

Kış Uykusu İzlenimleri

HÜSEYİN ETİL

Kış Uykusu, kasabaya bakarak insanlarını, kasabanın insanlık durumlarını konu edinen, yönetmenin "Anadolu"yla olan gerilimlerinin "aydın personası" üzerinden anlatıldığı bir film.

Kış Uykusu (2014) Nuri Bilge Ceylan'ın sinema evrenine yabancı olmayanların kolayca nüfus edebileceği oldukça tanıdık bir film. *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Üç Maymun* (2008), *Uzak* (2002), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmlerinde işlenen konular son derece başarılı bir biçimde yeniden ele alınır. Bu film *Kasaba Filmleri* diye nitelenebilecek (*Vavien, Bir Zamanlar Anadolu'da vb*) serinin önemli bir halkasıdır. Bu anlamda filmin sahnesi yine *Anadolu Kasabası*'dır. (Türkiye ise genişletilmiş bir kasaba olarak görülür.) *Kış Uykusu*, kasabaya bakarak oranın insanını, kasabanın insanlık durumlarını konu edinen, yönetmenin "Anadolu"yla olan gerilimlerinin "aydın personası" üzerinden anlatıldığı bir film. Oldukça katmanlı ve çok boyutlu filmde sınıfsal gerilimlerden insanın ahlâki yaşıntısına uzanan belli başlı konular var. Bu yazı çerçevesinde iç içe geçirilmiş

farklı *sorunsallara* değinmek ve sonunda da yönetmenin *sorunsallaştırma tarzını sorunsallaştırmak* istiyorum.

Sınıfsal Konfigürasyon ve İktidar Mücadelesi

Kış Uykusu bir yönüyle sınıfsal yapılanmış bir sosyal dünyada, "kasaba"da, insanlar arasındaki ilişkilerin büründüğü gerilimli tarzları konu edinir. Başka bir ifadeyle filmin betimlemeye çalıştığı, fâillerin fiillerini yapılandıran toplumsal konumlar ve konumların birbiriyle sosyal-sınıfsal mesafesidir. *Uzak*'taki gibi bu filmde de Ceylan sınıfsal ve kültürel hiyerarşilere "ayaklar" üzerinden işaret eder. Ne de olsa dost başa düşman ayağa bakar! Hamdi'nin (imamın) ayakkabılarının çamuru ve ayakları koktuğu için Aydın'ın pencereyi açması, gara girince ayakkabılarının kalitesizliği yüzünden

Hidayet'in (kâhyanın) düşmesi, buna karşın Aydın'ın ayakta durabilmesi sözünü ettiğimiz farkların birer temsilidir. Alt sınıflar ile üst sınıflar arasındaki ilişki, gerek fiziki (taş atma) gerek sembolik düzeyde [ayakların kokması, Levent'in (öğretmenin) ismini hep Bülent olarak söylemesi, Hamdi'ye kadın terliklerinin verilmesi gibi] oldukça şiddetli ve gerilimlidir. Sosyal uzam içinde hiyerarşik konumlara yerleşen fâiller arasındaki mücadelenin en çarpıcı temsili ise şu sahnedir: Levent geldiğinde ayağa kalkmayan Aydın, on saniye kadar sonra ayağa kalkar. Levent'in Aydın'ın ayaklarına bakakaldığı bu sahne, üst konumlardakilerin alt konumlardakilere uyguladığı sembolik şiddetin iyi bir örneğini verir. Dimdik durmaktan söz ederken ayakta durmakta zorlanan Levent'in uyumaya gitmesi, sembolik şiddetin bedensel ifadesidir. Sembolik sermayeden



yoksun bırakılmış, sesleri bastırılmış alt sınıflar daha bedensel yaşar ve barbarca konuşur; üst sınıfların adlandırma rejimlerine karşı alt sınıflar küfrederek direnirler ve sembolik şiddete karşı fiziki şiddetle mukavemet kazanırlar. Çocukluğundan beri kekeme olan Levent'in durumu buna örnektir. Konuşmasının sonunda Levent şiddetle masayı yumruklar. Bu trajik figür karşısında toplumsal iktidarı ellerinde tutanlara düşen jest ise *gülmektir*.

Sınıfsal konfigürasyonun mahalli *kasaba*'dır. *Kış Uykusu*'nda tipik bir kasaba yaşam tarzı olarak görülen ilişki ve davranış kalıpları gösterilir. *Kasabalı* küçük hesapçı bir figürdür. Neredeyse filmin her sahnesi kahramanların küçük hesaplarından müteşekkildir: Aydın'ın sürekli turiste "Ne zaman gidiyorsun?" diye sorması, Hidayet'in sanayiden çıkmaması,

Hamdi'nin camiye gitmeden evinin içinden ezan okuması, Levent'in Hidayet'in elini sıkılamaması, gardaki adamın soğuk gelmesin diye kapıdan tarafa oturmaması, yaşlılığını kompleks edinmiş Suavi'nin Aydın'ı karısından dolayı kıskanması, Necla'nın (Aydın'ın kardeşi) kırılan bardakların derdine düşmesi, Nihal'in (Aydın'ın eşi) Garip Köyü'nden gelen yardım talebini reddetmesi vb. Sınıfsal farklılıklar bir yana herkes aynı düzlemedir bir nevi, çünkü herkesin kendine göre bir hesabı vardır. Bu figürler içinde elbette filmin başkahramanı Aydın, hesapçının zirvesidir. İlk sahnelerden başlar küçük hesapları, sürekli müşterilerine yemek yiyip yemediklerini sorar, müşterisinin otelden ayrılırken parayı ödeyip ödemediğini öğrenmeye çalışır, olmadığı hâlde otelin sitesinde yıllık atlarını reklam eder, mekânı değerli kılmak için Ömer Şerif'in orada film çektiği yalanını söyler vb.

Filmde sınıfsal bağlanmanın neden olduğu köleleştirme, haysiyetsizleştirme, yüzüzeleştirme de parlak biçimde tasvir edilir. William Empson, "en rafine duygular en basit olanları içinde barındırır; eğer böyle olmasaydı sahte olurlardı" der. Filmde en basit duygulardan kin çıkar karşımıza. Sınıfsal konfigürasyonun gösterilmesine bir duygu durumu olarak sınıfsal kinler eşlik eder. Fâilliğin oluşmasında kaba saba duygular çok önemlidir. Bu anlamda filmde sınıfsal kinler çok açık işlenir. Çocuk'un kını (özellikle bakışları), Hamdi'nin kını, Nihal'in kını, Levent'in kını... Aydın ise zaten alt sınıflardan nefret etmektedir. Film elbette sınıfsal gerilimlere sıkıştırılmaz. Kadın erkek ilişkileri de filmde önemli bir yer tutar. Burada bir kaba duygu olan *kıskançlık* çıkar karşımıza. Aydın karısını şiddetli kıskanan biridir. Otelin isminde de kıskançlığıyla ünlü *Othello*'ya atıf vardır. İnsanın sahip olduğu güçlü duygular (kıskançlık, cesaret gibi) kişiyi yıkıma sürükler çoğu kez. Aydın tam da böyle bir haletiruhiye içerisindeydi.

Suçluluk, Kötülük ve Kefaret

Filmde çeşitli düzeylerde insanlık durumlarının tartışıldığını görürüz: Bir yanda sınıfsal gerilimler ve oradan çıkan insan karakterlerinin betimlemesi, diğer yanda sınıfsal zemini aşan insan ve onun etik yaşamı üzerine bir tartışma... Burası meselenin antropolojikleştiği bağlamdır. Filmin merkezi sorunsallarından biri de aslında şudur: Suçlu kim? Kötü kim? Suçluya ve kötüye karşı ne yapılmalı? *Kış Uykusu*'nun suçluluk ve pişmanlık üzerine bir film olduğu söylenebilir. Suç, af ve pişmanlık arasındaki ilişki nedir? Affetmekle suçun ortadan kaldırılması gerçekten mümkün müdür? Yönetmen suç ve kefaret arasındaki ilişkiyi merkezi olarak *hayırseverlik* üzerinden tartışır. Kendi suçlarından bağışlarla kurtulmak mümkün müdür? Burada suçun, affetmenin ve bağışın iç içe geçtiği bir sorun yumağı be-

lirir. Affetmek bağış-lamak ile irtibatlıdır. Hediye ve bağışın karşılık gerektirdiği tezi Marcel Mauss ve Lévi-Strauss'un çalışmalarını hatırlar. Bağışlama hediye alıp-verme eyleminde olduğu gibi *geri-dönüş* ihtiva eder ve bağışı alan ile veren arasında bir *asimetri* oluşturur. Tam da bu asimetriden dolayı İsmail, bağış paralarını yakar. Suç ve kefalet arasındaki ilişkinin birlikte sorunsallaştırıldığı olaylardan bir diğeri de şudur: Oğluna suçu olmamasına rağmen tokat atan baba, yaşadığı pişmanlığın sonucunda kapısının camını eliyle kırar. Bu günah çıkarma pratiklerine ilişkin derin bir kritik de filmde mevcuttur. Aydın'ın kardeşi Necla, kötülüğe karşı koymamak stratejisiyle hem kişinin kendi yaptıklarından pişman olmasını (nedamet getirmeyi) doğru yol olarak görmekte hem de buna dikkat çekmekle sahici bulmadığı *hayirseverlerin* kötülüğe karşı sahte bir mücadele içinde olduklarını tespit etmektedir. Hayirseverlik pratiğinde Necla, kötülüğü ortadan kaldırmak yerine kötülüğe neden olan mekanizmaların gizlendiğini belirtmektedir.

Peki filmin sonunda Aydın pişman olmuş mudur? Aydın'ın tavşanı avladıktan sonra eve geri dönerek Nihal'den özür dediği sahneyi, Aydın'ın yaşadığı *katharsis* olarak okuyabilir miyiz? Başka bir ifadeyle filmde insanın kötülükleriyle hesaplaşarak yeni bir kişilik oluşturabileceğine dair bir iyimserlik mevcut mudur? Filmin iyimserlik taşımadığı pekâlâ söylenebilir. Zira

Sembolik sermayeden yoksun bırakılmış, sesleri bastırılmış alt sınıflar, daha bedensel yaşar ve barbarca konuşur; üst sınıfların adlandırma rejimlerine karşı alt sınıflar küfrederek direnir ve sembolik şiddete karşı fiziki şiddetle mukavemet kazanır.

Aydın'ın yılki atını bırakmasının nedeni turistin gitmesi, yardım etmesinin nedeni ise kendi iktidarını kurma isteğidir. O hâlde tavşan kimdir? Avcı kimdir? Tavşan Aydın'ın kendisi mi yoksa başkası mıdır?

Kapana Kısırılmışlık

Modern insanlar arasındaki iktidar ilişkilerini düşünürken, sosyal bilimlerde birlikte sorunsallaştırıldığı olaylardan bir diğeri de şudur: Oğluna suçu olmamasına rağmen tokat atan baba, yaşadığı pişmanlığın sonucunda kapısının camını eliyle kırar. Bu günah çıkarma pratiklerine ilişkin derin bir kritik de filmde mevcuttur. Aydın'ın kardeşi Necla, kötülüğe karşı koymamak stratejisiyle hem kişinin kendi yaptıklarından pişman olmasını (nedamet getirmeyi) doğru yol olarak görmekte hem de buna dikkat çekmekle sahici bulmadığı *hayirseverlerin* kötülüğe karşı sahte bir mücadele içinde olduklarını tespit etmektedir. Hayirseverlik pratiğinde Necla, kötülüğü ortadan kaldırmak yerine kötülüğe neden olan mekanizmaların gizlendiğini belirtmektedir.

sanlar arasındaki ilişki *avlanma ilişkisidir*. Filmin sonunda *tavşanın avlanması* filmin tüm meselesini, yani insanlar arasındaki ilişkilerin karakterini metaforlaştırarak verir. Filmde kapana kısırılmış en trajik figür ise Nihal'dir. İnsanlar arasındaki gerginliği, her daim teyakkuz hâlini, yani Hobbes'un "insan insanın kurdudur" sözünde belirttiği hakikati Ceylan, "kapan" metaforu üzerinden anlamlandırır ve bu sayede av ve avcı ilişkisini, kapana kısırtma taktiklerini anlatır. Filmin sonunda hayvanlar âlemiyle kurulan paralellik bu anlamda önemlidir. Suavi'nin evindeki içki sofrasındaki diyaloglar adeta insanlar arasındaki avlanma merasimi gibidir.

Sarhoşluk ve Hakikat

Kültürel ve sınıfsal hiyerarşilerden oluşan bir toplumsal alanda öznelarası ilişkiler nasıl icra edilmektedir? Avlanma ilişkisi içindeki fâillerin davranışları nasıl bir karakter sergilemektedir? James Scott *Tahakküm ve Direniş Sanatları* kitabında kölenin, efendisinin karşısına asla gerçek *yüzüyle* çıkmadığını, onun karşısında hep maskeler taktığını belirtir. Ona göre kölenin kamusal rolü (kamusal senaryo) ile kin güttüğü sahne arkası rolü (gizli senaryo) arasında keskin bir ayırım vardır. Örneğin Hamdi'nin kamusal rolü ile sahne arkasındaki rolünü düşünelim. Bu anlamda kasaba tabiiyet ilişkileri içinde şekillenmiş kamusal bir sahne, herkesin herkese karşı oyun sahasıdır. Aslında bu sahne Anadolu'dur. Peki oyunların, hesapların, iktidar mücadelelerinin olduğu bu evrende hakikat nasıl açığa çıkabilir? Mülkiyet ilişkilerinin insanları kapana kısırdığı bu dünyada hakikat nasıl belirebilir? Kamusal oyun nasıl bozulabilir? Ceylan'ın cevabı *sarhoşluktur*. Levent'in sarhoş olunca gerçek düşüncüklerini söylemesini ve bir başka sarhoş figür olan İsmail'in paraları yakmasını bu durumun ifadesi olarak okumak gerekir. *Kış Uykusu*'nda gündelik hayatın konsen-



süsünden, verili mutabakat rejiminden ancak sarhoş olduğunda, *dionysosçu* esrime hâlinde çıkılabileceği belirtilir. Bu perspektife göre akıl hesaptan düşüldüğünde hakikat parlar, iktidar oyunları biter, hesap kitap ortadan kalkar ve çıkarlar rejimi iptal olur. Bu anlamda film akla karşı oldukça kötümserdir.

Entelektüelin Aydın Eleştirisi

Filmdeki önemli meselelerden birisi de "aydın" kritiğidir. Yönetmen kasaba kritiği ile aydın figürünün eleştirisini bir arada verir. Bu anlamda film "mış gibi" yapan Türk aydınının kültürsüzlüğünü, çapsizliğini, yerelliğini anlatan, dünya çapında iş yapamamış olmasını eleştiren bir boyut taşır. Aydın bu yönü itibarıyla küçük dünyanın (kasaba) küçük kralıdır. Aydın'ın İstanbul'a gidememesinin nedeni de orada herhangi bir krallığının olmamasıdır. Necla NTV Tarih okurken Aydın küçük, yerel bir gazete köşesine yazı yazar. Dünya çapında iş yapamayan, ancak kendi dünyasında kral olan bir aydın profilinin eleştirisi görülür. Başka bir ifadeyle *aydının entelektüelleşmemesi-*

nin kritiğidir filmdeki. Türkiye'de "aydın" ve "entelektüel" kavramlarının iki farklı tipe denk düştüğü söylenebilir: Aydın figürü siyasete çok fazla angaje, kamusal alanda çok daha fazla görünür, kendisine öncülük rolü biçen, kültürel sermayesi kendisinin iddia ettiği gibi fazla olmayan bir tiptir; buna karşın entelektüel ise kendine özgü gündemi olan, kamusal görünürlüğü az, kendisine kurtarıcı misyonu biçmeyen, kültürel sermayesi yüksek bir tiptir. (Türkiye'de seksen sonrasında *aydının entelektüelleşmesi* gibi bir süreç yaşanmışken şimdilerde *entelektüelin aydınlaşmasını* izlemekteyiz.)

Taşraya Bakmanın Sağladığı "Farklılık Kârı"

Kimin neyi sorun ettiği, neyi gördüğü (ve görmediği), nereye baktığı oldukça önemlidir. Taşraya bakmak doksanlı yıllarda yeni orta sınıfların kendilerini kurdukları temel stratejilerden biri. Taşraya bakan göz kentli yeni orta sınıfa aittir; bu tip sürekli taşraya bakmaktadır. Esnafı, memuru, işsizi "küçük insan" addedip özneliğini görmezden gelerek bir ince-

leme nesnesine indirgeyen bu strateji, sürekli Anadolu'nun adam olmazlığını vurgular; elbette kendisini ayırıştırarak (ilişkisel düşünme tarzına göre zaten özne kendisini ancak başkalarıyla ilişki içinde kurabilir.) Taşraya bakan kişi kendisini oradan ayırştırmak için bakmaktadır. Oldukça klişe, sığ ve dışlayıcı olan bu strateji, mizah dergilerinden sinemaya kadar uzanan bir yelpazede sık sık kullanılır. Ceylan'ın da kendisini kurduğu temel strateji budur. Ceylan da sürekli kasabaya bakarak kasabalının ve taşranın adam olmazlığını anlatır. Oysa taşrayı *manzaralaştıran* kişi, kendisine farklılık kârı devşirmekten başka bir şey yapmamaktadır. Kültürel sermayeye sahip kentli orta sınıfların *kendiliğinden ideolojisinden* başka bir şey değildir bu. Anlatılmak istenen şudur yalnızca: *taşra cehennemdir*.

Taşraya bakarak orayı nesneleştiren yönetmen elbette yalnız değil; zira bu sınıfsal bir strateji. Bu strateji kabaca ikili bir kategorileştirme mantığıyla işler. Bir yanda köylüler, kasabalılar, klâsik küçük burjuvazi gibi toplumsal katmanlardan oluşan küçük insanlar kümesi vardır, bir yandan da kendilerine güzelleme yapılan kentli yeni orta sınıflar. Bu çerçevede Ceylan'ın Altın Palmiye ödül töreninde gerçekleştirdiği konuşmasında "güzel memleketimin güzel insanları" ithafıyla mezkur kentli sınıfı işaret ettiği pekâlâ söylenebilir. Peki, taşra gerçekten cehennem midir? *Anadolu* resmedildiği gibi yakılacak insanlar kümesi midir? Ceylan'ın nesne-portre çalışmalarına karşın Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2002) yahut Yüksel Aksu'nun *Dondurmam Gaymak* (2005) filmlerinde bambaşka insan portreleri karşımıza çıkar. Bu filmleri Ceylan'ın çalışmalarından ayıran temel nokta, Anadolu ve belli bir sınıfın ısrarla küçük nitelemesiyle birlikte okumak istediği "insan"ın, beyazperdede birer özne olarak var olmasıdır. ■