarda iki genel eğilim göze çarptı. Bazılarında uzun zaman kendi iç sorunlarıyla uğraşmanın verdiği bıkkınlıkla dışa açılma, ülke sınırları dışına taşma ve değişik kültürleri inceleme arzusu doğdu. Bazıları ise aydın kişinin toplumdaki işlevini yepyeni bir bilinçle

araştırmaya başladı. Bu ikinci gurubun çabaları, Yeni Gerçekçilik akımının ilkelerini ortaya çıkartı (Kuray, 1999: 333).

Edebiyat alanında ön plana çıkan kentleşme olgusu, kırsal sessizliğin çağdaş aydın için oluşturduğu ideal sığınak, bilinçaltının önem kazanması, yapmacık insan ilişkilerinden kaçarak ilkel yaşama duyulan özlem, Avrupa’da gündün güne yayılmaktaydı. Bu duygusal yoğunluk toplumun dokusunu oluşturan en önemli etmen olan insanın, kendi kendine bile yabancılaşarak; saf gerçekliğe yönelişi, İtalya’da çok daha geç algılanmış ve konu edinmişti. Gerçeğe duyulan susamışlık, somutluk ilkesine duyulan gereksinim; geleneksel sanatın savunduğu biçimciliğe tepkiden ileri geliyordu (Kuray, 1999: 335).

Toplumsal sorunlara önem vermek, ulusal yaşayışı büyük bir dürüstlikle, insancıl bir tutumla yansıtmak, bu sorunları kendi doğal çevresinde ele alıp işlemek, dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak, siyah beyaz filmlerden ve yalın bir anlatımdan yararlanmak Yeni Gerçekçilik akımının özelliklerini oluşturuyordu (Özön’den aktaran: Uslu, 2007: 10).

Roberto Rossellini’nin “*Paisa*” ve “*Allemania Anna Zero*” (Almanya Sıfır Yılı) ve Vittorio de Sica’nın “*Ladri di Biciclette*” (Bisiklet Hırsızları) filmleri İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin montajın etkisine karşı bir başkaldırıdır. Welles’in filmlerinde olduğu gibi, stil çalışmalarına rağmen Yeni Gerçekçilik sinemaya gerçekçiliğin belirsizliği duygusunu kazandırmaktadır. Rossellini’nin “*Allemania Anno Zero*” filminde bir çocuğun yüzündeki zihin meşguliyeti, Kuleşov’un Mozukhin yakın çekimiyle zıtlık taşımaktadır. Rossellini ve Sica’nın kullandıkları yollar gerçekliğin devamının sağlanmasına yöneliktir. Zavattini’nin rüyası, başına hiçbir şey gelmeyen bir adamın doksan dakikalık yaşam öyküsünü anlatmaktadır. Yeni Gerçekçilerin en fazla “estetik” olanlarından Luchine Visconti, “*La Terra Trema*” (Yer Sarsılıyor) filminde Welles’in yönetmenlik sanatının temel amaçları gibi temiz bir resim vermesi amaçlar (Bazin, 2011: 52).

Kısaca özetlersek Yeni Gerçekçilik akımı en genel anlamıyla 30’lu ve 40’lı yıllarda faşist rejime karşı gösterilen toplumsal tepkiyi anlatan kültürel bir gösteri olarak nitelenebilir (Kuray, 1999: 333). Sinema akımları içerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin önemli bir yeri vardır. Ulusal düzeyde başlayan bu akımın önemi, diğer ülke sinemacıları üzerinde de etki bırakmasıdır (Uslu, 2007: 9-11).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği dediğimiz zaman aklımıza gelen ilk film şüphesiz, Vittorio de Sica’nın *Bisiklet Hırsızları* filmidir. Film bir işçinin gündelik hayatındaki bir olayı konu alır. Filmde olağan dışı olay meydana gelmez. Olaylar bir proletaryanın egzotik dünyası içinde cereyan etmektedir. Bir işçi, Roma’nın caddelerinde bütün gününü çaldığı bir bisikleti arayarak geçirmektedir. Bisiklet işinin bir parçasıdır ve eğer onu bulamazsa yine işsiz kalacaktır. Sonuç vermeyen çabalardan sonra, günün geç

saatlerinde o da başka bir bisiklet çalmayı dener. İşçi, çok fakir olduğu için hırsızlık yapmak zorunda kalmasına karşın, bir hırsızın düzeyine düşmüş olmanın utancını yaşamaya başlar (Bazin, 2011: 172). Yeni gerçekçiliğin tüm unsurlarını barındıran filmin hiçbir sahnesi stüdyoda çekilmemiş, tüm sahneler sokaklarda kaydedilmiştir. Oyuncuların hiçbirinin sinema veya tiyatro ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. İşçi, *Breda* fabrikasından getirilmiş; annesi gazete satıcısı olan çocuk, sokakta oynarken bulunmuştur (Bazin, 2011: 173-174). De Sica filmin finansmanı için yapımcı ararken, işçi rolünün Cary Grant tarafından oynanması teklifini reddetmiş, tanınmamış bir oyuncu ile film yapama konusunda ısrarcı olmuştur. Bazin'in bu konuda "işçi, ancak isimsiz biri olduğunda mükemmelliğe ulaşmak mümkün olabilirdi" (Bazin, 2011: 179) diyerek isimsiz bu işçinin filme güç kattığını söyler.

Yeni Gerçekçilik akımına ait sinema filmlerinde fakirlik, işsizlik, faşizmin kötülenmesi, az gelişmişlik, kırsal kesimin sorunları, kadın sorunları, savaş sonrası ekonomik ve sosyal sorunlar konu edilmiştir. Luchino Visconti'nin *Tutku* (1943), *Yer Sarsılıyor* (1948), Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir (Roma Citta Aperta)*, (1945) ve Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Bicicletta)* filmleri bu akımı yansıtan sinema filmlerinin en önemlilerinden birkaçıdır (Çelik, 2010: 110-124).

Nuri Bilge Ceylan'ın İlk Üç Filmi: Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı

Nuri Bilge Ceylan, hiç şüphesiz kamera kullanma ve hikâye anlatma bakımından Yeni Türk Sinemasının usta yönetmenlerindedir. Onun yurt dışında aldığı ödüller ve filmografisinden ötürü Türk sinema tarihindeki yeri ayrı olacaktır. Günümüz en önemli eleştirmenlerinden biri olan Fredric Jameson, Ceylan ve Demirkubuz sineması üzerine yaptığı değerlendirmede, Nuri Bilge Ceylan için şunları söyler:

Ceylan'ın filmleri bence Antonioni sinemasında gördüğümüz insan, doğa ve endüstrileşme arasındaki gerilimin hala geçerli olduğunu, yeniden canlandırılabilceğini düşündürüyor (Jameson'dan aktaran Akkaş, 2012).

Uzun yıllar fotoğrafçılık yapan Nuri Bilge Ceylan'ın sinema estetiğinde fotoğrafçılığın izlerini görmek mümkündür. Onun sinemasında, fotoğraf estetiğinin yanında Fuat Er'e göre; fotoğrafik gerçekliğin izleri de görülür (Er, 2009: 57). İhsan Kabil, "fotoğrafik olanın sinematografik olana zaman zaman üstün geldiğini" (Kabil, 2009: 6) söyler. Ceylan'ın filmlerinde kamera çoğu zaman tripod üstünde sabittir. Uzun ve durağan çekimler izleyicide kartpostala bakıyormuş hissi uyandırırken; fotoğrafik gerçeklik tüm çıplaklığıyla hissedilir. Fotoğrafik gerçeklik filmlerine öylesine hâkimdir ki, *Koza* filminin başında aile albümlerinden fotoğraflar gösteren

yönetmen, seyircisini kuracağı gerçekliğin içine davet eder. Fuat Er, fotoğrafçı bakışın hayatın "görünen" gerçeklerine değil, karanlık ve çirkin köşelerine, ihmal edilmiş insanlara yöneldiğini söyler (Er, 2009: 59). Nuri Bilge Ceylan bu filmlerinde bilinmeyene (bilinip "es" geçilene) kamerasını doğrultur. Filmlerin yapım tarihlerine baktığımızda (*Koza*, 1995, *Kasaba*, 1997, *Mayıs Sıkıntısı*, 1999) filmlerin, köyden kente ciddi bir göç hareketinin yaşandığı döneme denk geldiği görülür. Filmlerin yapıldığı dönemlerde, köy yaşamının yerini kent yaşamı almıştır. Böyle bir sosyolojik yapı içinde Nuri Bilge Ceylan'ın köy yaşamını konu edinmesi, unutulmak istenilen yaşamı seyirciye hatırlatması bakımından önemlidir.

Nuri Bilge Ceylan sinemaya, fotoğrafçılık yaparak biriktirdiği parayı *Koza*'yı çekmek için kullanarak başlar. Renkli çekip siyah/beyaz bastığı bu kısa film diyalogsuzdur ve belirgin bir öyküsü de yoktur. Bir kasaba ya da köy çevresindeki yaşlı insanlara (anne/babası) ve bir çocuğa odaklanan *Koza* başarılı anlarıyla ve fotoğraflarıyla dikkat çeker ve Cannes Film Festivali'ne seçilir. Onun filmlerinde kırsal olan ile kentsel olan ilişkisi üzerine gözlemler ve karşılaştırmalar vardır, ancak öykülerinin analizleri genel anlamda sorunlu ilişkileri sunacaktır bize. *Kasaba/köy* yaşamı üzerine bu üç film (*Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*) geleneksel doğu anlatılarından büyük oranda farklılaşır. Türkiye'de sinema, tiyatro ve edebiyat büyük oranda öyküye dayanır; insanlar olayları anlatarak, olaylardaki hassas noktalara yüklenerek, daha da önemlisi final üzerinde odaklanarak öyküyü-oyunu-filmi değerlendirir (Atam, 2011). Oysaki hayatı gerçekçi bir üslupla aktaran Ceylan'ın bu filmlerinde izleyici, çocukluk yıllarından bir parça bulur (Çapan, 1997).

Yeni Gerçekçilik akımının en büyük özelliklerinden birisi profesyonel olmayan oyuncularla çalışılmasıdır. İlk kez aktörler yerlerini gerçek ve doğal karakterlere bırakmıştır. Yeni Gerçekçilik akımına göre sinema sıradan insana yönelmelidir; gerçek yaşam yansıtılmalı ve çekimler doğal mekânlarda yapılmalıdır. Stüdyo dışında gerçek mekânlarda çekilen filmlerde oyuncular gerçek hayatta yaşadıklarını perdede tekrar etmektedirler. Böylece oyuncuların kendileri olmaları ve oynamamaları beklenir (Çelik, 2010:110-124). Yeni Gerçekçilik akımının önemli isimlerinden olan Casare Zavattini, filmlerinde doğal oyuncu kullanımı konusunda şunları söyler:

Ben olağanüstü kişilere, kahramanlara karşıyım, bunlara karşı hep içgüdüsel bir kin duyduğum. Kahramanlar seyircide aşağılık kompleksi yaratır. Yaşamın gerçek kahramanlarının kendileri olduğunu seyircilere söylemek zamanı gelmiştir. (Zavattini, 1968: 383).

Nuri Bilge Ceylan incelediğimiz üç filmde de, profesyonel oyuncuların kaçmış, sıradan, gündelik olanın içinden karakterler seçmiştir. Kendini ve ailesini anlattığı bu filmlerde, anne-babasına, aile üyelerine ve filmine konu aldığı kasabalı insanlara rol vermiştir. Bir röportajında, “profesyonellerle çalışmaktan korktuğu için annesi ve babasını filmde oynatmaya karar verdiğini” söyler:

İlk kısa filmimde babam ve annem rol almıştı; çünkü profesyonellerle çalışmak beni korkutmuştu. Oyunculara karşı rahat ve açık olmalıydım. Bu ilk denemede onlarla çalışmak hoşuma gitti ve devam ettim. Amatörlerle çalışmam kendime güvenmeyişiyle başladı, ancak daha sonra bu hoşuma gitti ve sürdürdüm (Kocukeli, 2012).

Ceylan’ın başlangıçta çekincelerinden dolayı aile fertlerini filmde oynatmasını tesadüfle açıklayamayız. Yukarıda alıntıdan da anlaşılacağı gibi Ceylan, yönetmen olarak oyuncusuna karşı “açık ve rahat olmayı” dilemiştir. Bu istek, onun kafasında yarattığı karakterin seyirciye aynen geçmesi istencinden kaynaklanmaktadır. Nuri Bilge Ceylan’ın bu konudaki düşünceleri ve hisleri, Yeni Gerçekçi akımın bir diğer yönetmeni Roberto Rossellini’nin düşünceleriyle paraleldir. Aşağıda, Türk Dili Dergisinin 1968 yılı Sinema Özel Sayısı’ndan alıntıladığımız paragrafta Rossellini profesyonel oyunculuk meselesine açıklık getirmiştir.

Çocukluk Yeni-Gerçekçiliğin, işsiz adam rolünü, işsiz adama oynatmaya dayandığı sanılmıştır. Ben oyuncuları yapılarına göre seçerim sadece. Sokaktan geçen herhangi bir adam seçilebilir. Bir takım ön düşünceleri bulunmaması için de oyuncuları profesyonel olmayanlar arasından seçerim. Bir insanın hayat içinde nasıl davrandığını gördüm mü bunu kafama iyice yerleştiririm. Bu adam alıcının karşısına geçti mi kendini iyiden iyiye yitirir ve "oyun" oynamaya başlar. Bunun yüzde yüz önüne geçmek gerekir. Bu adam hep aynı el kol hareketleri yapar. Çalışan da hep aynı kaslardır. Mercek karşısında bu adam elden ayaktan düşer, kendinden başka bir insan olur ve kendini artık tanımaz. Kendini filme alacakları için kural dışı bir yaratık haline geldiğini sanır. Benim işim bu adamı kendi gerçek yaşamına döndürmek, onu yeniden yaratmak, ona alıştığı jestleri kazandırmaktır (Rossellini, 1968: 453).

Nuri Bilge Ceylan için oyuncularının doğal olması o kadar önemlidir ki, *Kasaba* filminin yapım aşamasını anlattığı *Mayıs Sıkıntısı* filmine böyle bir sahneyi de ekler. Filmde yönetmen olan Muzaffer’in oyuncu seçimi konusundaki titizliği; amatör kamerasıyla “ideal oyuncu” arayışı dikkati çeker. Görüştüğü insanları, kimi zaman haberli kimi zaman da habersiz, doğal hallerinde çeker. Saffet’le fabrika bahçesinde konuştukları bir sırada Saffet “Kameranın kırmızı ışığı yanıyor Muzaffer abi” der. Muzaffer kayıttaki halde, “O yanar boş ver” diyerek konuşmaya devam eder. Yine Muzaffer’in Pire Dayı ile yaptığı deneme çekiminde, Muzaffer’in sık sık araya girip “yaşanmış gibi anlatacaksın, eller kollar hareket etsin” uyarıları

yönetmenin gerçeklik arayışından kaynaklanmaktadır. *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki yönetmen Muzaffer, anne ve babasını filmlerinde oynamaları için ikna eder. Çünkü kimse onun istediği gibi “doğal” değildir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, doğa görüntülerine sıkça rastlanır. Filmlerinde insanı yaşadığı çevreyle birlikte anlatan yönetmen, doğadan kareleri uzun uzun gösterir. İnsanın doğa ile olan ilişkisinin yanında sadece doğanın ön planda olduğu çekimler de vardır. Üç filminde de; rüzgârın yerdeki yaprakları savuruşu, ağaç dallarındaki yaprakların rüzgârın etkisiyle hışırdaması, evin kapı ve pencerelerinin rüzgârın etkisiyle kapanması vb. çekimlere rastlanır.

Kasaba filminde Asiye ve kardeşi Ali'nin okul sonrası eve giderken tarlaların arasında geçtikleri sekansta seyirci Ceylan'ın çocukluğu üzerinden doğayı keşfe çıkar adeta. Ceylan'ın filmlerinde doğa dramatik bir unsur, hatta neredeyse başlı başına bir karakter olarak yer alır (Turan, 2009: 15). *Kasaba* filminin büyük bir bölümü ailenin bahçede ağaçların altında konuştukları sekanstan oluşmaktadır. Doğa onlar için bir ev gibidir; büyükler konuşurken çocuklar yere uzanmış uyumaktadırlar. *Mayıs Sıkıntısı*'nda ise, Muzaffer'in Ali ile patika bir yoldan yürüdükten sonra kaplumbağa ile oynadıkları ve çimlerin üzerine uzandıkları sekans (sonrasında yağmur yağar ve ikili koşarak eve giderler) insanın ve doğanın buluşması gibidir.

Filmlerde işlenen ortak temalardan birisi de “ölüm”dür. Kasabadaki hayatı tüm çıplaklığıyla anlatmaya çalışan yönetmen, hayatın içinde hayat kadar gerçek olan ölümü de işlemeyi ihmal etmez. Yeni Gerçekçiliğin hayatın içinde görülmek istenmeyen yönlerine kamerasını çevirdiğini söylemiştik. Ceylan'ın filmlerinde ölüm temasının işlenişi üç tarzda karşımıza çıkar. Bunlar; mezar görüntüleri, ölü hayvanlar ve ölüm üzerine diyaloglardır. Ölüm temasını ısrarla işlemesinden dolayı, onu biraz melankolik bulanlar olabilir; ama yine o bir röportajında ölümü neden ele aldığını şöyle açıklıyor:

Gençliğim yalnızlığın karanlık zindanlarında geçti sayılır. Ama insanın toplumdaki yalnızlığı kadar evrendeki yalnızlığı da beni ilgilendiriyor. Bu nedenle insanın varoluşunu kozmik bir boyutla da ilişkilendirebilmeyi isterim. Sosyal meseleler doğrudan ilgimi çekmiyor. Güncellik de öyle. Zamanın acımasız geçiciliği karşısında hissedilen bir tür eziklik duygusu kendisini dayatıyor. Dünyaya uçaktan bakınca, bizi ezen, üzen bir sürü mesele ufalır da, insanı garip bir duygu kaplar ya, sanki her şey başka bir bütüne bağlıymış gibi bir şey. Sanki tüm bunlardan, tüm yaşananlardan çok daha hayati, çok daha başat bir şeyler varmış gibi... Sanırım, bende bu tür duyguların normalden fazla oluşu, beni ideolojik, güncel ya da zamana bağlı meselelerden biraz uzak tutuyor (Kocukeli, 2012).

Ceylan'ın ölüm temasını işlerken, felsefi göndermeler yaptığını hissederiz. Görüntüler öyle ard arda sıralanmıştır ki, böyle düşünmeden

edemeyiz. Bir mezar taşı görüntüsünün hemen ardından gelen ağaç yaprakları (yaşam ve ölüm), çocuğun mezarın üstüne çıkıp ağaçtan erik toplaması gibi birbirini takip eden görüntüler hayat ve ölüm üzerine uzun uzun düşünmemizi salık verir sanki.

Kasaba'da, ailenin büyük oğlu ölmüştür ve ölüm üzerine konuşulur. Baba hatıralarını anlattığı bir yerde “yaşamak istiyorum, hem de en az 20 sene daha” der. *Mayıs Sıkıntısı* filminde ise; Pire Dayı konuşurken ansızın ölen eşinden bahseder. Pire Dayı: “Yalnız kaldık buralarda. Vakit geçiriyoruz yavaş yavaş ömrümüz gidiyor. Ne yapalım başka.” der. Muzaffer ise aldırış etmez bir tavırla “Başın sağ olsun ya. Bi gün hepimiz ölecez napcaksın” diye cevap verir. Pire Dayı'nın eşinin ölümünden etkilenerek kendi ölümünü düşünmesi, Muzafferin böylesine “hayati” bir konuda verdiği cevap ve takındığı tavır manidardır.

Filmlerinde ölmüş hayvanların görüntülerini de kullanan Ceylan; “hayvanlarla insanların ortak bir kadere sahip olduğunu hissettirmeyi deneyen detaylar koymaya çalışıyorum” (aktaran: Kocukeli, 2012) der. Ölmüş kedi, kuş ve akıntıya kapılmış, kurtulması neredeyse imkânsız bir civciv özellikle gösterilir. *Kasaba* filminde kaplumbağanın ters çevrilerek ölüme mahkûm edilmesi ve filmin sonunda o kaplumbağanın çırpınıklarının seyirciye tekrar gösterilmesi buna örnek olarak verilebilir.

Yeni Gerçekçi yönetmenlerin bir diğer prensibi de, yaşadıkları toplumun güncel sıkıntılarını filmlerinde yer vermeleridir. Zavattini konuya şöyle açıklık getirir:

Bizimle birlikte çok daha başka bir şeyin başladığı sanıyorduk-buna sanı demek hoşunuza gidecekse-. Gerçekten de benim önümde acı çeken bir insan, bundan yüzyıl önce acı çeken insandan bambaşkadır. Ben bütün dikkatimi bugünün insanı üzerine yöneltmeliyim. Taşdığım tarihsel yük, birdenbire atmam istemediğim -zaten atamayacağım- bu yük, elimdeki araçları kullanarak bu adamı acılarından kurtarmak isteğimi engellememelidir. Bu adamın (bu benim birkaç saplantımdan biridir) bir adı, bir soyadı vardır, hiç şüphesiz bizi ilgilendiren bir tarzda toplumun bir parçasıdır: Onun büyüleyici etkisini duyuyorum. Ama bunu öylesine etkili duymalıyım ki, ondan yalnız ondan söz açmalı, uydurma bir kişiden değil, çünkü o anda gerçek ile benim arama düş gücü girer (Zavattini, 1968: 382, 383).

Zavattini'nin taşıdığı dediği tarihsel yükü Ceylan'da kendi toplumu için taşımaktadır. O sebeptendir ki, *Üç Maymun* filmiyle Cannes'tan “en iyi yönetmen” ödülü alırken yaptığı konuşmada “Bu ödülü, tutkuyla sevdiğim, yalnız ve güzel ülkeme armağan ediyorum” demiştir (www.milliyet.com.tr/default.aspx?aType=SonDakika&ArticleID=759384).

Kasaba filminin başlarında okul bahçesinde andımızı okuyan öğrencileri görürüz. Bir süre sonra öğrencilerin seslerinin üzerine kasaba'dan görüntüler biner. Perdeye gelen bu görüntüler daha filmin ilk başında kasaba

hakkında fikir sahibi olmamızı sağlar. Öğrencilerin alttan gelen sesleri ile görüntülerin zaman zaman tezat oluşturması tesadüfi değildir. Öğrenciler: “Yurdumu, milletimi özümden çok sevmektir” derken perdeye yurdun ve milletin harap olmuş hali gelir. Başka bir yerde ise öğrenciler: “Ülküm; yükselmek, ileri girmektir” derken yönetmen üstü başı kir-pas ve yağ içinde olan bir işçiyi gösterir. İşçi; tamirci dükkânı olduğunu tahmin ettiğimiz harabe bir iş yerinin önünde başı öne eğik durmaktadır. Ülküsü, yükselmek olan milletin işçisinin hali içler acısıdır.

Kasaba'da derse geç kalan İsmail sınıfa girdiğinde kamera İsmail'i aşağıdan yukarıya doğru çevrinme hareketiyle gösterir: Lastik ayakkabıları, kardan sıırsıklam olmuş üstü başı, bize kasabanın sosyo-ekonomik düzeyi hakkında bilgi verir. Filmde ailenin bir arada bahçede oturup konuştuğu sekansta, aile bireyleri arasında geçen diyaloglarda toplumsal gerçekçiliğin izleri görülmektedir. 90'lı yıllarda Türkiye iç ve dış göçü yoğun olarak yaşamıştır. *Kasaba*, doğup büyüdüğü kasabadan kurtulmak isteyen Saffet'in İstanbul'a göç etme özlemini anlatır. Bunun yanında Almanya'ya göç de film içinde işlenmiştir:

Yenge: Memleket hasreti hiçbir şeye benzemez. Soğan ekmek ye, ama kendi toprağında olsun. Mesela Gobak İsmail. Almanya'da işçi olarak kaç sene çalıştı ama bak yine ölünce kendi toprağına... (Saffet araya girer) Saffet: Yenge şu koşullar kendi toprağında olsa ne olur olmasa ne olur. Öldükten sonra kendi toprağına gömülmek falan. Ne önemi var ki bunun.

Saffet için “doğduğu yer değil, doyduğu yerdir vatan”. Aynı sekansta, terzinin pantolonunun tamir parası için elli lira istediğini öğrenen Emin, hayat pahalılığından yakınır. Terzinin yaptığı işe göre fazla ücret istediğini dile getiren Emin, berberlerin de eskisi gibi olmadığını, onların da “iki şık şık ver elli lira” dediğini söyler ve kendi zamanındaki berberlerden örnekler verir. Toplumsal gerçekçilik meselesini kişiler üzerinden anlatarak tüme varım yöntemini tercih eden yönetmen; *Mayıs Sıkıntısı* filminde de Emin'in tapu kadastro memurları ile mücadelesini ele alır. Yönetmenin uzun süren bu diyalogları filme koymasının iki sebebi vardır. Birincisi, zaten yaşlıların vereceği muhtemel tepki filmdeki gibi olacaktır; ikincisi ise, bu diyaloglar üzerinden toplumsal yapı hakkında ipuçları verilir. Her iki durumda da yönetmen bunu gerçekçilik adına yapmakta ve başarmaktadır.

Sonuç

Kamerasını tıpkı bir gözlemci gibi, kasabaya çeviren Nuri Bilge Ceylan, oyuncularına fazla müdahale etmeden onları kendi yaşamları içinde adeta fotoğraflamıştır. Onun filmlerini izlediğimizde Andre Bazin'in yazının başında değindiğimiz “fotoğrafın insan müdahalesine gereksinim duymamasından ötürü gerçeğe yaklaştığı” sözlerini tekrar hatırlamakta fayda var; çünkü Ceylan'ın filmlerinde kameramanı ve yönetmeni hissetmek oldukça zordur.

Niteliksel içerik analizi yöntemiyle incelediğimiz *Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde yönetmenin kamera kullanım biçimi dikkati çeker. Neredeyse her bir karesi kartpostalı andıran sahnelerde kamera çoğunlukla sabittir. Klasik Hollywood sinemasının aksine yönetmen kamera hareketleriyle olağan dışı bir durum yaratarak seyircisini şaşırtmayı tercih etmez. Nuri Bilge Ceylan bu filmlerinde, Karacuer'in bahsettiği “aracın teknik” özelliklerini ustalıkla kullanmış ve Bazin'in vurguladığı gerçekliği hiçbir zaman kaybetmemiştir. Şüphesiz yönetmenin, hem aracın teknik özelliklerini çok iyi kullanabilmesinde hem de hikâyesinde gerçeklikten kopmamasında fotoğraf altyapısının büyük rolü vardır.

Nuri Bilge Ceylan, bu üç filmde toplumsal gerçeklikten hiçbir zaman kopmaz. Üç filmde de, etkisi halen devam eden, büyük bir sosyolojik olgu olan göç konusunu hikâyelerinin merkezine yerleştirerek; toplumun o an içinde olduğu buhranı filmlerinde ustalıkla işler. Kuşaklar arası çatışma, kentleşme, işsizlik sorunu, vd. toplumsal gerçekliği yansıtan konular ana hikâyeyi destekleyen ufak hikâyeler olarak seyircinin karşısına çıkar.

Yönetmen her üç filmde de profesyonel oyuncuların özellikle kaçınır ve hayatın içinden karakterler seçer. Oyuncunun doğallığına verdiği önem, gerçekliğin aktarımına gösterdiği hassasiyetten kaynaklanmaktadır. Gerçekliği aktarmadaki bu hassasiyeti, oyuncu seçimi konusuyla sınırlı değildir; o aynı zamanda mekân seçiminde de doğallığı ve doğanın bizzat kendisini kullanmayı tercih etmiştir. Tüm bu sebepler göz önüne alındığında, Ceylan'ın filmlerini Rossellini ve De Sica'nın filmlerinden ayrı tutamayız.

KAYNAKÇA

- Andrew, D.J. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çeviren: Zait Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Atam, Z. (2011). Nuri Bilge Ceylan'ın Sineması Üzerine. *Sanatsinema*.<http://sanatsinema.com/2011/10/04/nuri-bilgeceylan%E2%80%99insineması-uzerine%E2%80%A6/>.Erişim Tarihi: 19.11.2012.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: DorukYayınları.
- Bulut, E. (2009). Kavramsal Bir Mesafe Olarak *Uzak*. (Editör: Ayşe Pav).*Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan* (s. 30-40). İstanbul: Küre Yayınları.
- Çapan, S. (1997). Hayat üstüne farklı bir film. *Cumhuriyet*. Erişim: 12.12.2012.
http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_cumhuriyetsungu.php
- Çelik, H. (2010). Yerel Kültürün Ayak Sesleri: Yeni Gerçekçilik Akımı Doğrultusunda Dondurmam Gaymak Filmi. *Yeditepe Üniversitesi Global Media Journal: Turkish Edition*, 1: 110-124.
- Ceylan, N.B. (Yönetmen/Senarist)(1995). *Koza*[Film]. Türkiye: NBCFim & TRT.
- Ceylan, N.B. (Yönetmen/Senarist)(1997). *Kasaba* [Film]. Türkiye: NBCFim.
- Ceylan, N.B. (Yönetmen/Senarist)(1999). *Mayıs Sıkıntısı* [Film]. Türkiye:NBC Fim.
- Çiğdem, A.H. (1999). Sinemada Görüntü ve Gerçek İlişkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, 1: 97-102.
- Derman, İ. (1991). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- De Sica, V. (Yönetmen)(1948). *Bisiklet Hırsızları* [Film]. İtalya.
- Er, F. (2009). Cehennemde Bir Fotoğraf.(Editör: Ayşe Pav).*Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan* (s. 55-65). İstanbul: Küre Yayınları.
- Kabil, İ. (2009). Giriş(Editör: Ayşe Pav).*Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan*. (s. 1-9). İstanbul: Küre Yayınları.
- Kantemir, E. (1973). Gerçeklik. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi*, 6(1): 139-155.
- Kılıç, L. (1981). Siegfied Kracauer'in Sinema Kuramı. *Kurgu Dergisi*, Eskişehir: İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları (4).
- Kıraç, R.(2000). 90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış. 25. *Kare Sinema Dergisi* (30).

- Kocukeli, Ö. (2012). Sinemada Duru ve Şiirsel İfadenin Ustası Nuri Bilge Ceylan. *Genç Gelişim*. Erişim Tarihi: 25 Aralık 2012. <http://www.gencgelisim.com/v2/kategoriler/34kultursanat/467sinemada-duru-ve-siirsel-ifadenin-ustasi-nuri-bilge-ceylan.html>.
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler*. Oxford: Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1992). Basic Concepts. Gerald, M., Marshall, C., Leo, B. (Ed). *Film Theory and Criticism*. (s. 9- 20). New York: Oxford University Press.
- Kuray, G. (1999). İtalya’da Yeni Gerçekçilik Akımı ve İzleyicileri, *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi*, 33(1-2): 183-192.
- Matara, B. (2012) İmge - Gerçeklik ve Fotoğraf. *fotografya*. Erişim: 5.12.2012. <http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/birsel.html>.
- Rossellini, R. (1968). Yeni Gerçekçilik (Çeviren: Salah Bırsel). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, 196: 450- 453.
- Turan, H. (2009). Nuri Bilge Ceylan’ın Taşrası. (Editör: Ayşe Pav), *Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan*. (s.11-29). İstanbul: Küre Yayınları.
- Uslu, G.E. (2007). *Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçeklik ve Bunun Filmlere Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yılmaz, B. (2009). Gerçekliğin Toplumsal İnşasında Bilgi ve Bilgi Merkezi. *Bilgi Dünyası*, 10(1): 23-34.
- Zavattini, C. (1968). Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler. (Çeviren: Nijat Özön). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, 196, 380- 384.
- www.tdk.gov.tr
- www.milliyet.com.tr/default.aspx?aType=SonDakika&ArticleID=759384