

SANATIN İÇİNDE SANAT: PROUST MU DOSTOYEVSKİ Mİ?

Tuğrul Aliyev

- Çağdaş Türk sinemasının iki önemli ismi olan Nuri Bilge Ceylan ile Zeki Demirkubuz, sanatsal verimlilik açısından ortak değerlere sahiptir. Eserleri ve poetikalarından yola çıkarak denilebilir ki her iki yönetmenin de ortak kaynağı edebiyattır. Özellikle on dokuzuncu yüzyıl Batı klasikleri, her iki yönetmenin sanatsal estetiğini oluşturan önemli kaynaklardandır. Bir sinemacının poetikasını belirlemek için birkaç yol izlenebilir. İlk yönetmenin eserlerinden yola çıkılarak okumalarına ve seyrettiği / beğendiği yönetmenlerin filmlerine, oradan da Bloom'cu bir psikanalitik yaklaşımla sefaflerinden eserlerine yansımış etkileşim izlerine bakmak gerekir fakat her şeyden önemlisi, yönetmenin demeclerinde ve söyleşilerde kendi sanatı, okumaları ve "kendi"leri hakkında belirttikleri ifadeler esas alınarak bu okumalarla yönetmenin eserleri arasında bağlantı kurulmalıdır. Dostoyevski'nin *Öteki'si* ile Franz Kafka'nın *Dönüşüm* romanı; -roman tarihinde insanın cemiyet baskısıyla kendisine giderek yabancılaşmasını, kişilik bölünmesini alegorize eder. Varoluşçu felsefenin yeknesak on dokuzuncu yüzyıl yansımalarından sonra, yirminci yüzyılda psikanaliz ilminin ihtişamıyla insanı merkeze alan düşünce yapısı moda olmuştur. On sekizinci yüzyılın rasyonalist düşünce yapısı edebiyata ve sanata tamamıyla faydacı bir yaklaşımla yönelmiştir. Bu yüzyıldaki okur kitlesi, mutlak gerçekliğe ulaşmak için edebiyatın, bilhassa romanın büyüğü histeriğinden sonuna kadar faydalanmak istemiş olsa da buna nail olmamıştır. On dokuzuncu yüzyıl ise hakikatin, gerçeklikten tamamıyla uzak olduğunu düşünmüştür. İnsan neden acı çekiyor, neden suç işliyor, belli bir iktidari güç nasıl oluyor da büyük kitleleri yönetiyor, onlar üze-

rinde hâkimiyet uygulayabiliyor ve onlarda korku hissi yaratabiliyor gibi soruların cevabı, psikanaliz ilminin kurucusu Sigmund Freud tarafından da merak konusu olmuştu ve Freud bu merakını *Uygarlığın Huzursuzluğu* adlı çalışmasında psikanalitik açıdan yorumlamıştı. Bu bile yirminci yüzyılı, insanoğlunun kafasındaki soruların cevabının edebiyat metninde yattığı gerçeği hissinden kurtaramamıştı. Ta ki sinema diye modern sanatın gerçekliği alegorize edeceği noktaya kadar. Sinema, teknolojinin imkânlarının tüm dünyaya ulaşmasıyla birlikte inkişafını güçlendirmiş, sürekli gelişen ve yaygınlaşan bir sanat dalı olmuştur.

Sinema, tek başına yoktan var olmuş bir sanat dalı değildi; aksine, tüm sanatlar ile etkileşim hâlinde idi. Hikâye ve *edebîlik* açısından edebiyatla bağı güçlü olan sinemanın temelleri tiyatroya kadar uzanıyor, bir senaryo metninin kurgusal olarak dizilişi hem öykü hem de roman gibi tür olarak varlığı çoktan özümsemiş edebiyat metinleriyle birleşiyordu. Bununla birlikte sinema, görselleştirme yöntemi ve estetizm açısından resim ve fotoğraftan da etkilenmiştir. İnsanlar edebiyatta göremediği şeyleri, sinema eserlerinde görmeye başlamıştı. Sinema, seyircisine bizzat insanı veriyordu. Kimi dönem karakter ağırlıklı filmler işleniyor, kimi dönem filmlerde hikâyeye / vakaya ağırlık veriliyordu. Sinemanın bir *edebîlik* değerine sahip olduğu ve estetik olgularla gösterilenden çok daha fazlasını anlatabileceği gerçeği, 1970'li yıllardan sonra anlaşılmıştır (Stam, 2014: 57). Sinema; edebiyattan, edebî akımlardan, edebiyat yöntemlerinden, edebiyat metinlerindeki temalardan etkilenmiştir. İstese de istemese de bazı yönetmenler, bazı romancıların tesirinden sıyrılamamıştır fakat bir başka husus, teknik yapı açısından bir edebiyat metni ile sinema eserini birbirine benzeyip benzeyemeyeceği meselesidir.

Adı geçen her iki yönetmen, doksanlı yılların başlarında sinemaya adım atmıştır. Nuri Bilge Ceylan; röportajlarda ve söyleşilerde kendi yaşantısı hakkında bilgi verirken lisans eğitimi sırasında fotoğrafla ilgilendiğini, yine üniversitede iken gününün büyük çoğunluğunu kütüphanede dünya klasikleri okuyarak, Batı musikisi dinleyerek ve Batı musikisi hakkında metinler okuyarak, sinema ve fotoğraf üzerine metinler araştırarak geçirdiğini söyler. Ceylan; üniversitede lisans eğitimi aldığı dönemde hem Batı edebiyatı hem de Batı müziği üzerine yoğun okumaları ile düşünce yapısı ve hayal dünyasını daha da zenginleştirirken, aynı zamanda ilham ve yaratma süreci açısından da farklı birçok perspektif elde etmiştir. Sinemaya başlamadan evvel uzun müddet fotoğraf sanatıyla uğraşması, onun sinematografik dilini etkiler fakat uzun yıllar manevi açıdan beslendiği Batı klasikleri; romanları, şiirleri ve tiyatro metinleri Ceylan'ı hem bir senarist hem de yönetmen olarak sinematografik dili bakımından deneyi-

me yönlendirir. Onun sinemasında bu etkenin görüldüğü en önemli yer -denilebilir ki- sinematografik dilidir. Ceylan sinemasının kendine has bir simgeselleştirme yöntemi vardır. Onun bu simgeselleştirme yöntemini, yapısalcı bir yaklaşımla ele almadan, okumaları ve diğer sanatlarla olan münasebeti izlenerek de incelenebilir. Ceylan sineması ve dolayısıyla sinematografik dili; kapatan, gizleyen, örten bir dil olduğuna göre, filmlerindeki hikâye de bu yöntem çerçevesinde şekillenmiştir.

Ceylan'da gördüğümüz Batı klasiklerine olan merak, Zeki Demirkubuz'da da görülür ve her iki yönetmen şahsi bir zevk açısından beğendikleri, yaratma süreci açısından faydalandıkları eserleri yer yer filmlerine de konu edinirler. Her iki yönetmen sinematografik dili açısından hem Çağdaş Türk sineması hem de Geleneksel Türk sinemasından sıyrılarak farkındalık yaratmışlardır. Belirtmek gerekir ki her iki yönetmenin eserlerinde yeğledikleri esas özellik, *edebîlik*dir. Bir sanat eserini diğer eserlerden farklı kılan temel özelliği de dilidir. Her iki yönetmenin poetikasında en üst konumda duran bir selef vardır. Bu selef, halefi hem yaratma süreci hem de felsefi ve edebî bir düşünce yapısıyla etkiler ve halefin poetikadaki sorunlar, bu etkileşimden kaynaklı meseleler etrafında şekillenir. Hem Ceylan'ın hem de Demirkubuz'un poetikası, iki farklı dünya klasiğinin sanatı etrafında şekillenmiştir.

Zeki Demirkubuz, okumaları, eserlerindeki felsefi yaklaşımları ve sinemasındaki teknik yapı itibarıyla bir Dostoyevski halefidir. Meşhur bir Dostoyevski romanı olan *Yeraltından Notlar*'dan esinlenerek çektiği *Yeraltı* filmi de bu etkinin bilerek belli edildiği bir eserdir. Dostoyevski poetikasında görülen insana yönelik meseleler ve insan olma, insan kalabilme ile ilgili felsefi sorular ve çıkmazlar, Demirkubuz sinemasının ana hatlarını oluşturur. Cinayet, insan öldürme, ölüm korkusu ve ölüm kefareti, suç ve günah gibi meseleler, karakterlerin trajedisi üzerinden tekrardan sorgulanır Demirkubuz sinemasında. Bazı karakterleri kibir karşısında vicdanlarına yenik düşerek, masumiyet sembolü (bu sembol Demirkubuz sinemasında genellikle kadındır) bir figür karşısında diz çökerek ağlarlar. *Yeraltı* filminde kendi Egosu ile çatışan, hiç kimseyi beğenmeyen, bunalımlı ve yer altı hayat yaşayan, arzu nesnesine sahip olmayan bir ana karakter vardır. Demirkubuz karakterleri, yine Dostoyevski kaynaklı aşka ve ilgili arzu nesnesine karşı kayıtsız, toplum algıları ile çatışan, süper egonun idi bastırmasıyla kendi iç kabuğuna dönen determinist bir felsefeye sahiptirler. Demirkubuz, tıpkı Dostoyevski gibi eserlerini felsefi bir boyuta yöneltmek için dramatik bir hikâye ile giriş yaparak karakterleri ve dolayısıyla hikâyeyi trajediye yöneltir. Metnin ilerleyen kısmında trajik ile dramatik arasında ayrımı tasnif edeceğiz ama bundan evvel Dostoyevski poetika-

sının Demirkubuz sinemasındaki asıl tesirine değinmek gerekir. İster Dostoyevski poetik sorunsalı ister ampirik bir hayatın yansıması isterse de fenomenolojik bir yaklaşım olarak Zeki Demirkubuz'un dili, kurgusal bakımdan Dostoyevski romanlarındaki anlatım tekniğinin görselleşmiş biçimidir. Dostoyevski'nin ebat olarak geniş hacimli romanlarında saptanmış belli başlı teknikler vardır. Bunlardan birincisi tahkiyede görülen teknik yapıdır. Dostoyevski tahkiyesi bol miktarda diyaloglardan oluşur fakat bu diyaloglar hem anlatıcıya hem ana karakterin bilinçdışındaki "öteki"ne hem de normal diyalog olarak karakterlerin karşılıklı konuşma eylemlerine yani üç kısma indirgenir.

Sinema seyircisi saf bir görseli değil, bilerek yönlendirilen ve belli bir kronolojiyle birbirine bağlantılı görseli seyrederek. Bu seyir, belli bir bilincin o seyir üzerinde düşündüğü ve yeniden yapılandığı ve şekillendirdiği bir biçime sahiptir. Bu seyrin hikâye odaklı yaklaşımı ise trajik ve dramatik olarak ikiye ayrılır. Her iki terim edebiyat ve sanat eleştirisinde, Aristoteles'ten bu yana kullanılmakta olup çeşitli dönemlerde farklı konularda, farklı işlevleri tanımlamak için de kullanılmıştır. Northrop Frye; *Eleştirinin Anatomisi* adlı çalışmasında, her iki kavrama "Kipler Teorisi" başlığı altında yanıt getirir. Frye'a göre trajik karakterlere karşı duyulan hisler karışıktır. Fiilî eylem değil, düşünsel ve ampirik bir eylem biçimi trajik karakteri harekete geçiren unsurdur. Trajik konumda bir karakter, dışsal unsurlar doğrultusunda harekete geçmez; genellikle dramatik bir olayın devamında, kendi karakteristik ve psikolojik tutumu ile fiilî eyleme yönelir. Dramatik etken, ana karakterin hareketini yönlendiren "diğer karakterler" in eylemlerini temsil eder. Ana karakter dışındaki diğer karakterler, bir derin karaktere sahip olmaktan uzak, daha çok yazarın / yönetmenin müdahalesi ile ana karakteri mevcut "sonuç"a yönelten sembolik figürlerdir. "Dramatik bir mecrada, bir saplantı vakasını ve hatta ikiyüzlülüğü içeriden irdelemek oldukça zordur" der Frye (Frye, 2015: 67). Dramatik mecrada, bir karakter dışsal unsurlar ile fiilî eyleme yönelirken trajedik mecrada, dramatik eylemin sonucunda bir karakter kendi kararları ile fiili eyleme yönelir. Bu zaman, bir durum karşısında ana karakterin nasıl bir tutum sergileyeceği derinlemesine işlenirken aynı zamanda ana karakterin birçok karakteristik unsurları rahatlıkla çözümlenebilir.

Ancak Demirkubuz sinemasında ve de Dostoyevski'de görülen asıl unsur, trajik mecradır. Dramatik mecrada, genellikle karakterlerin mevcut vaka karşısında sergileyecekleri davranışlar az ya da çok belirgindir ama trajedik mecrada karakterler, mevcut vaka karşısında kendi perspektifleri ile davranış ve tutum sergilerler. Dostoyevski'nin Raskolnikov'u mevcut vaka karşısında tüm ahlaki ve toplumsal algıların önünde suçlu mu günahkâr

mı yoksa doğru mu haklı mı olduğunu tartışır. Aynı şekilde Demirkubuz'un Bekir'i (hem *Masumiyet* hem de *Kader* filminde), doğru ve yanlış kavramları ile ahlaki bir çerçevede içsel mücadele yaşar. Hem Dostoyevski'nin hem de Demirkubuz'un eserlerinde tek bir karaktere odaklanarak trajik mecranın etrafında şekillenen bir üslup değil, trajik mecranın doğurduğu vaka etrafında her karakterin birer "ana karakter" gibi davranış ve tutumları esas alınır. Bununla da her iki sanatçı, eserlerinde; mevcut vakayla belli kanunları, birtakım insani durumları ve duyguları anlatırlar. Örneğin *Masumiyet* ve *Kader* filmlerinde hikâye, sadece Bekir karakterinin etrafında şekillenmemiştir. Filmin hikâyesinin etrafında yer alan birçok karakter de trajik mecrada filmin merkezindedir. Marcel Proust, sanata ve edebiyata dair yazılarının birinde, edebiyat eleştirmenlerinin birçoğunun rahatlıkla katıldığı bir ifade kullanmıştı: "Dostoyevski'nin bütün romanlarının adı *Suç ve Ceza* olabilirdi" (Proust, 2015: 75). Demirkubuz poetikasının sorunları arasında suç ve günah, selefenden kaynaklı bir etkileşim sonucu ön plandadır. Bazı filmlerinde fiilî bir suçun etrafında şekillenen bir hikâye ile karşılaşılır; bazılarında ise günah / kefarete / ceza gibi kavramlarla mücadele eden karakterlerin hikâyesi anlatılır. Her iki denkleme, filmlerinde görülen poetik sorunlar, yaratıcı öznenin (selefin) birer meselesi olarak kafasını meşgul etmeye devam eder.

Dostoyevski'nin trajedik meselelerinden hiç şüphesiz birincisi, insan olmanın dayanılmaz acısı ve zorluğuydu fakat eserlerini özgün kılan özellik bir tek bu değildir. Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı çalışmasında; Dostoyevski romanları üzerinde yoğun okumalarından sonra sistematik olarak birçok sonuca vardığı, bu sonuçların da Dostoyevski poetikasının belli başlı sorunlarını açığa çıkardığı görülmektedir. Dostoyevski'de her karaktere ait trajik eylem, diyalojik sistemin birer yansımasıdır. Diğer bir ifade ile bu farklı karakterler Dostoyevski'nin konuşan diğer yüzüdür. *Karamazov Kardeşler*'de, Karamazov kardeşlerinin her biri Dostoyevski'nin ideolojik olarak birbirinden farklı söylemlerinin ikame figürleridir. Bahtin, "monolojik dünyada bir karakter ya olumlanır ya da yadsınır" der (Bahtin, 2015: 134). Suçun işlevi ve suçun toplumsal açıdan konumu kesin hatlarıyla belirginleştiğinden sanat eserinde suç, simgesel olarak bir karakterle alegorize edilir. Yine Bahtin, "Olumlanmamış bir düşünce, eğer sanatsal yapıya dâhil edilecekse genelde anlamlandırma gücünden yoksun bırakılmalı ve fiziksel bir olgu hâline getirilmelidir" diyerek yukarıda belirttiğimiz duruma açıklık getirir. Diyalojik denklemin merkezinde birkaç sorun vardır. Bu merkezdeki sorunlara, farklı açılarla yeniden değinilir. Bir başka ifadeyle sanat eserinin konusunu teşkil eden sorunlar, kesin bir çözüm kazanmaz ve tekrar ele alınır. Trajik konumda Demirkubuz karak-

terleri, suç ve günah kavramlarını aynı konu etrafında tekrar ele alırlar. Örneğin *Yeraltı* filminde; ahlak ve hakikat kavramları, ulusal alegori yüklü yemek sahnesinde beş karakter tarafından tartışılır. Bu tartışma birebir ahlak ve hakikat kavramları üzerinden yapılmaz.

Her iki sanatkâr, diyalojik açıdan ideolojik telkinini meşrulaştırma çabası içersindedir ve bu mücadele her iki fikir arasında çatışmaya sebep olur. Gelgelelim Demirkubuz sineması da diyalojik olarak kader ile mücadele / çatışma metaforunu esas alır. Demirkubuz filmlerinde kendiliğinden açılan kapılar ve kimi zaman sahnedeki mevcut seyre bu kapı aralığından olaya “odaklanması”, Dostoyevski’vari bir diyalojizmdir. *Suç ve Ceza*’da da aynı şekilde Raskolnikov’un işlediği cinayetten sonra kendisi ile ettiği mücadele sırasında bir üçüncü şahsın müdahalesi gözlemlenir. Raskolnikov kendisi ile didişirken başka bir karakter onun yanına gelir ve monolojik söylem yerini diyalojik söyleme bırakır. Demirkubuz sinemasında; kapının kendiliğinden açılması, diyalojik söylemin boyut değiştirmesidir. Bahtin’e göre roman türü, aslında diyalojinin bir sonucudur. Diyaloji, *çok seslilik* veya *çift seslilik*’tir. “Dostoyevski yapıtlarında açıklanan, tek bir yazar bilincinin aydınlatıldığı tek bir nesnel dünyadaki karakterlerin ve yazgıların çokluğu değildir; daha çok her biri eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmazlar” (Bahtin, 2015: 49). Zeki Demirkubuz sinemasında da diyalojik açıdan kendi dünyalarına ve kendi haklarına sahip farklı bilinçler, olayın merkezi etrafında birleşirler ama kaynaşmazlar. Zeki Demirkubuz, Dostoyevski’nin tahkiyeleştirme yöntemini yer yer birebir uygular. Bunu ise eserlerinde belli birtakım simgelerle gerçekleştirir.

Zeki Demirkubuz, Dostoyevski’ye Nuri Bilge Ceylan, Marcel Proust’tur. Ceylan’ın röportajlarında Marcel Proust’u okuduğuna dair bir belirti yoktur. Garip olan şu ki Demirkubuz, Dostoyevski’den etkilendiğini bir şekilde belli etmiştir ama Ceylan için aynı yorum söz konusu değildir. Ceylan’ın poetikası ve kaynakları ile Proust’un kaynakları ve poetikası arasında birtakım benzerlikler vardır. Her iki sanatkârın kaynaklarının benzer oluşu, yaratma süreçlerini ve bir sanatkâr olarak mizaçlarını da etkilemiştir. Her iki isim; simgeleri, bilinçdışını, bizatihi hayali konu edinir. Ceylan’ın eserlerini ve poetik tutumunu göz önünde bulundurarak Proust ile bağlantısını pekiştirebiliriz. Ceylan sineması, -kendisinin de deyimiyle- bir “atmosfer” sinemasıdır. Bununla beraber Ceylan poetikası, akabinde güçlü bir şekilde edebiyat ve diğer güzel sanatlardan beslenir. Resim ile Ceylan sineması arasındaki ilişki, on dokuzuncu yüzyılın empresyonist sanat akımıyla bağlantılıdır. Ceylan, sinemasını seyir odaklı inşa eder. Ceylan’ın sinematografik dili, görsel estetiği esas alır. Bu görsel estetizm

ise empresyonist bir izlenime sahiptir. Hikâyeden ziyade “aura” odaklı bir sinema olduğundan ve tabii ki seyir / temaşa merkezli bir dil kullanıldığından onun eserlerinde mekân ön plandadır. Mekânın, dolayısıyla nesnelerin / eşyanın ön plana çıkması da roman tarihinde on sekizinci yüzyıl ile başlar. Bilhassa natüralist romancıların tabiatı merkeze alması, empresyonist ve sembolist şairlerin duygu durumunu tanımlamak için kâinatı bütüncül ve simgesel olarak şiirlerinde işlemesi sanat eserlerinde mekânın önemini baskın hâle getirmiştir. Marcel Proust gibi yazarlar, mekânı / şeyleri; bilincin ve bilinçdışının, duyuların, arzuların, belli birtakım duygu tonlarının sembolü olarak eserlerinde işlemişlerdir. *Kayıp Zamanın İzinde* yapıtı, Proust’un poetik olarak en çok uğraştığı iki kavramı da göz önüne getirir. Zaman kavramı ve bunun edebî metindeki işlevi, iki sanat kolundan beslenmektedir. Proust’un hem musikiye hem de resme olan merakı, iyi bir Proust okuru tarafından aşikâr meseledir. Onun empresyonist musiki ve şiire olan tutkusu, eserlerini biçimsel olarak etkilemiştir. Proust’taki zaman kavramı, Bergson (duree) sezgiciliğinin bir yansımasıdır. Yapıtın ismindeki bir diğer kavrama dikkat etmeliyiz: “kayıp”. Proust, muhayyilede gezinirken, somut olarak “ben”in dışında duran zamanı “kayıp” olarak nitelendiriyordu. Bir şeyler üzerinden bir başka şeyleri hatırlarken aynı zamanda imgeler arasında geziniyor, bu imgelerse esasını bakıştan, musikiden ve mekândan alıyordu. Mekânla muhayyile arasında, eşya ile soyut hatıralar arasında bağlantı kurması, empresyon sanat anlayışının bir izleğidir. Ceylan sineması açısından da empresyon tesirin seyir / temaşa bahsinde etkili olduğunu belirtmek gerekir. Bir olayı veyahut bir anı hatırlarken göstergeler dünyası içinde dolaşmak, imgelerle sonu olmayan tanımlara yönelmek tek bir duygu tonunu derinlemesine yeniden deneyimleme arzusudur. Diğer bir ifade ile hissedilen soyut bir anın “adını koyabilmek”, “kayıp zamanı” aramaktır. Ceylan sinemasında semiyotik ve skopofik sahneler / göstergeler, “kayıp zamanı” arayan bir dilin yansımasıdır. Biz bir anı yaşarken tek bir ana odaklanarak o anın etrafında cereyan eden diğer unsurlara dikkat edemeyiz fakat duygusal olarak her anın tadı bilinçdışımızda tüm “an”a yayılmış biçimde kayıtlıdır yani bir öznenin arzu nesnesine karşı tutkusu veyahut arzusu, metaforik olarak mekânla / şeylerle bütündür. Arzu nesnesine ait metaforik nesnelere, bizatihi bilinçdışındaki duygusal imgeleri çağırıştırır. Proust, bilhassa imgelerle ilgili konuyu esrarlı / gizemli hâle getirmiştir (Şahin, 2012: 447). Her iki sanatkâr, hayatın belli kronolojisi dışında kalan ve küçük gibi gözükse de fakat mekânla, kâinatla, şeylerin bütünüyle en ince duyguları birleştiren unsurları (ve bunun sonucu hazları) belli bir aura çerçevesinde kalıcı kılmaya çalışırlar.

Klasik bir Ceylan sahnesinde, belli başlı maddeler görsel estetiği zenginleştirir ve yukarıda belirttiğimiz birleşmeyi somutlaştırır; bu sahneler (örneğin *İklimler* filmindeki İsa karakterinde ve *Uzak*'ta, Mahmut karakterinde görüldüğü gibi) trajedik mecra açısından tamamlanmış bir duygulanımdan sonra kronolojik bütünlük kazanır. Estetik sahneden önce trajedik hadise estetik duygulanımın zeminini hazırlar. İkinci husus, mevcut estetik sahnelerin oldukça durağan, ölgün renklerle belli "aura"ya sahip olmasıdır. Üçüncü husus olarak bu sahneler, olabildiğince uzun tutulur ve sabit bir kadraj açısından, genellikle simetrik bir açıda, âdeta bir resim veya fotoğraf karesi gibi tasarlanır. Estetik sahnelerdeki duygu yoğunluğu bir önceki sahnenin ve filmin tüm atmosferinin imgelerini hem mekânla hem de zamanla bütünleştirir ve somutlar. Barthes'ın görüşüne göre Proust, eserlerini oluşturan ilgili parçaları, paragrafları ve bölümleri kronolojik bir düzen içinde değil, rapsodik bir düzen ile kurgulamıştır (Rifat, 2015: 71).

Ceylan karakterleri; skopofik seyir konumunda, mevcut anı veya herhangi bir manzarayı dolayısıyla kâinattaki şeyleri seyredirken seyredilen bu manzara ile birlikte kendi iç hâllerinin imgelerini de seyretmiş olurlar. Proust karakterleri muhayyilede yolculuk yapıyor; bu yolculuk esnasında kâinattaki her üç zamanı tek bir anda birleştiriyor; geçmiş, şimdi ve geleceği sadece "şimdiki zaman" konumunda deneyimliyordu. Proust, bunu yaparken tek bir imgeden yola çıkar. Ona tüm bu birbirinden farklı imgeler yığını hatırlatan unsur, tek noktada birleşmek ister; o da bütünlük. Diyelim öğle vakti, güneşli ve hafif rüzgârlı bir günde, salondaki pikapta çalmakta olan bir Debussy prelüdünü evin ikinci katında, balkonda dinlerken bir Proust karakteri; öğle vaktinin (I), güneşli (II) ve hafif rüzgârlı bir günün (III), pikabın (IV), Debussy prelüdünün (V) tüm imgesel değerleri balkonun eşiğine toplanıverir ve Proust karakteri geçmiş ile şimdi, şimdi ile gelecek arasında git-gel yaşar. Bir anlık hatıradan yola çıkan Proust, birinci denklemde eşyayı, daha sonra o eşyanın kendisi açısından imgesel değerini, toplumsal açıdan nostaljik edimlerini anlatmaya başlar. Bu denklemde her kelime bir başka kelimeyi ve hatırayı, dolayısıyla da bilincin nesne üzerindeki simgelerini ortaya çıkarır. Belli bir manzara karşısında dalgın bir biçimde düşünmeye başlayan Ceylan karakterleri de aslında mekâna değil "iç"e bakmaya başlarlar. Bir şeyin bir başka şeyin yerine ikame etmesi, sözgelimi hüznün bir manzara imgesinin yerine geçmesi, her iki unsurun (muhayyile ile seyredilen manzaranın) varoluşsal olarak bütünleşmesi demektir. Estetik bakış, hem skopofik hem de nostaljik bir imgelemdir. Ceylan karakterlerinin seyir tutkusu ve merakı, varoluşsal bütünleşmenin ve her üç zamanın tek bir andaki imgelemine sürekli

kılmanın birer yansımasıdır. Bu pasajı daha iyi anlamak için, Proust'taki uzun cümlelerin sebebini ve Ceylan sinemasındaki uzun ve durağan seyir sahnelerini anlamlandırmak için varoluşsal felsefeye yakından bakmak gerekir. İnsanın yarım olduğuna inanılan ve insanın yaşamı boyunca bütünlüğü/tamlığı denemeye çalıştığını iddia eden varoluşçu felsefe, İslamiyet'teki Sufizm ile benzer bir görüşe sahiptir. Tanpınar *Edebiyat Üzerine Makaleler*'deki "Şiir ve Rüya" başlıklı yazısında, şiirin, tamlık hâlini gerçekleştirme vasıtalarından biri olduğunu söyler (Tanpınar, 2011: 30-31). Şahin ise "şiir ve bütün güzel sanatlar 'tam'lık metaforu etrafında şekillenir" der (Şahin, 2012: 57). Varoluşçulara göre, yaşarken insan tamlık hâlini bazı yollarla deneyimleyebilir. Bunlardan birincisi aşk, diğeri ise güzel sanatlardır. Bir olma / tamlık / bütünlük / devridaim kavramlarının hepisi güzel sanatlarla deneyimlenebilir. "İnsan, bütünden kopmak suretiyle yaratıldığından, bütünlüğün hazı bilinçdışında kayıtlıdır" (Şahin, 2012: 34). Sanat eseri de gerçekliğin, herhangi bir şekilde yaratıcı öznenin deneyimlerinin veyahut bilinçdışının birer yansıması olduğuna göre tamlık/bütünlük "hâli" alegorik açıdan gerçekleştirilebilir. Tamlık ve bütünlük hâlinin sanat eserinde yansıması için Kantçı bir yaklaşımla "monogram" terimini kullanmak gerekir. "Monogram', Kant'ın, zamanın mekâna dönüştüğü ve içsel hissin dışarıya yansıtıldığı şemalara verdiği isimdir" (Ferraris, 2008: 95). Şimdi hem Ceylan'ın hem de Proust'un uzun paragrafla/sahnelerle ne yapmak istediklerine bakalım: her iki sanatkârın poetik sorunları arasında, eserlerindeki karakterlerin ve de eserlerindeki dilin mutlak olamama gibi bir sorunu olduğu görülmektedir. *Uzak* filminde Mahmut, *İklimler* filminde İsa ve *Kış Uykusu* filminde Aydın, mutlak/kesin/sabit olandan uzaktırlar. Her üç karakter de varoluşsal bir bütünlük/tamlık meselesi ile uğraşırlar. Bütünlük ile elde edilebilecek olan hazdır (Clero, 2011: 66-68). Her cümlelerin bir başlangıcı ve sonu vardır ve başlangıç ile cümledeki nokta yani cümlelerin sonu arasında da hem mesafe hem de her iki nokta arasında anlatılmak/deneyimlenmek istenen bir mesele vardır. Proustvari bir cümlede, cümle uzatıldıkça, cümlelerin içersinde deneyimlenmek istenen mesele/meseleler de bir o kadar her üç zamanın bütünlüğünde deneyimlenmiş olur. Yani cümle uzatıldığında haz da bitmemiş olur ve devam eder (Şahin, 2012: 61). Aynı düstur veya denklem Ceylan sineması için de geçerlidir. Mahmut karakteri elinde sigara, gergin bir sahenin/içsel hesaplaşmanın sonucu yorgun ve dalgın bir şekilde, sessizce denizi seyrederek düşünmektedir. Görsel açıdan kamera simetrik ve sabit bir kadrada uzunca bir süre "an"a odaklanır. Bu sahnedeki an uzatıldıkça, karakterin varoluşsal deneyimi de uzatılmış olur ve bu durum karaktere haz verir. Denilebilir ki, bu durum bizatihi yaratıcı özneye/yönetmene

haz verir. Kâinattaki şeyleri bir ve bütün olarak kavramak arzusu da hazza ilişkindir. Ceylan sineması açısından bahsedilen bütünlük dilsel yolla kavranılmaya çalışılır. Bütünlük, dilin kendi üstüne kapanmasıyla / toplanmasıyla gerçekleştirilir (Şahin, 2012: 64). Klasik bir Ceylan ve Proust sahnesinde / paragrafında “şeylerin” tamamı, “insan muhayyilesi” imgesinde bütünleşir. Çünkü muhayyile, sonuçlanmış deneyimler üzerinde imgeler üretir. Bu tamamlanmış ampirik sonuçlar ise mekânla / şeylerle yeniden deneyimlenir. Dolayısıyla bir imge, hiçbir zaman tamamlanmayan somut veya soyut anlamları temsil eder fakat burada her iki sanatkârı poetik açıdan pekiştiren önemli bir detay vardır: her iki sanatkâr poetik olarak eserlerinde kesinliği esas alan bir dil kullanmazlar. Ceylan’ın sinematografik dili tıpkı kullandığı imgeler gibi her üç zamana gider gelir; fakat hiçbir zaman tek bir zamana bağlı kalmaz. Burada kastedilen zaman kavramı kronolojik zaman değil, imgesel zamandır. Aynı şekilde *Kayıp Zamanın İzinde* eserindeki ilgili paragraflarda sembolik göstergeler neredeyse yok denecek kadar azdır çünkü Proust “şeyler”i sembolleştirmez, imgeselleştirir. Proust’taki “kayıp zaman” ifadesi ile kastedilen, sadece geçmiş zamana ait unsurlar değildir. Kayıp zaman, kronolojik takvim zamanın dışında ama aynı anda onun içinde kalan unsurların fenomenleştirilmesidir. Her iki sanatkârın dili, fenomenolojiktir. Her iki sanatkâr ilgili eserlerinde “kayıp zaman” ile kastedilen şeyleri fenomenleştirir. *İklimler*’de İsa karakterinin dalgın bir biçimde manzarayı seyredişi skopofik bir dille fenomenleştirilirken ayrıca vaka ile bağlantılı olarak karakterin gelecek zaman endişesi, geçmiş zaman ile hesaplaşması, şimdiki zaman içinde duyduğu rahatsızlığı da anlatılır.

Nuri Bilge Ceylan’ın dili, hazzın dilidir. Tümüyle vakadan arınmış ve sadece muhayyel kâinatın dehlizlerinde imgeleri seyreden yaratıcı öz, kendini ve düşüncelerini mekânda/şeylerde bulur. Estetik seyir, bilincin, dolayısıyla erotik bir dilin temsilidir. İster Ceylan’da isterse de Proust’ta bilinçdişi ile bilinç, soyut ile somut, mekân ile zaman birbiriyle bütünleşir; birleşir, dönüşür ve en sonda tekrar dağılır. Göstergeler tanımlanırken çoğalır; çoğalırken açılır, açılırken kapatır. Estetik hazzın kaynağı bu süreçtir (Şahin, 2012: 28). Her iki sanatkârın dili, tamamlanmış bir sonucu temsil etmez; bu bakımdan eserlerindeki anlam yarımıdır: bizzat bu tamamlanmamışlık durumu anlamın kendisidir (Şahin, 2012: 33). Tek bir imgeden yola çıkarak her üç zamanı fenomenleştirmek, aynı şekilde asıl fenomenolojik özneyi paranteze almaktır. Ceylan dili, anlatırken anlamı bir taraftan kapatır. Proust da aynı şekilde tek bir kavram üzerinde değil, bütüncül bir kavramlar sisteminin içinde yolculuk yapar. Bu yüzden her iki sanatkârın dilinde, sonuçlanmış bir durumdan söz edemeyiz.

Ceylan filmlerinde, bir fotoğraf karesine benzetilen ve durağan, sabit olması açısından sıkıcı bulunan ve eleştirilen monogramik sahneler, öznenin dilsel yolla bütünlüğü deneyimleyebilmek için kendi üstüne kapanması/toplanmasıdır.

Zeki Demirkubuz eserlerinde, selefi Dostoyevski ile benzer şekilde, fikir ön plandadır. Dostoyevski romanlarında, fikrin diyalojik söylemi esas alınmıştır. Demirkubuz dilinde, fikirler tartışılır. Ceylan sinemasında ise fikir, geri plandadır. Ceylan sinemasında hiçbir duygu, tartışılarak bir fikir hâline dönüştürülmez. Nuri Bilge Ceylan sineması, estetik ölçekte (tıpkı Proust'ta olduğu gibi), fikirden arınarak sadece duyguya / auraya odaklanır.

Kaynaklar

- Bahtin, Mihail M. (2015), *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, 2. bs., Metis Yayınları, İstanbul.
- Clero, Jean-Pierre (2011), *Lacan Sözlüğü*, 1. bs., Say Yayınları, İstanbul.
- Ferraris, Maurizio (2008), *İmgelem*, 1. bs., Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Frye, Northrop (2014), *Eleştirinin Anatomisi*, 1. bs., Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Proust, Marcel (2015), *Edebiyat ve Sanat Yazıları*, 1. bs., YKY, İstanbul.
- Rifat, Mehmet (2015), *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, 1. bs., YKY, İstanbul.
- Stam, Robert (2014), *Sinema Teorisine Giriş*, 1. bs., Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Şahin, İbrahim (2012), *Haz ve Günah, Bir Tanpınar Yorumu*, 2. bs., Kapı Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 9. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.