

KURU OTLAR ÜSTÜNE

Erdem İlic

Kuru Otlar Üstüne

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Akın Aksu

Görüntü Yönetmeni: Kürşat Üresin, Cevahir Şahin

Sanat Yönetmeni: Mediha Didem Türemen

Oyuncular: Deniz Celiloğlu, Merve Dizdar, Musab Ekici, Ece Bağcı

2023 / 197' / Türkiye

Nuri Bilge Ceylan sinemasını “minimalizm” sözüyle tanıdık. Gündelik yaşamdan, son derece basit, bazen olay bile denemeyecek olaylar, elbette sıradan insanlar, olay örgüsünden medet ummayan öyküler, **Deleuze**'ün (2021) herhangi mekânlar (*any spaces whatever*) adını verdiği tipte bir uzam ve yine **Deleuze**'ün dolaysız zaman imgesi ile karşımıza çıkan bir eğilimdi **Nuri Bilge Ceylan** sinemasının minimalizmi. Şüphesiz kendinde bir amaç olarak görülemeyecek olan bu eğilim, yönetmenin bir zemin, bir oluşturucu öge olarak anladığı “gerçekçilik” adına kuruluyordu. Sinemada gerçekçilik **Ceylan** için hep önemli bir mesele olagelmmişti. Örneğin sinemamızın en büyük eksiğini tereddütsüz gerçekçilik olarak tanımlıyor¹, **İklimler**'den (2006) sonra bile gerçeğe daha yakın bir sinema yapmak istediğini söylüyordu (2023: 123).

Gerçekçilik, sinema teorisinin de en önemli başlıklarından biridir. Öyle ki, teorinin tarihini dönemleştirme çalışmaları, biçimcilerin ardından gelen ikinci eğilimi gerçekçilik olarak tespit eder. Buna göre, **André Bazin** (2000) ve **Siegfried Kracauer** gerçekçi geleneğin hem ilk hem de en önemli isimleri olarak karşımıza çıkar. Bu yaklaşım önce fotoğraf makinesinin, ardından kameranın gerçekliği

¹ Nuribilgeceylan.com, “Ancak Gerçekçi İnsanlar İyi Film Yapabilir.” ([bağlantı](#))

yeniden üretme kapasitesinden yola çıkar. Yeniden üretim mekâniktir ve ressam gibi bir öznelikten muaftır. Elbette her iki yazar da bu teknolojilerle gerçekliğe birebir ulaşılabilirliğini düşünmez, bu nedenle burada gerçeklik amaçlanan bir olgu olarak düşünülmelidir. Buna karşın her iki yazar da durmaksızın sözünü ettikleri konu hakkında bir soruşturmaya girişmez. Kameranın gözü dışında mevcut olan, şüpheye yer bırakmayan nesnel, fiziksel, somut bir gerçeklik vardır. Peki, bu gerçekliği ve onun nesnelliğini sorun eden olmuş mudur? Bu konuya döneceğim, ama **Nuri Bilge Ceylan** ile devam etmeliyim. Başlangıçta **Ceylan** da amacının gerçekliğe ulaşmak olduğunu söyleyerek **Bazin** ve **Kracauer** gibi düşünüyor gibidir ancak **Ahlat Ağacı** (2018) üzerine yapılan söyleşideki şu sözleri önemlidir:

“Hayatın hayal gücünü aşan bir sürrealizmi var, yani gerçek çok sürrealist geliyor.”² Şimdi sorduğum soruyu **Edgar Morin**’den bir alıntıyla cevaplayabilirim: “Gerçeğin sinemasını kavramanın iki yolu vardır, ilki gerçekliği görünür kıldığını sanmak, ikincisi ise gerçeklik sorununu ortaya koymaktır. Aynı şekilde cinema verite’yi kavramanın da iki yolu vardır, ilki hakikati verdiğini iddia etmek, ikincisi ise hakikat sorununu ortaya koymaktır.” (Morin’den aktaran Yalın ve Güngör, 2013: 77)

Buradaki bağlantıyı görmek önemlidir. Gerçekliğin peşine düştüğünü söyleyen **Ceylan**, onu **Bazin** (2000) veya **Kracauer** (2015) gibi verili ele almadı, zaten sanatçı sezgileri ve içgüdüleri buna engel olurdu. Çünkü “sanatçı, hakikatin örtüsünün kaldırılışı sırasında, büyülenmiş gözlerle yalnızca, örtünün kaldırılışından sonra da hâlâ örtü olarak kalana bakar” (**Nietzsche**, 2015: 49). Hakikatin, özellikle sinema gibi bir sanatta bir inşa süreci olduğunun farkındaydı, bu farkındalığın işaretlerini de verdi filmlerinde. **Kış Uykusu**’nda (2014) bütün filmi üç perde oyuna dönüştürebilecek kadar diyalogları teatrelleştirdi, **Ahlat Ağacı**’nda yarı öznel konumu arttırarak kameranın varlığının hissedilmesini sağladı³ ve sonunda **Kuru Otlar Üstüne**’de (2023) Samet’in açtığı kapıdan tek planda filmsel mekânın dışına, stüdyoya çıkıp geri dönerek dördüncü duvarı yıktı. Öyle ya, sinematografik uzamın dışı da inşa edilmiş olana dâhil değil miydi? Ayrıca, alışkın olmamız neyi değiştirir, ana karakterin dış sesle içini döktüğü final sekansı

² Cumhuriyet.com.tr, “Gerçek Çok Daha Sürreal.” ([bağlantı](#))

³ Varlığını hissettiren kamera ve şiir-film yaklaşımı için bakınız Sekans.org, “Ahlat Ağacı’nın Poetikası” ([bağlantı](#))

da başka bir yoldan uzamın dışı değil midir? Bu nedenle **Ceylan**'ın bu filmde yaptığını “daha önce yapıldı” diyerek önemsizleştirmek, konuya yönetmenin filmografisi boyunca, gerçeklik ile ilgili meselesi içinde bir bağlama koymadan bakmak olur.

Bunlara karşın **Kuru Otlar Üstüne**'nin birincil derdinin, örneğin **Godard**'ın sürekli yaptığı gibi, “bakın film izliyorsunuz” demek olmadığını da söylemek gerekir. Filmin geneli daha çok **Deleuze**'ün (2021) kavramlaştırdığı gibi İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Batı sinemasında doğan yeni bir imge türü ile ilişkilidir. Hem eylem-imge sinemasının krizi hem de savaşın bıraktığı yıkımın ardından ideallerin de yıkılması ile karakterler, içinde buldukları koşulların etkilerine “tepki veremez” hale gelir. Duyu-motor şema artık işlemez olur, böylece karakter de bir tür seyirciye döner. Etkiye tepki veremeyen, bu nedenle eyleme geçemeyen karakterler için duyu-motor işlevlerin yerini saf optik ve sessel durumlar alır. Böylece sinemanın ilk dönemlerinde montajla dolaylı kılınmış olan bir imge türü, dolaysız zaman-imge beden kazanır.

Kuru Otlar Üstüne tam da bu koşulların belirgin olarak deneyimlendiği bir filmidir. Burası tam olarak *dekadant* bir dünyadır. Başka bir deyişle her yerde dirimselliğin gerilediği bir zaman-mekândır. Ana karakter öğretmen Samet, boşa uğraştığının farkındadır, yapısal koşullar öğrencileri ressam değil, zenginler için patates, pancar yetiştiren kölelere dönüştürecektir. Devrimci kadın patlamada yalnızca bacağına değil, eylemin koşullarını da yitirmiştir. Yaşlı veterinerin tespiti açıktır; senelerdir süren çatışma hali bir davaya hizmet olmaktan çıkmış, kan davasına dönmüştür. Civarda gezilecek güzel yer çoktur -mesela Diyardin Kanyonu- ancak bu doğa bu karda kışta deneyimlenebilir değil, en fazla uzaktan bakılabilir. Bu nedenle karakterlerle birlikte bu manzaraya mecburen uzaktan baktıktan sonra **Ceylan**'ın döneceği yer Nuray'ın yüzüdür. Yakın plan, yüzdür ve yüz duygulanımdır (Deleuze, 2014: 120). Nuray'ın yüzünden okunan duygu hakkında Kenan'ın sözleri isabetlidir: “Yaşamadan kimsenin anlayamayacağı şeyler vardır ya. Bu da onlardan”. **Kuru Otlar Üstüne**'nin politik bağlamı hakkında konuşacaksak, benim başlayacağım yer burasıdır. Burası gücünü tepkiden, intikamdan, yaşamı yadsımdan alanların vahşi barbarlarını “barış” diyenlerin içine salıp yüz üç kişiyi öldüren, Nuray'ın bacağına alıp götürülen 10 Ekim Katliamı'nın rezonansıdır. Yazıklar olsun bu katliama katliam demeyenlere. Kangrenin yalnızca Nuray'ın bacağı olduğunu mu sandınız; ülkenin kangreni Kürt meselesine ne diyeceksiniz? **Nuri Bilge Ceylan** Kürt demez, ama Türk de demez.

Bir denge gözettiği bellidir: Feyyaz'ın evinden gözaltına alınıp kaybedilmiş babası, Kenan'ın PKK tarafından sokak ortasında öldürülen eniştesi. **Sebahattin Şen**, yazısında evrenselci Türk, tikel Kürt ayrımı üzerinden filme bir eleştiri getirir⁴. Gitmekten başka bir seçeneği olmadığını düşünen Samet, aynı zamanda kurumlar içinde, lafi dolandırmayalım Türk olduğu için, görece rahat dolaşabilen kişidir. Ancak Samet, aynı zamanda halkçı adamlar dediği veteriner Vahit ve Feyyaz'la da iletişim halindedir. Vahit hakkında söylenen “Ege'nin bir sahil kasabasından fırlamış bir karikatür gibi” (Şen, 2023) eleştirisi sorunludur, çünkü öyle köylerde öyle insanlar çıkar insanın karşısına. **Nuri Bilge Ceylan**'ın sözü buraya cuk oturur: “Realite her şeyden daha süreal.”

Politik bağlam demişken, Nuray ve Samet arasındaki sürü-birey, dayanışma-bencillik gibi savlarla başlayan, Nuray karakteri ile uyumlu olmadığını düşündüğüm tartışmaya da değinmem gerekir. Nuray, eğer sosyal medya hesabını *stalklayan* Kenan'ın da dediği gibi “solcu falan gibi” ise, tarihi *kaos* ile değil *sınıf savaşı* ile okur, *katkıda bulunmak yerine değiştirmekten* bahseder; karşısındakini liberaller gibi konuşmakla eleştirirken “sosyal sorumluluk” diyerek liberal terminolojiden konuşmaz. Diğer senaristleri de dahil ederek; **Nuri Bilge Ceylan** gibi yetkin bir gözlemci nasıl olur da bunları görmez? Buna karşın yakalanan duygunun isabetli olduğunu vurgulamak gerekir. İçlerinden azımsanmayacak sayıda olanları tenzih etmekle birlikte, karşısındakinin çelişkilerine oynayarak, suçluluk-sorumluluk duygularını didikleme iyi beceren solcu sık karşılaşılan bir karakterdir.

Michel Foucault (2000), özgün tarihsel analizinde okulun kapatma kurumlarından türediğini ve cezaevi ile akraba olduğunu göstermişti. Onur kırıcı bir biçimde gerçekleşen arama kılığındaki sınıf baskınında bu bağlantı görülebilir: çocuklara suçlu ve potansiyel suçlu olarak davranılır. Burada ayrıca feminizmin alanına giren bir boyut ortaya çıkar: Aşk mektubunu bulan kadın öğretmenin Sevim'e hoşgörüsüz, kınayan, yargılayan bakışı. Adını koymak zor değil, bu patriyarkal bir bakıştır. Bir kadından gelen bu bakışı cehalet ya da bilinçsizlik olarak yorumlayan, toplumsal cinsiyet sorunu hakkında yanılıyor demektir. Burada Yıldırım Türker'in çok güzel ifadesiyle, kendi cinsiyeti olan ve kadını kadınlıktan, erkeği de erkeklikten çıkaran iktidara çok bilinçli bir iştirak vardır⁵.

⁴ Altyazı.net, “Kuru Otlar Üstüne'nin Farmakonları.” ([bağlantı](#))

⁵ Yenidentv.com, “Meral Abla'nın Demokratlık Günlüğü” ([bağlantı](#))

Elbette, **Nuri Bilge Ceylan**'ın bütün karakterlerinde geçerli olduğu gibi, Samet de klasik film kahramanı değildir. Başka bir deyişle karşımızdaki klasik anlatının stereotip kahraman karakteri değildir. Bu nedenle evrenselcilik eleştirisi bu ayrımı her zaman dikkate almalıdır. Samet yalan söyler, bencilce, duyarsız, tutarsız davranır. Nuray'la ilgilenmeye başlamasının tek sebebi erkek rekabetine girmesidir. Birlikteliği Kenan'a anlatmasının sebebi de budur. Yaptığından dolayı pişmanlık duyduğunu yönetmen birkaç planda özellikle göstermiştir. Ancak burada Samet'i, bu özellikleri belli boyutlarıyla içermesine karşın, yalnızca sinik ve narsisist bir karakter olarak tanımlamak yüzeysel bir analiz olur. Çünkü Samet olan bitene nihilist bir mesafeden baksa da örneğin sokak köpeklerinin uyuz olmalarını dert eder, giysi yardımı alan ve kendisine küçük gelen bir ayakkabı seçen öğrencinin, sınıfında olduğunu bilmesede ayakkabıyı kardeşine verdiğini fark eder. Bir daha gelmemek üzere gözaltına alınırken cebindeki tek servet olan piyango biletini çıkarıp anneye veren babanın öyküsünde Samet'in bilete bir şeyin çıkıp çıkmadığını sormasındaki amacı konuyu alaya almak değil, ölümün insanları evlerinden topladığı bir zamanda yaşamın küçük de olsa bir kıvılcımını aramaktır. Benzer bir sözü final sekansındaki epilogda ilk kez içini döktüğü cümlelerde de kendisi söyleyecektir. Öğrencisi ile başına bela olan ilişkisinin ana sebebi onda gördüğü enerjidir.

Bu türden bir arayışın aynı zamanda Samet'in fotoğraf çekmesinin sebeplerinden biri olduğunu düşünmekte sanırım bir sakınca yoktur. Burada aynı zamanda **Nuri Bilge Ceylan**'ın fotoğrafa bir sinemacı olarak yaklaşımına da dikkat edebiliriz. Burası filmin sinematografikleştiği alanlardan biridir. Çünkü **Ceylan** önce fotoğrafları gösterirken fotoğrafın çekim anlarına dönerek fotoğrafın özelliği olan donmuş zamanı zamansallaştırır, başka bir deyişle zaman-imegeye çevirir. Samet'in, Nuray'ın evinde duvardaki resimlerine bakarken olanlar ise farklı bir sinematografik yaklaşımdır. Burada bir seyirci olarak resimlere bakan Samet'in yanına bir özne olarak sokulan kamera hem yemek sürecindeki zaman geçişini sıkıştırır hem de poetik bir etki üretir. Masadaki tartışmanın ardından gerçekleşen bir plan ise bu poetik etkiyi zirveye taşır. Birbirlerine bakan iki karakter, alışılmadık bir kadrajla bakar ve bakılanı cepheden tam ortalayacak biçimde görür (**Nuri Bilge Ceylan** aynı kadrajı *İklimler*'de de almıştı). Başka bir deyişle kamera Samet'e tam karşıdan bakarken Nuray'ın öznel algısına geçmeden onu da arkadan görecektir şekilde konumlanmıştır. Tam bu noktada kamera geriye kaydırma yaparak Samet'i

görüş alanından çıkarır. Bu esnada Nuray'ın saçlarının hafifçe dalgalandığı görülür. Böyle bir imgeyi basit bir atraksiyon olarak görmek hata olur. Kış gecesi camların kapalı olduğu bu evde neredeyse düşsel diyebileceğimiz bu dalgalanma bir politik tartışmanın cinsel bir gerilime dönüşüne denk düşen, kısa olmasına karşın güçlü bir sinematografik andır. Bu an, tıpkı fotoğraflarda olduğu gibi zamansal bir aralıktır aynı zamanda.

Nuri Bilge Ceylan sinemasına yönelik her türden çözümleme önce onun zaman ile kurduğu dolaysız ilişkiyi kavramalıdır. Başından beri onun sineması zamanı dolaysız deneyimleyen geleneğin bir parçası olmuştur. *Kuru Otlar Üzerine* için karanlık film demekten vazgeçiniz, siz o filmin kristallerinin⁶ içinden geçen zamana bakınız, karanlık oradadır, karanlık orasıdır.

Kaynakça

- Bazin, André, (2000) *Sinema Nedir?*, çev. İ. Şener, İstanbul: İzdüşüm.
- Ceylan, N. B, (2023) *Söyleşiler* der. M. Eryılmaz, İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles, (2014) *Sinema 1 – Hareket-İmge*, çev. S. Özdemir, İstanbul: Norgunk.
- Foucault, M., (2000), *Hapishanenin Doğuşu*, (çev.) M.A. Kılıçbay, Ankara: İmge.
- Kracauer, S. (2015) *Film Teorisi*, çev. Ö. Çelik, İstanbul: Metis.
- Nietzsche, Friedrich, (2015) *Tragedyanın Doğuşu*, çev. M. Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Yalın, C. ve Güngör, A. (2013) “Sinema-Gerçek: Hakikatin Sineması ya da Sinemanın Hakikati”, *Sinema Kuramları 2*, der. Zeynep Özarslan, İstanbul: Su.

⁶ Kristal-ime üzerine bir başka yazı için bakınız Sekans.org, “Aftersun: Kristal İmge” ([bağlantı](#))