

Bir Sinema Filminde Sınıfların Temsili ve Politik Duruş: Kış Uykusu

Representation of Class and Political Stands in a Movie: Winter Sleep

Defne ÖZONUR, Doç. Dr., Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-posta: defne.ozonur@yeditepe.edu.tr

Anahtar Kelimeler:

Sinema, Sınıf,
Politika, Kış
Uykusu, Nuri Bilge
Ceylan, Toplumcu
Gerçekçilik, Sanat
Ve Felsefe, İdealizm,
Materyalizm,
İdealist Sanat,
Materyalist Sanat.

Öz

Bir yansıtma aracı olarak sinema filmleri, ele aldığı toplumsal çatışmalı konuları ele alışına bağlı olarak, gizli veya açık, bilinçli veya bilinçsiz belli bir dünya görüşünün taşıyıcısıdır. Bir sanat eserini felsefenin ışığında eleştirmek, belli dünya görüşleri üzerinden sanatçının kafasından geçen süreci aydınlatmaktır. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu (2014) filmi, pek çok film eleştirmeni tarafından yönetmenin toplumdaki sınıfsal yapıları ve iktidarı eleştirdiği en politik filmi olarak nitelendirilmiştir. Bu çalışmanın temel iddiaları; filmde Marksist anlamda sınıf, sınıf bilinci ve sınıf çatışmasının gösterilmeyip Weberci anlamda sınıf ve statü grupları olarak sosyal katmanların temsil edildiği; filmin idealist dünya görüşünü yansıttığı ve politik olarak da statükocu olduğu ve egemen düzeni yeniden ürettiğidir. Filmde sınıflar “kendi için sınıf” olmaktan ziyade “kendinde sınıf” olarak ve salt zengin/yoksul; mülk sahibi mülksüz gibi ekonomik yapılar üzerinden temsil edilirken, sosyal alanda daha çok statü gruplarının yaşam tarzı yansıtılmaktadır.

Keywords:

Cinema, Class, Politics,
Winter Sleep, Nuri
Bilge Ceylan, Social
Realism, Art And
Phisophy, İdealism,
Materialism, idealistic
Art, Materialistic Art.

Abstract

Depends on interpreting the social conflict issues, as a tool of reflection the movies are conveying some specific world view either visible or invisible, consciously or unconsciously, Criticizing an artwork in light of philosophy means enlighten the process crossing artist's mind through the spesific world views. The movie Kış Uykusu directed by Nuri Bilge Ceylan is claimed by many film criticizers that it is criticizing the class issues and the most politic movie of the director. The main suggestions of the article are; rather than depicting Marxist understanding of class, class conciousness and class conflict there is Weberian understanding of class and status groups in the movie; the movie is reflecting idealistic philosophy and re-producing the present political system thus status quo supporter. Classes in the movie are representing; as “class in itself” rather than “class for itself” and only through economic structures like rich/poor; freehold owner/unpropertied. Life style of status groups is reflected rather in social area.

Giriş

Sanat bir ifade aracıdır ve her sanat yapıtı bilinçli ya da bilinçsiz, gizli ya da açık yaratıcısının, sanatçının dünya görüşünü yansıtır. Buradaki “dünya görüşü” insanın dış dünyayı anlamlandırmak için başvurduğu farklı yaklaşımlardır ki bu, genel olarak “felsefe” başlığında toplanır. Bu açıdan sanat eleştirisi de, belli felsefi görüşlerin ışığı altında sanatçının kafasından geçen süreci aydınlatma çabası olarak da nitelendirilebilir.

Marksizmde felsefe, insanların dünyanın niteliğini ve kendilerinin onun içindeki yerlerini anlamaları ve böylece dünyayı değiştirip insan toplumunu dönüştürebilecek –insanın doğa üzerindeki egemenliğini geliştirebilecek ve insanlığı baskıdan ve boş inançlardan kurtaracak- bir konuma gelmeleri için onlara yardımcı olarak halkın ihtiyaçlarını karşılar (Cornforth, 2009: 28). Plehanov’a (1999: 137) göre de bir sanat eserini felsefenin ışığında aydınlatmak demek, evrensel tarihin akışını belirleyen çelişkilerin ve çatışmaların dayandığı ilkelere birinin anlatımı gibi anlamak demektir onu.

Yöntem ise temel olarak, amaca ulaşmak için izlenen yol anlamına gelir. Dolayısıyla, genel olarak toplumsal gerçekliğin yansıtılmasında izlenecek yol da, gerçekliğin en temelde nasıl yorumlandığına ilişkin dünya görüşünü ele verir. Bir yansıtma aracı olarak sinema filmlerine de bu açıdan bakacak olursak her film, ele aldığı toplumsal çatışmalı konuları ele alışına bağlı olarak, gizli veya açık, bilinçli veya bilinçsiz belli bir dünya görüşünün taşıyıcısıdır. Bu dünya görüşü çoğu zaman belli bir sınıf çıkarına hizmet eden, bu sınıfın çıkarlarını meşrulaştıran belli bir ideoloji ve belli bir politika ile bağlantılıdır. Bu bağlamda her filmin politik olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır.

Nuri Bilge Ceylan’ın yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı *Kış Uykusu* (2014) filmi, pek çok film eleştirmeni tarafından, yönetmenin en politik filmi olduğu, toplumsal gerçekliği başarıyla yansıttığı, iktidar yapılarının eleştirildiği ve aynı zamanda açık bir sınıfsallık durumunun işlendiği bir film olarak değerlendirilmiştir¹. Ancak film, iddia edildiği gibi sınıfsal analizler içeriyorsa, sınıfsal bakış açısı ve dolayısıyla “politik film” olma bağlamı tartışılmalıdır. Bu tartışma bizi *Kış Uykusu* filminde, toplumsal çatışmalı bir alan olarak sınıfların nasıl ele alındığı ve dolayısıyla filmin nasıl bir dünya görüşünü yansıttığı sorularına götürür ki bu sorular aynı zamanda filmin politik duruşunu da ortaya çıkaracaktır. Çünkü sınıf gibi, toplumsal olarak çatışmalı bir alan üzerinden söylenecek her söz, kaçınılmaz olarak belli bir ideolojiyi taşır ve dolayısıyla belli bir politik duruş sergiler.

Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, toplumsal gerçekliğe ışık tuttuğu iddia edilen *Kış Uykusu* filminin, filmdeki sınıfsal temsiller üzerinden nasıl bir dünya görüşünü yansıttığını, dolayısıyla politik duruşunu incelemektir. Bu amaçla öncelikle sanat eseri ve toplumsal gerçeklik ilişkisi incelenecektir. Ardından, özellikle toplumsal çatışmalı alan olarak sınıf konusuna ilişkin farklı politik duruşlar ve bu politik duruşların üzerinden tartışılacağı iki farklı dünya görüşü olarak idealizm ve materyalizm, ilgili yöntemleri

¹ Birkaç örnek için bkz.,

<http://www.hurriyet.com.tr/sinema-yazarlari-kis-uykusunu-degerlendirdi-26592088>

<http://yeniyaizlar.org/alacakaranlikta-aydin-olmak-ve-nuri-bilge-ceylan-sinemasi.html>

<http://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/kis-uykusu-uzerine-bir-elestiri,9358>

<https://muratozerthecritic.com/2014/06/18/kis-uykusu-winter-sleep/>

ile birlikte kısaca açıklanacak, sonrasında bu dünya görüşlerinin sanata yansımaları kısaca incelenecektir. Böylelikle iki farklı dünya görüşünü bir sanat eserinde, bu çalışma açısından bir filmde takip etmemizi sağlayacak temel ilkeler sıralanarak, adı geçen filmde bu ilkelerin tâkibi ile film analiz edilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın, sinemada sınıfların temsili ve politik film tartışmalarına katkı sunacağı düşünülmektedir.

Sanat Eseri ve Toplumsal Gerçeklik İlişkisi

Hemen her film, bilinçli veya bilinçsiz, belli bir ideoloji ya da farklı ideolojiler taşıyabileceğinden, bir anlamda politiktir. Plehanov'a (1987: 40) göre ideolojik içerikten tamamen yoksun bir sanat eseri yoktur. Şekli her şeyden üstün tutan ve içerik kaygısı duymayan yazarlar bile eserlerinde daima şu ya da bu tarzda bir fikri ifade ederler. Bu bağlamda söylenecek olursa sadece biçimi amaç edinen sanat için sanat idealine hizmet eden ya da "mutlak sanat" eseri sayılabilecek bir sanat eseri yoktur. Her sanat eseri bir dünya görüşünün yansıması ise, toplumsal gelişmenin gerçek akışının ancak yanlış yorumlanması olabilir. Materyalist dünya görüşüne göre tarihin belirli bir anında belirli bir sınıflı toplumsal yapıda yaşayan bir insanın fikirleri, hayat felsefesi var olan maddi ilişkilerden bağımsız olamaz.

Sanatı bu bağlamda bir yansıtma olarak görmek yüzyıllardır devam eden bir kuramdır (Moran, 2012: 17). Dolayısıyla sanatçının toplumsal gerçekliği nasıl algılayıp yansıttığı sorusu ön plana çıkmaktadır. Toplumsal gerçekliğin nasıl yansıtıldığı ise, toplumsal gerçekliğe yöntem olarak diyalektik ya da anti-diyalektik bakış açılarını ve dolayısıyla farklı felsefelerle farklı ideolojilere denk düşen bir kırılmayı işaret eder.

Neo-klasik çağdan sonra gelen ve romantizme tepki olarak doğan gerçekçilik akımında Batı'dakinin yanı sıra Rusya'da da 19. Yüzyıl ortalarında Tolstoy, Çehov ve Gorki gibi yazarlar gerçekçilik akımının etkisiyle eserler vermişlerdir. Bu yazarların yanı sıra kuram alanında Belinski, Çernişevski gibi eleştirmenler toplumla ilgilenen ve gerçekçi bir edebiyatı savunan görüşler geliştirmişlerdir. Örneğin Çernişevski'ye göre sanat gerçekliğin yansıtılmasıdır ama bu bir kopyacılık değildir, zira yazar görüneni olduğu gibi yansıtmamalı, öze ait olanla olmayanı ayırt etmelidir. Ayrıca yazar, sadece sosyal gerçekliği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bunu açıklar ve yargılar. Böylece Çernişevski, yazarın tarafsızlığı gibi önemli bir noktada Batı'daki gerçekçilerden ayrılmaktadır. Bu kuramcıların sanat görüşü sonradan toplumcu gerçekçilikte yeniden işlenmiştir (aktaran Moran, 2012: 41).

Toplumcu gerçekçilik, Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak Sovyetler Birliği'nde geliştirilmiştir. Bu kurama göre de sanat yansıtmadır ancak, sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekliktir (Ötgün, 2008: 173). Gerçekçiler topluma bakıp, toplumun özünü yansıtacak şekilde yazmak istedikleri zaman, mevcut olan bir durumu ve tipleri çizmişlerdir. Toplumcu gerçekçilik ise bugün mevcut olan bazı değerlerin, kurumların vb. görünüşteki sağlıklarına rağmen yok olmaya mahkûm olduklarını bilir ve bir yandan bunu belirtirken, bir yandan da henüz mevcut olmayan ve belki varlığı pek sezilmeyen yeni bir şeyin doğmakta olduğunu gösterir. Radek bunu şöyle açıklar (aktaran Moran, 2012: 54):

Gerçekçilik, çöken kapitalizmi ve onun çürüten kültürünü yansıtmak değildir sadece; aynı zamanda yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu yansıtmaktır. Toplumcu gerçekçilik şu anki gerçekliği bilmek değil, bunun nereye doğru gittiğini bilmektir. Toplumcu gerçekçi eser, yazarın hayatta gördüğü ve eserinde yansıttığı çelişkilerin nereye varacağını belirten eserdir.

Bilindiği üzere Marks ve Engels, bütünüyle sanat ve estetik üzerine bir kitap yazmamışlardır. Ancak bu, sanat ve estetik üzerine düşünüp yazmadıkları anlamına gelmemektedir. Sanatı somut gerçeklerin ve insanın toplumsal varoluşundan ayıran Marksizm öncesi estetik için sanatın kökeni ve gelişmesi, kavranılmaz şeyler olarak kalmıştır. Marks ve Engels'e göre salt kendi iç yasalarından yola çıkarak sanat ve edebiyatı anlamak kesinlikle olanaksızdır. Sanat ancak üretim ilişkileri ile üretici güçler arasındaki karşılıklı karmaşık ilişkilerin belirleyiciliğinde, toplumun bir bütün olarak çözümlenmesi sonucu anlaşılabilir. Marks ve Engels böylece, sanatın özünü ve gelişmesini tarihin akışı içinde açığa çıkarmışlar ve uyumsuzlukların yaşandığı bir toplumda sanatın ve gelişmesinin sınıf çelişkilerinden ve belirli sınıfların siyaset ve ideolojilerinden etkilendiğini ve aynı zamanda onun bir anlatımı olduğunu da göstermişlerdir. Marks ve Engels de sanatı, gerçekliği bilmenin ve yansıtmanın bir yöntemi olarak da ele almışlardır (Marx, Engels, Lenin, 1996: 10).

Marksist estetik anlayışına önemli katkılar sunan Plehanov'a göre ideoloji ile sanat arasında bir nedensellik bağı vardır ve sanatçı çoğunlukla hangi sınıfın üyesi ise eseri de o sınıfın ideolojisini yansıtır. "Bir elma ağacının elma, bir armut ağacının armut vermesi gibi" burjuvazinin bakış açısını benimsemiş bir yazar da proleter eyleme karşı gelecek (Moran, 2012: 41) ve bu sınıfın çıkarlarını yansıtacaktır. Benzer şekilde, Marksist terminolojide sanat zihinsel üretim aracıdır. Her devrin toplumsal psikolojisi, daima o devrin toplumsal ilişkileri tarafından şartlandırılır. Bu, bütün sanat ve edebiyat tarihinin açıkça ispat ettiği bir olgudur (Plehanov, 1987: 11). Marksist estetik mülkiyet, sınıflar ve ideoloji biçimlerinin tarihsel temeli üzerinde dolaşır. Sanatı, "dünyayı temsil etme"nin bir yolu, bir bilme aracı, bir toplumsal bağ, bir sınıf silahı, insancıl bir zenginleşme, bir bilince varış, bir toplum aynası sayar (Plehanov, 1999: 21).

Marksist estetiğin bir diğer önemli kuramcısı sayılan Lukacs'a göre de sanat bir yansıtmadır. Yansıtma yöntemleri başlıca ikiye ayrılır: Gerçekçilik ve doğalcılık. Ancak bu ikisinin arasında bizi tekrar materyalizm idealizm ayırımına götüren ciddi farklılıklar bulunmaktadır. Williams (1990: 79), bu ayrımı şu şekilde aktarır:

En basit 'yansıtma' kuramları, mekanik maddeciliği temel almışlardır. Ancak 'gerçek dünya' nesne olarak soyutlanmayıp, için nitelikleri ve eğilimleri olan maddi bir toplumsal süreç olarak ele alındığı zaman farklı bir açıklama yapılabilirdi. Sanat, idealizmde olduğu gibi tek tek nesnelere ve yapıyı olayları değil de bu olayların ve nesnelere temelinde yatan güçleri ve hareketleri yansıtır şeklinde yorumlanabilirdi. Bu görüş, 'gerçekçilik' (dinamik) ve 'doğalcılık' (duruk/statik) arasındaki farklılığın temelini oluşturdu.

Görüleceği üzere doğalcılık, idealist dünya görüşü ve idealist sanatla bütünleşik bir şekilde "durağan"dır, tek tek ve birbirinden kopuk bir şekilde nesnelere, kavramlarla ilgilenir. Gerçekçilik ise, materyalist dünya görüşü ve diyalektik yöntem ile olayların temelinde yatan güçleri, maddi toplumsal süreçleri içinde ele alır.

Moran (2012: 55-58) da benzer şekilde ikisi arasındaki farkı şu şekilde anlatır:

Bunlardan birincisi [gerçekçilik] sosyal gerçekliği yansıtabilir, ikincisi [doğalcılık] yansıtamaz. Gerçekçilikte yazarın görevi toplumun belli bir dönemindeki gelişim doğrultusunu belirleyen tarihi güçleri, yani toplumun iç yapısını ve dinamiğini kavramaktır. Başka bir deyişle o dönem için tipik olan tarihi durumu anlamak. Öyleyse eserdeki kişilerin, olayların ve durumların tipik olması gerekir ki sosyal gerçekliği yansıtabilsinler. Lukacs'ın estetiğinde kişinin tipik olması demek, kişinin en derin yanının toplumda mevcut nesnel güçler tarafından belirlenmiş olması demektir. (...) Gerçekçi eserde sunulan kopya eksik olmasına eksiktir, bütün ayrıntıları içine almaz; ama bu öyle bir kopyadır ki eksikliğine rağmen yine de bütünü yansıtır, çünkü bu eksik olan kopyada, aslının özünü seçip almış olmanın verdiği bir doğruluk vardır (...) Doğalcılığı ise, gerçeklikten ayıran başlıca özellik, önemli ile önemsizi yani gerçekliğin belirleyicisi ile belirleyicisi olmayı ayırt edememesidir. Doğalcı sanır ki gerçekliği yansıtmak ayrıntıları sayıca çoğaltmakla mümkündür, uzun, ayrıntılı betimlemeler, kişinin, nesnenin ya da bir olayın ayrıntıyla anlatılması, bir fotoğrafın doğruluğuna özenmenin sonucudur. Bu yöntemle yüzey gerçeklik, görüngü aynen aktarılabilir belki ama tipik olan anlatmış olmaz. Ne bireyle toplum ne de bireyle doğa arasındaki ilişkilerin tarihsel anlamlılıkla bir bağı kalır (...) Seçtiği konuyu tüketici bir tarzda anlatmaya çalışan yazar, bunu yapamayacağına göre ancak gözüne ilk çarpan ayrıntıları vermekle yetinecektir. Ayrıntıları belli bir perspektife dayanmadan, yani önemli ve gerekli olanla olmayı ayırmadan geliş güzel yığmakla olsa olsa yüzey gerçeklik yansıtılır.

Bu bağlamda doğalcılıkla belli başlı durumlar detaylı bir şekilde ve gerçekte görüldüğü gibi aktarılabilir ancak bu gerçekliğin tarihsel bir anlamı olmaz. Tekil toplumsal görüngülerin ya da tiplerin yansıtılması olacağından doğalcılık, anti-diyalektik bir düşüncenin ürünüdür denebilir.

Sanat eserlerinde toplumsal gerçekliğin mümkün olan en gerçekçi şekilde yansıtılması, yüzey gerçekliğin aktarılması yerine, toplumun gelişim doğrultusunu belirleyen tarihi güçleri, toplumun iç yapısını kavramak ve öz'e ait olanla olmayı ayırt etmek bağlamında bir endişe bulunmaktadır. Bunun sanat eserinde yansıtılabilmesi ise toplumsal görüngülerin birbirleriyle olan ilişkilerinin en gerçekçi tasviri sayesinde olabilir. Bu bağlamda takip edilecek yöntem önem kazanmaktadır.

Burada bahsedilen toplumsal gerçekliğin yüzeysel ya da öz'ün ortaya çıkarılacağı gerçekçi tasviri ayırımı, ayrı dünya görüşlerine yani farklı felsefelere denk düşmektedir. Bu dünya görüşleri de beraberinde toplumsal görüngüleri birbirinden kopuk ya da birbirleriyle ilişkili bir şekilde ele alan farklı yöntemleri beraberinde getirir. Çalışmanın bundan sonraki başlığında, *Kış Uykusu* filminin, sınıfsal temsiller üzerinden yansıttığı dünya görüşünü analiz edebilmek için, iki temel dünya kavrayışına denk düşen idealist ve materyalist felsefe ile bu kavrayışa giden yolu belirleyen yöntemler olarak diyalektik ve anti-diyalektik düşünce yöntemleri üzerinde durulacak ve ardından bu farklı dünya kavrayışları üzerinden materyalist ve idealist sanat tanımları incelenecektir.

Materyalist ve İdealist Felsefe, Diyalektik ve Anti-diyalektik Düşünce Yöntemi ve Sanat

Cornforth (2009: 25) felsefeyi, “dünyanın niteliğini, bizim onun içindeki yerimizi ve yazgımızı anlama çabası” olarak tanımlamaktadır. Engels (1999: 22-23), “felsefenin temel sorunu” olarak gördüğü, “bilinç ve madde” ilişkisini, felsefi akımları sınıflandırmak için kullanmıştır. Ona göre, bütün felsefe tarihinde iki ana akım vardır; idealizm ve materyalizm.

Materyalizm, felsefede idealizmin zıddı olan temel akımın adıdır. İdealizmin tersine, maddenin bilince göre öncelikli, temel, belirleyici olduğunu, bilincin maddenin bilgisi temelinde oluştuğunu kabul eden tüm felsefi düşünceler ve dünya görüşleri materyalizmin içeriğini oluşturur. Materyalist felsefede temel olan, bilinci belirleyen yaşam olduğudur (*Felsefe*, 2000: 15). Materyalizm, maddi dünyada olan biteni, maddi dünyanın kendisine dayanarak açıklamak anlamına gelir. Materyalist felsefeye göre toplumsal sorunlar maddi dünyanın parçasıdır ve toplumsal olayların açıklanmasında toplumsal süreçlerin incelenmesi gerekir. Dolayısıyla toplumsal bilimin çözmek zorunda olduğu ana problemler, bireylerin eylemleri ve güdülenmeleriyle ilgili olanlar değil, toplumsal ilişkilerin karşılıklı bağımlılığına ilişkin problemlerdir (Cornforth, 1962: 20-22).

Materyalist anlayışın karşıtı olan idealist tarih anlayışına göre, toplumsal gelişmedeki birincil yani belirleyici etmen toplumdaki fikirler ve kurumlardır. İdealistlere göre, insanlar önce belirli fikirler geliştirirler ve sonra da bu fikirlere uygun gelen kurumlar oluşturarak bu temel üzerinde ekonomik yaşamlarını sürdürürler. İdealizmde olduğu gibi, bütünden değil, birbirlerinden bağımsız olarak alınan parça veya parçalardan başlamaksa bir bağlantısızlık varsaymak anlamına gelir ki bu da daha sonra yapılacak bir ilişkilendirmenin asla onaramayacağı çarpık bir yorumu da beraberinde getirir. Böyle olunca bir şeyler eksik kalacak, yanlış konumlandırılacak ve tüm bu çarpıklığı fark etmeyi sağlayacak herhangi bir ölçütten mahrum kalınacaktır (Cornforth, 1962: 101).

İdealizm, kendi içinde, düşünsel olanın ne ve nasıl olduğuna göre iki esas akıma ayrılır: Objektif idealizm ve sübjektif idealizm. Objektif idealizm, düşüncüyü, bilinci, ruhu bütünüyle onun maddi temelinden, bir madde olan insan beyninin faaliyetinden ve bu faaliyetin yürütüldüğü somut maddi, tarihi şartlardan koparır. Düşüncüye (bilince, ruha) maddeden bütünüyle ayrı, objektif bir varlık atfeder. Sübjektif idealizm ise, düşünen öznenin bireysel bilincini mutlaklaştırır ve maddi dünyayı, düşünen öznenin kafasında yarattığı bir şey olarak tasarılar. Maddi dünya yalnızca bilincin içeriğidir. Bugünkü burjuva felsefesinde hakim olan akım, sübjektif idealizmin yeni biçimleridir. Pozitivizm, yeni pozitivizm, varoluşçuluk, pragmatizm bunlar içinde öne çıkanlardır (*Felsefe*, 2000: 12-13).

Felsefi idealizmin en önemli sosyal kökü, toplumun sınıflara bölünmesine bağlı olarak ortaya çıkan kafa emeğiyle kol emeğinin birbirinden ayrılması; kafa işinin mülk sahibi egemen sınıfların tekeline alınması, bu egemen sömürücü sınıfların, gerçek sosyal ilişkilerin üzerinin örtülmesinden sınıfsal çıkarı olmasıdır. Bunun sonucunda, felsefi idealizm büyük çoğunlukla egemen sömürücü sınıfların çıkarlarının soyut, teorik biçimde gerekçelendirilmesi sosyal işlevini görür (*Felsefe*, 2000: 14). Dolayısıyla, var olan sistemin devamından yana tavır koyduğu, yani statükocu olduğu söylenebilir.

Yukarıda kısaca özetlenmeye çalışılan materyalist dünya görüşünün inceleme ve anlama yöntemi “diyalektik”tir. Diyalektik yöntem, doğada herhangi bir görüngünün tek başına, onu çevreleyen görüngülerin bağıntısı dışında alındığı takdirde kavranamayacağından hareket eder. Çünkü doğanın herhangi bir alanında herhangi bir görüngü, onu çevreleyen görüngülerle bağıntısı dışında ele alınıp onlardan koparıldığı

takdirde bize anlamsız gelebilir. Bunun tam aksine, kendini çevreleyen görüngülerden kopmaz bağıntı içinde, kendini çevreleyen görüngüler tarafından koşullandırılmışlığı için görüldüğü takdirde her görüngü anlaşılabilir ve açıklanabilir (*Felsefe*, 2000: 22). Toplum için de bu durum aynıdır. Karşıtların mücadelesi toplum içinde sınıf mücadelesi biçiminde bulunur (Politzer, 1971: 39).

Diyalektik olmayan bir düşünce yöntemi küçük bir parçayla başlayıp, onun diğer parçalarla ilişkisine bakmak suretiyle daha genel olan bütünü yeniden inşa etmek demektir. Oysa diyalektik düşünce önce bütünle, sistemle veya bu bütünden ne anlaşılıyorsa onunla başlar. Daha sonra da yavaş yavaş parçayı onun bütün içinde nasıl bir yer tuttuğunu, nasıl işlediğini araştırır ve sonunda buradan da başlangıç noktası olan bütüne ilişkin daha net bir kavrayışa ulaşır (Ollman, 2003: 33).

Ollman'a göre (2003: 39-40), herhangi bir alanda diyalektiği benimsememiş düşünürler, sürekli olarak bir "dış kışkırtıcı"nın, yani incelenen sorunun dışından gelen veya ortaya çıkan her neyse onun nedenini oluşturduğu düşünülen bir şeyin veya bir kimsenin izini sürerlerken, diyalektik düşünceye sahip olanlar herhangi bir değişimin arkasında onun içinde bulunduğu sistemin veya sistemlerin iç çelişkilerini ararlar. Şeyleri birer ilişki olarak kavramayan, diyalektiği benimsememiş düşünürler çelişkinin farklı taraflarına aynı anda odaklanmakta büyük zorluk çekerler. Sonuçta da çelişkinin bu farklı tarafları ancak sırayla, birbirinden kopuk incelenir ve bu yapılırken de her zaman bir tarafa diğerinden daha fazla ağırlık verilir ve bunların karşılıklı etkileşimi hatalı bir şekilde nedensellik olarak alınır. *Ortak duyusal bir bakış* açısı üzerinden ilerleyen diyalektiği benimsememiş düşünürler gerçek çelişkileri ancak bir farklılık, paradoks, karşıtlık, gerilim, gerginlik, dengesizlik, bozukluk, uyumsuzluk veya eğer bu çelişkiler açık sürtüşme şeklinde ortaya çıkmışsa çatışma olarak kavrarlar.

Bu anti-diyalektik yansıtma yöntemleri dışında sanat, soyutlama yöntemini de sıklıkla kullanır. Marks birbiriyle ilişkili farklı şekillerde kullandığı "soyutlama"yı, hatalı bir şekilde tasarlanan ussal inşaların oluşturduğu alt kategoriyi nitelemek için de kullanmıştır. Bunlar ya fazlasıyla dar bir kategori olarak tasarlandıklarından, yani içerlerine pek az şey aldıklarından ve görüntülere diğer şeyleri fazlasıyla dışarıda bırakacak bir şekilde odaklandıklarından ya da başka nedenlerden ötürü inceleme nesnelere yeterli düzeyde kavranmasına olanak vermezler. Bu bağlamıyla soyutlama, ideolojinin temel ögesi yani yabancılaşmış bir toplumda yaşamının ve çalışmanın düşünce dünyasına kaçınılmaz bir şekilde yansması olarak görülebilir. Örneğin, bireyin "bağlantı içinde olduğu varoluş koşullarından" ayrı tutularak oluşturulan "özgürlük" kavramı böyle bir soyutlamadır. Benzer şekilde "çalışma" kavramı da örnek verilebilir. Böyle bir soyutlama, ifade etmeye çalıştığı gerçekliği çarpıtmaktan ve bu gerçeklik hakkında kafaları karıştırmaktan başka bir işe yaramaz (Ollman, 2003: 50).

Tüm bu anlatılanlardan yola çıkarak idealist ve materyalist sanat anlayışı tasvir edilebilir. İdealist sanat, olay ve durumları betimlemekle yetinir. Bireyin gizil dünyasını "mıncıklayıp" durur. Materyalist sanat, somut durumların somut çözümlenmelerini yapar; nesnel gerçekliği değerlendirir ve dönüştürür. İdealist sanat, nesnel gerçeğin yasalarını, bu gerçeğin görünen yüzünü etkin biçimde anlatmak için kullanır. Böylece yüzey gerçekliği

aktarır. Materyalist sanat, nesnel gerçeğin yasalarını, bu gerçeği etkin bir biçimde değiştirmek için kullanır. İdealist sanat, dünyadaki sefaleti, yoksulluğu tarafsız bir bakışla betimlediğini iddia eder. Materyalist sanat, bu sefaletin ortadan kalkması için verilmesi gereken kavgayı ve bu kavgayı veren insanları gösterir. Sefaletin yapısal nedenlerine dikkat çeker. İdealist sanatta ilham ve doğaçlama öne çıkmaktadır. Materyalist sanatta ise, önceden kurgulamak ve en küçük ayrıntısına kadar planlamak başatır. İdealist sanat, olay ve olguları görünen yüzüyle aktarır. Materyalist sanat ise, olay ve olgulardaki sınıfsal çelişkileri; üretim güçleriyle üretim ilişkileri arasındaki çelişkileri inceler. Olay ve olguların arka planındaki gerçeği araştırır, olay ve olguları diyalektik bir çözümlenmeye tabi tutar. İdealist sanatta sanatçı, ilkece, kavramlarla ilişkidir. Materyalist sanatta ise, gerçekliği algılama ve anlatmada kavramların yardımına başvurulur. İdealizm, düzenin kalıcılığını sağlayacak, egemenlerin iktidarını güçlendirecek yapıtlar üretir (Çamur, www.sanatcephesi.org). Dolayısıyla idealist sanat statükocudur, olguları eleştirse dahi arkasında yatan gerçekliği görmezden geldiği için mevcut düzeni yeniden üretir.

Görüldüğü üzere farklı dünya görüşleri ve bu görüşlere zemin hazırlayan düşünme ve anlama yöntemleri toplumsal gerçekliğin algılanmasını değiştirmekte ve bu durum sanat eserlerinde de kendisini göstermektedir. Benzer şekilde sınıf kavramına farklı yaklaşımlar da yine farklı anlama yöntemleri ile farklı dünya görüşlerinin bir sonucudur ki bu da sınıfın bir sanat eserindeki temsilini belirler. Bundan sonraki başlıkta, *Kış Uykusu* filmindeki sınıfların temsili ve dolayısıyla politik duruşun netleştirilmesini sağlayacak bu farklı sınıf yaklaşımları kısaca incelenmeye çalışılacaktır.

Sınıf Kavramına İki Farklı Yaklaşım: Karl Marks ve Maks Weber

Sınıf kavramına tarihsel olarak bakıldığında temelde iki farklı sınıf teorisinin olduğu görülmektedir ki bunlar Marksist sınıf teorisi ve Weberci sınıf teorisidir. Her ikisi de sınıftan bahsetmekle birlikte aralarında önemli farklar bulunmaktadır. Her ikisinin de sınıf konusunda birleştiği nokta, mülkiyet ya da mülksüzlüğün ”bütün sınıf koşullarının temel kategorileri”ni oluşturmasıdır ve sınıfı doğuran faktör “çok çıplak bir biçimde ekonomik çıkar”dır. Ancak en temelde ayrıldıkları nokta, Weber’de sınıf salt ekonomik durumuna göre belirlenirken Marks’a göre sınıf aynı zamanda sosyal bir kategoridir. “Sınıf olma koşulu”, piyasada sunulabilecek hizmetlerin türüne göre farklılaşmıştır. Weber bu noktada, hünerin sınıf içi farklılaşma doğurabilecek bir mülkiyet biçimi oluşturabileceğinin altını çizerek Marks’tan ayrılmaktadır: Hizmetleri sununlar, tıpkı bu hizmetlerden nasıl yararlandıkları gibi hizmetlerinin türüne göre de farklılaşmış durumdadır. Weber, “bireyin yazgısı açısından ortak bir koşul sunan belirleyici moment” olarak, piyasanın yapısındaki “tesadüf”ü göstermektedir (Swingwood, 1998: 220).

Weber, “toplumsal tabakalaşma” teorisinde bu tabakalardan birini oluşturan “sınıf”tan ayrı olarak “statü” ve “parti” gibi oluşumları da inceler. Bir başka deyişle Weber’e göre sosyal tabakalaşma üç öğeden oluşur: Sınıf, statü ve parti. Weber sınıfın ait olduğu ekonomik düzen ile statünün ait olduğu sosyal düzeni birbirinden ayırır.

Sosyal onurun toplumdaki tipik gruplar arasında dağılıma biçimine sosyal düzen diyebiliriz... Ama sosyal düzen ile ekonomik düzen özdeş değildir. Ekonomik düzen bizim için ekonomik mal ve hizmetlerin dağıtım ve tüketiminden ibarettir. Sosyal düzen ise önemli ölçüde ekonomik düzen tarafından belirlenir ve tabii karşılığında da ekonomik düzeni etkiler (Weber, 2002: 269).

Sınıfı, market (pazar) içindeki konumu, mal-mülk varlığı belirler. Weber sınıfı tamamen ekonomik düzeyde ele alır. “Piyasa konumu” verili olarak alınmaktadır, piyasa konumunun nasıl ilişkiler içinde ortaya çıktığı, hangi toplumsal ilişkilerce üretildiği sorun edilmemektedir. İnsanlar arasındaki ilişkilerin açıklaması, metalar arasındaki ilişkilerin alanından, yani piyasadan hareketle yapılmaktadır. Weber’de sınıf, mülkiyet ilişkisi ve zenginliklerle ilişki biçiminde tanımlanırken, bir sosyal topluluk olarak görülmez (Narin, 2006: 16-17). Weber’e göre üç temel sosyal sınıf vardır: (a) mülk sahipleri (b) bilgi ve beceri sahipleri (c) işgücü sahipleri (Arslan, 2004: 131).

Weber’in sınıf kavramı aynı sınıf konumunda bulunan insanlar grubu anlamına gelir. Sınıf konumu, kişilerin mal, yaşam koşulları ve kişisel yaşantıları için sahip oldukları tipik olanaklar demektir. Bu olanaklar ise, verili bir ekonomik düzen içinde gelir sağlamak üzere mal ya da beceri harcama gücünün derecesi ve türü ya da bu gücün yokluğu tarafından belirleniyor olmalıdır. Değişim amacıyla piyasada rekabet eden insanlardan oluşan bir toplulukta maddi mülkler üstündeki tasarruf hakkının dağılım biçiminin kendiliğinden belirli yaşam olanakları yarattığı, en temel ekonomik gerçeklerden biridir (Weber 2002: 270). Weber’e (2002: 271) göre sınıf kavramının geniş anlamı şudur: Piyasadaki şansının türü, kişinin yazgısını belirleyen en önemli etmendir. Salt “mülkiyet” bireyin yazgısı açısından ilk kez belirleyici bir etmen olarak ortaya çıkmıştır. Mülkiyet ve mülksüzlük bütün sınıf konumlarının temel kategorileridir.

Statü gruplarının, statü tabakalaşmalarının en belirleyici özelliği “yaşam tarzı” kavramıdır. Statü onurunun özünü en iyi ifade eden şey, belli bir çevreye mensup olmak isteyen herkesten, her şeyden önce belirli bir hayat tarzına sahip olmasının beklendiğidir. Statü gruplarından bireylerin kendi içlerinde üyelerle evlenmeleri, kendi ayrıcalıklarını, kazanç yöntemlerini tekel altına almaları, farklı statülerdekini küçümsemeleri, ancak kendi statülerinden bireylerle aynı sofrada yemek yemeleri hatta sadece aynı statüdeki bireylerin üye olduğu klüp ve derneklere gitmeleri vb. Tüm bunlar statü gruplarının uygulamada kendilerini açığa vurdukları gündelik yaşam öğeleridir. Farklı düzeylerdeki statü grupları arasındaki ilişkiler rekabet ve öykünme taklit etme ilişkileridir, çelişkili ilişkiler değildir (Narin, 2006: 17-18).

Marks’tan farklı olarak Weber’de ekonomik alanın özel bir belirleyiciliği yoktur. Aksine, sosyal alanın belirleyiciliği daha fazladır. Yaşam sahnesindeki rollerini belirleyen “statü”leri ve “yaşam şansları”dır. Yani verili olandan başlayarak, yaşam fırsatlarını ne derece kullanabildikleri, eğitim ve beceriye kavuşup kavuşmadıklarıdır. Dolayısıyla Weber’in toplumsal bireyini tanımlayan içinde buldukları ortama dair tanımlar, algılar, bu ortamın yarattığı etki ve görüntülerdir. Yaşam şansları, bu statüyü yaratmak geliştirmek için olanaklar kümesidir. Marks, üretim ve sömürü ilişkileri merkezli, diyalektik karşıtlık içindeki sınıfları analizinin merkezine koyarken, Weber, ekonomik düzeni mülkiyet ilişkilerini üretilenlerin dolaşıma sokulduğu alana atmış, sosyal düzeni ise bireylerin kendilerine atfettikleri ve buna göre iç değerler sistemi yaratarak statü grupları kurdukları bir alana ayırmıştır (Narin, 2006: 21). Marksist yaklaşım üretim ilişkilerini temel alırken Weberci yaklaşım pazar ilişkilerini temel kriter olarak kullanır. Weber, Marks’taki sınıf çatışması kavramını da eleştirir. Weber’e göre sınıf çatışmaları bazı durumlarda önemli olabilir. Bununla birlikte sınıf çatışmalarını tarihin dinamosu olarak kabul etmeyi

gerektiren bir neden yoktur. Sınıflar pazar ilişkileri içinde şekillenir ve pazar ilişkileri sınıf çatışması ile açıklanamaz. Statüde, bireyler yaşam şekilleri ve tüketim alışkanlıkları temeline dayandırılır. Statü, yaşam tarzı ya da yaşam kalitesine dayalı olarak, etkin bir sosyal onur veya prestij istemini de beraberinde getirir (Arslan, 2004: 131-133).

Buraya kadar anlatılanlardan özetle Marksist perspektifle bakıldığında Weber'in sınıf kavramında eksik olan temel öğeler sınıf çatışması, sınıf bilinci ve sınıf mücadelesi olduğu söylenebilir. Diğer burjuva düşünürlerden farklı olarak sınıf ve sınıf çatışması olgusunu tamamen önemsiz görmemekle birlikte özü tamamen farklıdır. Siyasetin ekonomiden bağımsız bir alan olduğuna inanan Weber, ekonomik bir olgu olan sınıfsal eylem ile toplumsal hareket arasında herhangi bir tarihsel ilişki kurulamayacağını düşünür. Yeni Weberciler de kolektif eylemi sınıf çatışmasına indirmediği gerekçesiyle Marksist sınıf yaklaşımına karşı çıkarlar (Öngen, 2002: 10). Weber'de karmaşık tabakalaşma sistemi göz önüne alındığında, sınıf koşulu ile sınıf bilinci arasında, Marks'ın kavradığı biçimiyle, açık basit bir ilişkiden söz edilemezdi. Sınıf, bilincin oluşturulmasında, bireylerin “yaşam olanakları”nı çeşitli yollarla etkileyen, can alıcı bir nesnel faktörü meydana getirmekle birlikte, ekonomik ve sınıfsal denilen çıkarlar, dayanışmacı sınıf bilinci şekline kendiliğinden taşınmıyordu. Weber, sınıfın toplumsal değişimle tarihsel bir ilişki içinde olduğu görüşünü benimsemiyordu. Dolayısıyla, bilincin yapısı, kesinlikle, şimdiki zamanda ampirik piyasa koşulları içinde şekillenmişti ve Weber'in sosyolojisinin “kendisi için sınıf” (kendi tarihsel çıkarlarının tamamen bilincinde olan sınıf) gibi nosyonlara aldırış etmediği açıktı (Swingwood, 1998: 221).

Marks'ın sınıfsal oluşumla ilgili nesnel ölçütü, üretim süreci içindeki rol/yer olup, sınıflar üretim süreci içinde gördükleri rollere göre birbirinden ayrılır. Marks'ın sınıf nosyonunun sadece ekonomist bir öz taşımadığı noktasından hareket edilebilir. Marks'ın sınıfı, salt bir ekonomik inceleme nesnesinden ibaret görmediği, kapitalizmi bir ekonomik sistem olarak çözümlendiği yapıtlarında bile sınıfı, ekonomik olmaktan çok sosyal bir kategori olarak değerlendirdiği çok açıktır. Marks'a göre işçi sınıfının “kendi için sınıf” haline gelmesi, yalnızca kapitalist toplumun deneyimlerini soğurması ile değil aynı zamanda bu deneyimlere karşı bilinçli mücadelesi ile mümkündür (Öngen, 2002: 17-22). Bu ise kuşkusuz sınıf bilincini gerektirir.

Sınıf bilinci, Marksist yaklaşımın sınıf analizinde önemli bir yer tutar. Sınıf bilinci C. Wright Mills'in (aktaran Arslan 2004: 135) belirlemiş olduğu üç temel etkeni içerir:

- Bireyin kendi sınıfının ilgi ve çıkarları ile sınıfsal kimliğinin farkında olması,
- Kendi sınıfı ile öteki sınıflar arasındaki çıkar çatışmasının farkında oluş,
- Sınıfsal hedefleri ve çıkarları gerçekleştirmek için siyasi mücadele içinde yer almada gönüllü olmak.

Kış Uykusu

Yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yaptığı 2014 yapımı *Kış Uykusu* filmi aynı yıl Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye ödülü kazanmıştır. Film temel olarak, emekli aktör olan ve aynı zamanda Kapadokya'da babadan kalan mülkünde otel işleten Aydın'ın,

eşi (Nihal) ve kız kardeşi (Necla) ile aralarındaki iç çekişmeler ile Aydın'ın sahip olduğu mülkte yaşayan kiracıları ile çatışmaları üzerine kurulmuştur. İstanbul'dan bu şehre gelen aile ve çevresindeki birkaç yakın arkadaşı görece zengin ve üst tabakayı temsilen daha entelektüel işlerle (derneklere yardım, gazete köşe yazarlığı vb.) uğraşmaktadır. Filmdeki diğer karakterler; Aydın'ın 'kraldan çok kralcı' olan, patronunun çıkarları için kendisi gibi alt tabakadan insanlara kötü davranmaktan çekinmeyen kahyası Hidayet; Aydın'a babasından kalan mülklerde kiracı olarak kalan ailede işsiz ve eski hükümlü İsmail ve ailesi; çıkarları için el etek öpmekten çekinmeyen İsmail'in ağabeyi İmam Hamdi, genel olarak alt tabakayı temsil etmektedir. Film, bu ilişkilerin temsili bağlamda sınıfsal bir eleştiri sunduğu belirtilerek, pek çok yazar ve eleştirmen tarafından yönetmenin en politik filmi olarak bulunmuştur.

Filmdeki sınıfsal temsile bakıldığında, filmin en temelde mülkiyet ve mülksüzlük üzerine kurgulandığı görülmektedir ki bu nokta Marks ve Weber'in sınıf üzerine ortaklaştığı tek noktadır. Bu temelin ötesinde filmde Weberci anlamda iki sınıfın ilişkisi görülmektedir: Mülk sahipleri ve işgücü sahipleri. Çünkü Weber'de sınıf, mülkiyet ilişkisi ve zenginliklerle ilişkisi bağlamında tanımlanır ve sınıf tamamen ekonomik düzeyde ele alınır.

Film temel olarak, mülk sahibi (otel ve içlerinde kiracıları olan evler), zengin Aydın ve ailesi ile fakir İsmail ve ailesi arasındaki temel çatışma ile Aydın'ın kız kardeşi ile eşi arasındaki aile içi çatışmalar üzerine kuruludur. Tüm bu çatışmaların ele alınış şekli bize yönetmenin, filmdeki zengin yoksul ayrımı üzerinden, sınıf çatışmasını, toplumsal gerçekliği nasıl algıladığı ve yansıttığına ilişkin fikir vermektedir.

Filmde, zengin ve yoksul olmak üzere iki sınıfın arasındaki en temel karşılaşma ve çatışma, İsmail'in ailesi (annesi, kardeşi, eşi ve çocuğu) ile birlikte Aydın'ın evinde kiracı olarak oturması, kirayı ödeyememesi ve evlerine bu nedenle haciz gelmiş olmasındandır. Bu kötü olaya şahit olan İsmail'in oğlu (İlyas) bunun intikamını almak için Aydın'ın arabasına taş atar. Sonrasında İsmail'in din görevlisi kardeşi, İlyas'ı da yanına alarak Aydın'dan özür dilemesini sağlar ve kendisi de özür diler. Tüm bu olaya tanık olan Nihal (Aydın'ın eşi), Aydın'ın kendisinin aracılık ettiği hayır işi için verdiği yüklü bir yardım parasını Aydın'dan habersiz götürüp kiracı aileye verecektir. Ancak bu karşılaşmada da film boyunca arabulucu rolünü üstlenen, paragöz din görevlisi kardeş parayı seve seve kabul ederken İsmail bunu gururuna yediremez ve parayı oğlunun gözü önünde şöminede yakar. İsmail'in onurlu, erdemli bir davranış olarak parayı yakması ve tüm yaşadıklarının maddi karşılığı olmadığını belirten konuşması, filmdeki zengin yoksul çatışmasının vardığı en dramatik noktadır:

Şu kadarı babasının kırılan gururu için canını ortaya koyan küçük İlyas için. Şu kadarı tek başına beş cana bakabilmek için el öpmeye gitmek zorunda kalan fedakar kardeş için. Şu kadarı oğlunun gözünün önünde dayak yiyip ailesinin önünde kendisini rezil eden sarhoş baba İsmail için olsa geriye biraz daha kalır. Aaa.. bu da kendisinden düşkün insanlara sadaka dağıtarak vicdanını rahatlatmaya çalışan kahraman hanımefendi Nihal hanım için olsa bu para tam yeter. Doğru hesap yapmışsınız.

İsmail'in bu konuşması sadece fakir ama onurlu bir adamın konuşması olup, bu yönüyle daha çok melodramatik bir özellik taşımaktadır. Tam da melodrama yakışır biçimde, filmin sonunda fakir adam zengin kadına bir ahlâk dersi vermektedir. Parayı

yakması ise bütünüyle yoksul insanlara atfedilen erdemli bir hareket olarak sunulmaktadır. Plekhanov (1999: 132), burjuvazi ile birlikte yükselen bir değer olan bu erdemli olma durumunu ve bunun sanattaki yansımalarını şöyle açıklar:

Burjuvazi kendisinin bir sınıf olarak bilincine varmaya başlayınca, dramını ve resmini yaratmaya koyuldu. 18. Yüzyılın günlük gerçeklerini dile getiren burjuva resmi, ahlâkı düzeltmek isteyen bir ruh taşıyordu. İçeriğinin ahlâksal oluşundan ötürü Greuze'ün tablolarını öven Diderot, sanatın “erdemli sevimli, kötülüğü çirkin göstermesi, gülüncü ortaya çıkarması, güzel ve yüce hareketleri ölümsüzleştirilmesi, zorbaları korkutması” gerektiğini yazıyordu (s. 55) (...) Burjuvazinin en iyi ve en sağlıklı kesimi de soyluların gevşemiş törelerini tiksinererek seyrediyor, ateşli bir biçimde “erdem”i öğütüyordu. Bu erdem, en ileri “filozoflar”ın eserlerinde bile çoğunlukla burjuvacaydı, yavan ve içeriksizdi.

İsmail'in tavırları özellikle tahakküm altındaki sınıfların göstereceği “erdemli olmak” gibi bir ahlâk anlayışına iyi bir örnek oluşturmaktadır. Lefebvre'e (2010: 71) göre, tahakküm altındaki sınıfın üyeleri ahlâkta, yapay bir telafi ve yanılısı bir ödül buluyordu: O, faaliyetinin dar şekilde sınırlandırılmasını itirazsız kabul ettiğinde, “meziyetleri olan” bir yoksul, “yiğit ve namuslu bir emekçiydi”. Tahakküm altındaki sınıf olarak proletarya, kendine özgü değerleri kabul ettirmek şöyle dursun, o değerleri yaratmayı bile başaramıyordu. İsmail de paraya tamah etmeyen, yiğit, namuslu ve erdemli bir yoksuldur. İsmail karakterinde güzel ve yüce bu hareket ölümsüzleştirilmekte, fakirlik devam ederken mücadele değil erdem yüceltilmektedir. Bu hâliyle İsmail'in filmdeki varoluşu tamamıyla ezilen sınıfın, ezen sınıf tarafından kendisine atfedilen, kabul edilmiş ahlâk anlayışını yansıtır.

Bu bağlamda filmde Marksist anlamda uzlaşmaz çıkarları ve bilinçleri ile sınıfların varlığından çok salt zenginlik ve yoksulluk bağlamında bir sınıf temsiliyeti bulunmaktadır. Bunun ötesinde zenginlik ve yoksulluğun sınıfsal kökleri ve bu kökler üzerine hiçbir söz, eleştiri bulunmamaktadır. Tıpkı Weber'in sınıf yaklaşımında olduğu gibi, sınıfların eşitsiz konumlarının nasıl ilişkiler içinde ortaya çıktığı, hangi toplumsal ilişkilerce üretildiği sorun edilmemektedir. İnsanlar arasındaki ilişki metalar arasındaki ilişkiler alanından hareketle yapılmaktadır. Mülkiyet sahibi olmak ya da olmamak filmde sınıfsal bir konum yaratırken, bu sınıf konumu, kişilerin mal, yaşam koşulları ve kişisel yaşantıları için sahip oldukları tipik olanaklar anlamına gelmektedir. Sınıf olma koşulu açısından Weber, “bireyin yazgısı açısından ortak bir koşul sunan belirleyici moment” olarak, piyasanın yapısındaki “tesadüf”ü göstermektedir. “Yazgı” kavramı, bir yandan dinsel-inançsal değerler alanına, diğer yandan insanın tarihsel eyleminin sonuçlarına ilişkin iki karşıt anlam taşır ve idealizmle materyalizm arasındaki temel tartışma içinde yerini alır (Cornforth, 2009: 16).

Aydın'ın yakın arkadaşı Suavi ile yaptığı bir konuşma da bu kaderciliğe örnektir:

Suavi: “Yoksulluk, fakirlik Allah'ın takdiri bir yerde. Kadere karşı gelemezsin ki”.

Aydın: “İyi de bunlarla mücadele edebilmek için Tanrı da bize akıl vermiş ama...”

Suavi: “Öyle. Orası öyle ama... Sırf bu işler için yaratılmış insanlar vardır. Bu işleri onlara bırakacaksın yaa... Sen yaratıcı adamsın. Sanatçı adamsın. Niye böyle şeyleri kafana takıyorsun? Sen kendi işine bak yaa...”

Aydın'ın burada önerdiği “mücadele”, sınıf mücadelesi anlamına gelmemektedir. Çünkü filmde sınıflar salt zengin yoksul temsiliinde olduğu gibi ekonomik şartlarıyla

mevcuttur. Marks'a göre kendisi için sınıf olması, var olan olumsuz şartlara karşı bilinçli mücadeleyi gerektirir ki bunun için öncelikle sınıf bilinci şarttır. Weber ise sınıfın toplumsal değişimle tarihsel bir ilişki içinde olmadığını belirterek, bilincin yapısının şimdiki zamanda ve ampirik piyasa koşulları içinde şekillendiğini belirtmektedir. Dolayısıyla piyasada “ekonomik özne” olarak “kendi için sınıf” konumu mevcut iken, bu öznenin, “toplumsal özne” olarak “kendisi için sınıf”a nasıl dönüştüğü ile ilgilenmez. Filmde de bu bağlamda sınıf bilinçli toplumsal özneler ile kendisi için sınıf olma durumu yoktur. Çünkü filmdeki öznelerin tarihsel koşulların da bilinci ile birlikte mücadelesi, bir başka deyişle sınıfın, kendi sınıf çıkarlarıyla ile bilinçli olarak söylediği bir “söz”ü yoktur.

Maddi hayatın içerisinde “kendinde sınıf” olarak, farklı sınıflara ait iki kişinin yüzeysel bir zengin yoksul ayrımında “karşılaşması” filmin sınıfsal eleştiri getirdiğini söylemek için yetersizdir. Bu örnekte sınıflar arası ilişki sadece zengin yoksul yani parasal temel üzerinden kurulmuştur. Oysa sınıfı ve sınıf çelişkilerini sadece para üzerinden okumak oldukça ekonomik indirgemeci bir tavır olacaktır. Marks sınıfı hiçbir zaman sadece ekonomik düzeyiyle ele almamıştır.

Aydın'ın yukarıdaki diyalogda sözünü ettiği yoksulluk ile “mücadele” olarak hayata geçirdiği tek şey dernek veya vakıflar aracılığı ile yoksullara para yardımı yapmaktır. Eşi Nihal'in yöneticisi olduğu bir dernek aracılığı ile fakir okullar tamir edilmekte, bu ve benzer yardımlar için para toplanmaktadır. Bu bir “hayırseverlik” “vicdan” ve “merhamet” göstergesidir. Tüm bunlar ise sınıf mücadelesinden çok Weber'in “statü” gruplarında belirttiği “yaşam tarzı” kavramıyla örtüşmektedir. Ekonomik alandan ziyade sosyal alanın belirleyiciliği fazladır. Yani verili olandan başlayarak yaşam fırsatlarını ne derece kullanabildikleri, eğitim ve beceriye kavuşup kavuşmadıklarıdır. Ancak yaşam fırsatları arasındaki eşitsizliğin kökenleri ve bu eşitsizlikle mücadele üzerine film bir söz söylememektedir. Marks'taki mülkiyet ilişkilerinden ziyade, sosyal düzende bireylerin kendilerine atfettikleri iç değerler sistemi ön plandadır. Örneğin, Aydın kendisinin hayatı boyunca “köpek gibi” çalıştığını gençliğini ve çocukluğunu yaşayamadığını belirtirken, eşinin hayatı boyunca hiç çalışmadığı hâlde kendisi sayesinde ulaştığı bu rahat yaşam için “şükretmemesini” eleştirmektedir.

Nihal: Üç kuruşluk bir yardımı bile başkasının parasıyla yapmak ne demek biliyor musun sen?

Aydın: Hayır bilmiyorum. Neden? Çünkü bunun bilmemek için çocukluğumdan beri köpek gibi çalışıyorum. Çocukluğumu da gençliğimi de yaşayamadım. Rahat batıyor size. Şükretmek denilen şeyden zerre nasibini almamışsın.

Bu diyalogda Aydın tam da sınıfsal konumuna ve egemen ideolojiye uygun bir şekilde zenginliğin çalışarak elde edileceğini vurgulayıp, hâline şükrederek mevcut eşitsizlikler üzerine bakış açısını da açığa vurmuş olmaktadır. Filmin hiçbir yerinde “çalışmak” ve çalışmanın sınıfsal kökeni, insan hayatı üzerindeki yabancılaştırıcı etkisi, zenginliğin çok çalışarak elde edilecek bir durum olmadığı sorgulanmazken, çalışmak sadece idealist bir zenginlik ve şükretmek ilişkisi üzerine konumlandırılmıştır. Bu bakış açısı egemen ideolojinin bakış açısını yansıtmaktadır. Aydın'ın hayatı boyunca bu çalışma hâli, kendisinin şimdiki zenginliğini ve dolayısıyla güçlü konumunu, statüsünü pekiştiren bir olgu olarak sunulmaktadır.

Ayrıca Aydın, durağan tarih anlayışı içerisinde mevcut sistemin ve eşitsizliklerin verili olduğunu kabul ederken, yine idealist dünya görüşü ile bu eşitsiz sistemi Allah'ın yarattığı inancını taşımaktadır. Hayır işi yapan derneğin üyelerinden Levent öğretmene yaptığı bir konuşmada şunları söyler:

Üç kuruş paramız var diye suçlu olduk. Ben mi yarattım düzen böyle kurulmuş kardeşim. Allah böyle yaratmış. Ben ne yapayım? Adalet hiçbir yerde yok. Doğada var mı adalet? Hiçbir yerde yok. Neden burada olsun? Suçlu mu hissedeceğiz şimdi kendimizi?

Bu açıklama, filmdeki zengin yoksul çatışmasına dair idealist dünya görüşünü en temelden yansıtır. Bilindiği üzere, Tanrı mı dünyayı yarattı yoksa dünya ezelden beri var mıdır? sorusunun cevabına göre filozoflar iki büyük kampa ayrılmıştır. Tinin doğaya göre ilkliğini iddia edenler idealizm kampını oluşturur (Engels, 1999: 23). İdealizme göre hareket, dinamizm, eylem, yaratıcı güç sadece ruha aittir. Madde, durgun, hareketsiz, pasif, kendine özgü bir biçimden yoksun bir yığın olarak temsil edilmiştir. İdealist görüşe göre madde, kendiliğinden hiçbir şey üretmez ve madde, hareket halinde olduğu zaman bu hareket ona dışardan, yani Tanrı'dan, Ruh'tan gelmektedir. Doğa olaylarını maddi olmayan güçlerin etkisiyle açıklamak en eski idealist tutumdur ve beraberinde "kaderciliği", "alın yazısı"nı, "yazgı"yı getirir. Bunun tam karşısında materyalizm ise, dünyayı maddi olarak kabul eder ve dünyadaki bütün değişik olayları, hareket halindeki maddenin değişik biçimleri olarak görür. Dünya maddenin hareket kanunlarına uygun olarak gelişir ve bu gelişmede onun evrensel ruh'a ihtiyacı yoktur (Politzer 1970: 147, 148)

Aydın'ın kardeşi Necla ile uzun ve felsefi diyalogları ise filmde oldukça önemli bir yer kaplamakta, bu diyaloglar, iki farklı karakter üzerinden iki farklı dünya görüşünün çatıştığı izlenimini yaratmaktadır. Necla, yerel bir gazetede haftalık yazılar yazan Aydın'ın olaylar karşısındaki duruşunu bu yazılar üzerinden eleştirmektedir. Aydın ile eşinin düzene ayak uydurmuş, statükocu tavırlarını daha toplumcu bir bakış açısıyla eleştirir gibi gözükmektedir. Örneğin Necla, Aydın ve eşinin dernekte hayır işi yapmalarını yapmacık bulur ve Aydın'a söylenir. Necla:

(Aydın'ın gazeteki yazıları için) Vıcık vıcık romantizm, hiç inandırıcı durmayan naif bir kendine inanç var gibi. Hiç risk almıyor bir kere. Yani yazar sanki herkes tarafından kabul görmüş pozitif değerlere sahip çıkarak kendini sevdirmeye çalışıyor gibi

(Aydın ve Nihal'in yaptığı maddi yardımlar için) Yardımseverlik, piyasa yapmanın yedi adı oldu çıktı bu evde. Hayatı boyunca hiç çalışmamış hiç para kazanmamış bir kadının günah çıkarma merasimi (...) Yardımseverlik aç köpeğin önüne kemik atmak değildir. En az köpek kadar aç olduğunda kemiğini onunla paylaşmaktır", "Senin gibi düşündüğünü iddia eden insanlar kendinizi daha büyük sorunların çözümüne adasaydınız böyle uğraştığımız bu ıvır zıvır şeyler kendiliğinden basit yan çalışmalarla çözümlüverirdi. Bir kenti tepeden görmek için balona binip havalansan ister istemez ırmakları, ağaçları, kırları da görürsün. Ama yok sizin düşünceniz aynı yere çakılıp kalmış. Bir uyuşuk, korkak, tutucu.

Aydın'ın dünya görüşünü, sorunların içinde kaybolup "bütünü" görememek gibi ilk bakışta oldukça diyalektik olduğu söylenebilecek tarzda, daha toplumcu bir bakışla eleştiriyor gibi durmaktaysa da metaforlarla sınırlı kalıp çatışmaya dair duruşunu ve çözümüne ilişkin net bir fikir vermemektedir. Zaten Necla'nın diğer düşünceleri bunun tamamen bir yanılısama olduğunu kanıtlamaktadır. Örneğin yine Aydın ile tartışırken şunları söyler:

Her türlü olumsuzluk ve kötülüğün mutlaka dış odaklı olduğunu düşünmek isteyen o sürüye mi katılmamı istiyorsun sen de Allah aşkına?

Burada her ne kadar anti-diyalektik bir bakış olan, her olumsuzluğun arkasında bir “dış kışkırtıcı”nın olduğu bu olumsuzlukları onun yarattığı gibi bir inanış eleştiriliyor gibi gözükse de, ilerleyen sahnelerde burada bahsettiği kötülüğü algılama ve kötülükle mücadele yönteminin toplumsal olmaktan ziyade son derece bireysel, özel olduğu görülecektir. Örneğin, aniden ortaya atacağı “kötülüğe karşı koymamak” felsefesi ve bu felsefenin şiddetli savunucusu olması, içinde bulunduğu kafa karışıklığına, filmin bütününe hâkim olan birbirinden kopuk fikirlerin ve idealist dünya görüşlerinin temsiline örnek oluşturmaktadır. Necla:

Şimdi mesela biz kötülüğe karşı koymamak düşüncesini davranışlarımızın temeli yapsaydık nasıl bir yaşamımız olurdu acaba?... Yani mesela kötülüğe karşı koyarken güç kullanmak yerine tam tersi bir şey yapsak. Yani diyelim şu tablonun çalınmasını istemiyorsan onu saklamak yerine onu kendi elinle hırsıza teslim etmek daha iyidir belki nereden biliyorsun?... Yani hayır belki yaptığı işten bir anda utanacak belki vicdan azabı duyup suçunu itiraf edip teslim olacak buna fırsat vermek gerekmez mi?

Filme hâkim olan idealist felsefenin kendisini en net gösterdiği sahnelerden biri budur. Çünkü “kötülüğe karşı koymamak” felsefesi çok bildik, çok eski bir idealist felsefedir. Örneğin Politzer’e (1971: 141) göre, idealizm, insanı eski idealist kurala: “Kötülüğe karşı koymamalı” kuralına uygun olarak, savaş kundakçılarına ve genel olarak sömürücü sınıflara alet olan tutumlara götürür. Sömürücü sınıfların, tarih boyunca, idealizmi halk yığınları içinde teşvik etmek, geliştirmek ve desteklemek için bütün elverişli tedbirleri almalarını anlamak hiç de güç değildir. Örneğin, savaşa karşı somut eylemi reddeden ve genel olarak emperyalistlerin, özellikle de Hitler’in “iyi niyet”ine inanmış gibi görünen pasifistlerin idealizmi, pratik olarak, Nazilere yardım ediyor ve 1939’da “ölmektense kölelik” sloganına arka çıkıyordu.

Senarist ve yönetmen Nuri Bilge Ceylan filmde bu felsefeyi kullanma nedenini şöyle açıklamaktadır (<http://www.altiyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/>):

(...) yeni olaylar, başka karakterler ve hatta başka bazı Çehov öyküleri işe karışmaya başladı. Bir noktada “İyi İnsanlar”ın Vera Semyonovna’sının kız kardeş karakterimize harika bir şekilde hayat verebileceğini öyküde geçen “kötülüğe karşı koymama” felsefesinin de Necla’nın kocasına dönebilmek için umutsuzca kendini kandırma ve inandırma çabasına girişmesine neden olabilecek son derece uygun bir felsefe olabileceğini düşündük.

Görüleceği üzere yönetmenin, egemen sınıfın dünya görüşü olan bu felsefe ile hesaplaşma gibi amacı bulunmamaktadır. Bu sahne, filmdeki sınıfsal temsiller açısından önemli bir detayı daha barındırır. “Kötülüğe karşı koymamak” gibi bir hayat görüşünü tartışmaya açabilen taraf, zengin Aydın ve ailesidir. Bu hayat görüşü, sınıf çıkarları ve çatışması açısından tartışmaya açılabilir başlıklardan biri iken, örneğin bu hayat görüşünün yoksul özneler arasında bulacağı karşılık hiç yansıtılmamakta, film izleyiciyi bu tartışmaya sokmamaktadır.

Tıpkı bu idealist fikrin sunumunda olduğu gibi film, zengin burjuvazi açısından bildik kadercilik, yardımseverlik, şükretmek vb. temaları yeniden üretirken bunun fakir İsmail ve ailesi açısından karşılığını yansıtılmamakta, tartışmaya açmamaktadır. Filmdeki zengin fakir karşılaşmasında etken, aktif olan, toplum üzerine fikir yürüten burjuva sınıfı temsilcileri olurken, işçi sınıfı temsilcileri pasif, edilgen temsil edilmeyen olarak kalmaktadır.

Tartışma ve Sonuç

Kış Uykusu filmindeki sınıfsal temsillere bakıldığında, filmde Marksist sınıf anlayışından ziyade Weberci toplumsal tabakalar anlamında bir sınıf temsiliyetinin bulunduğu görülmektedir. Bu sınıflar, mülkiyet ve mülksüzlük bağlamında zengin ve fakir kesim olarak temsil edilmektedir ve bu konuları bireylerin yazgısını belirler. Yani sınıflar, salt ekonomik düzlemde, mal mülk varlığına göre belirlenmekte ve “kendi için sınıf” olmaktan ziyade “kendinde sınıf” konumundadır. Filmde bu bağlamda sınıflar üzerinden, sınıf bilinci ve mücadelesi bulunmazken, daha çok Weber’deki toplumsal katmanlar içinde sosyal alanda yer alan “statü grupları”nın “yaşam tarzı” temsil edilmektedir: Kendi sınıflarından bireyler ile ilişkileri, farklı statüdeki grupları küçümsemeleri, aynı statüdeki bireylerle dernek faaliyetleri sürdürmeleri vb. Filmin temel karakteri Aydın, eşi ve en yakın arkadaşı ile yardım işleri yapan dernek faaliyetlerini sürdürürken, aynı zamanda entelektüel konumuyla taşradaki halkı hor görmekte ve bunu köşe yazılarıyla da eleştirmektedir.

Bu sınıfların, Marksist yaklaşımda “kendi için sınıf” olarak temsil edilmesi, bu eşitsizliği doğuran kapitalist sistemle bilinçli mücadelesi yani sınıf mücadelesi anlamına gelir. Ancak filmde genel olarak alt tabakadan insanların “kurban” ya da “mağdur” konumlarının, zengin ya da fakir, tembel ya da çalışkan olmak dışında bir karşılığı bulunmamaktadır. Film, zengin/yoksul çatışmasını ağırlıklı olarak, filmin temel öznesi olan ve mülkiyet sahibi sınıfın temsilcisi olan Aydın’ın yaşam tarzı ve ilişkileri üzerinden çizerken, filmdeki yoksulluğun temsili olan özneler, sadece fakir fiziksel çevreleri ve filmin sonunda İsmail’in Nihal’e yaptığı (yukarıda alıntılanan) fakir ama gururlu konuşma ile yer bulabilmektedir. Bu bağlamda kişisel hayat hikâyesi ile yansıtılan yoksulluk, yapısal bir sorun olarak algılanmaktan ziyade “kendinde bir şey” olarak kalmaktadır.

Bu hâliyle alt tabakadan insanlar filmde, mevcut politik sistem içindeki çeşitli toplumsal tipler olarak yer bulmaktadır: Toplumuna yabancı aydın, çıkarıcı din görevlisi, sınıf bilinci olmayan kâhya vb. Film her ne kadar bu tiplerini oldukça gerçek hayattakine uygun, ayrıntılı ve bu bağlamda oldukça başarıyla yansıtırsa da, mevcut durumun tasvirinden öteye geçememektedir. Bu toplumsal tiplerin yansıtılmasından amaç yozlaşmayı göstermek ise, bu yozlaşmanın üretim tarzı ve ilişkileri ile yakın bağı seyircinin de çok net fark edeceği şekilde kurulmalıdır. Aksi takdirde birbirinden kopuk, havada asılı duran gerçekler olarak kalmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Lukacs’ın “doğalcı yansıtma” dediği bu durum, yani uzun ayrıntılı betimlemeler ile yüzey gerçeklik, görüngü aynen aktarılsa da tipik olan anlatılmış olmaz. Bu şekilde bireyle toplum ve bireyle doğa arasındaki ilişkilerin tarihsel anlamlılıkla bağı kalmaz.

Filmde işçi sınıfı, sınıf bilinci ve mücadelesi esasen temsil edilmediği gibi filmin, sınıfı ve sınıfın çıkarlarını temsilen söylediği herhangi bir söz yoktur. Sınıfı temsil ettiği öne sürülen alt tabakadan kişilerin, sergilenen mevcut olumsuz koşullara karşı mücadelelerine, bu koşulları değiştireceklerine/değiştirebileceklerine dair politik bir tavır ya da bilinci yoktur. İsmail karakterinde tüm olumsuz şartlara karşı onurlu, erdemli duruş yüceltilirken, fakirlik devam etmekte, sistemin verili eşitsiz şartlarıyla nasıl mücadele edileceğine karşı bir şey söylenmemektedir. Filmin bu bağlamda yoksul kesime mesajı,

zincirlerini büyük bir edemle koruyan İsmail'in onurlu duruşu olacaktır. Filmin alt tabaka üzerine yeterince söz söylememesi bir yana, alt sınıftan karakterlerin inandırıcı bulunmadığının bir söyleşide belirtilmesi üzerine yönetmen Nuri Bilge Ceylan şunları söylemektedir:

Olabilir. Ama zaten bu filmde otantik bir doğruluk peşinde koşmak birincil amaçlarımızdan değildi. Ama bu konuyu tümüyle boşladığımızı da söyleyemem. Zaten ben istemesem de bu konuda sezgilerin devreye girer ve asgari bir seviye tutturur diye düşünüyorum. Kendi kişisel tarihim nedeniyle iki tarafı da az çok bilen biri olduğum söylenebilir. Bu insanların hemen hepsi, kişilik olarak demeyeyim ama sosyal konum itibarıyla iyi tanıdığım insanlar. Sadece reflekslerimle bile belli bir doğruluk sağlayabileceğimi düşünüyorum. Ama dediğim gibi biz bu filmde başka bir amaçla yola çıktık. Otantik bir doğruluk önceliğimiz değildi. Gerekirse Shakespeare'in mezarı ya da Dostoyevski'nin Fedka'sı gibi biraz ütöpik karakterlere, gerektiğinden hafif fantastik, masalsı ya da gerçeküstü sahnelere yer vermeyi planladık. İsmail karakterinin zaman zaman Hamdi'nin ya da öğretmenin böyle bir özelliği olsun istedik.

Görüleceği üzere yönetmen, sınıf çatışmasının temsiline ilişkin bir amaç dile getirmezken, soru "sınıf" üzerinden sorulmasına rağmen "sınıf" kelimesini bile kullanmamaktadır. Daha çok "her iki taraftan da" karakterler ve özellikleri üzerinden belli bazı durumların tasviri amacı taşımaktadır. Yazarın burada "iki tarafı da" biliyorum derken kastettiği, sorulan sorudan yola çıkarak büyük olasılıkla alt ve üst sınıflardır. Yani daha çok salt zenginlik ve yoksulluk ve bunun kültürel yansımalarıdır. Sezgiler ile doğrunun bulunabileceği inancı ise oldukça gizemli gözükmektedir. Sanat ve felsefe üzerine çalışmaları ile bilinen Lunaçarski (1982: 24) de bu duruma şüphe ile yaklaşır: "İnsanlar bir gizemle karşılaşınca her şeyi açıklayan sihirli bir sözcük çıkarırlar karşımıza: Sezgi. Ama acaba gerçekten bu sözcük her şeyi açıklıyor mu?"

Yönetmenin bu film ile ödül aldığı Cannes Film Festivali'nde, daha önce bu ödülü alan ve toplumcu gerçekçi filmlerinde sınıf çatışmasını incelikli bir şekilde inceleyen Yılmaz Güney ile aynı pozunu vererek sol yumruğun havaya kaldırması, filme ilişkin bu yöndeki beklentiyi artırmıştır. Ceylan, bu pozun o anda aniden ve kendiliğinden geliştiğini, düşünülmüş bir şey olmadığını açıklarken, yaşamı boyunca sol yumruğunu sınıf bilinciyle kaldırmış olan yönetmen Yılmaz Güney kendi sinemasını şu şekilde açıklar (Güney Kültür Sanat Edebiyat Dergisi: 11):

Genel olarak ifade etmek gerekirse devrimci sanat, halkın yaşamını, halkı ezen sınıf baskılarını, bu baskılara karşı halkın mücadelesini, yeni bir topluma duyduğu özlemleri, ezen sınıflara duyulan kını, nefreti temel almalı, onların devrimci mücadele ruhunu geliştirmeli, halk kahramanlığını, halk için fedakârlık ruhunu derinleştirmeli, olumlu ve olumsuz insan örneklerini karakterize ederek mücadeleyi bütün boyutlarıyla konu edinmelidir. Sanatın ana konusu, işçiler, köylüler, halk aydınları, devrimci militanlar, kısaca sosyalist mücadele süreci olmalıdır. Bu süreç içerisinde, olumlu olumsuz, sınıf dayanaklarıyla birlikte işlenmelidir. İşçiyi anlatırken patronu, köylüyü anlatırken toprak ağasını, toprak kapitalistini anlatırken; devrimci militanı anlatırken kaypak küçük burjuva unsurları, polisi, bürokrasiyi ve devlet mekanizmasının işleyişini de birlikte, sınıf gerçeklerine bağlı olarak anlatmalıdır. Sadece toplumun objektif tanımlanması, sadece eleştirel gerçeklik yeterli değildir. Devrimci sanat, toplumun gelişen güçlerinin sanatıdır, bu güçlerin gelişmesini ve mücadelesini sergilerken, aynı zamanda yol gösterici olmalı, fakat kuru slogancılığa düşülmemelidir, işi basite indirgememelidir

Sınıflara filmlerinde, mevcut düzeni yermek, politik bir bilinç oluşturmak için başvuran Güney için de mevcut durumun, toplumun sadece objektif tanımlanması, sadece eleştirel gerçeklik yeterli değildir. *Kış Uykusu* filmi sınıfları, sınıf çatışmaları, mücadeleleri ile birlikte verili düzenin tarihsel koşullarıyla beraber, bütünlüklü bir şekilde ele almaktan

ziyade, bireylere ve olgulara odaklanmış gözükmetedir. Bu yaklaşım ise araştırma öznesini, film açısından yansıtmaya çalıştığı toplumsal gerçekliği parçaladığından, filmde sınıflara ilişkin bir eleştiri varsa da izleyicinin bunu bütünlüklü bir şekilde anlamasına imkân vermez.

Filmdeki temel çatışma alanları olan mülkiyet/mülksüzlük, zengin/fakir gibi ayrımların, maddi hayattaki tarihsel bağlarından çok sadece ekonomik ya da sadece sosyal alana hapsedilmiş görüngüler olarak kaldığı söylenebilir. Toplumsal görüngülerin birbirleriyle ilişkili olmasına rağmen birbirinden koparılarak, ayrı şeylermiş gibi sunulması, yukarıda da belirtildiği gibi idealist felsefe ve idealist sanat içinde değerlendirilmektedir. Filmde şeylerin birbirinden ve tarihsel, maddi bağlarından kopuk olarak yansıtılmasından kasıt, örneğin zenginlik ve yoksulluk tasvirinin maddi köklerinden ziyade bir oluş, kader, yazgı olarak sunulmasıdır. Film bu bağlamda zengin fakir ayrımını; “erdem”, “kader/kadercilik”, “çalışma”, “iyilik”, “kötülük”, “hayırseverlik”, “vicdan”, “merhamet” gibi kavramlar üzerinden sorgulamaktadır. Bu kavramlar ise filmde, birbirleriyle ilişkili bir şekilde ve bu kavramları doğuran maddi kaynakları ile eleştirilmemekte sadece “kendinde şey” olarak temsil edilmektedir. Tıpkı idealizmde dış dünyanın duyularımızdan oluşması gibi, filmde de bu kavramlar, materyalist dünya görüşünde olduğu gibi dış dünyanın yansıması değil var olan “biricik şey” olarak kabul edilmektedir. Yani bu olguların, temelini üretim tarzından alan bir şekilde egemen ideolojinin egemen çıkarlarını korumaya hizmet eden ideolojik temelleri gösterilmemektedir. Yukarıda da kısaca özetlendiği gibi idealist sanatta sadece kavramlarla ilişki kurulur. Bütün ile değil de birbirinden bağımsız parçalarla, kavramlarla ilişki kurmak, daha önce de belirtildiği üzere, bir bağlantısızlık varsaymak anlamına gelir ve sonradan yapılacak bir ilişkilendirmenin asla onaramayacağı çarpık bir yorumu da beraberinde getirir. Seyirci bir çarpıklık hissetse dahi, çarpıklığın nedenini görmesini ve tüm bu kavramları birbirleriyle ilişkileri ve varoluş koşullarıyla analiz edebilmesini sağlayacak net bir ölçüt bulunmamaktadır.

Bu bağlamda film “soyutlama”ya başvurmaktadır. Ancak yukarıda da açıklandığı gibi, herhangi bir kavramı bağlantılı olduğu varoluş koşullarından kopararak yapılan bir soyutlama, inceleme nesnesinin yeterli düzeyde kavranmasına olanak vermez. Aksine bu tarz soyutlamalar ifade etmeye çalıştığı gerçekliği çarpıtmaktan ve bu gerçeklik hakkında kafaları karıştırmaktan başka bir işe yaramaz.

Plehanov’a (1999: 143) göre de, geri kalmışlık, durgunluk, suskunluk, kişiliksizlik gibi olumsuz niteliklerimizin gücü çok büyüktür. Bu nitelikler *tarihsel kategoriler* gibi düşünülmedikçe, *geçici olgular* gibi açıklanmadıkça, *ortaya çıkışları* gibi *gözden silinimleri* tarihsel gelişmeye bağlanmadıkça onlar zorunlu olarak yenilmez birtakım kuvvetler gibi, ayrılmaz birtakım gerçekler gibi karşı konulmaz bir “kendinde şey” gibi görüneceklerdir.

Yönetmen, toplumsal çatışmalı alanlar üzerine söyleyeceği sözde asgari bir doğruluğu, hatırlanacağı üzere yukarıda “sezgi” ile yakalayacağını belirtmiştir. Ancak sezgiler aracılığıyla özellikle toplumsal çatışmalı bir konu üzerine söz söylemenin seyircide bırakacağı etki rastlantısalıdır. Tıpkı idealist sanatta olduğu gibi doğaçlamaya yer verir. Materyalist dünya görüşüne göre sanatta da her şeyin belli bir amaç doğrultusunda

ince ince tasarlanması vardır. Toplumsal görüngüleri birbirinden kopuk, bütünlükten uzak görmek toplumsal çatışmalı alanlara anti-diyalektik bir bakışı yansıtır. Yönetmen bir röportajında kendisine filmlerinin oluşum sürecinin nasıl olduğu sorulduğunda bu durumu şöyle açıklamıştır (Ceylan, 2012: 76):

Üzerimize yağın, bize çarpan her şey bir etki bırakıyor insanda, bunların toplamı, birleşimi, karşılıklı etkileşimi yeni bir şey yaratıyor. Dolayısıyla ben çok bilinçli gitmiyorum bu konuda. Bundan sonra şöyle bir şey yapmam gerekir gibi bir fikir üzerinden gitmiyorum. Kendiliğinden birtakım görüntüler, fikirler oluşuyor. Onlar birbiriyle ilgisiz öbekler halinde duruyor. Ben de onların altında son derece edilgen bir şekilde bekliyorum. Hiçbir şey yapmıyorum. Çok pasif, edilgen bir şekilde duruyorum. Bir gün mesela bir şey yaşarsın, bir kitap okursun ve bu fikirlerden bir tanesini bir adım öne çıkarır.

Böyle bir yaklaşım gerçekliğe anti-diyalektik bir bakıştır. Ollman'ın da belirttiği gibi, diyalektiği benimsememiş düşünürler çelişkinin farklı taraflarına aynı anda odaklanmakta zorluk çekerler ve çelişkinin farklı taraflarını birbirinden kopuk incelerler. *Ortak bir duyuşsal bakış* açısı [sezgi] üzerinden ilerleyen bu düşünürler, gerçek çelişkileri ancak bir farklılık, paradoks, karşıtlık, gerilim, gerginlik, dengesizlik, bozukluk, uyumsuzluk veya bu çelişkiler açık sürtüşme şeklinde ortaya çıkmışsa çatışma olarak kavrarlar (2003: 40).

Toplumsal gerçekliğin sınıf üzerinden eleştirisi oldukça sınırlı kalan filmde aksine mevcut toplumsal düzenin egemen fikirleri olan idealist dünya görüşü oldukça geniş yer bulmaktadır. İdealist düşünce yukarıda da incelendiği gibi, sömürücü sınıfların çıkarlarının soyut, teorik biçimde gerekçelendirilmesi sosyal işlevini görür. Dolayısıyla statükocudur. Filmin bu görüşleri yansıtarak eleştirdiği iddia edilebilir. Ancak, örneğin en eski idealist dünya görüşlerinden olan “kötülüğe karşı koymamak” felsefesini yönetmen, sadece Necla'nın kocasına dönmek için kendisini kandırmasına en uygun bir hayat felsefesi olduğu için kullandığını belirtmiştir. Dolayısıyla, bu dünya görüşünü eleştirme gibi bir amaç yoktur. Benzer şekilde, yukarıda da incelendiği üzere, kadercilik, çalışmak, hayırseverlik vb. kavramlar da üretim tarzı ile ilişkileri bağlamında ele alınmamakta, objektif yansıtmanın ötesinde eleştirilmemektedir. Bu olguları ve dünya görüşlerini sadece objektif yansıtma, seyirciyi bu kavramları, toplumsal hayatta bağlantı içinde olduğu varoluş koşulları ile eleştirmeye götürmeyeceğinden ideolojik olarak yeniden üretir. Bu bağlamda filmdeki politik duruş, daha çok mevcut eşitsiz ilişkilerin bir kader, oluş olduğu, çalışarak bazı eşitsiz şartların düzelebileceği ve değişimin de mücadele eden bir sınıftan çok Allah'a kaldığıdır. Sonuç olarak film, egemen ideolojinin egemen mitlerini, idealist düşünceleri yeniden üreterek, bilinçli ya da bilinçsiz mevcut sistemin yeniden üretilmesine aracılık etmektedir.

Kaynaklar

Arslan, A. (2004). “*Temel Sorunları ve Açılımları ile Sınıf Teorisi, Sınıf Bilince ve Orta Sınıflar*”. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 2004/2. 126-143.

Çamur, A.Z. *Sanatta İdealizm Postmodernizm ve Sosyalizm*.

http://www.sanatcephesi.org/SC/234/sanatta_idealizm,_postmodernizm_ve_sosyalizm/

- Cornforth, M. (1962). *Tarihsel Materyalizm*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Cornforth, M. (2009). *Pozitivizm ve Pragmatizme Karşı Felsefeyi Savunmak*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Engels, F. (1999). *Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu*. İstanbul: İnter Yayınları.
- Felsefe*. (2000). İstanbul: Yeni Dünya İçin Çağrı Yayınları.
- Güney Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*. (2014). Temmuz Ağustos, Eylül. Sayı 69. “Ölümünün 30. Yıldönümünde Komünist Sanatçı Yılmaz Güney’i Anıyoruz”.
- Lefebvre, H. (2010). *Sosyalist Dünya Görüşü Marksizm*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Lenin, V. İ. (2001). *Materyalizm ve Ampiriokritisizm*. İstanbul: İnter Yayınları.
- Lunaçarski, A. V. (2009). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Marx, Engels, Lenin. (1996). *Sanat ve Edebiyat*. Çev. Aziz Çalışlar. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Moran, B. (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Narin, Ö. (2006). “Sınıf Çözümlemelerinin Med Cezirleri, Marks, Weber ve Ötesi”, içinde, *Kapitalizmi Anlamak*. Der: Fuan Ercan vd. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Nuri Bilge Ceylan ile Kış Uykusu Üzerine*. Erişim 10. 05. 2016. <http://www.altiyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/>
- Ceylan N. B. (2012) *Söyleşiler*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Ollman, B. (2003). *Diyalektiğin Dansı. Marx’ın Yönteminde Adımlar*. İstanbul: Yordam.
- Öngen, T. (2002). “Marks ve Sınıf”. *Praksis*. Sayı 8, Eylül.
- Ötgün, C. (2008). “Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 2. Sayı.
- Özgür Y. (2010). *Marksist Estetik ve Sinema: Erken Tartışmalar. Alternatif Politika*, Cilt 2, sayı 2, Ekim.
- Plehanov, G. V. (1999). *Sosyalist Açıdan Toplum Sanat Eleştiri*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Plehanov, G. V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat*. Sosyal Yayınlar.
- Politzer, G. (1971). *Felsefenin Temel İlkeleri*. Ankara: Sol Yayınları.
- Swingwood, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Weber, M. (1998). *Sosyoloji Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. Çev. Esen Tarım. İstanbul: Adam Yayıncılık.