

## SİNEMADA GÖZETLEYENİN GÜCÜ: NURİ BİLGE CEYLAN ÖRNEĞİ THE POWER OF OBSERVER IN CINEMA: THE CASE OF NURI BILGE CEYLAN

H. Tuba CİVELEK

Arş. Gör, Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü,  
tubacivelek@maltepe.edu.tr, Orcid ID: 0000-0003-0710-2555

### ÖZET

Nuri Bilge Ceylan, filmleriyle bir taşra ve Anadolu betimlemesi yaparken, içeriğine kendi yaşamını, hayallerini ve bıraktığı coğrafyayı yerleştirir. Gerçekliğin sunumundan yana olan tavrıyla, çektiği fotoğraf karesi sahneleriyle görüntünün gücünü ekrana yansıtır. Görüntüye anlam katma derdiyle hemhal olan yönetmen sade bir dille doğal filmler çekmiştir. Coğrafya ve ürettiği kültür bir insanın karakterine etki eden en önemli etmenlerdendir. Çağdaş sinemacılar içinde yer alan Ceylan, bir yönetmen olarak kendi coğrafyasıyla paralel filmler üretirken, filmlerin içeriğine yine kendi iç dünyasına ait okuduğu edebi türleri katmaya özen gösterir. Sanatsal birikimini filmlerine taşımasıyla Türk Sineması'na yenilikçi ve zengin bir bakış açısı getirmiştir. İstanbul'daki Anadolu'yu mekân seçen Ceylan, tercih ettiği doğal mekânlarla (orman, deniz kıyısı, bozkır, karla kaplı bir dağ... gibi insanın doğa ile olan aidiyete dair ilişkiselliğini göstererek) pastoral bakış açısını durağan özellikle ilk filmlerinde minimal tarzda aktarır. Ceylan, tarzını net çizgilerle belirleyen ana akım sinemaya boyun eğmeyen bir yönetmendir. Kullandığı kamera açılarıyla ya da karakterlerini konumlandırışıyla yönetmen bir dikizleme - gözetleme konumuna geçer. Gözetleyen bir göz aracılığıyla, kenarda kalmış, şehrin dışında yaşayan insanlara kimi zaman taşrada, kimi zaman da İstanbul'un göbeğinden bakar.

Bu çalışmanın amacı Ceylan'ın filmografisi üzerinden panoptikon (panopticon) kavramı ekseninde içerik analizi yapılarak sinemada gözetleyen (yönetmenin) gücünü ortaya koymaktır. Çalışmanın yöntemi literatür taramaları doğrultusunda *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri panoptikon kavramı ekseninde analiz edilerek çalışmanın kapsamını belirlemiştir. Çalışmada yer verilen filmlere dair teknik bilgiler, filmlerin hikâyesi ve yönetmenin filmlerinde değişen sinema dili, zaman ve mekânı nasıl kurguladığı, kullandığı kamera açıları, oyunculuk tercihleri kavramın nedenselliğini ortaya koyma açısından ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Nuri Bilge Ceylan, film, panoptikon

### ABSTRACT

Nuri Bilge Ceylan, while making a provincial and Anatolian depiction with his films, places his own life, dreams, the geography he left. With its attitude in favor of the presentation of reality, it reflects the power of the image to the screen with its scenes close to the photo frame it takes. The director, who was assumed with the problem of adding meaning to the image, made natural films in plain language. Geography and the culture it produces are an important factor that affect a person's character. Ceylan, who is part of contemporary filmmakers, produces films parallel to his geography as a director, and takes care to add literary genres to the content of films that he reads from his own inner world. With his artistic experience in his films, he brought an innovative and rich perspective to Turkish Cinema. Ceylan, who chose Anatolia in Istanbul as a venue, has a mountain covered with its preferred natural spaces (forest, seaside, steppe, snow... by showing the relationality with nature, especially in the first films, he has adopted a narrative structure that conveys his pastoral perspective in a minimal manner in static dimensions. Ceylan is a consistent director in himself who has managed to stay out of the mainstream tradition that sets his style with clear lines. He expertly uses light in every film. The director switches to a peeping - surveillance position with the camera angles he uses or positioning his characters. Through a watchful eye, he looks at people who are on the sidelines, living outside the city, sometimes in the countryside, sometimes through the heart of Istanbul.

The purpose of this study is to reveal the power of the observer (director) in the cinema by analyzing the content in the axis of the panopticon concept through Ceylan's filmography. The method of the study

determined the scope of the study by analyzing the films of *Small Town* (1997), *Clouds of May* (1999), *Distant* (2002), *Once Upon A Time In Anatolia* (2011), *Wild Pear Tree* (2018) in line with the concept of panopticon. The technical information about the films included in the study, the story of the films and the changing cinema language in the films of the director, how he constructs the time and space, the camera angles he uses, his acting preferences are discussed in terms of revealing the causality of the concept.

**Keywords:** Cinema, Nuri Bilge Ceylan, film, panopticon

## 1. Giriş

Çağdaş sinemacıardan Ceylan, kendine özgü duruşu, hikâye anlatımı ve çektiği fotoğraflarla kadrajını buluşturan özgün sanatsal çizgide filmler üretir. Hikâye anlatımından etkilendiği yazarları ve yönetmenleri edebi anlatısına katarak filmlerinde şimdiki zamanda eski dönemi yaşıyor hissini vererek kurgular. Mekânların, sesin, doğanın ve ışığın kullanımı, insan - doğa aidiyeti ve pastoral hayat izleyiciye olduğu gibi -özellikle ilk filmlerinde- minimal tarzda aktarır. Bu durum karakterlerinin yalnızlığa gömülmesiyle anlatıda durağan hale gelir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmine kadar minimum diyalog kullanır. Işığı ve doğayı her filmde hikayesel anlatımın içinde gösterir. *İklimler* ve *Uzak* filmleri ve sonrası öyküsel anlatı dilini kent - taşra ikilemiyle bireyin iç dünyasındaki çıkmazlara çevirir. Görüntünün gücünün ön planda olduğu *İklimler* filmine dek fotoğraf üzerinden bir anlatıyı benimser. İklimler filminden sonra, diyalog ve karakterlerin hikâyeleri üzerinden giden öyküsel anlatıyı seçmiştir. Öyküsel anlatıyı tercih etmesinde edebi yönünün ve kaleminin en az kadrajı kadar güçlü olmasının önemli bir katkısı vardır. Filmlerinde klasik anlatı yapısında zaman ve mekân sürekliliği yoktur. Anlatı yapısı, izleyiciyi özdeşleşmenin dışına iterek bilindik sinema deneyiminin dışında farkını ortaya koyar. Özdeşleşme yerine belirli mesafeden filme bakan olarak konumlanıp 'kendisi' olarak bulunur. Kamera açılarını konumlandırması seyirciye durağan gelirirken aslında seyirciyi şahit tutarak sürece dahil ederek seyirciye kendi perspektifini dayatarak değil, özgürlük alanı olarak yorumlama çözüme süreci bırakır (Aytekin,2015:249).

İstanbul'da doğan Ceylan'ın çocukluk dönemi babasının doğup büyüdüğü Çanakkale'nin Yenice kasabasında geçer. Ceylan'ın babası ve kasaba hayatı, sinemaya bakışının mihenk taşıdır. Ablasıyla birlikte babasının Amerika'dan aldığı 4 dolarlık makineyle ilgilenmeye başlamaları onları sergi açıp fotoğrafçı ve yönetmen olarak geleceğini biçimlendirir. Eğitim için annesiyle birlikte İstanbul'a gelişiyle Boğaziçi Üniversitesi'nde çektiği vesikalık fotoğraflar, aldığı dersler, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Bölümü'nde okuması sinemaya başlamasını sağlar. 1995 yılında Cannes Film Festivalinde *Koza* filmiyle Türkiye'nin ilk kısa filmi ödülünü alır. *Kasaba*, *Uzak* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde görüntü yönetimi, ses tasarımı, yapımcı, kurgu, senaryo ve yönetmenlik görevi alır. *Uzak* filmiyle 2003 Cannes'da Büyük Jüri Ödülü olarak uluslararası tanınan bir kişi haline gelir. *Uzak*, 23'ü uluslararası olmak üzere toplam 47 ödül olarak Türk sinemasının en fazla ödül kazanan filmi olur. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* Berlin Film Festivali'nde gösterilir. Cannes Film Festivali'nde filmleri ödüllere layık görülen Ceylan, *İklimler*'de FIBRESCI ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle bir kez daha Büyük Jüri Ödülü'nü kazanır. *Kış Uykusu* filmiyle festivalin en büyük ödülü Altın Palmiye ödülünü alır. 2008 tarihli filmi *Üç Maymun* ile En İyi Yönetmen Ödülü'nü olarak akademi ödül yarışında ilk dokuza kalmayı başaran ilk Türk filmi olur. 2016 ayında hazırlanan BBC'nin 21.yüzyılın en iyi 100 filmi içinde *Bir Zamanlar Anadolu'da* 53.sıradadır. Son filmi *Ahlat Ağacı* ile 91. Akademi Ödülleri'nde yabancı dilde en iyi film dalında Türkiye'nin adayı olur (Ceylan,2020). Filmlerinde mekânsal ve zamansal açıdan eve, çocukluğa, taşraya nostaljik değil karşı nostaljik bakıştıdır. Mekânsal olarak taşrayı, hasret duyulan ideal duru ve sorunsuz mekân algısıyla yerine bugünün taşrasına bugünle ilgili sorunlar üzerinden yaklaşır. Araştırmalar, Türkiye'de 1980'lerden bu yana birbirinin zıttı gibi görünen iki sürecin bir arada yaşandığını gösterir. Tanıl Bora Türkiye'de şehirler taşralaşırken, taşra da şehirleşmenin ortaya çıktığını, küresel sermayeleşmenin de taşrada da ortaya çıktığına değinir. Süreç göstermektedir ki, kasabaya yerleşen bu kapitalist zihniyet aslında kasabanın o durağan ve sakin havasını da elinden alarak kasaba kavramını da yok edecektir (Suner, 2015:106,107).

## 2. Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Panoptikon Kavramı Üzerinden İçerik Analizi

Nuri Bilge Ceylan filmleri içinden kasaba-kent hayatı içinde sıkışmış karakterleri ele almasıyla *Kasaba*, *Uzak*, *Mayıs Sıkıntısı* filmleri içerik analizine uygun veriler sunduğu için, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi ile

Ahlat Ağacı son iki filmi olmasından dolayı yönetmenin nasıl bir gözle seyirciye karakterleri üzerinden kendi göstermek istediğini vermesine dair nihai ipuçları bulunması açısından seçilmiştir. Çalışmanın yöntemi bu konuda yazılmış eserler ve kaynaklar incelenerek detaylı bir literatür taraması doğrultusunda seçilen filmler panoptikon kavramı ekseninde içerik analizi yapılarak ele alınmıştır. İçerik analizi aşağıda anlatılacak olan panoptikon kavramı üzerinden ele alınmıştır.

*Hapishanenin Doğuşu* isimli eserinde Foucault, öznenin siyasal bir alanın içine dalmış ve iktidar ilişkileri tarafından kuşatıldığını vurgular. Özneyi, iktidar ilişkileri terbiye eder. Özne, bedeniyle beraber bir üretim gücü tesis ettiğinden dolayı, karmaşık ve toplumsal ilişkilerin gerektirdiği ekonomik kullanıma uygun olarak iktidar ve egemenlik ilişkileriyle kuşatılarak iş gücüne dönüştürülür. Foucault iktidar mekanizmasını, belirli bir noktada ikamet eden ve oradan yayılan merkezi bir olgu olarak ele almak yerine, bunun bir ilişkiler bütünü olduğu kanaatinde. (Foucault, 1992:31). Foucault iktidarın ilişkiler bütününde mevcut doğasını anlatmak için Jeremy Bentham'ın tasarladığı "Panopticon" hapishane modeline başvurur. Bu modele göre, hapishanenin merkezinde duran gardiyan, etrafında dairesel dizilmiş suçlu hücrelerini gözetleme imkânına sahipken, suçlular gardiyanı gözetleme imkânından yoksundur. Böylece eşitsiz bir bakma-bakılma ilişkisi ortaya çıkar. Bu gözetleme ilişkisinin sonucunda, mahkûmlar her an kendilerine gardiyanın baktığı sanısına kapılarak tüm hareketlerini gözden geçirerek, gardiyanın merkezi iktidarını içselleştirmiş olurlar. Bu model, Foucault'nun iktidarın ilişkisel boyutunu açığa vurma bakımından önemlidir. Fotografik görüntüye eşlik eden, kameranın gözünün bir 'dikizleyen-gözetleyen' olma hali Ceylan'ın tüm filmlerinde kendini gösterse de özellikle *İklimler* ve *Üç Maymun* filmlerinde bu durum daha yoğundur (Aytekin,2015:258).

### 2.1. Kasaba Film Örneği

İlk uzun metrajlı filmidir. Türk sinemasının bugüne dek kullandığı temel mantıktan bazı yönleriyle ayrılır. Belgesel formatında adlandırılabilir *Koza* filminden sonra gelen filmlerinden ilki olan *Kasaba*, doğa-insan birlikteliğine dair görselliklerle insanların gündelik hayatlarını birleştiren bir anlatı yapısındadır. İlk iki filmi kasabada geçer. Kasaba yaşamı, aile ilişkileri, gerçekleşmeyen umutlar, hatırlananlar, gündelik hayatın akışı o güne dek sinemada çekilen filmler bağlamında farkını koyar nitelikte olmasıyla gerçekliğin, görüntünün gücüyle sinemaya taşır. Filmleriyle yeni gerçekçi akımında olduğu gibi doğal ortamı kullanarak aile ve akrabasını yani kendi çevresini kadrajına taşıyarak görüntüye anlam oluşturma ve görüntünün gücünü ortaya çıkarma merakını onlarla deneyimleyerek sinemaya taşır (Süalp, vd. 2010:130,131). Film, adını bugün kaybolmakta olan yer/topluluk ölçeği olan "Kasaba" dan alır. Karakterler mekânın huzur vermediği zannına kapılarak mekândan ayrılıp yeni bir yere gitme özleminde. Kasabada zamanın geçişini geçemeyişini her şeyin aynı olduğu bir tekdüzelikte işlerken kurguladığı durağanlık vurgusuyla taşrada zaman akmayışı gösterilir. Saffet karakteri öldükten sonra memlekete gömülmeyi boş şeyler tanımlayıp tek amacı kasabadan kurtulmak olması gibidir. (Suner, 2015:107,108,109) Muzaffer karakterinin Ceylan ile benzer olan yanı Ceylan da Yenice'ye gider. Muzaffer de film çekmek için çocukluğunun geçtiği Yenice'ye gelir. Filmlerinde aynı karakterleri farklı isimlerle, kendi iç devamlılıklarıyla tanıtan tarzıyla Ceylan ek olarak *Kasaba* ve *Uzak* gibi filmlerinde konu devamlılığı zaman - mekân -beden bağımlılığı vardır. Saffet karakteri *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde başka isimlerle yer almıştır. Bütün bu örnekler Ceylan'ın auteur yapmaktadır. Ceylan'ın karakterleri genelde farklı aykırılıklar içindedir. Toplumsal ilişkiler kurmaz, karşılıklı bağımlılıkları hor gören, kural tanımaz ama başka fikirlere de saygılıdır (Ahlat Ağacı filminde Sinan'ın iki imamla konuştuğu sahne ya da kitap yayımlatmak için görüştüğü sahne örneğindeki iki karakter gibi...) (Diken, vd. 2018: 14, 15) .

### 2.2. Uzak Film Örneği

Panoptikon kavramında bakışın nesnesi olan mahkûm, bakan özne olan gardiyanı iktidarını kendi üzerinde hissedip içselleştiriyorsa, filmde kameranın panoptik bakışının nesnesi olan köy sakinleri, Muzaffer'in onlara dönük bakışını içselleştirirler. Babasıyla ve Saffetle sahneleri örnek verilebilir. Kameraya çekilmediği zaman bile çekildiğini sanabilirler. Örneğin kameranın ışığı yanıyor mu sorusunu filmde Saffet de baba da sorar. Saffet'in Muzaffer ile gelmesi *Uzak* filminde onu hoşnut etmeyecek olması da bu yüzdendir çünkü iktidarını sadece kendi amaçları için kullanmayı ister ona kalacak yer vermesi de bir sadakası gibidir. *Uzak* filminde Yusuf'un yaşadığı, var olduğu yeri terk edememe ikilemidir. Hayalini kurduğu dünya da beklentilerini karşılamaz. İçini kemiren esas duygu kasabasıyla ilgili değildir kente geldiğinde de aynı duygu onunla beraber gelir. Hiçbir yere kendini ait hissedememe hali onu yıpratır. Ceylan, karakterlerin iç sıkıntısını hikâyenin de zaman zaman durağanlaşıp önüne geçmesine fırsat vererek adeta oturup dinlercesine kadrajına

taşması kendine has bir özelliğidir. Yusuf'u Mahmut ile buluşturan ortak duygu taşranın bitimsizliğidir. Ceylan'ın deyişleriyle bir şeylerin farkında olup eyleme geçememenin melankolisi vardır. Mahmut bu nedenle sürekli suçluluk, kendinden hoşnutsuzluk duygusuyla yaşar. Mahmut, aslında hayali film çekmek iken reklam fotoğrafları çekmeye başlar. Artık fotoğraf çekmek ona yorucu gelecek kadar uzaklaşmıştır hayallerinden, yapmak istediklerinden. *Uzak* filmi İstanbul'da gösterilen esasında bir taşra filmidir. Yusuf'un ait olduğu kasabadan ayrılışıyla başlayan, iki farklı ayrılık yaşanır. Mahmut'un eski karısı Nazan yeni eşiyle birlikte Kanada'ya göç hazırlığı yaparken Mahmut ile ortak sahip oldukları bir evin satışıyla ilgili buluşurlar. Geçmişte Mahmut'un ısrarıyla kürtaj olması nedeniyle Nazan'ın çocuk sahibi olamadığını öğrendiğinde Mahmut'un yaşadığı suçluluk duygusu ile eski karısını bir daha göremeyecek olmanın üzüntüsü havaalanına gidip gizlice eski karısının ayrılışını izleyişinde görülür. Eve döndüğünde Yusuf'un bıraktığı anahtarı bulur. Konuk odasını eski hali gibi bırakıp itmiştir. Mahmut, yer yatağının arasında Yusuf'a yak bir gemici sigarası diye ikram ettiği sigara paketini görür. Filmin son sahnesi, Mahmut sahilde denize karşı bankta otururken cebinden Yusuf'un sigara paketini çıkarıp yakar, ekran kararır (Suner,2015:119,120).

*Uzak* filmi, taşra üçlemesi *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* içinde yer almasına da taşradan kente geliş bakımından hikâyesi az değişikliklerle başlar. Kış gelmesiyle Saffet'in hikâyesinin bittiği yerden başlaması açısından devam niteliğindedir. Ceylan, minimal diyalog tercih etmiştir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerindeki aynı oyuncuların farklı isimlerle oynadığı Mayıs Sıkıntısı filmindeki sonlanan hikâyenin devamı aynı zamanda taşradan kente geçişle sonu niteliğinde filmidir. Saffet'in adı Yusuf, Muzaffer'in adı Mahmut'tur.

### 2.3. Mayıs Sıkıntısı Film Örneği

Ceylan, filmde kendi hayatıyla özdeşliği Muzaffer karakteri üzerinden gerçekleştirir. Ali ile kaplumbağa sahnesi adeta çocukluk dönemine geri dönüş gibidir. Doğduğu kasabaya film çekmek için dönen Muzaffer'in gözünden babasının, küçük ormanlık bölgeyi tarlasına katmak isteğini ve oradaki hayatı izletir. Küçük yeğeni, babasına müzikli saat aldırarak için uğraşırken halası yumurtayı kırmadan kırk gün cebinde taşımaya başlarsa saat alınacağını söyler. Kuzeni Saffet, İstanbul'a gitme hayaliyle yanıp tutuşan aynı zamanda yaşlıları kalmadığı için kasabada sıkılan toy bir delikanlıdır (Eryılmaz, 2012:44) . Filmin isminden önce açılış sekansının ardından *Kasaba* filmindeki Ceylan'ın annesi ve babası benzer rolde *Kasaba* filminde köyün delisi olarak bilinen Muzaffer'in anne ve babasıdır. Muzaffer İstanbul'da yaşar. Film çekmek isteği üzerine çocukluğunun geçtiği Yenice'yi mekân seçer. Anne ve babasını ve akrabalarını filmine ortak eder. *Mayıs Sıkıntısı* filminde ağaçların ön planda olması aynı zamanda mülkiyet sorunu üzerine de düşündürür. Panoptikon kavramı açısından bakıldığında bir insanın mücadele tutkusu, ağaçlara sahip olma çabası ve ensesinde soluğunu hissettiği iktidarla onu burun buruna getirmektedir. İşte böyle bir durumda mücadele tutkusu ön planda olmasına yaşı da kendi kabuğuna çekilmeyi tercih eden karakter yapısı da el vermez. İktidarın gözetiminde "kendine ait" sandığı bir alanın içinde yaşarken, aynı zamanda Muzaffer'in bakış açısıyla da kendisi bile farkında değilken filmi çekilmektedir (Eryılmaz, 2012: 48, 49, 50).

Filmde iktidar Muzaffer olarak düşünüldüğünde film çekme isteği kendi bencil isteğidir ve tüm oyuncuları bu istek etrafında kamerasıyla yöneterek çektiği görüntülerle kendi iktidarını kutsar. Esasında köydeki insanları yer yer manipüle ederek ya da onların haberi olmaksızın onları kayda alarak kamerayı bir çeşit panoptik göz olarak kullanır.

### 2.4. Bir Zamanlar Anadolu'da Film Örneği

Filmde iktidar Savcı'dır. Filmi, gerilen bir ipin üzerindeki dairesel bürokratik ağ üzerinden iktidar ilişkileri olarak yorumlayan Civelek, Savcı Nusret'in bürokratik ağdaki dolanımına güç noktası olup otorite dolaşımı arkasına katarak ilerlediğini açıklar. Komiser Naci sahip olduğu yetkeyi soruşturma ilerledikçe kaybedeceğini bilir (bu açıdan bakarsak Komiser Naci'nin gerçek korkusu aslında soruşturmanın ilerlemesiye, niye soruşturmanın aydınlanması için bu çabası? Çünkü başka bir soruşturmada ona tekrar teslim edilecek olan komutayı, başarısız olursa, artık sonsuza kadar kaybetmiş olacak. Ceset bulunduğu zaman savcıya nefretle bakması, önemli kanıtlarındandır.) Bürokrasinin en tepesinde savcı vardır ve savcı olaya el koyduğunda komiserin bozulmasından da anlaşılır ki herkes elinden yetki alındığında bir an ruh hali değişirken artık kendi iç dünyasına dönüp cinayetle ilgilenmez (Civelek, 2011). Filmin son sahnesinde hikâye durağanlaşarak karakterlerin gündelik öncelikleri ön plana alınır. Otopsi aletleri yeterli değildir

morgun yenilenmesi gerekir gibi bir sürü izleyiciyi ilgilendirmeyen ama otopsi yapacak kişi için önemli sebepler sıralanır. Otopsi sahnesi uzun bir sahnedir ve o sahnede aslında hayatın bir yerde noktalanırken başka yerlerde de gerçek kaskatı devam edişi vurgulanır. Savcı da bu otopsiyle cesetle aslında kendi hayatı arasında bir bağ kurar ve tüm hikâyesini doktora üstü kapalı günah çıkartırcasına anlatır. Ölen kişinin oğlu top atar yanındaki okulda oynayan çocuklara doktor bu sahneyi uzun bir planla pencereden izler. Bagajda cesetin yanına kavun konulan sahnesiyle Ceylan aslında önemli bir eleştiri yapmaktadır. Köylerde ölümün yaşamın merkezinde olmasının aksine, kent kültüründe ölümün olabildiğince saklanıp unutturulmaya çalışılması, köy-kent farklılığına dair bir eleştiridir. Film, cesedin aranması hikâyesinden öte, doktor, muhtar, savcı ve komiserin iç dünyalarına, karakterlerin yolculuğuna izleyiciyi çıkarır. Doktor karakterinin hikâyesi aslında filmin senaryosunu yazan ve filmde muhtar rolünü oynayan Kesal'ın birebir hayatından alınmıştır (Kesal, 2018:19). Tayini kasabaya çıkar ve altıncı ayında kasabada cinayet işlenir. Katiller cesedi kasabanın uzağında bir tarlaya gömüp ortadan kaybolurlar. Fakat iki gün içerisinde yakalanıp suçlarını itiraf ederler. O gün akşam saatlerinde üç araba dolusu insan, komiser, savcı, diğer görevliler ve aralarında katillerle cesedi bulmak için başlayan ve sabah kadar süren yolculuk Kesal'ı çok etkiler ve 25 yıl sonra filmi çekmek için yol haritaları olur (Kesal, 2018:21).

### 2.5. Ahlat Ağacı Film Örneği

Filmin hikâyesinde kasaba, baba ve oğulun kesişen kaderleri, umutların, hayallerin, çaresizlikle kesiştiği bir sürgün yeridir (Ceylan,2020). Ganyan bağımlısı öğretmen baba ile kitap çıkarma hayali ve işsizliği arasında sıkışmış olan oğlu Sinan'ın hayal kırıklıkları, güç ve iktidara bakışları benzerdir. Sinan, kitap çıkarabilmek için güç ve iktidar sembolü karakterlerin maddi desteğine ihtiyaç duyduğunda, hayalini gerçekleştirmiş başka bir yazarla yüzleşir. Hor gördüğü ve bir statü beyanı için kullandığı ufak kaçamağı, din ve ahlak üzerinden iki imamla içerisine sürüklendiği uzun diyalog, annesine sinik bakışı Sinan'ın kendi içinde de yaşadığı bunalımların verdiği tepkiselliği özetlemektir (Altuntaş, 2018). Hikaye akışı itibariyle de göstermektedir ki *Ahlat Ağacı* filminde iktidar ilişkileri açısından Ceylan ters köşe yaparak halkı iktidar yapıp Sinan karakterini muhalif göstermiştir. Sinan kendini iktidarın karşısında gibi herkesin ona sevimsiz baktığını zannetse de esas herkesin ayrı gözle baktığı kişi babasıdır. Altılı ganyan bağımlılığını öğretmenliğe tercih eden babasının yüzünden ona bu şekilde bakılması da yine iktidarlaşmanın farklı temsilleridir.

### 3. Sonuç

Çalışmada incelenen filmler doğrultusunda, Nuri Bilge Ceylan'ın, "Gözetleyenin Gücü" olarak sinemada kullandığı panoptikon kavramıyla örtüştüğü ortaya çıkmıştır. Ceylan, kameranın gözetleme gücünün etkisiyle, insanların gündelik hayatlarını çekerek sahip olduğu minimal ve sade yaşamı izleyiciye abartıya taşımadan sunmaktadır. Fotoğrafçı, oyuncu (*İklimler* filmindeki rolüyle) Ceylan, toprak ve ülke sevgisini başarıyla kadrajına taşıyan usta bir yönetmen olarak Anadolu'yu milliyetçi bir temelden "romantik" bakış açısıyla değil, iyi-kötü her yönüyle gösteren yalın bir anlatımı tercih eder. Sergileriyle araladığı insandoga ilişkiselliğinin kapısını filmlerine açan Ceylan, taşranın durağanlığında kente duyulan merakı, kente gelince içinde kalan taşralığın ikilemini karakterlerinde -bazen kendisini de filmin içine taşıyarak- gösterir. Gösterme amacı ortaya çıkarmıştır ki sinemada bir yönetmen istediği takdirde kamerasını kullanarak izleyiciye kendi gerçekliğini adeta hayatı yeni doğan bir bebeğe tanıtır gibi sunabilir. Ceylan'ın sinemacı kimliğini yakından tanımak için öncelikle keşfedilmesi gereken yol ailesine, özellikle de babasına çıkar. *Mayıs Sıkıntısı* filmi ve incelenen diğer filmler bu açıdan da değerlendirilmiştir. Ceylan fotoğrafları filmine mekân ararken seçer. Görüntüyü kendi gerçekliğiyle ustaca birleştirmesi de kadrajını iyi kullanabilmesinden kaynaklıdır. Hayatı olduğu gibi çekerken izleyiciye zamanı sindire sindire yaşatması da bu yüzdendir. Ceylan'ın karakterlerini çıkardığı yolculukta yalnızlaştırması, mekâna aidiyet hissini kaybedişlerinde yaşadıkları psikolojik travmaların nedenidir. Ceylan sineması, kendi köklerinden kopmadan yeri geldiğinde çatışan, doğal ve gerçekçi bir Türkiye resmi çizer. İzleyici bu gözle bir film izlediğinde, kendi kasabasına ya da özlem duyduğu mekâna dair objektif bir bakış açısı kazanabilir.

Ceylan'ın ustalığı, izleyicinin duygularını sömürmeden, karakterlerini ve mekânlarını sıra dışı hale getirmeden kendi gerçekliği ve hayattaki duruşlarına sadık kalarak görüntünün gücünü anlatıyla birleştirmesidir.

### Kaynakça

- Altuntaş, M. (2018). “Nuri Bilge Ceylan’ın incelikli sinemasının en yeni örneği: Ahlat Ağacı” , <https://bantmag.com/nuri-bilge-ceylanin-incelikli-sinemasinin-en-yeni-ornegi-ahlat-agaci/> (21.03.2020).
- Aytekin, P.E. (2015). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma (e-dergi), 2015 (1): 247-265 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/178260> (21.03.2020).
- Büker, S. Topçu, Y.G. (2019). Sinema- Tarih Kuram-Eleştiri. İstanbul: İthaki Yayınları
- Civelek, O.(2011). Bir Zamanlar Anadolu’da Bürokratik Ağda Dolaşım. <https://sadibey.com/onur-civelek/> (21.03.2020)
- Ceylan, N.B.(2020).“<https://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php>”,  
“<http://www.nuribilgeceylan.com/movies/iklimler/story.php?mid=4>”,  
“<http://www.nuribilgeceylan.com/movies.php>”,  
“<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/ahlat/story.php?mid=3>” (21.03.2020).
- Diken, B. Gilloch, G. ve Hammond, C. (2018). Nuri Bilge Ceylan Sineması. İstanbul: Metis Yayınları
- Eryılmaz, M. (2012). Söyleşiler. İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Foucault, M.(1992). Hapishanenin Doğuşu. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Kesal, E. (2018). Evvel Zaman. İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş.
- Suner, A. (2015). Hayalet Ev. İstanbul: Metis Yayınları
- Süalp, A. Tül, Z. ve Güneş, A. (2010). Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar. İstanbul: Çitlembik Yayınları.