NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA YABANCILAŞMA TEMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Begüm ÇAPAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Yard. Doç. Dr. S. Serhat SERTER

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Kasım 2009

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA YABANCILAŞMA TEMASI

BEGÜM ÇAPAN

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kasım 2009

Danışman: Yard. Doç. Dr. Serhat SERTER

Türk sinema tarihinde, kısa sürede az sayıda eser vermiş olmasına karşın, önemli bir yer edinmiş olan Nuri Bilge Ceylan, kendi sinema dilini oluşturmuş, auteur olarak adlandırılabilinecek bir yönetmendir. Aldığı sayısız ödülle bu başarısını somutlaştırmış olan yönetmenin sinemasını anlamak için, filmlerinde sıklıkla yer verdiği yabancılaşma temasının incelenmesinin önem taşıdığı söylenebilir. Bu amaç doğrultusunda başlanılan çalışmada yabancılaşma kuramının tarihsel gelişimine yer verilmiş, Türkiye'nin toplumsal özellikleri ve Türk sinemasına değinilmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde yabancılaşma öğelerini tespit edebilmek için yönetmenin sinema filmlerinden *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002) ve *İklimler* (2006), analiz edilmiş; senaryo ve yönetmenin sinema dilinin bu temayı ne şekilde ortaya koyduğu saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk Sineması, Nuri Bilge Ceylan, auteur sineması, bağımsız sinema, yabancılaşma, film analizi

ABSTRACT

Though having produced only a handful of films, Nuri Bilge Ceylan has created his own cinematographic auteur director narrative, and has already taken his place in Turkish Cinema history. In order to comprehend the multi-award winning director's complex cinema, the alienation theme, he so commonly demonstrates in his projects, needs to be examined. For further understanding, in this study, the historical evolution of alienation theory as well as Turkey's social characteristics and the Turkish cinema have been analysed. So as to point out the alienation aspects in Ceylan's cinema, his films, *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002) and *İklimler* (2006), have been studied ; the screenplays and cinematography has been evaluated to further grasp in which way this theme of alienation has been put forward.

Key words: Cinema, Turkish Cinema, Nuri Bilge Ceylan, auteur cinema, independent cinema, alienation, film analysis

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Begüm ÇAPAN'ın "Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme " başlıklı tezi **27 Ekim 2009** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

			İmza
Üye (Tez Danışmanı)	:	**Yard.Doç.Dr.S.Serhat SERTER**	.....
Üye	:	**Prof.Dr.Nazlı BAYRAM**	.....
Üye	:	**Yard.Doç.Dr.Emre GÖKALP**	

Prof.Dr.Ramazan GEYLAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Begüm ÇAPAN
Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans 2005 İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransızca Mütercim Tercümanlık Bölümü

Lise 2001 Saint Benoit Fransız Lisesi

Ortaokul 1998 Sainte Pulcherie Fransız Ortaokulu

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: 18 Şubat 1983 **Cinsiyet:** Kadın **Yabancı Dil:** Fransızca, İngilizce

İÇİNDEKİLER

Sayfa:

ÖZ……..……ii
ABSTRACT ……..……...iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI……..…….…….....iv
ÖZGEÇMİŞ……..…….……v

1.GİRİŞ…….....……...1

1.1.Problem……..…….……..….1

1.2. Amaç…….…..……..4

1.3. Önem ……..……..5

1.4. Varsayımlar……..…….....….……5

1.5. Sınırlılıklar……..…….…...…..6

2. YÖNTEM……..…….…..…….7

3. BULGULAR VE YORUM……..…….....10

3.1. Yabancılaşma Kuramları……..……10

3.1.1. Tanım……..……..10

3.1.2. Yabancılaşma Kuramının Tarihsel Gelişimi…….10

3.1.2.1. Hegel'e göre yabancılaşma…….....…….10

3.1.2.2. Genç Hegelciler ve Feuerbach'a göre Yabancılaşma…….12

3.1.2.3. Emile Durkheim'a göre yabancılaşma……...13

3.1.2.4.Georg Simmel'e göre yabancılaşma……..…...…15

3.1.2.5. Erich Fromm'a göre yabancılaşma……....16

3.1.2.6. Herbert Marcuse'ye göre yabancılaşma……..…17

3.1.2.7. Melvin Seeman'a göre yabancılaşma……..…18

3.1.2.8. Charles Wright Mills'e göre yabancılaşma……..…..19

3.1.2.9. Jean-Jacques Rousseau'ya göre yabancılaşma…..…20

3.1.2.10. David Reisman'a göre yabancılaşma……..….21

3.1.2.11. Walter Benjamin'e göre yabancılaşma…….22

3.1.2.12. Karl Marx'a göre yabancılaşma……24

3.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Etkileyen Toplumsal Faktörler ve Türk Sineması ……..…27

3.2.1. Nuri Bilge Ceylan Sinemasını etkileyen toplumsal faktörler…...…...27

3.2.2. Göç ve Kentleşme…….…...29

3.3. 1980 sonrası Türk Sineması…….……...34

3.4. Nuri Bilge Ceylan'ın Hayatı ve Sineması …….38

3.4.1. Nuri Bilge Ceylan'ın Hayatı……....38

3.4.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Özellikleri…….…...39

3.5. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde yabancılaşma temasının Değerlendirilmesi...43

3.5.1. Kasaba…….…..43

3.5.1.1. Filmin Konusu……..43

3.5.1.2. Filmin Analizi……44

3.5.2. Mayıs Sıkıntısı……..53

3.5.2.1. Filmin Konusu……..53

3.5.2.2. Filmin Analizi……54

3.5.3. Uzak……..61

3.5.3.1. Filmin Konusu……...61

3.5.3.1. Filmin Analizi……61

3.5.4. İklimler……..72

3.5.4.1. Filmin Konusu……...……72

3.5.4.2. Filmin Analizi……72

4. SONUÇ VE ÖNERİLER……..……77

4.1. Sonuç……77

4.2. Öneriler……81

EKLER……..……..……..82

KAYNAKÇA……..…….……..89

1.GİRİŞ

1.1. Problem

Sanat nedir sorusuna verilen ilk cevap sanatı bir yansıtma, benzetme, ya da taklit olarak görme eğilimindeydi.[1] Bu görüşü savunanlar sık sık 'ayna' benzetmesinden yararlanarak görüşü açıklama yoluna gitmişlerdir. Sanatın gerçekliği yansıttığı düşüncesi üzerine gerçeklik nedir sorusu gündeme gelmiştir. Sonuç olarak bütün sanatçılar, düşünürler sanatın en önemli özelliğinin doğayı, insanı, hayatı, kısaca gerçekliği yansıtmak olduğu kanısındadır. Ancak yansıtılan gerçeklik konusunda farklı açıklamalar bulunmaktadır. Bu noktada yapılan gerçeklik tanımları üç başlık altında toplanmaktadır. Sanatın görüngüyü olduğu gibi yansıttığı, ikincisi genel'i ya da özü yansıttığı, sonuncusu da sanatın ideal olanı yansıttığına inanır. [2]

Sanat toplumu yansıtır kuramı sanatçının görünen dünyayı elinden geldiğince onlara sadık kalarak yansıtması gerektiğine inanır. Doğalcı olan bu anlayışa göre, sanatçı bize hayatı, ya da hayatın bir parçasını, bir yönünü olduğu gibi sunar. [3]

Sanat geneli ya da özü yansıtır kuramı Aristoteles'in Poetika eserinde yer aldığı biçimiyle açıklanmaktadır. "Şair'in ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir şeyi, yani olasılık ve ya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir."[4]Bu kuram bir adamı olduğu gibi anlatmanın tarihin işi olduğunu söyleyerek hayatı bütün olarak yansıtmada gereksiz bilgilerinde yer alabileceğine vurgu yapılmakta sanatın yansıtırken gerekli olanı seçmesi gerektiğine işaret eder.

Sanat eseri göz önüne alındığında, eseri sanatçıdan bağımsız olarak incelemenin yararsız olacağı söylenebilir. Sanatçının içinde yaşadığı dönem, hayat hikâyesi onda ve dolayısıyla eserlerinde bir iz bırakacaktır. Sanatçıların aynı konuyu hikâye edinmesine karşın özgün eserler ortaya koyması bu şekilde açıklanabilmektedir.

---

[1] Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri** (13. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004) s.17
[2] **Aynı,** s.19
[3] **Aynı**, s.19
[4] **Aynı**, s.28

Hangi sanat türünde eser verirse versin, yaşadıkları ve biriktirdikleri ile kendine ait bir anlatı yapısı oluşturan sanatçının eserlerinde ona ait bir dil bulunmaktadır. Sinema özelinde bu konu değerlendirildiğinde, bir yönetmenin anlatım dilini sadece çekim ölçekleri, kamera hareketleri, mekân seçimi vb… gibi başlıklarla sınırlandırmak yanlış olacaktır. Filmde bulunan her öğe yönetmenin anlatı yapısının oluşumuna hizmet etmektedir.

1990 sonrası özellikle Türk sinemasında ele aldığı karakterler, temalar, yarattığı üslup, anlatım dili açısından önemli bir isim olarak öne çıkan Nuri Bilge Ceylan, birbirini tamamlayan eserler ortaya koymuş ve eleştirmenler tarafından "auteur" olarak nitelendirilmiştir.[5] François Truffaut 1954 yılında yayımladığı makalesinde yönetmenler üzerinden bir ayrıma gitmiş ve filmlerinde kendi düşünce ve duygularını anlatan yönetmeni "auteur" olarak nitelendirmiştir.

Auteur kavramının tanımına bakıldığında kavramın ilk kez 1954 yılında *Cahiers Du Cinema* dergisinde geçtiği görülmektedir. Yeni dalga akımı yönetmenleri arasında değerlendirilebilecek olan FrançoisTruffaut *"politique des auteurs"* adlı makalesinde auteur'ün tanımını yaparken kendi düşünce ve duygularını anlatan diyen Truffaut "metteur en scene" için başkalarının tasarladığını görselleştiren kişi demektedir. Truffaut böylelikle "auteur" ve "metteur en scene" ayrımını sinemaya getirmiştir. [6]

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerine bakıldığında en sık rastlanan temanın yabancılaşma olduğu görüldüğü söylenebilir. Gündelik dile yerleşmiş olan yabancılaşma terimi grekçe *alloiosis* ve bundan türetilen Latince *alienatio* sözcüklerden gelmektedir. Plotinos Ekstasis, yani 'esirme, kendinden geçme, benliğin 'dış'ına çıkma anlamına geldiğini söylüyor. Bu terimi ruhun kendi bilincini yitirerek kendisi olmaktan çıkması hali olarak tanımlamıştır.[7] Sosyolojik olarak bireyin olduğu toplumdan uzaklaşması olarak tanımlanabilinecek yabancılaşama Türkiye'de Halk-Aydın ikiliğinin neden olduğu yabancılaşma, kültür emperyalizmine bağlı yabancılaşma, bürokrasi ve yabancılaşma gibi başlıklarla incelenmiştir. "Nuri Bilge Ceylan

[5] Hasan Akbulut, **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Mekan, Zaman** (İstanbul: Bağlam yayınları, 2005) s 172
[6] Esin Coşkun, **Dünya Sinemasında Akımlar**. (İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2003.)s. 174
[7] Sibel Özbudun, George Markus ve Temel Demirer, **Yabancılaşma Ve…** (Ankara: Ütopya yayınları, 2008) s.16

Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme" başlıklı bu çalışmada ise günümüze kadar sav olarak öne sürülmüş yabancılaşma kuramlarının incelenmesiyle, Çağdaş Türk Sineması'nın en önemli yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan'ın sinema filmlerindeki yabancılaşma temasının incelenmesi planlanmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan sineması ile ilgili olarak yapılan sınırlı sayıdaki çalışmaların çoğu yönetmenin 'auteur' kuramına dahil olup olmadığı konusunda olmuştur. Bu çalışmalardan biri Hasan Akbulut'un yazdığı '*Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekân'* adlı kitaptır. Kitapta yönetmenin zaman ve mekân kullanımı üzerinden sinemasal üslubu tartışılmış ve sonuç olarak auteur olduğuna karar verilmiştir. Yönetmenin araştırmalarda bir diğer ele alınış biçimi ise 90'lı yılların yönetmenleri ve bağımsız sinemacılar başlığı altında gerçekleşmiştir. Nigar Pösteki'nin *'Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması'* adlı eserinde ise yönetmen 90'lı yılların genç yönetmenleri (Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Ferzan Özpetek ve Fatih Akın) ile birlikte incelenmiş ve yönetmenin anlatım dili ortaya konulmuştur. Neslihan Çavuşoğlu'nun hazırladığı 1990 sonrası *Türkiye'de Bağımsız Sinema* adlı yüksek lisans tezi de buna örnek olarak gösterilebilir. Çalışma, Nuri Bilge Ceylan sineması hakkında daha önce yapılmış çalışmalardan farklılaşmakta ve yönetmenin filmleri bir tema ile ilişkilendirerek ele alması açısından diğerlerinden ayrılmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın gerçekleştirmiş olduğu *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006) adlı uzun metrajlı sinema filmlerinde yabancılaşma temasının nasıl ele alındığı, filme ve sinemasal anlatıma katkısının olup olmadığı, bu araştırma için birer sorun olarak gözükmektedir. Bu soruların araştırılması ve incelenmesi sonucunda, Nuri Bilge Ceylan sinemasında yabancılaşma temasının ve işlevlerinin saptanmasının mümkün olacağı ve bu sayede yönetmen sinemasının daha iyi anlaşılmasının sağlanabileceği düşünülmektedir.

Nuri Bilge ceylan sinemasının anlaşılması açısından filmlerinde tekrarlanan öncül tema olan yabancılaşmanın incelenmesi gerekliliği bir problem alanı olarak ortaya çıkmaktadır.

1.2. Amaç

Nuri Bilge Ceylan'ın sinema eserlerinin temel alındığı bu çalışmada, yönetmenin sinema filmlerinde yabancılaşma temasının hangi biçimlerde ele alındığı incelenmesi amaçlanılmıştır.

Çalışmanın temel amacı, Türkiye'nin bağımsız yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde rastlanan yabancılaşma temasının işlenme biçimleri olarak belirlenmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde, yabancılaşma temasının ele alınış biçimleri konusunda farklılık gösterse de, temanın her filminde aranabilecek ve incelenebilecek olması, çalışmanın temelini bu tema üzerine oturtmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı dört uzun metrajlı film ele alınarak geliştirilecek bu çalışmada yabancılaşma temasının yönetmenin anlatı biçimi üzerinden incelenmesi planlanmaktadır.

Çalışmada senaryoların yanı sıra daha önceden gerçekleştirilmiş olan yabancılaşma ile ilgili çalışmalar, Nuri Bilge Ceylan hakkında daha önce yapılmış araştırmalar ve özellikle sinema alanında yabancılaşma temasının inceleniş biçimleri dikkate alınacaktır. Nuri Bilge Ceylan'ın sinema dilini de irdeleyecek olan çalışma sinema dilinin senaryodaki yabancılaşma temasını vurgulanmasında işlediği role de yer verecektir. Yukarıda sıralanan amaçlar doğrultusunda şu sorulara yanıt aranacaktır.

- Nuri Bilge Ceylan sinemasında yer alan yabancılaşma teması filmlerinde nasıl işlenmiştir?
- Filmlerindeki yan temaların yabancılaşma teması ile ilişkileri nelerdir?
- Yabancılaşma temasının işlenişinde senaryonun dışında sinema dili olarak hangi öğelere başvurulmuştur?

1.3. Önem

"1982'de "*Yol*" filminin başarısından sonra Cannes Film Festivalinde ödül alan "Uzak" filminin yönetmeni"[8] Nuri Bilge Ceylan, Şerif Gören ve Yılmaz Güney'in ardından uluslararası başarı elde eden en önemli yönetmen olması bakımından, kendisi ve sineması hakkında bilimsel bir araştırma yapılması önem taşımaktadır.

Yabancılaşma temasının Nuri Bilge Ceylan'ın tüm filmlerinde vurgulandığı düşünülerek, Nuri Bilge Ceylan sinemasını daha iyi anlamak için bu tema, anlaşılması gereken öncül kavramlardan biri olarak kabul edilebilir. Bu nedenden ötürü tanımlanan problem alanı çerçevesinde yapılacak bir bilimsel araştırmanın önemli olacağı düşünülmektedir.

Seksenli yıllarda yaşanan toplumsal gelişmelerin belirlenmesi bu tezin öneminin ortaya çıkmasında gerekli görülmektedir. Bu gelişmeler sonucu taşradan kente göçte yaşanılan artış, taşranın ıssızlaşmasını ve şehirdeki yabancılaşmanın artışını gündeme getirmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın aldığı ödüller göz önüne alındığında, uluslararası ödüllerin çokluğu da göz önüne tutulduğunda, yabancılaşmanın insanları etkilemekte olan evrensel bir konu olduğu söylemek mümkün olacaktır. Bu bakımdan, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerde işlemekte olduğu konunun temasal çerçeveleri ne olursa olsun, evrensel yabancılaşma kavramının daima bu konulara dahil edilebileceği düşüncesi kaçınılmaz olacaktır.

1.4. Varsayımlar

Bu amaç doğrultusunda çalışmanın temel varsayımı, yabancılaşma temasının Nuri Bilge Ceylan filmlerinde ortaya konulduğudur.

Sinema ve televizyon alanında eğitim veren öğretim elemanları ve bu alanda çalışan araştırmacılar tarafından "doğruluğundan büyük ölçüde emin olunan" yargılar olarak kabul edilen ve bu araştırmanın temel dayanak noktalarını oluşturacak varsayımlar şöyle sıralanabilir: [9]

---

[8] Nigar Pösteki, **Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması** (İstanbul: Es Yayınları, 2005) s.12

[9] Niyazi Karasar, **Bilimsel Araştırma Yöntemleri** (Ankara: Nobel Yayın, 2003) s. 72

- Yabancılaşma temasının ele alınış biçimi işlenen öykü ile bağlantılı olarak farklılık göstermekle beraber Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin tümünde işlenmektedir.
- Yabancılaşma temasının ele alınışında destekleyici yan temalar bulunmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışmanın sınırlılığı Nuri Bilge Ceylan'ın çalışmanın başlandığı tarihe kadar gerçekleştirmiş olduğu dört uzun metrajlı sinema filmidir. Bu doğrultuda *Üç Maymun* (2008) filmi çalışmaya başlandığı tarihte gerçekleştirilmiş olmadığı için çalışma dışında tutulmuştur. Yönetmenin ilk uzun metrajlı filminden önce gerçekleştirdiği *Koza (1996),* kısa metrajlı olması nedeniyle karakterleri derinlemesine ortaya koymamaktadır. Bu bakımdan yabancılaşma kavramı açısından incelemenin sağlıklı bir sonuç ortaya koyamayacağı gerekçesiyle, çalışmanın dışında tutulmuştur.

Tamamı uzun metrajlı sinema filmi çalışmaları olan *Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999), Uzak (2002) ve İklimler (2006)* adlı Nuri Bilge Ceylan filmleri, sinemada anlatı yapısını incelerken yalnızca işlenen tema ile sınırlı olduğu göz önünde bulundurularak incelenecektir. Sinema dilinin oluşumunda etkili olan birçok konu olmasına karşın araştırmanın sağlıklı bir sonuç verebilmesi için böyle bir sınırlılığa gidilmesi gerekli görülmüştür.

2. YÖNTEM

Türkiye'de günümüz bağımsız yönetmenlerinden olan ve yönetmenliğini yaptığı altı film ile elliyi aşkın ödül almış Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki yabancılaşma temasını konu alan bu çalışmada temel yöntem olarak arama-tarama yöntemi belirlenmiştir. Yabancılaşma ile ilgili yazılmış kuramlar, derinlemesine yapılan literatür taraması ve okumalar ile ortaya çıkarılmaya çalışılacak, bu alanda yapılmış araştırmalar ve konu ile ilgili yazılı kaynaklar incelenecektir. Araştırmanın çalışma alanı ile ilgili kaynakların taranması sonucunda yabancılaşma kavramının ayrıntılı olarak ortaya konulması planlanmaktadır.

Yabancılaşma, sosyal bilimlerin çeşitli dallarında çalışan birçok düşünür ve bilim insanı tarafından farklı şekillerde yorumlanmış ve tanımlanmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde, öncelikle günümüze dek öne sürülmüş yabancılaşma kuramlarının genel birer tanımlaması yapılacaktır. Yazılı kaynakların derinlemesine okunması sayesinde elde edilen farklı düşünürlerin yabancılaşma kuramları incelenip aktarılırken yorumlanacaktır. Bu yolla, hem yabancılaşma kuramları konusunda genel bilgi sunulacak, hem de, Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki yabancılaşma temasının bulunması ve değerlendirilmesi açısından çalışmaya yardımcı olabilecek ortak bir yabancılaşma tanımı elde edilmeye çalışılacaktır.

Nuri Bilge Ceylan sineması üzerine daha önce yapılmış çalışmalara bakıldığında *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak* adlı çalışmada yönetmenin sinemasını anlatı, zaman ve mekân üzerinden incelemek gibi bir yöntemin benimsendiğini söylemek mümkündür. Nigar Pösteki'nin *'Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması'* adlı eserinde ise yöntem olarak filmlerin öyküsü ele alınarak yapısal şemaları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada ise diğer çalışmalardan farklı olarak seçilen temanın kuramsal gelişimine baktıktan sonra, çalışmanın ikinci bölümünde Nuri Bilge Ceylan'ın gerek eser verdiği dönem, gerekse işlediği temalar açısından dahil olduğu düşünülen 1980 sonrası Türk Sineması'ndan söz edilecek ve bu dönemde Türk Sineması'nı etkileyen toplumsal olaylar, akımlar ve öğeler sıralanacaktır. Nuri Bilge Ceylan'ın hayatı ve sanat anlayışı konularında ayrıntılı bilgi sunulacak olan çalışmada,

Nuri Bilge Ceylan sinemasının yapısını ve içeriğini anlayabilmek için gerekli olan temel özelliklerin elde edilmesine gayret edilecektir.

Çalışma evreni olarak Nuri Bilge Ceylan'ın uzun metrajlı dört filmi, *Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999), Uzak (2002), İklimler (2006)* belirlenmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın uzun metrajlı filmleri hakkında bilgi verilerek, yabancılaşma teması her film için farklı başlıklar altında ayrıntılı olarak incelenecektir. Çalışmanın üçüncü bölümünde filmlerde yabancılaşmanın varlığının yanı sıra, filmin anlatı yapısı üzerinde de durulacaktır. Diğer yandan Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri izlenerek derinlemesine analiz edilecek, daha önceden elde edilen yabancılaşma kuramları hakkındaki bilgiler ve ulaşılan sonuçlar doğrultusunda incelenecektir. Yabancılaşma temasının Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki kullanımı ise temel olarak senaryoların yanı sıra filmlerin izlenmesi ve yorumlanması yöntemleriyle araştırılacaktır.

Çalışmanın sonunda, ekler kısmında ise yönetmenin filmlerinin aldığı ödüller ve yapım bilgilerinin verilecektir. Çalışmanın konusuyla direk ilgili olmaması gerekçesiyle eklerde verilmesi tercih edilmiş bu bilgiler, Nuri Bilge Ceylan sinemasının önemini vurgulamak açısından önem teşkil etmektedir.

Ekler bölümünün ardından yer alan Kaynakça bölümünde araştırma konusu ışığında yapılan literatür taramasında ulaşılan, yararlanılan kaynaklara yer verilecektir. Nuri Bilge Ceylan sinemasını anlamak için başvurulan temel kaynak yönetmenin kendi resmi web sitesi olan www.nbcfilm.com'dur. Sitede yer alan çok sayıda söyleşi ışığında Nuri Bilge Ceylan'ın kendi filmleri, sinema görüşü ve anlatı yapısı hakkında bilgi edinilmiştir.

Temel kaynak oluşturabilecek, daha önce bu alanda yapılmış tezler Yüksek Öğretim Kurumu üzerinden taranmıştır. Yapılan taramada daha önce yabancılaşmanın farklı tezlerde nasıl ele alındığına bakılmıştır. Sosyoloji alanında verilmiş yüksek lisans tezi yabancılaşmayı "*Oğuz Atay ve Alev Alatlı`nın Romanlarında Aydın ve Yabancılaşma Sorunu: Karşılaştırmalı Bir Edebiyat Sosyolojisi Çalışması"* adlı çalışma ile incelemiştir. Melvin Seeman'ın kuramını esas alan bu çalışmada diğer yabancılaşma kuramlarına yer verilmemiştir. *1990 sonrası Türk Sinemasında Yabancılaşma Olgusu* adlı sinema alanında yazılmış doktora tezinde yabancılaşma kuramları ile toplum

gelişimi arasında bir ortak nokta yaratılmaya çalışılmış ve bu durumun Türk sinemasındaki yansımaları saptanmaya çalışılmıştır. Çalışmaya yakın bir yüksek lisans tezi olan *Antonioni'nin Macera, Gece ve Batan Güneş Üçlemesi Kapsamında Sinemada Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi* de incelenmiştir. Bu alanda yazılmış ancak yazar tarafından kullanım izni verilmeyen eserlerde göze alındığında, yabancılaşma konusunun; romanlar, yazarlar, toplumsal dönemler, tiyatro oyunları, oyuncular, siyasal düzen üzerinden yüksek lisans ve doktora tezleri aracılığıyla incelenmiştir.

Bu bilgiler ışığında bu çalışmanın, yabancılaşma olgusu özelinde, Türk sinemasında bir yönetmen üzerine ilk kez yapıldığını söylemek mümkündür.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Yabancılaşma Kuramları

3.1.1. Tanım

Yabancılaşma temasının bir sinema eserinde incelenebilmesi için, söz konusu kavramın öncelikle tanımlanması, daha sonra ise literatürde bulunan kuram ve yaklaşımların listelenmesi gerekmektedir. Gordon Marshall'ın Sosyoloji Sözlüğü'nde yabancılaşma terimi, en genel çerçevesiyle, bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam ve ya süreçten uzaklaşmalarını anlatır.[10]

3.1.2. Yabancılaşma Kuramının Tarihsel Gelişimi

Kavram olarak kökeni *Eski Ahit* ve hatta öncesinde Homeros'un İlyada'sına[11] uzanan "yabancılaşma", literatürde ilk olarak Platinus'un yazılarında dikkat çekmektedir. Esas itibariyle bu kavramı ilk kullananlar 18. yüzyıl Alman filozoflarıdır. Yabancılaşma kuramının literatürde yer alan kuram ve yaklaşımlarının sıralanması söz konusu olduğunda, yalnızca felsefe alanında değil, sosyal bilimler alanında çalışan birçok düşünür ve bilim insanının eserlerini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

3.1.2.1. Hegel'e göre yabancılaşma

Terim olarak yabancılaşma ilk kez 18. Yüzyıl Alman filozofu Hegel tarafından kullanılmıştır. 'Yabancılaşma' kavramını teolojinin hizmetinden alarak, felsefenin hizmetine veren kişinin Hegel olduğu söylenebilir.[12] Hegel'de 'yabancılaşma' kavramı, hem 'ayrılma' hem de 'bütünleşme' hallerini içerecek tarzda formüle edilmektedir. Ancak, Hegel'in bu alandaki en önemli katkısı yabancılaşmayı düşünceyi aşan ve 'Öte'yle bütünleştiren bir 'hal' olmaktan çıkartarak yeniden düşünce alanına, dolayısıyla da insani alana taşımasıdır.

Klasik düşünürler ve Hıristiyan din bilimciler insanın aklıyla düşünerek erişemeyeceği bir 'Öte'yi (Bir ve tek olan, Tanrı, Mutlak Ruh vb.) tasavvur ederken

---

[10] Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü** Çev: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999) s. 798
[11] Özbudun **a.g.e.** s.9
[12] **Aynı**, s.16

Hegel, bu varlığı insana özgü tasarımlar alanına yerleştirmiştir. Bunun üzerine 'yabancılaşma'yı insanın bilgi alanında içkin zenginleştirilmesini sağlamak için geçici bir evre olarak tanımlamıştır.[13] Bu bakımdan Hegel'in, yabancılaşma kuramları açısından bir dönüm noktası oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Felsefesini "Mutlak Ruhun" yabancılaşması üzerine kurulmuş olan Hegel'in felsefesinde, yabancılaşma teriminin iki büyük anlamı olduğu belirtilmektedir. Bunlardan ilki, bireyin özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrıldığının farkındalığıdır. Diğeri ise bireyin özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrı olan benliğinden vazgeçişi ya da teslimiyetidir. Yani yabancılaşma durumundaki kendisini, bu ayrılığın zeminini yok etmek üzere kurban edişidir.[14]

Hegel, toplumsal, siyasal ve kültürel kurumlar dünyasının, 'toplumsal tözün' insan faaliyetleri tarafından yaratıldığını ve sürdürüldüğünü belirtmektedir. Hegel'e göre toplumsal töz, insan tininden özde bağımsız bir şey olarak değil, onun bir yönü, bir varlık tarzı olarak görülür[15]. Başka deyişle, Hegel'e göre, toplumsal töz, özde insan tiniyle özdeştir.

Hegel'e göre ayrılan bireylerle toplumsal töz arasındaki tek olanaklı birlik, kombinasyon ve sentezdir. İnsan tininin gelişme sürecinde, bireylerle toplumsal töz böylesi ilintilendiklerinde yeni bir bütün oluştururlar. Yani gelişme süreci henüz tamamlanmadığında ve bireylerle toplumsal töz arasındaki ayırım yeniden keskinleştiğinde, ne bireylerin ne de toplumsal tözün eskisi gibi olamayacağı bir bütün[16] söz konusudur.

Bireyin toplumsal tözden ayrılarak bireyselleşmesini içeren yabancılaşma süreci Hegel'de, tekil tinin kendi farkındalığı içinde yeniden bütünleşmek üzere toplumsal tözden ayrılması (bireyselleşmesi) olarak tanımlanabilmektedir.[17] Bu bakımdan Hegel'in "tekil tin" olarak adlandırdığı kavramın günümüz dünyası ve toplumları içinde "birey" olarak adlandırılması mümkündür.

---

[13] Özbudun **a.g.e** s.17-18
[14] **Aynı,** s.18
[15] **Aynı,** s.18-19
[16] **Aynı,** s.19
[17] **Aynı,** s.19-20

Hegel bir tarih felsefesi, özellikle de toplumsal ve siyasal tarihin belirleyicisi olarak gördüğü bir düşünce tarihi geliştirmiştir. Tarihi akılcı harekete doğru giden diyalektik bir ilerleme olarak görmüştür. Diyalektik ilerleme süreci, bir ilk önermeyi (tez), yetersiz olan bu önermenin doğurduğu bir karşı-önermeyi (antitez) ve her ikisinin akılcı içeriğinden bir senteze varılmasını kapsıyordu. Hakikat, birbirinden kopuk tekil önermelerle değil, her önermenin anlamının diğerleriyle ilişkisine bağlı olduğu bir totallik olarak görünmekteydi. Tarihin hareketi de, aklın kendisine yabancılaşması ya da nesneleşmesi ve bu yabancılaşmanın aşkınlığını ifade ediyordu.[18] Kuramsal olarak akılcılığa doğru ilerleyen tarihin, az önce sözü edilen bireyin de kaçınılmaz bir şekilde yabancılaşmasına neden olduğu da reddedilemez bir gerçektir. Birey özüne ayrı düşmüş kendi kendisine yabancılaşmıştır.

3.1.2.2. Genç Hegelciler ve Feuerbach'a göre yabancılaşma

Genç Hegelciler ise yabancılaşma kavramını, hem klasik düşünürlerin dışsal olan 'Mutlak Varlıkla' kaynaşma, onu keşfetme aracı anlamında ona yükledikleri 'yücelik' statüsünden, hem de Hegel'in tinin kültürel olarak var edilmiş İdea'yı (ya da toplumsal töz) içselleştirmesinde gerekli bir süreç olarak yüklediği 'olumlu' anlamdan soyarak[19], ona olumsuz bir değer yüklemişlerdir.

Genç Hegelcilerden Feuerbach, Hıristiyanlık üzerine çalışmalarında, insanın kendi içindeki özünü keşfetmeden önce, bu özü kendi 'ötesine' yansıttığını belirtir. Böylelikle din, (en azından Hıristiyanlık) Feuerbach'ta insanın bir başka görünüm altında sunulan kendiyle ya da kendi özüyle ilişkisi olarak tanımlanmaktadır.[20] İnsanın kendini diğer canlılardan ayıran akıl, irade gibi niteliklere sahip olduğunu belirten Feuerbach insanın bu nitelikler sayesinde yabancılaşmadan ve Tanrı'nın kölesi olmaktan kurtulduğunu öne sürmektedir. Üretimde bulunan insanın, verdiği emekle çevresini değiştirdiğini, kendi türüyle ilişki içine girdiğine ise kendini değiştirdiğini belirtmektedir. Bu açıdan, emek sarf eden ve kendi türüyle ilişki içinde olmayı başaran bireyin yabancılaşma yaşamayacağını ima etmektedir.

---

[18] Marshall, **a.g.e** s. 299
[19] Özbudun **a.g.e** s.20
[20] **Aynı,** s.20

Yabancılaşmayı dine dayayan Feuerbach'a göre yabancılaşma insanın özünü 'kendi dışına yansıtma' halidir. Temel Demirer, Sibel Özbudun ve George Markus ortak hazırladıkları eserde Feuerbach ile ilgili olarak aşağıdaki gibi görüş belirtmektedir:

> Tin'e oluşturucu bir kudret atfederek nesnel Tarih alanının ve dışsal Doğa alanını kuran yabancılaşmanın gerçek olduğunu savunan Hegel'in aksine Feuerbach, onun imgesel olduğunu belirtir. İnsanın 'Tanrı' olarak sunulan kurmaca bir 'öz' imal etmesidir, Feuerbach'a göre yabancılaşma; yoksa Hegel'de olduğu üzere, nesnel bir âlem kurması değil. İnsan yabancılaşma durumunda kendini yalnızca var olmakla kalmayıp yaratılmamış da olan kurmaca bir özle ilintilendirir. Feuerbach'a göre yabancılaşmanın sahip olabileceği tek olumlu yön, insan 'özün' dışında aramasından sonra içinde aramaya yönelten bir ara evre oluşturmasındadır. Şu halde, Feueurbach'a göre birer yabancılaşma olan din ve Tanrı imgesi, insana bir büyütme aynası görevi görmektedir. "Din, insanın çocuksu özüdür" demektedir Feuerbach.[21]

Feuerbach insanın yabancılaşmanda kurtulması için Tanrı'ya yüklediği öz niteliklerini geri almasını önermektedir. Bu bakış açısı içerisinde düşünür, insanı somut bir varlık olarak kavramakta ve onu, kuramının merkezine yerleştirmektedir. Böylece yabancılaşma olgusuna laik bir nitelik kazandırılmakta ve olgu, materyalist bir perspektifte konumlandırılmaktadır.

3.1.2.3. Emile Durkheim'a göre yabancılaşma

Sosyolojinin kurucularından sayılan Durkheim'ın eserlerinde, yabancılaşma kavramına doğrudan bir gönderme bulunmamaktadır. 'Normsuzluk' ya da 'normların' geçerliliklerini yitirmeleri' olarak tanımladığı anomi durumu, Durkheim'ın fikirlerinden yola çıkılarak varılan 'yabancılaşma' tanımlarına temel oluşturmaktadır. Durkheim, iş bölümü üzerine temellenen toplumsal farklılaşmanın birey üzerindeki toplumsal baskıya dayalı mekanik dayanışmanın yerini organik dayanışmaya bırakmasına yol açtığını savunmaktadır. Durkheim iş bölümünün toplumu dengede tutmaya yaradığını[22] söylerken, bunun toplumsal çatışmalara yol açtığını savunan Marx'tan farklı bir söylem benimsemiştir.

Durkheim insanın refah, lüks ya da konfor gereksinimlerini sınırlayacak organik ya da psikolojik donanımlardan yoksun olduğunu, bireyin tutkularının yalnızca bireyin

---

[21] Özbudun **a.g.e** s.20

[22] **Aynı** s.30

dışında ve onun tarafından adil ve meşru kabul edilen bir yetkeyle sınırlanabileceğini savunmuştur:[23]

Yabancılaşmanın temel unsurlarından biri olarak görülen Anomi toplumsal kaosa işaret etmektedir. Sosyoloji Sözlüğü'nde ise anomi şu şekilde tanımlanmıştır:

> Bir toplumun normlarının etkisizleşmesi, çöküntü, karışıklık ya da çatışma olması durumunu gösteren bir terim. Klasik yunan metinlerinde sık sık rastlanmakta olan 'anomia' terimi, "yasasız" anlamına gelen anamos sıfatıyla ilişkilendirilebilir. Bu terim o zamandan beri çöküntü ve katastrofu anlatan daha geniş kapsamlı ve genellikle negatif bir çağrışımla yüklü olmuştur.[24]

Hızlı değişimlerin belli bir dönem var olan toplumsal gerçekliği alt üst edip yeni değerlerin ortaya çıktığı dönemlerde amaç ve davranış biçimlerinin değiştiğini vurgulayan Durkheim çalışmalarında anominin ortaya çıkışını anlatmıştır. Buna göre anomi, toplum mekanik dayanışmadan organik dayanışmaya geçerken ortaya çıkmaktadır. İş bölümü ve organik dayanışma sonucu toplumsal bütünleşme yaşanmakta, ancak ekonomik değişimin ahlaki düzenlemelerin farklılaşma ile uzmanlaşmanın artışına ayak uyduramayacağı kadar hızlı olduğu yerlerde anormal ve anomik bir patolojik iş bölümü görülmektedir.[25]

'Anomik intihar'ın ise daha çok organik toplumlarda, bilhassa, iktisadi düzenlemenin gerilemekte olduğu iktisadi depresyon ya da patlama dönemlerinde gözleneceğine değinen Durkheim böylesi dönemlerde insanlar toplum düzenine daha az bağlı kaldıklarından, temel arzuları sınırsız ve karışık boyutlara varabileceğine işaret etmiştir. Anomi, işte bu noktada, Durkheim'ın ilk başta tasarladığı gibi toplumun ve toplumsal düzenin yapısal bir özelliği olmaktan ziyade, hemen hemen psikolojik bir düzensizlik ve anlamsızlık durumuna dönüşmektedir.[26] Bu bakımdan Durkheim'ın çalışmalarının, toplum içindeki insanın yaşadığı kişisel ve/veya toplumsal kaostan söz etmesi nedeniyle bireyin yabancılaşması konusunda incelenen düşünürlerden biri olması doğaldır.

---

[23] Özbudun **a.g.e,** s.30
[24] Marshall, **a.g.e** s.32
[25] **Aynı,** s.32
[26] **Aynı,** s.33

3.1.2.4.Georg Simmel'e göre yabancılaşma

Georg Simmel, mal takasının yerini alan paraya dayalı ekonomik sistemin, insanın bütünlüğünü tehdit ettiği düşüncesindedir. İnsan ilişkilerinin nesneleşmesinin mal takasından para ekonomisine geçişle yakından bağlantılı olduğunu savunmuştur. Para ekonomisi, üreticiyi lonca vb. baskıcı sistemlerden kurtararak özgürleştirmekle birlikte, güvenliğini asgarileştirmiştir. Simmel'e göre, kapitalist işletmede patronla işçiler arasındaki kişisel ilişki en alt düzeydedir.[27] Metropol hayatında, üretici ile tüketicinin birbirini tanımadığı, dolayısıyla bu tanıdıklık durumunun neden olacağı duygusal boyutun ortadan kalktığı zihinsel ilişkiler egemendir. Bu nedenle de metropol dolayısıyla her iki taraf da kendi zihinsel planları doğrultusunda, ekonomik çıkarlar elde etme peşinde koşmaktadırlar. Bu anlamda para ekonomisi ile duygusallıktan uzak, nesnel, zihinsel ilişkiler arasında çok yakın bir bağ bulunmaktadır. Yabancılaşmayı iş bölümü üzerinden açıklayan Simmel, bu süreci aşağıdaki gibi aktarmıştır:

> Simmel'in günümüzdeki yabancılaşma irdelemelerinde etkili bir saptaması da 'nesneleşmiş kültür'e ilişkin olanıdır… Simmel, kültürü 'içsel ve dışsal emeğin sonucu olarak yaşamın rafine manevi biçimleri' şeklinde tanımlamakta ve kültürel görüngülerin üç kategoriyi kapsadığını söylemektedir. 1) Nesneler dünyasında ya da Simmel'in deyişiyle 'kültürün maddi ürünleri'. Bunlara insanların birbirleriyle ilişkilerinin dolayımını oluşturan dil, bilim, din, hukuk vb.ni de dahil eder. 2) Maddi ve zihinsel ürünlerin ortaya çıktığı süreç. 3) Bireyin kültürü benimsemesi bilgi ve eğitim edinme sürecine, Simmel, maddi ve manevi ürünlere 'nesneleşmiş tin' demektedir. Toplam kültürün her bir birey tarafından erişilen ve kullanılan kesimine 'öznel kültür', toplam/bütünsel kültüre ise 'nesnel kültür' adı verir. Nesnel kültürün erim artışıyla öznel kültürün düzeyinin düşüklüğü arasındaki farkı ise temel bir sorun olarak görmektedir. Bu, bir yandan nesnel kültürün erim alanın genişlemesi, bir yandan da kültürün alanlarındaki farklılaşma, yani işbölümüne bağlı bir durumdur. Simmel'e göre bu durum, hem üretimi hem de tüketimi ilgilendirmektedir.[28]

Simmel'e göre, üretimde işbölümünde etkili olan üç süreç vardır: bunlardan ilki üretimin çeşitli dalarındaki farklılaşma, ikincisi imalat sürecindeki farklılaşma, üçüncüsü ise uzmanlaşma, yani kafa ve kol emeğinin ayrışmasıdır. Bunlar üreticinin üretim sürecinde yetilerinin ancak bir bölümünü kullanması, böylelikle üretici ile ürünü arasındaki ilişkinin kopmasını gerektirmekte, böylelikle üründe cansız bir nesne haline gelmektedir.[29] İşçinin üretim araçlarından kopması, Simmel'e göre, nesnel ve öznel çalışma koşulları arasında bir farka yol açmaktadır. Meta üretimi sürecinde işçinin yaptığı (öznel yön) ile üretim araçları ve ürün (nesnel yön) birbirinden kopmuştur.

---

[27] Özbudun, **a.g.e** s.31
[28] **Aynı,** s.32
[29] **Aynı,** s.32

İşçinin işgücü ise bizatihi bir meta karakteri yüklenmiştir. İşgücü metalaştığında, kişiliğin bölümlerinde farklılaşma yaşanır; bunlar kişilikten bağımsızlaşarak bağımsız nesneler haline gelirler.[30] Çağımızda yaşam ile biçim arasındaki artan karşıtlığın sonucu yaşamın artık bir yabancı olarak görüldüğünü ifade eden Simmel'in görüşleri, özellikle kapitalist sistemde çalışma hayatının bireyi kendi kişiliğine yabancılaştırması açısından önem taşımaktadır.

3.1.2.5. Erich Fromm'a göre yabancılaşma

Freud'un psikanaliz kuramı ile Marksist- kuram arasında bir sentez oluşturan Fromm, *Sağlıklı Toplum'unda* 'yabancılaşma' durumu üzerinde odaklanmıştır. Fromm, tüm insan bireylerinin paylaştığı kimi temel gereksinimler bulunduğunu söylemektedir. Ancak kastettiği biyolojik gereksinimler değil, insanın doğayla uyum halinde yaşayan hayvanlar dünyasından ayrıldıkça ve bilgisi arttıkça yoğunlaşan güvensizlik duygusuyla bağıntılı, yani insanın evrim sürecinde ortaya çıkan gereksinimlerdir. Bireyin bu gereksinimleri şöyle sıralanmaktadır: Başkalarıyla toplumsal ilişki içinde olmak, yaratıcı olmak, sabit köklere sahip olmak, kimlik gereksinimi, kendini zihinsel anlamda yönlendirebilmek. Akıl sağlığını bu gereksinimlerin karşılanış tarzıyla bağlantılı olduğunu ifade eden Fromm akıl sağlığının toplumun bireye uyum sağlamasından değil, toplumun bireyin temel gereksinimlerini karşılayacak biçimde örgütlenmesinden geçtiğini savunmuştur. Bu gereksinimlerin karşılanmasına yardımcı olmayan çevrenin insanın zihinsel açıdan sağlıklı bir yaşam sürmesini de engellediğini belirtmektedir. Bu nedenle, Fromm'a göre, sağlıklı bir psikolojinin temeli, toplum, özellikle de temel iktisadi koşullar, yani üretim ve dağıtım tarzıdır. Akıl sağlığı, bireyin topluma uyum sağlamasından değil, toplumun bireyin temel gereksinimlerini karşılayacak biçimde örgütlenmesinden geçmektedir.[31]

Fromm yabancılaşmayı 'toplumsal karakter'e içkin bir unsu olarak görmektedir. "Toplumsal karakter" Fromm'a göre sınıf, ulus gibi toplumsal kategoride yer alan herkeste ortak özelliklerden oluşmaktadır Fromm'un deyişiyle "Aynı kültürün bireylerinin çoğunluğunca paylaşılan karakter yapısının çekirdeğidir". İşlevli "verili bir toplumdaki insan enerjisini bu toplumun işlevinin sürdürülmesi amacıyla

[30] Özbudun, **a.g.e** s. 32-33
[31] **Aynı,** s. 34

biçimlendirmek ve kanalize etmek"tir. [32] Toplumsal karakter, formel-informel kültürleme araçlarıyla çocukluktan itibaren bireye aktarılmaktadır.

Erich Fromm'un yabancılaşma ile ilgili görüşleri şu şekilde belirtilir:

> Toplum üretim ve bölüşüm ilişkileri, insanın yukarıda sayılan temel gereksinimlerini karşılayacak tarzda örgütlenmediğinde toplumsal karakter, yabancılaştırıcı bir rol oynamaktadır. "Yabancılaşmadan kasıt, kişinin kendini yabancı olarak duyumsadığı deneyim tarzıdır" demektedir Fromm. "(Kişi) kendisine yabancılaşmıştır, kendini dünyanın, kendi edimlerinin yaratıcısı olarak görmemektedir. Tersine edimleri onun efendisi haline dönüşmüştür; onlara boyun eğer, hatta tapınır. Yabancılaşmış kişi (…) kendisiyle ve dünyayla üretken bir ilişki kuramaz". [33]

Bu durum Fromm'a göre dinde olduğu gibi, lider kültünde ve tüketim toplumlarında ortaya çıkmaktadır. Her üç durumda da temel gereksinimlerin yerine, yapay gereksinimler ikame edilmektedir. Sanayi toplumunun insanın gereksinimlerini karşılamakta yetersiz kaldığını vurgulayan Fromm ve bu ihtiyaçların yerine tüketim gereksiniminin yerleştirilmesi sonucu yabancılaşmanın gerçekleştiğini dile getirir.

3.1.2.6. Herbert Marcuse'e göre yabancılaşma

Herbert Marcuse *Tek Boyutlu İnsan* adlı eserinde eleştirilerin odağına modern sanayi toplumunu ve onun ürettiği tüketimci insan tipini yerleştirmektedir. Kapitalist gelişimin burjuvazinin olduğu kadar işçi sınıfının da yapısını köklü biçimde değiştirip 'tarihsel değişimin birer öğesi olmaktan çıkarttığını'[34] belirterek sanayi toplumunun geliştirdiği tüketim normlarının içselleştirilip insanda gerçek ihtiyaçların yerini yapay gereksinimleri ikame ettiğini, bunların yarattığı sahte bilincin ise toplumu dönüştürme gereksinimini perdelediğini söylemektedir:

> Gerçek ve yapay ihtiyaçları ayırabiliriz. Yapay olanlar, bireyin baskı altında tutulması için belirli toplumsal çıkarların sürdüğü ihtiyaçlardır: eziyete, saldırganlığa, sefalete ve adaletsizliğe yol açan ihtiyaçlar. Bu ihtiyaçların karşılanması bireyi çok mutlu kılacak bir davranış olabilir. Ancak bu mutluluk, bütünün yakalandığı hastalığa teşhis koyma ve tedavi çareleri bulma yeteneklerinin gelişmesini engellemeye yarıyorsa, sürdürülmesi ve korunması şart olmayan bir mutluluktur. Bunun sonucu, mutsuzluk içinde esenliktir. Reklam programlarının ileri sürdüğü biçimde dinlenme, eğlenme, davranma ve tüketme

[32] Güven Savaş Kızıltan, **Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu** (İstanbul: Metis Yayınları, 1986) s.57
[33] Özbudun, **a.g.e** s. 35
[34] Herbert Marcuse**, Tek Boyutlu İnsan** (İstanbul: May Yayınları, 1975) **s**.17

> ihtiyaçları ile başkalarının sevdiklerini sevme ve nefret ettiklerinden nefret etme ihtiyacı, bu yapay ihtiyaçlar sınıfına girer.[35]

Modern sanayinin ve tüketim toplumunun insana getirisi, gerçek gereksinimlerinin yerini yapay gereksinimler almış, toplumsal yapı karşısında eleştirelliğini kaybetmiş ve boyun eğmiş, yabancılaşmış, tek boyutlu insanıdır. Bu anlamda Fromm'un düşüncelerine yakın duran Marcuse'ye göre, modern sanayi toplumunda insanın yabancılaşmasının bir belirleyeni, tüketim normları ve bunların birey tarafından içselleşen ideolojik ortam iken, bir diğeri de teknoloji ve üretimin örgütlenmiş tarzıdır. Teknoloji kendi yasalarını geliştirerek insanı makinenin bir eklemi düzeyine indirgerken, insanları köleleştiren bu hali yüksek yaşam standartlarıyla telafi etmektedir. Nihai hedef haline gelen üretimin rasyonelliği ve artışı, bireyler olduğu kadar tüm sınıflar üzerinde yabancılaştırıcı bir rol oynamaktadır.[36] .

Sonuç olarak, yabancılaşmayı sanayileşme sürecinde tek boyutlulaşmak olarak yorumlayan Marcuse'nin kuramına göre, yabancılaşma yalnızca bireylere özgü değildir, sınıflar arasında da yaşanabilmektedir.

3.1.2.7. Melvin Seeman'a göre yabancılaşma

Melvin Seeman (*On The Meaning Of Alienation*, American Sociological Review, 1959) yabancılaşmanın 'psikolojik halini' güçsüzlük, anlamsızlık, tecrit olma, normsuzluk ve kendinden soğuma boyutlarının oluşturduğunu dile getirmiştir:

> Ustalığa dayalı endüstrinin egemen olduğu ilk dönemde yabancılaşma en alt, işçinin özgürlüğü en üst düzeydedir. Makine endüstrisi döneminde özgürlük geriler ve yabancılaşma eğrisi… Keskin bir yükseliş gösterir. Yabancılaşma eğrisi yirminci yüzyılın montaj hattı teknolojilerinde en üst noktaya varana dek yükselmeye devam eder… Bu uç konumda, kendisinden ve kalabalık kolektif yapılardan soğumuş olan kişiliksizleştirilmiş işçi, emeğini kazanmak dışında bir amacı olmadan taşıma kayışının sımsıkı düzen ortamında işin gereklerini yerine getirir. [37]

---

[35] Özbudun, **a.g.e** s. 36
[36] **Aynı,** s. 36
[37] Marshall, **a.g.e** s.799

Erich Kahler'in "İnsanın tarihi insanın yabancılaşmasının tarihi olarak da yazılabilir" sözlerinden yola çıkan Melvin Seeman ise 'yabancılaşmayı aktörün kişisel duruşu açısından ele almayı önermekte', yani yabancılaşmayı sosyo-psikolojik açıdan irdelemektir. Temel Demirer – George Markus – Sibel Özbudun, eserlerinde olguyu ölçümlenebilir kılabilmek üzere Seeman'ın önerdiği yabancılaşmanın beş unsurunu aşağıdaki gibi sıralamaktadır: [38]

> Güçsüzlük: Bireyin ulaşmak istediği amaçlara ulaşamamasının doğurduğu durumlarla ilişkili olarak nitelendirilebilinecek bu durumu Seeman "yabancılaşmanın bu varyantı, bireyin kendi davranışının aradığı sonuçları ya da destekleri belirleyemeyeceği beklentisi ya da olasılığı olarak kavranabilir" olarak dile getirmiştir.
>
> Anlamsızlık: Seeman bu olguyu tanımlarken bireyin neye inanması gerektiği konusunda net olmadığı, - bireyin karar- almada asgari açıklık standartlarının karşılanmadığı durumlarda anlamsızlık anlamında yabancılaşmadan söz edileceğini ifade etmiştir.
>
> Normsuzluk: Seeman 'yabancılaşma'ya getirdiği bu ölçütü, Durkheim'ın 'anomi' betimlemesine dayandırır. Kolektif standartların disipline edici etkisi zaafa uğradığında ve kültürel olarak öngörülmüş hedeflerin elde edilebilmeleri için gerekli amaçlarla örtüşmediği durumlarda, anomi ve normsuzluğun "kültürel bakımdan meşru olsun olmasın, teknik bakımdan en etkili işlemin, kurumsal olarak öngörülen davranışın yerini alacağı" ölçüde gelişeceğini söyler.
>
> Yalıtılmışlık: Yalıtılmış anlamdaki yabancılaşmışlığı, üyesi bulunulan toplumun belirlenmiş normlarına ve amaçlarına yeterli bir biçimde katılamama tanımlayan Seeman, bunun genelde aydınların durumunu betimlemede kullanıldığını, aydınların 'popüler kültürel standartlardan kopukluğuna' işaret ettiğini belirtmektedir.
>
> Kendine Yabancılaşma: Seeman'a göre "Yabancılaşma bu bağlamda, verili davranışın beklenen gelecek ödüllere, faaliyetin kendisinin dışındaki ödüllere bağımlılığı olarak tanımlanabilir". Bu bakımdan, kendine yabancılaşma, "bireyin kendini ödüllendirici bir faaliyet bulamayışı" dır, Seeman'a göre.

Seeman'ın kuramına göre, güçsüzlük, anlamsızlık, normsuzluk, yalıtılmışlık ve kendine yabancılaşma halleri, bireyin yabancılaşması konusunda etken olan durumlardır.

3.1.2.8. Charles Wright Mills'e göre yabancılaşma

Toplumbilimci Charles Wright Mills öncelikle, bir disiplin olarak toplumbilime giriş ve onun arkasında yatan hümanist dürtünün mükemmel bir taslağı denebilecek *The Sociological Imagination* (1959) adlı eseriyle hatırlanmaktadır. Sosyolojik imgelem, sosyolojik vizyondur; bireyin görünüşe göre özel olan problemleri ile önemli toplumsal

[38] Özbudun, **a.g.e** s. 42

meseleler arasındaki bağlantıları görebilen bir dünya görüşüdür. Mills, yaşamlarımızın toplumsal, kişisel ve tarihsel boyutlarını birbirine bağlayan, soyutlamış ampirizm ile ona benzer büyük kuramlara eleştirel mesafeyle yaklaşan insancıl bir toplumbilim anlayışı savunmuştur. [39]

Mills, kapitalist toplumun aydınlatılmış ve siyasal hayata aktif olarak katılabilme olanak ve becerisine sahip olması gereken bireylerden oluşan bilgi ve etkin bir toplum yaşamı yerine, bilgisiz, güdümlenmiş, örgütsüzleştirilmiş, bireycileştirilmiş kişilerden oluşan bir kitle toplumuna dönüşmesine karşı çıkmaktadır. Charles Wright Mills bunları şu şekilde dile getirmiştir:

> Sıradan insanlar, yaşadıkları gündelik hayatın dünyasını aşacak güçte değildirler. Kaldı ki, iş, aile ve komşuluk ilişkilerinden oluşan bu yaşamı, sıradan insanların ne yönetebilecekleri ne de kavrayabilecekleri nitelikteki güçler biçimlendirmektedir. 'Büyük değişimler' onların denetimi dışındadır, ama bu değişimler onların edimlerini ve dünyaya bakış tarzlarını etkilemekten geri kalmamaktadır. Modern toplumun biçimlendiği bu aynı çerçevenin baskıcı zoruyla, sıradan insanlar kitle toplumunun üzerine çöreklenen bu değişimlerden başkasını düşünememekte; dolayısıyla, kendilerini güçsüz ve amaçsız bırakan bir çağın insanları saymaya itmektedir. [40]

Kitle toplumuna dönüşen toplumsal yapıya karşı çıkan Mills yabancılaşmanın nedeni olarak iş bölümü ve uzmanlaşmayı gösterir. Kendisi bizzat üretemeyen insan, çalışmasından sonra hayranlıkla seyredebileceği bir nesneye sahip değildir.

3.1.2.9. Jean-Jacques Rousseau'ya göre yabancılaşma

Jean-Jacques Rousseau, *Toplum Sözleşmesi* adlı eserinde sunduğu kuram ile tanınmaktadır. Esas olarak özgür ama sonradan zincire vurulmuş insan doğası kuramı ile bir demokratik yönetim kuramı etrafında yoğunlaşmış olan Fransız Aydınlanması'nın toplumsal filozofu ve eğitimcisi olarak da tanınmaktadır. Rousseau farklı yerlerde, kendisi toplumsal eşitsizliğin sistematik incelemelerini yapmasına rağmen, bilimsel araştırmanın kamusal erdemi bozduğunu ileri sürerek hem bilimsel araştırmadan uzak durmak gerektiğini savunmuş, hem de toplumla doğanın uzlaştırılmaz bir karşıtlık barındırdığında ısrar etmiştir. Fakat bunun yanında, bireylerin kendi çıkarlarını başkalarının çıkarlarıyla uzlaştırma ve egemenin gövdesinde ifadesini

---

[39] Marshall, **a.g.e** s. 506

[40] Charles Wright Mills, **İktidar Seçkinleri,** Çev: Ünsal Oskay (Ankara: Bilgi yayınevi, 1974) s.385

bulan genel iradeyle özdeşleşme yeteneğine sahip olduğunu varsayan bir devlet kuramı ortaya koymuştur.[41]

Çalışmalarında yoksulluğun kolektif bir ürün olduğunu vurgulayan Rosseau çocukların ekmek bulamamalarını, dinin ve laik açıklamaların öne sürdüğü gibi tembellikle ilgili olmadığını, varlıkların yaşam biçimlerinin bir sonucu olduğunu ileri sürer. Ünsal Oskay'ın Tek Kişilik Haçlı Seferleri adlı kitabında bu konu şu şekilde anlatılmıştır:

> Yoksulları yaratanın ve onları marjinal kılanın toplumsal sistem olduğunu ileri sürer Rousseau. Eşitsizliğe ve adaletsizliğe dayanan bir toplumda, yoksulların yoksulluklarının çalışmamalarından değil, çalışmaları yüzünden olduğunu ileri sürer. Yoksulların yersi-yurtsuzlukları, toplumsal bir baskı ve zulümdür ona göre.[42]

Bu yönden incelendiğinde, Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi*'nde öne sürdüğü savın, erken dönemde yabancılaşma konusunda ne derece değerli olduğunu anlamak mümkündür. Sistemin yarattığı ve sisteme uyum sağlayamayan yoksullar, sisteme birer yabancı olarak kalmaktadır; yani sistem, kendine yabancı bireyler üretmektedir.

3.1.2.10. David Reisman'a göre yabancılaşma

David Reisman, modern insanın rasyonelleştirilmiş bir sosyal yaşam içinde yaşadığını; kişinin kendisi hakkında başkalarının yapacağı değerlendirmelere göre yaşamaya zorunlu kılınmış bir toplumsal yaşamda, çalışma saatleri dışındaki serbest zamanlarında huzur duyduğunu; çünkü bu "serbest zamanın" kendisi için yaşayabilmesine yardım edebilecek bir kültür oluşturmadığını belirtmiştir. David Reisman'ın bu görüşleri Tek Kişilik Haçlı Seferleri adlı kitapta Ünsal Oskay tarafından aşağıdaki şekilde aktarılmaktadır:

> …çağdaş insanın yabancılaşma sorunu, yola çıkıştaki amacı, incelediği yabancılaşma olgusunu psikolojik bir olgu olarak incelemek olmasa bile, olguyu birey-toplum ikiliğine indirmekte; "yabancılaşma" olgusunu "sanayi toplumu" durdukça varlığını sürdürecek bir olgu olarak görmektedir. Bu tür bir yaklaşım ya da bakış tarzı ise, "modernleşme"olgusunun yarattığı insan'a ilişkin sorunların, ancak, modernleşmenin kısıtlı bir modernleşme olmaktan kurtulması ile çözümlenebileceğini göz önünde

[41] Marshall, **a.g.e** s. 626-627
[42] Ünsal Oskay, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri** (İstanbul: İnklap Kitapevi, 2000) s.432

> tutmadığı için, nostaljik ve anti-modernist bir yaklaşım ya da bakış tarzı olarak kalmaktadır.[43]

Ünsal Oskay tarafından yeterince modernist olmamakla itham edilen Reisman'ın yabancılaşma kuramı, bireyle birey arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurmaması ve bireyin psikolojik yapısını önemsememesi bakımından diğer kuramlardan büyük ölçüde ayrılmaktadır.

3.1.2.11. Walter Benjamin'e göre yabancılaşma

Walter Benjamin, tarihi materyalizm düşüncesini, doğaya olan bakışının değişmesi ve modern insanın teknolojiyi kullanarak doğanın nimetlerini yok etmesini anlatarak betimlemiştir. Özellikle büyük şehirler üzerine denemelerinde, Benjamin'in yabancılaşma konusundaki fikirlerine rastlamak mümkündür.[44] Düşünür, büyük şehirleri, insanoğlunun yabancılaşması konusunda bir metafor olarak kullanmıştır. Onun gözünde şehirler aynı zamanda burjuva zihniyetini ve bu zihniyetin kendi kendini çoğaltmasını da yansıtmaktadır.

Sanat yapıtı varoluşundan itibaren hep yeniden üretilebilir olmuştur. Geçmişte yeniden üretim elle gerçekleştirilmiştir, bu yöntem hakiki sanat yapıtı karşısında teknik yolla yeniden üretime oranla daha bağımsız bir konumda kalmıştır. Ancak elin yeniden üretimdeki rolünün bitmesi yeni tartışılan bir olgudur. Bu yeni teknikle birlikte sanat yapıtının işlevi değişmeye, sorgulanabilir hale gelmeye başlamıştır. Teknik yolla yeniden üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemeyecek konumlara getirebilir. Fotoğraf örneğinden yola çıkılırsa, fotoğrafla yeniden üretimde fotoğrafın insana insan gözünün algılayamayacağı detayları sunduğu söylenebilir. Ancak bu durum dışarıdan bırakıldığı takdirde bile "En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı –başka deyişle, bulunduğu yerde biricik niteliğini taşıyan varlığı"[45] sorgulanır hale gelmiştir. Walter Benjamin'in "Pasajlar"adlı yapıtında yer alan "Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı"adlı makalesinden yola çıkılarak bu konu değerlendirilebilir.

---

[43] **Aynı,**. s.251-252
[44] Walter Benjamin, **Tek Yön**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999) s. 45-63
[45] Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çeviren: Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992)s. 48

İlk yıllardaki teknoloji sadece fotoğrafın tek bir kere üretilmesine izin vermekteydi. Henry Fox Talbot'un negatifi keşfetmesi ile fotoğrafın birden çok üretilmesi söz konusu oldu. Bu da yeni bir endüstri doğurdu. "Endüstri (fotoğraf) alanını geçici şipşak-kartpostallarla ele geçirirken (bu kartın) ilk üreticisi de, tipik bir biçimde, milyoner oluyordu. Bugün bizi ilk kez endüstri öncesi ilkelere bakmaya zorlayan fotoğraf pratiklerinin, kapitalizmin buhranıyla alttan alta ilişkili olduğunu ortaya çıkması hiç de şaşırtıcı olmayacak."[46]Fotoğrafla birlikte insan eli yeniden üretim sürecinde ilk defa sanatsal yükümlülüklerinden kurtuldu. Elin görevi artık sadece deklanşöre basmak oldu. "Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlülüklerinden kurtuldu; bu yükümlülükler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi.[47]

"En etkin düzeyde bile yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı –başka deyişle, bulunduğu yerde birciklik niteliğini taşıyan varlığı."[48] Burada dokunma duygusunun kaybından söz edilebilir. Bir tabloya bir heykele dokunmak ile hissedilenin bir fotoğrafa bakmakla hissedilecek olandan kuşkusuz farkları olacaktır. Resim örneğinden gidersek tuval üstünde boyanın oluşturduğu dokuyu fotoğraf ile bakana aktarmak mümkün olmayacaktır. Bir tabloya bakıldığında görülebilecek olan ressamın çizgileri en üste çizdiği renkler fotoğrafta bir karışım olarak bakana ulaşacaktır. Ya da eski bir el yazmasını çoğaltılmış bir kopya ile karşılaştırdığımızda el yazmasının o eski kokusu kopyaya bakana ulaşamayacak ve sanat yapıtının aurası kaybolmuş olacaktır. Sabit renkler ve ışıkla çoğunlukla orijinal boyutlarından farklı bir biçimde izleyiciye ulaşan kopyalar sanat yapıtını çevresinden koparıp bir duvar üstünde sergilenmesi ile izleyiciye tam bir izlenim olanağı sağlayamamaktadır. Buna rağmen bu yöntem resmin çoğu kişiye ulaşmasında birincildir.

Sanatın, günümüze özgü bir burjuva zihniyetinin etkisiyle, çoğaltılması ve teknolojik olanakların kullanımıyla herkesin sürekli erişimine açılması, eserlerin değerlerinin ve/veya gerçek boyutlarının anlaşılmamasına; dolayısıyla da sanatçının eserine ve bu eseri sunduğu dünyaya yabancılaşması anlamına gelmektedir.

---

[46] Walter, 2002. **a.g.e.** s.6
[47] **Aynı,** s. 47
[48] **Aynı,** s.48

3.1.2.12. Karl Marx'a göre yabancılaşma

Marx'a göre yabancılaşma, kapitalizmin toplumsal ve iktisadi düzenlemelerine içkin olan nesnel bir durumdur. "…Üretimin tüm biçimleri 'nesnelleşmeyle' sonuçlanır ve insanlar bu süreçte, kendi yaratıcı yeteneklerinin somut ürünleri olan ancak yaratıcılarından fiilen ayrılmaya başlayan malları imal ederler. Yabancılaşma, işte insanlığın türsel varlığıyla nesneleşmesinin kapitalizmde büründüğü çarpık biçimdir.[49]"

Marx'ın yabancılaşma kavramı, Hegel ve Feuerbach'ın düşüncelerinin eleştirisinden hareket etmektedir. Marx'da yabancılaşma, insana ait olanın, insanın yarattıklarının, öznenin üzerinde yer alarak onun üzerinde belirleyicilik kazanması halidir. [50] Burada Hegel'in yabancılaşmaya yüklediği iki anlam olan ayrılma ve teslimiyet eylemi, Marx'da dışarıdan dayatılma olarak yorumlanmaktadır, yani siyasi alana taşınmaktadır. Marx kendisini doğanın hakimi haline geldiğini sanan yabancılaşmış insanın, gerçekte nesnelerin ve durumların bir kölesi haline gelmiş, kendi gücünün cansız bir dışa vurumu olan bu dünyanın önemsiz bir kırıntısı niteliğini kazanmış olarak yorumlamaktadır. [51]

Marx'ın yabancılaşma anlayışında birey, gerçek bir insan; bir dizi duygu, güdü ve maddi gereksinimle donanmış insandır; yabancılaşmaya da bizzat kendisi maruz kalmaktadır. Eğer birey, toplumuna, emeğinin ürününe ya da emeğine yabancılaşmışsa, bu durum, üzerinde etkiyen (tarihsel-toplumsal) kuvvetleri belirleyen şeylerin maddi düzenlemesinin sonucudur. Yabancılaşmanın giderilmesi, ancak insan(lar)ın, onu biçimlendiren maddi koşulları (nesnelliği) bilinçli pratik faaliyetleriyle dönüştürmelerinin sonucunda gerçekleştirilebilecektir.[52]

Marx'a göre emek, insanın en önemli faaliyeti, 'yaşam faaliyeti' dir. İnsan emeği aracılığıyla dünyasını ve bunun sonucunda kendini yaratır. İnsan, yaratıcı çalışma arcılığıyla kendisini gerçekleştirmekte, bir yandan türünün potansiyellerini hayata geçirirken, bir yandan kendi toplumsal doğasını dışa vurmaktadır. Ne ki, (bir tür ve toplum varlığı olarak) 'kendini-gerçekleştirme', ancak 'yaratıcı çalışma' ile

---

[49] Marshall, **a.g.e**. s.799
[50] Özbudun, **a.g.e.** s.22
[51] Erich Fromm, **Çağımızın Özgürlük Sorunu**. Çeviren: Bozkurt Güvenç (Ankara: Özgür İnsan Yayınları, 1973) s.75
[52] Özbudun, **a.g.e.** s.23

mümkündür. Yaratıcı çalışma ise, insanın bilinci ve iradesini, yetilerini ve toplumsal doğasını ifade edebilmesini, kısacası çalışmanın salt bir geçim aracı olarak algılanmamasını gerektirmektedir. [53]

Marx, insanın kendine yabancılaşmasının politik açıklamasını, modern devlet ve burjuva toplumu, yani burjuva toplumundaki insan ve burjuva toplumunun kendisi, arasındaki içsel çelişki olarak yorumlamaktadır. [54]

Marx'ın ilk yazılarında yabancılaşma işbölümü, özel mülkiyet ve işgücünün metalaşması sonucu, emekçin kendi emek süreci ve emeğin ürünleri üzerindeki denetimi üzerindeki denetimi yitirmesi (bir anlamda iktidarsızlaşması), emek süreci ve metalaşmış ürünlerin onun karşısına dışsal ve yabancı bir güç olarak dikilmesi ve bu süreçlerin sonucunda emekçinin özsel vasıflarına yabancılaşmasıdır.[55] İnsanın ürettiklerini kendinden bağımsızlaştırmakta olan bu süreç ürünlerin insanları denetler bir duruma gelmesi olayı ile gerçekleşmektedir. Marx, emeği ile geçinen insanın kendisinde oluşan değişimleri ise şu sözlerle açıklamıştır:

> İşçinin ürettiği şeyler arttıkça, tüketimi için sahip olduğu şeyler azalır, yarattığı değerler arttıkça kendisi gitgide değersiz olur, üretiminin tarzı iyileştikçe, işçinin kendisi o denli deforme olur, emeğin nesnesi görünümce uygarlaştıkça işçinin kendisi barbarlaşır; çalışma kesimindeki insanın emeğinin gücü arttıkça kendisi güçsüzleşir; üretim sürecindeki emeğinin zeka düzeyi yükseldikçe, kendisi kişi olarak o denli eblehleşir; Doğa'nın karşısında da, başkasından dolayı (Doğa'nın) bağımlısı durumuna düşer.[56]

Bahsedilen kuramcılar dışında yabancılaşma ile ilgili görüşlerini belirtmiş başka kuramcılarda bulunmaktadır. Günümüzde iletişim teknolojisinin dünyamızı "Evrensel Köye" dönüştürdüğünü ileri süren Marshall McLuhan 1950'lerde kitle iletişim araçlarının etkilerinin verili toplumun egemen kültürünü pekiştirici yönde olduğunu söylerken, 1960'larda modern elektronik iletişim araçlarının, başta televizyonun, dünyayı tek bir "Evrensel Köy"e dönüştüreceğini savunmaya başlamıştır.[57] İleri bir uzlaşma ve işbölümünün hâkim olduğu günümüz dünyasında insanlar her zamankinden yoğun ilişkiler içinde olmak durumunda kalmışlardır. Yüksek orandaki iş bölümü ise işçilerin bir çalışma alanında sürekli özdeş hareketleri tekrarlamalarına sebep olmuştur.

---

[53] Özbudun, **a.g.e.** s.25
[54] Karl Löwith, Max Weber ve Karl Marx (Ankara: Doruk Yayınları, 1999) s.151
[55] Özbudun, **a.g.e.** s.26-27
[56] Karl Marx, **1844 Elyazmaları** Çeviren: Murat Belge. (İstanbul: Birikim Yayınları, 2000) s.138
[57] Marshall McLuhan, **Global Köy**, Çev: Bahar Öcal Düzgören (İstanbul: Scala Yayıncılık, 2001)

Bu nedenle yaptığı işin anlamını kavrayamayan işçi topluma katkısının ne olduğunu görememektedir. Teknolojik ilerleme iş yükünü azaltsa da çalışmanın anlamının yitmesine, diğer yandan da insanların evden daha az çıkmasına sebep olur.[58] Çalışanın işine katkısını ölçemediği, teknolojinin insan gücünün yerini aldığı günümüz dünyası için özellikle geçerli olan bu yabancılaşma kuramı, insan ilişkilerinde teknolojinin rolü söz konusu olduğunda da geçerliliğini korumaktadır.

Kültür felsefesi alanındaki çalışmaları ile bilinen Johan Huizinga'ya göre ise çağdaş toplumun her yanını sarmış görünen oyun gerçek oyun değildir. Huizinga'ya göre özgür, dolayımsız, çıkar dışı ve kaynaştırıcı nitelikte olması beklenen oyun bugünkü toplumlarda teknik örgütlenmenin, sanayileşmenin ve ticarileşmenin etkisi altına girmiştir. Günümüz toplumunda oyunun artık bir "iş kolu" haline geldiğini savunan Huizinga insanların bu doğadan ve oyundan uzaklaşmasının sonucu olarak "beden eğitimi" ve örgütlü karşılaşmalara dayanan "futbol müsabakaları" nın ortaya çıkışını gösterir. Eskiden sağlık sağlayan spor bugün profesyonellerin yaptığı bir iş olmuştur.[59] Huizinga, bireyin oyuna yabancılaşması düşüncesinden yola çıkarak kuralların değişmesi ve özellikle değişen kurallar karşısında bireyin ve/veya toplumun yaşadığı yabancılaşmayı irdelemiştir.

Yabancılaşma üzerine tarih boyunca çeşitli kuramlar geliştirilmiştir. Bugünkü toplumsal düzen üzerinden yabancılaşmaya bakıldığında yukarıda sıralanan, aslında büyük ölçüde iç içe girmiş birbirini tamamlar nitelikteki kuramların var olduğunu söylemek mümkündür. Büyük ölçüde kurumsallaşmış, profesyonelleşmiş ve doğadan uzaklaşmış günümüz insanının yabancılaşmayı hem toplumdan yabancılaşma hem de kendinden yabancılaşma şeklinde yaşadığı söylenebilir. Kuramcıların bir kısmı insanın yabancılaşmasını onun ebedi kaderi olarak yorumlarken bazı kuramcılar kuramlarında yabancılaşmadan kurtulmanın yollarını aramışlardır. Yabancılaşmanın tarihsel yönünde vurgulandığı bu bölümde, birbirinin üzerine gelişen bu kuramların ele alınmasının ardından, yönetmenin sinemasını bu kuramlar çerçevesinde anlayabilmek için Nuri Bilge Ceylan'ın içinde bulunduğu dönemi incelemek, dönem sinemasına biraz daha yakından bakmak eserlerini anlamak açısından faydalı olacaktır.

---

[58] Oskay Ünsal, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri** (Der Yayınları, 2003) s.209-214
[59] Oskay, 2003**, a.g.e.** s. 155- 159

3.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Etkileyen Toplumsal Faktörler ve Türk Sineması

Nuri Bilge Ceylan'ın uzun metrajlı sinema filmlerinde yabancılaşma temasını inceleyebilmek için öncelikle, yönetmenin içinde yaşadığı ülkenin toplumunun ve sinemasının, yönetmenin yaşadığı dönemde hangi özelliklere sahip olduğundan kısaca söz etmek gerekmektedir. Filmlerinde ön planda olan yabancılaşma temasının toplumsal gelişmeden ayırarak incelemek yetersiz olacaktır.

3.2.1. Nuri Bilge Ceylan Sinemasını etkileyen toplumsal faktörler

Eser ile yaratıldığı dönemin tarihi ve toplumsal özellikleri arasında da sıkı bir ilişki olması, eserin çözümlenmesi esnasında dönemin tarihi ve sosyal koşullarının da göz önünde bulundurulması gerekliliğini doğurmaktadır. 1950'li yıllardan itibaren yaşanan yoğun göçler ve kentlerdeki gelişme, Türkiye'ye hem sosyal hem de bireysel anlamda çeşitli sıkıntılar getirmiş ve beklenen modernleşme arzu edildiği şekilde gerçekleşememiştir.

Emre Kongar Türkiye'deki kentleşme politikalarının ve sorunlu kentleşmenin gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır:

> Türkiye'deki kentleşme, bir ölçüde de olsa, hükümet uygulamalarının bir sonucudur. Hükümetler kalkınma planlarının sanayileşme yolunda önerdiği önlemleri alarak kentleşmeyi desteklemektedir. Tarımdan sanayiye nüfus kayması, bir ülkede izlenen sanayileşme siyasetinin kaçınılmaz sonucudur. Türkiye'deki kentsel alanlardaki kamu hizmetlerinin ve çeşitli olanakların yetersizliği, ana kent planlarının yapılmamış ya da yapılanların uygulanamamış olması kentleşmeyi, temel toplumsal sorunlardan biri durumuna getirmiştir. Bu sorunlu kentleşmenin ardında yatan temel öğe, Türkiye'de sanayileşme ile kentleşme arasında bir uyum olmamasıdır. [60]

1970'li yıllarda[61] halkın büyük çoğunluğunun siyasi bir görüş sahibi olduğu ve siyasi görüşler uğruna mücadele verdiği Türkiye, 12 Eylül 1980′de Türk Silahlı Kuvvetleri'nin ülke yönetimine el koyması ile bir depolitizasyon sürecine girmiştir.[62] 24 Ocak 1980'de alınan radikal kararlarla liberal ekonomik sisteme geçiş yapmaya çalışan

[60] Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**. (29. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001) s.395
[61] Erik J. Zürcher, **Turkey, a Modern History**, (Londra: I.B Tauris&Co. Ltd, 1993) s. 276-277
[62] **Aynı,** s. 293-295

Türkiye, ancak 1983'ten sonra, Anavatan Partisi'nin iktidarıyla liberal ekonomiye tam anlamıyla geçebilmiştir.[63] Yaygınlaşan kitle iletişim araçlarıyla dünyayı ve yenilikleri daha yakından takip etmeye başlayan toplum, beraber tüketim toplumu olgusu ile tanışmıştır. Türkiye de böylece tüketim kültürünü bünyesinde barındırmaya başlamıştır.

Değişme ve modernleşme, toplumun her kesiminde aynı oranda gerçekleşmemiş; özellikle de kentsel alanda başlayan kutuplaşmalar, bireyleri toplumsal alanda birbirine karşı farklı tanımlamalara itmiştir. Kentsel alanda ilk dönemde ortaya çıkan ve geçici yerleşim yerleri olarak görülen gecekondular, zamanla kültürel bir öğeye dönüşmüş, kentin ayrılmaz bir fiziki alanı haline gelmiştir. Gecekondu mahalleleri, 1970'li yıllardan sonra özellikle de 1990'lara gelindiğinde, varoşlar olarak adlandırılmaya başlayacak ve bu kesim kent için tamamen olumsuzlayıcı içerikleri barındıracaktır. Varoşlar – belki biraz da bu olumsuz anlam yüklemesi ve dışlanma nedeniyle – ideolojik, dini ve etnik kamplaşmanın merkezine dönüşmüş, 1970'li yıllardaki öngörülen iyimser durumun aksine marjinal bir hal almıştır. Artık sorun kır kökenli alışkanlıklar ya da tutumların değişmesini beklemekten öte, kentte yaratılan, ne geleneksel ne de modern yapının içine dahil olabilen melez ve marjinal bir kültüre dönüşmüştür.

1980 sonrası Türkiye'nin toplumsal özelliklerine bakıldığında belirleyici bir unsur olan göç ve kentleşmenin Nuri Bilge Ceylan sinemasında da yabancılaşma temasına eşlik eden en belirgin yan temalardan bazıları olarak yer aldığını söylemek mümkündür. Bu nedenle dönemin toplumsal özelliklerinden bahsederken göç ve kentleşme olgusunun da tanımının yapılmasının, gerek dönemin anlaşılması gerek yabancılaşma temasının analizi için faydalı olabileceği düşünülmüştür.

[63] **Aynı,** s. 298

3.2.2. Göç ve Kentleşme

Uygarlıklarındaki çeşitliliklere karşın eski dünyanın birçok kentinde bazı ortak özellikler bulunmaktadır. "Kentler genellikle surlarla çevriliydi; öncelikli olarak askerî savunma için olan surlar kent toplumunu kırdan ayrılmasını vurguluyordu… Yönetici veya seçkin sınıfın oturdukları yerler merkezin içi veya yakınında toplanırken, daha az ayrıcalıklı olanlar kentin kenarlarına doğru olan bölgelerde, bazıları surların dışında yaşıyorlardı."[64] Günümüzde surlar ortadan kalkmış olmasına karşın seçkin sınıf ile daha az ayrıcalıklı olan insanların yerleşim alanları arasında hâlâ keskin sınırlar bulunmaktadır.

Kent sakinleri arasındaki iletişimin genellikle düzensiz olduğu bu dönemde nüfusun çok küçük bir bölümü kentlerde yaşamaktaydı. "…kentler ve kırsal alanlar arasındaki bölünme büyüktü, insanların çoğunluğu küçük kırsal toplumlarda yaşıyordu, nadiren kasabalardan gelen resmi memurlar veya tüccarlarla bağlantı kuruyorlardı."[65] Günümüzde ise gelişen teknolojiler neticesinde kırsal ile kent arasındaki iletişim büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Televizyon tarafından sürekli tanımlanan kentlilik olgusu kent görüntüsünü kırsala taşımıştır.

Türkiye'de 1946 yılında tek parti döneminin sona ermesi ve 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte siyasal düzeyde tek parti dönemi sona ermiştir. Savaş sonrasında Türkiye ekonomisi yeniden büyüme sürecine girmiştir. Bu dönemde tarımsal alan % 60 oranında genişlemiş, tarımda makineleşme başlamış ve 10 yıllık süre içerisinde traktör sayısı üç kat artmıştır. Tarımda makineleşmeyle kırsal kesimde iş gücü fazlalığı ortaya çıkmıştır. İnsan emeğine olan ihtiyacın azalması sonucu kırsaldan kente doğru göç artmıştır. Kente sanayileşmenin tam olarak gerçekleşmemesi nedeniyle gelen nüfus işsizlik sorunuyla karşılaşmıştır. "1950 – 1960 döneminde, Türk ekonomisi sanayileştirilmek istenmişti. Fakat tarım kesiminden sanayi kesimine yeterli

---

[64] Anthony Giddens, **Sosyoloji Hazırlayanlar**: Hüseyin Özel ve Cemal Güzel (Ankara: Ayraç Yayınevi, 2000) s.500
[65] **Aynı,** s.501

kaynak aktarılması gerçekleştirilememiştir."[66] Bu yıllarda kentlerin nüfusunun hızla artmasıyla gecekondulaşma, işsizlik gibi konular ülkenin sorunları haline gelmiştir. Kırsal kesimden göç edenler sosyal güvencesi bulunmayan kazancı düşük alanlarda çalışmak durumunda kalmıştır. Bunun sonucu olarak kentlerde kamu arazisi üzerine kaçak yapılar kurmaya başlanıldı ve gecekondulaşma böylelikle başlamış oldu.

Göç sözcüğünün tanımına bakıldığında Türk Dil Kurumu'nun açıklaması "Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi" şeklindedir. Sosyoloji sözlüğünde ise göç olgusu şu şekilde tanımlanmıştır: göç, bireylerin ya da grupların sembolik veya siyasal sınırların ötesine, yeni yerleşim alanlarına ve toplumlara doğru kalıcı hareketlerini içerir.[67] Oğuz Makal ise göç olgusunu açıklarken yer değiştirme ve yeniden yerleşme eyleminin ötesinde sağlıksız kentleri oluşturma, geleneksel kimlik ve topluluk biçimlerinin bozulması, kültürel sorunlarla gelen değişimleri içerdiğine de değinmektedir. [68]

Gelişmekte olan ülkelerde göçmenler ağırlıklı olarak kırdan kente göç ederken Avrupa'da, Avrupa'nın ileri derecede sanayileşmiş ülkelerine göç eden yabancı göçmenler çoğunluğu oluşturmaktadır. Avrupa'nın kendi içindeki ülkeler arasında uluslararası kent göçü de yaygındı. Köylüler kırsal bölgelerde olanakların eksik olması, kentlerin görünen avantajları ve çekicilikleri ki 'buralarda sokaklar altından yapılmıştır' (işler, refah, çok fazla sayıda mallar ve hizmetlerin bulunması), nedeniyle kasabalara (bugün Üçüncü Dünya ülkelerinde büyük oranda yaptıkları gibi) göç etmiştirler.[69]

Günümüzde kent nüfusu artık dünyanın tüm nüfusundan daha hızlı bir artış göstermektedir. "1900'den önce kentlerdeki büyümelerin hemen hepsi batıdaydı: izleyen beş yılda Üçüncü Dünya kentlerinde bir yayılma vardı, ancak onların ana büyüme dönemi son kırk yılda olmuştur. 1960 ve 1992 yılları arasında dünyada kentlerde oturanların sayısı 1,4 milyar arttı. Son beş yılda 1 milyar kadar artması bekleniyor.

---

[66] Emre Kongar, **İmparatorluktan Günümüze Türkşye'nin Toplumsal Yapısı**, (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1979) s.273
[67] Marshall, **a.g.e.** s.685
[68] Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam**, (Ege Yayıncılık, 1994), s. 33.
[69] Giddens, **a.ge.e** s.503

Üçüncü Dünya ülkelerinde kentlerde yaşayan insan sayısı her yıl İspanya'nın nüfusuna eşit düzeyde artmaktadır" [70] Türkiye'de 1980'lerden beri kent nüfusu diğer yıllara göre daha hızlı artmaktadır. 1980 yılında nüfusun %43,9'u kentte yaşarken bu oran 1997 yılında %65'e çıkmıştır.[71]

Taşradan kente gelen kesimin büyük bir kısmı banliyölere yerleşmektedir. "Nüfus bu çalışma yerlerinin etrafında kümelenir ve kentte oturanların sayısı arttıkça çok daha fazla çeşitlenir... Toprak değerleri ve mülk vergileri yükselir, bu da aileler için kısıtlı koşullar veya kiraların düşük olduğu harap evler hariç merkez mahallede yaşamayı güçleştirir".[72] Bu yerleşme sonucu gecekondu ailesi diye nitelendirilen bir kavram ortaya çıkmıştır. Gecekondu ailesinin temel niteliklerinden biri, akrabalarından kopmuş görünmesidir. Genellikle geniş ölçüde akrabalarına dayanan kırsal aile, gecekondularda oldukça yalnız bir niteliğe bürünmektedir.[73]

'Banliyö' sözcüğünün kökeni 'kent kontrolü altında' anlamına gelen Latince sub urbe terimine aittir. Banliyöler konforları ve geçimleri için kent merkezlerine bağımlı olan küçük ev konut semtleridirler. Günümüzde, bu kelime büyük bir kente bitişik olarak yapılmış herhangi bir alanı belirtmede kullanılmaktadır.[74] Batı'daki banliyölüleşme olgusundan farklı olmakla beraber Türkiye'de de bu olgunun varlığından söz edilebilmektedir. Banliyö kentin bir bölümü olup sosyal ve ekonomik faaliyetler açısından o kente bağımlı olan bir bölgedir.[75] İstanbul'da, Ataköy, Yeşilyurt, Florya gibi banliyöler yüksek gelir grubundan kişilerin ikamet ettiği alanlardır. Kentin bazı banliyö bölgeleri ise daha çok işçi kesiminin oturduğu bölgeler olarak ucuz fakat yaşam standartlarının düşük olduğu bölgelerdir.[76]

Artan göçler sonucu yaşanan kentleşme ülkenin ekonomik durumu ve sanayileşmenin bir sonucu olmasının ötesinde bir toplumsal değişme sürecinin de göstergesidir. Salt bir nüfus birikimi olayı olmayan kentleşme aynı zamanda, bir sonuç

---

[70] Giddens, **a.g.e** s.501
[71] Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye** (13. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1998) s.549
[72] Giddens, **a.g.e.** s.506
[73] Kongar, 1998, **a.g.e.** s.590
[74] Giddens, **a.g.e** s.512
[75] **Aynı,** s. 389
[76] Özkalp, **a.g.e.** s. 390

olarak da toplumun ekonomik, sosyal ve siyasal yapısında ve toplumu oluşturan bireylerin tutum ve davranışlarında da değişmelere yol açabilmektedir.[77] Bireyin yer değiştirdikten sonra yeni yerinde uzun süre kalacağı ve yeni yeriyle adeta kimliğini etkileyecek düzeyde bir karşılıklı belirleyicilik ilişkisi içine gireceği, oraya kök salacağı varsayılmaktadır. Böylece bireyin yeni yerleştiği mekâna karşı sorumlulukları doğacaktır.[78] Köylü nüfusun kente gelmesi ve emeğini arz etmesi ve hatta iş bulması onun kente uyumu için yeterli olmamaktadır. Kültürel bir değişim geçirmesi kentli yaşam kalıplarını benimsemesi, kentin fırsatlarını değerlendirebilmesi gerekmektedir.[79]

Bu anlamda göçe neden olan koşullar kadar göçün doğurduğu sonuçlarda önem taşımaktadır. Kalabalıklaşan kentte bireylerin arasındaki ekonomik farklılıklar artmış ve keskinleşmiştir. Lüks siteler ile hemen onların yakınlarında bulunan gecekondular arasındaki uçurum çok büyüktür. Bir sokak mesafesinde değişen yaşam koşulları, gecekondu bölgelerinde yaşayan insanların kolay ulaşamayacağı bir hayatı sunmaktadır. Kente göç ailenin içinde bulunduğu tüm durumları değiştirir. Gecekondu ailesi artık kendisini köydeki komşularıyla değil, kentin en üst tabakalarında yaşayan gruplarla karşılaştırmaktadır.[80]

Bir şairin Boston'un yoksulluğu konusunda yazmış olduğu gibi:

> Büyük bir Hıristiyan kentinde, arkadaşsız, açlıktan öldü! Birçok parlak ziyafet salonunun bulunduğu yerde açlıktan öldü! Hastaneler kentinde, bir hapishanede öldü! Herkes için bedava evler olduğuyla övünen bir yerde evsiz öldü! Milyonların kentinde parasız öldü![81]

Çok yakın mesafelerde yaşayan bu insanlar birbirlerini sıklıkla görmelerine karşın, kırsaldan farklı olarak, iletişim kurmamakta, birbirlerini tanımamaktadırlar:

> Louis Wirth kentlerde çok sayıda insanın birbirine yakın mesafede, ancak diğerlerini kişisel olarak tanımadan yaşadıklarına işaret eder bu küçük, geleneksel köylerdekiyle temel bir karşıtlık oluşturmaktadır. Kent sakinleri arasındaki temasların çoğu geçici ve kısmidir ve ilişkileri tatmin etmekten çok başka amaçlar için araç olarak kullanılır. Dükkanlarda ki satıcılar, bankalardaki kasiyerler, trenlerdeki yolcular ve bilet

---

[77] Enver Özkalp **Sosyolojiye Giriş** (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 10. Basım 2000) s. 372
[78] İlhan Tekeli, **Göç ve Ötesi** (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008) s. 174
[79] Tekeli, **a.g.e.,** s.181
[80] Özkalp, **a.g.e.** s. 130-131
[81] Giddens, **a.g.e** s.504

> kontrolörleri arasındaki etkileşimler geçici karşılaşmalardır, kendileri için değil, diğer amaçlarına araç olarak bu etkileşimlere girerler.[82]

Kent bölgelerinde yaşayanlar çok fazla hareketli olma eğiliminde olduklarından, bunlar arasındaki bağlar, göreli olarak zayıftır. İnsanlar her gün birçok farklı etkinlik ve durum içinde yer alırlar 'yaşamın hızı' kırsal kesimlerden daha hızlıdır.[83]

1950 yılından itibaren artmaya başlayan göç olgusu 1970 itibariyle daha da arttığı için görülür bir hal almıştır. Dolayısıyla bu sosyolojik olay kendisini dönemin kültürel ve sanatsal ortamına da yansıtmıştır. Göç olgusunun yansıdığı sanatsal ortamların başında da sinema gelmektedir. İç göç hareketinin Türk sinemasına yansımasına 1960'lı yıllardan 1990'lı yıllara kadar göç etme nedeni olarak ekonomik nedenler ağır basmaktadır. Göçten beklenen daha iyi yaşam şartları filmlerdeki karakterlerin göç nedenleri olarak sunulmaktadır. 1960'lı yıllarda kent daha iyi, daha yaşanabilir bir görüntü çizmektedir.

1963 *Gurbet Kuşları* filminde göç eden aile Maraş'ın bir köyünden değil, kent merkezinden gelmişlerdir. Maraş'taki işleri bozulduğundan gelen bu ailenin birikimleri vardır. Göç nedeni olarak büyük şehrin çekici olanakları ağır basmaktadır.[84]

1965 yılında yapılan *Bitmeyen Yol* filminde ise göç nedeni farklı değildir. Filmin gösterdiği nedenler yine köydeki geçim sıkıntısıdır. Ancak bu göç 'geçici' olarak planlanmıştır. Kahramanlar yeterli parayı biriktirdiklerinde köylerine geri döneceklerdir. Bu filmde kentin çekici güçlerine oranla köyün itici güçleri ağır basmaktadır. Yine 1960'lı yıllarda göç olgusunu işleyen filmlerde göç eden karakterlerin kente uyum sağlamak konusunda çaba gösterdiği görülmektedir.

1970'li yıllara bakıldığında gecekondulaşmanın yaygınlaşmış olduğu dikkati çeker. Artık talep daha iyi bir yaşam olmaktan çıkmış, karın doyurabilme ihtiyacına gelmiştir. *Düğün* filmi örneğinde Urfa'dan gösterilen karelerde esnafın boş oturduğuna, satış yapamadığına dikkat çekilmiştir. Bu filmde gecekondunun kendine ait bir yaşam tarzı olduğu görülür. Karakterler İstanbul'a dair hiçbir iz taşımayan bir evde, köydeki hayatlarının benzeri bir yaşam sürmektedirler.

---

[82] Giddens, **a.g.e** s.507
[83] **Aynı,** s.507
[84] Kartal **a.g.e**. s. 231

1980'li yıllara gelindiğinde ise göç nedenleri geri planda kalarak asıl konu gecekondu yaşamı olmuştur. Karakterler sınıf atlama çabası veya umudu içinde değillerdir, ellerindekilerle geçinmeye çalışmaktadırlar. Gecekondu olağan bir durum olmuş hatta rant sağlanılabilir bir durum haline gelmiştir. "Göçlerin, kentlerin geleneksel yapılarında sarsıcı değişimlere yol açan çok boyutlu sorunları içinde en çok sözü edilen "gecekondululaşma" ve beraberindeki kültürel sorunlar olmuştur. Önceleri göç edenlerin "ne olursa olsun başlarını sokma" kaygısı ile yarattıkları bu kolay konut edinme şekli, daha sonra bu kaygının ötesinde, farklı beklentileri yerine getirme şekli olmuştur."[85]

Nuri Bilge Ceylan sinemasına bakıldığında göç konusunun ele alınış biçiminin şimdiye kadar değinilen filmlerden farklılık gösterdiğini söylemek mümkündür. Taşradan kente göçü ele alan yönetmen göç olgusunun birey üzerindeki etkisini derinlemesine incelemiştir. Nuri Bilge Ceylan sinemasına geçmeden önce 1980 sonrası Türk sinemasını incelemek, yönetmenin sinemasını anlayabilmek için faydalı olacaktır.

3.3. 1980 sonrası Türk Sineması

1980 sonrasında Türk sinemasına bakıldığında sinemada işlenen konular kadar anlatım biçimlerinin de değiştiğini söylemek mümkündür. Bu değişimi çözmek için dönemdeki toplumsal nedenlere değinmek faydalı olacaktır. 1980'de yaşanan askeri müdahaleden sonra birçok film sakıncalı bulunmuş ve yasaklanmıştır. Ancak, aynı yıllarda Türk sinemasında genel olarak sosyal konulara ağırlık verilmeye başlanmıştır: kadınların yaşadığı sorunlar, köylerdeki geri kalmışlık, köyden kente göç gibi konular çokça irdelenmiştir.[86] Özellikle 1988 yılından sonra ise, Türk sinemasının yeniden güçlendiği gözlemlenmiştir.[87]

1989 sonrası açılan özel kanallar ile televizyon programları çeşitlenmiştir. Başlangıçta yabancı yapımlara yer veren bu kanallar zaman içinde, 1990'lı yıllarda yerli yapımlara yönelmeye başlamıştır. Bu süreçte yayınlanan yerli dizilerin popülerliği

---

[85]Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme Ve Türk Sineması** (İmge Kitabevi, 1992) **s.**2
[86] Burçak Evren, **Türk Sineması** (42. Altın Portakal Film Festivali Yayını), s. 297-305
[87] Evren, **a.g.e.** s. 318

artmıştır. Gündelik hayatın önemli bir parçası olan televizyonda yayınlanan diziler medyatik oyuncuları doğurmuş ve halkın ilgisi çekmek için oyuncular önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Bu olumsuzluklara rağmen geleneksel üretim biçimini reddeden ve kendi sinemasını oluşturmaya çalışan yönetmenler olmuştur. "Türk sineması için 1990 sonrasında başlayan yeni kitle iletişim ortamında farklı değerlendirilmesi gereken bir dönem başlamıştır. Bu dönemde Hollywood ve özel televizyonlarla rekabet popüler filmlerin yapılmasını gerektirirken; sinemayı farklı bir anlatım aracı olarak değerlendirmeye çalışan yönetmenlerin de film çevirmeye başladığını görmekteyiz."[88]

1989'dan sonra Türkiye'de açılan Amerikan dağıtım şirketleri sinemacılığı canlandırsa da Türk sinemasına bir darbe vurmuştur. "Türk sinema ortamını etkileyen olgulardan en önemlisi 90'lı yılların sonlarına doğu yaşandı. Yabancı sermaye yasasında yapılan değişiklik ve 17, 30 ve 31 sayılı kararnamelerle Türk sinemasını koruyan tüm duvarlar yıkıldı. Başta dev Amerikan şirketleri olmak üzere, yabancı şirketlere ülkemizde şirket kurup, dağıtım ve gösterim hakları tanındı."[89] Buna bağlı olarak, Amerikan filmleri nedeniyle salon bulamayan Türk filmi sayısında azalma görülmüştür. "Bu yaygınlık yalnızca gösterim alanıyla sınırlı kalmayıp, giderek işletme ve dağıtma tekelini de beraberinde getirmekte gecikmedi. Giderek zaten kriz içinde devinen ulusal sinema, büyük ölçüde film üretememe konumuna düştü… Bu yıllarda Türkan Şoray'ın iki filmi biri İstanbul'da gösterime girmedi, diğeri ise Kadıköy'de bir sinemada ancak iki gün gösterildikten sonra iş yapmıyor gerekçesiyle vizyondan kaldırıldı."[90] Yine bu dönemde korsan video filmlerin yaygınlaşmasını da ulusal sinemaya yönelik bir diğer tehlike olarak adlandırmak mümkündür[91].

1980'li yılların sonuna doğru başlayan bu değişim kendini 1990'ların ortasında daha hissedilir kılmıştır. Geleneksel sinema sektörü dışında gerçekleşen bu dönüşüm sonucu ortaya çıkan yönetmenlerden birçok makalede "Bağımsız Sinemacılar" şeklinde bahsedilmektedir. "Tümüyle değilse bile, büyük ölçüde var olan geleneksel sinema sektörünün dışında gerçekleşen bu dönüşüm, giderek sinemamızda "Bağımsızlar" adlı bir kuşağın başlangıcını oluşturdu. 1994'ten başlayarak, aynı zaman biriminde; ama

[88] Pösteki, **a.g.e** s. 7
[89] Evren, **a.g.e** s. 345
[90] **Aynı,** s. 345
[91] **Aynı,** s. 345

amaç ve eylem açısından farklı odaklardan hareket ederek sinema alanına giren yönetmen-yapımcılar sinema sektörünün alışılmış ilişki ve kalıplarını radikal bir biçimde değişime uğratarak farklı bir sinema düzeninin temsilcisi oldular."[92] Bağımsız sinemacılar şu şekilde tanımlanmıştır: Herhangi bir kuruma, ekole, tarza doğrudan bağlı olmayandır. Klasik Yeşilçam çizgisi takipçilerinden yani popüler olandan farklı olan 'yenilikçilerdir'. Ancak aynı zamanda sistemden beslenen, bir biçimde Türkiye'de yapılan sinemadan ayrılamayan sinemacılardır."[93]

Öte yandan Türk sinemasındaki gelişim de yine 1990'lar sonrası döneme denk gelmektedir. 1996 yılında vizyona giren *Eşkıya* (Yavuz Turgul) filmi ile 2,5 milyon kişiye ulaşması Türk sinemasının kötü gidişatının bir göstergesi olmuştur.[94] Yine gişe başarısı yüksek olan filmler arasında *Berlin İn Berlin* (Sinan Çetin, 1992), *Amerikalı* (Şerif Gören, 1993) *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1995), *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1996), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Herşey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998) filmlerini sıralamak mümkündür. Seyircileriyle ilişkileri sınırlı olmasına karşın toplum içindeki bireyi inceleyen, sıradan insanın sunumunu yapan *Masumiyet* (1997, Zeki Demirkubuz), *Kasaba* (1996, Nuri Bilge Ceylan), *Tabutta Röveşata* (Derviş Zaim, 1996), *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999) gibi filmlerde bu dönemde yer almıştır.[95]

Türk sineması bu dönemde aldığı uluslararası ödüllerle de kendini göstermiştir. Bu yeni dönem sinemacılarından öne çıkan isimlerden biri olan Nuri Bilge Ceylan, ticari kaygılardan uzak olmaları, yurtdışında ve ülkede tanınmaları, minimalist tavırlarının benzemesi nedeniyle bazı kaynaklarda Zeki Demirkubuz, Serdar Akar ve Derviş Zaim ile aynı grupta anılmaktadır. Türkiye'de bağımsız sinemanın ortaya çıkışını hazırlayan yönetmenlerden biri olarak nitelendirilen Zeki Demirkubuz, bağımsız sinemayla ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: "daha çok kendi parasıyla, kendi özel olanaklarıyla, film çekebilen bir kahraman sıfatını istemiş olduğum için değil; sadece bu filmlerin düşüncesinin oluşmasından, ortaya çıkmasına kadar

---

[92] Evren, **a.g.e.** s. 344
[93] Pösteki, **a.g.e** s. 15
[94] Nigar Pösteki. **1990 Sonrası Türk Sineması** (İstanbul: Es Yayınları, 2. Basım 2005) s.49
[95] Pösteki 2005, **a.g.e.** s.49-50

hiçbir müdahalenin olmadığını ifade etmek açısından. Yani, ben bu filmleri dışarıya dönük sebeplerle değil, içe dönük sebeplerle yaptığımı ifade ettim". [96]Bu yönetmenler 'toplumun geçirdiği bunalımları filmlerine birey sorunları olarak yansıtmakta"[97] olsalar da farklı temalar işlemektedir. "Popüler kültürden ve kalıplaşmış hikâye anlatma biçimlerinden uzak duran bu yönetmenler, seyirci beğenisinden ziyade kendilerini anlatma ve kendilerini tatmin etme yolunu seçmişlerdir. Kendi seyircileri olan ve "auteur" olma yolundaki bu yönetmenler, kendi kişisel üsluplarını oluşturmuşlardır."[98]

2000'li yıllara bakıldığında, dönemde popüler oyuncuların oynadığı filmlerin gişe gelirlerinin daha fazla olduğunu söylemek mümkündür. Televizyonun "isim" haline getirdiği kişilerin ve bu arada mankenlerin sinema filmlerinde oyuncu olarak tercih edildiği görülmektedir. Bu sayede filmler magazin dünyasının ilgisini çekmekte ve magazin programlarında isimleri geçmektedir.[99] Bağımsız sinemacıların da eserlerini vermeye devam ettiği 2000'li yıllarda her yönetmenin kendi dünya görüşüne göre filmler üretmiştir. Politik filmler olarak değerlendirilebilecek filmlerin toplumda çokça tartışılan mafya, çeteleşme konularına değinmeye çalıştığını söylemek mümkündür. [100] Bu filmlere örnek olarak *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2001), *Melekler evi* (Ömer Kavur,2000), *Deli Yürek* (Osman Sınav, 2001), *Dokuz* (Ümt Ünal, 2002), *Hiçbiryerde* (Tayfun Pireslimoğlu, 2002), *Çamur* (Derviş Zaim, 2003), *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu, 2005) verilebilir.[101] Komedi filmleri arasında ise *Abuzer Kadayıf* (Tunç Başaran, 2000), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan – Ömer Faruk Sorak, 2001), *Rus Gelin* (Zeki Alasya, 2003), *O Şimdi Asker* (Mustafa Altıoklar, 2003), *Şans Kapıyı Kırınca* (Tayfun Güneyer, 2005), *Habamam Sınıfı Askerde* (Kartal Tibet, 2004), *Hırsız Var* (Oğuzcan Tercan, 2005), *G.O.R.A*. (Ömer Faruk Sorak, 2004) filmlerini saymak mümkündür.[102]

1980 sonrası gelişen ve değişen Türk Sineması'nın içinde kendi üslubunu oluşturma çabasında olan Nuri Bilge Ceylan'ın bulunduğu dönemin toplumsal

---

[96]Alim Şerif Onaran ve Bülent Vardar. **20. Yüzyılın Türk Sineması** (İstanbul: Beta Kitapevi, 2005) s. 7
[97] **Aynı,** s. 11
[98] Pösteki, **a.g.e** s. 14
[99] Pösteki 2005, **a.g.e.** s. 45
[100] **Aynı,** s.89
[101] **Aynı,** s.89
[102] **Aynı,** s.91

özelliklerini ve sinemasını inceledikten sonra Nuri Bilge Ceylan'ın hayatına bakmak film analizleri esnasında daha doğru sonuçlar ortaya koyabilmek açısından faydalı olacaktır.

3.4. Nuri Bilge Ceylan'ın Hayatı ve Sineması

Bir sanatçının eserine, anlatım biçimine bakmadan önce sanatçının bulunduğu döneme ve hayatına bakmanın faydalı olacağı düşünülmektedir. Eseri açıklamak ya da çözümlemek için sanatçının yaşamı ve kişiliğinin de ele alınmasının faydalı olacağı düşünülmektedir. Eser ve eseri veren sanatçı arasında bir ilişki vardır, sanatçının yaşamı ortaya koyduğu esere yansıyacaktır. Bu nedenle filmlerin yabancılaşma teorileri açısından incelenmeden önce Nuri Bilge Ceylan'ın sinema dilini oluşturan faktörlere yer verilmesi faydalı görülmüştür.

3.4.1. Nuri Bilge Ceylan'ın Hayatı

1990'ların yeni sinemacılılarından biri olan Nuri Bilge Ceylan, 1959 yılında İstanbul'da doğmuştur. Ziraat mühendisi olan babasının mesleği nedeniyle çocukluğunu Anadolu'da geçiren Ceylan'ın dünyasının biçimlendiği yer babasının idealist amaçları nedeniyle tayinini çıkarttığı Çanakkale'nin Yenice kasabasıdır. Aile, ablanın lise çağına gelmesi ve kasabada lise bulunmaması nedeniyle, Ceylan'ın iki yaşından on yaşına kadar kaldığı bu kasabadan ayrılarak İstanbul'a geri dönmüştür. Baba bir süre daha Çanakkale'de kalırken aile, İstanbul'da yoksul denebilecek bir yaşam sürmüştür. Ceylan bu dönemi şu şekilde anlatmaktadır: Dönmek istedik, zaten dönmek zorundaydık. Orada lise yoktu ve ablam lise çağına gelmişti. İstanbul'da bir süre oldukça yoksul denebilecek bir yaşam sürdürdük Annemde farenjit bırakan o tüten sobayı hiç unutmam. Devamlı öksürür ve bugün hâlâ ne zaman öksürdüğünü duysam o günleri hatırlıyorum.[103]

Nuri Bilge Ceylan'a 15 yaşında, yaş gününde hediye edilen bir fotoğraf kitabı onun sanat yolculuğunun başlangıcı olmuştur. 16 yaşında fotoğraf çekmeye başlamış olan yönetmenin açtığı birçok sergi bulunmaktadır. Ceylan sinemayı tanımlarken şu

[103] Yücel Göktürk, Sungu Çapan, "Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi: Böbrek Denince…" Roll dergisi, Ocak 2000 Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

ifadeleri kullanmıştır: "Sinema, fotoğrafa kıyasla hayatın derinliğini daha içinde barındırabilecek, daha muktedir, bir sanat olarak görünür. Bu kudretin kaynağı da bazı kişisel yönetmenlerin üzerindeki etkisidir."[104] Ceylan'ın üzerinde etkisini bırakan yönetmenlerden biri de Bergman'dır. Ceylan küçükken izlediği Bergman'ın Sessizlik filminin etkisini şöyle anlatır:

> Sessizlik, siyah-beyaz ve görüntüleri benim fotoğraf yaparken çektiğim görüntülere çok benziyor gibi geldi. (Gülüyor) Sessizlik belki de benim hayatımda zamanlama olarak belli bir yere denk geldi. Ailemde ve çevremde tanık olduğum,, kendi içimde yakaladığım ama kimselerle konuşmadığım, konuşmaya cüret edilmeyen birtakım yasak bölgelere değiniyordu. İlk kez sanatın, o güne kadar hiç hissetmediğim bir kudreti olabileceğini gösterdi. Yepyeni bir dünyanın kapısını araladı.[105]

3.4.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Özellikleri

Nuri Bilge Ceylan'ın gerçekleştirdiği sinema filmlerine bakıldığında, 2008 yapımı olan Üç Maymun filmi dışındaki filmlerinin temel özellikleri açısından benzerlik gösterdiği söylenebilir. Sinema yazarlarının, araştırmacılarının ve eleştirmenlerinin de hemfikir olduğu bu anlatısal ve biçemsel yapıya çalışmanın bu bölümünde yer verilecektir.

Uzun zaman fotoğraf alanında çalıştıktan sonra, sinema alanında da eserler vermeye başlayan Nuri Bilge Ceylan, sinema dilini fotoğraf estetiğinin sinemadaki izdüşümü olarak açıklamaktadır. Ceylan, gerçekleştirmek istediği duruşu "sinema pratiğini fotoğrafa benzetmeye çalışmak" olarak anlatmaktadır.[106] Sinema ile kurduğu ilişkinin fotoğrafla başladığı söylenebilecek yönetmen sinemaya geçişinde onu en çok tedirgin eden konunun fotoğraf alışkanlıklarından ayrılmak zorunda olacağı gerçeği olduğunu söylemektedir.

> Sinemaya geçerken beni en çok kaygılandıran şeylerden biri, fotoğrafta edindiğim alışkanlıklardan ayrılmak zorunda kalacağım gerçeğiydi. Fotoğraf tek başınıza yapabileceğiniz bir şey. Ama sinema her zaman bir ressamın ya da yazarın

---

[104] Güldal Kızıldemir, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kasaba'lı Anlam Avcısı" Radikal gazetesi, 21 Aralık 1997'den Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.
[105] Berna Çetin, "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi: Kendi doğama Uygun Minimal Bir yapım" Sinema Dergisi, Ocak 1998'den Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.
[106] Enis Köstepen vd. "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: "Sinema pratiğini Fotoğrafa benzetmeye çalışıyorum" Altyazı, Sayı 15. 2003 s.42 Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

> yalnızlığını kıskandıracak kadar fazla ve karmaşık insan ilişkileri içeren üretim koşullarına sahip bir sanat dalı.[107]

Yurtdışına yaptığı bir gezinin önemini kendisiyle yapılan birçok söyleşide vurgulayan Ceylan, gezinin etkisini şu şekilde anlatmaktadır: "Çok egzotik bir ilişkiydi. Gerçek yüzünü göstermiyordu bize batı. Kendi ruhumuzun ona uygun olup olmadığını da hissettirmeyen bir ilişkiydi."[108] Ceylan batıyı bırakıp Türkiye'ye dönüşünü anlatırken Londra'da yaptığı minik bir hırsızlık sonucu yakalanmasına da değinmiştir:

> Yakalanacağını düşünmüyor ki insan. Yolda yürürken bir aynayla karşılaştığımı hatırlıyorum. Yüzümü o kadar maskesiz görmemiştim. Bu yakalanmayla gelen aşağılanma duygusu içimde bir şeyleri tetikledi. Zaten bir yandan içimde oluşan anlamsızlık duygusu giderek büyümeye başlamıştı. Batı'nın değerleri yavaş yavaş ruhuma uymayan değerler olarak görünmeye başladı. Bir gün, bir kitapçıda Himalayalar üzerine bir kitaba rastladım, bu doğudan medet ummak gibi bir şeydi. Kitapta anlatılan şeyler çok ilgimi çekmişti.[109]

Kitapla birlikte, Batı'yı bir daha dönmemecesine terk etmeye karar verdiğini belirten Ceylan onu buna karara iten duygularını şöyle anlatmıştır:

> İçimdeki boşluk ve anlamsızlık duygusu iyice büyümüş durumdaydı. Çok yalnızdım. İnsan ilişkileri çok zor gelmeye başlamıştı. Batı'yla aramda çok büyük bir mesafe olduğunu hissetmeye başladım. Atina üzerinden Nepal'e uçtum. Himalayalar üzerinde 400 kilometre yürüyüş yaptım bir iki ay içinde. Fakat aradığım anlam bir türlü gelmiyordu. Nereye baksam her yerde aynı ağaç, aynı bulut…[110]

Nuri Bilge Ceylan'ın bu cümlelerini daha sonra Kasaba filminde Emine'nin ağzından duyarız: *"Nereye baksam her yerde aynı ağaç, aynı bulut…"*

Nuri Bilge Ceylan'ın senaryolarına bakıldığında yönetmenin kendine yakın öyküleri anlatmayı tercih ettiği görülmektedir. Sıradan insanların yaşamlarının daha çok ilgisini çektiğini söyleyen yönetmen, filmin konusundan bahsederken konu bulmak için çok uzağa gitmenin gerekli olmadığını belirtmektedir. Film senaryolarının otobiyografik

---

[107] Berna Çetin, Sinema Dergisi, Ocak 1998 "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kendi Doğama Uygun Minimal Bir Yapım" Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.
[108] Yücel Göktürk, Sungu Çapan, "Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi: Böbrek Denince…" Roll dergisi, Ocak 2000 Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.
[109] Güldal Kızıldemir, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kasaba'lı Anlam Avcısı" Radikal gazetesi, 21 Aralık 1997'den Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.
[110] Güldal Kızıldemir, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kasaba'lı Anlam Avcısı" Radikal gazetesi, 21 Aralık 1997'den Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

öğeler taşıdığını da dile getiren yönetmenin bu tavrı çalışmanın film çözümlemeleri bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Yönetmenin devamlılık hissi uyandıran sinema filmleri, temelde yakın temalar üzerine kuruludur. Nuri Bilge Ceylan bu durumu "Israr etmeyi seviyorum, belki de biraz aynı filmi elli yıl boyunca çeken Ozu gibi! Oda müziğinde olduğu gibi, bir tema üzerinde çeşitlemeler yapmak hoşuma gidiyor"[111] şeklinde dile getirmektedir. Taşradan kente uzanan filmlerinde taşra, kent, aidiyet temalarına sıklıkla yer veren yönetmenin ilk filmlerinde yer alan aile kurumu Uzak'ta yerini yalnız bireye bırakmaktadır. Ancak bu geçiş yalnız topluluktan, yalnız bireye doğru olması nedeniyle yabancılaşma temasının filmlerinde her zaman yer aldığını söylemek mümkündür. Nuri Bilge Ceylan sinemasının taşrayı ele alış biçimiyle de farklılık gösterdiğini belirtmek de gereklidir. Alışılan taşra filmlerinin dışına, taşrayı kent bakış açısıyla anlatmaktan kaçınan yönetmen, taşrayı kendi yaşam deneyimleri ışığında ele alır.

Açık imgeler, drama yer verilmeyen modern sinemada, dramın yerine geçmekte ve izleyicinin film üzerinde düşünmesini sağlamaktadır. (…) açık imgeler, bu sıra dışı durumları değil, gündelik hayata dair basit ayrıntıları gösterirken, tıpkı 'optik imgede' olduğu gibi, bellekteki sanal imgeleri harekete geçirerek, ucu açık bir imge tipi yaratmaktadır. [112] Derdini öyküden ziyade imge üzerinden anlatan Nuri Bilge Ceylan sinemasında, Türk sinemasında sıkça rastlanılmayan 'açık imge' olarak adlandırılabilinecek bir anlatım türü bulunmaktadır. Sıradan, gündelik konulara değinmeyi tercih eden Ceylan'ın, uzun planlar, plan sekanslar kullanımı göz önüne alındığında sinemasında açık imgeyi tanımlayan unsurlarından birinin 'durağanlıktır' olduğunu söylemek mümkündür.

Durağanlık olarak adlandırılan bu durumun II. Dünya Savası sonrası Avrupa'da karakterlerin iç dünyalarının önem kazandığı bir anlayışa doğru geçmesiyle sinemaya yansıdığının söylenmesi mümkündür. Savaşın insanlar üzerindeki etkilerini gösterme ihtiyacından kaynaklanan bu yeni anlayışta, içsel dünyalar, perdeye dedramatizasyon

---

[111] Michel Ciment, "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor" Les variations sur un thème me plaisent..." Positif, no: 482, Nisan 2001. Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

[112] Asuman Suner **Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek** (İstanbul: Metis Yayınları, 2006) s. 124

(ölü zaman) geleneği ile aktarılmaya başlanmıştır.[113] Ceylan'ın filmlerinde de sıklıkla rastlanan bu ölü zaman kullanımının temel işlevlerinden birinin izleyicinin filme yabancılaştırılması olduğu söylenebilir.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde oyuncu seçimine bakıldığında yönetmenin amatör oyuncuları tercih ettiği görülmektedir. Ceylan bu seçiminin nedenini "doğal ve sinemada görmeye alışmadığımız devinimler, jestler ve mimiklerle sinemada karşılaşmak beni heyecanlandırıyor" şeklinde açıklamaktadır. Yönetmen bu tercihiyle ilgili görüşlerini aşağıdaki sözlerle ifade etmektedir:

> Amatör oyuncunun yönetimde birtakım yöntemler yaratmak suretiyle çok daha doğallaştırılabilir olduklarına inanıyorum. Profesyoneller eğitim ya da alışkanlıklar nedeniyle kalıplara ve klişelere daha yatkın oluyorlar. Amatörler, insanı gerçekten şaşırtan, hiç aklınıza gelmesi mümkün olmayan yepyeni, kendiliğinden mimik ve jestlerle sahneye bir zenginlik, bir sıcaklık kazandırabiliyorlar. [114]

Kamera kullanımına bakıldığında ise kameranın filmdeki karakterleri takip etmekten uzak bir duruşu vardır. Kamera sabit bir noktadan yaşanılan olaylara tanıklık etmektedir. Kameranın bu kullanımının yarattığı yavaşlık dramatik ritmin kırılmasıyla izleyiciye gördükleri konusunda düşünme zamanı vermektedir.

Nuri Bilge Ceylan'ın karakterleri ve filmleri için doğanın da önemli bir yeri vardır. Filmlerinde karakterlerinin doğada geçirdikleri uzun zamanlar bunun bir göstergesi olarak kabul edilebilmektedir. Aynı şekilde filmlerinde ses kullanımının da anlam yaratmada önemli bir işlevi olduğundan söz etmek mümkündür. Filmlerinde ağırlıklı olarak doğal seslerin ön planda olması filmlerin görseli kadar belirliyi bir unsur olarak değerlendirilebilir.

---

[113] **Aynı,** s.120-124

[114] Berna Çetin, "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi: Kendi doğama Uygun Minimal Bir yapım" Sinema Dergisi, Ocak 1998. Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

3.5. Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Yabancılaşma Temasının Değerlendirilmesi

3.5.1. Kasaba

3.5.1.1. Filmin Konusu

Nuri Bilge Ceylan'ın kardeşi Emine Ceylan'ın yazdığı, otobiyografik özellikler taşıyan bir öyküden yola çıkan film küçük bir kasabada geçer. Ceylan, senaryo çalışmalarını şu şekilde anlatır:

> Ablam Emine Ceylan'ın bir öyküsünden yola çıktım. Otobiyografik eklentiler ve Çehov'dan alıntılar var. En sevdiğim yazar. Bir senaryo vardı ama bütün fikirler çekim sırasında geliyor aklıma. Çekimin hemen öncesinde değil, kamerayı çalıştırdıktan sonra. O anda senaryoyu çok değiştirdiğim oldu. Oyuncular da şaşırıyorlardı, provalarda yapmadıkları şeyleri yapmak zorunda kalmaktan. Oyuncular o anda oynadıkları oyunun önünde ve arkasında ne olduğunu bilmiyorlardı. Nedenini anlamadıkları bir şeyler söylüyorlardı.[115]

Öykünün senaryolaştırılma aşamasında Nuri Bilge Ceylan filme kendi çocukluğundan da öğeler katarak sinemasal bir anlatım yaratmıştır. Film doğrudan bir taşra kasabasında zamanın kendiliğinden akışını gösterir niteliktedir. Ceylan kendi çocukluğundan etkilendiğini bir söyleşide şöyle aktarmaktadır:

> Ben o kasabada büyüdüm. Aslında bir memur ailesinin çocuğu olarak İstanbul'da doğdum. Ailem Çanakkale'nin Yenice kasabasında, yani filmdeki kasabada doğmuş, büyümüş. Babam o yörenin okumuş tek kişisi. Son derece yokluklar içinde okumuş. O zaman Yenice'de ilkokul bile yokmuş. Babam İstanbul'da ziraat mühendisliği yapıyordu fakat ben iki yaşındayken öğrendiği bilgileri uygulamak için son derece idealist amaçlarla doğup büyüdüğü topraklara tayinini çıkarttı ve oraya yerleşmeye karar verdi. Dolayısıyla benim çocukluğum Yenice'de geçti.[116]

Üç kuşağın anlatıldığı film dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde mevsim kıştır. Ailenin 11 yaşındaki kızı Asiye'nin sınıfını konu alan bu bölümde sınıftaki öğrencilerin görüntülerine yer verilmektedir. Sınıf öğretmeninin sınıftaki

---

[115] Güldal Kızıldemir, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kasaba'lı Anlam Avcısı" Radikal gazetesi, 21 Aralık 1997'den Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

[116] Güldal Kızıldemir, "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kasaba'lı Anlam Avcısı" Radikal gazetesi, 21 Aralık 1997'den Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

kokunun Asiye'nin yemeklerinden geldiğini fark etmesi, Asiye'nin utanmasına neden olur.

Filmin ikinci bölümünde okuldan çıkan Asiye, 7 yaşındaki kardeşi Ali ile ailelerinin yanına doğru yürümektedir. Mevsim bahara dönmüştür. Yeşil alanların içinden geçen bu yolculukta bir kaplumbağa ile karşılaşırlar. Asiye Ali'ye kaplumbağaların ters çevrildiğinde öldüğünü söyler. Bunun üzerine Ali kaplumbağayı ters çevirerek onu ölüme terk eder.

Üçüncü bölümde çocuklar ailelerinin yanına varırlar. Bir ateş başında toplanan aile bireyleri sohbet etmektedirler. Dede savaş anılarını anlatır. Ailede okumuş tek kişi olan Baba ise zorlu geçen eğitim hayatından bahseder. Kasaba'dan ayrılmak isteyen Saffet de hayatın anlamsızlığını vurgulayan konuşmalar yapar. Ateş başında bulunan anne ve nine konuşmalara çok az katılırlar.

Evde geçen son bölümde Asiye uyumaktadır ve aile bireyleri kendi hallerinde gündelik rutinlerini tekrarlamaktadır. Asiye rüya görür okul arkadaşlarından biriyle mısır tarlasında karşılaşır. Filmin son sahneleri hem Asiye'nin rüyası olarak hem de yeni bir günün başlangıcı olarak değerlendirilebilir.

3.5.1.2. Filmin Analizi

Filmin öyküsüne bağlı incelemeye geçilmeden önce, filmin siyah beyaz yapısıyla ilgilenmek gerekmektedir. Her ne kadar Nuri Bilge Ceylan filmin siyah beyaz yapısıyla ilgili fotoğrafçılıktan geldiği için bu türlü bir anlatımın kendisini daha rahat hissettirdiğini ve daha kolay olduğunu söylese de, filmin siyah beyaz oluşu izleyicide farklı anlamlara olanak vermektedir. Filmin siyah beyaz olması, bir noktada Nuri Bilge Ceylan'ın bu alana yabancı olmasıyla anlamlandırılabilirken, bir yandan da anlatılmak istenen ayrıksılık ve yabancılaşma olgusunun renk kullanımıyla pastoral ve romantik bir anlatıya dönüşmesinden kaçınılması olarak da değerlendirilebilir.

Filmde kullanılan kamera açıları da filmin durağanlığına ve gündelik hayatın akışına katkı niteliğindedir. Yönetmen, hareketli kameradan kaçınarak, geniş planda kamerayı sabitleyerek ortamı seyirciye yansıtır. Kamera oyuncuları takip etmek ve

onlarla hareket etmek yerine olduğu yerde durmakta ve oyuncular kameranın kadrajına girip çıkmaktadırlar. Bu tarz plan sekansların kullanılması, filmin aslında durduğu yerde kaldığını insanların bu alanlarda hareket ederek hayatın aktığını izleyiciye yansıtmaktadır. Hiç kimse gündelik hayatta takip edilecek bir kahraman değildir. Seyirci hayatın geçtiği alana bir bütün olarak bakmakta ve bu alandan dışarıya çıkmamaktadır. Toplumu oluşturan insanlar ise bu alana girip çıkarak izleyicinin kendisine yabancılaşmasına ve yalnızlık hissinin artmasına olanak verir.

Filmde kullanılan ses geçişleri ve dış sesler de aynı amaca hizmet etmektedirler. Ses geçişleri görüntülerle bir bütün oluşturmadan izleyiciye sunulur. Okuldaki ant içme sahnesinde, çocukların sesleri yalnız ve terk edilmiş bir şekilde resmedilen kasabanın boş sokaklarına düşer. Sokaklarda insanlar yoktur, sadece yalnız başına dolaşan bir iki köpek ve Saffet vardır. Bu sahnelerde Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafçılık geçmişinin izlerine çokça rastlanır, her film karesi bir fotoğraf estetiği ve algısıyla yansıtılmaktadır ve her bir kare bir öncekinin anlamını ve hissini pekiştirmektedir. Atatürk büstünden yalnız adama (Saffet), ondan da kardan adama geçişi aynı şekilde ailenin ateş başında geçirdikleri akşamda da kullanılması dikkat çekicidir. Dededen oğla, yeğene ve toruna bakışlarla geçişler yapılmakta ve nenenin gözündeki yaşlarla son bulan bu geçişler kayıpların üzüntüsünü, topluma uyumsuzluğun öfkesini ve bireylerin birbirlerine yabancılaşmasının sıkıntısını izleyiciye hissettirmektedir.

Film küçük bir kasabada, çocuklar oynarken başlar. Çocukların oyunu ve kendi aralarında kurdukları iletişim onları bir toplum olarak algılamamıza olanak verir. Bu toplumun dışında kalan herkes hem çocuklara hem de onların toplumsal kodlarına yabancı durumdadır. Çocukların oyunu sırasında yanlarına gelen adam, hem çocukların oluşturdukları alt toplum hem de yetişkinlerin toplumu için dışarıda kalan köyün delisi, iki toplum için de dalga geçilen bir unsur olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Çocuklar sabah ant içerken kamera izleyiciye kasabanın ıssız sokaklarını gösterir. Çocukların ant içerken duyulan *"Ne Mutlu Türküm Diyene"* cümlesi politik bir göndermeden ziyade günlük hayatı anlatmak için filmde yer almaktadır. Herkesin yaşamının bir döneminde, ilkokulda, topluca her sabah tekrarladığı, *"Varlığım Türk Varlığına Armağan Olsun"* diye biten andın nostaljik bir etkisi bulunmaktadır. Türkiye'de yaşayan tüm çocukların ezbere okuduğu bu ant klasik bir okul günün bir

parçası olarak filme aktarılmıştır. Sıradan insanların yaşamlarının daha çok ilgisini çektiğini söyleyen yönetmen filmin konusundan bahsederken konu bulmak için çok uzağa gitmenin gerekli olmadığını belirtiyor. Geçmişi sadece, içine kaçıp hayatı anlamlı kılabileceğimiz romantik ve korunaklı bir bölge olarak görme eğiliminde olmadığını dile getiren yönetmen geçmişi şu şekilde açıklıyor:

> Geçmişin daha çok, güven duyduğum ve sınırlarını iyi bildiğim bir ortam içerisinde riski minimuma indirmek ve hareket serbestliğini kazanmak için seçtiğim bir yol olduğunu zannediyorum. Modern hayat, bireyi geleneklerine, dolayısıyla geçmişine olan bağlılıklarından tecrit etmeye çalışıyor. Böylece bireyin yeni olan ile daha kolay ilişkiye girmesi hedefleniyor. Böyle konulara yöneliyor oluşum, belki de bir türlü organik bir bağ kuramadığıma inandığım modern yaşantının değerlerine karşı bir direnme, geçmişime, geleneklerime ve sevdiklerime sahip çıkmaya çalışma olarak da nitelendirilebilir. (…)Özellikle benim yaşlarımda olan herkesin artık önemli şeyleri kaybettiği duygusu ve kaygısı var. Böyle bir ortamda insanın güven verici aşkın bir kaynağa olan ihtiyacı iyice belirginleşiyor.[117]

Asuman Suner geçmişi ve çocukluğu birbirine bağlı anlatırken çocukluğun gerçekleri ne olursa olsun, bugün çocukluk evimizi hayal ettiğimizde gözümüzün önüne bir koruma bir samimiyet ve iyilik imgesi geldiğini vurgular. Çocuk evinin bu koruyucu ve rahatlatıcı vasfının onu imgelemimizde biricik 'mutluluk mekânına' dönüştürdüğünü dile getirir.[118] Ancak Nuri Bilge Ceylan bu geçmiş öğesini filmlerine taşındığında, anlatım tarzı ile taşranın ve çocukluğun asla geride bırakılamayacağını, bugüne ait meseleler içerdiğini vurgular.

Ant içilmesinin ardından öğrenciler sınıfa girmiş ve öğretmeni beklemektedir. Öğretmenin derse gelmesi ve dersin başlamasıyla, o ana kadar kendi hallerinde olan çocuklar bir bütün halinde hareket ederek derse odaklanırlar, ancak sınıfta bu birlikteliğe dahil olmayan bir kişi vardır, o da öğretmendir. Öğretmen öğrencilerine aile ile ilgili bir okuma parçası okutur ancak bu sırada sınıfta bir koku olduğunu fark ederek her şeyi unutur ve bu konuya odaklanır. Öğretmen sınıftaki kokunun Asiye'nin bozulmuş yemeklerinden geldiğini fark eder. Bunun üzerine Asiye utanırken, sınıftaki kimse bu konuyla ilgilenmez. Bu ilgisizliğin ardından sınıfa geç kalan bir öğrenci gelir. Üstü başı kar içinde kalan çocuğun sınıfa girmesi gene kimsede bir farklılık yaratmaz,

---

[117] Mehmet Erdem, "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi: Piyasa Acımasız ve Demirden Yasalarla İşliyor!" Antrakt Sinema Gazetesi, Sayı:59, 19-25 Aralık 1997. Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

[118] Suner, **a.g.e**. s.53-54

çocuğun sobanın başında kurulanması kimsenin ilgisini çekmemektedir, sobanın üzerine damlayan su damlaları ise Asiye'nin başka düşüncelere dalmasına sebep olur.

Toplum için gerekli bütün özellikler bu sınıfta mevcut olsa bile bu mekândakilerin bir toplum olarak algılanması çok zordur. İçerideki herkes kendi halinde ve kendi dünyasındadır, etraflarında olup bitenlere tepki göstermekten çok uzaktadırlar. Bu tepkisizlik doğanın kültürü çeşitli noktalarda bölmesinde de söz konusudur. Sınıfın içinde nerden geldiği belli olmayan kuş tüyüyle oynayan çocuklar bu oyunu bir bütün haline dönüştürmekten çok uzaktadırlar. Kuş tüyü son olarak öğretmene ulaştığında da öğretmen dahil hiç kimse bir tepki göstermez. Öte yandan okuma yapılan sırada camda beliren kedi yavrusu da bir iki saniyelik bir ilgiden fazlasını görememektedir. Doğa ve kültür ikiliğinin bu tarz yansımaları filmde sıkça görülse de ne doğanın, ne de kültürün bir kazanımı söz konusu değildir. Aksine insanın bu ikilikler tarafından dışarıda bırakılma durumu dikkat çekici bir öğe olarak ortaya çıkmaktadır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, öğretmen çocuklara yeni bir okuma parçası okutur. Çocuğun okuduğu metin ilgi çekicidir: toplum hayatını düzenleyen kurallar. *"İnsan tek başına yaşayamaz, ihtiyacını karşılayamaz. Bir toplumda insanlar birbirine muhtaçtır…"*

Ders esnasında çocuk yukarıdaki metini sesli olarak okurken sınıf öğretmeni saatine bakmaktadır. Bir çocuk yerinden kalkarak camdan dışarıya bakarken başka bir çocuk çoraplarıyla ilgilenmektedir. Metnin okunması devam ederken kamera sınıfın içinden dışarıya yönelir, kasaba halkı kadraja girip çıkmaktadır. Kasaba insanlarını hep tek başına gösterilir. Bir adam tespih çekerken, başka bir adam sigara içmektedir. Kasabalı öğretmenin gözünden izleyiciye yansımaktadır, burada doğa kültür ikiliğindeki durum söz konusudur, öğretmen kasabaya bir ikilik oluşturmakta ancak her ikilikten beklenen çatışma bu ilişkide de görülmemektedir. Öğretmen kasabayı incelemekte ve onun durağan, sakin ve huzurlu ortamıyla yalnızca bir gözlemci olarak ilgilenmekte ona müdahil olmamaktadır.

Filmin ikinci kısmı Asiye ve kardeşi Ali'nin eve doğru yola çıkmasıyla başlar. Mevsim değişmiş bahar olmuştur. Filmin böylesi bir zaman atlaması kullanması, geçen zamanın gösterilen zamandan farklı bir yanı olmadığına ve aynı tekdüzelikte gittiğine

vurgu yapmaktadır. Asiye ve Ali eve doğru doğayla iç içe bir gezi yaparken bir yandan da filmin Saffet'in kültür gezisini sunar.

Okuldan çıkan iki kardeş yol boyunca birbirleriyle konuşmadan yürürler. Sessizlik küçük çocuğun "*Mezarlıktaki erik yenir mi*?"sorusuna kadar sürer. İki kardeş arasındaki mesafe, Durkheim'ın geleneksel toplumlar ve bireylerin birbirleriyle ilişkileri ile ilgili teorisiyle anlamlandırılabilir. Durkheim'a göre, geleneksel yani tarım toplumundaki gruplar göreli olarak kendi kendilerine yetmektedirler. Aralarındaki ilişkiler azdır.[119] Asiye ile Ali'nin ilişkisi bu doğrultuda ele alındığında Durkheim'ın teorisini destekler niteliktedir. Yol boyunca birbirleriyle iletişimleri en az düzeyde olan kardeş kendi kendilerine yeterek aynı yolda ilerlemektedir, tıpkı aynı toplumda yaşayan ve kendilerini idame ettirip ilişkileri en az düzeyde tutan tarım toplumları gibi. İki kardeşin diyalogu kültürel bir etkiyle ortaya çıkar. Ali'nin mezar taşında yazan yazıyı merak etmesiyle iki kardeş konuşmaya başlar. Yazının eski dilde olması iki çocuğun da yazılanı anlamamasına neden olmakta ve bu durum onların diyalogunu güçlendirmek yerine sekteye uğratmaktadır.

Bu noktada Huizinga'nın yabancılaşma kuramının bir yansımasının görüldüğü söylenebilir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından Arap alfabesinin yerini Latin alfabesinin almasıyla birlikte, yeni kuşağın kendini diline ve dolayısıyla da kendi geçmişine yabancılaştığı ve geçmiş kültürünü kaybettiği öne sürülebilir. Yeni dil ister istemez eskisinin unutulmasına ve bir süre sonra da tamamen yabancı bir dil haline gelmesine neden olmuş ve yeni kuşak bu dile ve onun her türlü kültürel getirisine mesafeli kalmıştır. Bu durum, geçmişin yitmesine ve kişinin geçmişini oluşturan toplumdan ayrı düşerek yeni ve geçişi olmayan bir toplumda var olmasına neden olmuştur. Ali, Asiye'ye mezar taşında ne yazdığını sorarken son derece meraklı ve öğrenmeye heveslidir, ancak Asiye'nin *"Ne yazıyorsa yazıyor!"*cevabı hem Ali'yi hem de kendisini bu geçmiş bilgisinden ulaştırmakta ve onun değerini yadsımasına sebep olmaktadır. Bu doğrultudan bakıldığında bireyin geçmişi ile bağ kuramadığı noktada kendini ondan ayırması ve geçmiş kültüre yabancılaşması durumu açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

---

[119] Zafer Cirhinlioğlu, **Az Gelişmişliğin Toplumsal Boyutu** (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları,1999) s.29

Kültürel yabancılaşmanın bir başka örneği de Saffet'in lunapark ziyaretinde söz konusudur. Lunaparkta görülen Saffet etrafındaki eğlenceden bağımsız bir duruş sergiler. Diğer insanlarla gondola binse de onlarla iletişim içinde olduğunu göremeyiz. İçinde yaşadığı toplumla benzer davranışlar göstererek onlarla ortak bir paydada buluşsa bile, iletişimsizliği ile onlardan ayrılmaktadır. Gondolda eğlenen ve bağrışan insanların arasında olmasına rağmen onlarla aynı eğlenceyi paylaşmayan Saffet bu noktada içinde yaşadığı toplumla karşılıklı bir paylaşımda bulunamaz ve onlardan ayrı durarak kendisini yalnızlaştırır. Saffet bulunduğu ortamın bir parçası olmaktan ziyade o ortamın izleyicisi konumundadır. Bu izleme eylemi Saffet'in doğayla ilişkisinde de mevcuttur. Çocuklar doğa gezisiyle eve dönerlerken bir şekilde ortama müdahil olurlarken Saffet aynı doğayı hiçbir şeye karışmadan izlemektedir. Ali doğaya kaplumbağayı ters çevirerek müdahale etmekte, Asiye su birikintisine taş atmakta ancak Saffet salt gözlemci konumunu korumaktadır. Öte yandan Saffetin gözlemciliği toplumsal alanda da aynı şekilde yansımaktadır. Gerek lunaparkta gerek ailesi ile olan toplantıda Saffet hep dışarıda kalan ve olaylara ve ortama müdahale etmeyen konumundadır.

Filmin üçüncü bölümünde, ateş etrafında toplanan aile sohbet etmektedir. Eğitimini şehirde yapmış ardından yurtdışında devam etmiş olan baba köye dönmüştür. O da bir kimlik bunalımı içindedir. Ateş başındaki sohbete uygun olmayan bilgiler vererek kendini kanıtlamaya çalışan baba bir biçimde tekrar döndüğü kasabada bir hayal kırıklığı yaşamaktadır. Önce son derece idealist amaçlarla kasabaya yerleşmiş olmasına karşın giderek aradığını bulamayıp yavaş yavaş yalnızlığa ya da kendi köşesine çekilmiş bir adam görüntüsü sergilemektedir. Dede eski anılarını anlatırken küçük çocuğun bir sonraki cümleyi bilebilmesi üzerinden dede'nin sıklıkla aynı hikayeyi anlattığı sonucu çıkarılabilir. Sohbet esnasında herkes, belirli bir saygı gözeterek, aslında zaten ötekilerin bildiği kendi hikayesini anlatmaktadır. Yıllarca yurt dışında çalıştıktan sonra kasabaya dönmeyi seçmiş orta yaşlı kasaba 'bilgesinin' bir türlü anlaşılamaması; çekip gitmek için yanıp tutuşan delikanlının doğduğu yerlere nefretle karışık bağlılığı, doğanın bozulmasından şikâyetin görüldüğü bu bölümdeki konuşmalar özensizce gözükmesine karşın hayata dair yapılan vurguyu kuvvetlendirmektedir. Hasanali Yıldırım ise benzer bir şekilde bu filmin izleyiciyi bir yüzleşmeye davet ettiğini söylemektedir:

> Çok az insan aynayla maskesiz yüzleşmeye cesaret eder; bu yüzleşmeyi sonuna dek sürdürene de daha sonraları 'kahraman' derler. 'Kasaba' böylesi bir yüzleştirmeye niyetlendiği, üstelik üstesinden başarıyla geldiği ve izleyenlerini hayatla ve kendileriyle yüzleşmeye davet edebildiği için çifte kahramanlıkların filmi.[120]

Saffet'in izleyicilik konumu ilk defa ateş başında yaptığı konuşmayla bozulur. Ancak bu konuşma onun bu alana dahil olduğu anlamına gelmemektedir. Her ne kadar ailesinin yaptığı konuşmaya katılsa da hiçbiri ile aynı fikirde değildir ve fiziksel konumuyla da kendisini diğerlerinden ayırmaktadır. Ateşe en uzak olan yerde oturmakta ve aileden hiç kimseye yakın durmamaktadır.

Ailesinin bulduğu hiçbir işte uzun süreli çalışamayan Saffet'in tek isteği kasabadan gitmektir. Kente gitmeyi aklına koymuş olan Saffet bir kimlik bunalımı içindedir. Çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği kasabayı hapishaneye benzeterek kente gidişi de özgürlük olarak tanımlamış olur. Kente göçte itici nedenler arasında yer alan yaşam biçiminin kısıtlılığıdır. Köy yaşamının sönüklüğü, eğitim, eğlence gibi olanakların kısıtlı oluşu göçe neden olan faktörlerdendir.[121] Saffet de bu nedenler doğrultusunda kasabadaki hayatından kurtulmak istemekte ve babası gibi bu ortamdan kurtulmak istemektedir.

Filmin ismi üzerinden düşünüldüğünde *Kasaba* biçimindeki yalın bir isim tercih edilmesinin izleyiciyi onu bekleyen yalın bir öyküye hazırladığı söylenebilir. Kasaba bir başka bakış açısıyla köy –kent ikililiği arasında artık kaybolmakta olan bir topluluk ölçeğidir. Server Tanilli'nin de belirttiği gibi: "Köyün iticiliği" nin ağır bastığı, "olanaklar/rahatlıklar ve umutlar" dünyasını simgeleyen "kentin çekiciliği" nin de yer aldığı "köyden kente göç", bir "geçiş" döneminin bunalımlarını yaşayan 1970'ler Türkiye'sini bütün boyutlarıyla gözler önüne seren, çok yanlı bir olaydır. Sanayileşme ile atbaşı yürümeyen, sağlıksız, bir başka deyişle "demografik" sorunları ağır basan azgelişmiş kentleşmemiz, kırsal bunalımın kente taşınmasının ötesinde bir oluşumu ortaya koymaktadır: Bu oluşum, "köylü" lerin "kentlileşmesi" olarak adlandırılabilir.[122]

---

[120] Hasanali Yıldırım. Bir Yüzleşmedir Hayat" Yeni Şafak Gazetesi 8 Aralık 1997 Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.
[121] Özkalp, **a.g.e.** s. 397
[122] Server Tanilli, **Uygarlık Tarihi** (3. Basım, İstanbul: Adam Yayınları 2000)s.347

Saffet'in babası kentlileşen köylülerin bir örneği olarak sunulmaktadır. Kasabadan okumak amacıyla değil de kurtulmak amacıyla ayrılmış olması bu fikrin temelini oluşturmaktadır. Babası ve kardeşinin aksine idealist amaçlar doğrultusunda köyünü bırakmamış, şehrin albenisine kapılarak köyünü terk etmiştir. Oysa babası ve kardeşi eğitim ve bilgiyle donanarak köylerine geri dönmüş ve köylerini kalkındırmayı amaçlamışlardır. Saffet de babası gibi bu çabanın ve amacın beyhude olduğunu düşünmekte hatta bir adım öteye giderek bunun bir ikiyüzlülük olduğunu savunmaktadır. Amcası yaptırdığı su kanalıyla övünürken Saffet köylülerin buna müteşekkir olmadığına belirtmekte ve amcasının asıl amacının da köylülere yardımdan ziyade kendi tarlasına su ulaşsın diye bu kanalı yaptırdığını dile getirmektedir. Her ne kadar amca için sonuç amaçtan daha önemli olsa da Saffet bu durumun riyakârca olduğunu düşünmektedir. Sonuçta amcanın amacı köylülere yardım etmekten ziyade kendine yardım etmektir.

Gece yapılan konuşmada kendini başka yaşam olanaklarından mahrum bırakılmış, başka yaşamların kendisinden esirgendiğini hisseden Saffet'in sıkıntısının öfkeye dönüşmesine tanık olunur. Saffet muhalif tutumunu sergilemeye devam eder. Taşranın kendisi taşra olarak algılayabilmesi için Saffet'in taşraya taşra gözüyle bakmayı bırakmış, kentli gözüyle bakarak taşranın daha büyük yaşam olanakları olan kentin kıyısına itildiğini tespit etmiş olması gerektiği söylenebilir. Bu farkındalık öncesinde tek ve büyük bir dünya olarak algılanan yer bu tespitlerle Saffet için geçici bir mekana dönüşmüştür. Bu tespitin sonucunda taşraya yabancılaştığını, artık kendini taşranın bir parçası olarak görmediğini söylemek mümkündür.

Konuşmalarda dedesinin ve amcasının konuşma boyunca tüm anlattıklarına karşı çıkan Saffet sistemi eleştiren konuşmalar yapmaktadır. Kasabadan gitmenin ve bir daha dönmemenin peşinde olan Saffet bu konuda birçok fikrini belirtir. Bu konuşmalar esnasında Saffet askere gidişini hatırlar. Geri dönüşle izleyiciye aktarılan bu sahnede Saffet'in dış sesi yol boyunca yürüyen görüntüsünün üzerine eklenir. Hep gitmekten bahseden Saffet gerçek bir gidişle karşılaştığında nostaljik bir yalnızlık duygusuyla kasabasına bakar. O güne kadar hep gitmek istediği yer asla kopamayacağı memleketi konumuna gelir. Gurbete gidiyor olma durumu bireyin kendi içinde hissettiği

yabancılaşmayı bir adım öteye götürerek fiziksel bir yabancılaşmaya döndürmesi halini alır. Saffet gittiği yerde kelimenin tam anlamıyla bir yabancı olacaktır. Saffet kasabasında her ne kadar duygu olarak yabancılığı hissetse de hiçbir şekilde bir yabancı olarak görülmemektedir. Ancak gurbette bu durumun değişme olasılığını göz ardı etmek imkânsızdır.

Ateş başında geçen sahnede Nuri Bilge Ceylan'ın diğer sahnelere oranla çok daha fazla yakın plan çekim kullanmayı tercih ettiği görülmektedir. Sözün durumu ifade etmede yeterli olmayacağı durumlar bulunduğu göz önüne alındığında yönetmenin insanların suratlarındaki en ufak kıvrımları, anlatısını pekiştirecek şekilde kullandığını söylemek mümkündür. Bu tercihler sonucu hikâyenin içine giren izleyicinin yaşanılabilirlik duygusunu arttığı da iddia edilebilir.

Filmin yavaş ilerlemesi kasaba hayatının yavaşlığıyla örtüşmektedir. İnsanlar kasabada kapana sıkışmış gibidirler, bunu dile getiren ise filmde Saffet karakteridir. Bunu en net yakaladığımız repliği ise "kendimi diri diri mezara gömülmüş hissediyorum" dur. Saffet'in bu kapana kısılmışlık hissiyatı filmdeki diyalogların yanı sıra çekim teknikleri ile de izleyiciye yansır. Dededen, amcaya, oradan Ali'ye Saffet'e ve nineye yapılan yakın plan göz çekimlerinin uzunluğu izleyiciye de kapana kısılma duygusunu yansıtır. Bir kasabadaki ailenin bakışları arasına sıkışıp kalan izleyici Saffet gibi oradan kurtulmayı istemektedir.

Bu karakterlerin yanı sıra filmde konuşmalara çok fazla katılmayan ancak varlıkları da görmezden gelinemeyecek anne ve nene karakterlerini de incelemek yerinde olacaktır. Nine sürekli tencereye bir şeyler doğrayarak yemek hazırlamaktadır, aklına geldikçe vaktiyle onları bırakarak oralardan çekip gitmiş, ancak "asalak" bir hayat sürüp ansızın ölmüş büyük oğlu için gözyaşı dökmektedir. Anne ise çocuklarını korkutan yangından bahsederek tamamen farklı bir bağlamda konuşmaya dahil olmaya çalışmaktadır. Aile bireylerinin birbirlerinden farklı konumlarda konuşmaya dahil olmaları, yapılan konuşmanın bir bütünlük göstermemesine neden olmaktadır. Tarihle başlayan konuşma Saffet'in babasının sorumsuzluğuyla devam ederken, Saffet'in bir baltaya sap olamamış olmasına gelir ve buradan da Saffet'in muhalif tavrıyla yol alır. Amcanın böbürlenmeleri, nenenin göz yaşları, annenin çocukları ile ilgili korkusu Ali'nin kabusuyla kesilse de aslında yapılan konuşmada hiçbir sekteye uğrama söz

konusu değildir çünkü konuşmayı bir bütün olarak ele almak oldukça zordur. Tıpkı gündelik ve sadece hayattaki sıradan olaylar gibi bu konuşma da oradan oraya savrulmaktadır.

Filmde dikkat çekici bir başka unsur da çocukluk temasının tercih edilmesidir. Bu tercihin yansız bir bakış açısına ulaşabilmek için olduğunu ifade eden yönetmen bunu şu şekilde açıklamaktadır:

> Çünkü çocuklar kirlenmemiş bir şekilde bakıyorlar hayata. Kirlenmemiş derken ahlakî olarak kirlenmişlik değil de ön yargısız bakış anlamında kirlenmemeden bahsediyorum. Sinemada duygusallıktan hoşlanmam. Çocuk bakışında klişelerden uzak, aynı zamanda da acımasız olabilen bir bakış var. Baktığı şeye acımaz kolay kolay. Sadece bakar. Böyle bir bakışı oluşturmaya çalıştım; ama son bölümde çok iyi başaramamış olabilirim bunu. Yani tam da öyle bir bakış olmadı galiba. O bölümde büyükler dünyasının güvenli, ama aynı zamanda karmaşık ve karanlık havasının çocukların üzerini bir yorgan gibi örtmesini istiyordum. Büyükler dünyasının karmaşık havası da ilgimi çekiyor. Orada da kendi sorunlarım, kendi problemlerim, hayata bakışım var. Büyüklerin dünyasına onları da yedirmeye çalıştım bir yandan.[123]

Sonuç olarak Kasaba filminin, küçük bir taşra kasabasında sıkışmış kalmış aile bireyleri arasında oluşan düşünsel uçurumları, iletişim ve algı farklarını ve değişen toplumsal hayata ayak uydurmakta bocalayan bir aile görülmektedir. Ailenin bireyleri arasındaki üstü kapatılmış utangaç öfkeyi, tam açığa çıkamayan kişilik çatışmalarını, birçok yabancılaşma öğesi kullanarak, nihilist bir yaşamsal buhran dekoru olan sıkıcılık ve tekdüzelik atmosferinde anlattığını söylemek doğru olacaktır.

3.5.2. Mayıs Sıkıntısı

3.5.2.1. Filmin Konusu

Film yönetmenliği yapan Muzaffer kasabada bir film çekmek istemektedir. Bu amaçla çocukluğunun geçtiği Çanakkale'nin Yenice kasabasına giden Muzaffer bölge halkını filminde oynatmak istemektedir. Bölge halkından Pire Dede'yle görüşen Muzaffer beklediği performansı yakalayamayınca filmde ailesini oynatmaya karar verir. Muzaffer filmin hazırlıkları için İstanbul'a döner. Geri geldiğinde yanında çekim

[123] Seyyid N. Erkal, "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi: Koza'dan Kasabaya Bir Bilge" Zaman Gazetesi, Mayıs 1999. Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

malzemeleri ve yardımcısı Sadık vardır. Film Muzaffer'in etrafındaki sıkıntıları anlatarak devam eder.

Muzaffer'in babasının sıkıntısı ise ağaçlarını tapu memurlarından korumaktır. Baba film süresince bahçesindeki ağaçların orman arazisi kapsamına alınmasından endişelenmekte ve arazisinde ağaç bıraktığı için kendi toprağının elinden alınmasına karşı çıkmaya uğraşmaktadır, şehirden gelen tapu memurlarını kaçırmamak için bölgeden ayrılmamaya çalışmaktadır. Babanın bu idealizmi ise Muzaffer'in filminin öykülerinden birini oluşturur.

Saffet'in sıkıntısı üniversite sınavını kazanamamış olmasıdır. Saffet İstanbul'a gitmek istediği için onu bu isteğe yakınlaştıracak her öneriye yakın durmaktadır. Muzaffer ona İstanbul'da bir iş bulacağını söyleyerek ümit verir ancak Muzaffer'in bu sözlerinin nedeni filmini yapabilmek için onun oyunculuğuna ve yardımına ihtiyaç duymasıdır. Film çekimleri bittikten sonra verdiği sözü gerçekleştirmekte zorlanacağını söyleyerek, onu kasabada kalmaya ikna etmeye çalışır.

Muzaffer, filmin üç bölümünde de umursamaz davranmakta, kendi derdi dışındaki kişilerin sorunlarını hiçbir zaman dikkate almamaktadır.

Ali'nin sıkıntısı ise müzikli bir saattir. Muzaffer'in annesi Ali'ye bir yumurta verir ve onu cebinde kırk gün kırmadan taşırsa müzikli bir saat alınacağını söyler. Komşunun verdiği domatesleri taşırken içlerinden birini düşüren Ali'nin, domatesi geri almaya çalıştığı anda, yumurtası kırılır. Bunun üzerine kümesten yeni bir yumurta alır.

Bu dört erkeğin sıkıntıları etrafında dönen film, Muzaffer'in filmiyle paralel olarak ilerlemekte ve her karakterin sıkıntısı ister istemez Muzaffer'in filmine de yansımaktadır.

3.5.2.2. Filmin Analizi

Kasaba filminin öncesi olarak değerlendirilebilecek Mayıs Sıkıntısı'nı anlayabilmek için öyküsünün yanı sıra filmin yapısı incelenmelidir. Her ne kadar Nuri Bilge Ceylan bu filminde siyah beyaz tekniği kullanmamış olsa da, filmin renkleri

konusunda aynı hassasiyeti göstermiştir. Ceylan, filmde görüntülerin, renklerin istediği gibi olmasına öyle önem verir ki, Haziran ayında çektiği Mayıs Sıkıntısı'nın parlak renklerinden memnun kalmadığı için bir işlemle filmi soldurur, ancak bunu ticari bir kaygı için yapmaz.[124] Böylesi bir işlemin nedeni bahar duygusunu güçlendirmek ve kasabadaki hayatın normal hayata göre biraz daha soluk olduğunu göstermek olduğu düşünülebilir.

Ses ve görüntü kullanımlarındaki farklılık bu filmde dikkat çeken bir başka unsur olarak yerini almaktadır. Mayıs Sıkıntısında kuş cıvıltısı, köpek havlaması gibi doğal sesler ve motosiklet, kamyon, otomobil gibi araçların sesleri Kasaba'da olduğu gibi önemlerini korumaktadır. Başka bir deyişle ses, görüntüden daha geride veya daha önemsiz değildir.[125]

Mayıs Sıkıntısı'nı çekmeye başlamadan önce Ceylan, bu filmde babasını ve onu temsil ettiği değerleri anlamaya çalışmak istediğini söyler:

> Mayıs Sıkıntısı'nın temelinde babam üzerine bir hikâye anlatma isteğim vardı ve daha sonra oğlu Muzaffer'i, yani kendimi ilave etmek fikri oluştu. Ve böylece Kasaba'nın çekimi yavaş yavaş dahil oldu filme. Bu da, yönetmen oğlu ile yüzleşen baba karakterini daha iyi çizmemi sağladı. [126]

Mayıs Sıkıntısı filmi, Kasaba filminin çekim dönemini anlatan, Kasaba filmi ile iç içe geçmiş bir filmdir. Kasabada geçen bir film çekmek isteyen Muzaffer çocukluğunun geçtiği kasabaya oranın insanını konu alan bir film yapmak için gelir ve filminde oynatmak için bölgede yaşayan halkla görüşmeler yapar. Muzaffer'in kasabasında bulunma amacı sadece filmini yapmaktır, Muzaffer filmi dışında hiçbir konuyla ilgilenmemekte ve çevresindeki insanların gündelik dertlerini görmezden gelmektedir. Etrafındaki insanları kendi amacı doğrultusunda yönlendirmekte ve onların isteklerini göz önünde bulundurmamaktadır. Film boyunca Muzaffer'in bu hedefinin dışında duran, bireysel çıkarlarını kovalamakla ilgili olmayan her şeye yabancılaşmakta olduğu görülür.

---

[124] Hasan Akbulut, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Mekan, Zaman (Bağlam yayınları, İstanbul, 2005) s.26

[125] Hasan Akbulut, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Mekan, Zaman (Bağlam yayınları, İstanbul, 2005) s.25

[126] Michel Ciment, "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor" Les variations sur un thème me plaisent..." Positif, no: 482, Nisan 2001.. Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

Erich Fromm Hegel'in yabancılaşmadan bahsederken Muzaffer'in durumuna paralel bir tanım ortaya koymuştur:

> Dünya çağdaş insana yalancı gelmeye başlamıştır. İnsanoğlu, artık kendisini, düşünen, hisseden ve seven bir varlık olarak göremiyor ve kendi eylemlerinin bir öznesi rolünde yaşamıyor; fakat kendisini, yarattığı şeylerde ve yaratma gücünün dışavuruk görünümlerinin bir nesnesi olarak görüp algılıyor ve ancak kendi yaratıcılığının ürünlerine teslim olduğu oranda kendisiyle ilişki kurabiliyor.[127]

Adını doğrudan sıkıntı durumunun kendisinden alan *Mayıs Sıkıntısı* adından da anlaşıldığı gibi insanların sıkıntılarını temel alan bir olay örgüsü içindedir. Dört erkeğin sıkıntıları etrafında şekillenen filmde bireylerin hiçbirinin kendi sıkıntısından başka bir gerçeği önemsemediği görülürken, aynı aileden gelen bu erkeklerin aralarındaki mesafede vurgulanır.

Muzaffer deneme çekimi yapmak için gittiği karısı yeni ölmüş Pire Dede'nin sıkıntılarını bile dinlemez. Pire Dede sıkıntılarını anlatırken bile onu filminde oynatmak için konuyu kapatarak konuşmayı devamlı filmine getirir. Fritz Pappenheim, Goya'nın 'Caprichos' adlı albümünde ressamın 'A caza de dientes' (Dişlerin Peşinde) adını verdiği tablosunu anlatırken "kendilerini kişisel çıkarlarını kollamaya o kadar kaptırmışlardır ki bu amansız uğraş, gerçekle yüzleşmelerinin her evresini yönlendiriyor. Yaşadıkları hiçbir şey kendi içinde anlamlı değil; amaçlarına ulaşmada bir araca dönüştürülemediği sürece onlar için hiçbir şeyin önemi yok"[128] demiştir. Muzaffer de aynı biçimde Pire Dedenin anlattıklarını önemsemez, filmine katkısı olamayacak bu konuşmalara tahammülü yoktur.

Muzaffer'deki yabancılaşmanın ortaya koyduğu kimlik tarafından da gösterildiği söylenebilir. Film boyunca sinemacı kimliği ön planda olan Muzaffer, kasabada yaşayanlarla kurduğu diyalogları bu kimlik aracılığıyla gerçekleştirir. Bir zamanlar orada yaşamış bir insanın yaklaşım biçimini sergilemez. Kendisini bölgeye gelmiş ve filmini çekmeyi amaçlamış bir yönetmen olarak görmektedir. Taşradan kente gitmiş olan Muzaffer'in bu tutumu yabancılaşmanın doğadan kopuş ile başladığını ifade eden

---

[127] Erich Fromm, **Çağımızın Özgürlük Sorunu**. Çeviren: Bozkurt Güvenç (Ankara: Özgür İnsan Yayınları, 1973) s.47

[128] Fritz Pappenheim, **Modern İnsanın Yabancılaşması, Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum** (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2002) s.2

Rosseau'nun tanımıyla da açıklanabilir. Etrafıyla kurduğu ilişki sadece bu alanla sınırlıdır ve amacına hizmet etmeyen diğer her şeyi kendinden uzakta tutmaktadır. Muzaffer, Fritz Pappenheim'nin; "Kendimizi bir birey olarak ortaya koyabilmek için, gerçeğin sadece amaçlarımıza ulaşmamızı sağlayacak yönüyle ilişki kuruyor, geri kalanından ise uzak duruyoruz. Fakat bu uzaklığı ileriye götürdüğümüz ölçüde kendi içimizdeki parçalanmışlık da derinleşiyor,"[129] görüşünün bu filme hayat bulmuş halidir.

Köylülerin ağaçları kesip yok ettiği yerde yeni ve farklı ağaçlar dikerek çalışmayı tercih eden Muzaffer'in babası arazisini kaybetmekten korkmaktadır. Gelecek kadastroculları ikna edebilmek için konuyla ilgili kitaplar okumakta, yasaları öğrenmekte ve kendini hazırlamaktadır. Ancak tek derdi film çekmek olan Muzaffer onun sıkıntısını da dinlemez. Baba'nın tek şansı kadastrocuların ağaçları işaretlediği anda olaya müdahale ederek arazinin devlet arazisine geçmesini engellemektir. Babanın bu idealizmi ise Muzaffer'in filminin öykülerinden birini oluşturur. Muzaffer için babanın idealizmi filmi için bir malzeme olmaktan öteye geçemez. Babasının sıkıntısını önemsemeyen Muzaffer kayıtsızlığını filmde şu diyalogla dile getirir: *"Niye uğraşıyorsun, anlamıyorum yani! Kime kalacak bunlar? Zaten yaşın da gelmiş."*Babasının idealizmini filmine konu yapmasına rağmen bu duruma çok da değer vermemektedir. Babasının arazisini kaybetmemek için verdiği her uğraşı filmi için engelleyici bir unsur olarak görür, ne de olsa babasının kendi amacının mücadelesine ayırdığı her dakika Muzaffer'in filminin gecikmesine sebep olmaktadır. Muzaffer'in bu tavrı babasıyla yaptığı çekimlerde de ortaya çıkmaktadır. Babasının her yanlışında harcadığı filmin hesabını yapan Muzaffer kendi bencil amacı uğruna etrafındakileri azarlamaktadır. Babasının bir ağaçta kadastro memurlarının işaretini görmesiyle çekimi bırakması Muzaffer için bir kırılma anı niteliğindedir. Bu noktada babası yapılan işe yabancılaşmakta ve gerçek hayata dönmekte Muzaffer de filmine yabancılaşıp gerçek hayatın ve gündelik kaygıların farkına varmaktadır. Film boyunca kendi amaçlarıyla ilgilenen Muzaffer babasının üzüntüsüne elbette paydaş olamaz ama ilk defa bu duruma anlayışla yaklaşabilir.

---

[129] Pappenheim **a.g.e.,** s.3

Muzaffer'in kasabasına ve ailesine karşı dışarıda kalan bir tavır sergilemesinin nedeni kendi geçmişine ve kasabasına yabancılaşmış olmasından kaynaklanmaktadır. Şehre gitmiş ve bir süre sonra şehirli olmuş olan Muzaffer kasabasına ve geçmişine anlatısı için gerekli olan bir araç olarak yaklaşmaktadır. Orada yaşayan insanlar ve onların sorunları kendi amacı için manipüle edilebilecek konulardır yalnızca. Saffet'in İstanbul sevdasını körükleyip ona boş umutlar vererek kendi filmi için çalışmasını sağlar. Annesini, babasını ve yeğeni Ali'yi filmde oyuncuya para vermemek için oynatır ve onların hayattaki sıkıntı ve dertleriyle ilgilenmek yerine onları birer oyuncu yapmaya çalışır. Anne oğluna yardım etmek için didinmektedir ancak bu çaba kimse için bir önem teşkil etmemektedir. Annenin bu çabası film boyunca üzerinde pek de durulmayan bir geçiştirmeyle verilir. Muzaffer'in ailesine yabancılaşmış olma durum annesi ile ilişkisinde de ortaya çıkmaktadır.

Filmin bir diğer önemli karakteri olan Kasaba'dan tanıdığımız Saffet kasabadan çıkmanın en rahat yollarından olan üniversite sınavını kazanamamıştır. Muzaffer Saffet'i filminde oynatmak için görüştüğü esnada film için fabrikadaki işini bırakıp bırakmayacağını sorar. Fabrikadaki işi bırakabileceğini söyleyen Saffet'in tek isteği Muzaffer'in ona İstanbul'da bir iş bulmasıdır. Muzaffer de iş arayacağını bulamazsa bile, en kötü kendi yanında bir iş vereceğine dair söz verir. Filmdeki insanları çıkarları için kullanma durumundan bahsederken Ceylan; menfaat ilişkilerinin insanın doğasında olmadığını, bu durumu koşulların ortaya çıkardığını ancak dayanışmanın zorunlu olduğu ilişkiler içeren bir durum ortaya çıktığında bunun azalabileceğini söylüyor:

> İbn Haldun'un bir sözü var, kent kültürünün bırakılıp dayanışmanın hâlâ söz konusu olabildiği göçebe toplumlarına dönülmesini söylüyor. Gerçekten de koşullar güçleştikçe insanların koltuk değneği gibi birbirine yaslanması zorunlu olan durumlar daha çok söz konusu olduğundan, insanın bu tür duyguları daha gelişiyor olabilir. Yani ilkellik arttıkça belki, dayanışma duygusu gelişiyor. Ama kent kültürü, bu duygunun yaşanmasını iyice zor kılıyor. Tabii yaşam standartlarının yükselmesi, insanın kendi başına yetebilecek bir hale gelmesi, yardım isteme zorunluluğunun ortadan kalkması, yardım etme meselesinin de sorgulanmasına sebep oluyor belki de. Bir de, ne bileyim dağcılık gibi dayanışmanın zorunlu olduğu koşullarda, bu, insana bu duyguların önemini hissettirebilir, vicdanını geliştirebilir. Bunun gibi özel koşullar...[130]

[130] Yücel Göktürk-Sungu Çapan "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi: Böbrek Denince" Roll Dergisi Ocak 2000. Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

Muzaffer'in bencilce tutumları filmin kalanında da mevcuttur. Teknik araçları almak için yaptığı İstanbul yolculuğundan görüntü yönetmeni arkadaşı Sadık'la döner. Filmin yapım sürecinden ve her bir makaranın dikkatlice kullanılmasından başka bir kaygıları yoktur. Bu sırada Muzaffer'e yardım etmek için işinden ayrılan Saffet ailesinden tepki görmekte ve Muzaffer'e yakın durarak İstanbul hayalini gerçekleştireceğini ummaktadır. Ancak Saffet'in bu durumu Muzaffer için hiç de büyük bir önem taşımamaktadır, Saffet onun için sadece filmine yardım edecek olan biridir. Çekimler devam ettiği sürece Saffet'in yardımları kabul görmekte ancak filmin tamamlanmasıyla Muzaffer Saffet'ten kurtulmanın yollarını aramaktadır.

Çekimler bittikten sonra Saffet yine İstanbul konusunu açar. Muzaffer bu sefer olumsuz bir konuşma yapar. Saffet'in İstanbul'a gelmesinin sanıldığı kadar kolay olmadığını söyleyen Muzaffer en iyisinin Saffet'in kasabada kalması olduğunu söyler. Muzaffer'in Saffete İstanbul'la ilgili verdiği ümitlerin tek nedeni filminde onun oyunculuğuna ve yardımına ihtiyaç duymasıdır. Kasabadaki kimsenin sıkıntısını önemsemeyen Muzaffer insanları sadece çektiği film özelinde değerlendirmektedir. Muzaffer geleneksel toplumların izole olmuşluğundan yararlanarak filmi için bu toplumda kendine bir yer edinir ancak filmin bitmesiyle her şeyi eski halinde bırakmaya kararlıdır. Zaten ilk gelişinde de sergilediği tavır sonucun böyle olacağını hissettirir izleyiciye. Muzaffer kasabasına geldiğinde babasıyla ormanlık arazide otururken babasının gündelik işlerine yardım etmez, yardım etmeye kalktığında ise beceremez. Bu durum Muzaffer'in kasabasına, oranın insanının gündelik hayatına ve hatta kendi toprağına yabancılaşmış olduğunun bir göstergesidir.

Filmde Muzaffer karakteri üzerinden kent ve köy insanının ikilikli ilişkisinin irdelendiği söylenebilir. Geleneksel toplumlar ve kent toplumlarının yapısal farkları ve her iki toplumda da yaşayan bireyin karşılıklı ilişkileri ve çevresine yabancılaşması filmde dikkat çeken bir unsurdur. Geleneksel toplumlar izole olmuş olarak bulunurlar. Diğer toplumlarla ilişkileri çok zayıftır. Buna karşın kent toplumları diğer toplumlarla, karayolları, istasyonlar, deniz ve hava yollarıyla bağlıdırlar.[131] Bu görüş Muzaffer'in istediği her yere gidebilmesine karşın Saffet'in köyde kapana kısılmışlığı üzerinden anlam kazanabilir. Öte yandan, Wirth'e göre kent grupları menfaat ilişkilerinin önem

[131] Özkalp, **a.g.e.** s. 12

kazandığı, insanların yaşamak ve çalışmak için oturdukları bir toplum biçimidir.[132] Muzaffer'in köydeki herkesi kendi filmi için kullanma amacı bunun bir göstergesidir. Muzaffer kentin bireyci, benmerkezci insanlarının duyarsızlıklarını eleştirmek için var edilmiş bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öte yandan Muzaffer karakterinin Nuri Bilge Ceylan'ın kendisi olduğu iddiası gündeme getirilse bile bu filmin özelinde böylesi bir çıkarımın doğruluğu tartışmalı bir konu olacaktır. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde kendi hayatı ile ilgili gerçekleri temsil etmeyi seçmesi son derece kesin bir olgu alsa da bu seçimlerden birçok çıkarım yapılabilir. Öncelikle bu filmde Nuri Bilge Ceylan'ın Muzaffer'in kimliği arkasına saklanması, ya da film içinde Nuri Bilge Ceylan'ın benliğinin kayboluşu, varoluşun ve belleğin yok oluşu anlamına gelmemektedir. Bu filmde daha çok herhangi bir meşru alana oturtulamayacak benliklerin varoluş mücadelesi izlenmektedir.

Son olarak, kişilerin kendilerine yabancılaşmaları da bu filme izleyiciye yansıtılan bir durumdur. Anne ve baba, Muzaffer'in çekimlerini izlerken kendi yaşanmışlıklarına yabancılaşırlar. Aynaya baktıklarında görmedikleri yaşlılık belirtisi kırışıklıkları ekranda, karşılarında durmaktadır. Kendi görüntüleri karşısında şaşkınlığa düşen anne ve baba kendi varlıklarının bilincine bir kez daha varırlar ve bu durumda beraberinde bir sıkıntı sürecini de getirir.

Sonuç olarak filmdeki her karakter, kendisine bazen toplum, bazen de aile tarafından dayatılan benliğin kendi varoluş nedenlerine baskın gelmesinden dolayı büyük bir sıkıntı duymakta ve bununla mücadeleye girmektedir. Filmin sonunda ise bu karakterlerin sıkıntılarından kurtulmanın yolunu kodlamış benliklerinden sıyrılmakta buldukları görülmektedir. Saffet fabrikada işçi olma durumundan ve ailenin erkeği sorumluluğundan Muzaffer'in filminde rol alarak, Muzaffer'in babası varoluş nedenini tamamen ağaçlara dayandırarak, Ali ise tutkusunu kırılmaması gereken bir yumurta ile yanında taşıyarak özgürleştirmektedir. Nuri Bilge Ceylan ise Muzaffer'e film yapma sorumluluğunu yükleyerek yönetmen kimliğinden sıyrılmaktadır.

---

[132] Özkalp, **a.g.e.,** s. 13

3.5.3. Uzak

3.5.3.1. Filmin Konusu

İstanbul'da yaşayan reklam fotoğrafçısı Mahmut'un yanına, gemide iş bulmak isteyen akrabası Yusuf gelir. Yusuf, Mahmut'a geleceğini önceden haber vermesine karşın geldiğinde Mahmut'u evde bulamaz. Mahmut eve geldiğinde misafirine ev yaşamıyla ilgili bazı kurallar koyar. Kasabadaki fabrikanın kapandığını dile getiren Yusuf Mahmut'a gemide çalışmak istediğini anlatır. Yusuf'la arasına koyduğu mesafeyi koruyan Mahmut bir çekimde Yusuf'u yanında götürür. Çekim dönüşü ise Yusuf'a çalışmasının karşılığı olan parayı verir.

Mahmut, annesinin hastalığı nedeniyle, Yusuf'u evde yalnız bırakarak annesinin yanına gider. Geri döndüğünde Yusuf'un kendi koyduğu kurallara uymaması nedeniyle sinirlenir. Ardından bir çekimde kullandığı köstekli saati bulamaz ve Yusuf'u suçlar. Mahmut daha sonra saati bulsa da bunu Yusuf'a söylemez. Çantasının karıştırıldığını anlayan Yusuf evden ayrılır.

3.5.3.2. Filmin Analizi

Önceki filmlerinde kasabadan kente geçiş sürecisini anlatan Nuri Bilge Ceylan bu filmde kentin kentlileşmiş ruhları üzerinden kasabaya bakıyor. Büyük kentin içindeki küçük insanı, çağın içinde bulunduğu çıkmazları düzenin içinde yalnızlaşmış ve yabancılaşmış reklam fotoğrafçısı Mahmut'un üzerinden anlatıyor.

Nuri Bilge Ceylan, diğer filmlerinde olduğu gibi Uzak filminde de, görüntünün sesin önüne geçmesine engel olmuştur. Sesin de film için ayrıştırıcı bir bileşen olduğu konusunda ısrarcı olan Ceylan, bu filmde de dış sesleri zaman zaman konuşmaları bastıracak şekilde kullanmıştır. Hatta bazı noktalarda dış sesler karakterlerin düşüncelerini bile bastırmaktadır.

Sesin kullanımının yanı sıra, görüntü kullanımıyla da anlatısını pekiştiren Ceylan, diğer filmlerinde olduğu gibi boş alanları, şehrin karmaşasından uzak sakin köy hayatını resmederken plan sekanslara önem vermiştir. Yusuf'un köyden ayrılış sahnesi

uzun uzadıya izleyiciye dinginliği aktarırken izleyiciyi Yusuf'un her adımına eşlik etmeye davet eder.

Nuri Bilge Ceylan'ın anlatısını güçlendirmek için kullandığı sahnelere bir örnek de Karaköy'deki balıkçıların leğenlerindeki balıklardır. Yan yana iki leğende duran yeni tutulmuş balıklar sıkışıklık içinde hayatlarına devam etme çabasındadırlar, ancak iki kovaya da ait olamayan bir tanesi yerde havayla temas halinde can çekişmektedir. Saffet'in Kasaba'da dillendirdiği bu durum, Uzak'ta Yusuf'un bakışıyla görselleşmektedir. Saffet de, Yusuf da, iki alana da dâhil olamayan ve ortada bir yerlerde, yalnız başlarına boğularak ruhlarını yitirmektedirler. Yalnızlaşan bireyin aidiyet duygusunu kaybetmesi ve bir başına hiçbir alana giremeyerek yok oluşa terk edilmesi durumu Ceylan'ın diğer filmlerinde olduğu gibi bu filminde de önemli bir yer tutmaktadır. Bu durum ne Yusuf ne de Saffet özelinde gerçekleşmekte, bulunduğu topluma ait olmadığını hisseden her bireyin ortak paylaşımından sunulmaktadır.

Uzak filmi köyden kente göçü hikâye edinmiştir. Mayıs Sıkıntısı filminden tanıdığımız Saffet karakteri bu filmde Yusuf olarak köyden çıkar. Mahmut adlı akrabasının yanına gider. Öykü Yusuf gibi bir zamanlar taşradan kente gelmiş olan Mahmut'un Yusuf'u 'öteki' olarak algılamasına yer verir. Burçak Evren, bu iki karakterin analizi konusunda aşağıdaki cümleleri kullanmaktadır:

> Biri kırsal kesimden kente gelmenin yollarını ararken, bir diğeri aynı yolu izleyip kentte tutunabilmiş bir kişidir. Aynı kökten ama farklı kültürlerin iki insanıdırlar. Uzak bir olayın ya da serüvenin filmi değil, aksine durumların, durumların karşısında alınan o bildik, ama sinemada pek anlatılmayan tavırların filmi olur.[133]

Mahmut ve Yusuf arasındaki ilişki sinemada görülmeye alışık olunmayan bir türden de olsa hayatın içinden bir durumdur. Yusuf köyünü ardında bırakarak büyük şehre gelmiş bir taşralıdır ve kendinden daha önce kente gelmiş olan akrabası Mahmut'un yanına gelerek ondan memleketli olmasının yakınlığını bekler. Ancak bu beklenti Yusuf'un haber vermiş olmasına rağmen Mahmut'un evine geldiğinde onu bulamamasıyla sekteye uğrar. Bu noktadan sonra Yusuf'un söz konusu beklentisinin Mahmut tarafından karşılanmayacağı yinelenerek izleyiciye hissettirilir. Yusuf saatler

[133] Evren, **a.g.e.** s. 337

süren beklemenin ardından Mahmut'un evine misafir olarak kabul edilir ancak ortada Mahmut'un koyduğu ve uyması gereken kurallar söz konusudur. Öte yandan Mahmut'un Yusuf'a ne kadar kalacağını sorması ve bir iki haftalığına geleceğini söylediğini hatırlatması bu misafirliğin uzamaması gerektiği duygusunu yansıtır.

Mahmut, Yusuf'u kendinden uzak bir yerde konumlayarak ona "öteki" yaftasını yapıştırır. Oysa Yusuf'un bu yolculuğa Mahmut'un bıraktığı ayak izlerini takip ederek başladığını söylemek mümkündür. Filmdeki uzun ve sessiz sahneler aracılığıyla karakterlerin kendi içine dönmüşlükleri vurgulanırken Yusuf'tan önce Mahmut'un ötekiliği sorgulanmalıdır.

Filmin hikâyesinde Mahmut kendini sürekli Yusuf'tan ayrı tutmakta ve Yusuf'u kişisel alanından uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Filmin ismi Uzak kelimesine bakıldığında bu ismin bir ötekileştirme durumuyla ilintili olabileceğini söylemek mümkündür. Aynı evde yaşadığı akrabasına uzak duran/kalan Mahmut'un, yaşadığı kente, doğduğu kasabaya, ailesine de uzak olduğunu ifade edilebilir. Yusuf yanındayken Andrei Tarkovsky'nin *Stalker*'ini ardından *Ayna* adlı filmini izleyen Mahmut'un Yusuf yatar yatmaz pornografik bir film izlemeye başlaması da bu durumla ilişkilendirilebilir. Yusuf geri gelince TV'yi açmak zorunda kalan Mahmut Yusuf'un ayakta dikilip televizyon seyretmesinden rahatsız olunca televizyonun kanallarını değiştirmeye başlar. Yusuf'un yanından ayrılmaması üzerine televizyonu kapatmaya yönelen Mahmut, Yusuf'un da onunla birlikte odadan ayrılmasını ve yatmasını ister. Mahmut evinde kalan birinin varlığına alışık olmadığı için gündelik rutinlerine devam etmeye çalışmaktadır, ancak Yusuf'un varlığı bu rutin sekteye uğramaktadır. Mahmut içinde bulunduğu duruma yabancılaşırken, yabancılaşması beklenen asıl karakter olan Yusuf içinde bulunduğu ortama uyum sağlama çabasındadır.

Yusuf köyünden büyük şehre göç eden bir karakter olarak kurgulanmıştır. Filmin çekildiği dönem, iktisat tarihinde '2001 krizi' olarak geçen ekonomik krize denk gelmektedir. Yusuf, köydeki çalıştığı fabrikanın kapanması üzerine, daha önce başkalarından dinlediği gemilerde çalışma hikâyelerinin etkisiyle, İstanbul'a gemide iş bulma amacıyla gelmiştir. Yusuf 'ne iş olsa yaparım' diyen klasik bir taşralı karakterdir. Gemi işiyle ilgili tüm bilgileri ise kulaktan dolmadır. Bu konuda detaylı bilgilere sahip

olmaması Mahmut tarafından cahillik olarak adlandırılır. Mahmut'a göre büyük şehrin yükünün altında ezilmeden kalkabilmesi için Yusuf'un önce kendi ayakları üzerinde durması ve sırtını başkalarına yaslamaması gerekmektedir. Ancak Yusuf'un böylesi idealize edilmiş durumu gerçekleştirmesi söz konusu değildir.

Kent fiziksel sınırlarıyla değil sosyolojik sınırlarıyla önemli olan bir mekândır. Şehre ve sosyalliğe adapte olmuş Mahmut filmde arkadaşları ile tek bir sahnede görülür. Bu buluşmaya yanında Yusuf'u götürür ancak bu buluşma Yusuf'un adaptasyon sürecine hiç katkı sağlamaz. Yusuf içinde bulunduğu ortama yabancıdır ve entelektüel sohbetteki sıkılgan tavrı ile Mahmut ve arkadaşları arasında yine 'taşralı bir öteki'dir. Gerçekleştiremediği hayallerinin sıkıntısıyla kendini yalnızlığa itmiş olan Muzaffer de bu ortamda bir yabancı konumunda olduğunu söylemek mümkündür. Bu doğrultuda, arkadaşlarıyla olan sohbetinde yaptığı işten memnun olmadığını, artık film çekme gibi bir idealinin kalmadığını söyler. Geçmiş ile şimdi, şimdi ile ulaşılamayan gelecek arasında kendi kabuğuna kapanmış, eksikliği içinde hissettiği görülen Mahmut için artık film çekmek ile film çekmemek arasında bir fark kalmamıştır. Bir zamanlar 'Tarkovsky' gibi filmler çekmek isterken reklam fotoğrafçılığına başlamış, ruhunu kaybetmiş ya da sanat için çabalayacak enerjisi kalmamıştır. Kendi kararlarını veremediği bu toplumsal sistemde kendisini daha güçsüz ve edilgen hisseden Mahmut'un amaçlarını ve hedeflerini kaybetmiş, kendine ve varlığına yabancılaşmış bu hali, bireyin ulaşmak istediği amaçlara ulaşamamasının doğurduğu durumlarla ilişkili olarak nitelendirilen Seeman'ın yabancılaşma kuramıyla açıklanabilir.

> Kendini yaratıcı, ama genellikle kabul görmeyen fikirlere adamış, yalnız bir sanatçı olarak yürüttüğü mücadeleden vazgeçerek bir reklam ajansındaki işin çekici ücretini ve güvencesini kabul eden ressam, bunların hepsi, gerçeklerden uzaklaşmış insanların artık kendileri olamayacaklarını göstermektedir.[134]

Büyük kent 'yabancıların dünyasıdır', ancak kişisel ilişkileri destekler ve yaratır. Bu durumun paradoksal olduğu düşünülmemelidir. Yabancılarla toplumsal kodlara bağlı kalınarak oluşturulan kent hayatı, aile ve arkadaşların dahil olduğu özel hayattan ayırt edilmelidir. Toplumsal ve bireysel olan alanlar arasındaki sınır çizgisi birbirlerine değmeyecek şekilde oluşturulmalı ancak birey bu alanlar içinde özgürce gidip

[134] Pappenheim**, a.g.e**. s.3

gelebilmelidir. Kentin ve taşranın toplumsal oluşumlarındaki farklılık da göz önüne alınmalıdır. Taşra toplumunun bireyin özel alanıyla yakınlıklar gösterdiğini söylemek doğru olacaktır. Bir insan büyük bir kente ilk gittiğinde 'insanlarla tanışması' zor olabilir. Ancak küçük, yerleşik bir kırsal topluluğa katılan herhangi biri orada oturanların genel bir nezaketi olarak arkadaşlığını bulabilir ancak kabul edilmesinin yıllar alabileceği de unutulmamalıdır. Kentteki durum böyle değildir. Edward Krupat'ın belirttiği gibi:

> Kentin yumurtası(…) kırılması zor bir kabuğa sahiptir. Bir giriş yapmak için zaman ve olaylar yoktur, her gün otobüste, tren istasyonunda, bir kafeteryada veya işte koridorlardan geçerken birbirlerini gören birçok insan hiçbir zaman 'tanıdık yabancılardan' daha farklı hale gelmezler. Ayrıca, kimi insanlar toplumsal becerileri ve girişimleri eksik olduğundan tamamen dışarıda kalırlar. Yabancıların çeşitliliği her biri potansiyel bir arkadaştır ve kentteki yaşam biçimleri ve ilgilerin çok geniş kapsamlı olmasından dolayı insanların dışarıdan kente gelmesi kabul edilmesi gereken bir gerçektir. Ve bir kez bir grup veya ağın içine girdiklerinde, bağlantılarını genişletme olasılıkları büyük ölçüde çoğalır. Bunun bir sonucu olarak, konutlar kentteki olumlu olanakların çoğunlukla kısıtlayıcı güçlerin üstünde olduğunu, insanları doyum sağlayıcı ilişkileri kurma ve sürme olanağı sağladığını göstermektedir.[135]

Filmin iki ana karakterinin kadınlarla olan ilişkileri de onların toplumsal yabancılaşmalarının anlatımında önemli bir noktadadır. Yusuf kadınlara karşı çekingen tavırlar içinde olsa da film onun cinsellik ihtiyacını olduğunu gösterir. Yusuf'un apartmanda gördüğü kızdan etkilenmesi ancak utangaçlığı nedeniyle konuşamaması onun toplumca onaylanmayacak bir takım davranışlarda bulunmasına neden olur. Sokakta gördüğü bir kızı takip etmesi ve metroda yanına oturarak taciz etmesi gibi davranışları onun cinselliğe olan açlığına vurgu yapmaktadır. Bu noktada izleyici Yusuf'a saflığından, bilinçsizliğinden ötürü hoşgörü besleyebilir ancak Mahmut'un kadınlarla ilişkisine bakıldığında boğulduğu hayatı için öfke uyandırdığı söylenebilir.

Öte yandan 'şehirli' Mahmut'un kadınlarla olan ilişkisine bakıldığında Yusuf'tan çok da farklı olmadığı görülecektir. İletişim kurduğu tek kadın olan eski karısına karşı hâlâ köylü naifliğine varabilecek derecede bir utangaçlığı söz konusudur. Nazan'a duygularını anlatamayan Mahmut, Yusuf'un sokakta bir kadını takip ettiği, gözlediği sahneleri andırır bir biçimde, karısını havaalanında bir sütunun arkasına saklanarak izler. Mahmut'un hayatındaki diğer kadınlar ise onun cinsel açlığını

[135] Giddens, **a.g.e.** s.508

giderdiği birer obje konumundadır. Mahmut onlarla iletişim kurmaz ve yaşanan ilişkinin sonucu olarak da bireylerin yabancılaşması gözler önüne serilir. Seviştiği kadını barda görmezden gelmesi ve ertesi akşam gene aynı kadınla birlikte olması bu durumun bir örneği olarak sunulabilir. Mahmut yalnızlığına alışmış ve bunu hiçbir şekilde bozmak istemeyen biri olarak filmde var olur.

Filmde Yusuf'un en derin sorunlarından birinin Mahmut'un kendi varoluş ve bireyselliğini koruma çabasından doğduğu söylenebilir. Kentte yalnız olmaya alışmış olan Mahmut, evin sadece mutfağında sigara içmek, küçük tuvaleti kullanmak gibi evin belli mekânlarında nasıl davranılacağına ilişkin kurallar koyarak Yusuf'a bir yaşam alanı çizer. Bu çizilen kurallar aslında kendi yaşam alanını vurgulamaya yönelik davranışlardır. Köyden çıkıp kente gelmiş bir karakterin artık yeni bulunduğu yerin kurallarına göre davranmaktan başka bir çaresi olmadığı izlenimi Mahmut'un Yusuf'a koyduğu kurallarla verilmektedir. Köylü olan şehirde var olabilmek için şehrin kurallarına uymak zorundadır artık.

İki karakterin ailelerine karşı olan tutumlarından da şehrin insanı yabancılaştırdığı çıkarımına varmak yanlış olmayacaktır. Yusuf taşralı iyi niyeti ve saflığıyla aile bağlarına sıkı sıkıya tutunmakta ve ailesindeki en ufak bir sorunla içten bir şekilde ilgilenmektedir. Oysa Mahmut şehrin getirisi olan yalnızlığı ailesinden koparak da kucaklamıştır. Yusuf her fırsatta, gizli saklı da olsa ailesiyle irtibat kurmaya çalışırken Mahmut telesekreterden annesinin sesini duyduğu halde telefona cevap vermemektedir. Yine aynı şekilde, Yusuf'un telefonda annesinin dişi ile ilgili sorununa gösterdiği ilgiyi, Mahmut ciddi bir hastalık geçiren annesine göstermemektedir. Bu noktada bireyin aidiyet sorunu ile ilgilenmek yerinde olacaktır. Şehirlileşen Mahmut, Yusuf'un aksine taşranın bağlarından kendisini kopartarak, büyük kentin yalnız insanlarından olmayı tercih etmektedir. Ancak bu tercih beraberinde yabancılaşmayı da getirmekte ve bireyin kendi varlığı ile ters düşmesine neden olmaktadır. Mahmut her ne kadar kendi tercihleri doğrultusunda yaşamaya çalışsa da aile bağlarını ancak bir noktaya kadar koparabilmekte, bu bağlar kendisine dayatıldığında görmezden gelememektedir. Nitekim ablasının annesinin hastaneye yatırıldığını ve ameliyat olacağını söyleyen telesekreter mesajlarını dinledikten sonra annesinin yanına refakatçi

olarak gider. Ancak bu durum Mahmut için mecburi bir hizmetten öte bir durum değildir.

Annesinin yanında geçirdiği gece Mahmut, Yusuf'u evde yalnız bırakır. Evde kalan Yusuf onun koltuğunda, onun yerindedir. Yusuf kendini Mahmut'un yerine koymakta ve o olmayı denemektedir. Mahmut'un koyduğu kurallara uymayarak kendi varlığını da sürdürür. Mahmut'un eve gelmesiyle bu durum kökünden sarsılır ve Mahmut ile Yusuf arasındaki uçurum daha da derinleşir; çünkü Mahmut o evde yokken Yusuf'un kuralları çiğnediğinin ve kendi alanına girdiğinin farkına varır. Akşam Yusuf'un eve gelmesiyle aşağıdaki konuşmayı yaparlar:

Yusuf: - Köye döner miyim ya!

Mahmut: - Ne bok yiyeceksin peki?

Yusuf: Vallaha, bir kere ben o köye dönersem, bir daha hayat boyu oradan kurtulamam artık.(...) Şu sizin seramik şirketinde bana göre bir iş bulamaz mıyız abi?

Mahmut: - Oğlum burada da sapır sapır adam çıkartıyorlar. Burada kriz yok mu sanıyorsun?

Yusuf: - Ya gene de bir denesek, belki de bir bekçilik işi falan denk getiririz oralarda.

Mahmut: - Senin ne vasfın var ki alsınlar işe? Hadi girdin ne iş yapacaksın orada? Fasulye mi dikeceksin? Miçoluk mu yapacaksın?

Yusuf: - Zaten siz hepiniz böylesiniz, burası değiştirmiş sizi.

Mahmut: - Taşradan geliyorsunuz, işiniz, gücünüz torpil aramak. Bir vasıf bulmak gibi bir derdiniz yok! Amcaydı, dayıydı, milletvekiliydi, bakandı, cart, curt! Her şeyi hazır bulmaya çalışıyorsunuz! İstanbul'a geldiğimde cebimde otel parası bile yoktu. (...) Bir bok öğrenmeden plansız programsız geliyorsunuz İstanbul'a, ondan sonra kalakalıyorsunuz ortalıkta!

Bu diyalog Mahmut'un taşradan gelen akrabasını ötekileştirdiği andır. Mahmut konuşmasında genel konuşarak Yusuf'u ve Yusuf gibi kente gelen herkesi bir sayar. Kendisinin de benzer şekilde kente geldiğini ve karşısındakinin akrabası olduğunu göz önüne almaz. Yusuf'u ve diğerlerini vasıfsız, kendini geliştirmeyen ve kolaycı insanlar olarak tanımlar. Parsons'un kalıpları üzerinden bu durum incelendiğinde geleneksel

toplumların ve modern toplumların içindeki bireysel ilişki ağlarının farklılığı gözlenmektedir. Parsons'a göre:

> Geleneksel toplumlarda ilişkiler genellikle duygusallık üzerine kurulur. Bireysel çıkarlar dahi duygusallık üzerine inşa edilmiştir. Oysa modern toplumlarda ilişkiler çoğunlukla dolaylıdır, duygusallıktan arınmıştır.[136] Geleneksel toplumlarda bireyler özel ilişkileri üzerinden hareket ederler. Örneğin alışverişte bir tanıdığın dükkânına gitmek ve tanıdıkları bu yolla desteklemek bu tür bir eylemdir.[137]

Mahmut ve Yusuf arasındaki konuşmanın özelinde bu duruma bakıldığında Yusuf'un geleneksel toplumun bir temsilcisi niteliğinde olduğu gözler önüne serilmektedir. Öte yandan Mahmut da duygusallıktan arınmış bir modern toplum bireyi olarak kendini konumlamaktadır. Dolaylı yollara başvurarak, ilişkilerini duygusallıktan arındırarak Yusuf'u dışlamaktadır. Çekimde kullandığı köstekli saati bulamayan Mahmut'un Yusuf'u suçlaması bu düşüncenin temellendirilmesi olarak sunulabilir. Mahmut daha sonra saati bulmasına rağmen bunu Yusuf'a söylemez ve bu şekilde Yusuf'un gidişini hızlandırmış olur. Mahmut Yusuf'a imalarla ve dolaylı yollarla artık o evde ve Mahmut'un hayatında hoş karşılanmadığını hissettirir ve son olarak çantasının karıştırıldığını gören Yusuf bu duruma cevabını şehirden ve Mahmut'un yanından ayrılarak cevap verir. Yusuf'un gitmesi Mahmut'ta bir üzüntü yaratmaz aksine bunu buruk bir mutlulukla karşılar. Farenin can çekişmesine dayanamayarak dışarı çıkıp onu öldüren 'taşralı' olarak beğenmediği Yusuf, kendisinin 'kentteki modern ben'den daha insancıl ve daha gururlu olduğunu göstermiştir.

Şehrin büyüsüne kapılıp şehirli arkadaşının evine misafirliğe giden farenin anlatıldığı *Şehir ile köy faresi* öyküsünü andırır biçimde bir sondur. Ezop'un öyküsünün sonunda köy faresine şu şekilde konuşur: "Lüks bir yaşam tarzı ona düşkün olanlar için belki güzel olabilir ancak ben böylesine korkunç bir ortamda böylesine lüks bir hayat yaşamaktansa, kendi mütevazi yuvamda yine karnımı ekmek kırıntılarıyla doyurmayı ve huzurlu yaşamayı tercih ederim."[138]

Filmin en başında Yusuf'un köyden ayrıldığı anı gösteren, sabit kamera kullanımı ve geniş bir açıyla çekilmiş sahneden itibaren, film, geniş ve boş mekân

---

[136] Cirhinlioğlu**, a.g.e.** s.45
[137] **Aynı,** s.45
[138] **Aseoptan Masallar** (İstanbul: Assos Yayınları, 2000) s.36

kullanımıyla bireyin kentteki yalnızlığını vurgulamaktadır. Bu sahne ölü zaman kullanımı ile gerçekleştirilmiştir. Kameranın uzunca bir süre tek bir detaya odaklandığı bu çekimde, perdeye gerçek zamanın ağır devinimi yansımakta ve görüntü kendi başlarına varlık kazanan, özerk ve bağımsız bir niteliğe bürünmektedirler.

Yusuf sürekli kentin sokaklarında dolaşmaktadır. Sokaklar genellikle boş ve durağandır. Yusuf'un şehirde Mahmut'un evi dışında kendisine bulduğu mekân, işsizlerin beklediği Karaköy'deki kahvehanedir. Yusuf'un kendisine bulduğu bu kamusal alan kendisi gibi şehirde ayakta kalmakta zorlananların yeridir. Yusuf, kendi gibilerle bir arada olarak şehrin yabancılaştırmasından kaçmak istemekte ancak bu isteğini arada kalmışlığı yüzünden gerçekleştirememektedir. Ne de olsa hem Mahmut gibi ayakta kalan olmaya çalışmakta, hem de taşralı bağlarından kopamamaktadır cemaatleşen cemiyetin yanında bir insan profili olarak kalmıştır.

Mahmut'un sosyalleşmek için seçtiği mekânlar Yusuf'unkilere nazaran 'şehirli' kalmaktadır. Mahmut'un karısıyla konuşmak için gittiği yer ortalamanın biraz üstünde insanların gittiği, fonda klasik müzik duyulan güzel bir kafedir. Tek başınayken ise çalışan şehirlinin iş çıkışı gitmeyi tercih ettiği bir barlardan biridir. Mahmut ve Yusuf'un kentte kendilerine seçtikleri mekânlar da statülerine uygun olarak ayrımlanmıştır. Bu toplumsal alanlarda karakterlerin kendilerine yer bulması hiç de zor olmamaktadır çünkü herkes kendi konumunun bilinciyle toplumsal alanını belirlemektedir. Yusuf Mahmut'a ait olan mekânlarda yabancılaşırken, aynı durum aksi yönde Mahmut için de geçerlidir. Yusuf'un taşra kültürü barındıran mekânlar, geçmişine yabancılaşmış Mahmut için bu yabancılaşmanın katlanmasına neden olacak yerlerdir.

Toplumsal alandan sivil alana geçildiğinde de bu durum farklılık göstermez. Mahmut'un dairesi, hayata karşı entelektüel bir tavrı olan ama yaşadığı mekanı tek kişilik planlayan yalnız adamın mekanıdır. Evin içindeki eşyaların az ve sade olmasına karşın, evin bulunduğu konum, apartmanın kapıcılı ve evin kaloriferli olması gibi ayrıntılar da Mahmut'un ekonomik durumu hakkında seyirciyi bilgilendirmektedir. Yusuf ise Mahmut'un terk ettiği ve öfke duyduğu kasabasının bir hayaleti olarak karşısına çıkmış ve onun özel alanına yerleşmiştir. Mahmut kendisine, ailesine,

doğduğu yere, geldiği büyük şehre, diğer insanlara yabancılaşan, yabancılaştıkça, bundan çıkış yolunu bencillikte bulan şehir insanının ruh halini anlatan bir karakterdir.

Mahmut'un özel hayatındaki tercihleri onun kentlileşmesinin yansımaları olarak değerlendirilebilir. Küçük ve ekonomik bir araba tercihi Mahmut'un şehir hayatını özümsemesi olarak değerlendirilebilirken, çekim için yaptığı yolcukta gördüğü kasaba manzarasını "kentli" bir havayla tam fotoğraflık manzara olarak yorumlar. Bu durum Mahmut'un kentlileşmişliğiyle değil de kendi geçmişiyle kurduğu ilişkiyle anlamlanır. Mahmut bu noktada kendi geçmişinden kaçarak onu bir sanat objesi haline dönüştürme çabası içinde olan bir karakter olarak yorumlanabilir.

Filmde anlatılan yabancılaşma modern dönem insanının içinde bulunduğu durumu ortaya koymaktadır. Kapital toplumların getirisi olan para ekonomisi bireyin yalnızlığını arttırmakta ve bireyi hem kendisine hem de içinde yaşadığı topluma yabancılaştırmaktadır. Oysa geleneksel toplumlarda paradan daha kıymetli olan değerler hala geçer akçe sayılmakta ve toplum içinde ortaklaşmalarla ve paylaşımlarla yaşamak bireyleri bir arada tutmaktadır.

Durkheim anomiyi, bireyin peşinde koştuğu amaçlar ve onların gerçekleşme ihtimaliyle göstermiştir; bu amaçlar ve arzular, kısmen biyolojik, kısmen toplumsal özellikler olarak tanımlamaktadır.[139] Mahmut'un yalnızlığı bu açıdan anlamlı olarak değerlendirilebilir. Kasabasından koparak şehre gelen ve ayakta kalma arzusuyla kamçılanan Mahmut bu amacını gerçekleştirmiştir. Ancak bu ilk arzunun gerçekleşmesi Mahmut için bir tatmin sağlamamış ve başka başarılara yönelmiştir. Netice de, sanayinin gelişmesiyle birlikte arzular çoğalır ve "tam da geleneksel kuralların otoritelerini kaybettiği bir anda, bu arzuların sunduğu zengin ödül insanları kışkırtır ve onları çok daha açgözlü ve denetime karşı çok daha tahammülsüz kılar".[140] Mahmut da bu tahammülsüzlüğü yaşayan bir bireye dönüşmüş ve hali hazırda reddettiği geleneğin otoritesine sırtını dönerek, şehrin zenginliklerine yönelmesine sebep olmuştur.

---

[139] Alan Swingewood**, Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi,** Çev: Osman Akınhay (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998) s. 145
[140] Swingewood**, a.g.e.** s. 145

Mahmut'un kendi kimliğini oluşturma sürecinde kendisine temel olarak aldığı içsel ve dışsal, benlik ve öteki, birey ve toplum, özne ve nesne ikilikleri söyleminin büyük bir bölümü, kendisi için oluşturduğu belirli bir kimlik mantığı içinde temellendirilmiştir.[141] Mahmut bu süreçte hem kendini yeniden keşfetmekte hem de eskisini yıkarak yeni bir kimlik oluşturmaktadır. Özne anlayışının sürekliliği ve kimliğin durağanlığı konusunda yaşanan bu altüst oluşlar ve huzursuzluklar, bir sıkıntı olarak modernliğin başlangıç noktasıdır. Bunlar aydınlanma ve ilerleme anlamındaki modernliğin değil, bir sorun olarak modernliğin başlangıcıdır.[142]

Kimlik yaratım süreci her seferinde beraberinde bir özdeşleşme ve ötekileştirme sürenci de getirmektedir. Biriyle aynı ya da tamamen farklı olma durumu kimlik oluşumunun temelinde yatan ve biri ve öteki arasındaki bir yarılmadır. Ötekini evrenin diğer aynına sürme çabası daima aşk ve arzu ilişkileriyle bütünleşmiştir. Bu oluşum, kendisinden tümüyle farklı olan ötekilerinden –hep olduğu üzere- farklı bir dildir. [143]

Yusuf'un problemi daha elle tutulur, gerçekçi, somut bir problem olarak dururken; yönetmenin asıl niyetinin şehrin bunalttığı ve yabancılaştırdığı şehir insanını yani Mahmut'u ön plana almak olduğunu görülmektedir. Mahmut, arkadaşları, iyi bir işi ve parası olmasına rağmen çevresini saran bir 'uzak'ta yaşamaktadır. Ne de olsa kimlik bir süreç olarak, bir anlatı olarak daima ötekinin konumundan anlatılır.[144]

Filmde anlatılan yabancılaşma modern dönem insanının içinde bulunduğu durumu ortaya koymaktadır. Kalabalık içinde yalnız kalmayı işaret etmekte ve bunun getirisi olan yabancılaşmayı da şehir yaşantısıyla birleştirmektedir. Ne de olsa şehir hayatında insanın kimseden yardım almadan ve kimseye yardım etmeden, kendi yağında kavrularak yaşaması mümkündür. Bu noktada diğer insanlarla iletişimini en alt düzeyde tutmasında bir sakınca yoktur.

---

[141] Anthony D. King. **Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik** (İstanbul: Bilim ve Sanat yayınları,1999) s. 65
[142] **Aynı,.** s. 66
[143] **Aynı,** s. 71
[144] **Aynı,** s. 72

3.5.4. İklimler

3.5.4.1. Filmin Konusu

Nuri Bilge Ceylan bu filmde İstanbul'da yaşayan öğretim görevlisi İsa ve dizilerde sanat yönetmenliği yapan Bahar'ın hikâyesini anlatmaktadır. Kaş'ta başlayan filmde izleyici İsa ile Bahar'ın ilişkilerinin son evrelerine tanıklık eder. Ayrılıkla sonuçlanan bu tatilin ardından izleyici İsa'yı, daha önce de zaman zaman birlikte olduğu iddia edilebilecek, Serap karakteri ile birlikte görür.

Bahar ise ayrılığın ardından çekim için Ağrı'ya gider. İsa Serap ikinci görüşmesinde Bahar'ın çekim için Ağrı'ya gittiğini öğrenir. Görüşmenin ardından Ağrı'ya giden İsa Bahar'la buluştuğunda bir fotoğraf çekimi için bölgeye geldiğini söyler. Buluşmanın ardından Bahar'ı otobüste ağlarken görünce ilişkiyi yeniden toplamak için sözler verir ve Bahar'a işi bırakıp onunla İstanbul'a dönemsini teklif eder. Başta bu teklifi kabul etmeyen Bahar gece İsa'nın odasına gelerek teklifini kabul ettiğini gösterir. Gece Bahar uyurken İsa'nın huzursuz olduğu ve bütün gece uyumadığı görülür. Sabah mutlu uyanan Bahar gördüğü rüyayı anlatırken İsa sete geç kalıp kalmadığını sorar ve İstanbul'a döneceğini söyler.

Filmin ilk bakışta iki insanın ayrılığını ve aralarındaki gerginliği anlattığı düşünülse de asıl konu gene yabancılaşmadır.

3.5.4.2. Filmin Analizi

Nuri Bilge Ceylan, önceki filmlerinde olduğu gibi bu filminde de görüntü ve ses kullanımıyla yabancılaşmanın etkisini arttırmaktadır. Durağan ve fotoğraf hissi uyandıran sahneler dikkat çekmekte, mekân sesleri gene karakterlerin konuşmalarının önüne geçmektedir. Fotoğraf karesi hissini veren sahneleri konuşma yerine mekân sesiyle tamamlamayı tercih eden yönetmen, izleyiciye bir durum ve mekân tasviri yapmakta ve bu noktada hikâyeyi durdurarak izleyiciyi filme yabancılaştırmakta ve izleyicinin farkındalığını arttırmayı sağlamaktadır. Bu tarz bir farkındalık izleyiciyi filmin öyküsünden koparsa da asıl önemli olanın öykü değil de anlatılan an olduğunu seyirciye göstermektedir. Seyirci de bu durumu yaşayarak filmin tüketim sürecinde salt

bir gözetleyen olarak değil aksine müdahil olan konumunda filme eklemlenebilmektedir.

Doğu ve batı ikiliği üzerinden de okunabilecek olan yabancılaşmanın filmde İsa ve Bahar'ın ilişkileri üzerinden yansıtıldığı iddia edilebilir. İsa'nın Bahar için aldığı müzikli kutu doğudan ithal edilmiş ve batı müziği çalmaktadır. Yabancılaşmanın küçük nesneler aracılığıyla da izleyiciye aktarılması dikkat çekmektedir.

Filmde yeni bir teknoloji olan HD tekniğini kullanılması *İklimler'*i yönetmenin diğer filmlerinden ayırmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın gerçekçilik teması bu filmde konu ve çekim tekniğinin yanı sıra yeni teknolojiyle de desteklenmektedir. Bahar'ın kumlarda yattığı ve rüya gördüğü sahnede İsa'nın Bahar'ı gömmek için üzerine attığı kumlar aynı zamanda izleyicide de aynı duyguyu yaratmaktadır. Kumların Bahar'ı boğacak olması durumuyla özdeşleşen izleyici, Bahar'ın yaşadığı korkuyu içselleştirir. Seyirci Bahar'la özdeşleştiği noktada İsa'ya yabancılaşmaktadır. İsa'nın Bahar'a olan bütün tavrı artık izleyiciye yansımakta ve İsa bu ilişkinin dışında konumlanmaktadır. Öte yandan, filmin sonuna doğru İsa'nın Bahar'ın saçlarını okşaması sahnesinde de bu tekniğin kullanılmasıyla güçlenen yabancılaşma hissi belirginleşir. Sevişme sahnesini andıran bu görüntü Bahar'ın saçlarını bütün canlılığı ve gerçekçiliğiyle gene izleyiciye sunmakta ve yaşananları onun omzunun üstünden sergilemektedir. İsa gene dışarıda kalan olmakta ve Bahar'a ulaşmaya çalıştığı gibi izleyiciye de uzanmaya uğraşmaktadır. Bahar bu durumu kabullenirken izleyicinin kabulü onun kadar kolay olmaz, sabah olduğunda İsa Bahar'a ve seyirciye arkasını dönerek kendi yabanıllığına geri dönmüştür.

Sırdan bir çiftin ilişkisinden yola çıkarak kadın erkek ilişkisindeki iletişimsizliğe değinen film İsa ile Bahar'ın beraber çıktıkları tatil ile başlar. Ceylan gerçek iletişimin zayıflıklar üzerinden kurulabileceğini ancak toplum içindeki edimlerimiz zaaflarımızı gizlemeye çalışma stratejisine dayandığı için toplum içindeki iletişimsizliğin doğal olduğunu dile getirir.[145] Öte yandan, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde bütünlük

[145] Esin Küçüktepepınar "Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi: Ödül Kaz Dağları ile geldi" Sabah Gazetesi 27 Mayıs 2008. Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

görüldüğü göz önüne alınarak kent kültüründe varoluşa dair sıkıntılar çeken iki kişinin ayrılık öyküsünün konu edildiği söylenebilir.

Kendi dünyalarında yaşayan iki insanın beraber yaptıkları tatilde birlikteliklerden ziyade bireylikleri ön plandadır. İsa ve Bahar Kaş'a tatil yapmaya gelmiş olmalarına rağmen İsa üniversitede verdiği ders ve bitiremediği tezi için çekimler yapmakta ve bu durumun Bahar'ı uzaklaştırdığının farkına varmamaktadır. Çekimler süresince Bahar uzakta ve sıkkın bir tavır sergilemesine rağmen İsa ne çekimlerine ara verip Bahar'la ilgilenmekte ne de onun hoşnutsuzluğunu umursamaktadır. Dile getirilmemiş olsa bile ikilinin arasında mevcut olan bir gerginlikten ve huzursuzluktan bahsetmek yerinde olacaktır. Birbirlerine yabancılamış ve birbirlerinden uzaklaşmış bu çift üzerinden film kadın erkek ilişkilerine ve kentli insanın yalnız bireyciliğine değinmektedir. İsa'nın bu bireycilik tavrı filmin sonunda da izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Başta onunla İstanbul'a gelmesini isterken, Bahar'ın olumlu cevap şeklinde algılanacak davranışına karşı sabahki tutumu bunun bir örneklenmesi olarak incelenebilir. Bahar uyandığında hiçbir açıklama yapma gereği görmeden Bahar'a işe geç kalmaması gerektiğini, kendisinin de İstanbul uçağına yetişeceğini söyler.

Biçim ile yaşam arasındaki çatışmayı, Simmel'in verdiği örnekler üzerinden yorumlayarak irdeleyen Pappenheim, çağdaş insanın bireyselliğinin yok edilmesinden ve kendi öz benliğinden uzaklaşmaya dayatan koşullar altında yaşamaktan duyduğu korkuyu dile getirir.

> "Bize kalırsa varoluşçu felsefenin güçlü çekiciliğinin gerisindeki neden budur. Bu akımı, belirsiz olduğu, aklın yöntemlerinden uzaklaştığı ve ani tepkiler ile dizginlenmemiş duygusallığa yenik düştüğü için eleştirebiliriz. Ancak bireyin kendi öz benliğine, kendi 'özgün varlığına' karşı yükümlülüğü, yapayalnız bir 'yabancının' kabullenmek zorunda kalması anlamına gelse bile, varoluşçuların, 'birey ne ise o olmalıdır' yönündeki taleplerinin pek çok kişiye ne kadar büyüleyici geldiğini görmezlikten gelemeyiz."[146]

İsa film genelindeki replikleriyle kendini hayatın akışına bırakmış duyarsız bir karakter profili çizmiş olsa da egosuyla bir çatışma halindedir. Bahar'la olduğu gibi

---

[146] Pappenheim, **a.g.e.** s14

Serap karakteriyle yaşadığı ilişki de bu çatışmanın bir ürünüdür. Serap, İsa için cinsel ihtiyaçlarını karşıladığı bir kadındır. Duygusal ilişkisinde dahi karşı tarafın isteklerini umursamayan İsa cinsel ilişkisinde de aynı tavrı sergilemekte ve varlığını zorla da olsa karşısındaki kadına kabullendirmektedir. Yere düşen fındığı yemek istemeyen Serap'a sevişme/tecavüz anında zorla yedirmekte ve Serap'a kendi varlığının farkındalığını yaşatmaktadır. Bu şiddet durumu daha önce de Bahar'a yönelmiş olsa da buradakinden oldukça farklıdır. Bahar'ın sebep olduğu motosiklet kazası sonrasında Bahar'ı tartaklamasının ilk bakışta hayatına kast edilmiş olmasının öfkesiyle olduğu düşünülse de İsa karakteri tanındıkça bu davranışın asılında görmezden gelinen kadının varlığını belli etmesi sonucu egosu sarsılan adamın tepkisi olduğu anlaşılabilir. İsa çevresinde var olan her olaya ve her insana belli bir mesafede durarak kendisini her şeyin ötesinde tutmakta ve bu durumun zedelenmesine son derece sert tepkiler vermektedir. Öte yandan insanlarla kurduğu ilişkiler de çıkarları doğrultusunda şekillenmekte ve insanlarla işi kalmadığında tıpkı taksi şoförünün adresine yaptığı gibi onları buruşturup hayatından atmaktadır.

Bu benmerkezci ve bencil adam sadece kırılan egosunun tamiri ve Bahar'a kendini yeniden hatırlatmak için Ağrı'ya gider. Ancak isteğine ulaştığı anda bundan memnuniyet duymak yerine bu durumu gene tersine çevirmeye çalışır. Bahar onun için sadece egosunu zedeleyen ve yeniden tamir etmesine yardımcı olan bir araçtır. Ne de olsa Bahar kendi hayatıyla ilgili, onun bilgisi dâhilinde olmayan bir karar alarak hem şehri hem de İsa'yı terk etmiştir. Bahar'ın yaşadığı sıkıntı İsa'nın davranışları üzerine oluşturduğu beklentinin gerçekleşmemesiyle ilgilidir. Kendisini yanılttığı için İsa'ya yanlış kişiye umut bağladığı için kendine duyduğu öfkenin sonucu bir sıkıntının yaşandığını söylemek mümkündür.

Sonuç olarak filmde Bahar ve İsa'nın ilişkisi üzerinden toplumsal ilişkilerdeki parçalanma, içtensizlik, insanlar arasındaki yabancılaşma ve iletişimsizlik yoğun ve etkin olarak verilmektedir. Sosyal olarak birlikte olmaları son derece mümkün görünen iki insanın birbirlerinden oldukça uzakta konumlanmaları ve ne kendilerine ne de yaşadıklarına dair herhangi bir iletişimde bulunmaları, şehirli modern insanın kendi içine kapanmışlığının ve geriye kalan her şeye yabancılaşarak kendisi ve egosu arasında sarsılmaz bir birliktelik kurmasının örneklemesi olarak düşünülebilir.

İklimler kelimesinin filmin ismi olarak seçilmesinin nedeninin değişen mevsimler üzerinden bir geçicilik durumunu mu yoksa döngüsel bir düzen üzerinden kalıcılığa mı işaret ettiği sorgulanmalıdır. Bahar ve İsa'nın ilişkisi bu sorgulamanın temeline oturtulduğunda bu ikili sorunsalın cevabı hiçbir şekilde netlik kazanmamaktadır. Ne de olsa değişen şartlara rağmen bir kısırdöngünün içinde kapana kısılmış insanların hikâyesini izleyicisine yansıtan film, ilişkilerin kalıcılığına değinerek kişilerin birbirlerine yabancılaşmış olsa da aynı döngüyü yaşamayı tercih ettiklerini göstermektedir. Öte yandan, Bahar ve İsa'nın değişen ruh halleri de ilişkilerinin mevsimlerini ve geçişlerini seyirciye sunar.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde anlatılan tek ve mutlak öykünün, özellikle merkezdeki erkek karakteri üzerinden devam ettiği göz önüne alınarak İsa karakterinin ruhunun hala taşra ikliminde olduğu söylenebilir. *İklimler*'in İsa'sı, *Kasaba*'daki amca karakterinin idealizminden uzakta, Mayıs Sıkıntısı'ndaki Mahmut'un memleketini uzaklaştırmasına yakında ve *Uzak'*taki Muzaffer'in taşrayı küçümsetici tavrıyla ortak bir noktada durarak, yabancılaşmayı işleyen her filmin içinde büyüyen aynı erkeğin farklı evrelerinin temsili olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Öte yandan Nuri Bilge Ceylan'ın öteki insanın varoluşunun bilincine varamayan kent insanın bu filmde İsa üzerinden sunulduğu söylenebilir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme başlıklı çalışmada, yabancılaşmanın kavramsal ve kuramsal boyutu incelendikten sonra, Nuri Bilge Ceylan sinemasının ortak ve belirgin öğelerinden yola çıkılarak, söz konusu yönetmenin filmlerinde yabancılaşmanın ne biçimde ele alındığı incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışma evreninin sınırlanması aşamasında *Koza (1996),* kısa metrajlı olması nedeniyle karakterleri derinlemesine ortaya koymamaktadır. Bu bakımdan yabancılaşma kavramı açısından incelemenin sağlıklı bir sonuç ortaya koyamayacağı gerekçesiyle, çalışmanın dışında tutulmuştur.

Kararlaştırılmış yöntem ışığında, öncelikle yabancılaşma kuramları üzerinde durulmuş, temel yabancılaşma kuramları ve kuramcıları konularında bilgi toplanarak özümsenmeye çalışılmıştır. Bu yolla, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde rastlanması muhtemel farklı yabancılaşma öğelerinin yorumlanabilmesi için gerekli bilgiler elde edilmiştir.

Nuri Bilge Ceylan'ın hayatı, sineması ve sinema anlayışı konusunda çalışılarak, sanatçının hayatı ve eserlerinin paralellikleri ve ayrılık noktaları incelenmiştir. Ayrıca, bir sanatçının verdiği eserlerin öz yaşam öyküsünden ayrı değerlendirilemeyeceği için, eserlerde bulunması muhtemel yabancılaşma öğelerinin Nuri Bilge Ceylan'ın hayatında da geniş yer tutacağı öngörülmüştür.

Yönetmenin sinema filmlerinin genel özelliklerinin saptanmasını takiben, filmlerin kronolojik sırayla aktarılması ve incelenmesi bölümüne geçilmiştir. Bu bölümde filmlerin özetlerinin sunulmasından sonra, çözümlenmesi ve filmlerde yer alan

yabancılaşma temasının saptanmasına geçilmiştir. Ekler bölümünde ise filmlerin künyesine ve aldıkları ödüllere yer verilmiştir.

Buna göre, Nuri Bilge Ceylan'ın eserlerine, ele alınan temalar üzerinden bakıldığında "yabancılaşma" temasının incelenen uzun metrajlı filmlerin tümünde sıklıkla ele alındığı gözlemlenmiştir. Ancak yabancılaşma şekillerinin filmden filme ve işlik eden yan temalar ile farklı biçimlerde işlenildiği görülmektedir.

Varsayımları doğrulayacak şekilde, incelenen filmlerde, yabancılaşma yan temalar ve benimsenen sinema dili ile de desteklendiği saptanmıştır. Çalışma sonucunda, yabancılaşmayı güçlendiren temalar, taşra ve/veya göç olgusu, gelecek kaygısı, aile içi ve kişilerarası iletişimsizlik, kimlik arayışı, kadın-erkek ilişkilerinde duygusal boşluk, bireycilik ve duyarsızlık olarak saptanmıştır. Bu temalardan bazıları (iletişimsizlik, kimlik arayışı, duygusal boşluk, vb.) psikolojik boyutta bir yabancılaşma konusuna işaret ederken, bazıları (aile içi iletişimsizlik, gelecek kaygısı, taşra olgusu, göç olgusu, vb.) filmlerde toplumbilimsel yabancılaşma kuramlarının güçlenmesini desteklemektedir.

Film isimlerine bakıldığında ise film adlarının her birinin filmin öyküsünü ve yönetmenin anlatı biçimini destekler biçimde olduğunu söylemek mümkündür. Günümüzde köy –kent ikiliği arasında artık kaybolmakta olan bir topluluk ölçeği olan Kasaba isminin tercih edilmesi izleyiciyi onu bekleyen öyküye hazırladığı biçiminde nedenselleştirilebilir. Kaybolmakta olan Kasaba olgusunun yarattığı sıkıntılar ise filmde Saffet üzerinden verilerek derinleştirilmiştir. *Mayıs Sıkıntısı* filmi ise adından anlaşılabileceği gibi dört erkeğin sıkıntısı üzerinde şekillenen öyküyü önceler niteliktedir. Uzak kelimesine bakıldığında bu ismin bir ötekileştirme durumuyla ilintili olabileceğini söylemek mümkündür. Aynı evde yaşadığı akrabasına uzak duran/kalan Mahmut'un, yaşadığı kente, doğduğu kasabaya, ailesine de uzak olduğunu filmin ismi ile de desteklenmiştir. Değişen mevsimler üzerinden bir geçicilik durumuna ve döngüsel bir düzen üzerinden kalıcılığına işaret edebilecek olan İklimler kelimesi *İklimler* filmini özetler niteliktedir.

Yabancılaşmanın ağırlıkla taşra- kent ikiliği ve göç olgusu üzerinden verildiği Nuri Bilge Ceylan filmlerinde aile bireyleri arasında oluşan düşünsel uçurumlar, iletişim ve algı farklarını ve değişen toplumsal hayata ayak uydurmakta bocalayan bireylerin yabancılaşmaları vurgulanmıştır. Bu noktadan bakıldığında filmlerde yer alan kırsal kesim karakterleri ve şehirde yaşayan / yaşamış kırsal kesim kökenli karakterlerin arasında yabancılaşma açısından bir fark görülmediği söylenebilir.

Yönetmenin renk kullanımı ile yabancılaşmayı doğrudan aktardığını söylemek güçtür. Ancak *Kasaba* filminin siyah-beyaz çekilmesi, *Mayıs Sıkıntısı*'nın çekilmesinden sonra renklerden memnun olmayan yönetmenin stüdyoda filmin rengine müdahale etmiş olması ve tüm filmlerde konunun önüne çıkacak renk kullanımlarından kaçınması, yönetmenin işlediği temalara verdiği önemi kanıtlamaktadır. Diğer yandan, filmlerin (siyah-beyaz olan *Kasaba* dışında) tamamının görece soluk renklerle çekilmiş olması, yabancılaşma, yalnızlık, duyarsızlık gibi temaları güçlendirdiği söylenebilir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, ses kullanımından (diyaloglar, diyalogsuzluk ve dış sesler) filmlerdeki kahramanların yabancılaşmasını anlatmakta yararlanılmıştır. Belirli bir arka plan müziği kullanmayan Nuri Bilge Ceylan karakterlerin dünyalarını çevreleyen seslerden bir arka plan oluşturmaktadır. Hayatın çerçeveye girmesine izin verir nitelikte, sabit sahneleri işgal eden doğal ve dış seslerin abartılı kullanımı ile yönetmen, doğadan kopmuş ve şehirde sıkışmış insanların yabancılaşmasını vurgulamaktadır.

Yabancılaşma öğesinin güçlendirilmesi konusunda, yönetmenin mekan seçimlerinin de büyük önem taşıdığını söylemek mümkündür. Kamerasını kente çevirdiğinde de kırsal alandaki boşluğu izleyiciye sunan yönetmen filmlerde, karakterlerin genelde geniş, uçsuz bucaksız alanlarda görüntülenmesi yalnızlık ve uyum sorunlarıyla birlikte çevreye yabancılaşmayı da sembolize etmektedir. Sayıca az kullanılmış olmasına rağmen kapalı alanların ise, bireyin kapana kısılmışlığı, kendisiyle ve – fiziksel yakınlığına karşın – çevresiyle iletişim sorunları gibi, yabancılaşma ile sonuçlanan duyguların yansıtılması konusunda önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, Ceylan'ın sinema filmlerinde, Huizinga'nın önerdiği yabancılaşma kuramındakine benzer şekilde, göç / kentleşme nedeniyle doğadan uzaklaşma söz konusu olduğunda,

bireyin oyuna yabancılaşması ve oyunun dışında kalmasına da rastlanmaktadır. Yabancılaşmanın doğadan kopuş ile başladığını ifaden Rosseau'nun yabancılaşma tanımına yakın durarak filmlerinde 'ben', kendisini 'öteki'nden ayırarak tanımlaması sonucu insanlar arası ilişkilerin düşmansı ve yabancı bir nitelik taşımaya başladığı görülür.

Araştırma konusunu oluşturan bu dört filme genel olarak bakıldığında, yabancılaşma temasının Nuri Bilge Ceylan sinemasında bulunduğu, hatta sıklıkla kullanıldığı saptanmıştır. Senaryoda yan temalarla desteklenen yabancılaşma teması filmde sinematografik öğelerle de desteklenmiştir.

4.2. Öneriler

Şüphesiz, Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisini yabancılaşma gibi kısıtlı bir tema çerçevesinde incelemek yeterli değildir. Yönetmenin kullandığı ana temalardan yalnızlık, doğaya dönüş / doğadan kopuş, taşra, göç ve kentleşmenin da dahil olacağı daha geniş kapsamlı bir çalışma gerçekleştirilmesi de mümkün görünmektedir.

Üç Maymun (2008) filmi çalışmaya başlandığı tarihte gerçekleştirilmiş olmadığı için çalışma dışında tutulmuştur. Ancak Üç Maymun da dahil olmak üzere (hatta bundan sonraki eserleriyle) bir bütün olarak ele alacak bir çalışmaya ihtiyaç duyulacağı düşünülmektedir.

Ceylan gibi geniş bakış açısına sahip ve çok yönlü bir yönetmenin filmlerinin detaylı bir incelemesinin yapılabilmesi için, toplumbilim, dilbilim, toplumdilbilim, sinema ve genelde iletişim bilimlerini kapsayacak disiplinler arası bir çalışma gerekeceği düşünülmektedir.

EKLER

İNCELENEN FİLMLERİN YAPIM BİLGİLERİ VE ALDIKLARI ÖDÜLLER

Kasaba

Süresi: 85 dakika

Yapım yılı: 1997

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü: Nuri Bilge Ceylan

Yapım: NBC Film (Nuri Bilge Ceylan)

Oyuncular: Mehmet Emin Ceylan, Fatma Ceylan, Havva Sağlam

17. İstanbul Film Festivali, 1998;

“FIPRESCI Ödülü”

Berlin Film Festivali, 1998;

“Caligari Ödülü”Nuri Bilge Ceylan

Köln Film Festivali, 1999;

“En İyi Film”

“En İyi Görüntü Yönetmeni”(Nuri Bilge Ceylan)

Mayıs Sıkıntısı

Süresi: 130 dak

Yapım yılı: 1999

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü: Nuri Bilge Ceylan

Yapım: NBC Film (Nuri Bilge Ceylan)

Oyuncular: Mehmet Emin Toprak, Emin Ceylan, Muzaffer Özdemir, Fatma Ceylan, Muhammed Zımbaoğlu, Sadık İncesu

21. Siyad Türk Sineması Ödülleri, 1999;

"En İyi Yönetmen"(Nuri Bilge Ceylan)

"En İyi Film"

36. Antalya Altın Portakal Film Festivali, 1999;

"En İyi Yönetmen"(Nuri Bilge Ceylan)

"Dr. Avni Tolunay Özel Ödülü"(Nuri Bilge Ceylan)

"En İyi 2. Film"

19. İstanbul Film Festivali, 2000;

"Altın Lale"

"En İyi Türk Filmi"

“FIPRESCI Ödülü (Uluslararası)”

“Halk Jürisi Ödülü”

Buenos Aires Uluslararası Film Festivali, 2001;

“En İyi Yönetmen”(Nuri Bilge Ceylan)

12. Ankara Film Festivali, 2000;

“En İyi Film”

İskenderiye Film Festivali, 2000;

“Jüri Özel Ödülü”

“En İyi Erkek Oyuncu”(Mehmet Emin Toprak)

“En İyi Kurgu”

Uzak

Süresi: 110 dak

Filmin Yapım Tarihi: 2002

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü: Nuri Bilge Ceylan

Yapım: NBC Film (Nuri Bilge Ceylan)

Oyuncular: Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Fatma Ceylan, Zuhal Gencer

56. Cannes Film Festivali, 2003;

“Büyük Jüri Ödülü”(Nuri Bilge Ceylan)

“En İyi Erkek Oyuncu”(Mehmet Emin Toprak)

“En İyi Erkek Oyuncu”(Muzaffer Özdemir)

39. Antalya Altın Portakal Film Festivali, 2002;

“En İyi Yönetmen”(Nuri Bilge Ceylan)

“En İyi Film”

“En İyi Senaryo”(Nuri Bilge Ceylan)

“En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu”(Mehmet Emin Toprak)

“En İyi Film”

14. Ankara Film Festivali, 2002;

“En İyi Yönetmen”(Nuri Bilge Ceylan)

“En İyi Görüntü Yönetmeni”(Nuri Bilge Ceylan)

“En İyi Kurgu”(Nuri Bilge Ceylan)

“En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu”(Zuhal Gencer Erkaya)

24. Siyad Türk Sineması Ödülleri, 2002;

“En İyi Film”

“En İyi Yönetmen”(Nuri Bilge Ceylan)

“En İyi Görüntü Yönetmeni”(Nuri Bilge Ceylan)

22. İstanbul Film Festivali, 2003;

“En İyi Film”

“Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yılın En İyi Türk Yönetmeni”(Nuri Bilge Ceylan)

“FIPRESCI Ödülü”

Cinemaya Film Festivali, 2003;

“En İyi Film”

“Büyük Ödül”

13. Orhan Arıburnu Ödülleri, 2002;

“En İyi Film”

“En İyi Yönetmen”(Nuri Bilge Ceylan)

“En İyi Erkek Oyuncu”(Muzaffer Özdemir)

39. Chicago Uluslararası Film Festivali, 2003;

En İyi 2. Film

25. Montpellier Film Festivali, 2003;

“Altın Antigone” (Nuri Bilge Ceylan)

“Eleştirmenler Birliği Ödülü” (Nuri Bilge Ceylan)

Beyrut Film Festivali, 2003;

“En İyi Film” (Nuri Bilge Ceylan)

“En İyi Senaryo” (Nuri Bilge Ceylan)

16. Trieste Film Festivali, 2004;

“En İyi Film” (Nuri Bilge Ceylan)

Mexico City Film Festivali, 2004;

“İyi Yönetmen” (Nuri Bilge Ceylan)

“En İyi Görüntü Yönetmeni” (Nuri Bilge Ceylan)

İklimler

Süresi: 97 dak

Filmin Yapım Tarihi: 2006

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Yapım: Pyramide Films

Oyuncular: Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, Nazan Kırılmış

43. Antalya Film Festivali, 2006;

“En İyi Ses Tasarımı” (İsmail Karadaş)

“En İyi Kurgu” (Ayhan Ergürsel)

“En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu” (Nazan Kırılmış)

“En İyi Yönetmen” (Nuri Bilge Ceylan)

59. Cannes Film Festivali, 2006;

“FIBRESCI Ödülü”

26. İstanbul Film Festivali, 2007;

“En İyi Film”

Skip City Uluslararası Dijital Sinema Festivali Japonya, 2007;

“En İyi Dijital Film”

KAYNAKÇA

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

Armand Mattelart ve Michele Mattelart, **Histoire Des Theories De La Communication.** (İletişim Kuramları Tarihi) Paris: La Decouverte, 1997.

Ataman, Veysel. **Postmodern 'Kurtarıcılar'**. İstanbul: Donkişot Yayınları: 2004

Baydur, Mehmet. **Sinema Yazıları**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Bazain, Andre. **Sinema Nedir?** İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000.

Beigbeder, Olivier. **La Symbolique.** Paris: Pres Universitaires De France,1957

Benjamin, Walter. **Tek Yön**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,1999.

---------- Walter. **Pasajlar**. Çeviren: Ahmet Cemal, Kazım Taşkent. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Klasik Yapıtlar Dizisi, 1992.

---------- Walter. **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, YGS Yayınları, 2002.

Caudwell, Cristopher. Yanılsama ve Gerçeklik. 2. Basım. İstanbul: Payel Yayınları, 1988.

Cirhinlioğlu, Zafer. **Azgelişmişliğin Toplumsal Boyutu**. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 1999.

Coşkun, Esin. **Dünya Sinemasında Akımlar**. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2003.

Doğan, İsmail. **Sosyoloji, Kavramlar ve Sorunlar**. 3. Basım İstanbul: Sistem Yayıncılık, 2000

Doğan,Mehmet. Dil Kültür Yabancılaşma. İstanbul: İz Yayıncılık,2003

Evren, Burçak. **Türk Sineması**. 42. Altın Portakal Film Festivali yayını.

Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliliği.** Çeviren: Cevat Çapan 9. Basım İstanbul: Payel Yayınevi, 2003

Fromm, Erich. **Çağımızın Özgürlük Sorunu**. Çeviren: Bozkurt Güvenç .Özgür İnsan Yayınları, Ankara, 1973

Giddens, Anthony. **Sosyoloji.** Yayına Hazırlayanlar Hüseyin Özel ve Cemal Güzel. Ankara: Ayraç Yayınevi, 2000.

Güçhan, Gülseren. **Toplumsal Değişme Ve Türk Sineması**, İmge Kitapevi, 1992.

Jacoby, Russel**. Belleğini Yitiren Toplum**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Kartal, Kemal. **Kentlileşme**, İstanbul: Adım Yayıncılık, 1992.

Kızıltan, Güven Savaş. **Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu** İstanbul: Metis Yayınları, 1986

Kılıç, Levent. **Görüntü Estetiği,** İstanbul: İnkılâp yayınları, 2003.

King, Anthony D. **Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik** İstanbul: Bilim ve Sanat yayınları,1999

Kongar, Emre. **21. Yüzyılda Türkiye**, 29. Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2001.

---------- Emre. **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, Bilgi Yayınevi, 1979

---------- Emre **Toplumsal Değişme Kuramları Ve Türkiye Gerçeği**, 9. Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi,1995

Küçükömer, İdris. **Düzenin Yabancılaşması**, Beşinci Basım. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2007

Laroque, Pierre. **Les Classes Sociales.** Paris: Pres Universitaires De France, 1959

Löwith, Karl. **Max Weber ve Karl Marx** Ankara: Doruk Yayınları, 1999

Makal, Oğuz. **Sinemada Yedinci Adam**, Ege Yayıncılık, 1994

Marcuse. Heerbert. **Tek Boyutlu İnsan**. İstanbul: May Yayınları, 1975

Marshall, Gordon. **Sosyoloji Sözlüğü.** Çevirmenler: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.

Marx, Karl. **1844 Elyazmaları** Çeviren: Murat Belge İstanbul: Birikim Yayınları, 2000.

McLuhan, Marshall. **Global Köy**, Çev: Bahar Öcal Düzgören. İstanbul: Scala Yayıncılık, 2001.

Mills, Charles Wright. **İktidar Seçkinleri**. Çev: Ünsal Oskay. Ankara: Bilgi yayınevi, 1974.

Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.** 13. Basım İstnbul: İletişim Yayınları , 2004.

Monaco, James. **Bir Film Nasıl Okunur**, 10. Basım İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2008

Onaran, Alim Şerif ve Bülent Vardar. **20. Yüzyılın Türk Sineması** İstanbul: Beta Kitapevi,2005

Oskay, Ünsal. **Tek Kişilik Haçlı Seferleri.** İstanbul: İnklap Kitapevi, 2000.

--------- Ünsal. **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri** İstanbul: Der Yayınları 2003

Özbudun, Sibel, George Markus ve Temel Demirer, **Yabancılaşma Ve…** Ankara: Ütopya yayınları, 2008

Özkalp, Enver. **Sosyolojiye Giriş.** 10. Basım Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2000.

Parkan,Mutlu . **Brecht Estetiği ve Sinema.** İstanbul: Donkişot Yayınları, 2004

Pappenheim, Fritz. **Modern İnsanın Yabancılaşması, Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum** Ankara: Phoenix Yayınevi, 2002

Pösteki, Nigar. **Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması**. İstanbul: Es Yayınları, Aralık

Rotha, Paul. **Sinemanın Öyküsü.** İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000

Suner, Asuman. **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik Ve Bellek** . Metis Yayınları, 2006

Swingewood, Alan, **Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi**, Çeviren: Osman Akınhay. Ankara: Bilim ve sanat yayınları, 1998.

Tanilli, Server. **Uygarlık Tarihi**. 3. Basım. Adam yayınları, 2000.

Tekeli, İlhan **Göç ve Ötesi**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008.

Zürcher, Erik J. **Turkey, a Modern History**, Londra: I.B Tauris&Co. Ltd, 1993.

İklimler. Yayına hazırlayan: Alpagut Gültekin İstanbul: Norgunk Yayıncılık 2009

Kasaba. Yayına hazırlayan: Alpagut Gültekin İstanbul: Norgunk Yayıncılık 2007

Mayıs Sıkıntısı. Yayına hazırlayan: Alpagut Gültekin İstanbul: Norgunk Yayıncılık 2003

Uzak. Yayına hazırlayan: Alpagut Gültekin İstanbul: Norgunk Yayıncılık 2004

İnternet Kaynakları

Ciment, Michel. **Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor**. Les variations sur un thème me plaisent..." Positif, no: 482, Nisan 2001.. Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

Çetin, Berna. **Kendi doğama Uygun Minimal Bir Yapım.** Sinema Dergisi, Ocak 1998'den Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

Erdem, Mehmet. **Piyasa Acımasız ve Demirden Yasalarla İşliyor!.** Antrakt Sinema Gazetesi, Sayı:59, 19-25 Aralık 1997. Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

Erkal, Seyyid N. **Koza'dan Kasabaya Bir Bilge**. Zaman Gazetesi, Mayıs 1999. Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

Göktürk, Yücel ve Sungu Çapan**. Böbrek Denince…** Roll dergisi, Ocak 2000 Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

Kızıldemir, Güldal. **Kasaba'lı Anlam Avcısı**. Radikal gazetesi, 21 Aralık 1997'den Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

Küçüktepepınar, Esin, **Ödül Kaz Dağları ile Geldi**. Sabah Gazetesi 27 Mayıs 2008. Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

Köstepen, Enis. **Sinema pratiğini Fotoğrafa benzetmeye çalışıyorum.** Altyazı, Sayı 15. 2003 s.42 Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.

Yıldırım, Hasanali. **Bir Yüzleşmedir Hayat**. Yeni Şafak Gazetesi 8 Aralık 1997 Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesi www.nbcfilm.com adresinden alınmıştır.