

UTANMA EŞİĞİ II ve KIŞ UYKUSU

Hakan Savaş

Bir Şaman sözüymüş: “Bilmek isteyen yola çıkar.”

Nuri Bilge Ceylan'ın kısa metrajlı ilk filmi *Koza* ile başlayan; *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*, *İklimler*, *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu*'na uzanan yolculuğu, (hemen her filminin içinde de bir yol-yolculuk olmasının yanı sıra) insanın kendisini arayışı, bilme isteği olarak özetlenebilir.

Her aşaması biraz daha çıplak kalmayı, soyuna soyuna deriye, haysiyete, hakikate varmayı gerektiren bu yol, iyi niyet taşlarıyla ya da talebe göre arzla, nabza göre şerbetle işlerlik kazanan sinema anlayışının ilkeleriyle değil, dile getirmeye korktuğumuz, üzerini örtmeye çalıştığımız, utandığımız, gizlediğimiz şeyler neler ise onlarla, itiraflarla döşenmiş bir yol-yolculuk olduğu için de zordur - zorludur.

Hayatta eli boş dönülmeyen tek yolculuğun insanın kendi içine yaptığı yolculuk olduğu söylenir ya, yönetmenin “taşra üçlemesi” olarak da adlandırılan uzun metrajlı ilk üç filmi büyük ölçüde kendisiyle, çocukluğunun geçtiği kasabayla ve çocukluk düşleriyle, kısaca içindeki “mahrem” taşrayla yüzleşmesidir. Bu yüzleşme kendi içinde önemli, değerli olduğu kadar, sonraki filmlerinde insan ruhunun daha karanlık, daha derin uçurumlarına eğilmesi için gerekli cesareti verdiği için de önemlidir.

Kasaba ve *Mayıs Sıkıntısı* arzularımız ve ideallerimizle yalanlarımız; yalanlarımız ve ikiyüzlülüğümüz ile suçluluk duygumuz arasında mekik dokurken, yanı başımızda duran değil, içinde var olduğumuz ama nasıl olduğunu anlamaya fırsat vermeyen bir çabuklukla “varoluş”un bir büyük dalgınlığa, unutkanlığa dönüşü-verdiği hayatın - hayatların anlatısıdır ve bu anlatının estetik boyutu Bresson'dan, Tarkovski'den, Bergman'dan, Antonioni'den güçlü etkiler, izler taşır.

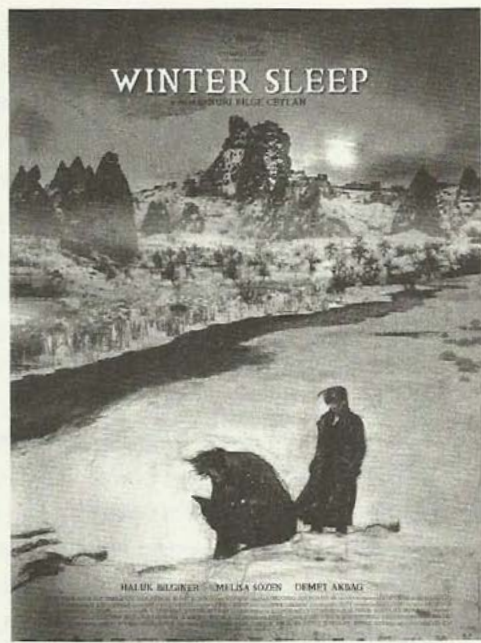
Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmlerini yakın çevresinden insanlarla, anne ve babası, eş dost, akrabalarıyla birlikte yapmasının bir nedeni “sorumluluk” duygusu ve bu duygudan kaynaklanan özgüven eksikliği, korkudur. Rezil olmaktan, işi eline yüzüne buluşturmaktan korktuğu için ilk filmlerinde hatasını, özrünü hoşgörüyü karşılayabilecek insanlarla, tamdıklarıyla çalışmayı ister. Süreç içerisinde fark eder ki amatör oyuncularla çalışmanın sinematografik açıdan bazı önemli (diyaloglardaki doğallık, mimikler, ayrıntılar, inandırıcılık vb.) kazanımları vardır. Fakat bu kazanımlardan daha önemli olan bir başka şey, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkın-*

tısı'nin taşrayı, dar-küçük bir çevreyi mekân olarak seçmesinin getirileridir. Kazancakıs'ın *Zorba*'sı anlatmıştı bunu: "Zavallı insan, ruhunun çevresine, yüksek ve aşılmaz bir çit örmüş, içinde günübirlik vücut ve ruh hayatçığına düzen ve güvenlik sağlamaya çalıştığı küçük bir harman yapmıştır" diyordu. İçinde küçük, kırkayaklı kesinliklerin hüküm sürdüğü, her şeyin önceden çizilmiş, belirli yolları, kutsal gelenek-göreneği izlediği; basit, kolay anlaşılır yasalara uyulduğu bu harmanda insan kendisini güvende hisseder, nasıl davranması gerektiğini bilir.

Yalnızca mayısın değil, her mevsimin sıkıntısı kasabada daha yoğun hissedilir, adı kasaba ya da taşra olan bu harmanda insan ruhunu kuşatan çit daha belirgindir ve hesaplaşılacaksa burada hesaplaşmanın, yüzleşilecekse burada yüzleşmenin daha kolay olduğu söylenebilir. Oysa "Uzak" ile birlikte, büyük şehrin, İstanbul'un harmanında zemin tamamen kaypaklaşacak, insan ruhunun çevresine örülen çitten önce, başka insanlar için kazılan sinsi kuyular, aşılması güç hendekler olacaktır. Terkisinde hayalleri, içinde taşrayla birlikte yük gemilerinde bir iş bulup çalışmak için İstanbul'a gelen ve fotoğrafçılıkla uğraşan akrabası, Mahmut'un (Muzaffer Özdemir) evine misafir olarak yerleşen Yusuf'un (Mehmet Emin Toprak) öyküsü, film dilinde yazılmış uzun bir mektup gibidir. İçtenliğin, dürüstlüğün, yapmacılıktan uzaklığın, kırılğanlığın, küsmüşlüğün, sitemin ve elbette insanın insanla arasındaki "uzak"lığın ince hüznünü taşıyan bir mektuptur bu...

Burada sözü edilen uzaklık, mekânda ve zamanda yakın olmayla ve o yakınlığın nesnel ölçüsü olan "mesafe"yle eşanlamlı değildir. "(...) birisiyle aranızda bir köprü kurabilir, bütün iletişim araçlarını yakınlılaştırabilirsiniz, uzaklıkları yok edemezsiniz oysa" der ya Ungaretti'nin "Batık Liman"ı; ölçüsü metreye, kilometreye vurulamayacak, insanın bencilliği nedeniyle asla kapatılmayacak bir mesafe ya da aşılmaz, mutlak bir uzaklıktır bu... Taşranın, kasabanın değerleriyle kentte, kent yaşamında var olma ve iki farklı kültür değerinin çatışmasından kaynaklanan sorundan çok daha başka bir sorun, daha derinde olan başka bir yara vardır.

Yusuf karlı, soğuk bir günde balkona çıkıp bir sigara yakar. Mahmut çalışma masasından kalkar, odanın içinde, balkon kapısının yanında durup dışarıya bakar,



bir iki kez göz göze gelirler, Yusuf'un sırtı tam olarak dönükken, Mahmut kapıyı usulca kapatarak Yusuf'u dışarda bırakır. Pek çok izleyicinin içini acıtan, yüreğine dokunan bu sahnedeki içten pazarlığın, bulunan ilk fırsatta hiç acımadan sırttan vurmaların, insanın insanı dışlamasının, yalnız, çaresiz bırakılmasının, yalnızca toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizlikle ya da taşranın değerleriyle kent yaşamının değerleri arasındaki çatışmayla açıklanmayacak bir boyutu, anlamı vardır. O anlam da, ne yazık ki, insanın "insan" olmasından kaynaklanan ikiyüzlülüğüdür. Tarkovski gibi filmler yapmak isteyen ama zamanla ideallerinden vazgeçen, giderek kendi küçük dünyasına biraz daha fazla gömülen Mahmut'un entelektüel arkadaşlarından birinin dediği gibi "insanlar kendileriyle yaşar, kendileriyle ölür."

İnsanın kendini güvende hissetmek için ruhunun çevresine ördüğü çitin adı bencillik ise, bu çitin yüksekliğince çoğalıp, koyulaşan da üşüyen yalnızlıktır. Karlar içindeki şehir, İstanbul'un kış hali, kurşuni bir gökyüzü ve puslu deniz, o denizin kıyısındaki beton belediye bankının bir ucuna yapayalnız tüneyen Mahmut'un yaktığı sigaradan (ki beğenmediği, içilmez dediği Yusuf'un sigarasıdır bu) içine çektiği nefesle, önce sigaraya sonra uzaklara dalıp giden bakışlarıyla sonlanan filmde kalan duygu, kendinden gurbete, uzağa düşen insanın sıla özlemiyle birlikte; kamerayı, objektifi değil, içimizi buğulandıran tıknafes bir soluk, çıplak bir soğuktur.

Sanata, sinemaya insanın "utanma eşliğini düşürme" görevini yükleyen yönetmen için "Uzak" önemli bir dönüm noktası olarak görülebilir. Bu filmin yurtiçinde ve yurtdışında aldığı çok sayıda ödül, Nuri Bilge Ceylan'ı ne kadar güdülemiştir bilinmez ama sinemada kendisine dert edindiği, "meselem" dediği şeyin gerçekten de dert edilmeye değer belki de tek şey olduğuna dair en ufak bir şüphe de kalmamıştır. O sorun, o dert ise "insan"dır. "Meselem insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı anlamlandırmaya, çalışmak" diyen de kendisidir. *İklimler*, *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu*'da aynı meselenin farklı boyutlarını ele almaya, değmeye çalışan ve her seferinde insana ilişkin meselenin hangi boyutuna eğiliyorsa ona uygun bir biçim, sinematografi bulmaya, yaratmaya çalışan arayışlardır. *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*'ın senaryolarında sayfalar süren diyaloglar vardır ama bu iki filmde, özellikle de *Uzak*'ın çekim aşamasında ya da kurguda bu diyalogların pek çoğundan vazgeçilmiştir. *İklimler* ve *Üç Maymun*'da da diyaloglara ilişkin temel ilkedен vazgeçilmez. O ilke ise, konuşmalar ile aktarılacak istenen düşüncenin, iletinin düzgün kurulmuş cümlelerden değil, konuşmanın kendi doğallığı içindeki genel havasından ya da ayrıntılardan çıkartılmasına yönelik bir tutumdur. *Bir Zamanlar Anadolu*'da ise bu temel ilkenin ya da tutumun yanı sıra diyaloglardaki artışla dikkat çeker. Fakat en önemlisi, Nuri Bilge Ceylan'ın insanın hali - halleri, özellikle de iç dünyasındaki çelişkileri, durumuna yoğunlaşan anlatısında giderek hikâyeye daha fazla

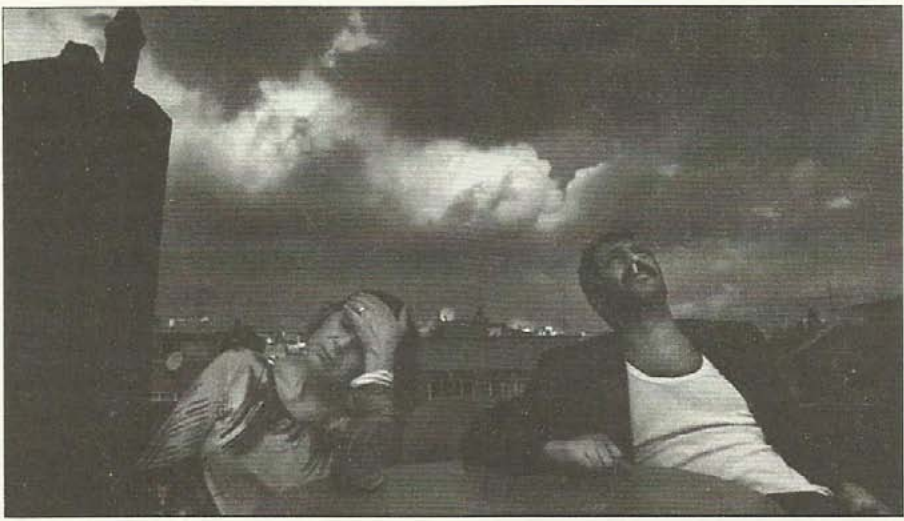
ağırlık vermeye başlamasıdır. Şöyle de ifade edilebilir: Daha önce hikâyeyi geriplanda tutan anlatı yerine, insanın durumunu hikâyeyle birlikte ele almaya çalışan ve kurmacanın gerçekliği ile somut yaşam arasındaki bağı daha güçlü, sağlam tutmaya özen gösteren bir sinema anlayışı...

Her ne kadar yönetmenin öbür filmlerine, (sözgelimi bir *Uzak'a*, *Kış Uykusu'na* ya da *Bir Zamanlar Anadolu'ya*) oranla *İklimler'in* üzerinde çok fazla konuşulmuş olmasa da, bu filmin sinemamız açısından taşıdığı önemin, değerinin zamanla daha iyi anlaşılacağı söylenebilir. *İklimler* kadın-erkek ilişkisi üzerinden, aynı dili konuşan insanlar arasındaki iletişimsizliği duyguların yoğunluğu, değişimi ve muğlaklığı üzerinden ele almaya, aynı zamanda duygular ile insanın faydacı akıl - akılcılığı arasındaki gerginliği ve çelişkiyi perdeye taşımaya çalışan bir film. Nuri Bilge Ceylan'ın giderek daha özenli, incelikli bir hal alan insanın kendisiyle ve öbür insanlarla olan ilişkisi, bu ilişkilerin kırılma noktaları, nerede zayıf ve nerede güçlü olduğuna ilişkin gözlemleri önemli olduğu kadar, bu içeriğe uygun kompozisyonun, sinematografik biçimin yaratılması da bir o kadar önemli... Duygular, tıpkı mevsimler, değişen iklimler gibi, bizim "maruz" kaldığımız, bize uğrayan, aklımızla tam olarak denetlemeyi bir türlü başaramadığımız şeyler... Hiç kimse "biraz sonra kıskanacağım" diyerek bir başkasını ya da bir başka şeyi kıskanmıyor. O bir anlık duygu aklımızın denetimi dışında, birdenbire oluşuyor. Belki de bu nedenle, duylardan elde edilen ve sürekli değişim halinde olan bilgiyi güvenilir bulmuyor pek çok filozof ve felsefe... Öte yandan erkeğin hazzı (hedonist) temelindeki faydacı dünyasında bir haz nesnesi olarak gördüğü kadın ile ideal aşk arasındaki çatışma, bu çatışmadan kaynaklanan "sadakat" konusu ve ihanet, suç - suçluluk arasındaki ilişkinin karmaşıklığı, insanın nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan ve önceden kestirilemeyen iç içe geçmiş sınırları film diliyle, görüntülerle anlatılması hiç de kolay olmayan şeyler. İnsanın iç dünyasındaki çalkantılara ilişkin böylesine soyut meseleleri anlatmaya edebiyatın, sözcüklerin gücünün yetebileceğini düşünür ya da sanırken, olabildiğince az diyalogla ve yalın görüntülerle anlatmayı başaran bir filmle karşılaşmak büyüleyici ve şaşırtıcı olarak nitelendirilebilir. *İklimler*, sık tekrar edildiği haliyle düşünen - bilen bir varlık, bir akıl varlığı (*homo sapiens*) olan insanın, bu kez de sık unutulmuş haliyle bir "homo demens" olduğunu; yani akıllı - uslu olduğu kadar, duyguları, hazları, tutkuları olan ve bu yönüyle sınır tanımaz, ölçsüz bir varlık olduğunu hatırlatır.

"Hayatın, aklın dış geçiremeyeceği bir boyutunun var olduğuna her zaman inandım" diyen Nuri Bilge Ceylan, *Üç Maymun* ile insana bakışımızdaki görme-yen-duymayan-konuşmayan "kör nokta"ları, kasıtlı kasıtsız pek çok kazanın, cinnetin-cinayetinin, günahın, suçun, kötülüğün mahalinde, yani "aile"nin içinde arar. İlk defa *İklimler'de* kullanılan dijital kameranın bu filmde de kullanılmasının yanı sıra, çekim sonrası aşamada da yeni teknolojinin olanaklarından yararlanır.

Yönetmenin dijital teknolojiye başvurmasındaki amaç, önceki filmlerinden farklı olarak oyunculuktan sese, ışıktan mekân kullanımına ve diyaloglara kadar mizansenin oluşturduğu her şeyde aradığı gerçekçiliği, “doğallık”tan çok “inandırıcılık”ta bulmaya çalışmasıdır. Nihayetinde, *Üç Maymun*’un konusu, hikâyesi aslında bir üçüncü sayfa haberinden farksızdır. Yaklaşan genel seçimlerde muhalefet partisi milletvekilliği için aday olan Servet, seçime çok az bir zaman kalmışken trafik kazası yapar, birine çarparak ölümüne neden olur. Hapse girmemek için şoförü Eyüp’e para verir ve suçu onun üstlenmesini sağlar. Seçimlerde kaybeden Servet, Eyüp hapiste iken karısı Hacer ile ilişki kurar. Önce ailenin genç oğlu İsmail tüm olup bitene şahit olur, bir yıl kadar sonra da hapisten çıkan Eyüp durumu sezer. İsmail, Servet’i öldürür, oğlunun hapse girmemesi için para karşılığında suçu üstlenecek bir gariban bulma sırası bu kez de babada, yani Eyüp’tedir. Böyle bir hikâyeden Bruegel tablosuna benzer bir film çıkartan yönetmen, kutsal “aile” kavramının etrafına örülmüş haleyı paramparça eder; güç kimin elindeyse onun tarafından insani-toplumsal değer olarak sunulanların değersizliğini, yazılı ahlak kurallarının ya da yazılı olmayan gelenek-göreneklerin “çıkart” ilişkine dayanan ahlaksızlığını ve ikiyüzlülüğünü en inandırıcı haliyle aktarmayı başarır. İstanbul’un kasvetli karanlığına yağın yağmurla başlayan film, Yedikule’de aynı yağmurla sonlanırken, izleyicinin içinde de temizliğinden emin olduğu değerlere ilişkin renkleri sorgulayan ve her soruda rengi biraz daha solan, giderek filmin kahverengisine, karasına (noir) çalan sıkıntılı, mahçup bir boşluk oluşur.

Bu sıkıntının yalnızca bir sezgi ya da duyum olmaktan çıkarak felsefi bir kavram olan sıkıntının, kaygının (*angst*) film dilinde elle tutulur, gözle görülür hale gelmesinin, somutlaşmasının adı ise “Bir Zamanlar Anadolu’da”dır. Taşranın ve taşradaki yaşamın payı var elbette bu sıkıntıda ama yalnızca İstanbul’dan, Cihangir’den Anadolu’ya bakanların gördüğü anlamda bir “taşra sıkıntısı”na indirgenemeyecek, ısrarla büyüyen, giderek çoğalan, farklılaşan, zamana yayılan, mekâna sinen, nabzının atışını ancak ayrıntılarda duyabileceğimiz bir sıkıntı bu... Belki Turgut Uyar’ın dediği gibi, insanı sevincin o amansız, o aşağılayıcı bölünmüşlüğünden koruduğu için sevilen bir sıkıntı... Belki de Enis Batur’un bir başka şairin (Archibald Mcleish) “şiir bir şey göstermemeli, olmalı” sözüne dayanarak, Turgut Uyar şiiri için söylediği gibi, sıkıntıyı anlatmayan, betimlemeyen, açıklamaya, kanıtlamaya çalışmayan sıkıntının kendisi “ol”an bir poetik duruş. Tüm zamanların Anadolu’sunun, giderek coğrafyadan bağımsız ve evrensel olan “insanlık durumu”nun bir parçası olan o sıkıntı... Zaman ve mekân, yani gece ve bozkır insanda, insan ruhunda birleşerek bir büyük sıkıntı yaratır. Ancak bu sıkıntı, sıradan bir can sıkıntısı değil bir boğuntudur; sürekli uyanık tutulan bir ölüm bilinciyle bulantının eşlik ettiği bir “varoluş kaygısı”dır. Absürd (uyumsuz) olan ise bu kaygının yanı sıra adına hayat galesi dediğimiz gündelik telaşın, yaşama uğraşının sürüp gitmesidir. Sanık ya da katil (Fırat Tanış) kendi derdine düşmüş-



ken Komiser Naci'nin (Yılmaz Erdoğan) marketten aldığı yoğurdun kaymaksız oluşuna kızması, manda yoğurdunun üzerindeki iki buçuk santimlik kaymağı övmesidir. Şoförün, yani Arap Ali'nin (Ahmet Mümtaz Taylan) arabanın bagajına ite kaka sığdırdıkları cesedin yanına tarladan aldığı birkaç kavunu sıkıştırıvermesidir. Muhtarın (Ercan Kesal) köyün neden bir morga ihtiyacı olduğunu savcıya anlatıp, onu morgun inşasına yardım için ikna etmeye çalışırken lafın arasına kokusuna rağmen kuzu etinden başka şey yemediklerini sıkıştırması ve etten söz ederken gözlerinin ışıldamasıdır. Savcı Nusret'in (Taner Bırsel) ceset gömüldüğü yerden çıkartıldıktan sonra raporu yazdırırken "...maktul turuncu gömlekle, lacivert pantolonlu, bıyıklı... Clark Gable görünüşlü... Ya sen de yazıyorsun yaa!" deyişidir. Otopsi için doktora yardımcı olan, daha doğrusu otopsiyi yapan sözümona idealist, yaptığı işi iyi yapmak isteyen görevlinin (Kubilay Tunçer) bir yandan işini yaparken bir yandan da, "Bak hocam bu testerenin elektrikliyi var. Şarj ediyorsun iki saat o kadar. Ondan sonra istediğin kadar kes, dağda bayırda kes..." diye yakınmasıdır. Absürd olan ya da kara mizahı yaratan şey hayat gairesine ilişkin bu sıradan, küçük ayrıntıların, doğal insan hallerinin ölümle, cinayetle, ihanetle, suçla, vicdan muhasebesiyle ve tüm bunların bir araya gelerek oluşturduğu o büyük sıkıntıyla, kaygıyla yan yana, iç içe oluşudur.

Bir Zamanlar Anadolu'da için daha önce ayrıntılı olarak yazdığım ve bir kısmını burada tekrar ettiğim değerlendirmeyi, yine önceki yazımdan birkaç cümle ile özetlemek gerekirse bu film, erkeğin ıssız-yalnız coğrafyasında, tek ışığı kadınla aydınlanan-kararan bozkır güzelliğine yakılmış bir bozlak olduğu için değerlidir; tezenesiyle; yani kiraz ağacından yapılmış mızrabıyla önce Anadolu insanına, sonra bu coğrafyanın sınırlarını aşan, insan ruhunun evrensel acılarına, sıkıntısına değen, dokunan bir bozlak olduğu için değerlidir ve öyle sanıyorum

ki, tüm Nuri Bilge Ceylan filmleri içinde (*Kış Uykusu*'da dahil olmak üzere) neredeyse kusursuz denebilecek yetkinlikte bir film varsa, o da *Bir Zamanlar Anadolu'da*'dır.

KIŞ UYKUSU

“Bir zamanlar...” diye başlayan filmin adı belki Sergio Leone'ye gönderilmiş bir selamdır belki de Anadolu'nun bozkırına, karanlığına yakışan masalları anımsatır... Ve “en doğru masal anlamadan korktuğumuzdur.” Hani o pirelerin berber, develerin tallel olduğu, az gidilip uz gidilip dere tepe düz gidilip bir arpa boyu yol alınan tekerlemelerle başlayan masalların dünyası nasıl da büyüleyici, olağanüstüdür. “Gökyüzü gibi bir şey bu çocukluk / hiçbir yere gitmiyor” der ya Edip Cansever, hiçbir yere gitmediğini bilsek de zamanla uzaklaştığımız, yitik cennetimiz, sılamız, nihayet unuttuğumuz bir masal haline geliverir çocukluğumuz. O anlamadan korktuklarımız kadar yine anlamadan, akılcı ölçütlere vurma gereği duymadan gönülgözüyle görüp sevdiklerimizin yerini mantıksal çıkarımlar, tutarlı açıklamalar alır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* “masum”luğundan emin olduğumuz tek varlık Gülnaz'ın küçük oğlu Adem'dir. “Herkes yaptığının cezasını çekiyor, çocuklarsa büyüklerin günahını” der Komiser Naci... Ve otopsi sırasında Doktor Cemal'in yüzüne sıçradığı kadar izleyicinin de kendi yüzüne sıçradığını, bulaştığını hissettiği kan lekesiyle birlikte baktığımız pencereden görülen çocukların top oynadığı bir okul bahçesidir.

Çocukluğun gerçeküstü ya da olağanüstü masal dünyasından uzaklaşmak insanın anlatılara ve dinlemeye duyduğu neredeyse içgüdüsel denilebilecek o gereksinimi azaltmaz azaltmasına, dindirmez ama zamanla her şey gibi anlatılar da değişir ve olağanüstünün yerini “olağan”daki, gerçeküstünün yerini de “gerçek-gerçekçilik”deki cazibe alıverir. Bir tıp doktoru olan Anton Çehov “durum” öyküsü olarak adlandırılan öykülerindeki gerçekçilikle, yalınlıkla, gündelik yaşamında, o yaşamın sıradan ya da olağan hallerinde, ayrıntılarında gizli saklı değil, öylece apaçık, çıplak duran “insan”ı anlatır, daha doğrusu gösterir. Gösterir diyorum, çünkü Çehov'a göre anlatmak romanın işidir, romanda anlatılan bir aile ise yazar bizi o ailenin içine katar, onlarla birlikte yaşamaya, giderek o ailenin bir parçası olmaya başlarız. Ama öyküde aynı ailenin evinin önünden geçerken pencereden bakarız, aileyi bir masada toplanmış yemek yerken görür geçeriz. Hacim sıkıntısı olmayan roman bir dünya kurar. Öykü ise bize bir pencereden manzara sunar; ama o manzaraya bir dünya sığdırır.

Bu açıdan baktığımızda, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, Çehov'un öykü anlayışından esinlenmenin ötesinde kimi zaman doğrudan doğruya Çehov öyküsünden



(Sorgu Yargıcı) neredeyse birebir alıntılanan diyaloglarıyla, bir film olmanın ötesinde düpedüz film diliyle yazılmış bir öykü olduğu için olsa gerek, sinemadan çıktığımızda içinize, ruhunuza bir edebiyat hazzının sindiğini de duyarsınız. Neredeyse üçte ikisinden fazlası bozkırın ıssız gece karanlığında geçen, üstelik alışlagelen uzun metraj süresini aşan (157 dakika), otopsi sahnesiyle sonlanan bir filminden haz duyarak çıkmamızın nedeni tek bir geceye ve o gecenin sabahındaki manzaraya koca bir dünyanın sığdırılmış olmasıdır. Çehov'un poetikasına uygun, teatrelikten uzak, fazlalıklardan arınmış, yönetmenin önceki filmleriyle kıyaslandığında daha çok diyalog içermesine rağmen önemli iletilerini edebi-felsefi sözlere değil, gündelik dile, geyik muhabbeti diyebileceğimiz muhabbetlere yedirerek aktarmayı da, yeri geldiğinde sessizliklere-suskunluklara bütün sözlerden daha çok anlam yüklemeyi de başarmış bir film...

Nuri Bilge Ceylan'ın temel ilkelerinden vazgeçmeden, yalnızlıktan aldığı güç ve özgürlüğün yanı sıra sorumluluk bilincini de yitirmeden her filmiyle çıtayı biraz daha yükseğe koyduğunu bilenler için, son filmi *Kış Uykusu* büyük bir heyecan, beklenti yarattı. Dahası, önce dünyanın en saygın film festivali olan Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülüne layık görülmesi, ardından da Yabancı Dilde En İyi Film için Oscar adayı olarak seçilmesi de elbette hepimiz için çok önemli ve çok büyük bir gurur kaynağı, sevinci oldu. Ancak lafı eveleyip gevelemeden söylenmeli ki, biraz da hayal kırıklığı...

Bu hayal kırıklığının bir nedeni *Kış Uykusu*'nun bir önceki filminden (*Bir Zamanlar Anadolu'da*) daha yetkin, daha iyi bir film olacağı beklentisinin büyük ölçüde boşa çıkması olabilir. Beklentinin nasıl ya da neden boşa çıktığını açıklamak için ödül sonrası yönetmenle yapılan söyleşideki sözlerine başvuralım: "Yola çıktığımız Çehov hikâyesi daha çok iç sesler ve betimlemeler üzerinden ilerliyordu. İç sesler sinemada kullanılabilen bir şey olsa da kullanmak istemedik. Biraz kolaycılık olacak diye düşündük. Betimleme kullanma şansız zaten yok.

Bu durumda elinizde bir tek öykünün aslında pek de ilginç olmayan olayları ve tabii bir de bazı diyalogları kalıyor. Oysa edebiyatta o adama boyut katabilecek çok fazla yardımcı anlatım aracı var. (...) Sinemanın kendine has zorlukları var.”

Çehov’un öykülerini, yarattığı karakterleri, dünyagörüşünü, insan anlayışını kılavuz belleyen, kendi hayatının olduğu kadar sanatının da bir parçası kılmaya çalışan Nuri Bilge Ceylan, *Kıts Uykusu* için bir kez daha Çehov’a, onun “Karım” ve “İyi İnsanlar” adlı öykülerine başvurmayı tercih ediyor.

İçinde kırkayaklı keskinliklerin hüküm sürdüğü, insana günübirlik beden ve ruh hayatı için korunaklı bir düzen ve güvenlik sunan o küçük harman, bu filmde Kapadokya’da bir otel adı olarak karşımıza çıkıyor: “Othello Otel...” “Küçük de olsa kendi krallığım” diyen ve babasından kalan yüklü mirasın, malın mülkün bir parçası olarak otele sahip olan eski tiyatro oyuncusu Aydın Bey’in (Haluk Bilginer) yanında eşinden boşanmış kızkardeşi Necla (Demet Akbağ) ve kendisinden yaşça çok genç, ama ruhu da bir o kadar geçkin karısı Nihal (Melisa Sözen) var. Dışarıdan bakıldığında, Aydın’ın kendisinden de krallığından da kuşku duymayan, rahat bir yaşamı olduğu söylenebilir. Mirastan kalan mülklerden gelen kira paralarının hesabını yapmaya gerek duymayacak, bu tür işleri kahyası Hidayet’e (Ayberk Pekcan) ve avukatına bırakacak kadar varlıklı. Otel işletmeciliğini biraz da öylesine, zevk olsun diye yapıyor gibi... Kızkardeş ise boşanmış olmanın pişmanlığını duyuyor, bu pişmanlığı kimseye göstermeden, itiraf etmeden kocasına dönmenin mazeretini arıyor ve aradığı mazereti “kötülüğe karşı koymama” düşüncesinde tartışmaya, temellendirmeye çalışıyor. Nihal ise neden sonra, Aydın’la evliliğinin hayatını anlamsız, amaçsız bir boşluğa çevirdiğini fark etmiş, kendince o boşluktan çıkmanın, kurtulmanın yollarını arıyor.

Yönetmen filmin karakterlerini ve sinemada pek bir işe yaramayacağını bildiğini söylediği olay örgüsünü Çehov’un öykülerinden almış. Nihal karakteri, “Karım” adlı öyküdeki Natalya Gavrilovna; kızkardeş Necla “İyi İnsanlar”ın Vera Semyonovna’sı; Aydın ise Vera’nın ağabeyi yazar-eleştirmen karakteri ile Natalya’nın kocası Pavel Andreyiç’in bir karışımı ya da bileşkesi... Filmin olay örgüsü ağırlıklı olarak ilk öyküye, yani Karım’a dayanıyor. Pavel “Demiryollarının Tarihi” başlıklı bir kitap yazmaya hazırlanırken, Aydın “Türk Tiyatro Tarihi” kitabının hazırlığında, Pavel’e gelen ve kendisinden yardım isteyen mektup Aydın’a da geliyor, Pavel mektubu evine davet ettiği bir dostuyla birlikte karısının yanında değerlendiriyor ve tartışıyorlar, tartışma sonrasında Pavel karısının köydeki aç insanlara yardım etmek için bir komite kurduğunu ve çalıştığını görüyor. Bu çalışmada karısına yardımcı olan Doktor Sobol ile tanışıyor. Pavel yardım çalışmasının evraklarını toplayarak, yapılması gereken işlerin tüm sorumluluğunu karısının elinden alıp kendisi yükleniyor, ama sonra vazgeçiyor. Pavel ile Natalya arasındaki tartışma, Pavel’in dönmek üzere evden ayrılışı ve uzun bir yolculuk için istasyona gitmesiyle sonlanıyor. Ancak ayrılığı göze alamayan Pavel, son anda

gitmekten vazgeçerek daha önce evine çağırıldığı dostunun çiftliğinde, Doktor Sabol'un da konuk olarak aralarına katılmasıyla yenilip içilen, sarhoş olunan bir gece geçiriyor. O gecenin sabahında da yeniden çiftliğine, evine, karısının yanına dönüyor. Öyküdeki olay örgüsünün neredeyse tamamını ve birebir aynısını filmde de görüyoruz. Necla ile Aydın arasındaki tartışma ise "İyi İnsanlar"dan alınmış olay olarak karşımıza çıkıyor.

Aslında dramatik yapıyı oluşturan olay örgüsünün Çehov'un durum öyküleri içinde önemli ya da temel belirleyici olmadığını biliyoruz. Bu iki öyküde asıl belirleyici olan karakterler arasındaki konuşmalarla ortaya çıkan ve kimi zaman pişmanlık duyan, kırgın, yaralı; kimi zaman da hırçın, öfkeli, acımasız ruh halleridir. Ve elbette söylemeye bile gerek yok, edebiyat sözkonusu olduğunda bu ruh hallerini, bu insanlık durumlarını ortaya çıkartan, onlara varlık kazandıran şey sözcükler ile o sözcüklerin yan yana getiriliş biçimi, yani üslup ve nihayetinde okura bırakılan imgelem gücüdür. Başka bir deyişle, yazarın dil aracılığıyla, yazı dilinde yarattığı imgenin niteliğinin ancak edebi ortamda kalındığı sürece anlamlı olduğu söylenebilir. Peki yönetmen, anlamını, niteliğini, varlık gerekçesini yazıdan, yazı dilinden alan bir imgeyi görüntü diline birebir aktarmaya, tercüme etmeye çalışırsa ne olur?

Kış Uykusu, işte biraz da bu sorunun yanıtı olduğu için hayal kırıklığıdır. Çünkü öyküde sözcüklerle, hatta iki sözcük arasındaki boşluğa bile bir şekilde sızan, çoğalan imgelerle ve anlamla, aynı sözcüklerin Aydın'ın, Nihal'in ya da Necla'nın ağızlarından çıkarak kulağımıza ulaşan halinin imgelemimizi genişletmesi, derinleştirilmesi, gürleştirmesi bir yana, tam tersine sığlaştırdığı, sınırladığı ve daralttığı söylenebilir. Yalnızca bu diyalogların çekileceği sahneler için özel olarak hazırlanan bir stüdyoda altı hafta süren çekimler, oyuncuların çabası ve başarısı beraberinde gerçekçiliği getirir getirmesine ama sorun, gerçekçilik ya da inandırıcılık sorunu değil, Çehov öykülerindeki ruhun, özün, filme birebir aktarılan bu konuşmalarla verilebileceğini sanma sorunu ya da yanılgısıdır. Başka bir deyişle, Çehov'un bu iki öyküsünün özü, insanın kibrini bir anda yerle bir eden, küçülten bencilliği ve yalnızlığı olabilir ve bu öz, edebiyatın, öykü dilinin gerektirdiği konuşmalara yedirilmiş haliyle güzel-anlamlı iken, film dilinde de bir o kadar lafazanlığa, fazlalığa dönüşebilir. Oysa Nuri Bilge Ceylan, kendisi ile yapılan bir söyleşide de dile getirdiği gibi filmlerinde fazlalıktan neredeyse utanç duyduğunu söyleyen bir yönetmendir. Nitekim, Aydın'ın tedirginliği ve tedirginliğe neden olan düşünceleri, ettiği felsefi-edebi laflardan çok, kapı dışarı edildiği eve uzaktan uzağa dışarıdan, pencereden bakan gözlerindeki o çocukça merakla karışık ürkeklikten ya da maskesinin düşeceğini fark ettiği anlardaki kaçamak bakışlarından çok daha güçlü hissedilip, anlaşılabilir. Ayrıca gösterilen onca özene, çabaya rağmen belki başka bir filmde olsa görmezden gelinebilecek kusurlara, devamlılık hatalarına, tutmayan ses eşleştirmelerine ayrıca değinmeye gerek var

mı, bilmiyorum. Ancak bildiğim bir şey varsa, bazen yirmi dakikayı bulan “büyük” konuşma, tartışma sahnelerini bir şekilde ayakta tutmak, izlenebilir kılmak adına çok şeyden vazgeçildiği...

Aydın'ın karısıyla ve kızkardeşiyle girdiği bu uzun tartışmaların, tartışmanın içeriğinden, taşıdığı edebi ya da felsefi nitelikten çok, olsa olsa karakterlere ilişkin verdiği bilgi açısından gerekli olduğu da düşünülebilir elbette... Oysa Çehov'un sözcükleriyle yapılan bu “bilgi” verme işi, yine Çehov'un öykü anlayışına, ruhuna ihanet etmek gibidir. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, ayrıca bilgi vermeye, açıklamaya, dolayısıyla fazlalığa hiç gerek duymayan, yalnızca otopsi yapılan odanın kapısında bekleyen kadının yüzünü, hatta yüzünden, öne eğdiği başından ve bakışlarından geçelim, kadının ayak sallayışını göstermekle yetinen, bu yetindikleriyle de insan ruhuna ilişkin çok şey anlatmayı başaran yönetmen gitmiş, yerine başka bir yönetmen ve bambaşka bir sinema anlayışı gelmiş gibidir. Benzer şekilde, sinemamızda bir filmin kendine özgü gerçekçiliğini en iyi bilen, hatta o gerçekçiliği deneye yamla, uğraşa çabalaya çektiği her filmle birlikte inşa etmeye çalışan yönetmenin nasıl olup da Nihal'in kendi vicdanını rahatlatmak için İsmail'e (Nejat İşler) verdiği parayı, İsmail'in ateşe atıp yakmasına izin verdiğini anlamakta da zorlanabiliriz. Evet, izleyici filmin başında İsmail'in pencereye attığı yumrukle deli dolu, ne zaman ne yapacağı belli olmayan bir karakter olduğuna ilişkin bir izlenim edinmiştir ama ailenin çok ihtiyacı olan o parayı ateşe atmasını da geçelim, öncesinde ettiği edebi sözler, teklemelerden kurduğu o birbirinden güzel cümleler sinemanın gerçekliğinden çok edebiyata aitmiş ve olsa olsa bir öyküde ya da romanda anlamlı olabilir gibi geliyor. Bu açıdan baktığımızda, Aydın'ın final sahnesindeki sözlerinin, iç sesinin de yine Çehov'un “Karım” adlı öyküsünde, dolayısıyla edebiyatın ortamında anlamlı-güzel olduğu söylenebilir çünkü o öyküdeki karakterin iç dünyasındaki zorlu yolculuk, söylenebilecek yalanların en azıyla bir sona-sonuca bağlanmıştır. Ve yine Çehov'un sözüdür: “Öykü, yazıldıktan sonra başıyla sonu atılmalıdır. Çünkü biz yazarlar, en çok o bölümlerde, başta ve sonda yalan söyleriz.”

Bir Zamanlar Anadolu'da'nın başta ve sonda ne kadar az yalan söylediğini tekrar düşünelim. Yol kenarındaki izbe oto lastikçisinin penceresinden içeride kurulan çilingir sofrasını, dışarıda huzursuz havlayan köpeği, gök gürültüsünü, ardından yankılanan köpek havlamaları eşliğinde akan jeneriği ve çıplak bozkırda gün batarken, incecik uzayıp giden toprak yol ile sonlanan ufuk çizgisinden kamerasına doğru yaklaşan arabaların hiç acele etmeden, dinginlik içinde çeşmeye yaklaşmasının beklentiğini... O bekleyle birlikte mayalanan ve aynı uçsuz bucaksız bozkırda o çeşmeden bu çeşmeye yol alırken kabaran, koyulaşan varoluşsal olduğu kadar bürokratik olan kaygıyı, sıkıntıyı... Sonunda ise okul bahçesinde oyun oynayan çocukların seslerine açık pencerenin önünde yüzüne sıçrayan kan lekeleriyle duran, Gülnaz ile çocuğunun gidişini izleyen Doktor Cemal'in kadrajdan

çıkmasıyla açık kalan pencereyi... Şimdi bir de mekânın, yani karlar altındaki Kapadokya'nın görüntü dilinde söylenebilecek her türlü yalamı mazur göstermeye yetecek o müthiş masalsı atmosferine rağmen olabildiğince az yalanla başlayan *Kış Uykusü*'nun, Schubert'in piyano sonatından dökülen notalarla savrulan kar tanelerine eşlik eden iç sesle, itiraflarla sonlanışımı, Nuri Bilge Ceylan'ın final sahnesine ilişkin söyledikleriyle birlikte düşünelim: "Bir kere zaten final konusu, o iç seslerin girip girmemesi konusu bizi senâryo aşamasından beri epey tartıştırdı. Sonra hadi yazalım ve çekelim de, kurguda karar veririz dedik. Kurguda hâlâ tartışmalı yapısını sürdürdü ve epey de uğraştırdı bizi. Ama ne olursa olsun muğlak yapısını koruması bizim için önemliydi. O iç düşüncelerin, gerçekten Nihal'e söylenip söylenmediği anlaşılmalıydı. Onlar sadece iç düşünceler mi, niyetler mi, o anki duygular mı, yoksa Nihal'e bir şekilde söylendiler mi, yoksa söylenecekler mi? Yoksa telepatik bir sözsüz anlaşma mı söz konusu? Fakat söylenenlerin net olmasını ve duygusunu fazla belli etmiş olabileceği tehlikesini, Aydın son sözcüğü söylerken, 'beni affet' derken, yüz ifadesinde sözlerinin samimiyetini sorgulatan bir belirsizlik koymuş olmakla dengelediğimi düşünüyorum" diyor yönetmen.

Çehov'un öyküsünü okuduğumuzda Pavel Andreyiç'in karısına yalvarışında, itiraflarında samimi olup olmadığından kuşku duymuyoruz çünkü Pavel eve döndükten sonra karısına ne söyleyeceğini önceden düşünüp taşınmıyor, tasarlamıyor, bir anda içini döküyor ve içini döktükten sonra da bütün ketlenmelerinden, tedirginliklerinden, korkularından arınmış olmanın verdiği rahatlıkla işinin gücünün başına dönerek, "Demiryollarının Tarihi"ni yazmaya başlıyor.

Anlatıların zamanda ve mekânda yolculuk olduğunu söyleyen Susan Sontag "Zaman, her şey aynı anda olmasın diye vardır. Mekân da, her şey sadece sizin başınıza gelmesin diye..." diyor ve bu düşünceden hareketle her anlatının etik bir boyut içerdiğini vurguluyor. "Bu etik boyut, - tarihçenin yanlışlığının zıttı olarak - bir yerde duran 'doğru' değildir. Benim sözünü ettiğim etik boyut, hikâyenin - ve onun çözümününün - sağladığı tamlık, yoğun duygulanım ve aydınlanma modelidir (bu da, medyanın her tarafa saçıp ulaştırdığı sonu olmayan yığınla hikâyenin getirdiği güdüklük, kavrayışsızlık, edilgen yılgınlık ve bunların sonucunda duyguların uyuşması modelinin zıttıdır.)

(...) Bir hikâye anlatmak şunu demektir: Bu önemli bir hikâyedir. Hikâye anlatmak her şeyin yaygın bir şekilde ve eşzamanlı olarak meydana gelmesini doğrusal bir şeye getirir, bir yola sokar. (...) Pek çok anlatıda aynı soruya rastlarız: Kötülük niçin vardır? İnsanlar niçin birbirlerine ihanet ederler ve birbirlerini öldürürler? Masumlar niçin ıstırap çeker? Belki de bu problem şöyle tarif edilebilir: Kötülük niçin her yerde değildir? Daha kesin olarak, kötülüğe niçin bazı yerlerde rastlanır da her yerde rastlanmaz? Kötülük bizi bulmayınca ne yapmamız gerekir? Katlanılan acı başkalarının acısı olduğunda ne yapmalıyız?"

Kış Uykusu'nu anlatısının etik boyutu, insan ve insana bağlı değerlerle birlikte ele aldığımızda nasıl bir sonuca ulaşırız? Belki de söylenmesi gereken ilk şey, bu filmin “öz”ünün yalnızlık olduğudur. İçeriğini ise yine edebiyatımızın bilgesinden, Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'ndan alıntılancağımız bir cümle ile ifade edebiliriz sanıyorum: “Sevginin, kurmanın, yapmanın sözü değil, kendi gerek, yaşanması gerek bunların...” Ama yaşanmıyor. Yaşamıyor çünkü giderek ağırlaşsa da, nabzımız attığına, bir şekilde hâlâ nefes alıp verdiğimizize göre canlıyız ama uyuşmuş, felç olmuş, kaskatı kesilmiş ruhlarımıza, içimizdeki soğuk boşluğa asılı kalmış bencilliğimize bakılırsa bunun adı yaşamak değil. Herkes kendi küçük kovuğunda ne zaman, nasıl uyanılacağı belirsiz, belki de hiç uyanılmayacak bir kış uykusunda...

Zazancakıs'ın çitlerle, engellerle çevrili “küçük harman” dediği sığınağa, Bergman “büyülü çember” adını verir. *Aynadaki Gibi* adlı filminde insanın nasıl olup da hayatını bir gerçeklik yanılması içinde geçirdiği ve hiç farkına varmadan yıllar yılı o yanılısamayla birlikte yaşadığı, bir babanın (David) artık sır tutmayan ömrünün aynasını kızına (Karin'e) gösterirken duyulur: “Görüyor musun Karin, kişi büyüdü bir çember çiziyor çevresine ve kendi gizli oyunlarına uymayan her şeyi bu çemberin dışında bırakıyor. Yaşam bu çemberi aştığı zaman, oyunlar küçük, karanlık ve gülünç oluyor. O zaman kişi yeni çemberler çiziyor ve kendisine yeni bir sığınak kuruyor.”

Aydın'ın sığınağı, büyüdü çemberi, küçük harmanı da otelidir ama belki de karakterin adının Aydın oluşu nedeniyle, *Kış Uykusu*'na ilişkin yapılan okumalarda, çözümlemelerde ön plana çıkan şey, genellikle bu karakter aracılığıyla içinde yaşadığı topluma ve toplumun değerlerine, halkına yabancılaşmış, özentî, bohem aydın ya da yarı aydın eleştirisi yapıldığı yönündedir. Oysa kavram ve eylem olarak aydından, aydın kimliğini oluşturan öğelerden ne anladığımızı bağlı olarak değişebilecek bu okumalar kısmen doğru ya da haklı olmakla birlikte, filmin özünü görmemizi engelleyebilir. O öz insanın yalnızlığı, bencilliği ise, elbette okur-yazar, bir ölçüde filmdeki Aydın karakteri gibi sanata, tiyatroya bulaşmış insanların yalnızlığı, bu yalnızlıktan kaynaklanan tedirginlikleri, kendi varlıklarını güvence altına alma ve sürdürme çabaları, hem düşünce hem de davranış olarak kendine özgü bazı nitelikler taşıyabilir. Dahası bu nitelikler, Nuri Bilge Ceylan'ın önceki filmlerinden, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* ama özellikle de *İklimler*'den beri çok iyi bildiği, kendi sinema dilinin gelişim süreci içinde neredeyse uzmanı olduğu, uzmanlaştığı niteliklerdir. Aydın'ın önce kendinden uzak insanlarla; yani köşe yazısı yazdığı “Bozkırın Sesi” adlı yerel gazetenin tanımadığı okurlarıyla, daha doğrusu onlardan gelen mektuplarla, kiracılarıyla, otele gelen müşterilerle, taşradaki komşularıyla, kahyası Hidayet'le (Ayberk Pekcan), giderek en yakınlarıyla, yani kızkardeşi Necla ve karısı Nihal'le, nihayet kendisiyle olan ilişkisi o yalnızlığın ve yalnızlıktan kaynaklanan hüznün, korkunun üzerinin örtülmesine, sak-

lanmasına yönelik, çoğu zaman da içtenlikten uzak, “sahte” bir ilişkidir. Ama işte, insanın başka insanlarla ve kendisiyle olan ilişkisindeki bu zaafın, bu sahteliğin maskesi düşürülmeden, çıplaklıkta bırakılmadan da dürüst, sağlam, içten, “hakiki” bir iletişim kurmak da olanaksızdır.

Nihayetinde, *Kış Uykusu*'nun etik boyutu bu maskenin ya da maskelerin düşürülmesini hedefler. Aydın'ın dışarıdan bakıldığında olumlu görünen tüm özellikleri sahtedir ve o uzun, büyük tartışmalarda maskelerini birer birer düşürür. Sözümona yardımseverdir ama başkalarının yükünü hafifletme, zor durumda olana yardım ederek sevindirme karşılığında elde ettiği şey, yani sevindirdiği o gariban karşısında duyduğu üstünlük duygusu ve tatmin daha önemlidir. Gazetedeki köşe yazılarını takip eden ve köydeki okul inşası için yardım isteyen okurunun mektubunu arkadaşının yanı sıra, karısına okuması, mektubun başındaki kendisiyle ilgili uzun övgü sözlerini vurgulayarak herkese ama özellikle karısına duyurmayı ve kim bilir, belki de böylece karısının gözünde kendisine karşı yeniden bir saygı uyanmasını beklemesinde ya da özür dilemek için zorlanan İlyas'a öpüp başına koyması için uzattığı kibirli elde aynı sahte yardımseverliği izleriz. Aydın, yardımsever olduğu kadar adildir ama adaletten anladığı şey de başkalarının kendi çıkarlarına zarar vermemesidir ya da başkası ona zarar vermediği sürece haktan, adaletten yanadır. Adil ve yardımsever olduğu kadar hoşgörülü, sabırlı, tarafsızdır. Karısının ve kızkardeşinin iğneleyici, giderek aşağılayıcı sözlerine karşı olabildiğince susmaya, hoşgörülü olmaya çalışır. Oysa onaylanma, övülme gereksinimi tatmin edildiği sürece sabırlıdır, hoşgörülüdür. Suya sabuna dokunmamanın, sorumluluktan sıyrılmamanın en kestirme yolu tarafsızlık olduğu için kayıtsız, kaygısız bir tarafsızlıktan yanadır. Aydın aynı zamanda çıkargözetmezdir çünkü gözetilecek çıkarlarını çoktan gözetmiş, güvence altına almış bir tuzukuru olarak, herkesin, yanında çalışan kahyanın ya da karısının, kardeşinin kendi çıkarlarını gözetmeye başlamasından korkar. Çıkargözetmediği içindir ki, kimse onu bencillikle de suçlayamaz. Alçakgönüllüymüş gibi yapar çünkü bu “mış gibi” yapmada ne kadar ustalaşırsa, kendini o kadar iyi koruyabileceğinin bilincindedir. Dahası tiyatrodan emekli bir oyuncu olarak bu mış gibi yapma konusunda kimse onun eline su döremez. Kısacası Aydın, temel ilkeleri, değerleri hiçbir zaman somut hayatta sınanmamış soyutlamalardan, sözcüklerden oluşan küçük krallığında erdemli, memnun-mutlu bir hayat sürdüğüne ilişkin düşünceye kendini inandırmıştır. Taşdığı bu sözümona, görünüşteki sahte özellikleriyle Aydın, adı gibi bir aydından çok Nietzsche'nin “sürü insanı”na benzese de bu düşünce yanılsamasından aldığı güçle asıl işini yaptığına inanmayı sürdürecektir; yani gazete yazılarıyla ve yazmayı planladığı tiyatro tarihi kitabıyla erdemli krallığının bilgisini, görgüsünü toplumla paylaşmaya devam edecektir.

Kış Uykusu, işte bu yanılsama ağının ilmek ilmek çözülüşünün, birer birer düşen maskelerin filmidir. Maskeyi düşüren ilk şey, ödenemeyen kira nedeniyle

evlerine icra gelen küçük çocuğun, İlyas'ın attığı taşır ve o taşla birlikte kırılmaya ramak kalan araba camının ardında da yine Aydın'ın korkmuş, afallamış yüzü vardır. Öte tarafta ise o taşı atan ve büyüyünce polis olmak istediğini söyleyen çocuk, o çocuğun onurunu paraya pula değışmeyen babası İsmail ve her ikisinin yüzündeki öfke, hınç durur. İlyas'ın, İsmail'in, yaşlı annesi ile birlikte kalabalık bir nüfusun nafakasını, geçimini tek başına yüklenen İmam Hamdi'nin (Serhat Kılıç) yüzünden okunan ise çoğu zaman eziklik ve mahcubiyet, kimi zaman da küfürdür. Ancak bu küfür en güzel, en ironik karşılığını Levent Öğretmen'in (Nadir Sarıbacak) sarhoş dilinde, Shakespeare'in oyunundan alınan bir cümlede bulur: "Vicdan genelde korkakların sevdiği bir sözcüktür. Ve öncelikle güçlülere dehşete salmaya yarar"

Vicdanın, Aydın için bir sözcük olmaktan çıkarak davranışa, eyleme dönüşmüş hali belki de binbir güçlülükte bulunan ve ahıra kapatılan ylık atım gecenin karanlığında özgürlüğüne bırakışı, salıverişidir. Öte yandan bu sahnenin ve final sahnesinden hemen önce çıkılan av ile birlikte vurulan tavşan sahnesinin de vicdanla birlikte merhameti somutlaştıran sembolik bir anlam taşıdığı, ancak bu tür bir sembolizmin Nuri Bilge Ceylan'ın film dilinde eğreti durup durmadığı da tartışılabilir.

Bu yazıyı da Çehov'un önerdiği gibi en az yalanı söyleyerek bir sona, sonuca bağlamak gerekirse ne kadar zorlu, çetrefil olursa olsun, *Kış Uykusu*'nun insanın kendisini tanıma yolunda atılmış çok cesur bir adım olduğu söylenebilir. Yazının başındaki Şaman sözünü tekrar etmek gerekirse "bilmek isteyen yola çıkar." Nuri Bilge Ceylan filmleri eşliğinde o yola çıkarmın ise bilmesi gereken bir başka şey de kendi zaaflarımızla, korkularımızla, başkalarından çok kendimizden gizlediklerimizle, sakımp sakladıklarımızla, kırdı ya da kentte, okumuş ya da cahil, yalnzlığımızla hesaplaşmadıkça, itiraf etmemiz gerekenleri söylemek yerine sustukça, özetle utanma eğişimizi düşürmek için bir şeyler yapmadıkça bilgisine sahip olmaya ya da bilmeye degecek bir şey olmadığıdır.