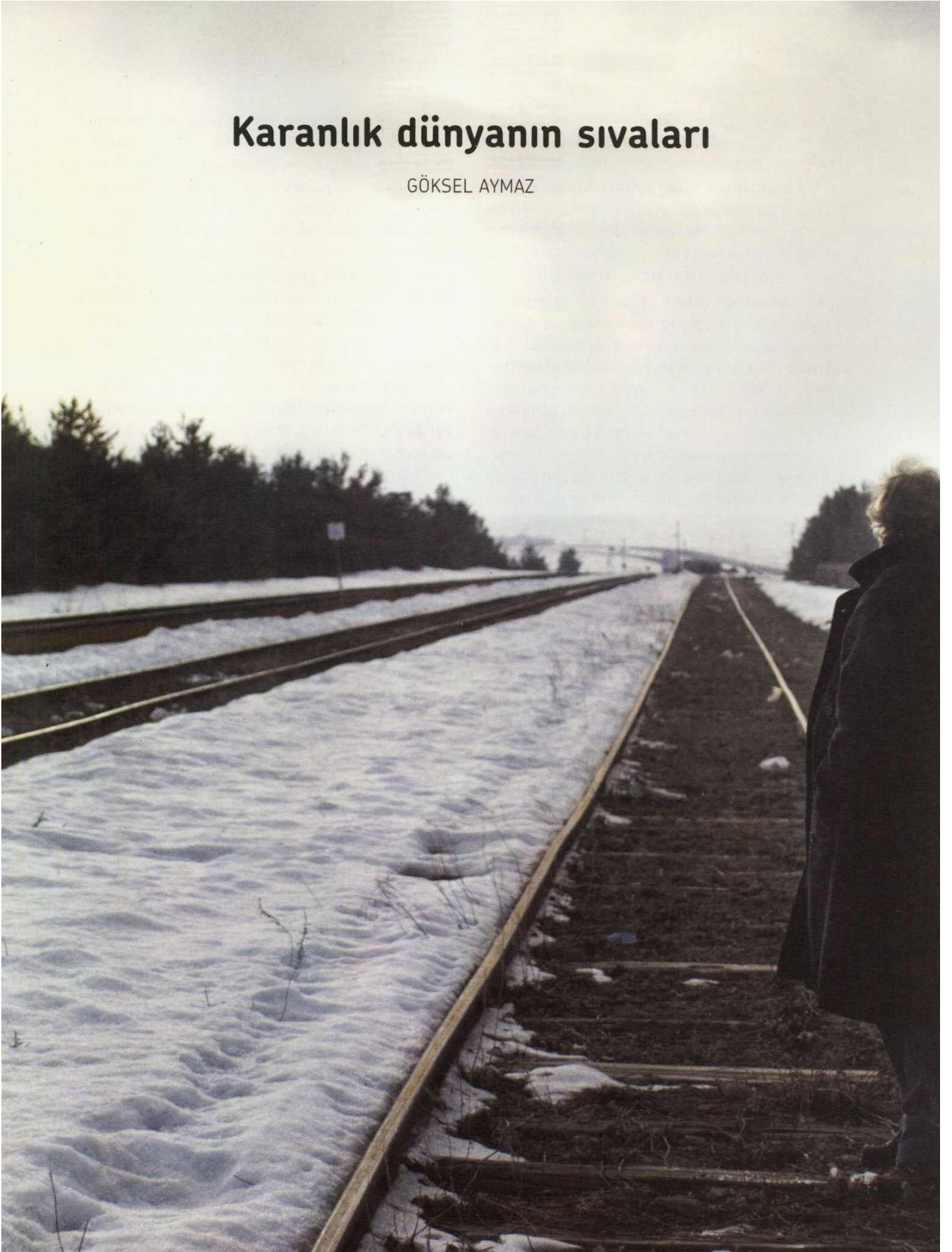


Karanlık dünyanın sivaları

GÖKSEL AYMAZ



4

Sol ve sosyalist dünyadan arkadaşlarımızın çoğu Nuri Bilge Ceylan filmlerini genel olarak "nihilist", "karamsar" ve "kötücül" bulduklarını söylerler. Bu arkadaşlara göre Ceylan'ın filmleri anafikir olarak "İnsan kötüdür!" demektir. Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye'yle dönen son filmi *Kış Uykusu* da odaklandığı aydın portresinin sorunlu ruh hali nedeniyle yine benzer tepkilerle karşılandı.

Kış Uykusu'nun ismiyle müsemma başkarakterleri Aydın, emekli bir tiyatro oyuncusudur ve Avanos vadisinde babadan kalma bir oteli işletmektedir. Karakter ve yerin bu şekilde tayin edilmiş olması eleştirilenleri derhal hikâyenin bir "aydın-taşra" çatışmasını işlemekte olduğuna ikna etti. Ceylan'ın daha *Koza* ve *Kasaba*'dan başlayarak, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmleriyle ilerleyen sineması böyle bir refleksi anlaşılır kılıyorsa da, *Kış Uykusu* Türkiye'de kültürün hem üretimi hem de eleştirisinde kadim başlıklardan olan "taşra-aydın" çatışmasıyla ele alınacak kadar sıradanlaşmış bir konuyu işlemiyor. Babadan kalma mülkleri işletmek üzere geldiği bozkırdaki zorunlu ikameti ve bozkır insanıyla bu ikamet nedeniyle girdiği zorunlu ilişkiler de yine benzer bir kolaylıkla "Türk aydınının taşra sıkıntısı" gibi alışıldık bir tespitle sınırlandırılmaz. *Kış Uykusu*, bütün Ceylan filmleri gibi, insan varoluşunun çatışma halindeki evrensel gerçekleriyle ilgilenmiştir ve zemin olarak da kendisine Anadolu bozkırının sosyokültürel dokusunu seçmiştir. Mesela Çehov'un "Bozkır" hikâyesinde olduğu gibi, evrensel insan gerçekleri bu arazinin de sakinleri arasında bazen esprili bazen yıkıcı çatışmalar olarak cereyan etmektedir.

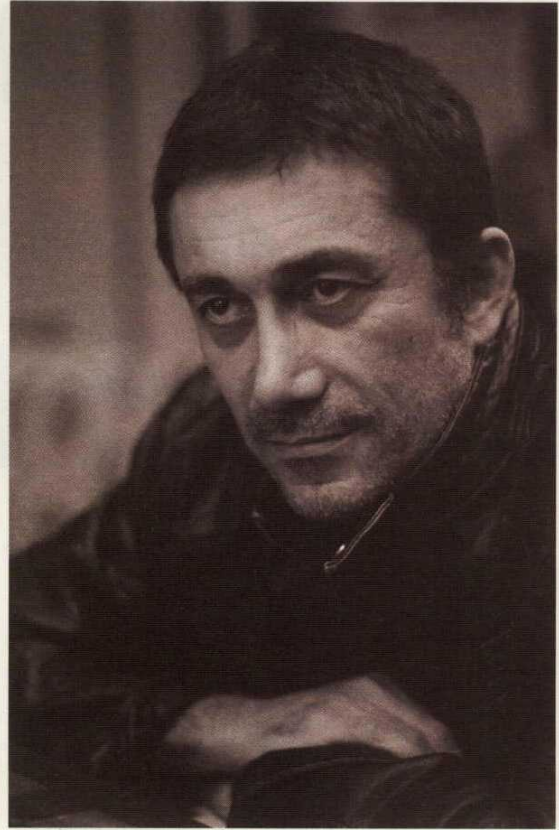
Kış Uykusu filminde biz, başkarakter Aydın'ın şahsında, taşra-aydın çatışmasını değil, evrensel bir konu olarak, bireyin kendini gerçekleştirememe trajedisini izliyoruz. Dilediği gibi ünlü bir oyuncu olmamıştır Aydın. Yazmayı istediği *Türk Tiyatrosunun Tarihi* adlı kitabına hiç başlamamıştır. Heves ettiği aydın kimliğini "Bozkırın Sesi" adlı kimsenin okumadığı yerel gazeteyle yazdığı yavan yazılarla yaşamak istemektedir lakin suya sabuna dokunmayan, ihtiyatlı ve risksiz yazıları emekli tiyatrocunun maliyetini ödemeye hazır olmadığı bu kimliği yaşamasına -doğal olarak- imkân vermemektedir. Yazıları üzerinden aydın kimliğine acımasız eleştiriler yönelten ablası ve öfkeli ilgisizliğiyle doğrudan varlığını küçümseyip kişiliğine saldıran genç karısı Nihal ile paylaştığı hayat artık ona kendisi hakkında aldanımlar üretmektedir. Onun aydın ve patron kimliğine oynayan oteldeki yardımcısı işçi Hidayet'in kendi sınıfına karşı sinsi düşmanlığa varan dalkavukluğu da buna çare değildir. Bugüne dek kaçındığı iki şey yakasına yapışmıştır: Kendiyle hilesizce yüzleşmek ve ne olması gerekiyorsa onu yapmak mecburiyetindedir artık. Bu trajedi, gerçek yaşama sadık biçimde, bazen hazine, bazen gülünç biçimde açığa çıkar. Bu sebeple, mesela Aydın'ın İmam Hamdi'ye "Sen bir daha bana gelme, ben bu işlerden anlamam" demesi, veya bizi *Uzak* filmine götüren bir ayrıntı olarak, Hamdi'nin on kilometre yolu imkânsızlıktan yürüyerek gelme mecburiyetinin zaruri neticesi olan çamurlu ayakkabıları ve kokmuş çoraplarından tiksimesi filan taşrayla arasına mesafe koymak istemesinden değil, genel olarak kendiyi bütün diğer insanlar (ablası, karısı,



arkadaşı) arasına koyduğu ve çevresindeki her şeyi kemirip kurutan bu kibir, *kendini gerçekleştirememiş olmanın öfkesi*ndendir. Bu öfke insan varoluşuna ür-kütücü bir gerçeklik vermektedir. Bunun da bir ay-dında teşhir edilişi gerçeğin tüm utanç vericiliğiyle gösterilme isteğinden ileri geliyor. Çünkü aşağılığın en yüksekte olanı en çirkindir. Bir yandan, kendine dönük öfkesiyle yalnızlaştırıp hayatını kurutmuş ol-duğu karısıyla tartışırken ileri sürdüğü inandırıcılığı kalmamış acıklı savunmasında gençliğinin devrimci fikirlerine sarılır, ama öte yandan varlıklı biri olarak yaptığı başışlar konusunda idealist taşra öğretmeni Levent tarafından sıkıştırıldığında zenginliği/yoksul-luğu Allah'ın yarattığını, kendisinin bunu değiştire-meyeceğini söyler. Geçim sıkıntısı yüzünden ödeye-mediği kira borcu nedeniyle icraya verdiği kiracısı İmam Hamdi'nin, Aydın'ın yüzüne karşı sergilediği saygılı tavra rağmen arkasından ana avrat sövmesi, bu ikiyüzlülük kadar çirkin değildir. Ceylan'ın aydın-taşra çatışmasında aranıp keşfedilmeye çalışılan öngörülmuş eleştirelliği, hiç beklenmedik biçim-de, esasen cesurca burada yatıyor. Dolayısıyla, *Kış Uykusu*'nu konuşmanın en anlamlı momenti de, **Nuri Bilge Ceylan** filmlerinin geneli için söylenen "nihilist", "karamsar" ve "kötücül" iddiaları olmalıdır. Zira diğer bütün filmleri gibi bu filmin de en cesur yanı, dünya-nın neden karamsarlık üreten bir yer olduğunun ve insanların kötülüğünün gösterilme biçimidir.

Akıl gururu

Ceylan'ın "İnsan kötüdür!" dediği iddiasında bu-lunan arkadaşları huzursuz eden şey, onun karakterlerinin değişme ehil dünyada edilgin birer "dünya gözü" olarak kalıyor olmalarıdır. Zihinsel etkinliğin her türü gibi sanat ve dolayısıyla sinema da nes-nelden öznele, dolaysızdan dolaylıya bir ilerleyiş olduğundan, gerçek yaşamdaki kötülük ile perde-de izlenen arasındaki bağda kendisini hissettiren şey "dolayım" sorunudur. Ceylan'ın filmlerinde de kendine özgü bir dolayım işler. Öncelikle, Ceylan'ın karakterleri, *kendini gerçekleştirememe/kendi ola-mama* trajedisinin figürleri olduklarından, genelde hayata hep bir *büyük insan* olma isteğiyle başlayıp sıradan bir *yalnız insan* olarak sonuçlandıran tipler-dir, Ceylan'ın kamerası onları kaydetmeye başladığı anda hayat karşısında çoktan edilgin birer "dünya gözü" olarak donakalmışlardır. Kameranın perdeye



Nuri Bilge Ceylan

yansıtmaya değer bulduğu bilinçli bir tercihidir bu. Oysaki bizim arkadaşlarımız, tuvalde, sahnede, say-fada ve notada olduğu gibi, perdede de daima bir *homo faber* (yapan/eyleyen insan) görmek arzusun-dalar, *homo contemplativus* (tefekkür/temaşa eden insan) ancak çöküşün nihilizmini temsil ediyordur. Ama unutmayalım ki, kutsanan *homo faber* bazen mahveden insan, horlanan *homo contemplativus* ise ifşa eden insan olabilmektedir. "Ne önemi var!" deyip olayı kapatabilecekken, cebinde azıcık parasıyla kırıl-an araba camının parasını ödemeye gelmiş yoksul adamın yüreğini asla ferahlatmayıp, aksine, getirdiği azıcık paranın birkaç misli fiyat söyleyerek onuruna bir karabasan gibi yüklenen, ya da öğrencileri için bir derslik inşa edilmesi konusunda kendisinden yardım isteyen Garip Köyü'nün genç öğretmen hanımına yardımcı olma düşüncesinden uzun uzun tefekkür ve temaşa ettikten sonra köye sapan yolun kavşa-ğında vazgeçip yoluna giderek dünya işlerine somut bir katkıda bulunma fırsatını tepen Aydın da kendi donukluğu ve hamlesizliğinde insanın kendine ve dolayısıyla dünyaya ettiği kötülüğü ifşa eder.

6



Ceylan, değişmeye ehliyetli dünyayı temaşa eyleyen edilgin gözleri ifşa ederek eyleyici insana malzeme sunuyor. "İnsan kötüdür!" demiyor, hakiki kötümserlik demek olan aldatıcı iyimserliğin önüne geçmek için "Dünyayı değiştirecek madde, bakın, işte budur!" diyor. Ceylan'ın insanları şimdi *oldukları* halleriyle izleyici karşısına çıkaran sinemasındaki maksat, insanların *olabilecek* imgesine sadık kalmaktır. Hali hazırdaki kötü karşısında erdem gururuna değil akıl gururuna dayanan bir tercihten geliyor bu sadakat. Erdemin kırılan gururunu boş avuntularla onarmaya çalışmak gibi gerçeklikle baş etmenin hiçbir donanımına sahip olmayan bir tercih yerine, gerçeklik hakkında aldancak aklın gururuna sahip çıkıyor. İnsan denen dünyayı değiştirecek o maddeyi (şarlatan bir simyacı gibi) icat etmiyor, (dürüst bir merakla) keşfediyor. Keşif yolculuğunda inebildiği kadar insanın derinine iniyor. Ve biz Dante'nin *İnferno*'sundan, Goethe'nin *Faust*'undan, Dostoyevski'nin *Karamazov*'undan biliyoruz ki bu tür keşiflerin derinliği, bizzat insani umutların uğraşının derinliğidir.

Eksik arzu

"Dünya kötü. E biz bunu biliyoruz zaten!" diye bir itiraz mı geliyor bu keşfe? Beyhude. Zira "Hayat böyle işte!" ile avunup "Yine de..."ye varan bir melodram değilse şayet sözünü ettiğimiz, bilindiği varsayılan kötülüğün keşfinde, delice cüretkâr bir yenilik vardır. Kötülüğün takibi ve keşfedilenin dürüst ifşasındaki ısrar, dünyevi cennet arzusundan doğar. Ve bu temel arzu, insana ve dünyaya onu eski görünümünden ko-

partan yeni anlamlar kazandırır. Dünyanın lanetinde cenneti arayan epik anlatılar kadar belli etmez niyetini ama herhangi bir Ceylan filminin yaptığı budur. Çünkü insan sadece *halihazırda olanın* değil, *henüz olmamış olanın* da içinde yaşar. Henüz olmamış olanın gerçekleşme olasılığı, halihazırda olana bakılarak bilinebilir. Ne denli iyi bilinirse o denli de iyi değerlendirilebilir. Bu yüzden, halihazırda olan henüz olamamış olanın *nesnel mümkün*üdür. İnsan ve dünya bu şekilde bilinip kavrandıktan sonra, onlardaki kötülük insanın düşlediği gelecekteki gerçekliğinin nesnel dayanağı olur. Gerçekleşme koşulları bir araya gelmeye başladığı andan itibaren ise henüz olmamış olan artık *reel olarak mümkün*üdür. *Uzak*'ta Mahmut'un durup düşündüğü halde çekmediği fotoğraf, *Bir Zamanlar Anadolu*'da filmde araba farlarının önünde ümitsizce uzayan yol ve nihayet *Kış Uykusu*'nda da dünyayı keşif yolculuğunda (kahramanımızın bir türlü "kaçıp gidemediği") otele bir süre konakladıktan sonra bir sabah yeni maceralara doğru basıp giden motosikletli gencin ardından Aydın'ın imrenen bakışı, veya otele dekor olsun diye yakalattığı yıldı atını bir gece iplerinden kopartıp doğaya salışı vb. hep umut edilen ama henüz olmamış olanın nesnel dayanağıdır. Çünkü Aydın, insanlığın kötü bir yerinde durduğunu bilmekte ve onun uzağında olmayı istemektedir (*halihazırda olan*). Kötü bir yerden uzakta olmayı istemek, kolaydır. Ama insanı oradan alıp götürülecek "yol" (*reel mümkün*) henüz ortada yok ise, evvela o yolu döşemek gerekir. Mevcut mıntıkânın olağan hali, mutlak kısırılmışlık ya da özgürlüğün tekensiz serbestliği de (*nesnel mümkün*) bu konuda kendiliğinden bir ümit ya da ümitsizlik yaymaz, her



yöne açılacak serbestlik, geçit vermez görünen kısıtlanmışlık kadar zorludur. Diyelim türlü uğraştan sonra döşenen yol kötülük mıntıkasından çıkaramamış, varılan yer yine bir kötülük olmuşsa, bu inşaatta eksik olan kabiliyet değil, *arzudur*. Aydın'da gözlemediğimiz şey de işte bu *eksik arzudur*. O köye sapmayı gibi, yılki atını saldıktan sonra karların ortasında biçare duran tavşanı büyük bir hınçla vuruşu vb. hep bunun göstergesidir. Ceylan'ın karakterleri (Don Kişot, Cyrano ya da İnce Memed gibi) doğru insan olmanın eksiksiz arzu portreleri değildiler ama insanın dünyadaki rolünü düşünmeye sevk edecek (Peçorin ya da Macbeth gibi) tebdili kıyafet içindeki yön gösterici imgeleridir. Bu tip karakterler, barındırdıkları eğilim ve saklı potansiyelleriyle, tamamlanmamış bir dünyada, insanlığın tarih sahnesinde belirecek sondan bir önceki görünümüdür. Ceylan'ın kamerası tamamlanmamış dünyada süreçsel olarak açık bir gerçeklik servetine dalar ve orada bulunduğu karakterleri kendi sonlarına doğru iter. Bu itme kötülüğü ortadan kaldırmaz, ama doğru ve dürüst şekilde ortaya serer. Dünya iyiliği, yani tarih sahnesinde insanın son imgesinin belirmesi, sanatçının değil toplumun işi olacaktır. Somut dünyanın somut sorunlarının sanatın soyut dünyasında halledilmesini istemek, umut adına dile geliyor olsa bile, umutsuz bir idealizmden başka bir şey değildir.

Umudun ışığı

Ceylan'ın estetiği, somut dünyanın somut sorunlarını reel mümkününe erişirme iradesiyle o denli ilişkilidir ki, "nihilizm" iddiaları filan bir yana, estetik

kategori devrimci estetiğin ilkeleri çerçevesinde yeniden üretme girişiminin bile konusu olabilirler. Çünkü onun filmleri, kötü dünyanın kurtarılış ümidine insan ilişkilerinin somut alanından öğeler taşımaktadır. Yeryüzü denilen *nesnel imkân zeminine* hâkim olan somut duygu "iyilik" olsaydı, Ceylan'ın filmlerinin hâkim duygusu da "iyilik" olurdu. Fakat o henüz iyiliğin nesnel imkânıdır; somut gerçeğe dönüşebilmesi için kötülüğünün keşif ve ifşa edilmesi gerekiyor ki Ceylan'ın yaptığı da budur. Böylelikle, insanı ve yeryüzünü kötülemez kelime, bir imkânın heba edilmesine engel oluyor. Bu da sosyalist arkadaşları yanlış düşüncelerinden kurtarmak için yeterince politiktir. Çok istenirse filmde, kentli ve eğitilmiş Aydın'ın çatışma halinde olduğu İmam Hamdi ve işçi İsmail'in insani acılarıyla kendi arasına mesafe koyuşu, veya bu işçinin büyüyen polis olmak isteyen 12-13 yaşlarındaki oğlunun Aydın'a öfkeli bir halk çocuğu oluşu vs. gibi, Cumhuriyet aydınlanmasına bağlı laik modernler ile AKP tabanı arasındaki çatışmaya dair semboller, yani *Kış Uykusu*'nun Türkiye'nin güncel politik meselelerine değinen bir film olduğuna ilişkin kanıtlar da bulunabilir. Ama çok da anlamlı bir çaba olmayacaktır bu. *Kış Uykusu*'nun sanatın eleştireliliğine sahip olduğunu göstermek için düz algıyla dile gelebilecek bu tür kolay yorumlara ihtiyacı yok. Nasıl ki çağın dönemindeki Rusya'nın politik bir kesiti değilse *Diriliş*'te okuduğumuz, *Kış Uykusu*'nda da Türkiye'nin güncel politik meselelerine bir dokunuş değil, insan varoluşunun, zemin olarak kendisine günümüz Türkiye'sinin sosyokültürel arazisini seçmiş olan, çatışma halindeki evrensel

8



gerçekleridir perdede izlediğimiz. Propagandist olan her şeyden sıyrıldığı, bir anlatıma "Bakın ben politığım!" dedirtecek ideolojik her türlü desteği teptiği için Ceylan'ın eleştirelliği politik açıdan müphem bir görüntü veriyor olabilir ama sanatta politikliğin etkin biçimini sergiliyor.

Nuri Bilge Ceylan, insana dair ümidin maddesini derinlemesine bir uğraşla keşfediyor ve keşfetmeye de devam edecek. Sıkça övgü alan "sinemayı edebiyata yaklaştıran kamerası" da bu derin uğraşından ötürü insani meselelerde derin bilgi sahibi olmasıyla açıklanabilir ancak. Her zamanki harikulade görüntülerinin yanında başarılı uzun diyaloglarıyla da dikkat çeken *Kış Uykusu* bunun son ve en güzel örneğidir. Ama sadece insan yüzlerine ya da seslerine değil, dört duvar arasına, açık sokaklara, geniş peyzajlara konuşmanın gücünü veren çerçeveler ve perspektifler bulabilmesi de sırf bu sayededir. Ceylan sevmezler tarafından birer "kara film" olarak tescillenmiş olan *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmlerinde ve *Kış Uykusu*'ndaki ışık, bu umut uğraşının bir izahı olarak anılmaya, dikkat çekilmeye değerdir. Ceylan'ın filmlerinde ışık, derinlere inen umut uğraşının yüzeye tercümesidir. Ernst Bloch'un Rembrandt resimlerinde tespit ettiği ışığın bir benzeridir yani: "Renklerin yegâne kaynağı dünyanın veya dünyanın ardının iç ışığının gizemli yansımasıdır. Ne güneştir onun geldiği yer ne yapay bir ışık kaynağı." Ne mevcut dünya, ne de mevcudiyetine inanılan yedi kat göğün üzerindeki dünyadır bu "dünyevi de doğaüstü de olmayan" ışığın kaynağı. Rembrandt'inki gibi Ceylan'ın ışığı da bu haliyle so-

mut dünyada hiç görülmez. Çünkü *umut perspektifinin ışığıdır o. Mekân karanlıktır, ama "gizemli biçimde yalnızlıktan ve siyahlıktan sökün eden ışık, gayri mevcut umudun veya parılının hakikatini mevcut dünyanın karanlık sivaları üzerine resmeder."* (E. Bloch, *Umut İlkesi*, Cilt II, s.133, 134) Denilebilir ki, belki de bu ışık Ceylan'ın mükemmel estetik zevkinin amaçsız ürünüdür, umutla filan bir alâkası yok. Olabilir. Şayet böyleyse, demek ki kendisini yaşam dalkavukluğuna sürükleyeceğinden şüphe ettiği umut verici öğelerden kurtulmak için boşuna uğraşılıyor. Yine Engels haklı, bazı şeyler yaratıcısının bilinçli amaçlarından bağımsız olarak sızıyor işte esere.

Ceylan'ın sineması, sırf varlığı ve egemen kötülüğü hilesiz gösteriyor oluşuyla kendini mutluluk vaadinin müttefiki kılıyor. Bir filmi izlemek üzere koltuğa kurulduğunuzda, o mutluluk, en azından güzel bir film seyretmenin mutluluğu olarak ışığını o ana yayıyor. Nitekim *Kış Uykusu* da, Ceylan mükemmel estetik zevke sahip bir sinemacı olduğundan, her şeyden önce bize mesut bir üç saat on altı dakika yaşıyor.

Başka ne denilebilir ki... Kadri bilinmemiş yürekler, yadsınmış ruhlar, sürgünler, yoksullar, günahsızlar, hayata her zaman çöllerden girmiş olanlar, sabırsız zamanların çocukları, bu filmi ve bütün Nuri Bilge Ceylan filmlerini izleyin. Çünkü (kötümser ve nihilist Beckett'in oyunları için söylediği söz uyarlayarak ödünç alıyorum Adorno'dan), Ceylan'ın filmlerinde perde, karanlık dünyanın çatlamış sivaları üzerinde tıpkı bayram hediyelerini gizleyen bir örtü gibi kalkar.