

AYDIN'IN KIŞ UYKUSU

Dilek Tunalı

Giriş Niyetine

Seksenlerde bastırılan, doksanlarda çözülen, iki binli yıllarda ise çarpık, eklettik ve muhtemelen iyi kavranmamış post modern durumun tüm kavramlarını içinde erittiği, özgürlük tanımını “şimdi”nin dar çerçevesine sıkıştırdığı, edinmiş olduğu her türlü bilgi ve deneyimin sonucunda nötralize olmuş (bir bakıma kafası karışmış), her yüzleşmede biraz daha geriye çekilmiş, biraz daha ürkmüş ve hareket edemeyecek kadar kendisini fena halde köşeye sıkıştırmış Türkiyeli bir “entelektüel”in ekseninde geliyor hikaye.

A(a)yдын

A(a)yдын (**Haluk Bilginer**), tüm gelişmelere ya uzaktan bakıyor ya da bir şeylerin ardından. Aydın'ın ürkek, kuşkulu, yargılayıcı yapısını, filmin neredeyse ilk yarısına kadar yakın ancak yarım yüz plan çekimlerle görüyoruz. Ruh halini tanımlayan gri ve çıplak kayaların, filmde soyutluk ölçüsünde bir *leitmotif* yaratan çamura bulaşmamak ve çamurun kirini korunaklı bölgesine sokmamak için, ayağını yerden kesen turuncu Land-Rover'ının, baba yadigârı mülkiyetini simgeleyen ve çok gurur duyduğu eşyalarının, çalılıkların ya da çoraklığa yaslanmış penceresinin ardından bakıyor. Kısık ya da kuşku dolu gözlerle olan biteni seyrediyor. Aynalardan, kırılmış bir araba camından, eşyalara yansıyan bütünlüksüz suretinden merkeze koyduğu egosuyla kırık dökük ve hiçbir yere varmayan hesaplaşmalarını izliyoruz film boyunca.



Filmin proloğunda, Kapadokya'nın turistik cazibeden uzak, gri, yalnız ve biçimsiz kayalıklarının fonunda dumanı tüten kuru çalıların uzun uzadıya gösterilmesi ve oradan, bu atmosfer içindeki silüetvari A(a)ydın'a geçilmesi gidişat hakkında bir ön bilgi vermiş oluyor.

Daha sonradan göreceğimiz üzere toplumcu, halkçı, muhtemelen Marksist yapıdaki geçmişi, “şimdi”nin mülkiyet temeli üzerinden fetişleştirilmiş bir artı değer eksenine “ben”ini yerleştirerek ilerliyor. Bunun bir ilerleme değil bir sayıklama olduğunu aslında kendisi de biliyor.

Aydın, kendisini emekliye ayırmış bir tiyatrocudur. “Oyuncu” tanımını ayağa düştüğü için kendisini “tiyatrocudur” olarak tanımlıyor. Hatta yıllardır biriktirdiği bilgiyle, okuduğu kitaplarla Türkiye’de henüz hiç kimsenin gerçek anlamda yapmadığı bir şeyi yapmak istiyor; kallavi bir “Türk Tiyatrosu Tarihi” kitabı yazmak. Sürekli ertelediği, ertelediği için sıkıntıya girdiği, o bitmek bilmez can sıkıntısından kendisine kocaman siperler örüp arkasına saklanarak izlediği bir ertelemeler çöplüğünün içinde yaşıyor. O nedenle sıkıntılı, kuşatılmış, hareketsizleşmiş ve bu hareketsizlik içinde salt oyunculuk deneyiminden edindiği kişilik parçalanmaları kalmış geriye. Aydın, Nihal’in (Melisa Sözen) eleştirileri doğrultusunda istediği an istediği kişiliğe bürünebilen, egosantrik ama aynı zamanda da parçalanmış bir ego. “Othello” ismini verdiği otelden, çalışma odasındaki **Shakespeare** afişlerine kadar Aydın’ın egosuna dair izlenimler edinebiliyoruz.

Nihal-Aydın

Aydın'ın genç karısı Nihal de mülkiyetin demirbaşlarından sayılır. Aydın'ın Nihal'e karşı tedirginliğini filmde ilk kez Süavi'yle (**Tamer Levent**) yaptıkları konuşma sırasında fark ediyoruz. Nihal'in adının geçmesi bile yüzünde gölgeler oluşturuyor. Nihal, tam da Aydın'ın söylediği; "krallığım küçük ama orada kral benim" ifadesindeki taşrada canı sıkılan her varlıklı kadının (maddi varlığının eşinin mülkiyetine bağlı olması koşuluyla) yaptığı gibi kendi küçük cemaatini oluşturarak ve kendisini bu cemaatin saygın kişisi durumuna getirerek "oyalanıyor". Onu daima can sıkıntısının üstesinden oyalanarak gelmeye çalışırken görüyoruz. **Melisa Sözen**'in Nihal rolü için seçilmiş olması, oyuncunun daha önceden bildiğimiz dizi film ve uzun metrajlarında sergilemiş olduğu performansın bir sağlaması gibi duruyor. Uzak, soğuk, mutsuz ve duygusuz...



Nihal ve Aydın arasındaki ilk gerilim, eşini kaybetmiş, çiftliğine çekilmiş, alkolik, av tutkunu, kızını Londra'da okutan, Aydın'ın genç bir karısının olmasını gıptayla seyreden, hafiften Nihal'e meyleden Süavi karakterinin de içinde olduğu üçlü bir konuşmada ortaya çıkar. Psikolojik gerilim bu noktada görünür kılınır. Dikiş-nakiş öğretmeni bir kadın okurun, Aydın'ın yazılarını takip etmesi ve bunun üzerine onarılması gereken okul binaları için yardım talep etmesi, Nihal'in de hassas olduğu "yardım" konusunda çiftin yaklaşması için bulunmaz bir fırsattır (bütün bunlar Aydın'ın içinden

geçenlerdir). Nihal'in odaya girmesiyle birlikte ne yapılırsa yapılsın asla erimeyecek gibi görünen buzdun duvarlar hissedilir. Ancak filmde karı-koca arasındaki bu ilk gerilim Nihal'in yardım etme niyetinin olmamasını daha da bastıran farklı bir mecrada gelişir.

Nuri Bilge Ceylan bir söyleşisinde, filmlerindeki cinsiyet temsillerini kadın-erkek üzerinden değil; hataları, zaafı, korkuları olan doğal insanlık halleri üzerinden yapılandırdığını belirtmiştir. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *İklimler* ve *Üç Maymun*'da cinsiyet temsilleri, kadının ezilmişliği, erkeğin yüceltilmesi ya da tam tersi konumlandırmalar üzerinden değil, tam da defosu olan insanlık halleri üzerinden tamamlanır ya da yarım bırakılır. Sanırım işte bu noktada **Dostoyevski**'nin, **Çehov**'un, **Tolstoy**'un karakterlerine iyice yaklaşır yönetmen.

Küçük bir taşra kasabasında, kendinden yaşça büyük olan kocasının egosu altında ezilen ve yine bu iktidarın izin verdiği ölçüde "kendine ait odası"nı Aydın'ın sponsorluğunda yaratmaya çalışan Nihal, genç öğretmen Levent'le, yaptıkları ilkokul binalarını onarmaya yönelik yardım işleri nedeniyle daha bir yakındır. Bu yakınlık, Nihal'in yüzünden bulutlar geçiren kadın okurun Aydın'dan yardım talep etmesinin yarattığı kıskançlık duygusunun kat be kat Aydın'a geçmesine neden olacak psikolojik bir çatışma alanı yaratır. Bu kez bu duyguyla Aydın cebelleşmektedir ve neredeyse filmin sonuna kadar da başa çıkamadığı anlaşılır.

Nihal aslında Aydın için, otel müşterilerinin hoşuna gideceğini düşünüp satın almaya karar verdiği, ehlileşirmeye çalıştığı yıldı atı gibidir. Yıldı atının yakalanması, direnmesi, dereye düşmesi ve sonunda mağaramsı bir mekânda ehlileştirilmeye çalışılması ve sonra yine Aydın tarafından özgürlüğüne bırakılması, film boyunca Nihal'in öyküsüyle paralel gider. Benzer bir paralellik, birbirlerini iki farklı sınıf olarak ötekileştiren kiracı İsmail'in suskun, öfkeli ve direnç gösteren oğlu İlyas için de geçerlidir. Bu bakımdan İlyas'la Nihal'in öyküsel gelişiminde de benzer koşutlukları yakalarız.

İyilik kavramı, bir zamanlar **Kieslowski**'nin, *Mavi* filmindeki Julie karakterini tanımlarken ifade ettiği gibi, sadece insanın kendisini iyi

hissetmesi içindir. İyilik son derece bencil bir duygudur. Kişinin statüsünü bir yere yerleştirmesi ve dikey bir açıdan egosunu sağlama almasıdır. Bir bakıma **Slavoj Zizek**'in anlatıcı olarak yer aldığı *The Pervert's Guide to Ideology*'de *Taxi Driver* ve *The Searchers*'da örneklendiği gibi, yardım edilmek veya kurtarılmak istenen kadın karakterler aslında kurtarılmayı talep etmemişlerdir. Bu durum tıpkı ABD'nin Irak, Afganistan vb. coğrafyalara “barış” ve “demokrasi” götürme isteğine benzer. Nihal bu noktada ABD başkanı gibi davranır. Kiracı İsmail'in evine Aydın'ın kendisine dernekte kullanması için bıraktığı külliyatlı miktarı teslim etmek (ya da hem o paradan hem de Aydın'ın gölgesinden kurtulmak için) üzere gittiğinde, melodram filmlerden fazlaca aşına olduğumuz “ruhun parayla asla satın alınamayacağı” klişesini en sert, en çarpıcı, en gerçekçi haliyle görürüz.

Belki *Kış Uykusu* üzerinden başka bir yazının konusu olabilecek “Politik ve İdeolojik” analiz, bu noktada Nihal'in yardımseverliğini itici bulan Necla'nın (**Demet Akbağ**) “kötülük” paradigması üzerinden Necla - Aydın, Necla - Nihal ikililerinin farklı çatışma alanları ve gerilimleri için kapı aralar.

Necla – Aydın

Necla sorar; “Kötülüğe karşı koymak ne demek?” Her zamanki gibi Aydın'ın çalışma odasında, bir nevi terapi koltuğundaki gibi yarı uzanır konumdadır. Filmde geçen bir replik, ikisi arasındaki ilişkiyi tanımlar: Necla'nın nasırlı eli sanki hep Aydın'ın sırtında geziniyor gibidir, okşarken acıtan cinsten.

Genel bir değerlendirmedir aslında; “kardeşliğin zorunlu arkadaşlık olması”. Filmde Necla ve Aydın üzerinden ilerleyen gerilim bir bakıma Freud'un “Aile Romansı” temel alınarak çözümlenmeyi gerektiren bir yapı sunar. Hatta daha da ötesine geçip kültürel/ideolojik yan anlamlarını okumaya elverişli bir zemin hazırlar. Böylece iki egosantrik kişiliğin çatışmasına tanık oluruz.



Aydın'ın masum gibi görünen (aslında öyle olmayan) köşe yazısına Necla'dan yorum getirmesi isteği, tıpkı sırtında dolaşan o nasırlı el gibi önce (tam da Necla'nın entelektüel yapısına uygun biçimde) ağızda gevelenen bir destekleyicilik, sonra artı ve eksilerin yer aldığı çözümleyicilik, en sonunda da bilinçaltını kusan bir yıkıcılıkla biter.

Köşe yazısının konusu daha sonradan Necla'nın da eleştirdiği tarzda Anadolu kasabalarından, Hamdi Hoca'nın özelinden genelleştirilerek, din adamlarının estetik yoksunluğuna ve sakilliğine uzanır. Son derece iddialı bir başlık taşıyan bu yazılar, Necla'nın nezdinde gereksiz ve boşa harcanmış zamanlardır. Neden daha fazla okunan ulusal bir yayın organında yazmamaktadır? Neden okur mektupları onu bu kadar mutlu etmektedir? Çünkü Aydın kolaycıdır, korkaktır; Hamdi Hoca'nın özelinden sakillik, estetiksizlik üzerine bir damar bulmuş, sürekli onu didiklemetedir. Yazıları vasat, kansız ve zararsızdır. Yazar, tribünlere oynayarak kendisini sevdirmeye çalışmaktadır. Vıcık vıcık bir duygusallık hâkimdir bu yazılara. Eleştirilerinin ardından Necla sorar: "Bozulmuyorsun değil mi?"

Gerilimin tırmanması ve belki de ilk kez birbirlerini cümleleriyle bu kadar sert tokatlamalarının ardından Necla'yı bir daha etrafta göremeyiz. Aydın, Nihal'le yaşadığı büyük gerilimin ardından bir süreliğine İstanbul'a gitmeye karar verdiğinde, Necla'nın kapısını çalar, açan olmaz. Bu durumda Necla;

1-Kötülüğe karşı koymama felsefesini benimseyip, bir zamanlar kendisine “kötü” davranmış, şimdilerde ise alkolik olmuş eski eşine dönmek üzere İstanbul yolunda olabilir,

2- Aydın’ın hâkimiyetindeki baba yadigârı evinde hem Aydın, hem de Nihal tarafından kendisini sığıntı gibi hissetmesi neticesinde uzun bir süre ortalığa çıkmamaya karar vermiş olabilir,

3- Ta Çukurcuma’dan satın alıp Kapadokya’ya getirdiği ince ve hassas bardaklarının hizmetli tarafından dikkatsizlik sonucunda kırılması ve benzerlerini bir daha bulmasının mümkün görünmemesi üzerine belki de uzun zamandır gerçekleştirilmeye fırsat bulamadığı elitist zevkini tatmin etmek uğruna çoktan Çukurcuma sokaklarında antikacıları dolaşmaya başlamış olabilir.

4- Nihayetinde nereye giderse gitsin geçmek bilmeyen bir can sıkıntısını; ne yurtdışında, ne İstanbul’da, ne Kapadokya’da, ne evliyken, ne boşanmışken gideremediği için yeni bir mecra aramaya doğru yelken açmış olabilir.

Aydın, Necla’yı ortalıkta göremeyince Hidayet’e (**Ayberk Pekcan**) sorar. Joker durumundaki Hidayet bu kez resepsiyondadır. Necla Hanım odasında değildir. Yoksa bir sorun mu vardır?

Hidayet – Aydın

Tıpkı ***Bir Zamanlar Anadolu’da*** filminde, gerçek bir derinliği olan Arap Ali (**Ahmet Mümtaz Taylan**) gibi, film boyunca taşrayı, taşrada yaşamayı ve hiç bocalamadan kendini gündelik çıkarılara uygun şekilde sağlama almayı gösteren en önemli karakter olarak karşımıza çıkar Hidayet. Kurnaz, işini bilen, gerektiğinde biat edip çaktırmadan kendi yolunda giden, bunu yaparken hizmetinde olduğu patronuna asla hürmetsizlik etmeyen, her işe akli eren, her işi beceren (ya da öyle görünen), joker eleman olması hasebiyle olayların düğümlendiği noktalarda bir iş bahane ederek ortadan kaybolan; şoför, kahya, resepsiyon görevlisi, 2. Adam, kısacası Aydın’ın elini bulaştırmak istemediği işlerin maşasıdır.

Hidayet rolündeki **Ayberk Pekcan**, filmdeki en başarılı oyuncu seçimi olarak karşımıza çıkar. 1995'te başladığı oyunculuk kariyeri boyunca **Pekcan**'ı, *Yaprak Dökümü*'nde Talat, *Kurtlar Vadisi*'nde Doktor, *Keşanlı Ali Destanı*'nda Teke Kazım, *Aşk ve Devrim*'de Pala, *Saç'ta Hamdi*, *Neredesin Firuze*'de ise Pislik karakteriyle tanıyoruz. Hâlihazırda üç kez “en iyi erkek oyuncu” ödülüne layık görülmüş olan **Ayberk Pekcan**, *Kış Uykusu*'nda da “Hidayet” rolü için biçilmiş kaftandır. Sanki şimdiye kadar oynadığı rollerin toplamı gibidir Hidayet. Yer yer komik, önemli ölçüde de kara mizahidir.

Bir zamanlar toplumculuk, halkçılık ve benzeri bir tandans üzerinden (belki de akıma kapılarak) hangi noktadan bugüne geldiğini Necla'yla konuşması sırasında öğrendiğimiz Aydın, tıpkı üretimin artı değerini fetişleştirip o noktaya kendi egosunu yerleştirdiği gibi; halkçılık mevzusunu da halktan yakın gördüğü birini maşa olarak kullanmakla yerine getiriyor gibidir. Aydın'ı ruhen rahatsız eden, kendi kendiyile hesaplaşmaya girişeceği her iş Hidayet'e devredilir. Uzun zamandır kira ödemeyen kiracıları (İsmail ve Hamdi Hoca) yine can sıkıcı bir konu oluşturmaktadır. Aydın bu işe pek bulaşmak istemez. Kiracılara ödeyemedikleri kiralar nedeniyle icra gelmiş, eşyaları götürülmüş, olay sırasında imam kardeşi Hamdi Hoca'nın aksine asi ve huysuz olan İsmail kavga çıkarmıştır. Problemler durumlar filmde her daim Aydın'ın olayları, bir şeylerin arkasına saklanarak uzaktan uzağa izlediği anlardır. Kendilerini çamurdan koruyan turuncu Land Rover'la yeni dağılan ilkokulun önünde dururlar. Bir çocuk arabasının içindeki Aydın ve Hidayet'e dik dik bakar. **Bir Zamanlar Anadolu'da** filmdeki çocuğun bakışlarıdır: Haksızlığa uğramış, ezilmiş, babasına kötü davranılmış, yerinden edilmeye çalışılan küçük bir çocuğun biriktirdiği öfkeli bakışlardır. Çocuğun elinde başka bir silah yoktur. Öldürücü bir silaha sahip olamayan her öfkeli çocuğun yaptığını yapar. Arabanın içinde bu can sıkıcı durumu konuşan iki adam aniden fırlatılan taşla hakikate döner. Alelacele çocuğun peşinden koşmaya başlayan Hidayet'i, Aydın kırık camın gerisinden sakınarak izler.

Hidayet, tıpkı ele geçirilmeye çalışılırken derenin içinde debelenen yıldı atı gibi, küçük çocuğu (İlyas'ı) sıırıksıklam bir şekilde tutup getirir. Maksudı (ki tam da bu noktada) gerçek arzusunu yerine getirmek için (güncel politikadan da

yakından takip ettiğimiz gibi) önce uzlaşmacı ve yardımsever bir kılığa bürünüp çocuğu korumacı bir şekilde evine teslim etmektir. İsmail'le karşılaşmaları bu sözde niyetin ardındaki gerçeği öne çıkarır ve araba camına gelen taşın ardından filmdeki ikinci fiziksel hareket, İsmail'in camı kırdığı için İlyas'ın suratına beklenmedik bir tokat atması olur. Zaten bu beklenmedik hareketler, kendi içlerinde sıkıntıyla debelenen ve bir türlü çözüm elde edemeyen üst ruhların aksine, aykırı ve asi diye niteleyebileceğimiz, kıyıda kalmış bu yoksul kesimden (aileden) gelir. Hiç oyalamadan, gevelemeden doğrudan refleks gösterirler. Bu tokat, İlyas'ın kırdığı camın diyetidir. İsmail bu noktada despotik babadır. Hem koruyucu, hem cezalandırıcıdır. Fiziki müdahalenin yanında yöresinde pek olmak istemeyen Aydın, Hidayet'i bu pis işi temizlemesi için öne sürer. Hidayet ve İsmail dalaşır.

Hidayet olması gerektiği yerde çoğu zaman yoktur (ya da uzaklaşır), dâhil olmaması gereken durumlarda ise kasabalılığın verdiği etrafı kollama, olan-bitenden haberdar olma (ve belki de tüm bu negatif durumları ileride kendi lehine çevirme) tarzındaki küçük hesaplarla, tam da sınırları keskin hatlarla çevrelenmiş, kasabanın içindeki insan zihniyetini temsil eder.

Arabanın kırılan camının yenilenmesi 70 liradır. Üstelik orijinal parça da değildir. Israrla kırılan camın bedelini ödemek isteyen Hamdi Hoca (**Serhat Mustafa Kılıç**), Aydın'ın mekânına geldiğinde yine etrafta olmayan ve bir iş için uzakta bulunan Hidayet aranır, taktırılan camın gerçek ederi öğrenilir, 70 değil 170 liradır.

Hamdi Hoca tahliye kararının kaldırılmasını istemek için gelmiştir. Aydın'ın lafı ağzında gevelemesi, bu işlerden anlamaması! (bulaşmak istememesi) üzerine yine o taşra akrabalığıyla birbirlerini çok iyi bilen, birbirlerinin hücrelerini okuyan ve dolayısıyla birbirlerinden nefret eden iki kişiyi, Hamdi Hoca ve Hidayet'i birbirlerine terk eder. Aydın işin içinden sıyrılır.

Aydın, Nihal'le yaptığı büyük tartışmadan sonra, bir süreliğine İstanbul'a gitmeye karar verip yola çıktığında, hava koşulları nedeniyle seferleri iptal edilen uçakların yerine trenle gidecek olmasına sıkılır. Onu istasyona bırakacak



olan kişi her zamanki gibi Hidayet'tir. Kar başlamıştır. Sanki tüm olan biteni bir parça kapatıp yer yer kapanmayan bu çorak arazide, yarı bütünlüklü kayalıkların arasından istasyona giderler. Aydın'ın bavullarını taşıyan Hidayet'in içeriye girdiği anda (kar nedeniyle) ayağı birkaç kez kayar, düşecek gibi olur ama düşmez. Aydın ise kara, buza dayanıklı sağlam botlarıyla yine can sıkıntısı içinde bir köşeye ilişir. Hidayet, her daim ayağı kayıyor olsa da kendini sağlama almayı becerir. Bu noktada özne ile nesne yer değiştirmiştir sanki. Yılkı atı yakalayıcısının ifadesindeki gibi; "Devede de boy vardır ama eşek önden gider." Hidayet İstanbul'a gitmekten vazgeçen Aydın'ı, Süavi'nin evine bırakır.

Süavi-Levent-Aydın

Aydın İstanbul'a gitmek yerine yaşadığı yerden birkaç kilometre uzağa kaçabilmiştir ancak. Bir zamanlar, **Ömer şerif** bu bölgede film çekmiş, Aydın'la tanışmışlar ve şunu söylemiştir; "Oyuncu dediğin dürüst olacak." Süavi'nin çiftliğine de filmin çekildiği köyün yön levhasından gidilmektedir.

Aydın, Süavi'yle yalnız olacaklarını düşünürken her zamanki gibi Levent öğretmen (**Nadir Sarıbacak**) ıkagelir. Aydın'ın çözülmesinden (alkol yoluyla), kusmasına kadar geçen süre filmin önemli birkaç yüzleşmesinden biri olup sonunda (ok belirsiz kalmış olsa da) evine yeniden dönüşüyle tamamlanır.

Levent'in çıkagelmesiyle Aydın biraz sarsılır. Çok nadiren kullandığı alkol sayesinde rahatlar. Ve bir zamanlar kekeme olduğu için hiç konuşamayan Yozgatlı Levent öğretmen, tıpkı Hamdi Hoca'nın (açlık ve yoksulluğun sonucu olarak) ikram edilen çay ve kurabiyelere saldırması gibi, o da Süavi'nin evinde sık sık konaklamakta, av sırasında ya da sonrasında ev sahibinin pahalı içkileriyle sarhoş olup sohbet etmektedir. Öğretmen maaşıyla ancak hayalinde görebileceği bu lüksü sonuna kadar kullanıyor gibidir. Üstelik alkol müptelası Süavi bir süre sonra sızmaya meylederken, Levent öğretmenin yılların kekemeliğinin acısını çıkarırcasına söylediği her şeye hak verir pozisyona geçmesi, bedavadan bir dinleyici bulması, ikinci lüksüdür.

Levent öğretmeni tanımaya çalışan Aydın, kültür ve geleneklere olan entelektüel merakını Levent'in kökenini öğrenmekle gidermeye başlar. Levent Yozgatlıdır, çocukluğunda kekeme olduğu için hiç konuşamamış, artık rahatça konuşabilmektedir; çok konuşursa kusura bakılmasıdır. Levent bahsini ilk duyduğu andan itibaren kulakları dikilmiş şekilde dolaşan Aydın, Nihal'le Levent arasındaki olası ilişkiye bir açıklık getirmeye çalışır. İstanbul kökenli "aydınımızın", "taşraya" attığı ilk golün ardından diğeri "yardım" konusuyla ilgili olarak gelir. İçkisinden yudumlar alırken Levent'i alt etmeye çalışır. Levent, "Nihal Hanım'la çalışmaktan memnundur, bu hayır işlerini birlikte uyumlu bir şekilde yürütüyorlardır, o nedenle buralardan hiç ayrılmak istemiyordur; öğretmenlik işte, başka bir yere atanabilir, giderse çok üzülecektir, alışmıştır buralara; dahası Nihal Hanım'la çalışmak bulunmaz bir nimettir". Aydın'ın ağzında geveleyerek lütfettiği karşılık aslında herkesin bu işleri yapabileceği yolundadır. O olmazsa başka biri bulunur elbet.

Aldıkları fazla alkolden dolayı artık ne söylediklerini ne dinlediklerini bilemez hale gelen üç insan konumundadırlar. Levent ahlaktan, vicdandan bahsederken Aydın çok sık kullanmadığı alkolün etkisiyle gevşemiş, dinleme moduna geçmiştir. Süavi ise sızmak üzere olduğu koltukta önce Levent'e sonra Aydın'a sürekli hak verir pozisyonadadır. Aydın, Levent'in konuşmalarından irrite olduğu bir cümleyi cimbızlar ve tartışma başlar. Önce Levent sonra Aydın **Dostoyevski** ve **Shakespeare** cümleleriyle tokatlaşırlar. Levent uyumaya gider, A(a)yдын kumar.

Bu sırada Nihal, Aydın'ın "isimsiz bağışçı" olarak verdiği külliyatlı parayı Hamdi Hoca ve İsmail'in yaşadığı eve götürmeye karar vermiştir.

İsmail-İlyas-Hamdi Hoca-Nihal

Hamdi Hoca karakteri için, **Nietzsche**'nin “Daha üstün insanla senli benli olmak çileden çıkarıcıdır çünkü karşılığı alınamaz” deyişini hatırlamak yerinde olur.

Günümüz Türkiye'si'nin sosyo-politik durumu açısından alt kültür analizine olanak tanıyan “kiracılar”, doğup büyüdükları coğrafyada dışlanmış, itilmiş, kıyıda kalmış mağaramsı bir evde, kirasını ödeyemedikleri için mal sahibiyle, icrayla başları derde girmiş, kısacası içine doğdukları topraklardan dışlanma ve tehdit edilme yüzünden öfke büyütmişlerdir. İsmail ve Hamdi, Habil ve Kabil'in günümüze uyarlanmış hali gibidir. Birinin bozduğunu diğeri onarmaya çalışır. Biri işsiz ve alkolik, diğeri din adamıdır.

Tıpkı evlerinin önünde, çürümeye yüz tutmuş araba, çöplüğü andıran ve birbiriyle bağlantısız eşyaların derme çatma bir şekilde yığıldığı görüntü gibidir hayatları da. Aydın'ın bakış açısından “adalet mülkün temeli” olabilir ama İsmail madenden atılmış, hapse girmiş ve para kazanamayan biri olarak kendi mahallinde sığıntı gibi yaşamaktadır. Bu duruşla hareket eder, umulmadık ve beklenmedik refleksler verir; araba camının diyeti için İlyas'a tokat atmakla kalmaz, evinin camını kırıp kendi elini de kanatır. Filmin finaline doğru Nihal'le gerçekleşen karşılaşmada da yaptığı gibi gözünü budaktan sakınmayan bir karakter olduğuna dair ilk ipuçları böylece verilmiş olur. Direnmek, karşı koymak ya da kendi içinde devrim yapmak kansız gerçekleşmemektedir. Arabulucu konumundaki din adamı Hamdi Hoca, taraflar arasındaki uzlaşma mevzusunu bir hayli abartır. Gereksiz tavizler vererek insanların nezdinde saygı duyulan din adamı konumuna halel getirip, sonunda Aydın'ın “Türkiye'deki din adamlarının sefaleti” üzerine yazı yazmasına neden olacak kadar mercek altına alınan bir karakter haline gelir. İsmail'deki gururlu duruşun aksine, Hamdi Hoca gururunu pas pas edecek kadar sınırları zorlar. İlyas'ın işlediği suç affetmesi için zorla Aydın'ın yakasına yapışan Hamdi Hoca'nın gurursuzluk konumu, en çok da Aydın'ın mekânındayken giymesi için ayağına getirilen kadın terlikleriyle kara mizahi bir anlam ve bütünlük kazanır. Camı kırdığı için zorla el öptürmeye ve af dilemeye getirdiği İlyas;

suskun, dik bakışlı, öfkeli fakat kimsenin elini öpmeye de niyeti yoktur. Bir türlü baş edemediği bu öfke sonucunda bayılır.

Yoksul, yoksun, işsiz, öfkeli ve öteki ailelerden gelen çoğu gencin polislik mesleğini tercih etmeleri gibi İlyas da ne mühendis ne doktor olmak ister. Nihal'in sorusuna karşılık zoraki bir yanıtla "polis" olacağını söyler.

Filmin en çarpıcı bölümünün Nihal ve İsmail karşılaşması olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada tam yerini bulan "cehennem iyi niyet taşlarıyla döşenmiştir" lafzını, Nihal'in pratiğinde görmüş oluruz. Bu pratik, Aydın'ın onu ezip küle dönüştüren sekansın ardından külli bir miktarı Nihal'in yardımsever kolektifine aktarması, bir bakıma Nihal'in de zaten kendisine ait olmayan bu parayı sorun çözmek, iyilik yapmak ve böylece kendi iktidarını biraz daha merkeze almak adına kiracıların evine gitmeye karar vermesiyle başlar. Görünürde durum naif anlamda iyiliksever, hümanist bir davranış biçimidir. Bu noktada psikolojik gerilim, o ailenin her bir kuruşa ne denli muhtaç olduğu, yaşanmadan anlaşılamayan yoksulluğun farklı açılardan vurgulanmasıyla tırmandırılır.

Nihal öngörüsüz, naif bir iyilik yapma kötülüğünün peşine düşmüştür. Öncesinde Hamit Hoca'dan dinlediği İsmail'in hapse girme nedeni, ***Bir Zamanlar Anadolu'da*** filminde doğrudan bir aşk/ilişki yaşayıp cinayete neden olan zanlı ve öldürülen adamın karısının arasındaki ilişki gibidir. Dosdoğru yaşamış ve İsmail karısına tebelleşen bir adamı bıçaklamıştır. Nihal'in, Aydın'la olan kekeme ilişkisi belki de hiç bu kadar tutkulu olmamıştır ya da Aydın hiçbir zaman birini bıçaklayacak kadar Nihal'i kıskanmamıştır. Tam da o anda, büyük olasılıkla İsmail'i gözünde farklı bir yere konumlandırırken, İsmail (her zaman olduğu gibi) alkollü bir şekilde evine gelir. Nihal yardım etmek istemektedir. İsmail sorar: "Sebep?"

Para birtakım miktarlara ayrılarak bedelleri hatırlatılır, en sonunda az bir miktar "kendinden düşkün insanlara sadaka dağıtan Nihal Hanımefendi"ye ayrılır ve tümü birden yanmakta olan ocağın ateşine terkedilir.

Sonuç Yerine

Ya da A(a)yдын Dairesini Tamamlar...

A(a)yдын'ın dönüp dolaşıp geleceği yer kürkçü dükkânı (kış uykusunu sürdüreceği mağaramsı malikâne) olur. **Joseph Campbell** “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu”nda, kahramanın yola çıkışı, bir engelle karşılaşması, düzmece kahramanı alt etmesi, büyülü nesneye ulaşması ve engeli aşarak/düşmanı mağlup ederek zaferle evine dönüşünden bahseder. Tabii ki **Ceylan**'ın filminde böylesi klişeleşmiş bir anlatı yoktur, klişelerin sürekli kırılıp parçalandığı ama yine bu klişeleri çağrıştıran imgeler söz konusudur. Kahraman eve bir zaferle döndüğü takdirde bir isim sahibi olabilir. Aydın da birlikte ava çıktıkları Süavi ve Levent'ten bağımsız olarak hayatında ilk kez bir hayvan vurur, vurduğu hayvanı tedirginlikle eline alır. Erkekliğini kanıtlamanın, artık bir isim sahibi olmanın verdiği, içinden geçen konuşmalara tezat kırık dökük bir kıvançla evinin yolunu tutar. Bu ne tam bir çözülme ne tam bir belirsizliktir. Nihal onu pencerenin ardından o eski bakışlarıyla karşılar. Anlaşılan o ki A(a)yдын, varlık nedenini borçlu olduğu mülkiyeti, karısı ve bir türlü başlayamadığı “Türk Tiyatrosu Tarihi” için iktidarını bundan sonra parça buçuk sürdüreceği mağarasına kış uykusu için geri dönmüştür.

Ceylan'ın son filmi *Kış Uykusu*, süresi, uzun uzadıya süren diyalogları, mizansen ve bu kez taşranın içinde bir aydın ekseninden gelişen hikâyesiyle, işlenmesi çok da kolay olmayan bir işin üstesinden geldiği yolunda değerlendirilmekle birlikte; kimi noktalarda yerine oturmamış ve kolaycılığa kaçılmış filmsel imge yaratımından söz etmek yerinde olacaktır. Örneğin *Bir Zamanlar Anadolu'da* neredeyse hiçbir açıklığa ve soru işaretine yer bırakmayan, derinlemesine analize olanak tanıyan imge tasarımıyla akılda kalırken, *Kış Uykusu* için aynısını söylemek biraz güçleşmektedir. Bu bakımdan **Ceylan**'ın bazı durumları yaratma ve aktarma konusunda tekrara düştüğü ve filmsel imgenin gücünden kaybettiği söylenebilir. Mizansen yaratma ve psikolojik atmosferi oluşturmada ışık, açı, diyalog aktarımı önceki filmlerinden de edindiğimiz görsel estetik konusunda olumsuzluk arz etmez. Hâsılı, Altın Palmiye almış bir filmde bile birtakım tekrarlara düşülmesi

yönetmenin bundan sonraki adımda nasıl bir yol haritası takip edeceği hakkında merak uyandırmaktadır. Karakterlerin ve ilişkilerin kendi çevreninde oluşturduğu katmanlı yapının, filmin felsefi zeminini besleyerek yeni okumalara, alt metinlere olanak verdiğini de ayrıca belirtmekte yarar var.