

Film çekme pratiğinin temelini oluşturan öge bakıştır. Bu bakış, filmin yaratıcı gücü olan yönetmene aittir. Yönetmenin bakışı gerçekliğe dair belli bir iddia taşır. Görüntünün izleyiciyle konuşmasını sağlayan yönetmenin bakışdır ve görüntü yalnızca onun istediği dilde konuşabilir. Yönetmen bakmak istediği yeri seçer, böyle yapmakla da görülebilecek diğer tüm alanları kadraj dışı bırakmış olur. Pascal Bonitzer, bu 'diktayı' açıklarken, ekranın yalnızca görmemizi sağlayan beyaz ve dikdörtgen dayanak olmadığını; aynı zamanda, adının da gösterdiği gibi bizi gerçeklikten gizleyen bir "perde" olduğunu söylemekle perdede ket vurulmuş gerçekliğe işaret eder(1). İzleyicinin filmle kurduğu ilişkiyi, ona gösterilenlerden çok ondan gizlenenler belirler. İşte ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba'yı* 1997'de çeken Nuri Bilge Ceylan da ikinci uzun metrajı *Mayıs Sıkıntısı*(1999)'nda ilk filmi çekme deneyimini konu edinirken bu deneyimde açığa çıkan bakışın gerçeklikle ilişkisini sorguluyor. Bu sorgulama hem bir kurmaca eser olarak filmin kendisi içinde hem de bu kurmacanın ihtiva ettiği kurmaca film bağlamında yapılıyor.

**"Sahnelerinde kameranın tanıklığının yarattığı manipülasyon etkisine rastlamak mümkün"**

Çocukluğunu geçirdiği kasabaya film yapmak için gelen yönetmen Muzaffer, *Mayıs Sıkıntısı*(1999)'nın merkezinde yer alan karakter ve Ceylan'ın perdedeki temsili. Film, Muzaffer'in *Kasaba*'yla pek çok benzerlik taşıyan kendi filmi çekme sürecini takip ederken izleyiciye de yönetmenin bakışıyla meydana gelen gerçeklik algısını sorgulama imkânını veriyor. Bir filmi izlemekle filmin yönetmeninin konu edindiği nesneye ilişkin izleniminden fazlasına vakıf olamamamız, yönetmenin sorumlusu olduğu bu gerçeklik algısının sorunlu tarafını ortaya koyuyor. Bu noktada Muzaffer'in anne ve babasına ait eski görüntülerin izlendiği sahneyi anımsamak gerek. Anne ve baba, ekrandaki hallerine yabancıdırlar. Zira seyrettikleri kendileri değil, kendilerine Muzaffer tarafından doğrultulan bakışın izlenimidir. Ne Emin ne

de Fatma görüntülerdeki kadar mağrur ya da hüznüldür. Şiirselliği görüntülere kazandıran taşra yaşamından ziyade bu yaşama yönetmen Muzaffer'in yönelttiği bakıştır.



Bakış, nesnesine anlam yüklemenin yanında onu değiştirebilir de. Abbas Kiarostami'nin *Yakın Plan (Nema-ye Nazdik)* filminin duruşma sahnelerinde kameranın tanıklığının yarattığı manipülasyon etkisine *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in yaptığı sınıf çekimlerinde rastlamak mümkün. Yönetmenin gözünün varlığı, gözlenen öğretmen ve öğrencilerin doğallıktan uzak tavırlarının nedenidir. Elde edilen bu sınıf görüntüsü ilk bakışta bir sınıfın nasıl olabileceği hakkında günlük deneyimlerden elde ettiğimiz fikirlerle çelişmez gözükabilir. Ancak öğretmenin öğrencilerine karşı, sınıfta bulunan gözlemciyi göz önünde bulunduran nazikliği -ki bu naziklik, o sıralarda daha önce oturmuş olanlara müfettişlerin sınıf ziyaretlerini hatırlatır- ve öğrencilerin tedirginliği bakışın etkisini ele verir. Muzaffer'in arkasında, bakışın dışında kalan çocuk değişime direnebilmiştir. Ne var ki bu direniş yönetmenin temsildeki iktidarı tarafından asla görünür kılınmaz, dolayısıyla da önemsizdir. Muzaffer arkasını dönmediği sürece nesnesi kendini açığa çıkarmaz. Bu yüzden yönetmenin gerçeği yakalama çabaları boşunadır. Kaplumbağa bile Muzaffer'in bakışıyla karşılaştığında kabuğuna çekilir. Yalnızca Muzaffer uyuduktan ve bakış ortadan kaybolduktan sonra çıkar kabuğundan. Bir anlamda sinemada gerçeği yakalamaya yönelik bu beyhude çabaların toplamının

perdeye yansımaları olan *Mayıs Sıkıntısı*(1999), bu sonuçsuzluğun bilincinde olmakla birlikte uğraşlarını sürdüren yönetmeni Sisyphus'la aynı kaderi paylaşan bir kahraman gibi tasvir ediyor.

**“ Film bir yandan Muzaffer’in çektiği filmdeki bakışı ifşa ederken diğer yandan film içindeki filmin dışındaki katmanda kurmacaya yeni bir boyut da ekliyor”**

*Mayıs Sıkıntısı*(1999)'nda film çekme deneyiminin kendisini de mesele ediniyor Nuri Bilge Ceylan. Bunu film içinde *Kasaba*'yı yeniden çekerek yapıyor. Ceylan gibi Muzaffer de filmini oluşturma sürecinde tek bir kişiyle çalışıyor, oyuncu olarak kendi annesi ile babasını kullanıyor ve yapım aşamalarından anlaşıldığı üzere filminin merkezine insan-doğa



etkileşimini oturtuyor. Takip ettikleri rotadan asla ayrılmayan, taşranın “sorumluluk sahibi” insanları için sinemanın ne kadar yabancı bir dünya olduğunun tecrübesi, anne ve babasını filmde oynamaları için ikna etmeye çalışan Muzaffer'e olduğu kadar Ceylan'a da ait şüphesiz ki. Bunun yanında kasabanın tekdüzeliğinden bunalıp bir anda bir film noir dedektifini taklit etmeye başlayan ya da elinde kamerayla saatlerce kaplumbağa görüntüsü yakalamaya çalışan Muzaffer'inki gibi Ceylan'ın yönetmenliği de bu tekdüzelikten kurtulma isteğinin bir sonucu olarak tezahür ediyordur belki de.

*Mayıs Sıkıntısı*(1999)'nın Muzaffer'in filminden ayrı gerçekliğinde de Ceylan'ın ilk filminden izlerle karşılaşırız. *Kasaba*'daki idealist baba ve yaşadığı dar çevreden kurtulmak isteyen Saffet gibi karakterler Ceylan'ın ikinci

filminde de kendilerine yer buluyor. Böylece bakış, film içinde film temasının kullanılmasıyla filmin oluşturulma sürecine iki kez etki etmiş oluyor. Film bir yandan Muzaffer'in çektiği filmdeki bakışı ifşa ederken diğer yandan film içindeki filmin dışındaki katmanda kurmacaya yeni bir boyut da ekliyor. Bu katmana hakim olan Muzaffer'in bakışı değil, Ceylan'ın bakışı ve bu bakış -sinema filmlerinde eşine az rastlanır bir biçimde- izleyicinin kendisinin varlığından haberdar olması için elindeki bütün olanaklardan yararlanıyor. Film kimi zaman Muzaffer'in bakışını açığa çıkarma yoluyla Ceylan'ın bakışının mevcudiyetini hatırlatıyor izleyiciye, kimi zaman da dış katmanı oluşturan kurmacanın izleyicilerce farkına varılmasını sağlamak amacıyla bu katmanda da *Kasaba*'nın olay örgüsüne ve karakterlerine yer veriyor.

*Mayıs Sıkıntısı*(1999), otobiyografik özellikler taşıyan bir film olmanın ötesinde sinemanın sunduğu gerçeklik üzerine bir meditasyon ve yönetmenin eseriyle girdiği hesaplaşmanın ürünü. Ceylan, film içinde film temasını; bakışın sinema filmi üzerindeki iktidarını afişe etmek, bakış tarafından üretilen gerçeklik söylemini detaylı bir sorgulamadan geçirmek için kullanıyor. Biz izleyicilere de her sinema filmiyle kurduğumuz ilişki sırasında bu sorgulamanın bir benzerini yapmak ve filme içkin olan bakışın gerçeklik iddiasına kapılmadan önce bize gösterilenlerle bizden gizlenenler üzerinde etraflıca düşünmek kalıyor.

(1) Bonitzer, P. Bakış ve Ses. Çeviren: İ. Yasar. Metis Yayınları, s. 13.

**Eylem Taylan**