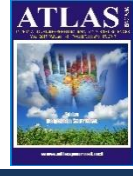




# ATLAS INTERNATIONAL REFERRED JOURNAL ON SOCIAL SCIENCES

ISSN:2619-936X



Article Arrival Date: 30.04.2018

Published Date:25.06.2018

2018 / June

Vol 4, Issue:9

Pp:362-367

Disciplines: Areas of Social Studies Sciences (Economics and Administration, Tourism and Tourism Management, History, Culture, Religion, Psychology, Sociology, Fine Arts, Engineering, Architecture, Language, Literature, Educational Sciences, Pedagogy & Other Disciplines in Social Sciences)

## TÜRK SİNEMASINDA “EPOS” VE “OLAYLARIN AKIŞI İÇİNDE ORADAN ORAYA SÜRÜKLENEN DENEYSSEL KAHRAMAN”

**Prof. Dr. Selma KÖKSAL**

Batman Üniversitesi, selmakoksalcetik@gmail.com

### ÖZET

Dünyaya atılmış insanoğlu kendi ve içinde bulunduğu dünya hakkında düşünmeye başladığından beri çıkmazlarını, çatışmalarını dile getirmenin yollarını aramış, “anlatı” geleneği temelinde “Drama”, “Epos” ve “Lirikos” olarak 3 farklı koldan binlerce yıl gelişimini sürdürmüştür. Diğer anlatı türlerinden farklı olarak “Epos”; insanoğlunun kendi ile yüzleşme cesaretini görünür kılan bir anlatı geleneği olarak öne çıkmakta. “Epos” da kahraman, tarihselliği içinde, olayların akışı içinde oradan oraya sürüklenen “deneysel bir kahraman”dır. Onun eylemleri, ne denli çatışmaları aşmaya da çalışsa, tarihselliğinin içinde gömülür. En nihayetinde çatışmalarımızın büyüklüğü; yaşadığımız zaman dilimi ve coğrafyanın, siyasi ve sosyolojik atmosferin ne denli içinde ve dışında, bunlarla ne denli uyumlu ya da uyumsuz olduğumuzla orantılıdır. Gerçekçi izlekte gelişimini ve başarılarını sürdüren Türk sinemamızda, kendi varoluşu ve yaşantısıyla yüzleşme cesaretinde yaratılan kaç kahramanımız var? Bu bildirinin amacı 100 yıllık tarihi sürecinde Türk sinemasının kendi ve zamanıyla yüzleşme cesaretini gösterebilen nadir “Epos” kahramanlarına odaklanmak ve arka planda değişen toplumsal sosyolojik ve sosyo psikolojik verileri değerlendirmektir.

**Anahtar kelimeler:** Epos, Türk Sineması, Deneysel Kahraman

Dünyaya atılmış insanoğlu kendi ve içinde bulunduğu dünya hakkında düşünmeye başladığından beri çıkmazlarını, çatışmalarını dile getirmenin yollarını aramış, “anlatı” geleneği temelinde “Drama”, “Epos” ve “Lirikos” olarak 3 farklı koldan binlerce yıl gelişimini sürdürmüştür. Diğer anlatı türlerinden farklı olarak “Epos”; insanoğlunun kendi ile yüzleşme cesaretini görünür kılan bir anlatı geleneği olarak öne çıkmakta. “Epos” da kahraman, tarihselliği içinde, olayların akışı içinde oradan oraya sürüklenen “deneysel bir kahraman”dır. Onun eylemleri, ne denli çatışmaları aşmaya da çalışsa, tarihselliğinin içinde gömülür. En nihayetinde çatışmalarımızın büyüklüğü; yaşadığımız zaman dilimi ve coğrafyanın, siyasi ve sosyolojik atmosferin ne denli içinde ve dışında, bunlarla ne denli uyumlu ya da uyumsuz olduğumuzla orantılıdır. Gerçekçi izlekte gelişimini ve başarılarını sürdüren Türk sinemamızda, kendi varoluşu ve yaşantısıyla yüzleşme cesaretinde yaratılan kaç kahramanımız var? Bu bildirinin amacı 100 yıllık tarihi sürecinde Türk sinemasının kendi ve zamanıyla yüzleşme cesaretini gösterebilen nadir “Epos” kahramanlarına odaklanmak ve arka planda değişen toplumsal sosyolojik ve sosyo psikolojik verileri değerlendirmektir.

---Bir odanız var mı? (Şahika Tekand- Mechül Kadın)

----Adım Zebercet, Zebercet (Zebercet)

Bu otelin yöneticisiyim

28 Kasım 1950 de doğdum, 7 aylık,

Annem 44 yaşındaymış o zaman, babamdan büyükmüş, 4 kez düşük yapmış bana kadar

Sünnet olduğum yaz öldü, 1960 da, ilkokul 3 deydim,  
 Ortaokuldan ayrıldım, bir süre aylak dolaştım, sonra askerlik, 71 de terhis oldum  
 Babam birkaç yıl önce öldü,  
 Otel ben yönetiyorum, 80'den beri, sorumluluk isteyen bir iş  
 Adım Zebercet  
 Oysa ben sizinkini bilmiyorum  
 Gecikmeli Ankara treni ile geldiniz  
 Kaydınızı yapamadım  
 Adınızı söylemediniz  
 Döneceğinizi biliyorum gittiğiniz köyden, Hacır Rahmanlı'da

Bir haftaya kadar dönerim dediniz (Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından Ömer Kavur'un senaryosunu yazdığı ve yönettiği filmin giriş sahnesinden-1987)

Bu bildiri metninde, Türk sinemanın en seçkin örneklerinden üç film ve ana kahramanları metnin yazarı tarafından mercek altına alınmıştır. Birincisi Yılmaz Güney'in senaristliğini, yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendiği 1970 yılı yapımı "Umut" adlı film, ikincisi Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından Ömer Kavur'un uyarladığı ve yönettiği 1986 yapımı "Anayurt Otel" adlı film ve sonuncu olarak senaryosunu ve yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın üstlendiği 2002 yapımı "Uzak" adlı film. Her üç film Türkiye'nin farklı toplumsal süreçlerine tanıklık etmekte, kahramanlarının içinde bulunduğu tarihselliği ve yazgılarını epik ve gerçekçi bir sinema diliyle aktarmakta. Türk Sineması'nın bu nadide üç filmini yazımızın teması etrafında irdeleyelim;

### UMUT- YILMAZ GÜNEY-1970

Türk Sineması, ağırlıklı olarak melodram ve komedi türlerinde ürün vermiş, ana akım sinemasını oluşturmuş bir ülke sinemasıdır. Ancak sinemacılar kuşağı diye adlandırılan dönemde sinemamız için kendine özgü bir ülke sineması olma yolunda temeller atılmaya başlandı. Sinemanın görsel bir dil olduğu bilinciyle oluşmaya başlayan ve özellikle edebiyatımızın toplumsal gerçekçi diye adlandırılan döneminin de etkisiyle sinemamız hem görsel olarak daha nitelikli hem de gerçek insan hikayelerinden yola çıkan öyküler anlatmaya girişti. Lütfi Akad ve Metin Erksan'ın başını çektiği bu dönem, özellikle Yılmaz Güney ile doruğuna ulaştı. "Umut" Yılmaz Güney'in sinemasının olduğu kadar Türk Sineması'nın da dönüm noktasıdır. Gerçekten "Umut"lu bir başlangıçtır. Filmin kahramanı Cabbar, Adana'da, yoksul bir faytoncudur. Eşi, beş çocuğu ve yaşlı anasıyla derme çatma bir evde, Adana sıcağından dolayı daha ziyade evin avlusunda yaşarlar. Cabbar belini doğrultmaya çalışır. Milli Piyango alarak bir kurtuluş umudu arar. Çok yoksul insanların hiçbir çıkışı olmadığı gibi onun da yoktur. Felaketler birbiri ardına gelir... Bir gün lüks bir araba faytona çarparak Cabbar'ın atını öldürür. Bu kayıp Cabbar'ın hayatında geriye dönüşsüz bir kırılma yaratacak ve bundan sonra Cabbar'ın yoksulluğu, çaresizliği aynı tarihselliği yaşayan binlerce Cabbar gibi çıkışsızlığa, toplumsal bir prototip olarak bir çeşit deliliğe, çıldırma noktasına doğru sürüklenecektir.

Yılmaz Güney "Umut" filminde, babasının yaşamından yola çıkarak bu hikayeyi oluşturduğunu belirtir. Babası da tıpkı Cabbar gibi, bir gün eve ihtiyar bir adam getirir ve birlikte evi temellerine kadar define aramak için kazarlar. Adana'nın Yenice ilçesinde, Urfalı, yoksul bir tarım işçisinin ve Muş'lu bir annenin (Cibiran aşiretine mensup) oğlu olarak 1937 yılında dünyaya gelen Güney, köyde ırgatlık, bağ bekçiliği ve pamuk toplama gibi işler

yaparak geçen çocukluk yıllarından sonra 11 yaşında ailesiyle Adana'ya taşınır. Güney, ilk, orta ve lise eğitimini Adana'da tamamlar. İstanbul'da İktisat Fakültesi'nde öğrenciyken "Üç bilinmeyenli eşitsizlik denklemleri" adlı öyküsü nedeniyle, iki yıla yakın hapis yatar. Sinemayla ilişkisi Adana'da çocukken başlamış, bir film şirketinin getir götür işlerini yaparak girdiği meslekle bağlantısını İstanbul'a üniversitede okurken Atıf Yılmaz'ın bir filminde oyunculuk yaparak sürdürmüştür. Hapisten çıktıktan sonra sayısı yüze yaklaşan vurdulu kırdılı filmde oynayarak Yeşilçam starlığına yükselir. Lütfi Akad'la birlikte "Hudutların Kanunu" filminin senaryosunu yazar ve filmin başrolünü de üstlenir. Daha sonra yönetmenlik yapmaya başlar.

Güney "Umut" filminde tıpkı "Bisiklet Hırsızları" filminde olduğu gibi evrensel bir işsizlik öyküsü anlatmıştır. Cabbar da, De Sica'nın filminde olduğu gibi debelenir. Yine insanlara yaklaşımı, özellikle Cabbar'ın evdeki sahnelerinde aile bireyleri arasındaki ilişki ve gündelik hayat oldukça sevecen ve sıcaktır. Her iki filmin kahramanları da kapitalist üretim sürecine henüz tam manasıyla kendini teslim etmemiş ancak edecek olan ekonomilerin geçiş kahramanlarıdır. Nitekim "Umut" filmi, Türkiye'nin tarımsal düzenden sanayileşmeye ve kapitalist üretim tarzına hızla evrilmesinin can alıcı mekanlarından biri olan Adana'da geçer ve buradaki toplumsal yapıyı ve sınıfsal ayrımların keskinliğini vurgular. Cabbar, topraksız bir köylü olarak tabancasını ve birkaç parça eşyasını alıp kente göçen bir yoksuldu. Yüzme havuzlu villasında keyif sürmekte olan köyün ağasından para istemeye gittiğinde bize bu geçmişi ve Cabbar'ın varoluş koşullarını kısa bir sahneyle verir.

Öte yandan Yeşilçam sinemasında kendisine büyük ün kazandıran avantür filmlerinin çekici oyuncusu Yılmaz Güney, bu oyunculuk cazibesinden hiçbir şey kaybetmeden, üstelik rolüne olağanüstü bir sıcaklık katarak toplumsal gerçekçi sinemaya doğru keskin bir dönüş yapabilmıştır. Gerçekliği yansıtma yöntemi olarak Güney, kahramanına oldukça nesnel bir yaklaşımla kamerasını doğrultur. Aristoteles'in dramatik yapı formülünden fersah fersah uzak, özdeşleşme ve katharsiz kavramlarını, filmin anlatısında hiç kullanmaz. Cabbar, feodal düzenden kapitalizme evrilmeye başlayan bir ülkenin sıradan bir yoksuludur, mülksüzdür. Güney, Cabbar'ın tüm tradejisine seyirciye sunarken, duygusuz bir dünya sunmaz, ancak son derece temkinlidir duygu yönetiminde. Asıl olan Cabbar gibilerin sert toplumsal değişim sürecinde acımasızca sürüklenişidir. Filmin tüm göstergelerinde Güney (Adana sokakları, Cabbar ve ailesinin ev bile denemeyecek köhne gecekonduları, rehine vermek zorunda bırakılan silah-ki erkekliğin ve feodal yapının bir sembolüdür, lüks araba ile öldürülen atı, çocuklarının eğitim süreçlerinde ne denli haksız bir başlangıçta yaptıkları ve geleceğin bir sonraki nesil içinde pek parlak olamayacağı gibi); güçlü sinemasal göstergelerle seyirciyi tanıklığa, tarihselliğe davet eder. Güney; seyirciyi düşünmek ve filmin sorunsallarını değerlendirmek için tüm yaşamları boyunca devam edecek bir açık sonla film bitirir. Filmin kahramanı olan Cabbar'ın hikayesi, çıkışsız olmasına rağmen ölümcül bir trajedi ile sonlanmaz. Ancak filmin sonunda gözleri kapalı olarak kendi etrafında dönmeye yönlendirilen Cabbar, mükemmel yaratılmış bir Epos kahramanı olarak Türk Sineması'nın olduğu kadar dünya sinemasının da en etkileyici son sahnelerden birinin görseli olarak hafızalarımıza kazınır, bir yerlerde hep bizi rahatsız etmeye, yüreğimizi kazımaya devam eder.

### **ANAYURT OTELİ- ÖMER KAVUR- 1986**

Ömer Kavur'un Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı ve senaryosunu yazdığı aynı zamanda yönetmenliğini üstlendiği Anayurt Otelini 1986 yılında çekilmiş bir film. Bir Ege kasabasında (Nazilli), babadan kalma köhnemiş konaktan bir otel işleten Zebercet'in adım adım tükenmesinin ve intiharla sonlanan irkiltici öyküsünün anlatıldığı "Anayurt Otelinde" kasaba; Zebercet'in sıkışmışlığının, karabasanını yaratan hakiki bir film kahramanına dönüşmekte. Anayurt Otelini, bir sapkınlığın, iletişim zorluğunun, marazi içe

kapamışın, marazi aşkın, yalnızlığın, giderek cinayetin ve intiharın filmi. Ancak kahramanı “Zebercet”in intiharla sonuçlanan özyaşamsal öyküsü, nadir görülen bir akıl hastalığından müzdarip bir anti kahramanın öyküsü olmasının ötesinde adeta Türkiye Cumhuriyeti’nin uzun bir süreci içeren belli dönemlerinin(1950-1984) bir metaforu olma niteliğinde. Şöyle ki;

Kasabanın karanlık, tenha ve korku veren sokakları, resmigeçitler, toplu dua edilen pazaryerleri, hoparlörden buyurganca haykıran belediye anonsları, erkek mekânları, horoz dövüşleri, aksiyon filmleri gösteren kasaba sinemaları, meyhane kahvehane gibi erkek mekanları, mezarlık, tuhaf insan ilişkileri, filmi unutulmaz kılan pek çok ayrıntıdan bazıları olarak belleklere işlemekte. Anayurt Oteli Türk sinemasının en başarılı atmosfer filmlerinden biridir ve bu filmde Türk edebiyatının en sıra dışı yapıtlarından biri, oldukça yaratıcı ve zengin bir sinema diliyle filmleştirilmiştir. Filmin kahramanı Zebercet ana tarafından Ege’li toprak ağası Keçeciler adlı büyük ailenin hayatta kalan son temsilcisidir. Topraklar elden çıkmış, ailenin konak evi Anayurt Oteli’ne dönüştürülmüş, babasının ölümünden sonra da tek başına bu oteli işletmeye başlamıştır. Doğum tarihi 1950, Türkiye’nin istisadi ve politik olarak aks değiştirdiği yılların başlangıcı. Zebercet ana rahmine doymadan 7 aylık pramatüre doğmuş. Adeta Kelime anlamı yontulmamış değerli taş anlamına gelen Zebercet’in tüm hayatı Türkiye Cumhuriyeti’nin, insanların 1950 sonrası bir eğretilmesi . Zebercet ailenin devamını getirecek, annesinin geç bir yaşta ,4 düşükten sonra 44 yaşında doğurduğu erkek çocuğudur, ancak ana rahmine doymadığı gibi, pramatüre, hazırlıksız dünyaya geldiği gibi, ana şevkatine de doyamayacak ve 1960 yılında annesini kaybedecektir. 1960 ilk askeri darbemizin yıllarıdır. Aynı yıl, yani annesinin öldüğü yıl Zebercet sünnet de olmuştur. Sünnet erkeklik ritüelinin ilk önemli dönemeçlerinden biridir ve aynı zamanda büyük çoğunluğu Müslüman olan Cumhuriyet’in gücünün de ilk travmadık erk deneyimidir. Ancak anne figürüyle temsil edilen sevgiden, şevkatten yoksun erkeklik serüvenine devam edecektir Zebercet. Ortaokuldan ayrılan, eğitimini yarım bırakan Zebercet, bir süre aylak gezdikten sonra, askere gider ve 1971 de terhis olur. Gene erkek olmanın en önemli aşamalarından biri olan askerliğini, ikinci askeri darbe sürecinde 1971 yılında tamamlar. Babası öldükten sonra da 1980 yılından beri bu oteli yönetici olmuştur. Babasının ölümü ve kalan köhne son iktidar kalesi “Anayurt Oteli”ni yönetme görevini üstlenmesi, 1980, Cumhuriyetimizin 3. askeri darbe tarihine denk gelir. Ancak adı ile büyük bir zıtlık içindeki konak “Anayurt Oteli”, Zebercet için sıcak bir yuva olmanın çok ötesindedir. Zebercet’in ıssız kalmış ruhu ve bedeni gibi, devasa konağın kasvetli, köhnemiş duvarlarında, büyük bir boşluk içinde dolanır Ömer Kavur’un kamerası. Gelip gidenler içinde sıcak bir yuva olmanın çok ötesindedir bu otel. Konağın son sahibi ve yöneticisi Zebercet’de misafirperlikten, iletişimden son derece uzaktır tıpkı otel gibi.

Filmin merkezindeki ana kahramanımızla film boyunca asla özdeşleşmeyiz. Aksi olarak kahramanımıza son derece mesafeli yaklaşırız, onun oldukça soğuk, buz gibi kasvetli dünyasının içinde Kavur’un kamerası eşliğinde dolanırız, Zebercet’in hem kendi yaşamına hem de içinde yaşadığı bu tarihselliği simgeleyen anayurt olamamış Anayurt oteline olan yabancılaşmasına, ıssızlaşmasına, sevgisizliğine, yalnızlaşmasına, mutsuzluğuna, bunalımına, giderek intiharına varacak sürece tanıklığa çağırılırız. Bu tanıklık, tamamıyla duygudan arındırılmış, “Düşünce” merkezli bir tanıklıktır. Yönetmenin seçtiği çekim ölçekleri ağırlıklı olarak genel çekimlerdir. Nesnel görsel anlatım ile seyirci yapıt mesafesi korunur.

Zebercet’in erken gelmiş doğumu, 1 numaralı odada ve yatakta gerçekleşmiş olabilir, gene aynı odada bir türlü sağlıklı yaşayamadığı tatminsiz cinsel yaşamına tanıklık ederiz. Aynı oda da, aynı yatakta misafir ettiği, geç kalmış Ankara treni ile gelen meçhul, gizemli kadın, Zebercet’in bir türlü birleşemediği değerlerin sembolü gibidir. Moderndir, batılıdır, güzeldir, sıcaktır, şevkatlidir, sanki özgürlükçüdür. Ancak Zebercet’in platonik aşkı ile birleşmesinin hayalini kurduğu bu yatak ve oda, hayal kırıklıklarının, doyamadığı ana rahmin, anne

kaybının, olamamış hayatının, erkekliğinin, ülkenin travmalarıyla iç içe geçmiş hayati travmalarının acı yüzleşmesine dönüşür ve çıkış bulamayarak, aynı yatakta ve oda da yaşamına son verir. Yatak, doyamadığı ana rahminin, birleşemediği gizemli aşkın hayallerinin ve hayalkırıklığının, tatminsiz cinsel hayatının ve erkekliğinin, kısır neslin ve nihayet ölümünün mekanı olarak film de yer alır. Filmin kendisi temel anlamlar dünyasından ve düzdeğişmeci bir aktarımdan, yan anlamlar dünyasına ve eğreltilemeye dönüşür. Anayurt Oteli bir filmsel mekan olarak ve kahramanımız Zebercet temsil ettiği simgelerle ülkemizin, cumhuriyetimizin erkek egemen kültürümüzün ve toplumumuzun, olamamışlıklarının yoksunluklarının eğreltilmesine dönüşürler.

### **UZAK-NURİ BİLGE CEYLAN-2002**

Nuri Bilge Ceylan'ın senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini üstlendiği “Uzak” adlı filmi, farklı toplumsal kesimlere ait iki akraba erkeğin, şehirde, bir evde zorunlu bir araya gelişlerini ve içsel gerilimlerini aktarır. Filmde, kar altında İstanbul görüntüleriyle, durağanın ardında yatan devinim, iç dünyaların karmaşası, ‘doğallık’ ve ‘gerçeklik’ duygusuna sadık kalarak yansıtılır. Ceylan, ikinci uzun metraj filmi “Mayıs Sıkıntısı”nda film çekmek için kasabasına gelen yönetmenin ailesi ve yakın çevresiyle kurduğu ilişkilere yönelerek, Uzak filmindeki temaya doğru bir pencere açmıştır.

“Uzak” filminin ana kahraman Muzaffer; Nuri Bilge Ceylan'ın ikinci uzun metrajlı filmi “Mayıs Sıkıntısı”ndaki, filmini gerçekleştirmek için her olguya malzeme olarak bakabilen şehirli, bencil yönetmen Muzaffer'in reklamcı devamı gibidir. Uzak'da Muzaffer karakteri, reklâm fotoğrafları çeken, yalnız yaşayan Mahmut'a dönüşmüştür ve Mahmut'un akrabası olan kasabalı genç Yusuf, iş aramak için İstanbul'a gelir. Filmin ana eksenini Yusuf'un Mahmut'un evinde kaldığı süre oluşturmaktadır ve Mahmut ile kasabalı işsiz genç Saffet arasındaki ilişki ve gerilimse filmin omurgasını oluşturur. Mahmut karakteri, çıkarıcı, bencil ve var olan düzenle uyumlu, ekonomik yapı ile organik ilişki kurabildiği için ondan beslenen, geleneksel ve toplumsal bağlarından kopmuş, kimseye karşı sorumluluk taşımayan bir karakterdir. Filmde bu aydın tipi kendi yalnızlığında ve bencilliğinde boğulan mutsuz bir kişilik olarak verilmiştir. Diğer karakter Saffet ise işsiz, kasabalı, yalnız bırakılmış ve mağdurdur. Ancak hala aile bağları, yakınları ve hayata karşı duyarlılığını kaybetmemiştir. Bu iki farklı karakter arasındaki gerilim, şehrin merkezinde bir evde yaşanan bu çelişki, Türkiye'de son yıllarda oluşan derin toplumsal ayrışmayı gündeme getiriyor ve Türkiye toplumunun geçtiği dönemeç bağlamında kuvvetli bir gösterge niteliğinde. Şöyle ki:

Seksenli yıllardan itibaren ekonomik, toplumsal ilişkilerin değişmesiyle birlikte Türkiye'de yeni bir şehirli aydın tipi ortaya çıkar. Neo liberalist dünya görüşünün Türkiye'de hâkim kılınmasıyla birlikte bu yeni aydın, kendini toplumsal anlamda tamamen özerk hissediyor, ancak tüm zihinsel yaratıcılığını, pratik hayatta tamamen, doğrudan kapitalizmin hizmetine veriyor. Görünürde bağımsız, hür bir bireydir ama sermayenin taleplerine hizmet edebilmek içindir bu hürriyet. Gazeteciler, propagandacılar, reklâmcılar, şirket yöneticileri, halkla ilişkiler uzmanları küresel dönemin, yukarıda tanımlamaya çalıştığımız konumun parlayan meslekleriydi. Seksenli yıllar boyunca bu meslekler “yeni özgür birey”in en revaçta konumları olarak yükseldi. Bu insanlar bütün bu süre boyunca özgür olduklarına olan tam bir güvenle tüm kişisel yeteneklerini “sattılar.” Mahmut da bunlardan biri... Reklâm fotoğrafçısı. Var olan tüm estetik birikimini doğrudan mal satmaya hizmet için kullanıyor. Bir zamanlar “Tarkovski” gibi filmler çekmek isterken, çoktan inancını ve hecesini kaybetmiş... Sanatkârca düşünecek enerjisi kalmamış. Pek çok insani hasletini yitirmiş Mahmut. Annesinin hastalığını bildiği halde onu aramıyor bile... Eski karısına acı çektirmiş. Halen beraber olduğu kadına acı çektirmeye devam ediyor. Evine iş aramak gibi çok hayati bir nedenle gelmiş olan Yusuf'a bir baş belası imiş gibi davranıyor. Ona yardım etmeyi hiç düşünmediği gibi konuşmuyor bile.

Hatta ona potansiyel bir hırsız muamelesi yapıyor. Yusuf ise filmin mağdur karakteri. Filmin gerçek kaybedeni.

Genç, bilgiye ve umuda aç. Her genç gibi kırılğan, hayalperest, yardıma ihtiyacı var. İletişime ve öğrenmeye açık... Ama her girişimi Yusuf'un bir başka duvarına çarpıyor Yusuf'un. Mahmut'un evinden gizlice annesini arayıp sağlığıyla ilgileniyor. Ama hayatını değiştirme, bir iş bulabilme imkânı yok denecek kadar az. Bugün Türkiye'deki milyonlarca insan gibi. Mahmut'la Yusuf'un, baktıkları yön farklı olduğu gibi düşleri de farklı... Birininki, her şeyin bir yer sarsıntısındaki gibi tuz buz olması, diğerininki küçük belirsiz ışıklar, küçük çan sesleri... Bu iki rüya sahnesindeki derin farklılık, yönetmenin derinlerde kimin ruhunun daha saf ve masum olduğun konusunda net bir tavrı olduğunu göstermekte. Öte yandan farklı toplumsal kültürel katmanları temsil eden bu iki karakterin yan yana gelmesi, bizim sinemamız için özel bir önem taşıyor. Seksenli yıllardan itibaren, "Mahmut"ların yaşam tarzlarının, seçimlerinin onaylandığı, yüceltildiği; Yusuf'un temsil ettiği "öteki"ninse, sürekli, total biçimde aşağılandığı, tıpkı filmde Mahmut'un yaptığı gibi, aşağılamanın yönetmenin gözüne dönüştüğü bir yön kaymasının olduğu bir dönem yaşandı. O dönemin sineması bizi neo liberal hayat anlayışına iten, toplumsal algıyı yok eden bir sinemaydı. Bireyci, bencil, hazcı, maddi, sistemle bütünleşerek yaşamını sürdürmenin bir ayrıcalık olduğu ideolojisini bize boca ediyordu. Uzak bu dönemin yüceltiği bu kesime yöneltilen ilk eleştirel bakış olması bakımından bir kırılma noktası özelliğini taşıyor. Film, izleyicide Yusuf'a karşı derin bir acıma hissi bırakarak sona eriyor. Diğer kahraman Mahmut'u ise anlamsız bir boşluk ve hiçlik duygusu ile dolu olarak parkta yalnız başına oturarak bırakıyoruz. Yaşamı başarısız, hayallerinden uzaklaşmış, kadınları yaralamış, yaralamaya devam ediyor... İyilik yapma, bir insanı anlama ve yardım etme yeteneğinden yoksun, yalnız ve mutsuz.

Nuri Bilge Ceylan ilk filminden başlayarak nesnel kamerasını birkaç istisna film dışında tüm filmsel anlatısının merkezine oturtmuş bir sinemacı. Sadece Türkiye sinemasının tarihinde değil dünya sineması tarihine de görsel dilin gelişimine katkı sunan bir sinematografi geliştirebilmiş bir yönetmen. Genel planlar, sabit ya da yavaş yumuşak kamera hareketleri, özgün kadrajlar, ağırlıklı geniş lens seçimleri, Nuri Bilge'nin nesnel görsel anlatısının temel taşlarını oluşturuyor. Tıpkı Yılmaz Güney ve Ömer Kavur'da olduğu gibi Ceylan'ın görsel anlatısında da özdeşleşme, katharsiz kavramlarına yer yok. Nesnellik ve mesafe içeren bir görsel anlatı tercihi kahramanları buldukları tarihsel süreçlerin çelişki ve sıkışmışlıkları içinde deviniyor ve sürükleniyorlar.

#### KAYNAKÇA

"Sınıf İlişkileri" adlı kitapdan, "Yılmaz Güney ve Toplumsal Sınıflar" adlı Makale'den, yazar Necla Algan, Bağlam Yayınları, 2011 sayfa 194,195

"Taşrada Var Bir Zaman" adlı kitaptan, "Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri" adlı makaleden, Çitlenbik Yayınları, 2010, sayfa 136,137,138, 124

"Senaryo Kuramı", Semir Aslanyürek, Agora Kitaplığı, 2014

"Sinemada Yapım ve Yönetim" , Selma Köksal, Yitik Ülke yayınları, 2017