

ÜÇ MAYMUN*

İbrahim Karabiber

Yönetmen: Nuri Bilge CEYLAN

Senaryo: Ebru CEYLAN, Ercan KESAL, Nuri Bilge CEYLAN

Görüntü Yönetmeni: Gökhan TİRYAKİ

Sanat Yönetmeni: Ebru CEYLAN

Kurgu: Ayhan ERGÜRSEL, Bora GÖKŞİNGÖL, Nuri Bilge CEYLAN

Müzik: Umut Şenyol

Oyuncular: Yavuz BİNGÖL, Hatice ASLAN,
Ahmet Rifat ŞUNGAR, Ercan KESAL, Cafer KÖSE, Gürkan AYDIN

Yapımcı: Zeynep ÖZBATUR

Yapım: NBC

Üç Maymun filminin öykü incelemesine geçmeden önce filmin ismine esin kaynağı olan “üç maymun” olgusuna değinmekte yarar görüyorum. Türk Dil Kurumu Atasözleri ve Deyimler Sözlüğünde “gördüğü ve duyduğu bir olay hakkında görmemiş, duymamış ve söylememiş olduğunu belirtmek” anlamına gelen “üç maymunu oynamak” deyimini, Japoncada isimleri Mizaru, Kikazaru ve Iwazaru olan üç maymundan esinlenilmiş ve birçok dilde kullanılmakta olan bir deyimdir. Japoncada görmek anlamında *Miza*, duymak anlamına gelen *Kika* ve işitmek anlamına gelen *Iwa* sözcüklerinin sonuna, “maymun” anlamına gelen “*saru*” kelimesi eklenmiştir. Ancak burada bir kelime oyunu söz konusudur. “*Saru*” kelimesi hem maymun anlamına gelmekte hem de “*zaru*” olarak değişerek, eklendiği sözcüğe olumsuz anlam veren bir ek işlevi görmektedir. Dolayısıyla bu üç maymunun isimleri sonuna aldıkları ekle birlikte, sırasıyla “görmemek”, “işitmemek” ve “konuşmamak” anlamlarını taşımaktadır.

Felsefesi sekizinci yüzyılda Hindistan’da ortaya çıkan ve Budist rahipler aracılığıyla önce Çin’e sonra da Japonya’ya geçen “*Üç Maymun Efsanesinin*

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2018 İkincisi

Hindistan'daki inanışına göre, insanlar "görmediği, işitmediği ve konuşmadığı" zamanlar şeytan onlara karışmamakta ve dokunmamaktadır. Bu inanışın dayandığı Vadjra düşüncesinde Vadjra, elleri ile sürekli ağzını, gözlerini ve kulaklarını kapatan bir Tanrı'dır. Japon inancında ise Üç Maymun Efsanesinin doğuşu şöyledir: Bir yamacında akıllı ve iyi yürekli bir maymun kralın yaşadığı bir dağ vardır. Diğer yamacında şeytanın yaşadığı bu dağın, şeytanın olduğu tarafına geçmek yasaktır. Şeytanı gören taş olmakta, halkı ise lanetlenmektedir. Kralın üç akıllı maymun danışmanı, gezinti esnasında fark etmeden dağın diğer tarafına geçer ve şeytanı görür. Şeytanı görmekten kaçınmak için gözünü kapatan maymun, onu görmez ama şeytanın dehşetli sesini duyar. Kulağını kapatan maymun, şeytanı duymaz ama görür. Ağzını kapatan ise şeytanı hem görmüş hem de duymuştur ama gördüğünü ve duyduğunu kimseye söylemeyecektir. Maymunlar, halklarının görecekleri zarardan endişe ederek, bu olaydan kimseye bahsetmeyeceklerine söz verirler ve bir ağacın altında saklanırlar. Bugün bu "Üç Maymun" Efsanesinin heykeli, Japonya Nikku'dadır.

Üç Maymun filminde de bu "Üç Maymun Efsanesi"nin ruhu yaşamaktadır. Filmde sırlar ve yalanlarla dolu bir hayatta kahramanlar sağır, dilsiz ve görmeyeni canlandırır. Filmde varlığı kelimelerle ifade edilen tek gerçek, kazadır. Kimse birbirine açıklama yapmaz, yaşantılardan herkes kendince anladığını ortaya koyar. Film, konuşulmayan günahların, yaşanmışlıklarını sorgular. Günahlar ve bedelleri hakkında konuşulmayarak, oynanan üç maymun oyunu ile bunlar yaşanmamış gibi gösterilir. Film oyuncularını, üç maymunu bedenleri ile oynarlar. Bu, Servet'in, Eyüp'ün, Hacer'in, İsmail'in, Bayram'ın ve ölen küçük çocuğun hayatlarının ayrı ayrı üç maymunudur. Bedenlerin kelimeleri bedensel göstergeler, kendi aralarında konuşur ve sessizliğin sesi olur. **Nuri Bilge Ceylan**, 2009 Ocak ayında BBC Türkçe'ye verdiği bir röportajda, 1985 yılında Londra'ya gitmesi ile uzun zaman yoğun bir yalnızlık duygusu yaşadığını ve bu duygunun sinema yapmakta kendisine rehber olduğunu söylemiştir. **Ceylan**, *Üç Maymun* izleyicilerinin, geçmiş yaşantılarına göre filmi yorumladıklarını ve kendinden bazı şeyler bulup-bulmama durumuna göre değerlendirme yaptıklarını ifade etmiş, "*İnsanlar farklı farklı, doğal olarak tepkileri de farklı olacak. Film herkeste farklı çağrışımlara yol açıyor. Kişisel karakterlere, karakterlerin içe veya dışa dönük olmasına, ihtiyaçlar ve yaşanmışlıklarla, tepkiler arasında önemli bağlantılar var.*" demiştir. **Ceylan**'ın bu sözleri, algılama ve imgenin zihinde oluşum süreçleri ile gösterge bağlantısı açısından önemlidir. Sözlerine malzemesinin insan olduğunu da ekleyen **Ceylan**,

tüm detaylarını bildiği Türk insanının en küçük mimik, hareket veya işaretinin kendisi için çok şeyler ifade ettiğini belirterek, bunların filmlerinde kendisine kılavuz olduğunu belirtmiştir.

Kültürler değişse de insanın özünün değişmediğini söyleyen **Ceylan**, bu özün dünyanın pek çok yerinde aynı olduğunu ve aslında toplumsal hayatta herkesin bir şekilde üç maymunu oynadığını söyler. **Ceylan**, bir TV kanalında, film gösterime girmeden bir hafta önce **Mustafa Altıoklar**'a verdiği röportajda, **Üç Maymun** filminde, insanların yaşantılarına verdiği tepkileri sorguladığını, anlamaya çalıştığını ve yansıttığını söylemiştir. Aslı Japoncadan gelen “üç maymunu oynamak” deyiminin, tematik bağlamda anlamını yansıttığı filmin öyküsüne baktığımızda, benzer bir izleğe rastlarız:

Küçük zaafların büyük yalanlara dönüşerek parçaladığı bir ailenin gerçeği örtbas ederek her şeye rağmen bir arada kalma çabası. Altından kalkamayacağı acılara ya da sorumluluklara maruz kalmamak adına gerçeği bilmek istememek; onu görmemek, duymamak, hakkında konuşmamak ya da günümüz tabiriyle “Üç Maymunu oynamak”, onun var olduğu gerçeğini ortadan kaldırır mı?



Resmi internet sitesinde bu cümlelerle tanıtılan **Üç Maymun**, üç kişilik bir ailenin dramı etrafında, **Nuri Bilge Ceylan**'ın diğer filmlerine pek benzemeyen, hikâye anlatımı öncelikli bir filmidir. Zengin bir milletvekili adayının şoförünün, o kişinin arabayla yaptığı kazayı üstlenmesi ve hapiste yatarken karısı ile patronu arasındaki ilişki etrafında gelişen bir hikâyeyi anlatır. **Ceylan**'ın büyük şehir

insanından, “varoş” insanının hayatlarına çevirdiği vizörü, toplumun alt tabakasındaki insanların sorunlarını, insan tabiatındaki kötülük sorunuyla birlikte ele alarak, izleyiciyi insanın içindeki kötülükle baş başa bırakmaktadır. Bütün aile fertleri, gerek geçmişten kalan, gerek bugünlerinde olan suçluluk duygusuyla, çıkışsızlıklarıyla, korkunun, nefretin, belki sevginin karmakarışık halde olduğu bir ruh hali içindedirler.

Yaklaşan genel seçimlere, bir muhalefet partisinden aday olarak girecek olan iş adamı Servet, gece yarısı ıssız bir yolda trafik kazası yapar. Ölümle sonuçlanan kaza sırasında araçta olmayan şoförü Eyüp’ten kazayı üstlenmesini ister. Karşılık olarak da hapiste bulunduğu süre içerisinde hem Eyüp’ün ailesine maaş ödeyecek hem de çıktığında Eyüp’e toplu bir para verecektir. Eyüp suçu üstlenir ve patronu yerine hapse girer. Eyüp ve ailesi, her ne kadar kendi hayatlarını idame ettirebilecek imkânlarla sahip görünseler de Eyüp’ün başkasının yerine hapis yatmasını kabul edebilecek kadar da gelecekte umutsuzdurlar. Bu umutsuzlukları nedeniyle Servet’in teklifi onlara bir fırsat gibi görünür. Eyüp’ün bir yemek fabrikasında çalışan karısı Hacer’in, üniversite sınavını kazanamayarak, kendisine bir yol çizememenin bunalımlarıyla boğuşan oğulları İsmail’in servis işi yapabileceği bir araba alabilmesi için gerekli parayı istemek amacıyla Servet’in yanına gitmesi, olayların bütün akışını değiştirir. Seçimleri kaybeden Servet, Hacer’den etkilenir ve ikili arasında bir ilişki başlar. İsmail bu ilişkiyi fark edip annesine kuşkulandığını hissettirse de bir iş kurmak için paraya ihtiyacı olduğundan tepkisini içine atarak olayı görmezden gelir. Eyüp hapisten çıkınca Servet, Hacer’le olan ilişkisini bitirmek istese de hastalıklı bir tutkuyla Servet’e bağlanan Hacer buna direnir. Hacer’in bu tutkusu ancak olayın cinayetle sonlanan bir trajediye dönmesiyle son bulur. Filmin sonunda Eyüp de tıpkı patronu Servet’in kendisine yaptığı gibi, kahvede çiraklık yapan evsiz Bayram’a cinayeti satar ve her şey birbirine bağlanır.

Üç Maymun, olay ve olay örgüsünden çok, filmde yaşanan olayların ardındaki olguların ya da kavramların sorgulandığı bir filmidir. Filmin ana olay örgüsü bölümlenmeleri aşağıdaki gibidir:

- Servet bir kaza yapar ve kazayı üstlenmesi için şoförü Eyüp’ü para karşılığı ikna eder. Suçu üstlenen Eyüp hapse girer.
- Eyüp hapisteyken karısı Hacer, oğlunun iş kurma hevesinden kaynaklanan ısrarı üzerine, kocasından gizli bir şekilde Servet’ten avans isteme kararı alır ve ofisine gider. Bu ziyaret Hacer’in arzusu etrafında gelişecek olayların başlangıcı olur.

- Eyüp cezaevinden çıkar, yaşadığı birtakım durumlar, eşinin kendisini aldattığından şüphelenmesine neden olur. Önceden beri annesinin babasını aldattığını bilen, ancak bu konuda “işine geldiği” gibi davranan İsmail, babanın eve geri dönmesinin ardından gecikmiş bir hamleyle namusunu temizlemek için eylemsizliğini bozar ve Servet’i öldürür. Oğlunun hapse girmesini istemeyen baba, kahveci çırağına suçu para karşılığı üstlenmesini teklif eder.

Üç Maymun, geleneksel anlatıda görülen güçlü olay örgüsüne sahip değildir. Bu olayları bağlayan ve filmi “sürükleyici” kılmaya neden olacak güçlü motivasyonlar yoktur. Burada sözünü ettiğimiz şey, **Bordwell**’in klasik sinema için tanımladığı seyircinin olaylar arasında nedensellik kurma arzusuyla ilişkili bir durumdur. Seyirci, filmde bir olayı izlerken ona neyin neden olduğunu öğrenmek ister, hemen ardından da o olayın neye neden olacağını merak eder. Bu, olaylar arasında nedensellik motivasyonu aramaktır. Ancak çağdaş sinemada bu motivasyon, daha çok soyut kavramlar üzerinden işleyen bir süreçtir. Yani anlatıda önemli olan olay ve olay örgüsünden çok, anlatının sorgulattığı kavramlardır. **Üç Maymun** filminin öyküsü de yaşanan olaylardan çok bazı soyut kavramlar üzerinden şekillenmiştir. Bu kavramlar suç, suçluluk, arzu, günah ve vicdan ilişkisidir. Film, merkezine kadın karakterin arzusunu alan ve bu arzunun etrafında gelişen olayları anlatan bir öyküye sahiptir. Filmin esas kırılma noktası da Hacer’in, kocasından gizli Servet’in yanına gitmesidir ve bu noktadan sonra Hacer artık kendi arzusunun peşinden gidecektir. Yönetmen olayları anlatmak yerine bunun kişiler üzerindeki sonuçlarını gösterir izleyiciye. Buna örnek vermek gerekirse Servet’in yaptığı kazanın gerçekleşme anı gösterilmez izleyiciye. Olayın ayrıntıları önemli değildir. Yönetmen, olayın kendisinden çok, bu olayın karakterler üzerindeki etkilerini gösterir. Servet, politik kariyerini düşünmektedir ve peşinden koştuğu olası “iktidar”ın ikiyüzlülüğünü simgelemektedir. Servet’in ikiyüzlülüğünün sadece politik kariyeriyle ilgili olmadığı da filmde kısa bir süre sonra ortaya çıkacaktır. Eyüp ve İsmail vicdan ve suçluluk kavramlarıyla en çok ilişkilendirilen karakterlerdir, işledikleri ya da görmezden geldikleri suçlardan çok bu suçtan dolayı çektikleri vicdan azabı gösterilir seyirciye. Hacer karakteri de dengenin tam tersi bir noktasında “suç” kavramını çağrıştırmaktadır.

Çağdaş anlatıya sahip filmlerdeki karakterler, klasik anlatıdaki özdeşleşmeye yol açacak eylemlerin sahibi değildirler. Davranışları izleyicide heyecan ve sürüklenme yaratmak yerine daha çok sorgulama yaratır. İzleyici kendi beklenti ve

heyecanlarından vazgeçmek, karakteri anlamaya çalışmak durumunda kalır. Bu filmde de hiçbir karakterin en genel anlamıyla “kahraman” olmadığını ve izleyicide heyecanla peşinden sürüklenecek duygular yaratmadığını söylemek mümkündür. Filmdeki özdeşleşme daha çok bakış açısı ve odaklanma yoluyla, Eyüp ve İsmail karakterlerinin yaşadıkları belirli durumlar üzerinden yaratılmıştır.

Çağdaş anlatının bir diğer önemli özelliği, klasik anlatıdaki gibi mutlak bir sona sahip olmaması, daha da önemlisi anlatının sonunun belirli bir beklentiyi karşılamaktan öte, yanıtın izleyiciye bırakılmasıdır. Bu, bir anlamda özdeşleşme ve *katharsis* yoluyla kapanması gereken boşluğun, yönetmen tarafından özellikle kapatılmamasıdır. *Üç Maymun* filminin sonunda da benzer bir durumla karşılaşırız: Filmin finalinde Eyüp karakteri, kahveci çırağı Bayram’la konuşup suçu üstlenmesini ister, Bayram’ın cevabı net bir şekilde gösterilmez. Konuşmadan sonra eve dönen Eyüp terasa çıkar, hareketsiz bir biçimde gökyüzüne ve denize bakabilir, film bu görüntüyle sona erer. Finalde somut bir durum ve bu durumun yaratacağı net bir duygudan özellikle kaçınılmıştır.



Son olarak, çağdaş anlatının önemli kavramlarından olan ve daha önce de değinilen, “açık imge” ve “kristal öyküleme” kavramları üzerinden film öyküsünü incelediğimizde, *Ceylan*’ın bu filmde de bu öğelere önemli ölçüde yer verdiğini görebiliriz. Bu konuda verilebilecek ilk ve en önemli örnek ölen çocuk karakteridir. Film anlatısında neden-sonuç ilişkisinin dışında duran Eyüp ve İsmail karakteri için, vicdan ve suçluluk hislerini uyandıran bu çocuk karakter, film içerisindeki en önemli açık imge olarak okunabilir. Film içerisinde süre anlamında çok kısa görünen ama oldukça güçlü bir etki bırakan bu çocuk karakterinin filmde neyi temsil ettiğinin karşılığı özellikle açık bırakılmıştır. Sadece abisi ve babasının

odaklanması yoluyla görebildiğimiz bu çocuk karakterinin fiziksel görünümü ve eylemlerinden yola çıktığımızda, filmsel evrenin içinde yaşamayan biri olduğunu anlarız. Daha sonra gösterilen duvardaki fotoğraf yoluyla da çocuğun, o ailenin ölen küçük oğlu olduğu ihtimali güçlendirilmiş olur.

Filmdeki benzer açık imgelerden biri de deniz feneridir. Filmde ilk olarak Servet ve Eyüp'ün sabaha karşı buluştuğu sahnede görürüz deniz fenerini. Servet ve Eyüp konuşmalarını bitirmiş ve Eyüp suçu üstlenmeyi kabul etmiştir. Servet, arabanın anahtarlarını çıkarıp Eyüp'e verdikten sonra etrafına bakınır, kimsenin görmediğinden emin olmak ister gibidir. Bu sırada bir ses duyulur ve kafasını çevirip sesin geldiği yöne bakar. Deniz fenerinin yanıp sönen ışığı görünür. Bu deniz fenerini ikinci kez de Servet ve Hacer'in arabada geçen sahnesinde Servet'in öznelinden görürüz. Servet'in sesinden *"Ya aslında çok duygusal bir adamımdır ben, vallahi. Tuhaf gelecek size ama hemen ağlarım mesela. Birisi şiir miir okuduğu zaman, vallahi billahi."* cümlesini duyduktan hemen sonra, deniz fenerinin sesi duyulur ve Servet kafasını çevirip deniz fenerine doğru bakar. Buradaki deniz feneri filmin açık imgelerinden biridir ve Servet'in yalanlarını gören "gerçeğin gözü" olarak yorumlanabilir. Semboller ve mitolojik ilişkilerine dair yaptığı çalışmada **Jean Chevalier**, birçok nesnede tek gözle simgelenen Horus'un gözünün "yargılayan bakışı" temsil ettiğini ve bu bakışın kanunların vazgeçilmez simgesi olduğunu söyler ve *"Hiçbir giz, Horus'un bakışından saklanamaz."* der. Servet etrafında kimsenin onu görmediğinden emin olmak için etrafına bakar, kimse yoktur ancak deniz fenerinin sesini duyar, kafasını çevirir, deniz fenerinin yanıp sönen ışığını görür. Deniz fenerinin burada mitolojik kökenli Horus'un gözü olarak da bilinen, "her şeyi gören göz" olarak yorumlanması mümkündür. Deniz fenerinin kullanıldığı diğer sahnede de benzer bir durum söz konusudur: Servet, Hacer'e kendisinin duygusal bir adam olduğundan söz ederek onu etkilemeye çalışmaktadır. Burada da deniz fenerinin sesi duyulur ve ardından Servet'in öznelinden deniz fenerine yer verilir. Burada da deniz fenerinin "gerçeğin gözü" olarak Servet'i izlemekte olduğunu düşünebilir ve bu bağlamda yorumlayabiliriz.

Filmde önemli bir kimlik olarak karşımıza çıkan annelik bağlamında Hacer'i incelediğimizde, burada da sorunlu bir durumla karşılaşırız: **Kaplan** ve **Gittins**'in melodram filmlerinde kadının anneliğinin sosyal bir olgu olduğu yönündeki görüşü bu filmde de geçerli olan bir durumdur. Bu, toplumsal cinsiyet kalıpları gereği bir kadının, biyolojik olarak bir çocuğun annesi olsa da sosyal ve ahlaki

anlamda anneliğin gerektirdiği başka erdemlere sahip olma zorunluluğuyla ilgili bir durumdur. **Kaplan, Freud**'un “iyi anne” ve “kötü anne” ayrımının da bu ölçütlere dayandığını belirtmiştir. **Freud**'un çalışma arkadaşı ve analitik psikolojinin kurucusu **Carl Gustav Jung**'un da benzer bir yaklaşım içinde olduğunu görmek mümkündür. **Jung, Freud** gibi kişisel bilinçaltı değil, kolektif bilinçaltını incelemiş ve bu incelemeleri sonucu “arketip” adını verdiği, bir gen örneğine göre belirlenen ve karakterin ruh durumunu yapılandıran ana örnekler belirlemiştir. **Jung**'un tanımladığı annelik arketipinin özelliklerini incelediğimizde, ilk sözü edilen özelliklerin daha çok “bakıp büyütme”yle ilgili olduğunu görürüz. Fakat hemen ardından kadının “tutku” ve “karanlık”la ilgili özelliklerini sıralar **Jung**. **Jung**'un sözünü ettiği arketipsel özelliklerin toplumsal cinsiyet bağlamındaki karşılığına baktığımızda, bakıp büyütmeyle ilişkilendirilen özelliklerin “iyi anne”, “tutku”yla ilişkilendirilen özelliklerin ise “kötü anne”ye karşılık geldiğini görmek mümkündür. Bu filmde Hacer ister toplumsal cinsiyet bağlamı ister Freudyen isterse de Jungcu görüş bağlamında ele alınsın öyküdeki konumlanışının “kötü kadın” olarak yapılandırıldığını iddia etmek mümkündür. Hacer eşine ve yuvasına “sadık” kalamamış, melodramın iyi kadınlarının ses çıkarmadan tutundukları “içerisi” yerine “dışarı”yı tercih etmiş, mutluluğu yuvasının dışında aramıştır. Hapiste olan kocasına bağlı kalıp onu beklemek yerine, arzusunun peşinden gitmiş ve kocasını patronuyla aldatmıştır. Bu anlamda Hacer'in, kocasının iktidarını iki kez zedelediğini öne sürmek mümkündür: Bunlardan ilki Eyüp'ün erkek olarak zedelenen otoritesidir. İkincisi ise Hacer'in, Servet'le, yani patronuyla kendisini aldatmış olmasından kaynaklanan otorite kaybıdır ki bu aslında ilkinin göre telafisi çok daha zor bir kayıptır. Bu noktada daha açık ifade edilecek olunursa **Serpil Sancar**'ın *Erkeklik: İmkânsız İktidar* kitabında tartıştığı, kapitalizm ve onun çalışma ahlakı üzerinden kendini yaratan erkek olgusuna değinilebilir. **Sancar**, endüstriyel kapitalizm çağında modern erkeklik değerlerinin kurulduğu en önemli yerlerden birinin çalışma yaşamı olduğunu söylemiş ve erkekliğin önemli bir boyutunun iş yerinde kurulduğunu vurgulamıştır. Bu noktada Servet, Eyüp için “dışarıdaki” iktidar alanının yaratıcısı ve sağlayıcısıdır. Bu nedenle Hacer'in kendisini Servet'le aldatmış olması, onun iktidarının iki kat yıkılması anlamına gelmektedir. Servet'in öldürülmesinin en önemli nedeni bu iktidarın onarılması isteğinden kaynaklanmaktadır. Hatta **Sancar**'ın görüşlerinden hareketle, Eyüp'ün, kahveci çırağı Bayram'a yaptığı teklifi

iki türlü yorumlamak mümkündür: Bu teklifin nedenlerinden biri, oğlunun hapse girmesini istememesidir, diğer nedeni de kendi iktidarını zedeleyen Servet'in cümlelerine benzer cümleler kurarak onun gibi bir iktidar yaratmak ve böylece zedelenen erkekliğini, zedeleyenin araçlarıyla giderme isteğidir.

Hacer karakterinin çözümlenmesinde değinilmesi gereken önemli noktalardan biri de karakterin *femme fatale*'i çağrıştıran konumudur. *Femme fatale*, Fransızca kelime anlamı öldüren kadın olan, cinselliğini ve güzelliğini bir silah gibi kullanan, baştan çıkarıcı ama bir o kadar da tehlikeli bir kadın tipi olarak *film noir* (kara film) türünün tipik simgesidir. *Femme fatale*'in bu özelliklerinden yola çıkarak, Hacer karakterinin bu bağlamda öykü içerisindeki rolü ve konumu değerlendirildiğinde benzer nitelikler taşıdığı görülmektedir. Hacer'in cinselliği ve güzelliği kendi fiziksel özelliği olmaktan öte, başkalarına zarar verici ve problem yaratan bir öğe olarak tanımlanmıştır. "Arzu"sunun peşinden gitmesi onu ve arzusunu filmin temel sorunsalı haline getirmiştir. Hem kendi ailesinin hem de Servet'in ailesinin huzurunu kaçıır. Hatta Servet'i ailesiyle birlikte olduğu sırada gözetleyerek onu tehdit eder, meydan okur. Servet ne yapacağını bilemez, ayrılmak istese de ayrılamaz. **Koç**'un *femme fatale*'in temel özelliklerinden biri olarak tanımladığı gibi, hayatına girdiği erkeği fazlasıyla güçsüz bırakır Hacer. Otorite, onlara nasıl "hadlerini" bildireceğini bilemez. Ancak filmin kalede geçen son sahnesinde Hacer'in zavallı ve çaresiz durumu, Servet'in dizlerine kapanıp ondan ayrılmak istemediğini söylemesi klasik *femme fatale* ile çelişen özelliklerdir.



Hacer'in filmin sonunda belirgin bir biçimde eril otorite karşısında boyun eğmesi ve kocasının ona "Git kendini at aşağıya!" demesinin ardından, terastan kendini atmaya çalışması da bu muğlâklığın örneği olarak yorumlanabilir. **Zizek**, bunu Lacancı görüş bağlamında değerlendirir ve "Kadının en sondaki histerik çöküşü **Lacan**'ın 'Kadın yoktur' önermesinin mükemmel bir örneğidir. Kadın erkeğin semptomundan başka bir şey değildir, reddedildiğinde bütün ontolojik tutarlılığı kaybolur." şeklinde yorumlar. Bu yorumlardan yola çıkarak, Hacer'in filmde *femme fatale* ile ilişkilendirilebilecek birçok özelliği olduğunu iddia etmek mümkündür.

Öykü varlıklarından biri olarak Hacer'in uzamsal ilişkilerini hesaba kattığımızda, karakterin ev içi alanda ve melodram atmosferi içinde sunulduğunu görürüz. Her ne kadar birkaç sahnede çalışan bir kadın olduğu gösterilmeye çalışılmışsa da bu durum, karakterin sunumu anlamında bir değişiklik yaratmamış, melodram sınırları içerisinde tanımlanan "özel alan"a ait rolleri, onun "toplumsal alan"la ilgili rollerini gölgelemiştir. Bu filmde Hacer'in temsil ettiği ve sorgulattığı kavramlar arzu ve arzu kavramının ölçütü olarak sunulan "ahlak", başka bir yorumla da "ahlaktan yoksun arzu"dur. Hacer öyküde önce ahlaklı olması gereken varlık olarak dikkat çeker, ardından ahlakı bozan kişi olarak yargılanır. Kadın, bu anlamda cinsiyetçi ideolojiyle uyumlu olarak "ahlakın göstereni ve gösterileni"dir.

Kadının ahlakıyla ilgili erk sahibi olan kişi kendisi değil, cinsiyetçi ideolojiyle uyumlu olarak baba yani Eyüp'tür. Kadının ahlak/ahlaksızlık sınırında çizginin diğer tarafına geçmesi tam da bu noktada başlar. Oğluna "Ben babandan izinsiz hiçbir iş yapamam." diyen ahlaklı kadın, babadan izinsiz yaptığı ilk işinde çizginin ahlaksızlık tarafına geçer. Servet'in ofisine gittiğinde, Servet'in ona "Eyüp'ün haberi var mı bu işten?" diye sorması ve "Hayır." cevabını alması da hem bulaşılacak olan suçun altını bir kez daha çizer, hem de Servet'in suç ortaklığının cinsiyetçi ideolojiyle uyumlu olarak meşrulaştırılması amacını güder.

Bu nokta, Hacer'in *femme fatale* kadınına geçiş çizgisidir de aynı zamanda. Hacer adeta bir *femme fatale* karakteri gibi güzelliğinin, dişiliğinin ve tutkularının peşinden gider. Böylece filmdeki bütün erkek karakterlerin başını belaya sokar. Onun yüzünden kocası Eyüp otorite kaybına uğrar, oğlu İsmail cinayet işler, "sevgilisi" Servet öldürülür. Tüm bu değerlendirmelere ve vardığımız sonuçlara dayanarak Hacer karakterinin psikanalitik yorum, arketipsel değerlendirme ve toplumsal cinsiyet teorileri bağlamında "kötü anne", sinemasal öykü içerisindeki varlık sebebi olduğu olaylar bağlamında da filmin *femme fatale*'i olduğunu düşünebiliriz.



Üç Maymun çoğunlukla iç mekânda geçiyor ve ailenin yaşadığı ev, filmde adeta bir karaktere dönüşüyor. Sağ tarafında gecekondular bulunan, sol tarafından ise banliyö treninin geçtiği, insana yer yer huzur verirken çoğu zaman sıkıntı veren bu ev, zar zor ayakta durabiliyor. Çünkü ev ince yapısıyla adeta tüy gibi durarak ailenin hayata tutunuşunu resmeden bir metafora dönüşüyor. Evin bu ince görünümü sanki ailenin pamuk ipliğine bağlı olan ilişkilerini vurguluyor. Şehir hayatına tutunabilmek için, birbirlerine sokulmak zorunda olan ve bir taraftan da birbirlerine zarar vermenin acısıyla da kıvranan bu ailenin yaşamı, o biçimsiz apartmandaki dairelerinin penceresinden görünen deniz manzarasının tadına çıkarmalarına fırsat bırakmayacak kadar yoksun hale geliyor.

Film, yönetmenin diğer filmlerine göre hayatın daha fazla içerisindedir. Karakterler her ne kadar kendi içlerine gömülü şekilde yaşasalar da bir öykü olması nedeniyle, hayatın içerisinde daha fazla görünmektedirler. Filmin öyküsü klasik Yeşilçam kalıpları içerisindedir. Film, zengin patronun neden olduğu kazayı para karşılığında bir başkasına kabul ettirmesi çerçevesinde gerçekleşen, alışageldik melodram filmlerine benzemektedir. Olayın merkezindeki çıkış noktası itibari ile dramatik bir öyküye sahip olan film, **Nuri Bilge Ceylan** sineması kalıplarından çok farklı bir yapıya bürünmüştür. Olayların gelişimi sırasında melodram öğeler yerini, karakterlerin masumiyetlerini yitmişliklerine bırakır. Tüm karakterler bir suçluluk duygusu içerisindedir. Bu suçluluk duygusu, kişileri birbirinden uzaklaştırırken, konuşulabilecek hiçbir şey bırakmamaktadır geriye. Ev ile dış dünya olarak ikiye ayrılan gerçeklikte iki ayrı temsil vardır. Dış dünya kaçıışı, ev ise

yüzleşmeyi resmeder. Bu yüzden duygular daha çok evde açığa çıkar, bu yüzden de kaybedilen çocuğun hayali, ev sahnelerinde Eyüp ve İsmail'e görünür. Ölen çocuğun hayali ve Eyüp'ün Hacer'i binadan atlarken düşündüğü sahneler, karakterlerin bilinçaltlarındaki düşüncelerin gerçeküstü sahnelenmesi olarak görünmektedir. Bu hayali sahneler gerçekçi sinemada pek de kullanılmayan özellikler olarak göze çarpmaktadır. Yönetmen bu alışlageldik sıradan öyküyü psikolojik bir drama dönüştürmüştür. Öykü çok basittir, çok fazla yorucu değildir. Gerçek hayatın acımasızlığı, yaşanmaz bir dünyaya işaret etmektedir filmde. Filmde gerilim hat safhadadır. Bu gerilimin en büyük ve belki de tek nedeni filmin suskunluğudur. Filmdeki bu suskunluk gerçek dünyaya katılmış abartı gibidir. Film, oyunculuk ve öykü çevresinde gerçekçi bir izlenim uyandırır da karakterlerdeki suskunluk ve kendine çekilmişlik, tüm karakterlerin kötü oluşu, hiçbir şeyin iyi görünmemesi gibi **Nuri Bilge Ceylan** sinemasının genel özellikleri ile gerçek dünyanın tek bir tarafı gibi görünmektedir.

Film, bir taşra öyküsüdür. Her ne kadar **Nuri Bilge Ceylan** sinemasını izliyorsak da öykü klasik bir taşra melodramıdır. Ancak buradaki fark olayın yaşam içerisinde nerde durduğundan çok, bireylerin ruh dünyalarındaki duyguların nerde, nasıl olduğunu göstermesidir. Taşra, bir aile dramı üzerinden, ama sadece o aile üzerinden sunulmaktadır. Dış dünyayı hiç bilmiyoruz filmde. Bildiğimiz tek şey dramatik bir olay ama olaydan daha kötüsü bu olay karşısındaki insanların ruh halleridir. Filmde herkes kötülüklerin dünyasına gömülmüştür. Ya da zaten o dünyaya aittir karakterler. Filmdeki her şey, kişilerin içlerindeki kötüyü, çarpık yanları yansıtmaya üzerine resmedilmiştir. Hiçbir çıkış yolunun görünmediği filmde dünya karanlıktır. Karanlık dünyada karakterler kötüdür ve kötü karakterlerden ibarettir dünya. Anlatılan olayın gerçek olabileceği, gerçek olmuş olabileceği kesinlikle doğrudur. Film yoksulluğun neden olduğu bir kabul ile başlamaktadır. Ancak bu şekilde başlayan bir öyküde yeryüzünün tamamı bu başlangıca mahkûm edilmiştir. Biri neden bu kadar zengin, diğeri neden hapse girmeyi kabul edecek kadar yoksul kavramları göz önünde tutulmadan ilerleyen filmde, kötü olan resmedilmiştir. Sormak ya da sorgulamaya neden olacak hiçbir belirti yoktur filmde. Filmde insanlar yaşadıklarını hak eden, zaten bu olay olmasa da o karakterlere sıkışmış olan, kötü kişilerdir ve bütün dünya da onların benzeridir.

Nuri Bilge Ceylan, *Üç Maymun*'da İstanbul'u, alışılmış görünümünün dışında sunmuştur. Filmde büyük kent mekânları içinde dikkat çekmeyen farklı yaşamlar

anlatılmaktadır. Filmin mekân kullanımıyla İstanbul, karanlık bir atmosfer içinde tasvir edilmiştir. Bu doğrultuda iç mekânlar kadar dış mekânlar da benzer karanlık görünümlere sahiptir. İç mekânlarda yetersiz ışık ile karanlık görünümlere bürünen ev, ofis gibi alanların kullanımı, dış mekânlarda ise تنها sokaklar, kapalı gökyüzü tercihleri, mekânların karamsar tasvirini güçlendirmektedir. Kentin merkezden uzak bölgesinde bulunan bir ev ile tasvir edilen mekân, kent mekânlarının sınıfsal ve kültürel farklılıklara dayalı ayrımlarının değişmeye başladığını göstermektedir. Eyüp ve Hacer'in evi, mimari biçimsizliği ile kent mekânlarında oluşmaya başlayan yeni mekânları temsil etmektedir. Evin bulunduğu alan da alışılmış mahalle mekânlarına benzememektedir. Çevrede bulunan diğer yapıların benzer görünüme sahip olduğu görülmektedir. Filmde evlerin estetikten yoksunluğu, biçimsizliği, kentin yeni mekânsal görünümleridir. Bu evlerin içinde karakterler de mekânlar gibi, kente tutunabilmek için çabalamaktadırlar. Filmde gerçek mekânlardaki bu değişimin insan ilişkilerine yansıdığı görülmektedir. Karakterler taşralı-kentli, alt sınıf-üst sınıf gibi belirli tanımlamaların dışında, kent içinde son dönemlerde yeni oluşmaya başlayan bir ara kültürün izlerini barındırmaktadır. Buna göre, birbirine sık yapılmış, estetik görünümlerden uzak evler arasında komşuluk ilişkileri görülmemektedir. Mahalle mekânlarında yaşanan sosyal ilişkilerin ve insanlar arasındaki dayanışmanın yok olmasına rağmen, filmde sunulan mekânlar, lüks sitelerden oluşan modern kent görünümlerinden de uzaktır. Ancak, alışılmış gecekondu ve varoş semtleri ile de benzeşmemektedir. Mekânlar, bu farklılıkların iç içe geçtiği ara görünümlere bürünmüştür.



Mekânların bu değişimi, insanlara yansımaktadır. Birbirlerine karşı güvenin kalmadığı bir mekân içinde, geleneksel ailenin de dağılmakta olduğu görülmektedir. Karakterlerin geleceklerindeki belirsizlik, hak etmeden kolay yoldan para ve mevki kazanma amaçları, onları suça ve şiddete eğilimli hale getirmektedir. Böylece sosyal yapının bireysel çıkarlar nedeniyle bozulmaya başladığı görülmektedir. Ev gibi güvenli mekânlar bile iktidar mücadelesinin alanlarına dönüşmektedir. Böylece geçmiş dönemlerde Türk sinemasında kente tutunma çabasındaki ailenin bunu başaramadığı ve dağılmakta olduğu anlaşılmaktadır. Filmde kullanılan mekânlara yüklenen anlamların da değişmekte olduğu görülmektedir. İstanbul Boğazı önünde demirlere dayanarak ağlayan Hacer'in görüntüsü bu durumun bir örneğidir. İstanbul Boğazı böylelikle, kent içinde insanların mutsuzluğunu simgeleyen bir fona dönüşmektedir. Aile yapısındaki çözülme ile ataerkil yapıdan kaynaklanan hiyerarşi aynı evin içinde baba-oğul ve anne arasındaki ilişkiler ile verilmiştir. Ataerkil hiyerarşi, aynı ev içinde mekânlar üzerinde bir hâkimiyet mücadelesine dönüşmüştür. Babanın hapse girmesiyle siyasetçi/işadamı ekonomik gücü sayesinde bu mücadeleye dâhil olmuştur. Karakterlerin mekânlarla kurdukları ilişkide de ataerkil yapının izleri görülmektedir. Ekonomik güce sahip olan işadamının yerine Eyüp'ün hapse girmeyi kabul etmesi ile mekâna hâkim olma hakkının ekonomik gücü elinde bulduran erkekte olduğu anlaşılmaktadır. Filmde baba figürünün yokluğu ile ev içinde baba konumuna geçen oğulun, annesi üzerinde baskı kurmaya çalıştığı görülmektedir. Hacer'in eve Servet'i alarak yaşadığı ilişkiye tanıklık eden oğul, bu davranışından dolayı annesine tokat atarak ataerkil gücünü kanıtlamak ister. Ancak Servet'in maddi yardımları ile bu durumu zamanla görmezden gelerek, ev içindeki hâkimiyeti Servet'e bırakır. Babanın hapisten çıkarak ev içindeki konumuna geri dönmesi üzerine Servet aile ile bağlarını koparmaya çalışır. Ancak; Hacer'in Servet'i bırakmak istememesi ve babanın ev içindeki iktidarını geri alma mücadelesi, mekânlar üzerinden oluşan suçları ortaya çıkarmaktadır. Servet'in öldürülmesi ile son bulan mekân üzerindeki iktidar mücadelesinde Eyüp, bu suçtan ötürü kendisi yerine kahvehanede kalan, işsiz ve evsiz birini hapse girmeye ikna ederek, ataerkil hiyerarşi içinde daha güçlü olduğunu ve mekâna hâkimiyetini kanıtlamaya çalışmaktadır.

Yönetmenin önceki filmlerde oluşturmaya çalıştığı bireysel sinema dilinin *Üç Maymun* filminde de sürdürüldüğü görülmektedir: Rüzgârda uçşan perdeler,

karanlığa doğru kaybolan araba, uzun bir süre ağır çekimle ekranı dolduran vantilatörün arttırdığı gerilim bu konudaki bazı örneklerdir. Yönetmen böylece, sinemasal mekânın oluşturulmasında olayların ilerleyişinden çok, karakterlerin ruhsal durumlarına odaklanmaya çalışmaktadır. Mekânlar içindeki nesnelere, karakterlerin düşüncelerini yansıtmak için kullanılmıştır. Annesini yatak odasında Servet ile gören gencin ne yapacağını bilemediği bir anda esen rüzgâr sonucu mutfakta sallanan bıçak, yönetmenin nesnelere anlam yükleme çabasını göstermektedir. Mekânlar, estetik görseelliklerinin yanı sıra, önceki filmlerde olduğu gibi ses unsurları ile de oluşturulmuştur. Yönetmenin önceki filmlerinde olduğu *Koza* kısa filmi dışında-, gibi bu filmde de müzik ön planda değildir. Ancak filmde cep telefonunun dijital seslerini içeren 'arabesk' şarkı ve ezgiler, mekânlar ile karakterlerin arasındaki güvene dayanmayan ilişkiyi güçlendirmiştir. Bu doğrultuda filmde sinemasal mekânların kullanımında suç kavramının ortaya konulmasını sağlayan karanlık bir atmosferin, kamera görüntüleri kadar ses unsurları ile de oluşturulmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. *Üç Maymun* filmi; mekân tasviri, gerçek mekânlardaki değişimin sinemasal mekâna yansımaları, ataerkil yapının mekân kullanımına etkisi, karakterlerin mekân ile kurduğu ilişki ve sinemasal mekânın oluşumu açısından incelendiğinde, İstanbul'un farklı mekânsal görünümü ile filmde tasvir edildiği görülmektedir. Gerçek mekânlardaki değişim filmin mekân kullanımına yön vermiştir. Ataerkil yapı, yeni ortaya çıkan mekânlarda da baskısını sürdürmektedir. Filmde karakterlerin mekânlarla ilişkileri bireysel çıkarılara dayanmaktadır. Sinemasal mekân kullanımı, İstanbul üzerinden oluşturulan bu anlamları vurgulamaktadır.

Üç Maymun'da döngüsel bir zaman var gibidir. Özgürlüğünü para karşılığında Servet'e satan Eyüp, aynı durumda kendisi için kurtuluş olabilecek bir başka kurban arar. Eyüp'ün buradaki tavrı, Bayram'ın yoksulluğunu, marjinalliğini pekiştirici ve kendisinininkini devredicidir. Eyüp kısa sürede hapisten çıkmış, Servet de ona toplu bir para ödemiştir. Bayram'ın payına düşense daha kötüsüdür. Bayram cinayet suçundan yargılanacak, daha uzun bir süre özgürlüğünden mahrum kalacaktır. Yani yoksulluk, ailesizlik ve çaresizlik derinleştikçe, fedakârlık edilmesi gerekenler de o oranda artmaktadır. Filmin sonunda, Bayram'ın teklifi kabul edip etmediğini seyirci bilmemektedir. Ama Bayram'ın Eyüp'e açlığını, kimsesizliğini ve evsizliğini anlattığı sahneden ve Eyüp'ün Bayram'a teklif yaptığı konuşmadan anlaşıldığı üzere, Bayram'ın teklifi kabul etmesi ihtimali yüksek

görünmektedir. Çünkü teklifi kabul ettirmede etkili olan “kalorifer ve üç öğün sıcak yemek” vurgusundan bile bu çıkarımı yapmak kolaydır. Dolayısıyla, filmde anlatılan yoksulluğun karakteri, toplumsal hiyerarşide daha üst basamakta durmakta olan kimsenin daha alttakini araçsallaştırması, bu tabakanın da daha önce kendisi de aynı süreçleri yaşadığından kendisinden daha alt tabakadaki üzerinde baskı oluşturması ve bu döngüsel yapının herkesin kendi kurtuluşu için araçsallaştırabildiklerini değerlendirmesi şeklinde sürüp giden bir yapı olarak sunulmaktadır. **Nuri Bilge Ceylan**, bu döngüsel hikâyeyi kullanarak “kader” duygusu yaratmak istediğini belirtmiştir. Gerçekten de hikâye, toplumsal hiyerarşinin üst tabakalarından aşağıya doğru yayılan, mutlaka en alttakilerin en ağır bedelleri ödemek durumunda olduğu ve bu döngüden çıkışın mümkün olmadığı bir kaderin kanıksandığı izlenimini vermektedir. Filmdeki yoksulluğun, insan ahlakını, erdemini, bilincini, aile hayatını ve ilişkilerini parçalayıcı, yok edici rolü vardır. Toplumsal koşullar, insan ilişkilerini öyle bir noktaya sürüklemektedir ki, o sınırdan artık aklın, erdem, ahlakın araçsallaştırılmasının önüne geçilemez olmaktadır. **Atam**, **Üç Maymun** filmi değerlendirdiği bir yazısında, yoksulluğun filmdeki parçalayıcı etkisini çok iyi ortaya koymaktadır:

Akıl, bu andan itibaren zaten bütün ahlaki erdemleri dışarıda bırakarak kendini araçsallaştırmıştır. Dolayısıyla bu sürecin kendi içinde biriktirdiği, ancak şiddet olabilir. Hiyerarşinin meşrulaştırılması olabilir; maddiyattan yoksun olanlar için karın tokluğuna satılabilecek ve giderek metalaşan manevi değerler olabilir... Sürecin insanı bu sürecin dışında kalmayı, kendi iradesiyle ya da ahlakıyla başaramaz.

Üç Maymun, alt sınıflara ilişkin olarak, bir aile üzerinden ele alınan mikro, ancak gerçekçi bir anlatım sunmaktadır. 1980 sonrasının bireyselleşen, marjinalleşen ve insanların kurtuluşun tükendiği noktada durduğu “mecburi yoksulluğu”, filmin temel yoksulluk anlatısıdır. Filmde yoksulların kendi aralarındaki ilişkide de temel belirleyici olan savrulmuş, parçalanmış ve bireysele indirgenmiş bilinçleri konusunda iyi bir anlatım vardır. Bu anlatıma göre, toplumsal koşullar, yoksulluk durumu içerisinde bulunan insanlarda öyle çarpık bir içsel duruş yaratmıştır ki, bunun içinden çıkılması da mümkün görünmemektedir. İnsanın aklını, değerlerini, ahlakını ve nihayet hayata karşı duruşunu belirleyen bütün duygu ve davranışlarını esir almıştır.

Kaynaklar

- Atam, Zahit. "Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine", Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı 22, 2009
- Fischer, J.L. ve Yoshida, Teigo. "The Nature of Speech According to Japanese Proverbs", The Journal of American Folklore, Vol. 81, No. 319, January- March, 1968
- Bordwell, David ve Thompson, Kristin. *Film Sanatı*, Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat (çev), 2009
- Chevalier, Jean ve Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des Symboles: Mythes, Reves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris: Jüpiter, 1982
- Kaplan, E. Ann. "Mothering, Feminism and Representation", *Home Is Where The Heart Is*, Christine Gledhill (ed.), London: BFI Publishing, 1987
- Hockley, Luke. *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*, Simten Gündeş (çev), 1.Basım. İstanbul: Es Yay. 2004
- Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*, Zehra Aksu Yılmaz (çev.), İstanbul: Metis Yay. 2005
- Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi*, Hülya Uğur Tanrıöver (çev.). 3. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yay. 2010
- Freud, Sigmund. *Cinsiyet Üzerine*, Ali Avni Öneş (çev.). 12. Basım. İstanbul: Say Yay.2004
- Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız İktidar*, 1. Basım. İstanbul: Metis, 2009
- Koç, Ayşegül. "Vagina Dentata'lar, Femme Fatale'ler, C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa ve İtirafta Kadının Temsili", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, Deniz Bayrakdar (hızl.). 1. Basım. İstanbul: Bağlam Yay, 2004
- Öğüt, Hande. "Ahlakın Göstereni ve Gösterileni Kadın (mı?), Varlık, Sayı: 1211, Ağustos 2008
- Scognamillo, Giovanni *Türk Sinema Tarihi*, Genişletilmiş Basım, İstanbul: Kabalcı Yay.1998
- Zizek, Slavoj *Yamuk Bakmak*. Tuncay Birkan (çev.). 1. Basım. İstanbul: Metis Yayınları,2004