



## KÖTÜ DÜNYANIN TASVİRİ -ÜÇÜNCÜ DÜNYA MODERNİZMİ VE KIŞ UYKUSU-

### *The Portrayal of Bad World -Third World Modernism and Winter Sleep-*

Dr. Öğr. Üyesi Gökselel AYMAZ\*  
Marmara Üniversitesi,  
İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü  
\*ORCID: 000-0002-3520-0163

#### ÖZ

Marshall Berman, modernitenin, “insanları modernleşmenin nesnesi olduğu kadar öznesi de kılmayı, onlara, kendilerini değıştiren dünyayı değıştirme gücü vermeyi amaçlayan olağanüstü çeşitlilikteki görüş ve düşünceleri” beslemiş olduğunu söyler. Bu görüş ve düşünceler, Fransa’da Baudelaire, Balzac, Almanya’da Goethe, Schiller, Rusya’da Puşkin, Gogol vb. ile temsilcisini bulmuş olan *klasik modernizm* idi. Modernizmin bu güçteki eserlerini üretmiş olan modernite deneyimi, Berman’a göre, günümüzde hâlâ devam etmektedir. Perry Anderson ise, Berman’ın modernizmle ilgili görüşünü on dokuzuncu yüzyıla ait bir kültür ve siyaset tasarımı olarak doğru bulmakla birlikte, bu tasarımın, günümüzle bir ilgisi olmadığını savunur. Anderson’a göre, “entelektüel açıdan bir tür düşüş (decadance)” yaşanmıştır; günümüzde Batılı sanatçının içinde bulunduğu durumun tipik özelliği, “bütün ufukların kapalı oluşudur”; Batılı sanatçı klasik modernizmi tetikleyen koşullardan yoksundur artık. Ama bu durum Üçüncü Dünya için geçerli değildir. Nitekim son dönemin başyapıtları, Gabriel Garcia Marquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık*’ı, Salman Rushdie’nin *Midnight’s Children*’ı gibi romanlar, ya da Yılmaz Güney’in *Yo’u* gibi filmler, hep Üçüncü Dünya’dan (Kolombiya’dan, Hindistan’dan, Türkiye’den) çıkmıştır. Anderson’ın dile getirdiği ‘Üçüncü Dünya modernizmi’, son birkaç on yıldır modernliğin yürürlükteki dönemini tanımlamaya çalışan günümüz sosyal teorisinde önemli bir yer tutan ‘çoklu modernlik’ kavramıyla ilişki içindedir. Çoklu modernlik, Avrupa-merkezci modernlik teorileri ve izahlarına getirilmiş bir eleştiri olarak, Batılı olmayan toplumların modernleşme deneyimlerini ‘Batılılaşma’ya indirgeyen yaklaşımları hedef almaktadır. Buna göre, Avrupa modernliğinin dönemi kapansa bile, yerkürede farklı modernlik deneyimleri yürürlüktedir. Çoklu ve geç modernlikler kavramının, modernliği kültüre indirgeyen, kültürcü bir yaklaşım olduğunu düşünenler de vardır. Örneğin Arif Dirlik’e göre, çoklu modernlikler kavramı, “birden fazla ifadesi ve eklememesi olan tek bir modernite” olarak ‘küresel modernite’ye karşılık, “yerli kültürel iddiaların şekillendirdiği” alternatiflerdir. Bu bağlamda, *Kış Uykusu* filmi özelinde Nuri Bilge Ceylan’ın uluslararası başarılarına sahip sineması incelendiğinde, onun Üçüncü Dünyaya ilişkin ütopyik tasarımları temsil eden bir “Üçüncü Dünya modernizmi” olarak değil, klasik modernizmin günümüzdeki sürdürücüsü olarak tanımlanması uygun görünmektedir. Bu şekilde tanımlanmasının önemi, hem modernizmin nesnel gerçekliği (yani modernliğin Avrupa toplumunun kendine özgü içsel bir gelişmesi değil, yerküredeki tarihsel etkileşimlerin bir ürünü olduğu, dolayısıyla birden fazla moderniteden değil, Avrupa’nın öncü rolü oynadığı hâlâ işleyen tek bir küresel moderniteden bahsedilebileceği gerçeği), hem de Ceylan sinemasının semantik yapısının “insan varoluşunun evrensel gerçekliği”, “mutluluk vaadi” gibi, ilk örneklerini Avrupa sanatında gördüğümüz klasik modernizmin “sanat ideali”ne ilişkin değerler taşımakta olduğu gerçeğinde temellenmektedir.

\* gökselaymaz@gmail.com

**Anahtar Kelimeler:** *Modernizm, Üçüncü Dünya Modernizmi, Çoklu Modernlikler, Nuri Bilge Ceylan Sineması, Kış Uykusu*

**Extended Abstract:** Marshall Berman utters that modernity “has nourished an amazingly variety of visions and ideas that aim to make men and women the subjects as well as the objects of modernization, to give them the power to change the world that is changing them and to make their way through the maelstrom and make it their own.” Those visions and ideas were the classical modernism represented by Baudelaire and Balzac in France, by Goethe and Schiller in Germany and by Pushkin, Gogol, etc. in Russia. According to Berman, the experience of modernity, generated those greatest works of art, continues now. However, Perry Anderson, who agrees with the utterance of Berman on the condition that if it is regarded as the layout of 19<sup>th</sup> century cultural and political milieu, the utterance bears no relation to modern days. According to Anderson, “intellectual decadence has taken place” and “horizons are closed” for the Western Artist. The Western Artist is deprived of the conditions triggering classical modernism. This situation is not valid for Third World, though. Hence, Magnum Opi of recent period, such as; the novels, *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel Garcia Marquez, and *Midnight Children* by Salman Rushdie, or the movies like *The Road* by Yılmaz Güney, are flourished from Third World, from Colombia, India, and Turkey. “Third World Modernism” uttered by Anderson is in relation with ‘multiple modernity’ a term, significant for today’s social theory, trying to define the borders of modernity for the last few decades. Multiple Modernity, as a critique of Eurocentric modernity theories and explanations, takes aim at the perspectives, degrading the modernization experience of Non-western societies, into “Westernization”. Regarding this, even if the period of European modernity terminated, different modernity experiences are existent on earth. However, there are some as well, considering that the concepts of multiple and late modernities are culturalist approaches degrading modernity into culture. For instance; according to Arif Dirlik, the theory of multiple modernities are the alternatives “shaped by the ethnocentric cultural claims,” “as opposed to global modernity,” as an only modernity, “having more than one expression and an articulation.” When internationally acclaimed Nuri Bilge Ceylan’s Cinematography is analyzed peculiarly within the context of *Winter Sleep*, it would be fitting that if the cinematography is defined as “the representative of classical modernity in today’s world,” rather than defining as “Third World Modernism,” representing the utopic ideas of Third World. The significance of this description is based on the fact that both the objective reality (namely the fact that modernity is not the internal progress of European society, yet the product of historical interactions on earth and consequently that there is single model of global modernity, of which Europe taking a leading part and still functioning, but isn’t more than one model of modernities) and the semantic structure of Ceylan’s cinematography carry the values of “poetic ideal” of classical modernism whose prototypes such as; “universal reality of human existence”, “the promise of happiness” and etc. can be seen in European art.

**Key Words:** *Modernism, Third World Modernism, Multiple Modernities, Nuri Bilge Ceylan’s Cinematography, Winter Sleep*

## Giriş

Nuri Bilge Ceylan sinemasına ilişkin yaygın bir eleştiri, bu sinemanın genel olarak ‘nihilist’, ‘karamsar’ ve ‘kötücül’ olduğunu söyler. Bu eleştiriye göre, Ceylan’ın filmleri ana fikir olarak “İnsan kötüdür!” demektir. 2014 Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye alan *Kış Uykusu* (2014), bu yöndeki eleştirilere sıklıkla konu olan bir Nuri Bilge Ceylan filmidir.

Filmin başkarakteri Aydın (Haluk Bilginer), dilediği gibi ünlü bir oyuncu olamamıştır Aydın. Yazmayı istediği *Türk Tiyatrosunun Tarihi* adlı kitabına hiç başlamamıştır. Heves ettiği aydın kimliğini *Bozkırın Sesi* adlı kimsenin okumadığı yerel gazeteye yazdığı yavan yazılarla yaşamak istemektedir lakin suya sabuna dokunmayan, ihtiyatlı ve risksiz yazıları emekli tiyatrocunun maliyetini ödemeye hazır olmadığı bu kimliği yaşamasına -doğal olarak- imkân vermemektedir. Yazıları üzerinden aydın kimliğine acımasız eleştiriler yönelten ablası (Demet Akbağ) ve öfkeli ilgisizliğiyle doğrudan varlığını küçümseyip kişiliğine saldıran genç karısı Nihal (Melisa Sözen) ile paylaştığı hayat artık ona kendisi hakkında aldanımlar üretememektedir. Onun aydın ve patron kimliğine oynayan oteldeki yardımcısı işçi Hidayet’in (Ayberk Pekcan) kendi sınıfına karşı sinsi

düşmanlığa varan dalkavukluğu da buna çare değildir. Bugüne dek kaçındığı iki şey yakasına yapışmıştır: Kendiyle hilesizce yüzleşmek ve ne olması gerekiyorsa onu yapmak mecburiyetindedir artık. Bu trajedi, gerçek yaşama sadık biçimde, bazen hazin, bazen gülünç biçimde açığa çıkar.

Sinema sanatının büyük ustası Tarkovski, sanatta gerçekçi olmayı “ahlâksal bir ideal”e bağlar, bu ideal sanatın dünyanın yitirilışinden duyacağı sorumluluktur.(1986, s.121) İnsanlar adına yüklenen sorumluluk bilincidir bu ve sanatçının yaratıcılığını insan varoluşunu kökünden değiştirmeyi hedefleyen bir projeyi içerir. Bu klasik modernist projedir ve Ceylan’ın sineması bu projeyi içermektedir.

### 1. Üçüncü Dünya Modernizmi

Marshall Berman, modernlik deneyimlerine odaklanan *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı çalışmasında, modernleşmeyi kapitalist dünya piyasasının tetiklediği bir süreç olarak tanımlayarak, bu sürece ilişkin tarihsel deneyimlerin, “insanları modernleşmenin nesnesi olduğu kadar öznesi de kılmayı, onlara, kendilerini değiştiren dünyayı değiştirme gücü vermeyi amaçlayan olağanüstü çeşitlilikteki görüş ve düşünceleri” beslemiş olduğunu söylemişti. “19. yüzyıl eleştirmenleri, modern teknoloji ve toplumsal örgütlenmenin insanın yazgısını nasıl belirlediğini fark etmişlerdi. Ama hepsi de modern bireylerin bu yazgıyı anlayacak ve bir kez anladılar mı onunla mücadele edecek yetide olduğuna inanıyorlardı. Dolayısıyla, kepaze bir şimdiki zamanın ortasında bile açık bir gelecek tahayyül edebiliyorlardı.”(Berman, 1994, s.28) Berman’ın “olağanüstü çeşitlilikte” dediği bu görüş ve düşünceler, Fransa’da Baudelaire, Balzac, Almanya’da Goethe, Schiller, Rusya’da Puşkin, Gogol vb. ile temsilcisini bulmuş olan *klasik modernizm* idi; insanlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirme gücü veren şey, *modernizm*’in gücüydü ve modernizmin bu güçteki klasik eserlerini üretmiş olan modernite deneyimi hâlâ devam etmekteydi.

Berman’ın yaklaşımını *Modernite ve Devrim* başlıklı makalesinde eleştiren Perry Anderson, Berman’ın, “modernizmin insanlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirecek gücü vermeyi, onları modernleşmenin yalnız nesnesi olmaktan kurtarıp aynı zamanda öznesi haline getirmeyi amaçlamış olduğu” görüşünü on dokuzuncu yüzyıla ait bir kültür ve siyaset tasarımı olarak doğru bulmakla birlikte, bu tasarımın, içinde yaşadığımız günle bir ilgisi olmadığı görüşünü savunur. Anderson, birbirini izleyen ve sonradan ‘modernist’ adı altında toplanan estetik pratikler ve öğretiler dizisine \* ilişkin konjonktürel bir açıklama geliştirmek gerektiğini dile getiriyor. “Bu tür bir açıklamada” diyor Anderson, “farklı tarihsel zamansallıklar kesişerek o belirli yapılanmayı oluşturacaktır.”(2003, s.62) Anderson’a göre, Berman’ın *modernizm*’i, yerleştiği andan itibaren hiçbir içsel değişim ilkesine tâbi olmamış, sadece kendisini yeniden üretmiştir.(2003, s.59) Oysa ki, “entelektüel açıdan bir tür düşüş” yaşanmıştır ve Berman bunu, hem sanatı hem de düşünceyi besleyen klasik modernizm ruhuna

\* Fredrick Jameson, benzer bir izlikle, modernliğin bir ideoloji olduğu yönünde eleştiri ortaya koyar. *Postmodernizm* (1994), *Marksizm ve Biçim* (1997), *Dil Hapishanesi* (2002), ama özellikle *Biricik Modernite* (2004) ve *Kültürel Dönemeç* (2005) adlı eserlerinde, böyle bir “ideolojileştirme”ye itirazını dile getirmiştir. Nihayet, Metis Yayınları editörleri, edebiyat ağırlıklı makalelerinden yaptıkları bir derlemeye *Modernizm İdeolojisi* adını vererek, Jameson’a, başlığında bu itirazı taşıyan (en azından Türkçe’de) bir kitap armağan ettiler.(2008) Burada Jameson, geçmişi şimdiye bağlayıp geleceği de şimdinin içinde acilen elde etmenin bir yolu olarak başvurulduğunu söylediği modernleştirme operasyonunun “ütopyacı perspektifin ideolojik bir çarpıtılması” olduğunu düşünüyor ve bundan endişe duyuyor; bunun tarihe ve gerçekliğe ilişkin algımızı bozup uzun dönemde ütopyacı vaadi yerinden edecek “sahte bir vaad” olmasından çekinir.(2008, s.402) Jameson, “yeniden yazım” olarak adlandırdığı operasyon sonucunda, *modernizm*’in, tarihsel ve sanatsal olarak karşılaştırılmaz bir dizi yazarı (veya ressamı veya müzisyeni) karşılaştırmak için kullanılan bir tür standart haline getirildiğini, bunun da katı ve yanlış bir modern-postmodern karşıtlığıyla sonuçlandığını belirtmektedir. Bunun bir “estetik seçkincilik” olduğunu ve postmodern kültür ürünlerinin yabana atılmaması gerektiğini düşünen Jameson’a göre, geç kapitalizmin yakın zamanda oluşmuş iç hakikatini ifade eden bu ürünlerin kolayca reddedilmesi, onun olumlu yönlerinin rahatlıkla övülmesiyle eşdeğer ölçüde olanaksızdır. Bu ikisini yapmak yerine, bu yeni kültürel üretimi, bir sistem olarak geç kapitalizmin toplumsal yeniden kuruluşuyla, kültürün kendisinin genel bir değiştirmeye yönelik geçerli bir hipotez içinde değerlendirmek daha uygun gibi görünmektedir.(Bkz.1994) Jameson, günümüz edebiyat eleştirisi için kullanışlı bir çerçeve çizdiği *Marksizm ve Biçim*’i, “Somut bir gelecek düşüncesini canlı tutmak yazınsal eleştiriye düşmektedir. Dileyelim bu görevi yerine getirebilsin!” cümlesiyle bitirmeyi uygun görmüş biridir. Jameson’a göre, bugün bizim gerçekten ihtiyacımız olan şey, *modernite* tematiğinin yerine, toptan, *ütopya* denen arzuyu koymaktır. *Biricik Modernite*’de bunu kulağa hoş gelen, aforizmaya yaklaşan bir cümleyle ifade etmişti: “Şimdinin ontolojileri geleceğin arkeolojilerine ihtiyaç duyar, geçmiş hakkındaki tahminlere değil.”(2004, s.203)“Geleceğin arkeolojisi” için işaret ettiği yer, geç kapitalist dönemin kültürel üretimidir.

dönerek -nafiye yere- geri çevirmeye çalışmaktadır.(2003, s.61) Anderson'a göre, günümüzde Batılı sanatçının içinde bulunduğu durumun tipik özelliği, "bütün ufukların kapalı oluşudur"; Batılı sanatçı klasik modernizmi tetikleyen koşullardan yoksundur artık; "devralınabilecek bir geçmişin ya da tahayyül edilebilecek bir geleceğin olmadığı, sürekli yinelenen bir bugün"de yaşamaktadır o. Ama bu durum Üçüncü Dünya için geçerli değildir. Nitekim son dönemin başyapıtları, Gabriel Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı, Salman Rushdie'nin *Midnight's Children*'ı gibi romanlar, ya da Yılmaz Güney'in *Yo'lu* gibi filmler, hep Üçüncü Dünya'dan (Kolombiya'dan, Hindistan'dan, Türkiye'den) çıkmıştır. "Ancak, bu gibi eserler, sürekli genişleyen modernleşme sürecinin zamansız ifadeleri değildir. Tersine, her biri hâlâ belirli tarihsel dönüm noktalarında olan toplumlar içerisinde, sınırları belirlenmiş çerçevelerde hayat bulur. Üçüncü Dünya, modernizme hiçbir şekilde ebedî gençlik vaat etmez." Çünkü, Anderson'a göre "bugün genel olarak Üçüncü Dünya'da, bir zamanlar Birinci Dünya'da hâkim olan yapılanmayı andıran bir yapılanma söz konusudur." Belirgin bazı özellikleri vardır bu yapılanmanın: "Çoğunluğu toprak mülkiyetine dayalı, kapitalizm öncesi farklı oligarşi biçimlerinin varlığı; kapitalist gelişmenin metropol ülkelerine kıyasla çok daha hızlı ve dinamik olmakla birlikte henüz yerleşmemiş ve istikrar kazanmamış olması" ve nihayet, "toplumsal devrimin sürekli bir olasılık olarak bu toplumlarda varlığını koruması."<sup>†</sup> Bütün bu özellikler, son dönem başyapıtlarının niçin Üçüncü Dünya'dan çıkmış olduğuna açıklık getirmektedir.(Anderson, 2003, s.70-71)

Berman, Anderson'ın bu eleştirilerine *Sokağı Okuyabilmek* başlıklı bir makaleyle cevap verir.(2005, s.183-202) Burada Berman, Batılı sanatçı için "bütün ufukların kapalı olduğu", kendisine mal edebileceği bir geçmiş veya tahayyül edebileceği bir gelecekte yoksun halde "sürekli yenilenen bir şimdiki zamanda yaşadığı" iddiasındaki Anderson'ı, "insan yaratıcılığı denen şeyin tarih boyunca daha çok hayal kırıklıklarından filizlendiğini göremiyor" olmakla suçlar. Atina'nın yarattığı hayal kırıklığından doğmuş olan Antik Yunan tragediyalarından, Fransız Devrimi'nin hayal kırıklığı sayesinde patlayan romantizmden örnekler vererek, "Ufuklar Anderson'a gerçekten bu derece kapalı geliyorsa, bunu bir insanlık durumu olarak algılamak yerine kişisel bir sorun olarak değerlendirmelidir" der.(2005, s.184-185) Berman'a göre, Batı'da modernite "dimdik ayakta"dır. Günün dünyasını deneyimleyen kalabalıklar "insanca tutkular, insanca hasretler, insanca bir düşgücü" barındırmaktadır. Bu insanların "yalnızca bir gündüzü, bir geceyi çıkarabilmek uğruna yapıp ettiklerinin birçoğu, Baudelaire'in 'modern hayatın kahramanlığı' adını verdiği o yürekliliği" yansıtmaktadır; "Bugünün kalabalığındaki insan yüzleri, belki Baudelaire'in zamanındakilerden farklıdır ama bu insanlara yön veren, onları oradan oraya savuran güçler modern çağın başlangıcından bu yana zerre kadar değişmemiştir."(2005, s.198)

Batı'nın "modernlik sonrası" diye adlandırılan bir dönemde oluşu, küre üzerinde modernizmin bitmiş olduğu anlamına gelemmez. Çünkü modernlik, Batı ile özdeş değildir, modernlik demek Batı demek değildir. Günümüz dünyası "çoklu modernlikler"in dünyasıdır. Son birkaç on yıldır, (Lyotard, Deleuze, Baudrillard, Bauman, Harvey, Jameson, Zizek vb. gibi) farklı kuramcılar tarafından ("postmodernlik", "modernlik sonrası", "geç modernlik", "akışkan modernlik" vb. gibi) farklı ifadelerle modernliğin yürürlükteki dönemini tanımlamaya çalışan günümüz sosyal teorisinde "çoklu modernlik" kavramı önemli bir yer tutar. Çoklu modernlik, Avrupa-merkezci modernlik teorileri ve izahlarına getirilmiş bir eleştiri olarak, Batılı olmayan toplumların modernleşme deneyimlerini 'Batılılaşma'ya indirgeyen yaklaşımları hedef almaktadır. Avrupa modernliğinin dönemi kapansa bile, yerkürede farklı modernlik deneyimleri yürürlüktedir. "Modernleşmeyi farklı kültürlerin homojenleştirilmesi şeklinde okumaktan ziyade, kültürlerin ve medeniyetlerin çoğulluğunu farklı modernliklerin varlığına delil diye okumamız gerekmektedir."(Kaya, 2006, s.249-250) Türkiye, daha ziyade Doğu modernliklerine vurgu yapan "geç modernlik" deneyimlerindedir. Geç modernlikler, bir sömürge ülkesi olmadan, sömürgeleşmeden, Batı'dan farklı modernlikler olarak ortaya çıkarmış deneyimlerdir.(Kaya 2006, s.23) Çoklu modernlikler içinde yer alan geç modernlik de "Batılılaşma" değildir, böyle tarif edilemez. Türkiye'nin kültürel sorunları, Doğu ile Batı arasında sıkışmış olmaktan ileri gelen sorunlar değildir. Türkiye'nin

<sup>†</sup> Yirminci yüzyıl tarihçiliğinin büyük ismi Eric Hobsbawm, 94 yıllık ömrünün kederli gözleminde süzülen bilgelikle, böylesi bir politik olasılık içindeki Üçüncü Dünya ülkelerinin kültürel yetkinliğini "Kültürel isyan zayıflığının göstergesidir" diyerek yorumlamıştı.(2006, s.281) Demokratik siyasal muhalefetin mevcut iktidarları uzun boylu şaşkına çevirip sarsamadığı "az gelişmiş", "gelişmekte olan" ya da, toparlayıcı ifadeyle, Üçüncü Dünya olarak adlandırılan ülkelerde demokratik muhalefet ancak söylem düzeyinde, yani sanatta, kültürde, düşüncede, eleştiride, ama en çok da sanatta ve kültürde başarılı olabiliyordu. Bu nedenle de politik açıdan bir "zayıflık göstergesi" idi.

kültürel ortamı, hem Doğu hem de Batı medeniyetini kendine özgü bir yoldan yorumlayan “tekil bir kültür” olarak anlaşılmalıdır. (Kaya, 2006, s.29 ve 258)

Deliller ve referanslar demetini ağırlıklı olarak -geçmiş kültürel birikim ve pratikler, mevcut kültürel özgüllükler ve dinler başta olmak üzere- kültür alanından seçiyor olması sebebiyle, çoklu ve geç modernlikler kavramının, modernliği kültüre indirgeyen, kültürücü bir yaklaşım olduğunu<sup>‡</sup> düşünenler de vardır. Örneğin Dirlik’e göre, çoklu modernlikler kavramı, ticaret, savaş ve sömürgecilik yoluyla küreselleşen “Avromodernite” evrenine karşılık, “yerli kültürel iddiaların şekillendirdiği” alternatiflerdir.(2009, s.9) İdeolojik ve metodolojik farklılıkları ne olursa olsun, moderniteyi -ondan toptan vazgeçme raddesinde- yeniden kavramlaştıran akademik çabaları yönlendiren şey, “Avrupamerkezciliği aşma ve ötekilerin seslerini, deneyimlerini ve kültürel miraslarını moderniteye dâhil etme çabası” idi.(2009, s.90) Bütün bu çabaların vardığı noktada tanık olduğumuz şey, modernitenin kültürel olarak tanımlanmış alanlara ve düzeylere parçalanmasıdır.(2009, s.11)

Kültürel ayrışmaların ötesine geçemeyen bu yapay bölünmeler karşısında ‘küresel modernite’ kavramını önerir Dirlik. Modernite ve modernlik kavramlarının ‘çoklu’, ‘geç’ vb. biçimdeki her türlü çoğul kullanımlarından ayrılması gereken bu kavram, “birden fazla ifadesi ve eklenmesi olan tek bir modernite” olgusunu savunur. Dirlik’e göre en başından beri küreselleştirici olan modernite (2009, s.91), Avrupa toplumunun kendine özgü bir içsel gelişmesi değil, -sömürgecilik dâhil- tarihsel etkileşimlerin ürünüydü. Ama bu birden fazla moderniteye değil, Avrupa’nın öncü rolü oynadığı hâlâ işleyen tek bir küresel moderniteye işaret eder.(2009, s.90) Bu küresel modernite içinde yerel kültürel pratikler ve kültürel üretim, moderniteye muhalefette modernin yerel temellüklerinin (üstlenilmelerinin) açıklanmasında büyük önem kazanmıştır.(Dirlik, 2009, s.92) Onun politik önemi de buradan gelir. Modernitenin doğurduğu mağduriyetlere karşı muhalefet, ‘akıl sömürgeleştirilmesine’ karşı mücadele araçlarını yerel kültürlerin yeniden ileri sürülmesinde bulan postkolonyal aydınlara küresel görünürlük sağladı. Kültürün ön plana çıkmasında önemli bir rol oynayan bu durum, hem zayıf konumda olunan politikadan kaçışa hem de politikanın farklı araçlarla yürütülmesine imkân tanıdı.(Dirlik, 2009, s.102)

Bu noktada Dirlik, Üçüncü Dünya kavramını da eleştirel bir içerikle kullanır. Üçüncü Dünya kavramı, onu meydana getiren koşullar ortadan kalktığı halde, İkinci Dünya diye bir şey ortada yokken, hâlâ akademik ve siyasal söylemlerin içinde yer alabilmektedir.(2008, s.249) Zira Dirlik’e göre, sosyalist alternatifin ortadan kalkması, 1950’lerden beri jeopolitik düşünceyi yönlendirmiş olan “Üç Dünya” teorisi içindeki dünyanın üçlü tasavvurunu “alâkasız” hale getirmiştir. Günümüz gerçekliğinde Üçüncü Dünya, “sömürgeciliğin mirasından veya yeni sömürgeciliğin gerçeklerinden kaçma çabalarından, sosyalizme potansiyel aday ya da müttefik olan toplumların gevşek bir toplamından” meydana gelmektedir.(2009, s.8) Üçüncü Dünya’nın söylemsel bir kategori olması dışında belki de bir önem taşımadığını ve hatta eski bir söylemin gönderme yaptığı koşulların şu anda uğradığı dönüşüm sebebiyle belki de hiçbir anlam ifade etmediğini dile getiren Dirlik’e göre, buna rağmen Üçüncü Dünya düşüncesinin anımsanması önemlidir. Ama bunun nedeni, bu düşüncenin bugünü tanımlamada uygun kaçması değildir. “Asıl neden Üçüncü Dünya ülküsünün içinde barındırmış olduğu ve beraberinde günümüz üzerinde bir geçmiş perspektifini ve bu perspektifin ürünü olan eleştirel imkânları taşıyan siyasal anlamların hâlâ bugüne uygun düşebilmesidir.”(2008, s.17) Bu bakımdan, artık İkinci Dünya ortada yokken Üçüncü Dünya gibi bir terimi kullanmak “sayısal olarak bir anlama sahip olmasa bile tarihsel bir anlam içermektedir.”(2008, s.250) Dirlik’e göre, Üçüncü Dünya kavramının denk düştüğü toplumların, “alternatif küresel vizyonlar” konusunda “özerk kaynaklar olarak hizmet edebilme potansiyelleri” vardır; küresel durumun güncel durumu Üçüncü Dünya’yla ilgili ütopyik tasarıların ortadan kalktığı fikrini işlemektedir; “Üçüncü Dünya’yı hatırlamak, bugünle ilgili radikal alternatiflerin tahayyülünde esas olan bu ütopyik tasarıları hafızalara geri kazanmaktır.”(2008, s.250-251).

<sup>‡</sup> Burada (Richard Hoggart, Raymond Williams, Stuart Hall ve David Morley tarafından temsil edilen, egemenlik altındaki toplumsal kesimlerin güç ile ilişkisinde kitle iletişim araçlarının rolüne odaklandığı erken evresinden ayrı olarak) *cultural studies*’in yerel kültürel kimlik oluşum ve çatışmalarını temel almakta olan ve bilhassa Amerikan ve Fransız üniversitelerinden yayılan geç dönem çalışmalarının da etkili olduğunu düşünmeye hakkımız vardır. Üstelik, kültürel çalışmalar içinde ağırlık kazanan bu ‘postkolonyalist söylem’, ne ilginçtir ki, Birinci Dünya kurumlarında çalışan Üçüncü Dünya kökenli aydınların çalışmalarından yayılmaktadır.(Dirlik, 2008, s.27-28)

Kültürel yetkinlik, politikanın kitleler için öncelikli uyarın olabileceği koşullara erişene dek, Üçüncü Dünyaya ilişkin “ütöpic tasarımlar”ın, ya da bizzat Üçüncü Dünya toplumlarının ümitlerinin, düşlerinin, kurmak istedikleri dünyanın bir mahfazasıdır. Immanuel Wallerstein de, dünya politikasındaki somut sorunların varlığını, yirmi birinci yüzyılın bu ilk yarısına, yani kapitalist dünya ekonomisinin tam ve şiddetli bir kriz içinde olacağı bir döneme girerken hiç kimsenin Üçüncü Dünya için yeni stratejiler ve programlar ortaya koymamış olmasına bağlıyordu. Çünkü (Yalta paradigmasından çıkmış bir kürede) Üçüncü Dünya için daha zor koşullarla karşı karşıyaydık artık.(Wallerstein, 1998, s.19)<sup>5</sup> Bu tablo, Üçüncü Dünya entelektüellerine bir görev çıkartıyordu. Toplumsal koşulların iyileştirilebileceği beklentisinin pek âlâ mümkün olduğu, fakat toplumun unutturma, yok sayma, korkutma siyaseti altında ezildiği bir yerde o toplumun okuryazar kesiminden olma sorumluluğu, bu zümreyi politikleştiriyordu. Hobsbawm da bu nedenle, “Günümüzün karakteristik devrimcileri entelektüeller olmuştur” diyordu.(2006, s.282)

## 2. İnsan Varoluşunun Evrensel Gerçeği

*Kış Uykusu*, ilk bakışta, Üçüncü Dünyaya biçilmiş bu misyon çerçevesinde, bir aydın portresinin sorunlu ruh haline odaklanmış gibi görünebilir. Filmin -ismiyle müsemma- başkarakteri Aydın, emekli bir tiyatro oyuncusudur ve Avanos vadisinde babadan kalma bir oteli işletmektedir. Karakter ve yerin bu şekilde tayin edilmiş olması, hikâyenin Türk sanatında klasikleşmiş bir ‘aydın-taşra’ çatışmasını işlemekte olduğunu düşündürebilir. Ceylan’ın daha *Koza* (1995) ve *Kasaba*’dan (1997) başlayarak, *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002) ve *Bir Zamanlar Anadolu*’da (2011) filmleriyle ilerleyen sineması böyle bir refleksi anlaşılır kılıyorsa da, *Kış Uykusu* Türkiye’de kültürün hem üretimi hem de eleştirisinde kadim başlıklardan olan ‘taşra-aydın’ çatışmasıyla ele alınacak kadar olağanlaşmış bir konuyu işlemiyor. Babadan kalma mülkleri işletmek üzere geldiği bozkırdaki zorunlu ikâmeti ve bozkır insanıyla bu ikâmet nedeniyle girdiği zorunlu ilişkiler de yine benzer bir kolaylıkla “Türk aydınının taşra sıkıntısı” gibi alışıldık bir tespitle sınırlandırılmaz. *Kış Uykusu*, bütün Ceylan filmleri gibi, insan varoluşunun çatışma halindeki evrensel gerçekleriyle ilgilenmiştir ve zemin olarak da kendisine Anadolu bozkırının sosyokültürel dokusunu seçmiştir. Mesela Çehov’un *Bozkır* (1985) hikâyesinde olduğu gibi, evrensel insan gerçekleri bu arazinin de sakinleri arasında bazen esprili bazen yıkıcı çatışmalar olarak cereyan etmektedir.

*Kış Uykusu* filminde biz, başkarakter Aydın’ın şahsında, taşra-aydın çatışmasını değil, evrensel bir konu olarak, *bireyin kendini gerçekleştirememesi trajedisini* izliyoruz.<sup>\*\*</sup> Ceylan, bu evrensel temayı *Uzak* (2002) filminde de yine başkarakter Mahmut aracılığıyla işlemiştir.(bkz.Aymaz, 2014, s.281-292) Aydın’ın İmam Hamdi’ye (Serhat Kılıç) “Sen bir daha bana gelme, ben bu işlerden anlamam” demesi, veya bizi *Uzak* filmine götüren bir ayrıntı olarak, Hamdi’nin on kilometre yolu imkânsızlıktan yürüyerek gelme mecburiyetinin zaruri neticesi olan çamurlu ayakkabıları ve kokmuş çoraplarından tiksilmesi, taşrayla arasına mesafe koymak istemesinden değil, genel olarak kendiyile bütün diğer insanlar (ablası, karısı, arkadaşı) arasına koyduğu ve çevresindeki her şeyi kemirip kurutan kibridendir. Ve bu kibir ise *kendini gerçekleştirememiş olmanın öfkesindedir*. Bu öfke insan varoluşuna ürkütücü bir gerçeklik vermektedir. Bunun da bir aydında teşhir edilişi gerçeğin tüm utanç vericiliğiyle gösterilme isteğinden ileri geliyor. Çünkü aşağılığın en yüksekte olanı en

<sup>5</sup> Wallerstein’e göre, demokratik talepler ile Üçüncü Dünya halklarının sosyo-psikolojisi arasında asimetrik bir durum söz konusuydu. Wallerstein, bu asimetride, dünya sisteminden yarar sağlayanların statükonun devamı için kayda değer bir siyasi enerji harcamaları, bu sistemden yarar sağlayamayanların ise statükoyu dönüştürme yolunda bilgisizlik, korku ve ilgisizlik nedeniyle aynı ölçüde enerji harcamamakta oluşlarının yanı sıra, bireysel yükselme olanağının ezilenlerin uyanık bir azınlığı için hâlâ bir çıkış olanağı sağlamakta oluşunu da hesaba katıyordu. (1998, s.201-202)

<sup>\*\*</sup> “Yaşam, var olmak için kendine koyduğu hedeflere uygun bir ruh geliştirmesi için insana tanınmış bir süreden başka bir şey değildir ve insan bu gelişimi gerçekleştirmek zorundadır.”(Tarkovski, 1986, s.62) O yaşamı ele geçirmek, kendimize eksik kalmamak, kendimizden dışlanmamış bir hayat kazanmak demektir. Bunun benlikteki karşılığı, önümüze koyduğumuz hedefe uygun bir ruh geliştirmektir. “Hiç kimse öne sürdüğü şey olmayıp, hele hele, sergilediği şey hiç değildir. Üstelik de herkes zamanla ne olduysa o olmaya meyyâldir.”(Bloch, 2010, s.39) Tabi şu da bir gerçek ki: “İstemler, düşüncelerin ilk aşamalarından başka bir şey değildir. Birçok durgun ırmak, gürültülü çağlayanlarla başlar ama hiçbirisi çoşup köpürecek denize kadar ulaşamaz.”(Lermontov, 1970, s.133) Ne var ki: “Bu, *ex nihilo* (hiçlikten) yaratmayla ilgili bir mesele olamaz. İnsanlar kendi kendine karar verir ama bunu ancak doğaya, dünyaya ve birbirlerine derin bir bağımlılık temelinde yaparlar.”(Eagleton, 2012, s.99-100) İnsanın kendi hayatına kazandıracığı anlam, bu bağımlılıkla içeriden sınırlanır.

çirkindir. Bir yandan, kendine dönük öfkesiyle yalnızlaştırıp hayatını kurutmuş olduğu karısıyla tartışırken ileri sürdüğü inandırıcılığı kalmamış acıklı savunmasında gençliğinin devrimci fikirlerine sarılır, ama öte yandan varlıklı biri olarak yaptığı bağışlar konusunda idealist taşra öğretmeni Levent (Nadir Sarıbacak) tarafından sıkıştırıldığında zenginliği/yoksulluğu Allah'ın yarattığını, kendisinin bunu değiştiremeyeceğini söyler. Geçim sıkıntısı yüzünden ödeyemediği kira borcu nedeniyle icraya verdiği kiracısı İmam Hamdi'nin, Aydın'ın yüzüne karşı sergilediği saygılı tavra rağmen arkasından ana avrat sövmesi, bu ikiyüzlülük kadar çirkin değildir.

Ceylan'ın aydın-taşra çatışmasında aranıp keşfedilmeye çalışılan öngörülmuş eleştirelliği, hiç beklenmedik biçimde, esasen cesurca burada yatmaktadır. Dolayısıyla, *Kış Uykusu*'nu konuşmanın en anlamlı momentleri de, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin geneli için söylenen 'nihilist', 'kinik', 'karamsar' ve 'kötücül' iddiaları olmalıdır. Zira diğer bütün filmleri gibi bu filmin de en cesur yanı, dünyanın neden karamsarlık üreten bir yer olduğunun ve insanların kötülüğünün gösterilme biçimidir.

### 3. Sanat *ideal*'i

Sanatın özgürleştirici rolünü önemsemiş olan Adorno'ya göre yaşanan dünyanın kötülüğü, gerçekliğin yaydığı karanlık, sanat için bir *ideal*'dir. Çünkü sanat da gerçeklik üzerine bir düşünme biçimidir ve "düşünen kimse kırgınlık ve umutsuzluğa sürüklenmez, düşünme kırgınlık ve umutsuzluktan yücelmez." (akt.Oskay, 1995, s.33) O yüzden kötülüğü ve karanlığı yetkince tasvir eden sanat, *özgürleşimci praxis*'e yakın bir eylem olacaktır.

Ceylan'ın "İnsan kötüdür!" dediği iddiasını güden eleştirilerin temel bir sebebi, Ceylan'ın karakterlerinin değişime ehil dünyada edilgin birer "dünya gözü" olarak kalıyor olmalarıdır. Zihinsel etkinliğin her türü gibi sanat ve dolayısıyla sinema da nesneden öznel, dolaysızdan dolaylıya bir ilerleyiş olduğundan, gerçek yaşamdaki kötülük ile perdede izlenen arasındaki bağda kendisini hissettiren şey "dolayım" sorunudur. Ceylan'ın filmlerinde de kendine özgü bir dolayım işler. Öncelikle, Ceylan'ın karakterleri, *kendini gerçekleştirememe* ve *kendi olamama* trajedisinin figürleri olduklarından, genelde hayata hep bir *büyük insan* olma isteğiyle başlayıp sıradan bir *yalnız insan* olarak sonuçlandıran tiplerdir, Ceylan'ın kamerası onları kaydetmeye başladığı anda hayat karşısında çoktan edilgin birer "dünya gözü" olarak donakalmışlardır. Kameranın perdeye yansıtmaya değer bulduğu bilinçli bir tercihidir bu. Oysaki Ceylan'a nihilist diyen eleştiri, tuvalde, sahnede, sayfada ve notada olduğu gibi, perdede de daima bir *homo faber* (yapan/eyleyen insan) görmek arzusundadır, bu eleştiri nezdinde *homo contemplativus* (tefekkür/temaşa eden insan) ancak çöküşün nihilizmini temsil ediyordur. Ama unutmayalım ki, kutsanan *homo faber* bazen mahveden insan, horlanan *homo contemplativus* ise ifşa eden insan olabilmektedir. Mesela: "Ne önemi var!" deyip olayı kapatabilecekken, cebinde azıcık parasıyla kırılan araba camının parasını ödemeye gelmiş yoksul adamın yüreğini asla ferahlatmayıp, aksine, getirdiği azıcık paranın birkaç misli fiyat söyleyerek onuruna bir karabasan gibi yüklenen, ya da öğrencileri için bir derslik inşa edilmesi konusunda kendisinden yardım isteyen Garip Köyü'nün genç öğretmen hanımına yardımcı olma düşüncesinden uzun uzun tefekkür ve temaşa ettikten sonra köye sapan yolun kavşağında vazgeçip yoluna giderek dünya işlerine somut bir katkıda bulunma fırsatını tepen Aydın da kendi donukluğu ve hamlesizliğinde insanın kendine ve dolayısıyla dünyaya ettiği kötülüğü ifşa eder.

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

#### 4. Mutluluk Umudu

Ceylan'ın estetiği, somut dünyanın somut sorunlarını çözüme kavuşturma iradesiyle o denli ilişkilidir ki, 'nihilizm'/'kinizm' bir yana, estetik kategorileri devrimci estetiğin ilkeleri çerçevesinde yeniden üretme girişiminin bile konusu olabilirler. Çünkü onun filmleri, kötü dünyanın kurtuluş ümidine insan ilişkilerinin somut alanından öğeler taşımaktadır. Yeryüzü denilen *nesnel imkân zeminine* (Bloch, 2007, s.246-247) hâkim olan somut duygu 'iyilik' olsaydı, Ceylan'ın filmlerinin hâkim duygusu da 'iyilik' olurdu. Fakat o henüz iyiliğin nesnel imkânıdır; somut gerçeğe dönüşebilmesi için kötülüğünün keşif ve ifşa edilmesi gerekiyor ki Ceylan'ın yaptığı da budur. Böylelikle, insanı ve yeryüzünü kötülemez ne kelime, bir imkânın heba edilmesine engel oluyor.

Gerçeğin karanlığı karşısında sürüklenen kinizmden sanatçıların entelektüel miras olarak aldıkları şey, genellikle, 'toplumu küçük görme'dir. (Hauser, 1984, s.198) Ceylan böyle bir kinik olmadığı gibi, "kitleyi modern bir destanın kahramanı gibi selamlayan" Victor Hugo da değildir. (Benjamin, 1995, s.140) Sadece, sanatı için insansın yapamayan bir sinemacı vardır karşımızda. Bu da, eğer zaruri ise, yeterince politiktir. Çok istenirse filmde, kentli ve eğitilmiş Aydın'ın çatışma halinde olduğu İmam Hamdi ve işçi İsmail'in insani acılarıyla kendi arasına koyduğu mesafe koyuşu, veya bu işçinin büyüyünce polis olmak isteyen 12-13 yaşlarındaki oğlunun Aydın'a öfkeli bir halk çocuğu oluşu vs. gibi, Cumhuriyet aydınlanmasına bağlı laik modernler ile AKP tabanı arasındaki çatışmaya dair semboller, yani *Kış Uykusu*'nun Türkiye'nin güncel politik meselelerine değinen bir film olduğuna ilişkin kanıtlar da bulunabilir. Ama çok da anlamlı bir çaba olmayacaktır bu. *Kış Uykusu*'nun sanatın eleştireliliğine sahip olduğunu göstermek için düz algıyla dile gelebilecek bu tür kolay yorumlara ihtiyacı yok. Örneğin, nasıl ki çağın dönemecindeki Rusya'nın politik bir kesiti değilse *Diriliş*'te okuduğumuz, *Kış Uykusu*'nda da Türkiye'nin güncel politik meselelerine bir dokunuş değil, insan varoluşunun, zemin olarak kendisine günümüz Türkiye'sinin sosyokültürel arazisini seçmiş olan, çatışma halindeki evrensel gerçeklerdir perdede izlediğimiz. Propagandist olan her şeyden sıyrıldığı için Ceylan'ın eleştireliliği politik açıdan müphem bir görüntü veriyor olabilir ama sanatta politikliğin en etkin biçimini sergiliyor.

Ernst Bloch'un Rembrandt resimlerinde tespit ettiği ışığın bir benzeridir yani: "Renklerin yegâne kaynağı dünyanın veya dünyanın ardının iç ışığının gizemli yansımasıdır. Ne güneştir onun geldiği yer ne yapay bir ışık kaynağı." Ne mevcut dünya, ne de mevcudiyetine inanılan yedi kat göğün üzerindeki dünyadır bu "dünyevi de doğaüstü de olmayan" ışığın kaynağı. Rembrandt'ın ışığı bu haliyle somut dünyada hiç görülmez. Çünkü *umut perspektifinin ışığıdır* o. Mekân karanlıktır, ama "gizemli biçimde yalnızlıktan ve siyahlıktan sökün eden ışık, gayri mevcut umudun veya parıltının hakikatini mevcut dünyanın karanlık sivaları üzerine resmeder." (Bloch, 2012, s.133, 134)

Nuri Bilge Ceylan, insana dair ümidin maddesini derinlemesine bir uğraşla keşfediyor ve keşfetmeye de devam edecek. Sıkça övgü alan "sinemayı edebiyata yaklaştıran kamerası" da bu derin uğraşından ötürü insani meselelerde derin bilgi sahibi olmasıyla açıklanabilir ancak. Her zamanki harikulade görüntülerinin yanında başarılı uzun diyaloglarıyla da dikkat çeken *Kış Uykusu* bunun son ve en güzel örneğidir. Ama sadece insan yüzlerine ya da seslerine değil, dört duvar arasına, açık sokaklara, geniş peyzajlara konuşmanın gücünü veren çerçeveler ve perspektifler bulabilmesi de sırf bu sayededir. Birer "kara film" olarak da izlenebilecek olan *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmlerinde ve *Kış Uykusu*'ndaki ışık, bu umut uğraşının bir izahı olarak anılmaya, dikkat çekilmeye değerdir. Ceylan'ın filmlerinde ışık, derinlere inen umut uğraşının yüzeye tercümesidir.

"Mutlu olmak demek ürküntü duymadan kendinin farkına varabilmektir." (Benjamin, 1999, s.42) Ceylan'ın sineması, sırf varlığı ve egemen kötülüğü hilesiz gösteriyor oluşuyla kendini mutluluk vadinin müttefiki kılıyor. Bir filmini izlemek üzere koltuğa kurulduğunuzda, o mutluluk, en azından güzel bir film seyretmenin mutluluğu olarak ışığını o ana yayıyor.

#### 5. Arzu İmgeleri

Kötülüğün takibi ve keşfedilenin dürüst ifşasındaki ısrar, dünyevi cennet arzusundan doğar. Ve bu temel arzu, insana ve dünyaya onu eski görünümünden kopartan yeni anlamlar kazandırır. İyi olanın amprik olarak tanınmaz ve keşfedilemez olduğu yerde gereğince açığa çıkartılmış kötülük, artık iyiliğin yol gösterici imgesidir.



iyiliğin bu imgesi, kötülüğe “kurtarılışın ışığı” ile bakıldığında açığa çıkabilmektedir. “Umutsuzluk karşısında sorumlu bir biçimde sürdürülebilecek tek felsefe, her şeyi kurtarılanın bakış açısından görünebilecekleri biçimiyle düşünme çabasıdır. Kurtarılışın dünyaya saçtığı ışıktan başka ışığı yoktur bilginin; başka her şey kurgudur, tekrardır, sadece tekniktir.”(Adorno, 1998, s.257) Dünyanın lanetinde cenneti arayan epik anlatılar kadar belli etmez niyetini ama herhangi bir Ceylan filminin yaptığı budur. Çünkü insan sadece *hâlihazırda olanın* değil, *henüz olmamış olanın* da içinde yaşar. Hâlihazırda olan henüz olamamış olanın *nesnel mümkünüdür*. Henüz olmamış olanın gerçekleşme olasılığı, bu yüzden, hâlihazırda olana bakılarak bilinebilir. İnsan ve dünya bu şekilde bilinip kavrandıktan sonra, onlardaki kötülük insanın düşlediği gelecekteki gerçekliğinin nesnel dayanağı oluverir. Gerçekleşme koşulları bir araya gelmeye başladığı andan itibaren ise henüz olmamış olan artık *reel olarak mümkündür*. *Uzak*'ta Mahmut'un durup düşündüğü halde çekmediği fotoğraf, *Bir Zamanlar Anadolu*'da araba farlarının önünde ümitsizce uzayan yol ve nihayet *Kış Uykusu*'nda da dünyayı keşif yolculuğunda (kahramanımızın bir türlü “kaçıp gidemediği”) otele bir süre konakladıktan sonra bir sabah yeni maceralara doğru basıp giden motorsikletli gencin ardından Aydın'ın imrenen bakışı, veya otele dekor olsun diye yakalattığı yılki atını bir gece iplerinden kopartıp doğaya salışı vb. hep umut edilen ama henüz olmamış olanın nesnel dayanağıdır. Çünkü Aydın, insanlığın kötü bir yerinde durduğunu bilmekte ve onun uzağında olmayı istemektedir (*hâlihazırda olan*). Kötü bir yerden uzakta olmayı istemek, kolaydır. Ama insanı oradan alıp götüreceği “yol” (*reel mümkün*) henüz ortada yok ise, evvela o yolu döşemek gerekir. Mevcut mıntikanın olağan hali, mutlak kısırılmışlık, ya da özgürlüğün tekensiz serbestliği de (*nesnel mümkün*) bu konuda kendiliğinden bir ümit ya da ümitsizlik yaymaz, her yöne açılabilir serbestlik, geçit vermez görünen kısırılmışlık kadar zorludur. Diyelim türlü uğraştan sonra döşenen yol kötülük mıntikasından çıkaramamış, varılan yer yine bir kötülük olmuşsa, bu inşaatta eksik olan kabiliyet değil, *arzudur*. Aydın'da gözlemlediğimiz şey de işte bu *eksik arzudur*. O köye sapmayı gibi, yılki atını saldıktan sonra karların ortasında biçare duran tavşanı büyük bir hınçla vuruşu vb. hep bunun göstergesidir. Ceylan'ın karakterleri (Don Kişot, Cyrano ya da İnce Memed gibi) doğru insan olmanın eksiksiz arzu portreleri değildirler ama insanın dünyadaki rolünü düşünmeye sevk edecek (Peçorin ya da Macbeth gibi) tebdili kıyafet içindeki yön gösterici imgeleridir. Bu tip karakterler, barındırdıkları eğilim ve saklı potansiyelleriyle, tamamlanmamış bir dünyada, insanlığın tarih sahnesinde belirecek sondan bir önceki görünümüdür.

Ceylan'ın kamerası tamamlanmamış dünyada süreçsel olarak açık bir gerçeklik servetine dalar ve orada bulduğu karakterleri kendi sonlarına doğru iter. Bu itme kötülüğü ortadan kaldırmaz, ama doğru ve dürüst şekilde ortaya serer. Dünya iyiliği, yani tarih sahnesinde insanın son imgesinin belirmesi, sanatçının değil toplumun işi olacaktır. Somut dünyanın somut sorunlarının sanatın soyut dünyasında halledilmesini istemek, umut adına dile geliyor olsa bile, umutsuz bir idealizmden başka bir şey değildir.

## Sonuç

Klasik modernizm, kapitalist toplumun yükselişiyle, para, altın ve değerli kâğıt bağının dışında bütün toplumsal bağların ufalandığı bir dünyayla *açıkça meşgûl olma*'ya başlamış bir sanattı. Bu *açıkça meşgûl olma* tavrı sonunda, Petersburg deneyimleriyle Puşkin (ve Gogol ve Dostoyevski), Paris üzerine düzyazı ve şiirleriyle Baudelaire, Berman'ın övgüyle sözünü ettiği 'modernitenin keşfi'ni gerçekleştirmişlerdi. Şimdi bu türden sanat yapıtlarının ortaya çıkmasını sağlayan koşullar, aralarında Türkiye'nin de olduğu Üçüncü Dünya ülkelerinde mevcuttur. Nitekim, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'yla Nâzım Hikmet, *Avare Yıllar*'la Orhan Kemal, *Umut*'la, *Yol*'la Yılmaz Güney ve benzerleri de, buldukları coğrafyada, benzer bir tavırla benzer bir keşfi gerçekleştirdikleri rahatlıkla söylenebilir. Bu yapıtlarda da, klasik modernizmin insanlara kendilerini dönüştüren dünyayı değiştirme gücü veren o enerjisi vardır. Puşkin'in ya da Baudelaire'in ifade ettiği biçimiyle toplumsal ve varoluşsal modernite deneyimi, bu coğrafyada açıkça hâlâ varlığını sürdürmektedir.

Nuri Bilge Ceylan'ın sineması da, hem modernizmin nesnel gerçekliği (yani modernliğin Avrupa toplumunun kendine özgü içsel bir gelişmesi değil, yerküredeki tarihsel etkileşimlerin bir ürünü olduğu, ve dolayısıyla birden fazla moderniteden değil, Avrupa'nın öncü rolü oynadığı hâlâ işleyen tek bir küresel moderniteden bahsedilebileceği gerçeği), hem de filmlerinin semantik yapısının “insan varoluşunun evrensel gerçekliği”, “mutluluk vaadi” gibi, ilk örneklerini Avrupa sanatında gördüğümüz klasik modernizmin “sanat

ideali"ne ilişkin değerler taşımakta olduğundan, Üçüncü Dünya modernizmi olarak adlandırılabilir bir sinema değil, klasik modernizmi günümüzde sürdüren bir sinemadır.

Ceylan'ın sinemasının bu niteliği, Ulrich Beck'in "düşünsel modernleşme" dediği olguyla da açıklanabilir bir durumdur. Beck'e göre modernleşme, toplum tarihinin motor gücüdür (1999, s.13), ama bu güç "başına buyruk"tur. "Başına buyruk modernleşme" (1999, s.33, 57, 63, 67) kendi temelini ve koordinatlarını ihlâl etmiştir.(1999, s.59) Küreye yayılan modernleşme, modernleşmeyi "yiyip bitirmektedir" diyen Beck'e göre, "modernleşme kendi kendinin sorunu ve konusu haline gelmekte" ve kendi hakkında bu şekilde geliştirdiği daha çok bilgi, daha çok düşünüm, daha çok eleştiri, "daha iyi bir modernliğe giden yolu" açmaktadır.(1999, s.15) Zaten Beck'in terminolojisinde "düşünüm" kavramı, "toplumun kendi kendisiyle karşı karşıya gelmesini" ifade etmektedir.(1999, s.34) Ceylan'ın sineması, modernliğin ilk yıllarının muhatabı olmuş sanatçıların modernliğe dair özgün keşifleriyle ortaya koydukları bilgi, düşünüm ve eleştiriye, yeni sinemasal keşifler yoluyla, yeni bilgiler, yeni düşümler ve yeni eleştiriler katmaktadır. Modern dünyanın Türkiyeli toplumu, Ceylan'ın keşifçi filmlerinde kendi kendisiyle yüzleşmektedir.

Film sanatının keşiflerine güvenebiliriz. Zira sinema, Benjamin'in önemle üzerinde durduğu gibi, *deneyimlenen mekân* yerine etkin şekilde *araştırılan mekânı* geçiren bir mekanizmadır.(1995, 45-76) Nuri Bilge Ceylan sinemasında görünen Türkiye, bu anlamda, araştırılmış bir mekândır, hakkında belli bir fikre ulaşılmış bir yerdir. Bu sayede 21. yüzyıl Türkiye'sinin gerçekliği, Baudelaire'in Paris'i, Dostoyevski'nin Petersburg'u, Joyce'un Dublin'i gibi, küresel modernitenin evrensel mekânı haline gelmiştir. Ceylan'ın kamerasından süzülen Türkiye manzaraları, "modernin yerel temellüklerinin (üstlenilmelerinin) açıklanması"dır, ama onu Avrupa merkezli modernite döneminden ayıran şey, "sunduğu yeni türden çelişkiler nedeniyle tanınmak ihtiyacı"dır.(Dirlik, 2009, s.92)

Türkiye'de Nuri Bilge Ceylan ve *Kış Uykusu* (veya İran'da Kiarostemi ve *Kirazın Tadı*, veya Afganistan'da Halit Hüseyin ve *Uçurtma Avcısı*, veya Pakistan'da Atiq Rahimi ve *Sabır Taşı*), tıpkı bir yüzyıl önceki Avrupalı muadilleri gibi, göz kamaştırıcı biçimde, modern hayatın ve onun her alanda belirleyici olan büyük etiğinin insanın yazgısını nasıl belirlediğini görmüş olmanın temsilcisidir. Bu bakımdan, Ceylan'ın sanatı modernisttir. Onun sineması, yalnızca hayatın büyük etiğinin insanın yazgısını nasıl belirlediğini görmüş olmakla kalmamış, aynı zamanda bireylerin bu yazgıyı anlayabilecek ve bir kez anladıktan sonra onunla mücadele edebilecek yetide olduğuna da inanmıştır ve bu yönüyle kitlelere kendilerini değiştiren hayatı değiştirmek için güç ve enerji de vermektedir.

### Kaynakça

- Adorno, T.W. (1998). *Minima Moralia*. Çev.O.Koçak, A.Doğukan), İstanbul:Metis.
- Anderson, P. (2003). Modernite ve Devrim. İçinde: *Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları*. Çev.Simten Coşar, İstanbul:İletişim.
- Aymaz, G. (2014). *Uzak'taki Kent, Kentteki Uzaklık*. İçinde: Türkoğlu N, Öztürk M. Ve Aymaz G. (der.). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. İstanbul:Pales. s.281-292
- Beck, U. (1999). *Siyasallığın İcadı*. Çev.Nihat Ülner, İstanbul:İletişim.
- Benjamin, W. (1995). *Pasajlar*. Çev.Ahmet Cemal, İstanbul:Yapı Kredi.
- Benjamin, W. (1999). *Tek Yön*. Çev.Tevfik Turan, İstanbul:Yapı Kredi.
- Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev.Ü.Altuğ/B.Peker, İstanbul:İletişim.
- Berman, M. (2005). Sokağı Okuyabilmek. İçinde: *Marksizmle Maceram*. Çev.Aylin Ülçer, İstanbul:İletişim. s.183-202
- Bloch, E. (2007). *Umut İlkesi*. Cilt I, Çev.Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bloch, E. (2012). *Umut İlkesi*. Cilt II, Çev.Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bloch, E. (2010). *İzler*. Çev.Suzan Geridönmez, İstanbul:İletişim.
- Çehov, A. (1985). *Bozkır*. Çev.Mehmet Özügül, İstanbul:İnkilâp.
- Dirlik, A. (2008). *Postkolonyal Aura, Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi*. Çev.Galip Doğduaslan, İstanbul:Boğaziçi Üniversitesi.
- Dirlik, A. (2009). *Kriz, Kimlik ve Siyaset*. Çev.Sami Oğuz, İstanbul:İletişim.

- Eagleton, T. (2012). *Hayatın Anlamı*. Çev.Kutlu Tunca, İstanbul:Ayrıntı.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev.Yıldız Gölönü, Ankara:Remzi.
- Hobsbawm, E. (2006). *Devrimciler*. Çev.H.Pınar Şenoğuz, İstanbul:Agora.
- Jameson, F. (1997). *Marksizm ve Biçim*. Çev.Mehmet H.Doğan, İstanbul:Yapı Kredi.
- Jameson, F. (2002). *Dil Hapishanesi*. Çev. Mehmet H.Doğan, İstanbul:Yapı Kredi.
- Jameson, F. (2004). *Biricik Modernite*. Çev.Sami Oğuz, İstanbul:Epos.
- Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç*. Çev.Kemal İnal, Ankara:Dost.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*. Çev.K.Atakay/T.Birkan, İstanbul:Metis.
- Kaya, İ. (2006). *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler*. Ankara:İmge.
- Lermontov, M. (1970). *Çağımızın Bir Kahramanı*. Çev.Nedim Önal, İstanbul:Varlık.
- Oskay, Ü. (1995). *Müzik ve Yabancılaşma*. İstanbul:Der.
- Tarkovski, A. (1986). *Mühürlenmiş Zaman*. Çev.Fusun Ant, İstanbul:Afa.
- Wallerstein, I. (1998). *Liberalizmden Sonra*. Çev.Erol Öz, İstanbul:Metis.

### Film listesi

- Ceylan, N.B. (1995). *Koza*.
- Ceylan, N.B. (1997). *Kasaba*.
- Ceylan, N.B. (1999). *Mayıs Sıkıntısı*.
- Ceylan, N.B. (2002). *Uzak*.
- Ceylan, N.B. (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da*.
- Ceylan, N.B. (2014). *Kış Uykusu*.