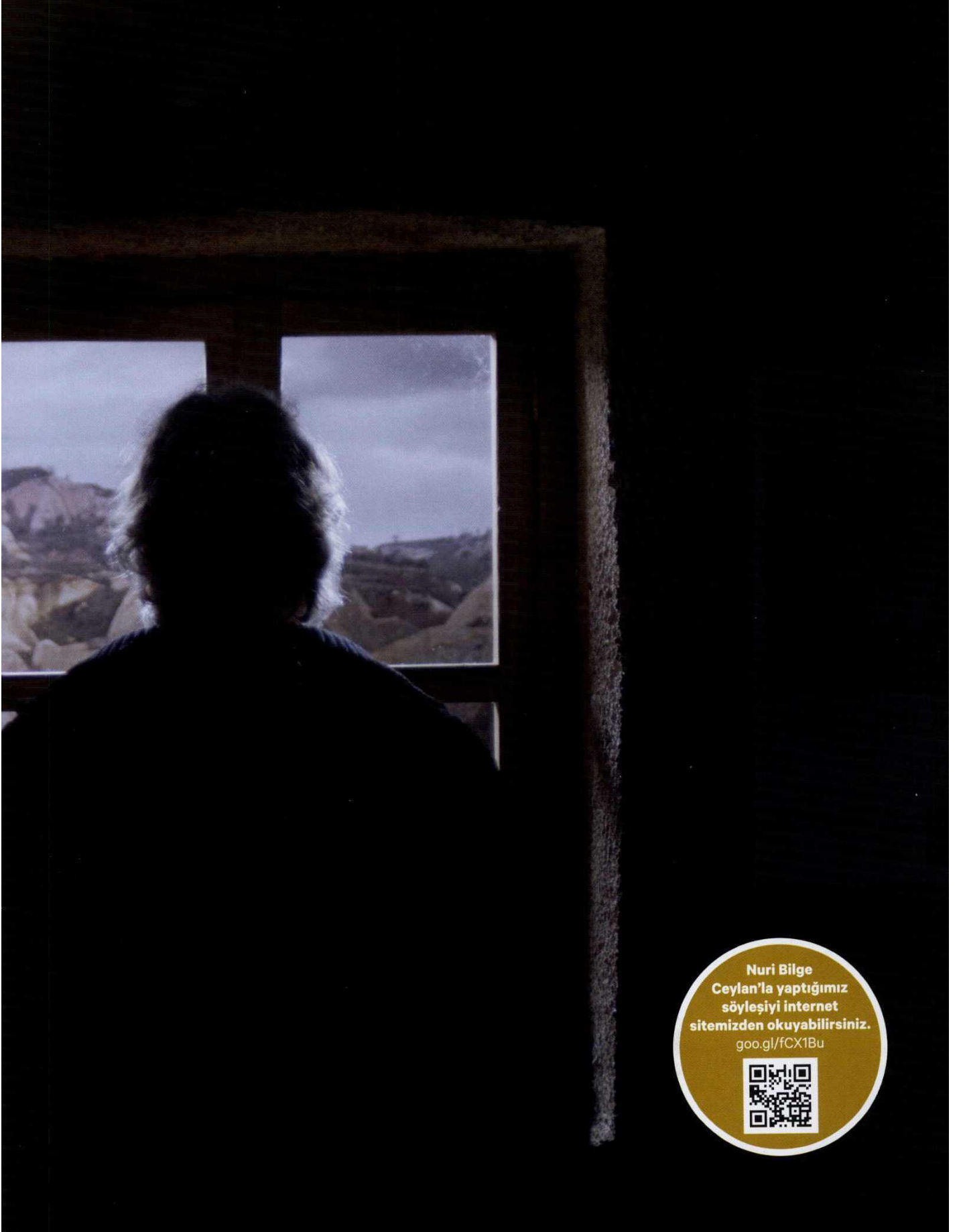


Herkes Kadar Suçlu

ALTIN PALMİYELİ KIŞ UYKUSU'NDA
NURİ BİLGE CEYLAN MERKEZE YERLEŞTİRDİĞİ
AYDIN KARAKTERİNİN KABUĞUNU YAVAŞ
YAVAŞ KIRIYOR. ATILAN BİR TAŞLA
BAŞLAYAN BU YOLCULUKTA SADECE AYDIN'IN
DEĞİL TÜM KARAKTERLERİN ZAAFLARI BİR BİR
ÖNÜMÜZE SERİLİYOR. FIRAT YÜCEL



Nuri Bilge
Ceylan'la yaptığımız
söyleşiyi internet
sitemizden okuyabilirsiniz.
goo.gl/fCX1Bu

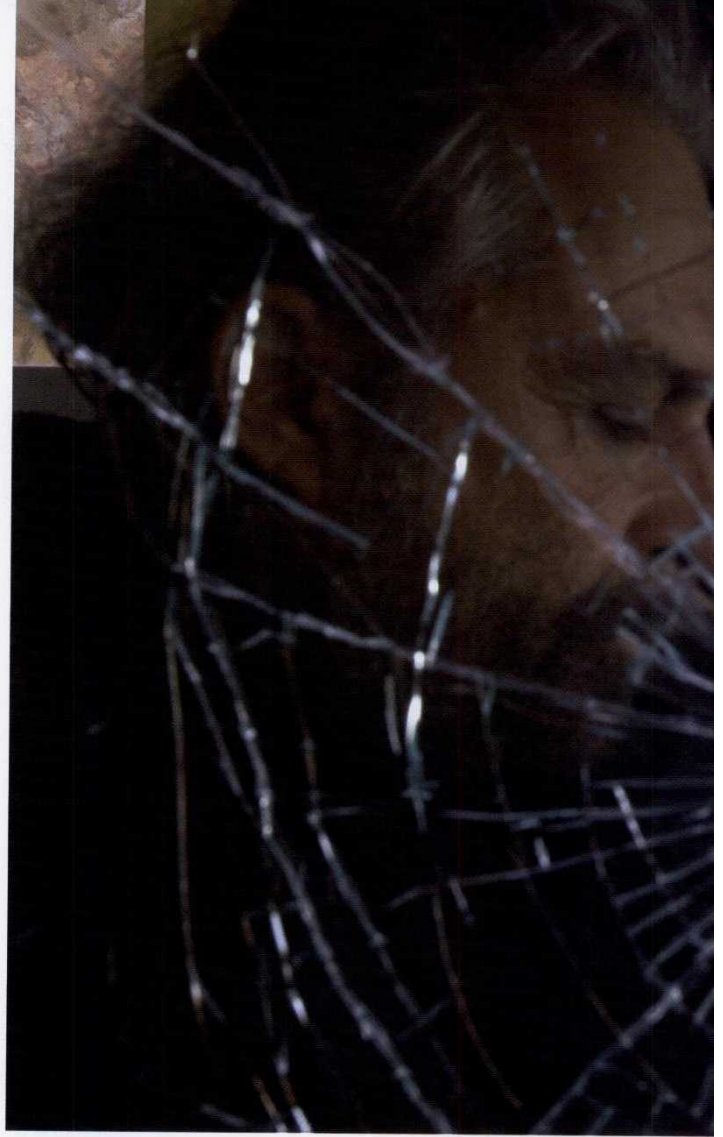


Mayıs Sıkıntısı'nın yönetmen karakteri Muzaffer, babasının ağaçlık arazisinde bir masaya oturmuş çekeceği filmi düşünürken, Nuri Bilge Ceylan'ın kamerası önce çalı çırpı toplayan, odun kesen babaya çevrilir, ardından da güneş ışığına ve yapraklara

dokunan rüzgâra odaklanır. Kamera geri döndüğünde, yönetmen elindeki kâğıt tomarını çaresizce masaya atacak ve yaprakları hışırdatan rüzgâr bu kez senaryonun sayfalarına değip geçecektir. Yönetmen karakterinin –bir bakıma aynı zamanda Nuri Bilge Ceylan'ın– gerçeklik karşısındaki yenilgisinin, çaresizliğinin ilanıdır bu sahne. Masumiyeti, otantikliği, kirlenmemiş olanı yakalamak, kaydetmek için şehirden büyüdüğü kasabaya gelen yönetmen, hiçbir senaryonun buna (yapraktaki rüzgâra) erişemeyeceğini; dahası bu tür aşkın kavramların esasen şehirli bilinciyle kasabaya kendinin atfettiği şeyler olduğunu idrak edecektir. Anne babasının yatak odasındaki muhabbetlerini tüm doğallığıyla yakalamak için kapının girişine çaktırmadan mikrofon yerleştiren yönetmenin bu kurnazca planı da odadan çıkan babanın kablolarla takılmasıyla suya düşer. Nihayetinde *Mayıs Sıkıntısı*'nda kaydedilen bir şey varsa, o da otantik diyaloglardan çok daha fazla, şehirden kasabaya gelen yönetmenin buradaki hayata yabancılığı/uzaklığı olacaktır.

Mayıs Sıkıntısı'nda şehirli entelektüelin kasaba hayatıyla bağ kurma çabasını boşa çıkarır Ceylan. Ancak, masumiyete geri dönme çabası ne kadar beyhude olsa da; curcunadan, bayağılıktan, kıskançlıklardan, yani şehir denen o büyük ve sonu gelmez fanilik kuyusundan uzaklaşma hayali karakterlerin zihninin bir köşesinde bekler, bunu hissederiz. *Kış Uykusu* işte bu hayalin gerçek olduğu bir dünyaya açılıyor. Bu bakımdan bugüne kadar öyle ya da böyle geçmişin hayaletleriyle daha çok didişen Ceylan'ın, *Kış Uykusu*'nda ilk kez geleceğe dönük fikir yürütmeye öncelik vererek hareket ettiğini söylemek mümkün. Filmin ana karakteri Aydın'ı bir gelecek hayaleti olarak görebiliriz: Ceylan'ın önceki dertli entelektüellerinin ailevi-finansal-varoluşsal sebeplerle hayata geçiremediği Dostoyevskiyan 'kendine yeterli' fantezisini yaşayan bir karakter olarak. Gençliğin hayatının de uğradığı (motokrosçu kılığında) bir kişisel distopya mekânındayız belki; taşraya yerleşme fantezisinin yıkıntılarının arasında. Bu okuma *Kış Uykusu*'nun, Ceylan'ın önceki filmlerinden daha teatral bir anlatımı ve daha kitabı bir dili nasıl taşıyabildiğini de açıklayabilir.

Mayıs Sıkıntısı'nda yitirilmiş masumiyeti/geçmişini yeniden bulma arzusuna aracılık eden 'taşra', *Kış Uykusu*'nda hırs, azim ve kendinden eminlikle inşa edilmiş bir 'hayat projesi'ne çevriliyor. Aydın, bütünüyle kendine yetebileceği, etrafında olmasını istediği insanlar dışındakilerle asgari irtibat kurarak hayatını sürdürebileceği bir mikro sistem kurmuş. Othello Otel, şehrin curcunasından uzak ama farklı ve yeterince eksantrik insanlarla tanışıp (motokrosçu, Japon genç, "pasaklı" imam vb.)



fikir dünyasını besleyebileceği bir yer. Pencereden bakıp düşünebileceği, köşe yazılarına, kitabına odaklanabileceği bir odası ve fikri üretimini, başarılarını ya da avlayacağı bir hayvanı gururla sunabileceği genç bir eşi de var. Evrak işlerinde Nihal'e verdiği dersten anladığımız kadarıyla, emlak rantı ve otel gelirlerine dayalı risk barındırmayan bir kişisel ekonomiyi de titizlikle tesis etmiş; gerisini, güven duyabileceği, iş bitirici bir kâhyaya, Hidayet'e teslim ederek.

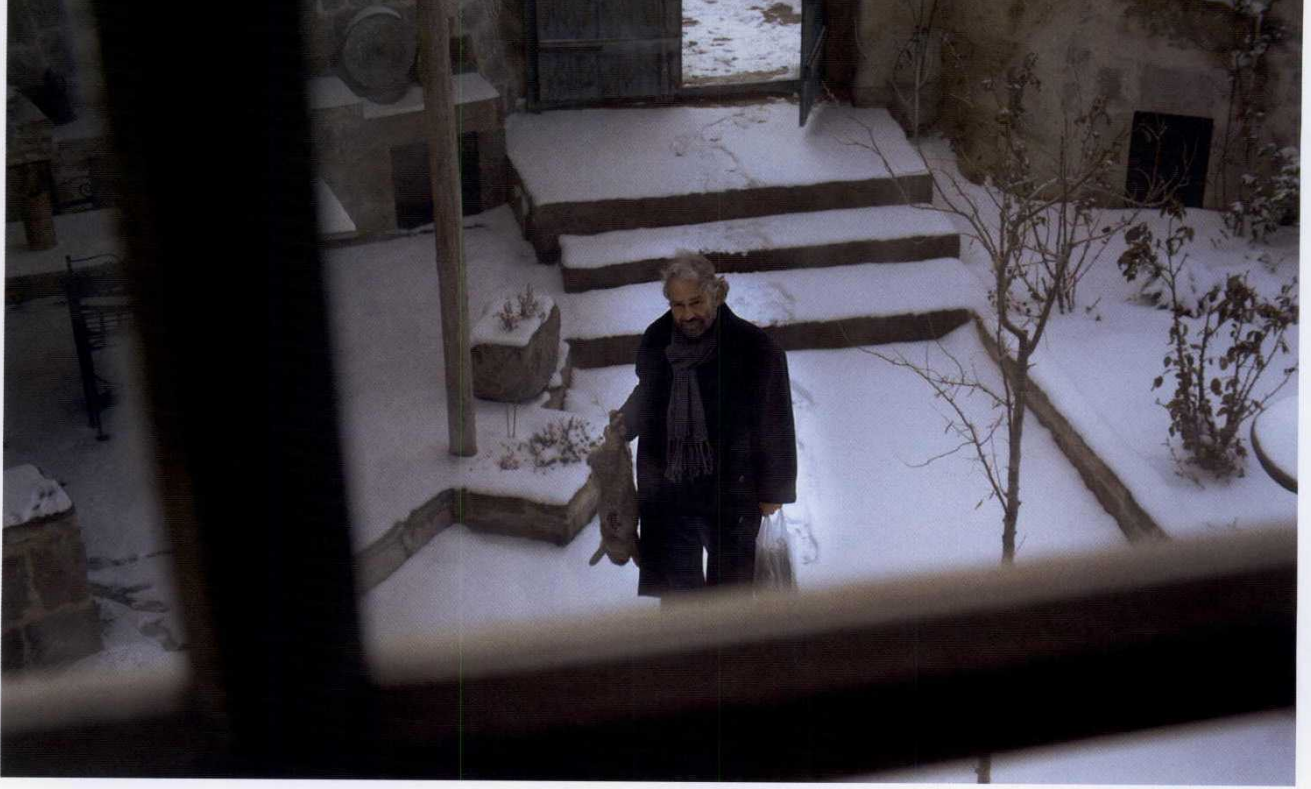
Ama nasıl *Mayıs Sıkıntısı*'nın Muzaffer'inin otantik/masum olanı avcunun içine alma fantezisi, babanın mikrofon kablolarına takılmasıyla, kaplumbağanın çocuk tarafından ters çevrilmesiyle suya düşüyorsa, Aydın'ın şahsi ütopyasında da çatlaklar oluşmaya başlıyor: Motosikletli gencin, filmin hemen başındaki "burada at var mı" sorusu, mikro sistemdeki bir eksikliğe, daha doğrusu Aydın'ın eksiksizlik takıntısına işaret eden ufak bir ima. Asıl çatlaklar peyderpey beliriyor; tıpkı, yeni dekorları/odaları sahne sahne karşımıza çıkartan bir tiyatro oyununda olacağı gibi. İsmail'in oğlunun cipe fırlattığı taş



Aydın'ın bakışını sakladığı,
gözünü kaçırdığı,
başkalarına sırtını
döndüğü anlara işaret
etmesi filmin anlatımının
en incelikli tarafı.

Aydın'ın ütopyasındaki ilk çatlağı yaratıyor. Ama zamanla evin içeriden de sarsılmakta olduğunu anlıyoruz. **Nuri Bilge Ceylan** adım adım üstünlük duygusunu, yaşadığı mekânla tamamlamış bir adamın, bu tamamlık hayalinin yıkılmasını anlatıyor.

Kış Uykusu, Bergman'ın tek bir evde birkaç karakter arasında geçen *chamber piece*'lerini ya da sözgelimi, *Kim Korkar Hain Kurttan?* gibi evlilik dramlarının anlatım özellikleriyle ortaklıklar taşıyor: Uzun süre kadrajda görünmeyen, odasından çıkmayan sıkılmış eş; içe atılmış duyguların bir mektubun okunması sırasında karakterlerin yüzlerinde ifadesini bulması; ahlak-felsefe konulu tartışmaların şahsi meseleleri gizlediğinin ortaya çıkışı... *Kış Uykusu*'nun bu klasik oda tiyatrosu tarzından ayrıldığı nokta, 'oda'yı Çehovyen bir peyzajla çevrelemesi. "Büyük" ve "derin" düşüncelerin masaya yatırıldığı bu 'oda' "karanlık ve biçimsiz bir evren"in ortasında bir yerlerde. İnsanlık tarihinin turistik atraksiyona dönüştüğü bir temaşa pazarını çevreleyen yoksul köylerden, vahşi atların



Aydın bu “aslında herkes suçlu” meselinin sonunda adı temize çıkabilecek, bir karışık yol alabilecek tek karakter.

koşturduğu arazilerden, etrafı atık demir yığınlarıyla kaplı taş evlerden, terk edilmiş izlenimi veren tren garlarından oluşan biçimsiz bir ‘evren’ bu. Ahlak, vicdan ve felsefe kılığında şahsi husumetlerini ortaya döken birtakım ayrıcalıklı kişilere ve onları seyre dalmış bizlere, dünyanın kaç bucak olduğunu hatırlatmak için ideal bir peyzaj.

Her ne kadar metin yazımında ve karakter portrelerinde Çehov’un ‘Karım’ ve ‘İyi İnsanlar’ gibi öykülerini temel almış olsa da, Ceylan’ın tıpkı *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde olduğu gibi, *Kış Uykusu*’nda da ‘Ateşler’i hatırlatan bir enginlik duygusu yakalamayı amaçladığını söyleyebiliriz. “İğdebeli’deki acayip yağmur”u hissettiren *Bir Zamanlar Anadolu’da* kadar olmasa da, *Kış Uykusu* da evrenini genişletiyor ve böylelikle, ‘Ateşler’de olduğu gibi birkaç karakter arasındaki fikri tartışmaları merkeze alan anlatı, karakterlerin giderek küçüldüğü, yalnızlaştığı bir yere doğru evriliyor.

Aydın, ‘Ateşler’de sözü geçen “düşünce virtüözü” belki: Beynini “patatesten yüzlerce lezzetli yemek hazırlar” gibi kullanan, yalnızca kendi ölümünden korkan, bencil, sinik ve soğuk. Nihal ise tüm insanlar için korkan, “evrensel ıstıraba” sahip inançlı insan. Peki önümüzdeki film, hem

Aydın’ın gururunu okşayan bir mektup sonucu niyetlendiği hayır işini hem de Nihal’in ‘dünyaya faydalı olmak’ için gönül verdiği hayırseverliği değersizleştiriyorsa, o zaman geriye ne kalıyor? ‘Ateşler’in sonunda anlatıcının vardığı noktaya mı varıyoruz? “Güneşte kavrulmuş ova, koskocaman gökyüzü, uzakta kararan meşe ağacı ve sisli ufuk sanki bana ‘Evet, bu dünyada hiçbir şeyi anlayamazsın!’ diyordu.”¹ Filmin, odayı bu biçimsiz evrenin ortasına yerleştirirken yaratmayı amaçladığının böylesi bir nafilelik hissi olup olmadığını anlamak için, odanın sahibi Aydın’a daha yakından bakmamız lazım belki.

AYDIN

Fatih Özgüven “tuzukuru ve özenti cumhuriyet bohemi”² olarak tanımlamış Aydın’ı. Evrim Kaya ise ‘80 sonrası filmlerindeki “darbeden sonra derin bir bunalım içinde halkına yabancılaşan” solcu aydın karakterlerin uzantısı olduğunu düşünüyor: Darbe sonrası hayal kırıklığını, yarı yolda kalmış/bırakılmış olma duygusunu değil de –tıpkı *İklimler* ve *Uzak*’ta olduğu gibi– derin bir varoluş bunalımını temsil eden, halktan bir beklentisi kalmamış, boşlukta sallanan, daha az idealist bir figür.³ Sosyal medyada Aydın’ı “CeHaPe zihniyetiyle”, “halktan kopuk, üstten konuşan Kemalist aydın”la ilişkilendirenlere de çok sık rastlanıyor. Tüm bunlardan birer parça taşıyor belki Aydın. Üstüne üstlük, eski bir tiyatro oyuncusu olması, Türk tiyatrosunun tarihiyle ilgili bir kitap yazmaya niyetlenmesi ve nihayetinde Haluk Bilginer tarafından canlandırılması, onu Türkiye’nin kültürel bağlamında belli bir yerde konumlandırılmaya müsait bir karakter haline getiriyor. Bununla birlikte kanımca karaktere bu kadar kalın ve net kimlik özellikleri verilmesinin asıl nedeni, belli bir zümreye yönelik kültürel bir eleştiri yapma isteği

değil. Üzerindeki kıyafetlerin yavaş yavaş 'soyulabilmesine' imkân sağlaması için fazlaca 'giydirilmiş' bir karakter o. Önce sadece dış görünüşünün betimlemesini okuduğumuz, zamanla tanıdığımız bir roman karakteri gibi. Filmin "roman gibi" övgüsüne layık görülmesinin nedeni de, üç saati aşan süresi ya da kitabi diyaloglarından çok, Aydın'ı adeta sayfa sayfa tanımamıza olanak veren bu anlatım stratejisi.

Sayfayı ilk açtığımızda gördüğümüz Aydın, 'Ateşler'deki mühendis Ananyev'i andırıyor değil: "Tıknaz ve omuzları genişti, dış görünüşüne göre hüküm verilirse, artık Otello gibi, 'ileri yaşların vadisine inmeye' (...) başlamıştı."⁴ *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak ve İklimler*'in, sözü ancak kasabalı yeğenlere geçen, onu da güç bela çekinerek yapan, sevgiliden ayrılma konuşmasını plajda prova eden, iki cümleyi yan yana zor getiren mütereddit erkeklerine kıyasla, yine Ananyev'e daha yakın olduğu ortada: "Davranışları ve sesi, gerçek yolu bulduğu için, belirli bir kazancı ve belirli bir dünya görüşü olduğu için, her şeyi mükemmel bilen insanlara özgü bir biçimde sakin, yavaş ve emindi."⁵ İsminden başlayarak, oldukça kalın hatlarla çizilmiş olmasının, kişilik özelliklerinin açığa çıkmasını daha etkili kıldığına şüphe yok: O büyük bedeninin altında gizlediği çocuksuluk, ilkeli duruşunun ardındaki hesapçılık, birer birer dökülüyor. Son sayfaya vardığımızda artık karşımızda, İstanbul'a gitme kararının arkasında bile duramayıp kendi sınırları içinde en maceracı seçeneğe, ava çıkmaya gönül indirecek bir karakter var. Dikkatle sakladığı zayıflıkları, tümüyle açığa çıkmış bir karakter.

Nihal, Ceylan'ın bugüne kadar çizdiği en ikna edici kadın karakter olabilir, ancak kişiliğinin, Aydın'a karşı hissettikleri üzerinden tanımlandığını es geçmemek gerek. Soğukkanlılıkla çelişkilerini gizleyen, ortalıkta tutarlılık timsali gibi dolaşan bu adama –artık– katlanamıyor oluşu onun en belirgin özelliği. Örneğin bir tartışmaları esnasında, "geleneklerine bağlı olanları az gelişmişlikleri nedeniyle hor görüyor, ama gençleri de geleneklerden kopuk olmakla eleştiriyorsun" diyor Aydın'a. Nihal'i sahibi bir karaktere dönüştüren kendi vasıfları değil, kocasına karşı yıllar boyunca içinde biriktirdiklerini kustuğu böyle anlar oluyor. Düşünceleri herkes gibi çelişkilerle dolu olsa da, çok tutarlı ve kararlı biriymiş gibi gözüküyor Aydın. Söz konusu sahnede örneklediği üzere, sakin ve kendinden emin tavırları yüzünden etrafındakilerde öfke uyandıran biri.

Aydın, Ceylan'ın önceki filmlerinin merhametli olduğu için 'hayır' demeyi pek beceremeyen entelektüellerinin yapmadığını yapmış bir figür aslında: İşleri yoluna sokmuş, imparatorluğunu kurmuş, çözemeyeceği sorunları kafasına fazla takmamayı öğrenmiş, mesafesini korumayı bilen biri o. Önceki filmlerdeki karakterlere sinik diyoruz ama asıl sinik olan Aydın belki: Acıya, ıstıraba, dünyanın tek bir insanın sırtında taşıyamayacağı vicdani yüklerine 'başını çevirmeyi' öğrenmiş. Kayıtsızlığı önceki Ceylan karakterlerinde olduğu gibi fevri değil, tasarlanmış, düşünülmüş, hesaplanmış bir kayıtsızlık. Sürekli "ne yapabilirim ki?" sorusuyla mücadele edip duran, nihilist eğilimleri sırtında yük gibi taşıyan bir 'aşında yufka yürekli' değil o. Kayıtsızlığı/mesafeliliği bilinç düzeyinde çöktan rasyonelize etmiş, kendince bir eminliğe ulaşmış, hesabını kapatmış bu meseleyle. Arkadaşı Suavi'nin hayır işiyle ilgili tavsiyesini çok önceden ciddiye almış belki:



Jüri başkanı Jane Campion, Cannes'daki basın toplantısında Demet Akbağ'ın canlandırdığı Necla karakterini özellikle beğendiğini söyledi.

"Sen bırak bu işleri, yazılarına bak, değiştirilemeyen şeyler var, esnek olmayı bileceksin, o tür şeyleri yapacak insan illa bulunur." Nihayetinde Aydın, erken dönem Ceylan filmlerindeki zayıf kişilikli entelektüellerden çok, Nurdan Gürbilek'in 'Ecinniler'in 'kendine yeterlik' idealine ulaşmış Stavrogin'ini tanımlarken bahsettiği (küstağça kendine dönüklük, zalimliğe varan kibir, bir zırh gibi kuşanılan kayıtsızlık) özellikleri barındırıyor.

Ama ahlaki-felsefi münakaşaların kişisel kırgınlıkları açığa çıkarmaya yaradığı *Kış Uykusu* gibi bir filmde, sözlere ya da düşüncelere çok takılmamak, daha çok karakterin hal tavırlarına bakmak gerek. Ceylan'ın burada Haluk Bilginer gibi deneyimli bir oyuncuyla çalışmayı tercih etmesi de bununla ilgili kuşkusuz. Aydın her şeyden öte, "görülmeden görme ayrıcalığı"na⁶ sahip bir karakter. Yardımcısı Hidayet taş olayını soruştururken o, cipin camından olan biteni gözliyor; arabaysa ne aşağıda tartışan adamların ne de biz seyircinin görüş menziline. İmam Hamdi arabaya yaklaştığında Aydın, şoför koltuğundaki Hidayet'i siper alıyor, yüzünü bir gösterip bir kaçırıyor. Bu sadece söz konusu sahneye ait bir görsel motif de değil. *Kış Uykusu* anlatımıyla sürekli olarak Aydın'ın, bedenini, yüzünü ve tabii ki gözlerini ne zaman ne ölçüde başkalarına görünür kıldığına dikkatimizi çekiyor. Kedinin fareyle oynadığı gibi kelimelerle oynayabilen bir 'bilinç abidesi'nin bakışını bilinçsizce sakladığı, gözünü kaçırıldığı, başkalarına sırtını döndüğü anlara işaret etmesi filmin anlatımının en incelikli tarafı. Dünyayı düşünce gücüyle kuşatmaya gönül vermiş, tanrı kompleksine sahip bir adamın gayri ihtiyari hareketlerini itinayla ifşa ediyor *Kış Uykusu*. Bir bakıma filmin Aydın'ı dize getirdiği nokta bu. Henüz açılıştaki yazıhanesinin penceresinden dışarıya bakarken görüyoruz onu, kameraya sırtı dönük. 'Kış Uykusu' yazısı da gövdesinden devşirilen karanlıkta beliriyor. En baştan masaya seriyor aslında film: Hem bizden hem etrafındakilerden kendini saklayan, içmekten imtina ettiği şarabı yudumlayana kadar dünyaya öfkelerini ve o en sondaki iç sese kadar zayıflığını kimseye belli etmeyecek bir adam bu. Filmin anlatımının pusulası da, Aydın'ın vücudunu karşı tarafa ne kadar gösterdiği, kime bakıp



kime bakmadığı. İmam Hamdi'nin ilk ziyaretinde onun hizasında değil, çaprazında bir yere oturması, bakışlarını nadiren ona çevirmesi; İsmail'in çocuğuna elini öptürme sahnesinde çocuğa değil ya havaya ya da Nihal ve Necla'nın bulunduğu masaya doğru bakması; Nihal'le hayırseverlik konusunda tartıştıkları sahnede ikisinin ancak aynada tek bir kadraja sığabilmeleri; kız kardeşiyle sırtı dönükken tartışmayı başarabilmesi... İsteddiği kadar görünür olma lüksüne sahip, zaaflarını saklayabileceği bir hayat mizan-senini özenle tasarlamış; otele uğrayan hayatları bilincine çekip kâğıda, köşe yazılarına bırakan bir adamın portresini çizmeye yarayan, karakterin sözleri ya da düşünceleri değil, bedenini nasıl kullandığına dikkatimizi çeken bu gibi anlatımsal unsurlar. Film bittiğinde zihnimizde kalan bir Aydın imgesi daha var: Nihal tarafından komite toplantısından kovulduğunda kafasını uzatıp bir hafiye gibi içeriye gözetleyen Aydın. Adeta Şekspiryen bir hayalet. Seyredilmeyi sevmeyen, ama seyretmeyi bilen bir adam.

MUHTAÇLIK

Önceden sorduğumuz soruya geri dönelim: Tek bir bedenin gölgesindeki bu çok sesli film, bir cümleye, bir söze varıyor mu yoksa “bu dünyada hiçbir şeyi anlayamazsın” diyerek seyirciyi evrenin ve insan doğasının sırlarıyla baş başa mı bırakıyor? Cevap açık aslında; Ceylan sinemasını takip edenler olarak filmin Aydın'ın iç sesini işittiğimiz finalini yadırgamamızdan belli. Önceki filmlerini boşlukta bitirmeyi tercih eden Ceylan, bu filmde karakteri aracılığıyla bir şeyler fısıldıyor. Karmaşıklığın, anlaşılamazlığın söze dönüştüğü noktaya tamamlık ediyoruz finalde.

Uzak'in Muzaffer'ine başka bir hayat şansı tanımayan, *İklimler*'in çiftini arafta bırakan yönetmen, *Kış Uykusu*'nun finalinde Aydın'a hem söz hakkı veriyor hem de karısıyla

uzlaşabileceğine dair bir umutla, kitabını yazmaya başlayabileceğine dair bir şevk duygusuyla tamamlıyor filmi. Tıpkı Zeki Demirkubuz'un *Bekleme Odası*'nın finalinde boş ekranı açarak senaryosunun başına oturan yönetmen karakteri gibi, Aydın da karşılıklı ithamlardan sonra bilgisayarının başına oturuyor. Aradaki fark şu: *Bekleme Odası*'nda yönetmen karakteri sevgilisinden ayrıldıktan sonra, belli ki çekici bulunduğu başka bir kadın kapısını çalar ve yönetmen de ancak o zaman, yanında bu yeni kadın varken yazmaya başlar (Demirkubuz'un, erkeğin haz alabilir hale gelişini ve yaratıcılığını bireysel özgürlükle ve iradeyle bağdaştıran cinsiyetçi bir nihilizme savrulduğu anlardan biri). *Kış Uykusu*'ndaysa, evine erkeklik gururuyla, elinde avladığı tavşanı tutarak dönen bir adam var. Başarıya erişmiş erkek hayvanın elinde hediyesiyle, dişi hayvanın önünde dikildiği, Darwinist çağrışımlarla yüklü bu sahnede ilk bakışta bir absürlük görmek mümkün. Ancak ardından gelen mektubun ağdalı üslubu, Ceylan'ın film boyunca başvurduğu ironiyi finalde bizden esirgemesine yol açıyor. Yönetmenin, Aydın'ın üzerinde bir hayvan postu gibi taşıdığı kimliğiyle derdi olsa da, kişilik özelliklerini “insan doğası”nın anlaşılır marazları olarak kabul ettiğinin, temel hedefinin Aydın'ı yargılamak olmadığını bir göstergesi sayılabilir bu ironi eksikliği. Evet Aydın'ın üzerindeki postu düşürmekle ilgileniyor Ceylan, bunu oldukça da sert ve güçlü bir biçimde yapıyor, ancak o post düştüğünde geriye kalan ‘insan’a aynı sertlikte yaklaştığını söylemek pek mümkün değil. İnsani zaafı görmek ve tanıma erdeminin statükoculuğa açılma tehlikesi taşıdığı noktada buluyoruz kendimizi filmde. Tüm insani zaafı ifşa edilen Aydın, hayat tercihlerine ve iktidarını dayatma biçimlerine dair köklü bir yargılamadan muaf tutuluyor: O da sadece herkes kadar suçlu, herkes



kadar insan, herkes gibi başkalarına muhtaç, bir şeyleri kaybettiğini sezince herkes gibi kendi düzenini korumaya bakıyor... O düzeni sorgulamaksa bu filmin derdi değil. Olmak zorunda değil tabii ki ama bu eksiklik, filmin dramatik açıdan *Bir Zamanlar Anadolu'da* ölçüsünde bir çöksesliliğe ulaşamayan, onun kadar risk almayan yapısına da işaret ediyor: Aydın'ın karşısına çıkardığı karakterlerin, krallığını sarsacak kadar güçlü çizilmemelerine.

Kış Uykusu'nun, anlatımıyla dize getirdiği, tüm zaafalarını görünür kıldığı Aydın'ı, müştekiler aracılığıyla pek dize getirdiği söylenemez. Film süresince birçok karakter tarafından topa tutulmasına bakmayın, bunların hiçbirinin onun sinik akıl yürütmesi karşısında etkili olabilecek argümanlar değil. Diğerkâmlığıyla Aydın'ın tekbenciliklerinin antitezi gibi görünen Nihal'in, elinde bir tomar parayla, sadaka veriyormuş gibi İlyas'ın babasının karşısına çıkabilecek kadar insan doğasından anlamayan bir karakter olarak çizildiğini unutmamalı. Seyirci çoktan tahmin etmişken, adam parayı yaktığında şaşırabilecek kadar naif bir karakter Nihal. Onu çoktan yenilmiş, dize gelmiş sayabiliriz, Aydın tavşanı getirdiğinde yüzünde beliren mahzun ifadeyi görmemize gerek yok. Nadir Sarıbacak'ın canlandırdığı öğretmenin, bunu kast etmediğini defalarca tekrarlarsa da, deprem döneminde oteli işlettiği için Aydın'ı içten içe suçladığını en baştan bilmiyor muyuz? ("Bu gece söylememem gereken şeyleri söyleyebilirim.") Bir insanı tuzukuru olmakla suçlamanın, bu ülkede muhafazakâr soldan muhafazakâr sağa, politik vizyon eksikliğini hıncı duygusuyla kapatan herkesin başvurduğu ucuz bir eleştiri olduğu malumumuz değil mi? Bu eleştirinin, söz iktidarına sahip herkes de bu suçun parçası olduğu için karşılıklı suçlamaları tetiklemekten başka bir işe yaramadığını da biliyoruz. Necla'nın kötülük konusundaki argümanının

ardında yatan kişisel sebebin, yalnızlık korkusu olduğu hemen kendini açığa çıkarmıyor mu? Bütün bunları düşündüğümüzde Aydın'ın yargılandığını söyleyebilir miyiz?

Tavşan sahnesindeki ironi eksikliğinin nedenini anlamamız artık daha kolay. Evrim Kaya, Ceylan'ın Aydın'ı küçümsediğini ve ilk kez "taşradaki aydınlı yollarımı ayırıp onun üstünde konumlandığını" öne sürmüştü. Ben tam aksine Ceylan'ın bu kez karakterinin taşıdığı gurur-kibir zırhını bütünüyle üzerinden düşürerek, onu, insan doğasına dair açık sözlülüğü, itirafçılığı temel alan sinemasına yakın bir yerde konumlandığını düşünüyorum. Zira, Sema Kaygusuz'un okuduğu gibi son bir satranç hamlesi' olsun ya da olmasın, samimi olsun ya da olmasın (ki zaten Ceylan'ın dünyasında kimse aslında samimi değildir) Aydın'a sondaki iç sesi bahşederek de bunu ortaya koyuyor film. Söyleşilerinde itiraf kültürüne ne denli önem verdiğini her fırsatta dile getiren (tıpkı Demirkubuz gibi), bu kültürün toplumda benimsenmesinin "bir suç olarak saklamak zorunda hissettiğimiz duygularımızla yüzleşmemizi" sağlayacağını söyleyen Ceylan, ilk kez bir karakterine itiraf şansı tanıyor. *İklimler*'in minibüs sahnesinde, İsa'nın Bahar'a hislerini anlatayım derken her şeyi eline yüzüne buluşturmasını hatırlayın. Ceylan'ın entelektüel karakterlerinin, utanç verici bir duruma düşme korkuları ve gururları itirafa bulunmalarının önünde bir engeldir. Yine *İklimler*'in bir sahnesinde olduğu gibi emellerini, itkilerini, çaresizliklerini ifade eden, kendi hakikatlerine yakın sözcükler ancak hayali bir prova olarak ağızlarından çıkabilir. *Kış Uykusu*'nun finali de bu tür bir prova olarak algılanabilir belki; ama nihayetinde her türlü sinemasal itirafın aşlında tek dinleyicisi olan seyirciyi tane tane sözcükler halinde ulaştırıyor. Kimseye muhtaç olmayacağı bir hayat yaşamak için varını yoğunu ortaya koymuş Aydın

Ceylan, *Kış Uykusu*'yla Altın Palmiye'nin yanı sıra FIPRESCI ödülünün de sahibi oldu.

kendisi için en zor şeyi yapıyor, bir 'muhtaçlık beyanı'nda bulunuyor. Nihal'e, muhtaç olduğunu, onsuz yapamayacağını, çok yalnız olduğunu söylüyor bu ses, *söyleyebiliyor*.

İşin aslı, filmin 'Karamazov Kardeşler'deki vaazlardan biri olan "aslında herkes her şeye karşı suçludur. Ama insanlar bilmiyorlar bunu, bilseler yeryüzü cennete dönerdi"⁸ cümlesinin izinden giderek Aydın'ı, "herkes kadar suçlu" konumuna taşıdığı söylemek daha doğru olacaktır. Aydın'ın ağzından gayri ihtiyari çıkan sayılı sözlerden biri olan "düzen böyle, Allah böyle yaratmış, doğada var mı adalet!" önermesini ciddiye almalı; bu mantık, onu dünyanın adaletsizliğine karşı vicdan azabı çekmekten koruyan yegâne şey. Arabasının camına vuran taş, onu bizim kadar etkilemiyor. Filmin mantık çerçevesinde, etkilenmesi de gerekmiyor belki; zira Nihal gibi vicdanını temizlemek için sadaka dağıtmasındansa, Suavi'nin dediği gibi işine bakması, yazılarına odaklanması daha "iyi". Ne de olsa "halkı" tanımaya gidip "polis olmak istiyorum" cevabındaki hınç duygusuyla yüz yüze gelmesine, toplumda bir şeyleri değiştirmenin ne kadar zor olduğu hissine kapılmasına gerek yok. Aydın oralardan çoktan geçmiş. Ceylan'ın *Kış Uykusu*'nda yaptığı, Aydın'ı karalamak değil, kapkara bir dünyanın bir diğer karası olarak, elinde tavşanla bir nevi muzaffer çıkmasını sağlamak. Çünkü Aydın'ı topa tutarken, etrafındakileri de aslında onun kadar çıkarıcı, onun kadar sahtekâr, onun kadar 'kendini düşünen' karakterler olarak resmeden böylesi bir anlatıda varılabilecek tek nokta bu: İnsan en azından kendini, inşa ettiği hayatı ve yuvasını korumalı.

TAŞ

'Karamazov Kardeşler'de tanımadığı bir çocuk Alyoşa'ya taş fırlatır. Çocuğun evine gittiğinde Alyoşa, abisi Dimitri'nin bir tartışma esnasında çocuğun babasını sakalından çeki çeki dolaştırdığını, herkesin önünde aşağıladığını öğrenecektir. Babasına yapılan hakaret çocuğun içinde yer etmiş, taş da Alyoşa'nın bir Karamazov olduğunu bildiği için atmıştır. Abisinin davranışından utanan inançlı Alyoşa, bu yoksul aileye para yardımında bulunmak ister. Ancak baba, onurunu satmayacağını söyleyerek paraları avcunun içinde buruşturup atacak, Alyoşa da adam uzaklaşınca buruşmuş kâğıtları yerden toplayacaktır. Romanda oldukça küçük bir yer teşkil eden de, 'suç' ve 'suçluluk' denilen şeyleri basit bir 'ben ettim, sen buldun' denklemi olmaktan çıkartıp sınıfsal bir mevzu haline getiren ve toplumun damarlarına yayarak romanı büyük kılan bir hikâyeciktir bu. *Kış Uykusu*'nda bir benzerinin karşımıza çıkmasına şaşmamalı. Bu filmin, her ne kadar Çehov öykülerinden esinlenilerek yazılmış olsa da, **Nuri Bilge Ceylan'ın** 'Karamazov Kardeşler'in "ansiklopedik bir boyuta varan derinliğine"⁹ en çok yaklaştığı film olduğu şüphe yok. Ama şunun da altını ısrarla

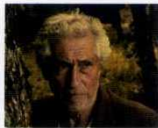
çizmeli: Sinemamızın Dostoyevski damarını temsil eden iki yönetmen de, Demirkubuz da Ceylan da, bugüne kadar, ana karakterlerinin karşısına 'aslında sahtekâr' olmayan tek bir karakter çıkarma riskini göze almadılar. Örneğin, romanlarında çaristlerden sosyalistlere, nihilistlerden dindarlara pek çok düşünce insanını karşı karşıya getiren ve her birinin insani zaaflarını açık etse de ille de savundukları fikirlerin altını boşaltmayan (hatta hangi sayfayı açsanız, oradaki karakterin fikirlerine *ikna olabilmemiz* çok mümkündür) Dostoyevski'nin aksine; savundukları fikirleri kendi çıkarları gereği savunan karakterler çizdiler hep, insanlarla birlikte 'fikir'leri de çöpe attılar. Bütün karakterleri, ne yaparlarsa yapsın, hangi fikirde olurlarsa olsun, *aslında* hep kendini düşünen kişilerdi.

İnsan doğasındaki bencillığe dair bu aşkın genellenmenin, bu "aslında herkes suçlu" meselinin sonunda adı temize çıkabilecek, bir karışık yola alabilecek tek karakter, olayların merkezindeki karakter elbette; ya *İklimler*'in sonunda olduğu gibi kendi yoluna gidecek, ya inancını kaybetmişken inanmaya başlayacak, ya yabancılaşmışken yazmaya başlayacak, ya da *Kader*'de ve *Kış Uykusu*'nda olduğu gibi muhtaçlığını kabul ederek sevgisini edinmeye çalıştığı kadının ayaklarına kapanacak. *Kış Uykusu*, söz konusu ekolün, farklı fikirleri karşı karşıya getirirken doğalcılığa sırtını dayamayan, teatrallığı göze alıp bundan alınımın akıyla çıkan ilk örneği. Ancak yine de, sanki dramatik bir kuralmış gibi, baş karakterini kitabının başına oturtmak için, onun karşısına dikilen her karakteri ve akıl yürütmelerini sarsan her düşüncüyü bertaraf ediyor. *Kış Uykusu*'nda başkarakterin itirafına açılan yol yeterince sert taşlarla döşenmemiş. Belki de, sadece suçluluğu daha katlanılır hale getirmeye yarayan itiraf, ancak diğer herkesin de itirafçının kendisi kadar suçlu ve riyakâr olduğu bir senaryoda değer kazanacağı için. Nihayetinde *Mayıs Sıkıntısı*'nın rüzgârı nasıl ağacın yapraklarında "hakiki" görüntüyorsa, bu kış uykusunda da bir tür hakikate işaret edebilecek tek şey büyüyünce polis olmak isteyen çocuğun gözlerindeki hınç. ■

NOTLAR

- 1 Anton Çehov, *Ateşler* (İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2004), 52.
- 2 Fatih Özgüven, "Her şey ölünce..." *Radikal*, 12 Haziran 2014, erişim 22 Haziran 2014, <goo.gl/QzjdoQ>.
- 3 Evrim Kaya, *Arka Pencere* 242 (2014): 6-8, <goo.gl/1naqE1>.
- 4 Çehov, 14.
- 5 Çehov, 14.
- 6 Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili* (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 42.
- 7 Sema Kaygusuz, "Atı Azat Et, Sonra Tavşanı Öldür", T24, 17 Haziran 2014, erişim 22 Haziran 2014, <goo.gl/xCJZpj>.
- 8 Fyodor Mihailoviç Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 328.
- 9 Orhan Pamuk, 'Karamazov Kardeşler'in arka kapak yazısından.

ADI GEÇEN FİMLER



Mayıs Sıkıntısı (1999)
YÖN: NURİ BİLGE CEYLAN



Kim Korkar Hain Kurttan?
(Who's Afraid of Virginia Woolf?, 1966)
YÖN: MIKE NICHOLS



İklimler (2006)
YÖN: NURİ BİLGE CEYLAN



Uzak (2002)
YÖN: NURİ BİLGE CEYLAN



Bekleme Odası (2003)
YÖN: ZEKİ DEMIRKUBUZ



Kader (2006)
YÖN: ZEKİ DEMIRKUBUZ