

BİR CESET ARAYIŞI OLARAK HATIRLAMANIN ELEŞTİRİSİ: *BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA ZAMAN, MEKÂN VE GERÇEKLİK*

Gönül Eda ÖZGÜL

Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema ve Televizyon
İstanbul

Kağan TAHAN

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri
İstanbul

ÖZET

Farklı hatırlama biçimlerinin farklı görme biçimlerine dayandığı ve farklı görme biçimlerinin üretilmesine imkân verebileceği düşüncesinden hareketle bu çalışmada Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi üzerine odaklanılacak ve filmin nasıl bir hatırlama rejimi ürettiği araştırılacaktır. Bu çalışmada öncelikle hatırlama kavramı ve hatırlamanın temelinde yer alan zaman, mekân ve gerçeklik kategorileri sorunsallaştırılacak; filmin ürettiği zaman ve mekân anlayışı üzerinden filmde hatırlamanın farklı katmanlarda nasıl bir rol oynadığı araştırılacak, hatırlama biçimi üzerinden filmin dayandığı ve ürettiği görme biçimi anlaşılmasına çalışılacaktır. Amaçlanan, nasıl bir hatırlama biçiminin içinde yaşanılan hâkim görme ve düşünme biçiminin sorgulanmasına imkân verebileceğinin *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi ekseninde ortaya konmasıdır.

Anahtar Kelimeler: hatırlama, bellek, zaman, mekân, tarih, hatırlama metni, film

A Critique of Remembering as a Quest for a Corpse: Time, Space and Reality in *Once Upon a Time in Anatolia*

ABSTRACT

Considering that different forms of remembering are both a product and a producer of different ways of seeing, this study will focus on Nuri Bilge Ceylan's film *Once Upon a Time in Anatolia* (2011) and explore the regime of remembering that the film produces. In the first part of this study, the concept of remembering and the categories of time, space and reality that underlie it will be problematized; later, with reference to the time and space conceptions brought forth in the film, the role remembering plays in multiple levels of the film will be examined with the aim of understanding the way of seeing of which the film is both a product and a producer. The main objective of this study is to put forth, through the analysis of *Once Upon a Time in Anatolia*, a remembering regime that bears the potential to problematize the dominant way of seeing.

Keywords: remembering, memory, time, space, history, text of remembering, film

Giriş

Her film geçmişle kurulan bir ilişki olması ve hem hatırlamaya hem de bellek oluşturmaya hizmet etmesi anlamında bir hatırlama metni olarak görülebilir. Filmlerin geçmişle çok-boyutlu bir ilişkileri vardır. İzlenmekte olan film kameranın geçmişte yapmış olduğu kaydın montaj sürecinde yeniden biçimlendirilmesi sonucunda ortaya çıktığından filmin üretim süreci ile belleğin işleyiş biçimi arasında benzerlikler söz konusudur. Öncelikle filmin üretim sürecinde kamera da aynı bellek gibi belirli bir seçim ekseninde gerçekliği kaydetmektedir ve bu bağlamda da film, gerçekliğin “nasıl olduysa o şekilde”¹ kaydedilmesinden ziyade belirli bakış açıları ekseninde gerçekliğin kayıt ve montaj sürecinde yeniden üretilmesidir. Belleği geçmiş olayların kaydedildiği ve saklandığı bir depo olarak gören anlayışların aksine, bellek de geçmişin belirli bir açıdan kaydedilmesi ve kaydedilen geçmişin şimdi ve gelecek ile ilişkisi ekseninde sürekli olarak yeniden biçimlendirilmesidir. “Hareket halinde olan” ve dolayısıyla ele geçirilemez bir kategori olan bellek gibi film metni de tüketim sürecinde izleyenleriyle girdiği ilişki ekseninde anlamı sürekli olarak dönüşen kaygan bir kategoridir. Filmin izleyenle girdiği ilişkide izleyenin deneyimleri yani izleyenin geçmişle kurduğu ilişki de filmin yeniden üretilmesinde etkin olan unsurlardan biridir. Bunun yanı sıra sosyo-kültürel, ekonomik ve politik bir metinler ağı içerisinde varolan metinlerden biri olan film metni her zaman başka metinlerle ilişki içinde varolmakta ve dolayısıyla da geçmiş metinlerle ve geçmişle kurulan bir ilişkiyi içinde barındırmaktadır. Hem film metni içinde hem de metnin dışına doğru zamanda ve mekânda ileriye ve geriye gidişler söz konusu olduğundan filmler bir anlamda zamanda yolculuğun araçlarıdır. Bu bağlamda, sinema zamanın ve mekânın yeniden üretimi olması sebebiyle de her zaman hatırlamayla ilişkilidir. Sinema hem içinden çıktığı kültürün izlerini sürebileceğimiz, hem de bu kültürü biçimlendiren unsurlardan biri olması dolayısıyla bellek üretiminde önemli bir yer tutmaktadır. Sinema, tüm temsil mecraları gibi, doğal belleğe yardımcı bir yapay bellek olarak hatırlamaya yardımcı olmaktan ziyade, neyin nasıl hatırlanacağını belirleyen bir araçtır. Doğal bellek ve yapay bellek arasında yapılan ayırım (bkz. Draaisma, 2007, s.19), belleğin aracılıdırılmamış ve gerçekliğin olduğu gibi kaydedildiği mutlak bir kategori olarak tanımlanmasına dayanmaktadır oysa bellek her zaman dil ile aracılıdırılmıştır. Bu sebeple de, sinema belleğe yardımcı ya da onu körelten yapay bir bellek oluşturmaktan ziyade belleği oluşturan bir araç olarak görülmelidir. Geçmişle girdiği bu çok-katmanlı ve çok-boyutlu ilişki

¹ Gerçekliğin kapalı ve mutlak bir kategori olarak kavramsallaştırılarak ele geçirilebilir ve hükmedilebilir bir kategori olduğu görüşünün temelinde Kartezyen özne-nesne ayrımı bulunmaktadır. Bu anlayış, modernitenin temelinde yer almakta ve kendisini sürekli olarak yeniden üretmesine hizmet etmektedir.

dolayısıyla her film bir hatırlama metnidir ancak bu noktada filmin nasıl bir hatırlama biçimi ürettiği sorusu önem kazanmaktadır: bu, neyin hatırlandığından ziyade nasıl hatırlandığına ilişkin bir sorudur.

Görselliğin hâkimiyetinden bahsedilebilecek olan günümüzde görüntülerden bağımsız bir hafızadan bahsetmek imkânsızdır. İlerleme düşüncesine dayanan modern görme biçimi, geçmişi pazarlanabilir ve nostaljik bir unsura dönüştürerek geçmişi ve geçmişe bakışı kısırlaştırmış, bu sayede de geçmişi iktidarların kendi iktidarlarını sağlamlaştırma amaçlarının bir aracı konumuna getirmiştir. Modern görme biçiminde geçmiş ya geride bırakılması gereken ya da nostaljik bir bakış açısıyla ele alınan bir kategoriye dönüşmüştür. Nostalji geçmişin etkin bir biçimde şimdiki zamana çağrılmasından ziyade, geçmişi, tüm olanaklarıyla birlikte tüketilmiş, ölü bir kategoriye dönüştürerek mutlaklaştırması dolayısıyla onun hatırlanmasından ziyade unutulmasına hizmet etmektedir. Modernlikle birlikte evi sürekli ayaklarının altından kayan birey, geçmişe yani kendi kimliğini oluşturmasına imkân veren bütünlüklü bir geçmişe özlem duymaktadır.

Nostalji *-nostos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem), *nostalgia*- artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. Nostalji bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur, ama aynı zamanda insanın kendi fantazisiyle arasındaki aşk ilişkisidir. (Boym, 2009, s.14)

Bununla birlikte, “sorumluluktan feragat etmek, suçlardan arınarak eve dönmek” (Boym, 2009, s.15) olması bağlamında nostalji, içinde yaşanılan modern sistemde bir dönüşüm yaratma potansiyeline sahip olmak bir yana, bu sistemin devamını sağlamaya hizmet etmektedir. Nostalji geçmişin estetikleştirilmesi ve müzeleştirilmesidir:

Müzeleştirme aslında geçmişi paranteze almaktır. Hafızanın şimdiye nüfuz etmesinin engellenmesinin bir yöntemidir. Bizim geçmişe bakışımız sürekli müzeleştirilen bir bakış. Geçmişe ancak müze olarak tahammül edebiliyoruz. (Dellaloğlu, 2012, s.103)

Ancak hatırlama hep şimdide gerçekleştirilen ve geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarını içinde taşıyan bir kategori olması dolayısıyla modernliğin dayattığı tek-boyutlu düşünceye darbe indirme ve şimdikiyi yeniden biçimlendirme potansiyelini taşımaktadır.

Sinema toplumsal belleğin önde gelen üreticilerinden biridir, öyleyse bir tür tarih yazımıdır. Üstelik bugün bellek sinematografiktir. Eduardo Cadava (2008, s.19), tarihin daha ziyade imgelerden inşa edilmesi bağlamında “her tarih düşüncesinin aynı zamanda bir fotoğrafı düşüncesi” olduğunu ileri sürer; her fotoğrafı düşüncesi de bir tarih düşüncesidir. Toplumsal bellek sinemayı belirlerken, sinema da toplumsal belleği şekillendiren unsurlardan biridir. Sürekli bir yıkım ve inşa faaliyetinin ürünü olan yani sürekli oluş halinde olan hafıza

günümüzde görüntülerden bağımsız olarak düşünülemez; kimliğimiz, deneyimlerimiz, hatırlayıp unuttuklarımız görüntüler aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Bu noktada, sorulması gereken sorulardan biri bu yeniden üretimin etkin, yaratıcı ve içinde yaşanan sistemi sorgulamaya imkân veren bir hatırlama biçimine yol açıp açmadığıdır. Toplumsal belleği sürekli olarak yeniden üreten medya geçmişin yeniden üretiminde bir bolluk yaşanmasına sebep olmuştur ancak yaşanan bolluk hatırlamadan ziyade unutmaya hizmet etmektedir. Huyssen (2003, s.18), günümüzde herhangi bir tarihsel travmayı, medya aracılığıyla metalaştırılıp gösteri haline dönüştürülmesinden bağımsız olarak, sadece etik ve politik bir mesele olarak düşünemeyeceğimizi söylemektedir. Geçmişin bir gösteriye dönüştürülmesi, onun sistemin çıkarları doğrultusunda yeniden üretimine ve böylelikle de kontrol altına alınmasına hizmet etmektedir zira gösteri gözetimin araçlarından biri olarak işlev görmektedir. Enzo Traverso da (2009, s.2) günümüzde bir “bellek turizmi” olduğundan bahseder ve bunun geçmişin şeyleşmesi sürecinden kaynaklandığını yani geçmişin estetikleştirilip yansızlaştırılarak turizmin, gösteri endüstrisinin kullanabileceği bir tüketim nesnesine dönüştüğünü belirtir.

Toplumsal bir hafızanın üretilmesinde önemli bir rol oynayan sinema geçmişe bakış biçimimizi ve geçmişi sürekli olarak yeniden şekillendirmektedir. Tek boyutlu bir zaman-mekân anlayışına ve izleyiciyi “nesne-özne” (Metz, 1975, s.548) pozisyonuna mahkum eden perspektif ideolojisine dayanan sinema aygıtı unutuşun aracına dönüşmektedir. Sinema aygıtının yanılmacı doğasını içselleştirmiş olan sinema, geçmişin kapatılıp mühürlenmiş, donuk bir kayıt olarak görülmesine yol açmaktadır. Bununla birlikte, filmlerin gerçekliği nasıl kurdukları, nasıl bir zaman ve mekân anlayışına dayandıkları belirli görme biçimlerine dayanmakta ve belirli görme biçimlerini sürekli olarak yeniden üretmektedir. Bazı filmler ilerlemeye dayalı, rasyonalist, determinist ve birey-merkezli modern görme biçimini yeniden üretirken, bazıları aygıtı dönüştürerek farklı görme biçimleri üretme potansiyeline sahiptir. Yani sinemaya, “hikâye kılığına girmiş” söylem olarak (Metz, 1975, s.545) “her filmde mevcut olan” “sinema kurumu”na (Metz, 1975, s.547) içeriden direnç gösteren bir sinema mümkündür. David Harvey (2003, s.342), sinemanın bütün sanat türleri arasında zaman ve mekân temalarını iç içe geçmiş biçimde ele almak bakımından belki de en güçlü kapasiteye sahip olduğunu söyler. Bütün filmler zaman ve mekânda bir tür inşa faaliyeti olmalarına karşın, her film zamanı ve mekânı sorunsallaştırmamaktadır. Zamanı ve mekânı sorunsallaştırmak, zaman ve mekânın olayların içinde gerçekleştiği bir kap olmaktan çıkarak etkin ve belirleyici unsurlara dönüştürülmesi ile mümkündür. Zaman ve mekânın sorunsallaştırılması düşüncenin sorunsallaştırılmasıdır; düşüncenin sorunsallaştırılması ise var

olan düzenin yeniden değerlendirilmesi ve farklı dünyaların kapılarının aralanmasıdır. Bu bağlamda, bazı filmler geçmişi metalaştırıp seyirlik bir unsura dönüştürürken, bazıları zamanı, mekânı ve dolayısıyla gerçekliği sorunsallaştırmakta ve bu yolla geçmişe farklı bir bakışın önünü açarak izleyeni geçmiş ve şimdiyi düşünmeye sevk etmektedir.

Sinema, zaman ve mekânda bir inşa olması ve zamanı ve mekânı yeniden üretmesi bağlamında zamansal ve mekânsaldır; bu bağlamda da, zamanda ve mekânda bir yeniden inşa faaliyeti olan ve zamanı ve mekânı yeniden üreten hatırlama etkinliği ile bağlantılıdır. Bununla birlikte, tek bir hatırlama biçiminden söz edilemeyeceğinden sinema ve hatırlama ilişkisi üzerinde durulurken bu ilişki mutlak bir kategori olarak ele alınmak yerine, tek tek filmlerin nasıl bir hatırlama biçimine dayandıkları ve ürettikleri düşünülmelidir. Bu noktada üzerinde durulması gereken temel mesele “geçmişte gerçekte ne olduğu”ndan ziyade, geçmişin nasıl aktarıldığıdır. Bir filmi hatırlama metni kılan geçmişte “gerçekten olmuş” olan tarihsel olayları ele alması değil, kendi yapısı içinde zamanı, mekânı ve gerçekliği nasıl inşa ettiği ve dolayısıyla tarihsel olmayan meseleleri ele alırken dahi hikâyeye konusu edilen geçmişe nasıl yaklaştığıdır. Bu makalede, Nuri Bilge Ceylan’ın *Bir Zamanlar Anadolu’da* adlı filminde varolan zaman ve mekân anlayışı üzerinden filmde hatırlamanın farklı katmanlarda nasıl bir rol oynadığı araştırılacak, hatırlama biçimi üzerinden filmin dayandığı ve ürettiği görme ve düşünme biçimi anlaşılacaktır.

Bozkırda Bir Yolculuk: Türkiye’nin Tarihsel Arkeolojisi

Hatırlama, düz bir çizgi olarak tahayyül edilen bir zaman çizelgesinde sadece geçmiş bir noktaya dönüş değil, zamanlar ve mekânlar arasında bir yolculuktur. Bu anlamda da, geçmiş ele geçirip onu zaptetme çabasından çok geçmiş şimdiye bir gelecek ufku da göz önünde bulundurarak sürekli olarak yeniden üretme etkinliğidir. Hatırlama her zaman kurgusal bir yöne sahip olması dolayısıyla gerçekliğin mutlaklığı düşüncesine indirilen bir darbeye dönüşme potansiyelini barındırmaktadır. Gerçekle hayalin iç içe geçtiği bir inşa ve yıkım faaliyeti olarak hatırlama, bir arayış olarak da kavramsallaştırılabilir: hatırlama bir yolda olma biçimidir. Yol, zamanın ve mekânın katedilmesine imkân veren bir alan olarak sürece işaret etmekte ve böylelikle de bir hatırlama girişimine dönüşmektedir. “Yolda olmak” varılan noktanın değil, yolda yaşanan deneyimlerin önem kazandığı bir süreçtir: arayışın kendisi arananın bulunmasından daha önemlidir. Huyssen’e göre (1999, s.13) anımsamak ele geçirilmeden çok bir arayıştır; çünkü herhangi bir anımsama ediminin zamansal statüsü hep şimdidir ve belleği oluşturan da geçmiş ile şimdi arasındaki bu yarıktır.

Yolda (‘anayol’) -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. (...) Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir); bu, bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretilenme genişlemesinin kaynağıdır; ‘Bir yaşamın seyri, akışı’, ‘yeni bir seyirde yola koyulmak’, ‘tarihin seyri’ vb.; ana ekseninin zamanın akışı olarak kalması koşuluyla yolun bir eğretilmeye dönüşme şekilleri çeşitli ve çok katmanlıdır. (...) Yol, egzotik bir *yabancı dünya*’dan değil, bildik bir alandan geçen bir yoldur (...); açığa çıkarılıp betimlenen, kişinin kendi ülkesinin *toplumsal-tarihsel heterojenliği*di. (Irzık, 2001, ss.317-318)

Yol kavramı, sürece vurgu yapması bağlamında deneyime gönderme yapmaktadır; neden-sonuç ilişkilerine dayanan sonuç-odaklı bir düşünme biçiminden ziyade süreç-odaklı bir düşünme biçimini öne çıkarmaktadır. Zamanın ve mekânın ilerlemeye indirgenmediği bir “yolda olma” durumu olarak hatırlama farklı görme biçimleri imkânını içermektedir.

Aristoteles’in bir metnin nasıl inşa edilmesi gerektiğini ele aldığı *Poetika* adlı eserinde ortaya koyduğu düşünceler, modern görme biçiminin temelinde yer almaktadır. Aristoteles tragedyanın “ahlâksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklidi (*mimesis*)” (Aristoteles, 2002, s.22) olduğunu, tragedyanın taklit ettiği eylemin de korku ve acıya uyandıran olayları da kapsadığını ve bunların da tragedyanın etkili ögesi olarak gördüğü *olağanüstünün* oluşması için olayların beklenmedik bir anda birbirlerini kovalamalarıyla ortaya çıktığını söyler (Aristoteles, 2002, s.33). Aristotelyen anlatı yapısına dayanan filmler, sınırları belirli bir dünya kurma çabasının ürünü olmaları dolayısıyla modern görme biçimini yeniden üretmektedirler. İlerlemeye dayalı çizgisel bir zaman ve mekân anlayışı, olaylar arasında nedensel bağlantıların kurulmasına imkân vererek bu düzenin tesis edilmesini sağlamaktadır. Aristotelyen anlatı yapısına dayanan filmlerde önce normal bir durum tanımlanır, olaylar olağanüstü bir durumun inşası sürecinde birbirini takip eder, olağanüstü durumun ortaya çıkışı çatışmaya sebep olur ve filmin sonunda bu çatışma durumundan tekrar normal bir duruma ulaşılır. Bu süreç içinde, birbirini takip eden olaylar nedenselliğin kurulmasına hizmet etmekte ve dolayısıyla da sonuca hizmet ettikleri oranda anlam kazanmaktadırlar. Aristoteles (2002, s.51) her tragedyanın bir düğüm ve bir çözümden oluştuğunu; düğüm derken, yapıtın başından mutluluk ya da felakete doğru baht dönüşü (*peripetie*) için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olay örgüsünü kastettiğini; çözüm derken ise bu baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölümü kastettiğini söyler. Aristotelyen anlatı yapısına dayanan filmlerde, olayların çözüme ulaştırılmasıyla izleyenlerde katharsis yaratma yani izleyenlerin olayların çözüme kavuşmasıyla bir rahatlama yaşamaları

amacı güdülür. Aristoteles'e göre (2002, s.22) “tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (*katharsis*)”. Bu sayede, izleyen hayatında sahip olamadığı bütünlük duygusunu filmler aracılığıyla yaşayabilmektedir. Burada yaşanan bütünlük duygusu, parçalı olanı deterministik bir bakış açısıyla sunarak bütünlüğe varılması dolayısıyla bir yanılsamadır. Film içindeki olaylar arasında, gerçeklik hissi yaratmak adına, nedensel bağlantılar kurma çabası rasyonel olma çabasının ve insanı evrenin merkezine yerleştiren bir görme biçiminin ürünüdür. Her tür belirsizliğin ortadan kaldırılma çabası rasyonel olarak açıklanamayan herşeyin dışarıda bırakılmasına ya da rasyonel olmayı rasyonel olana indirgemeye dayanmaktadır. Yolda olmak, belirsizliklere ve tehlikelere açık olmaktır: yol karşılaşmaların olduğu kadar çatışmaların da alanıdır. Yola çıkmak kaza yapma riskini göze almak anlamına gelmektedir. Bu anlamda, yolda olan bir sinema belirsizliklerin üzerini örtme çabasıyla tanımlanmayan bir sinemadır. Film metninin bir karşılaşma ve bir çatışma alanına dönüştürülmesi, izlenen ve izleyen arasındaki hiyerarşik ilişkiyi bozarak filmin mutlaklığına darbe indirmektedir.

Bir Zamanlar Anadolu'da filminde bir gece önce öldürülüp bozkırda bir yere gömülmüş olan maktulü aramak için, katil zanlısını ve onun zihinsel engelli kardeşini de yanlarına alarak yola çıkan savcı, polis, doktor, jandarma ve bazı görevlilerden oluşan bir ekibin karanlık köy yollarında yaptığı yolculuk ve cesedin bulunmasından sonraki olaylar anlatılmaktadır. Katilin cesedi nereye gömdüğünü tam olarak hatırlayamamasından dolayı birbirine çok benzeyen mekânlarda yapılan kazılarla arayış sabaha kadar sürmektedir. Cesedin bulunması ve resmi tutanakların yazılması gibi savcılığa ait bürokratik işlemlerin tamamlanmasının ardından, doktorun maktulün ciğerlerinde toprak bulduğu fakat bunu tutanağa yazdırmadığı, yine oldukça bürokratik bir otopsi sahnesiyle film bitmektedir.

Bir Zamanlar Anadolu'da bir arayışı, bir yolculuğu anlatmaktadır ancak esas olan arayış sonunda neyin bulunduğundan ziyade arayışın kendisidir, arayış sürecinde yaşananlar, gözler önüne serilen farklı hayatlardır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* bir yolculuğu anlatmasının yanı sıra zaman ve mekân anlayışı bağlamında da “yolda olan” bir filmidir. Filmde zaman ilerleme düşüncesi ekseninde inşa edilmemiştir; metin nedensel bağlantılar temel alınarak inşa edilmemiştir ve varılması hedeflenen bir sonuç, aşılması istenen bir engel yoktur. Film, daha ziyade farklı hikâyeleri barındırmakta ve bu hikâyeler üzerinden bir toplumun ve toplum içindeki iktidar ilişkilerinin alegorisi haline gelmektedir. Anadolu'nun bir kasabasında gerçekleşen tikel bir olay üzerinden, daha geniş bir zaman dilimini, bu toprakların zamanını ortaya sermektedir.

Film masalsı “Bir Zamanlar”da geçiyor; uçsuz bucaksız bir geçmişte geçiyor demek ki. Anadolu’da geçiyor film; bir bölgeye, şehre, köye has olmayan, uçsuz bucaksız bir mekânda geçiyor demek ki. Bir üçüncü sayfa öyküsünde Türkiye’nin coğrafi ve tarihsel arkeolojisi, zifiri karanlıkta bir ceset arayışıyla başlayıp bir otopsiyle bitiyor. Bu uçsuz bucaksız mezara faili meçhulleri, gözaltında kaybolanları, “akıbeti meçhul” kayıpları, varlığı inkâr edilen, ezilen, dışlanan, yok edilen toplum katmanlarını yatırmamıza imkân veren bir alegori olarak okunabilir bu gece yolculuğu. Fail de elde olduğuna göre, bir suçlunun bulunması değildir amaç: fiile ilişkin sorular sormak, bu fiilin altında yatan iktidar mekanizmalarını gözler önüne sermektir. Savcı, polis, jandarma, muhtar, doktor, köylüler, herkes hazır bulunmaktadır bu kazıda. Fakat film iktidarı özne-nesne anlayışına göre kavramsallaştırıp devlet görevlileri ve halk ayırımına gitmez; her karakterin kendi görev alanının ötesinde bu toprakların bir insanı olarak sunulması, söz ve eylemlerinin katı iktidar yapıları bağlamında değil, ancak tarih, coğrafya, insan olmak, vicdan ve akıl gibi kavramlar ekseninde anlaşılması mümkün olan bir ilişkiler ağı içinde değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Soğuk bürokratik hiyerarşi içinde sıkışan kanunlar, kurallar değil, sığ, gündelik tasaları ve derin dertleri olan insanlardır. Bu anlamda filmde yalnızca kurumsal suçların değil, bu toprakların insanının zihinsel yapısının bir tarihsel arkeolojisi yapılmaktadır. Bu çaba hiçbir zaman suçları teşhis etme ve suçluları parmakla gösterme biçiminde değildir: bu yalnızca iktidarı kurumlara hasretme ve kendimizi temize çıkarma anlamına gelecektir. *Bir Zamanlar Anadolu’da* mutlak cevapların değil, sorgulamanın filmidir.

Ölümün sebebini ortaya koyma çabası olarak otopsi rasyonel bir bakış açısıyla, kesip parçalarına ayırarak açıklama arayışıdır. Modernite, açıklamayı hiyerarşik olarak anlamının üzerine yerleştirmiştir; modernlikle birlikte açıklama anlamının koşulu haline gelmiştir. Ancak filmde de görüldüğü üzere otopsi anlamaya yetmez, rasyonel bir bakışla kavranamayacak olan birçok katman bu açıklamaların içine sıkıştırılamaz. Otopsi sırasında maktulün ciğerlerinde toprak bulunması, öldürülme biçimine ilişkin yeni bir bilginin ortaya çıkmasına sebep olur; bu yeni bilgi vasıtasıyla cinayetin nasıl işlendiği açıklanır, fakat bu açıklama yaşananların anlaşılmasına yol açmaz.

İlerlemeye dayalı bir yapıda bir cinayetin çözümlenmesi olarak sunulabilecek olan hikâye, bu filmde bir metafor işlevi görmekte, katilin kim olduğunun filmin en başından bilinmesi (ama bu bilginin pek de önem taşımaması) ve katilin değil, cesedin aranması metni bir hatırlama metnine dönüştürmektedir. Cesedin nerede gömülü olduğuna dair bir soru ile başlayan yolculuk, cesedin bulunmasıyla sona ermez. Yol, farklı hikâyelere açılmakta, bir karşılaşma noktasına dönüşmektedir. Modernliğin özne ve nesne karşıtlığına dayanan

açıklama çabasına karşın, film bu karşıtlığı bertaraf ederek bir anlama çabasına dönüşmektedir. Açıklama çabası, açıklanmaya çalışılan olayın dışarıdan bir bakışla bütünüyle kavranabileceği düşüncesine dayanmaktadır; oysa anlamak tam da anlaşılmaya çalışılan olayların ortasına kendini yerleştirmeyi gerektirmektedir. Bu bağlamda da, rasyonel açıklama arayışında gerçeklik mutlak bir kategori olarak görülürken, anlama arayışında gerçeklik anlamı sürekli olarak dönüşen kaygan bir kategori olarak ele alınmaktadır. Cesedin bulunması ve hatta cesede yapılan otopsi anlamaya yetmez; herşeyi aklın kalıpları içerisine sokarak açıklamalar yapılabilir ama anlamak mümkün değildir. Anlamak, yolda olma sürecinin ta kendisidir; arama sürecinin sonunda bulunan ceset değil, ancak farklı hikâyelere açılarak bozkırı kaplayan arama sürecinin kendisi dönüştürücü nitelikte bir anla-yışa olanak verebilir. Anlamak bir sırrın çözülmesindense, bitmemiş bir tarih ve keşfedilmemiş bir coğrafyada varoluşsal sorular sormakla daha yakından ilgilidir.

Merkez-Taşra Ayrımının Silinmesi: Belleğe Dönüşen Mekân

Taşra, merkez tarafından merkezin bakış açısıyla üretilen bir kavramdır. Merkez ve taşra arasında yapılan ayrım ikiliğin bir tarafının diğeri tarafından ve ona göre tanımlanması dolayısıyla hiyerarşik bir ilişkiyi göstermektedir. Taşra, bir anlamda geçmişle girilen bir ilişkiyi ortaya koymaktadır zira modern merkeze koyan bir düşünme biçiminde taşra modernliğin geçmişi, “yeterince modernleşmemiş olan”dır. Taşrada geçen film, taşrayı merkez ile karşıtlık içinde bir alan olarak konumlandırmak yerine, taşranın her yerdeliğine vurgu yapmaktadır. Anadolu taşrası Türkiye’dir. Taşrayı merkezin içinde anlatarak merkeze özgü bir bakış açısını üretmek yerine, merkez taşranın içinde anlatılmaktadır. Anlatılan dertler, yoksunluklar, eksiklikler, kayıplar, ölümler sadece taşraya özgü değildir; uçsuz bucaksız bozkırın içindeki sıkışmışlık, zamanın bir türlü akmayışi, tekrarlardan oluşan hayat ve bunun ortaya çıkardığı sıkıntı hali bir yandan merkezden uzaklığıyla tanımlanan taşraya özgüdür ama bir yandan da modern Türkiye’yi ve Türkiye’nin de bir anlamda kendisini Batı’nın taşrası olarak konumlandırma durumunu hatırlatmaktadır: “Türk modernleşmesi kendi taşrasıyla kurmuş olduğu ‘asıl-suret ilişkisi’ni, başka bir bağlamda, kendisine model aldığı Batı karşısında da sergiler. Üstelik bu kez kendisi ‘taşra’ konumuna çekilerek yapar bunu” (Argın, 2011, s.282). Şükrü Argın, taşra-merkez ayrımının içselleştirildiği bir bakış yerine bu ayrımın sorunsallaştırılmasına imkân veren Žižekyen bir *yamuk bakışı* önermektedir. *Bir Zamanlar Anadolu’da* tam da böyle bir bakış sunmakta, taşra-merkez ayrımını dinamitlemekte ve bu sayede de ikili karşıtlıklar üzerinden kendisini yeniden üreten

moderniteyi, modern olan-olmayan ayrımının iki ucunu birbiri üstüne kapatarak sorunsallaştırmaktadır.

Nurdan Gürbilek (2010, s.50), Yusuf Atılgan'ın romanlarında “geçmiş zaman”ın “bir türlü geçmek bilmeyen zamana”, “geniş zaman”ın da “her an daha da daralan bir zamana dönüşmüş” olduğuna dikkat çekmektedir. Gürbilek için taşra sıkıntısı sadece köye ya da kasabaya özgü bir sıkıntı değildir:

Taşra sıkıntısı adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeyen, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için (Gürbilek, 2010, s.55).

Bir Zamanlar Anadolu'da filminde de geçmişin, yani taşranın, bir türlü geçmek bilmeyen bir zamanı göstermesi suretiyle iç ve dış, merkez ve çevre arasındaki ayrım ortadan kaldırılmaktadır. Bu anlamda da, burası ve orası ayrımını sorunsallaştırarak tam da “buraya özgü” bir modernite eleştirisi ortaya koymaktadır.

Bozkırın uçsuz bucaksızlığı taşranın içinden çıkılmazlığını yansıtanın yanı sıra taşranın yani dışarıda olma ve merkezde olan tarafından tanımlanma durumunun bütün bir coğrafyaya yayıldığını göstermektedir. Filmde, merkezin gözünde yeterince modern olmadığı için geride bırakılması, unutulması gereken bir alan olarak kavramsallaştırılan taşra merkeze yerleştirilerek ve hatırlamanın mekânına dönüştürülerek modernitenin gözünde bir “hiçbir yer” olan taşranın “her yerdeliği” ve geride bırakılamayacağı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, taşra geride ya da geçmişte kalmış bir alan olmaktan ziyade bugünün kendisidir.

Bu filmlerin temel ekseninde yer alan “taşra”, geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık varolmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir. Bu haliyle, Ceylan'ın filmlerinde karşımıza çıkanın bir tür “karşı-nostalji” olduğunu bile söyleyebiliriz. (Suner, 2006, s.106)

Bir Zamanlar Anadolu'da filminde ceset arayışının anlamsızlığının ortaya konularak nostaljik bakış açısının işe yaramazlığının gösterilmesi bu görüşü destekler niteliktedir. Nostaljik bakış açısında geçmiş idealize edilerek kapalı ve mutlak bir kategori olarak ele alınırken, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde geçmiş tamamlanmış bir tarihsel doküman olmaktan çıkarak şimdiki sürekli olarak yeniden şekillendiren açık bir kategoriye dönüşmektedir. Örneğin, işi suçları tetkik edip dosyaları kapatmak olan savcının kendi karısının ölümüyle ilgili hikâyenin kapanmamış olduğunun ortaya çıkması geçmişin kapalı

değil, sürekli yeniden yazılan açık bir kategori olduğunu ortaya koymaktadır. Geçmişin ölü ve değişmez kabul edildiği yani bir ceset olarak görüldüğü modern anlayış, filmde, özellikle de bu metaforun bir otopsi sahnesiyle somutlaştırıldığı son sahnede yerle bir edilmektedir.

Filmin tarihe gönderme yapması ve insanlığa ve iktidarlara dair meseleleri sorunsallaştırması, ilerlemeye ve neden-sonuç ilişkilerine dayanmaması, filmin çok-boyutlu bir zaman anlayışına sahip olmasını sağlamıştır. Olayların gerçekleşme zamanı filmin akışı içinde merkezî önemde değildir; izleyen, doktorun kullandığı dizüstü bilgisayarı görene dek hikâyenin bugün değil de daha eski bir zamanda geçtiğini düşünebilir. Dolayısıyla zaman niceliksel yönüyle değil, niteliksel ve çok-boyutlu yönüyle önem taşımaktadır. Aristoteles (2002, s.28) bir öykü için en uygun uzunluğu tanımlarken, öykünün kahramanının felaketten mutluluğa ya da mutluluktan felakete geçişine imkan sağlayacak ve ilgi çekecek kadar uzun ama performans sırasında seyirci tarafından unutulacak kadar da uzun olmaması gerektiğini söyler. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeyse olaylar arasında varolan boşluklar ve beklemelerin yanı sıra bir anlamda hep aynı sahnenin tekrarlanması bir kısır döngüyü, anlamsız bir arayışı ortaya koymanın yanı sıra filmin izleyenin sıkılmasını engellemek üzere inşa edilmemiş olduğunu, tam aksine izleyene sıkıntıyı yaşatmayı amaçladığını göstermektedir. Yüz elli dakikalık filmin neredeyse doksan dakikası boyunca bir polis arabası, savcının arabası ve bir grup askerin içinde bulunduğu bir araba bozkırda karanlık yollarda -katil cesedi bir çeşmenin yanına gömdüğünü söylediğinden- çeşmelerin başında duraklayarak ilerlemekte, duraklama noktalarında farlar çeşmeye doğru çevrilip bir grup polis eşliğindeki katilin cesedi nereye gömdüğünü hatırlaması için ipuçları aranmaktadır. Bu ilk doksan dakika boyunca hemen hemen aynı sahne sürekli olarak tekrarlanmaktadır; herhangi bir ilerleme yoktur ve film neden-sonuç ilişkilerinin kurulması doğrultusunda inşa edilmemiştir. Olay akışında değişen hiçbir şey yoktur, daha ziyade film sürekli farklı hikâyelere açılmakta ve bu hikâyelerin temelindeki ortak payda üzerinden kurulmaktadır.

Filmde olaylar değil, yaşanan süreç merkezdedir. Olay akışında bir düğüm veya bir çözüm yoktur; geçmiş düğümlerle ve çözümlerle örülmüş mutlak bir kategori olarak ele alınmaz. Arkeolojik bir araştırmada bulunan geçmişe ait kalıntıların zaman içinde formunun bozulmuş olması gibi, filmde de arkeolojik kazı sonrasında bulunanlar değişmeden kalan parçalar değil, zaman içinde bozulmuş ve dönüşmüş geçmiş parçalarıdır. Filmin merkezini basit üçüncü sayfa hikâyesinin ardındakiler, bu basit hikâyenin çok-katmanlılığı oluşturmaktadır; bu bağlamda da filmin tek bir merkezi yoktur. Filmin ilk sahnesinden itibaren katilin kim olduğu bellidir ancak bu bilginin hiçbir önemi yoktur zira katil olduğu söylenen kişinin gerçekten katil olup olmadığı da belli değildir. Katil olarak sunulan Kenan'ın

kardeşinin de cinayeti işlemiş olabileceği ve Kenan'ın suçu üstlenmiş olabileceği de düşündürülmüştür. Bu noktada “katil kim?” sorusu önemini yitirmekte, izleyen bu sorunun peşinde sürüklenmekten kurtarılarak özgürleştirilmektedir. Bu da filmin iktidar, bürokrasi, tarih, zaman, mekân, suç ve fail ilişkisi üzerinden okunmasına ve izleyenin metnin farklı katmanları içinde dolaşarak metne dahil olmasına imkân vermektedir. Suçlu olduğu söylenen ve rasyonel bağlantılar ekseninde suçlu olarak görülen gerçekten suçlu mudur? Suçlunun tespit edilmesi işlevini üstlenen iktidar ve bürokrasi mekanizması suçun üretiminde ne derece pay sahibidir? Suç nedir? Fail kimdir? Filmde bütün bu sorular, “katil kim?” sorusunun yerini almıştır.

Mekânla Tanımlanan Karakterler: Yolun Hikâyesi

Aristotelyen anlatı yapısına dayanan filmlerde, genellikle bir karakter ve bu karakterin hikâyesi merkeze yerleştirilmekte, karakterin önündeki engelleri aşip başarıya ulaşmasıyla izleyende katharsis yaratılması hedeflenmektedir. Bu, insanı evrenin merkezine yerleştiren modern görme biçiminin bir sonucu olmasının yanı sıra bu görme biçimini sürekli olarak yeniden üretmektedir. “Belirtilen amaçlara yönelik davranışları olan tanımlı karakterler aracılığıyla sunulan psikolojik nedensellik klasik filme karakteristik ilerleme biçimini verir” (Bordwell, 1985, s.17). *Bir Zamanlar Anadolu'da* merkeze yerleştirilen bireyin hikâyesinden ziyade zamanın ve mekânın hikâyesidir. Büyük bir kısmı araba farlarının aydınlattığı karanlık yollarda geçen film, bir ülkenin puslu tarihini ve sisli coğrafyasını aydınlatmaktadır. Bunun yanı sıra film, bir suçun ve bir failin bulunduğu tüm hikâyeler için bir zemin oluşturma işlevini görmekte ve zaman ve mekânı ortadan kaldırarak insanlığın hikâyesine dönüşmektedir. Zaman ve mekânın ortadan kaldırılması, hikâyenin zaman ve mekândan bağımsız olarak bir suçun ve bir failin olduğu tüm hikâyeler için geçerli hale gelmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda da, ne zamanı ne de mekânı mutlaklaştırmakta, zamansallık ve mekânsallığı sorunsallaştırmaktadır.

Aristotelyen bir anlatıda mekân genellikle zamana hizmet etmektedir: mekânların kurulumunu belirleyen ilerlemeye dayalı çizgisel zaman anlayışıdır. Modern görme biçiminde de zaman kapalı ve sınırları belirli bir alan olarak kavramsallaştırılmakta, böylece mekân üzerinde hakimiyet kurulmasına imkân verilmektedir. Bu düşüncenin temelinde insanın doğayı üzerinde kontrol kurulacak bir alan olarak tanımlaması sonrasında, kendisinin de bir parçası olduğu doğaya yabancılaşması yatmaktadır. Mekân sosyal bir üründür, “üretmiş olan mekân, düşünce ve eylemin aracı olarak hizmet eder; bir üretim aracı olmasının yanı sıra kontrol, hakimiyet, iktidar aracıdır da” (Lefebvre, 2000, s.26). *Bir Zamanlar Anadolu'da*

filminde ise mekân ne aşılacak bir engel, ne de üzerinde hakimiyet kurulabilecek bir alandır. Karakterler, doğanın dışında değil onun bir parçası olarak vardılar. Uzun plan doğa çekimleri, kameranın en önemli diyaloglar esnasında bakışlarını karakterlerden uzaklaştırıp çevreye yöneltmesi, mekânın nedenselliğin sıralı basamaklarına indirildiği anlayışın yerine, mekânın kuşatıcılığını ve belirleyiciliğini vurgulayan bir anlayışı koymaktadır. Filmin ilk doksan dakikası hep birbirine benzeyen karanlık kasaba yollarında geçmektedir; mekânın tanımlanması bile neredeyse mümkün değildir. Film metni mekânı tanımlanabilir ve düzenli bir alan olarak kurmayarak hikâyenin tüm mekânlar için geçerli olmasına imkân tanımıştır. Film, perspektif ilkesi ekseninde düzenlenmediğinden izleyende de izlediği mekâna hâkim olduğu hissini oluşmasının önüne geçilmiştir; izleyene dünyanın hâkimi olduğu değil daha ziyade o dünyanın bir parçası olduğu düşündürülmektedir.

Filmdeki karakterler metaforik olarak okunabilir. Filmin temel karakterleri olan polis, jandarma, savcı ve muhtar iktidarın simgeleridir ve filmde tüm karakterler arasında iktidar ilişkilerinin işleyişi görülebilmektedir. Komiser kendi altında çalışan polisler ve katil zanlısı üzerinde iktidar sahibiyken, jandarma polis üzerinde, savcı polis ve jandarma üzerinde, doktor hastaları ve hastane çalışanları üzerinde iktidar sahibi konumundadır. İktidar gündelik hayat içindeki ilişkilere öylesine sinmiştir ki Foucault'nun bahsettiği anlamda iktidarın mikro-fiziği filmde görünür hale gelmiştir. Modern toplumda iktidar parçalanmış ve toplumun bütün katmanlarına yayılmıştır. İktidar, birey kavramına dayanmakta ve kendisini onun üzerinden sürekli olarak yeniden üretmektedir:

Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tâbi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor. (Foucault, 2000, s.63)

İktidar bireyleri kontrol ederken, onların birbirlerini kontrol eden ilişkilerini de kurmakta ve kendisini bunun üzerinden sürekli olarak yeniden üretmektedir. Filmde de tüm karakterler işlerinin belirlediği bir çerçevede varolan iktidar ilişkilerine katılmakta, toplumdaki iktidar ilişkileri üzerinden yaşanan yozlaşmışlık gözler önüne serilmektedir. Bozkıra dönüşmüş olan bir mekânda eylem anlamını yitirmekte, sıkışmışlık ve boşvermişlik hali hüküm sürmekte, merkezin taşıyıcı belirleyişinde olduğu gibi, insanlar bu belirlenmişliğe boyun eğmekte ve kendilerine biçilen rolleri sorgulamadan oynamaktadırlar. Filmde savcı da,

polis de, muhtar da, otopsi yapan görevli de kendilerine biçilmiş olan görevleri yerine getirmekte, bunun ötesine karışmamaktadırlar. İşlenmiş olan cinayete karşı son derece mesafeli bir tavırla yaklaşan karakterler kendi gündelik çıkarlarının -veya insani ihtiyaçlarının- peşindedirler: muhtar savcıdan köyü için morg isterken, otopsi görevlisi doktora otopsi malzemelerinin eskiliğinden yakını, polis doktora çocuğu için ilaç yazdırma derdindeyken, savcı işlerini bir an evvel bitirip gitmek istemektedir. Filmde, inisiyatif alan tek karakter olan doktora bu inisiyatifin ahlâki ikileminin baskısı altına girmektedir.

Filmde hiçbir karakterin hikâyesi merkeze yerleştirilmemiştir, bütün karakterlerin hikâyeleri suç-fail ilişkisi üzerinden anlatılmakta ve karakterlerin hikâyeleri iktidar mekanizmalarının görünür hale gelmesine imkân vermektedir. Suçluluk ve faillik meseleleri sorunsallaştırılmakta, metin kimin suçlu olduğuna dair herhangi bir mutlak yargıya varılmasına izin vermemektedir. Daha ziyade, bu meselelerin sorunsallaştırılması izleyenin suç ve fail kavramları üzerine düşünmesini sağlayarak metni kapalı bir metin olmaktan uzaklaştırmaktadır. Film, cevaplar vermekten ziyade izleyenin sorular sormasını sağlaması anlamında da yolda olan bir filmidir. İnsanın çok-boyutlu olarak sunulması, masumiyet ve suç karşıtlığının iki tarafının mutlaklığının sarsılması ikili karşıtlıkları yapıbozuma uğratarak bu karşıtlıklar arasındaki hiyerarşik ilişkiyi sorunlu hale getirmekte ve bu bağlamda da ikili karşıtlıklar üzerinden kendisini sürekli olarak yeniden üreten modern görme biçimini sorunsallaştırmaktadır. Katil zanlısı Kenan vahşice bir cinayet işlemiş olduğunu itiraf etmiş olmasına karşın insanca yanları gösterilmiş ve böylece de iyilik-kötülük ayrımı arasındaki sınırlar bulanıklaştırılmıştır. Ceset ayakları ve kolları birbirine bağlanmış bir halde bulunduğu, emniyet amiri ilk başta öldürdükten sonra maktulü bağlamış olmasından dolayı Kenan'ı azarlamasına karşın, daha sonra cesedi arabaya koymaya çalıştıklarında bagaja sığmayan cesedin ellerini ve bacaklarını tekrar bağlamayı teklif etmektedir. Bu şekilde bir yandan düşüncenin mutlaklığı sorgulanırken, katı ahlâk anlayışlarının bireylerce (şartların zorlaması yüzünden mi, çıkarlar gereği mi?) nasıl esnetilebildiği gözler önüne serilmektedir. Filmde bireylerin suçlarının ortaya çıkarılması, cinayete ilişkin sırların açıklığa kavuşturulması aracılığıyla izleyene katharsis yaşatmak hedeflenmemekte, aksine, bireylerin hem genel bir sistemin unsurları hem de onun kaçak verdiği basınç noktaları olarak tasavvur edilmesiyle, izleyenin içinde bulunduğu sistemi ve kendi rolünü değerlendirmesine olanak yaratılmaktadır. Karakterlerin ikili karşıtlıklar üzerinden kurulmamış olması, insanı bütün olarak anlama ve anlatma çabasının ürünüdür. İnsan mutlak iyi ya da mutlak kötü olarak tanımlanmaktan kurtarıldığında düşüncenin mutlaklığı iddiası da darbe almaktadır. Film bu noktada Dostoyevski düşüncesine yaklaşmaktadır; insanı sorunsallaştırmakta ve böylece de

düşüncenin kendisini sorunsallaştırma imkânı sunmaktadır. Dostoyevski'nin insanı değişken, zaman zaman şizofrenik olarak yorumlanabilecek çok-katmanlı boyutlarıyla anlatması gibi bu filmde de insanın çok-boyutluluğu vurgulanmaktadır. Klişeler neden-sonuç ilişkilerini beslemekten ziyade hayat içerisinde olayların ardarda gelişinin neden-sonuç ilişkilerinden bağımsızlığını göstermekte ve gerçekliğin absürtlüğünü ortaya koymaktadır. Katilin de içinde yer aldığı ve bir cesedi aramak amacıyla yola çıkmış olan polis arabasında manda yağurdandan bahsedilmesi; Muhtar'ın evindeki yemek sahnesinde yapılan kuzu muhabbeti bir yandan bir yere özgü olan klişeleri kullanarak tanıdıklık hissini ortaya çıkarmakta, bir yandan da bu klişeleri nedensellik bağlantılarıyla bakıldığında olmayacak yere ama aslında tam da olduğu yere yerleştirerek gerçekliğin "rasyonel" bir bakış açısıyla anlaşılamayacağını göstermektedir. Karakterlerin çok net bir şekilde çizildiği ilerlemeye dayalı deterministik bir anlatının aksine bu filmde karakterlerin özellikleri bulanıktır ve karakterlerin eylemlerini neden-sonuç bağlantıları ekseninde açıklamak güçtür.

Bunun yanı sıra, film erkek egemen bir dünyayı ve bu dünya içinde masumiyetin simgesi ya da suçun ardındaki sebep olarak sunulan kadın anlayışını neredeyse karikatürleştirerek anlatması bağlamında ataerkil düzeni sorunsallaştırmakta ve bu düzen içindeki iktidar ilişkilerini vurgulamaktadır. Muhtarın evinde çay getiren kız, güzelliği vurgulanan, yüzünden neredeyse nur saçan ve böylece de bütün erkeklerin arzu nesnesine dönüşen kadını; öldürülen adamın karısı ise başka bir adamla ilişki yaşamış ve bu sebeple de kocasının ölümüne sebep olmuş kadını simgelemektedir. Ataerkil toplumda kadın ya erkeğin bakışının nesnesi, ya erkeğin kurbanı ya da erkeği suça iten bir unsurdur. Bir sahnede Komiser Naci'nin "Bir olayda önce kadına bakacaksın" demesi ve bunun doğal bir sohbetle ediliverilen doğal bir söz, nesnel bir gerçekliği ifade eden nötr bir yargı gibi sunulması kadına ilişkin bu bakışın ne kadar derine kök saldıığını göstermesi açısından önemlidir. Hâlbuki savcının karısının intiharının ardında, doktorun ifadesiyle "içinden atamadığı bir sıkıntı"ya dönüşen bir aldatma hikâyesi olduğunu güçlü biçimde ima eden diyaloglar bulunmasına rağmen, ataerkil bilinçdışı, savcının, karısının intiharında -toplumsal olarak erkeğin kadına nispetle daha özgür kurgulanmasından dolayı- bir sorumluluğu olabileceği düşüncesini bilinçaltına itmesine sebep olmaktadır. Ona göre "ortada doğru dürüst bir suç [bile] yok"tur. Bu anlamda savcının doktorun da yardımıyla yaşadığı aydınlanma, onun bilmediği bir gerçeği öğrenmesinden değil, baştan beri üstünü örttüğü bir gerçekle yüzleşmesinden kaynaklanmaktadır. Savcının hikâyesinde kadının "felakete sürükleyen arzu nesnesi," *femme fatale* olarak temsil edildiği anlatılar tersyüz edilmekle kalmaz; bu hikâye aynı zamanda film içinde tüm filmin bir minyatür modelini (*mise en abyme*) teşkil eder: savcı karısının cenazesi

için gerek görmediği otopsiyi, şimdi istemeyerek de olsa toprağın altından çıkardığı kendi vicdanına yapmak zorunda kalmıştır.

Kadın toplum içinde yer almamaktadır; erkek egemen bir dünyada dışarıda olandır, ötekidir, taşradır. Kadın erkekler dünyasının içinde yer almaz; onun yaşam alanı ev ile sınırlandırılmıştır. Filmde de ataerkil düzende olduğu gibi kadın görünür değildir. Katilin karısı sorgulanırken savcının kadının verdiği kısa cevapları değiştirerek yazdırması gibi, ataerkil toplumda da kadın susturulmuş olan, kendi sesiyle varolamayan ve iktidar hiyerarşisinde tâbi olan konumundadır. Filmde de kadınların sesini neredeyse hiç duymayız: polisin karısının sadece telefondaki sesi duyulurken, katilin karısı sorgulanırken sadece birkaç cümle söyler. Sonuç olarak film, toplum içinde işleyen farklı iktidar mekanizmalarını sorunsallaştırıp, bu mekanizmaları gözler önüne sererek mutlak düşünme biçimine darbe indirmekte ve varolan düzenin sorunsallaştırılması yönünde bir imkân taşımaktadır.

Filmde iktidarın bir aracı olan bürokrasi de Kafkaesk bir üslupla ele alınmaktadır. Basit olan herşeyi karmaşıklaştıran ve tektipleştiren bürokrasi, olayların özgünlüğünü ve bireylerin hareket imkânını ortadan kaldırma işlevi görmektedir. Sınırları belirli bir dünya sunarak, sistemin işleyişini garantilemektedir. Meselelerin bürokrasi engeline takılmasıyla, gerçekleşen olaylar birer maddeye dönüşmekte, anlamsızlaşmaktadır. Savcının rapor yazdığı sahnede, yaşanan olayın biricikliği ortadan kalkmış, önceden belirlenmiş, ezberlenmiş resmî cümleler içinde kaybolmuştur. Benzer şekilde, doktorun otopsi raporunu yazdığı sahnede yine belirlenmiş klişe cümleler kurulmakta, bürokrasi yaşanan olay ve işlenmiş olan cinayetin tektipleştirilmesine ve hatta dönüştürülmesine hizmet etmektedir. Üstelik bürokrasi, kalıp düşüncelere dayandığından, suçun açığa çıkarılmasını da engellemektedir. Suçların ve cinayetlerin aydınlatılmamasının sebebi olayların farklılığını törpülemeye hizmet eden ve herşeyi tektipleştiren bürokrasi yapısının kendisidir. Bu bağlamda, hayatı -ve ölümü- düzene sokma, kontrol altına alma, ehlileştirme çabasının ürünü olan bürokrasi, ironik biçimde daima aksayan, hakikatten uzaklaştıran, absürd bir unsura, dolayısıyla rasyonelite idealinin ve onun mutlak kategorilerinin sorgulanmasının imkânına dönüşmektedir.

Film, tarihsel bir film olmamasına karşılık şimdiyi sorunsallaştırarak geçmişe bakmaktadır. Geçmişe olaylar ekseninde değil de dinamikler ekseninde bakması dolayısıyla bir tür yapıbozum faaliyeti olarak da okunabilir. Tarihteki olaylardan ziyade izleyene iktidar ilişkilerini, işlenen suçları, hatırlanmayan geçmişi, üstü kapatılan tarihi, faili meçhul cinayetleri hatırlatmakta ve bugünü, günümüz dünyasını ama özellikle Türkiyesini anlamının ve yeniden anlamlandırmanın yolunu açmaktadır. Film, geçmişi anlamak için bir araç olabileceği gibi, şimdinin yeniden yorumlanmasında da önemli bir işlev görmektedir. Bunu

yaparken de mutlak düşüncelerden kaçınmakta, izleyenin mutlak olanı sorgulamasına yol açmakta ve bir suçlu ilan etmek yerine suçun dinamiklerini ortaya koyarak herkesi sorumlu kılmaktadır. Bir suçlu ilan ederek sistem içindeki herkesin suçtan arınmasını sağlamak yerine, suçun ağırlığını sistemin içindeki tüm bireylerin ve dolayısıyla izleyenin omuzlarına yüklemektedir.

Çok-Boyutlu Hatırlama: Gerçekliğin Bir Arayış Olarak İnşası

Hatırlama zaman ve mekânda bir yolculuk olması anlamında zaman ve mekânın sorunsallaştırılmasına imkân verebilir. Hatırlama, sadece geçmişini değil, geçmiş, şimdi ve geleceği içinde barındıran bir süreçtir zira hatırlama bir gelecek düşüncesi ekseninde şimdide geçmişin yeniden üretilmesidir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* hatırlamanın filmidir: bir yandan filmin kendisi bir tür geçmişe bakışken, bir yandan da filmde farklı hatırlama katmanlarıyla karşılaşırız. Bir ölümler diyarının şimdide yeniden inşa edilmesi olarak hatırlama, filmde de bir ceset arayışı olarak vücut bulmakta ve bunun anlamsızlığı ortaya konmaktadır. Ölümler diyarına yapılan bir yolculuk olarak hatırlama, bu diyarın tamamlanmış ve kapalı bir alan olmadığını, aksine zamanların iç içe geçtiğinin farkındalığına dönüşmektedir. Hatırlama, kapalı ve mutlak bir geçmişin ele geçirilmesi değil, zamanın ve mekânın, dolayısıyla da gerçekliğin sürekli hareket halinde olan kategorilere dönüşmesidir. Filmde de ölü bir geçmişini gösteren cesedin arayışından çok bu arayış sırasında ortaya çıkanlar önem kazanmıştır. Bu oldukça anlamlıdır zira sinema ve fotoğraf gibi kayda dayanan sanatlar da aslında bir ceset arayışı olarak görülebilir. Sinema da fotoğraf da artık varolmayanı göstermekte, “dünya yalnızca kendi ölümünde görünmektedir” (Cadava, 2008, s.29); artık varolmayan ve ait olunmayan bir tarihi bir anlığına göstermektedir (Cadava, 2008, s.30):

Fotografik görüntü, fotoğraflananı olduğu haliyle sadık ve kusursuz bir biçimde yeniden üretmekten ziyade, fotoğraflananın ölümünü gözler önüne serer. Fotoğraflananın evi mezarlıktır. (Cadava, 2008, s.40)

Ancak fotoğraflanan aslında tam anlamıyla ölmemiştir, geçmiş bugün içinde varlığını sürdürmektedir; geçmiş hayata dairdir, hayatın içindedir ve onu biçimlendirmeye devam etmektedir. Geçmiş ve fotoğraf yeniden yorumlanmaya da hep açıktır.

Filmde hatırlama merkeze yerleştirilmiştir: katil cesedi nereye gömdüğünü hatırlamamaktadır; karakterlerin hikâyeleri karakterlerin geçmişi hatırlamaları üzerinden kurulmuştur; filmin kendisi bir ülke tarihinin hatırlanmasıdır; ve son olarak film tarihe zamansız ve mekânsız bir bakıştır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* bir hatırlamama durumu üzerinden geçmişin hatırlanmasının hikâyesidir. Üstü kapatılan bir tarih gibi katil de cesedi

nereye gömdüğünü hatırlamamaktadır. Filmde karakterler hakkındaki bilgilere genellikle geçmişin hatırlanması aracılığıyla ulaşılmaktadır. Savcı, kendi geçmişinden ve karısının ölümünden bahsederken aslında kendisinin suçlu olabileceği yönünde bir aydınlanma yaşar. Geçmişini sorunsallaştırması, kendi geçmişinin karanlıklarına ittiği bir olayı hatırlaması olayları daha bütünlüklü bir şekilde görmesini ve savcının da bir anlamda suçlu konumuna yerleştirilmesini sağlar. Hakkında en az şey bildiğimiz karakter, kasabaya dışarıdan gelmiş olan doktor karakteridir. İzleyen, kasabaya dışarıdan gelmiş olan doktorun neden geldiği ya da geçmişte neler yaşadığı hakkında hiçbir şey bilmemektedir. Doktor hakkında bilinenler doktorun baktığı hatıra fotoğraflarında ortaya çıkar. Bir hatırlama aracı olarak fotoğraf ve fotografik bir hatırlama biçimi filmde iç içe örülmüş olarak ortaya çıkar.

Film, tarih boyunca iktidardakiler tarafından uygulanan şiddete, işlenen cinayetlere, ataerkil düzene, bürokrasiye, çıkar savaşlarına, toplumun her katmanına işlemiş olan iktidar ilişkilerine işaret ederken, bir yandan da bütün mutlak kategorileri sorgulanır kılarak filmi zamansız-mekânsız bir boyuta çekmektedir. Filmin sonundaki otopsi sahnesinde öldürülen adamın ciğerlerinde toprak olduğunun yani adamın diri diri gömülmüş olduğunun ortaya çıkmasına rağmen doktor rapora bunu yazdırmaz. Bu bilginin gizlenmesi cinayetin taammüden işlendiğini ortaya koyacak, cezanın katlanmasına yol açacak çok önemli bir delilin karartılması demektir. Doktor bu adımı katilin hapisten daha erken çıkmasına, maktulün eşiyle bir araya gelmesine ve esasında kendisine ait olan çocuğun babalı büyümesine imkân vereceği için atmıştır. Vahşice işlenen bir cinayete ortak olan doktorun üzerine otopsi sırasında kan sıçradığını gösteren film yetim kalan çocuğun okul bahçesinin kenarından annesiyle birlikte yürüyüşünü de uzun uzun gösterir. Tarihe izleyici kalan diğer karakterlerle dışarıdan gelip o tarihe müdahale eden doktorun durumu izleyicilerin önüne konan bir ikilemdir. Film izleyicileri eyleme mi çağırılmaktadır? İzleyici kalmak mı suça ortak olmaktır, böyle şahsi bir hamleyle adaletin işleyişine müdahil olmak mı? Film aynı anda hem adaletin her durumda aynı şekilde işlenmesini öngören katı tarafsızlığın hem de bu mekanizmanın bireysel müdahaleyle esnetilmesinin insaniliğini, doğruluğunu tartışmaya açmaktadır. İnisiyatif almak mı almamak mı suça ortak olmaktır? Doktor film boyunca üzeri örtülen gerçeklere bir yenisini mi eklemiştir? Yoksa hukuk ve hakikatin dili bir değil midir? Bunlar retorik icabı sorulan sorular değildir: *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi doğru cevapları bilmez veya bunlarla ilgilenmez: filmin stratejisi izleyenlere “katil kim, neden öldürmüş” gibi soruların yerine bu soruları sordurtmak, sonra da bu soruları onlar için perdede cevaplandırmak yerine sinemanın ve bu ülkenin tarihinde cevaplanmamış olarak bırakmaktır. Cevaplanmayan bir soru tüketilemez, gömülemez, daima etkin bir şimdiye havale edilip

durulan, geçiştirilemeyen, geçmeyen bir geçmiş olarak kalır. Film, biçimi ve ertelenmiş sorularıyla Anadolu'nun "bir zamanlar"ını mütemadiyyen bugüne taşıyan etkin bir hatırlama rejimi yaratmaktadır.

Sonuç olarak, katilin cesedi nereye gömdüğünü hatırlamaması sebebiyle Anadolu bozkırında gerçekleşen bir ceset arayışını ele alması, yani hatırlamama durumundan kaynaklanan bir yolculuğu anlatırken bir yandan da bu üçüncü sayfa hikâyesi üzerinden farklı karakterlerin geçmişlerine doğru bir kazı faaliyeti gerçekleştirerek ve Türkiye'nin tarihsel arkeolojisini yaparak hatırlamaya davet etmesi; mekânı bir kap olmaktan ziyade belirleyici bir unsur olarak ve hikâyesini tüm zamanlar ve mekanlar için farklı okmalara açık biçimde kurgulaması; geçmişi mutlak, tamamlanmış, dolayısıyla açıklanmaya hazır değil, açık, sürekli dönüşen ve dönüştürücü bir kategori olarak ele alması; açıklamaya dayanan modern görme biçiminin yansıması olan bürokrasinin olayları aydınlatmaktan ziyade, klişeler içinde boğarak, onların farklılıklarını ortadan kaldırmaya hizmet ettiğini ortaya koyması; benzer biçimde, parçalarına bölüp ayırarak açıklama arayışı olarak otopsinin gerçekliğin anlaşılmasına yetmediğini göstermesi; iktidar ilişkilerini merkez-çevre, hakim olanlar ve üzerinde hakimiyet kurulanlar ikiliğinden çıkartarak bu hiyerarşik karşıtlıkları sorunsallaştırması; bütün karakterlerin hikâyelerini suç ve fail ilişkisi ekseninde ele almasının yanı sıra suç ve masumiyet karşıtlığını, bunların geçirgenliğini gözler önüne sererek sarsması; nedensellik zinciri üzerinde üretilen cevaplardan ziyade izleyeni etkin bir faile dönüştüren soruları merkeze yerleştirmesi dolayısıyla, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi üretken, sorgulayıcı, dönüşüm imkânı sunan etkin bir hatırlama rejimi ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Argın, Şükrü (2011). "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?". *Taşraya Bakmak* içinde. der. Tanıl Bora. Beşinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 271-296
- Aristoteles (2002). *Poetika*. çev. İsmail Tunalı. Onuncu Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Benjamin, Walter (2002). *Pasajlar*. çev. Ahmet Cemal. Dördüncü Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bordwell, David, Janet Staiger ve Kristin Thompson (1985). *The Classical Hollywood Cinema Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press
- Boym, Svetlana (2009). *Nostaljinin Geleceği*. çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları
- Cadava, Eduardo (2008). *Işık Sözcükleri Tarihin Fotoğrafisi Üzerine Tezler*. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları
- Dellaloğlu, Besim F. (2012). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*. İstanbul: Kapı Yayınları

- Foucault, Michel (2000). *Seçme Yazılar İki: Özne ve İktidar*. çev. O.A. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gürbilek, Nurdan (2010). *Yer Değiştiren Gölge*. Üçüncü Basım. İstanbul: Metis Yayınları
- Harvey, David (2003). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri*. çev. Sungur Savran. Üçüncü Basım. İstanbul: Metis Yayınları
- Huyssen, Andreas (1999). *Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamana Belirlemek*. çev. Kemal Atakay. İstanbul: Metis Yayınları
- Huyssen, Andreas (2003). *Present Pasts Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. California: Stanford University Press
- İrızık, Sibel (2001). Özsöz. *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. der. Sibel İrızık. çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss.7-32
- Lefebvre, Henri (2000). *Production of Space*. trans. Donald-Nicholson Smith. Massachusettes: Blackwell Publishing
- Metz, Christian (1975). "Story/Discourse: Notes On Two Kinds Of Voyeurism". *Movies And Methods vol.2* (1985) içinf. der. Bill Nichols. Berkeley : University of California Press, ss.
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları
- Traverso, Enzo (2009). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu Tarih, Bellek, Politika*. çev. Işık Ergüden. İstanbul: Versus Yayınları