



## “KIŞ UYKUSU” FİLMİNDE GÜÇ İSTENCİ VE YALNIZLIK

Zeynep BAKİ

Öğr. Gör. Dr. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
zeynepbaki@mu.edu.tr  
ORCID: 0000-0001-5160-0856

**Atıf/Citation:** Baki, Z. (2021). “Kış Uykusu” Filminde Güç İstenci ve Yalnızlık. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* (İNİJOSS), 10 (1), 208-215.

### Öz

İnsanoğlu temel gereksinimlerinin ötesinde güçlü olma isteğiyle güdümlüdür. Modernizm sonrasında değer bunalımına giren birey, Tanrı'nın ölümünü izlemekle kalmamış güç istencinin bir göstergesi olarak kendi iktidar alanlarını yaratmaya çalışmıştır. Bu iktidar alanı bazen metropolden kaçarak kendini güçlü hissedebileceği ilksel eve dönüşle bazen de kendini ve ötekini aşmaya çalışacağı bir düzlemde seyretmektedir. Nietzsche'ye göre ahlak ve değer yargıları, günün koşullarının ve düzenin içindeki güçlü ya da zayıf kişilerin arzuları, içgüdüleri tarafından belirlenmektedir. Bu bakışla yaşamın temel özünü güçlü ve egemen olup yönetmek içgüdüğü oluşturmaktadır. Güçlü ve egemen olmak isteyen modern birey, eğer metropolde aradığını bulamaz ya da kendini yeterince güçlü bulmazsa, kendini güçlü hissedeceği, ilk yere dönme eğilimi gösterir. O ilk yer anne rahmini andıran güvenli bölge, ilk yuva, doğduğu topraklardır. Nuri Bilge Ceylan'ın eseri “Kış Uykusu”nun (2014) ana karakteri Aydın ilksel evine dönen, güçlü olabileceği, sözünün geçebileceği bir erk alanı yaratmaya çalışan emekli bir tiyatro oyuncusudur. Aydın, eşi Nihal ve kız kardeşi Necla ile miras yoluyla kalan bir otelin işletmeciliğini yapmaktadır. Bu çalışmada, Kış Uykusu filmindeki karakterler güç istenci kavramından hareketle içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Güç İstenci, Nuri Bilge Ceylan, Yalnızlık, Nietzsche, Kış Uykusu

### THE WILL TO POWER AND LONELINESS IN THE MOVIE “WINTER SLEEP”

#### Abstract

Human being is motivated with being powered beyond its fundamental needs. An individual who has entered a depression of value after Modernism, not only did watch the death of the God, but also created his/her own area of potency as a sign of will power. This area of potency is sometimes maintained with

returning to primary house where one could feel oneself strong by running away from metropolis, or sometimes on a level where the one trying to overcome oneself or another. According to Nietzsche, morals and value judgements are determined by desires and instincts of strong or weak people who are from the conditions or order of the day. With this sight we could state that, fundamental essence of life is formed by the instinct of being dominant and then managing. If an individual who wants to be powerful and dominant does not find what he/she wants from Metropolis or does not find himself/herself strong enough, he/she shows a tendency of returning to the first place where he/she feels powerful. That first place which resembles the mother's uterus, the safety place, the first home is the land where one was born. Aydın, who is the protagonist of Nuri Bilge Ceylan's immortal piece "Winter Sleep", is a retired theatre player who is trying to create an area of power where he makes himself obeyed. Aydın runs a hotel which was inherited, with his wife Nihal and his sister Necla. In this study, coming from the concept of Nietzsche's will to power; semiotics of the will power of characters in this movie and paradox of modernism will be examined with the approach of loneliness path of criticizing discourse.

**Keywords:** Will to Power, Nuri Bilge Ceylan, Loneliness, Nietzsche, Winter Sleep

## 1. GİRİŞ

İnsan nesnel bir dünyada değil, arzuların ve içgüdülerin egemen olduğu bir dünyada yaşamaktadır. Bu bağlamda insanın bütün düşünceleri, görüşleri arzularının bir sonucudur (Nietzsche, 2007: 85). Tüm insanlarda güç isteğinin ve çevreye egemen olma dürtüsünün bulunduğu ifade eden Nietzsche, canlının temelinde daha güçlü olmaya yönelik bir istek, güç istenci bulunduğunu iddia etmektedir. Filozofa göre güç istencinin en yüksek ifadesi güç isteğinin ideal bir düzen yaratma adına disipline edilmesinden geçmektedir. Bu bakışla sinema, sanatsal bir araç olarak ideal güç istencinin yaygın uygulama alanlarından birisidir. Yönetmen, sinema sanatı aracılığıyla güç isteğini yönlendirip ideal bir düzen yaratarak gücünü disipline etmektedir. Sinemayı imgeler yoluyla anlamlı kılan ve sanatsal bir anlatı türü olarak üreten yönetmenler anlatılarında kullandıkları imgelerle sadece kendi bakış açılarını değil aynı zamanda toplumu algılayış ve yorumlayış biçimlerini, içinde var oldukları toplumun kolektif belleğini de sunarlar. Sanatçılar yaşadıkları toplumun kültürel değerlerinden ve çağın getirdiklerinden bağımsız değillerdir. Bu nedenle yönetmenin öznel ve kolektif belleğine ilişkin imgeler, simgeler, semboller ve bütün bunları alımlama biçimleri iç içe geçmiş bir halde filmlerinde anlatı haline gelmektedir (Adanır, 2003). Bu bakışla her sinema yapıtı, günün koşullarından izler taşıyan ve imgeler yoluyla oluşturulan toplumsal bir panoramadır. Tematik öyküsü ne olursa olsun, imgeler nasıl ve ne şekilde sıralanırsa sıralansın yönetmen, anlatısında öznel ve kültürel belleğinin etkisi altındadır. Çünkü her film bir alımlama ve yorumlama ürünüdür. Yönetmen toplumda gözlemlediği, deneyimlediği ve imgeleminde canlandırdığı konuları, ayrıntıları ya da idealize ettiği görüntüleri bir auteur olarak kendine özgü anlatımıyla oluşturmaktadır. Yönetmen öznel belleğinin verilerini, öz gerçekliğini kendi bakış açısından yansıdığı şekliyle kurgulayarak evrene yeni bir anlam verir. Sonuçta yönetmen, hem bireysel belleğinin hem de toplumsal belleğinin yaşayarı, hatırlayarı ve anlatarı olarak karşımıza çıkmaktadır (Sabancılar, 2016: 136). Bu bağlamda yönetmen-auteur ayrımı oldukça önemlidir. Yönetmen, genel itibarıyla bir senaryoyu filme dönüştüren auteur ise yazdığı senaryoyu filme dönüştüren kişidir (Birincioğlu ve Parlayandemir, 2016: 6). Ayrıca auteur bakışını, ifadesini, görme biçimlerini ve anlatımını film aracılığıyla ortaya koyan sanatçıdır, yaratıcı yönetmendir. Bu açıdan auteur, sinema alanında otoritesini ispat etmiş, kendine özgü anlatımı olan yaratıcı kişidir. Sinema alanında kendi erkini ispat eden auteurün filmi incelenirken

yapıtı yaratıcısından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Her ne kadar bir yönetmenin auteur olmasının tek koşulu senaryosunu kendi yazdığı filmleri yaratması değilse de yazmak eylemi sanatsal faaliyet açısından önemlidir ve yazarla ilgili geçerli verilere ulaşılmasında belirleyicidir. Nasıl ki müzik sanatında bir şarkıyı iyi söyleyebiliyor olmak kişinin sanatçı olarak değerlendirilmesinde yeterli değilse sinema sanatında da teknik bakımdan yeterli olmak sanatçı olmak için yeterli değildir.

## 1. KIŞ UYKUSU FİLMİNİN GÜÇ İSTENCİ VE YALNIZLIK KAVRAMLARINDAN HAREKETLE ÇÖZÜMLENMESİ

Kış Uykusu filmi, yalnızlıktan bunalan insanların varlığına yaslanmaktadır. Küçük burjuva hayatı süren ve emekliliğinde aileden kalma bir otelin işletmeciliğini yapan Aydın, eşi Nihal ve kız kardeşi Necla ile birlikte üç kişilik bir yalnızlığı paylaşmaktadır. Entelektüel olduğu iddiasını taşıyan Aydın karakteri Oblomovvari bir ruha sahiptir. Filmin ana örgesi “Türk Tiyatrosunun Tarihi” isimli kitabı yazmak isteyen Aydın’ın hayatında her şey gerçekleştiği için hiçbir şeyin olmadığı bir bunalım dönemini konu almaktadır. Anlatının temel odağında sınıf farkı, hiyerarşik yapılar, güç istenci, ezilmiş ruhlar, yalnızlık ve varoluş sancıları vardır. Filmdeki ilk çatışma, Aydın’ın yoksul kiracısı İsmail’in oğlu İlyas’ın Aydın’ın arabasının camına taş atmasıyla başlar. Sisteme ve kurulu düzene bir itiraz girişimidir İlyas. Hiyerarşik yapılara, ahlakın ikiyüzlülüğüne itiraz olarak attığı taş İlyas’ın yüzüne tokat olarak geri dönmektedir. Kurulu düzene boyun eğen baba İsmail ve amca Hamdi hiyerarşiyi, gücü desteklemekte ve güçlünün yanında durmaktadırlar. Özgürlük, bağımsızlık, denge ve barış arzusunu da güç istencinin gizlenmiş bir tezahürü olarak gören Nietzsche’ye göre, güç istencinin en düşük biçimi varoluş istenci yani kendini koruma dürtüsüdür (Nietzsche, 2017: 384). Kış Uykusu filminde bu en düşük güç istenci görünümünü İlyas karakteri sergilemektedir. İlyas gücün karşısında eğilmesi beklendiğinde baygınlık geçirmekte, iktidar karşısında kendini koruma dürtüsünün en yalın halini sergilemektedir

Filozofa göre bu dünya “gücü isteme” oyunudur. Gücü isteyen insan “oyuncak” olmaktan ziyade oynamayı talep ederek “oyuncu” olmak istemektedir. Bu isteme tarzı hayatla, canlı olmakla ortaya çıkan bir şeydir. Bu hayatta kalma oyunu, yaşama içgüdüğü değil birtakım riskleri ve tehlikeleri içinde barındıran bir güç isteği oyunudur, özetle güçlü de güçsüz de oynamaktadır. Güçsüzün de aynı oyunda olmak istemesi, güçlüye hizmet etmesi kendi güç isteğinin bir sonucudur. Çünkü güçsüz de kendinden daha güçsüze efendilik etmek istemektedir. Bu açıdan herkes gücü istemektedir (Nietzsche, 2002: 18). İktidarı ve hiyerarşik yapıları onaylayan İsmail oğluna tokat atarak kendinden güçsüz olan çocuğuna güce boyun eğmesini salık vermektedir. İlyas güç ilişkilerinin içerisinde en altta olmasının bir sonucu olarak yediği tokattan sonra babasına hayal kırıklığı ve öfkeyle bakar. Çocuktur İlyas ve güç ilişkilerinde yenilmiştir ve yüzüne atılan tokatla kurulu düzenin gereklilikleri bilgisiyile donatılmaktadır. İlyas sadece fiziksel şiddete değil aynı zamanda simgesel bir şiddete de maruz kalmaktadır.

İsmail gücü elinde bulunduranların simgesel şiddeti altında ezilirken altta kalmışlığını saldırganca bir tutumla örtbas etmeye çalışmaktadır. Hidayet, Hamdi ve İlyas’ı evlerine bırakmamak için arabanın tamire ihtiyacı olduğu bahanesini uydururken kendinden güçsüz olan Hamdi’ye hizmet etmeyi reddetmektedir. Bu açıdan herkes kendi iktidar alanını korumaya

çalışmaktadır. Aydın karakteri ise kendinden güçsüzlere tiksinti ve aşağılamayla bakmakta kendi güvenli bölgesini ve erkini korumaya çalışmaktadır. Entelektüel bir kişilik olduğu iddiasını taşıyan Aydın, gücünü kız kardeşi ve genç eşinin üzerine uygulamaktan çekinmeyen, kendi açık yaralarını filmin doruk noktasına kadar saklamaya, gizleyip örtbas etmeye çalışan bir eksende kalmaktadır. Anlatıya konu olan bütün ayrıntılarda iktidar isteği ve hüznü bir yalnızlık göze çarpmaktadır. Bilginin güç olduğunun farkında olan herkes kadar ikiyüzlüdür Aydın. Kendini aşmaya gücü yetmediği için küçük yerin efendisi olmasının tadını çıkarmakta, güçsüz olduğunu fark ettiği noktalarda da derin hezeyanlar yaşamaktadır. Nihal ise eşinin otoritesinden sıkılmış ve yılmış bir kadın olarak kendine “iyi insan” olmak adına çözümler ve yollar aramaktadır, Nihal de iyilik yaparak kendini bağışlamaya çalışan her insan kadar ikiyüzlüdür ve kendine Aydinsız bir iktidar alanı aramaktadır. Sorumluluk duygularından kaçan ve kendine küçük bir oyun alanı inşa edip, orada otorite olmaya çalışan Aydın, kız kardeşinin de eşinin de üzerinde hâkimiyet kuramamakta, kendini de birlikte yaşadığı insanları da aşamamaktadır. Nietzsche’nin güç istencinin birçok görünümü vardır. Hakikati isteme, değer yaratmak (iyi, kötü) isteme ve kendini aşmak isteme temelinde güç istemiyle ilişkilidir. Filozofa göre, yaratıcı insan da güç istencinin hükmü altındadır, bu yüzden üstinsanların iyi oyuncular olduğunu düşünür. Üstinsanlar kendilerini oynarlar ve kendilerini türetirler (Akt. Dursun, 2014: 46). Nihal’in değer yaratma istemi iyilik şeklinde ortaya çıkmaktadır, Nihal iyilik yaparak kendi gerçekliğini, ezilmişliğini unutarak kendini aşma eğilimi göstermektedir.

Sınıf farkıyla koşullandırılmış insanlığın hüznü bir anlatısı olarak Kış Uykusu filmi, güç ve güçsüzlük sorununun kaynakları bakımından verimli bir alan sunmaktadır. Memnuniyetsizliğin, modern insanın kâbusu yalnızlığın kol gezdiği filmde, kendini temize çekmeye çalışan Nihal, yardım kuruluşlarına verdiği desteğin arkasında güçsüz olanın yok olduğunun ayrımındadır ve acı çekmektedir. Yoksulluğa karşı hassasiyet gösteren Nihal, huzursuz bir genç eş olarak Aydın’ın kültürel ve maddi sermayesi altında ezilirken kendi gerçekliğini unutmaya çalışmaktadır. Nietzsche’ye göre “güçsüz olan yok olur, daha güçlü olanlar yok olmayanları yıkar en güçlüler ise hükmü geçen değerlerin üstesinden gelirler” (Nietzsche, 2017: 45). Hiyerarşik yapıların içinde yoksulluğu görmezden gelme konusunda ustalaşmış insanlığın kendi karanlığı ve ikiyüzlülüğü ile yüzleşmesine tanıklık eder izleyici. Bu bir çağ yangınıdır, erdem ve ahlak görünüşündeki her davranış oyalanma ve onaylanma arzusu seviyesinde kalmaktadır.

Kış Uykusu ahlaki bir çöküşün bir yandan da ilerlemenin ifadesidir. Nihal çözüm yolları seçtiğine inanarak Nietzsche’nin de değindiği haliyle tükenmişliği hızlandıran bir yolu seçmektedir. Kendi güçsüzlüğüyle hameleler yapmaktadır ve güçsüzlükle yapılan her şey başarısız olmaktadır. Bu bakışla Nihal’in kendi güçsüzlüğü içerisinde insanlara yardımcı olma gayreti de başarısız olmaktadır (Nietzsche, 2017: 49). Kendini küçük düşürme, acıma, hatta yaşamın inkâr edilmesi öğretilmiştir, tüm bunlar tükenmişlerin değerleridir (Nietzsche, 2017: 56) ve Nihal tükenmiştir, Aydın tükenmiştir, tükendiğini tam olarak belli etmeyen tek kişi Necla’dır ve o da kendini didikleterek kendini tüketme girişimindedir. Dekorların yıkıldığı, insanın sefaletinin tüm çıplaklığıyla görüldüğü bir evrende insan olmanın çaresizlikleriyle yüzleşen Aydın, Suavi’nin evinde egosunu kustuktan sonra bir aydınlanma anı yaşar. Aydınlanma bilincinin dışavurumudur eşine yazdığı mektup. Kendini kabullenen her insan önünde sonunda gerçek bir aydınlığa ulaşmaktadır. İnsan olmanın, rollerin icaplarından çıkıp da samimi bir dil benimsendiği anda

(Aydın kendi gerçekliğini kabullenerek eşine yazdığı mektupta güçsüzlüğünü ifade ettiğinde) anlatı boyunca duruma hâkim olan samimiyetsizlik de sona ermektedir. Aydın'ın mektubuyla birlikte insan olmanın karanlığı aydınlığa doğru evirilmektedir.

Nietzsche'ye göre insan özü itibarıyla iyi değil, kötü ve karanlık bir doğaya sahiptir. Yerleşik sistemler insanın üstün bir ideal olduğu doğrusunu diretir. İnsanın üstün ideale tutunması ve ideal üzerinden kendini tatmin etmesi uzlaşma çabasının bir sonucudur. Nihal de Aydın da Necla da Tanrısını kaybetmiş modern insanlar olarak bir ideale tutunmaktan çok oyalanmaya çalışan, yaşamın anlamı konusunda bunalım yaşayan karakterlerdir. Aydın, Nihal ve Necla'da oyalanmalarının inkârı film boyunca kendini göstermekte ve her biri kendi değerlerinin iflasına tanık olmaktadır. Nihal ve Necla Aydın'ı Tanrılaştırmış ve Tanrı'nın yok oluşunu, değerlerinin yok oluşunu izlerken iflasa sürüklenmişlerdir. Aydın içten içe kendi yetersizliklerini görerek kendini değersiz hissetmektedir. Nietzsche'ye göre insan dünyanın gerçekliğini kabullenemediği ve anlamsızlıkla başa çıkamadığı için ıstırapının ve acizliğinin sonucunda Tanrı'yı yaratmıştır (Nietzsche, 2002: 339). Nihal ve Necla ilk bakışta Aydın'ın gücünü ve otoritesini kabullenerek onun boyunduruğu altına girmiştir. Söz konusu iki kadın da Aydın'ın yani Tanrı'nın hayatın içinde karikatürleşmesi ve oportünist tavırları ile başa çıkamamakta, Aydın'ı suçlamakta, yarattıkları Tanrı'yı öldürmektedirler. Tanrı yoksa insanın çabası da anlamsız demektir ve Nihal bu anlamsızlığın içinde değerlerinin iflasını seyretmekte Nietzsche'nin üstinsan fikrini geliştirememekte, zincirlerini kıramamaktadır. İnsanın zincirlerini kırabilmesi (zincirler: ahlaki, dini, metafizik varsayımların, ağır anlam dolu yanılmalarıdır) özgürlüğüne kavuşabilmesi için dünyanın anlamsız olduğu kabul edilmelidir (Nietzsche, 1991: 162). Aydın ise son kertede kendi acizliğini kabullenmekte, acizliğini kabullendiği ölçüde özgürleşmektedir. Bu bağlamda Nietzsche'nin üstinsanı varoluşun anlamsızlığını anlamış, bu anlamsızlık içerisinde mücadele etmeyi seçen, kendini, güçlü ve zayıf yanlarını bilen, zayıf yanları üzerinde egemenlik kuran, kendi tutkularının kölesi olmaktan kurtulan, efendi haline gelmiş insandır (Nietzsche, 2001: 54).

İnsanın kendisi de dünya da nesnel değildir. İnsan, arzularının ve içgüdülerinin hükmü altındadır ve insanın bütün düşünceleri arzularının bir sonucudur. Bu yargıdan hareket eden Nietzsche, dünya görüşlerinin, ahlak ve değer anlayışlarının doğru ya da yanlış olamayacağını ifade etmektedir. Bu sebeple ahlaksal olay yoktur, olayların ahlaksal yorumları vardır (Nietzsche, 2007: 85). Ahlak ve değer yargıları, günün koşullarının ve düzenin içindeki güçlü ya da zayıf kişilerin arzuları, içgüdüleri tarafından belirlenmektedir (Nietzsche, 2001: 48). Aydın'dan yardım talep eden öğretmenın mektubuna duyarsız kalmamasının, mektubu Nihal'e ve arkadaşı Suavi'ye okumasının sebebi mektupta kendisinden övgüyle bahsedilmesidir, çünkü mektup Aydın'ı güçlü bir profil olarak imlemekte ve Aydın bu mektupla birlikte yalnızlığını unutmakta, onaylanma ihtiyacını bir ölçüde karşılamaktadır. Ahlakın ikiyüzlülüğü Aydın'ın kendisinden övgüyle bahsedilen mektubu, Nihal'e ve Suavi'ye okuma isteği ile kendini göstermektedir. Nihal ve Suavi'nin Aydın'a gelen mektupla ilgili yaptığı yorumlar da doğru ya da yanlışın olmadığı, olayların ahlaki yorumlarının olduğunun bir kanıtı niteliğindedir.

Evrende en küçüğünden en büyüğüne herkes güç istencinin etkisi altındadır, çocuk "arkadaşlarından daha güçlü bir hale gelmek istiyor musun?" sorusuna evet cevabını verecektir (Nietzsche, 2017: 576). İlyas, güç istemektedir, Aydın gücü istemektedir, Necla güçsüz olduğu

yerde nihilist bir tavır sergilemekte, Aydın'ın yerel gazetede yazdığı köşe yazılarını aşağılayarak gücü eline geçirmeye ve Aydın üzerinde tahakküm kurmaya çalışmaktadır. Bu bakışla insanların eylemlerinin ve davranışlarının altında yatan temel nedenin güç istenci olduğunu iddia eden Nietzsche'ye göre "iyi" ve "kötü" itkiler birbirlerine bağımlıdır. Tüm iyi itkilerin kötülerden türetildiği kabul edildiğinde, dinin, ahlak kurallarının yarattığı değerlerin anlamsızlığı da anlaşılacaktır. Filozof bu noktada herhangi bir ahlak kuralına bağlı olmadan hareket etmeyi salık vermektedir. Bir eylemin iyi ya da kötü oluşunu düşündüren başarının ya da başarısızlığın geriye doğru işleyen gücü olarak algılandığını ama eylemin iyi ya da kötü oluşunun aslında insanın kendinde olduğunu düşünmektedir. İyi ve kötü, eylemin sonuçlarıyla değil de kaynağı tarafından belirlenmektedir. Her toplumsal yapı, her din, her cemaatte iyi ve kötüye yönelik ahlaki tutumlar farklılık göstermektedir. Ahlakın sunabileceği mutlak bir gerçek yoktur. Ahlak, zayıfların kendilerini koruma isteklerinin kurnazca bir tezahürü, ezilen insanların ve sınıfların umutsuzluğuna ve hiçliğe karşı geliştirilen bir panzehir gibidir. Ahlak sıradan insanlar tarafından, zorba insanlardan, şiddet kullananlardan, genel bir ifadeyle efendilerden korunmak için geliştirilmiştir (Nietzsche, 2017: 60). Filozofun düşüncesine koşut olarak din görevlisi olan Hamdi karakteri, yoksulluğuna uygun bir boyun eğme edimi sergilemekte, gücün karşısında eğilmekte ve itaat edici bir davranış içerisinde bulunmaktadır.

Dünyayı gücün ve kuvvetlerin oyun alanı olarak gören (Akt. Yücel, 2014, s. 43) Nietzsche'ye göre güçsüzler intikam almaya gücü yetmedikleri için zayıflıklarını erdem kisvesi altında gizlemektedirler. Zayıflar, kimseyi incitmeyen, kimseye saldırmayan, can yakmayan insanlar olarak güçsüzlüklerini hoşgörülülük ile maskeleyenler (Nietzsche, 1990, s. 48). Öğretmen Levent'in Shakespeare'den yaptığı alıntı da Hamdi karakteri de tam bu duruma koşut bir özellik taşımaktadır. Ağdalı ve samimiyetsiz dili ile gücün boyunduruğu altına girmeyi kabullenen Hamdi erdem ve vicdan çağrısı yaparken amacına odaklanarak hareket etmekte, uzlaşmaya çalıştığı insanlar arkasını döndüğünde onlara küfürler savurmaktan çekinmemektedir. Bu açıdan Hamdi, güçsüzlüğü mantığa büründürmenin somut bir örneğidir. Çünkü Nietzsche'ye göre kaygılı alçaklık "alçak gönüllülüğe" neden olmaktadır. Hamdi, nefret ettiği insanları boyunduruk altına alamadığı yerde boyun eğmektedir. Hamdi zayıftır ve saldıracı ekonomik güce sahip değildir, bu da onu Nietzscheci bakış açısıyla erdemli davranışlara yönlendirmektedir. Hamdi'nin gücü intikam almaya yetmediği için intikam almaya karşı isteksiz görünmekte ve uzlaşma çabasına girmektedir. İntikam alma dürtüsü ile hareket eden İlyas ise ağır şekilde cezalandırılmakta, önce tokatla sonra da gücün karşısında el öptürülerek denetim altına alınmaya çalışılmaktadır (Nietzsche, 1990, s. 48). Otoriteye boyun eğmek bir Tanrı buyruğudur, İslamiyet'in öğretilerinden faydalanan Hamdi, ahlakın bir göstereni olarak uzlaşmayı, köle ahlakının bir getirisi olarak alttan alma tavrı sergilemekte, dini de uzlaşma çabasına alet etmektedir. Aydın yoksulluğun olduğu yerde otoritedir, törel yasaların buyruğuna boyun eğmesi beklenen İlyas'tan el öpmesi beklenmektedir, uzlaşma için güçlünün gücünün kabul edilmesi şart koşulmaktadır. Ahlakın ikiye bölünmesi ile başa çıkamayan İlyas, toplumsal beklentileri karşılayamadığı için bayılır.

Schimid'e göre aşkla iktidar arasında yakından ilişki vardır. İktidar ve güç birine etki etme imkanıdır, birisi üzerinde etkili olmaktır. Aşık olma imkanı hararetini yitirip de çıkarların, arzu ve ihtiyaçların o kendiliğinde ahengi kalmadığında, herkes ötekinin "idrakine" nasıl etki edebileceği sorusuyla yüzyüze gelir. O zaman aşk bir güç aracı olarak devreye girer (Schimid, 2020, s. 61). Kış

Uykusu filminde Nihal, Aydın'dan kendi idrakini korumaya çalışırken, Aydın Nihal'e etki etme dürtüsünden kurtulamaz. Nihal kıyıda köşede bütünlüklü kalmak için uğraşırken, Aydın, Nihal üzerindeki etkisini kaybetmenin korkusunu yaşamaktadır. Aydın'ın bulduğu çare, gitmektir. Schmid bu tutumu şantajla açıklar. Çocukluğundan itibaren şantaj konusunda uzmanlaşan insan, aşk ilişkilerinde şantaja başvurur. Nihal nefes alan bir aşka ihtiyaç duyarken, Aydın, Nihal'i denetleme ve ona etki etme arzusuyla hareket eder, nefes almasına müsaade etmeyecek şekilde yapılandırır ilişkiyi. Kış Uykusu'ndan uyanış, Aydın'ın gitme şantajının Nihal'e etki etmediğini fark etmesinde görünür. Aydın Nihal'e yazdığı mektubunda gücün terazilenmesini sağlayan, sıralı dengeyi gözetken bir tutum sergiler. Nihal'in nefes almasına olanak veren bu açık mektup, gücün dengelenmesine yardımcı olur.

Ceylan'ın Kış Uykusu evreninde güç istenci Aydın'ın uzlaşma çağırısıyla (mektup) dengeyi bulur. Aydın'ın denge arayışına koşut olarak pencerenin ardındaki kafesinden bakan Nihal, gizemini korumaya devam eder. Bu bakışla Kış Uykusu filmi bir gerilim olarak kalmaktadır. Kış Uykusu filminin karakterleri ile kıyaslandığında üstinsan formuna en çok yaklaşan kendi acizliğini kabullenen Aydın'dır. Aydın, Nihal'e mektup yazmaya karar verdiğinde güçlü ve eksik yanlarının bilincindedir. Aydın'ın kendiliğini kabullendiği ölçüde huzura kavuştuğu, kendinden memnun olduğu bir yöne doğru eğimlenmektedir. Erkek auteur Ceylan, Aydın'ın huzura erişini gösterirken, Nihal'in gizemine dokunmaz.

## SONUÇ

Aydın modernizm sonrası değer bunalımına giren bireyin somut örneğidir. Eşiyle birlikte Kapadokya'ya sürüklenen, yaşamını anlamlı hale getirmeye çalışan Nihal de, eşinden ayrıldıktan sonra erkek kardeşi ile birlikte yaşamaya çalışan Necla da, yazarlıkta, oyunculukta ve ulusal basında kendini ifade etme olanağı bulamayan Aydın da modern insanın çaresizlikleri ve sıkıntıları ile doludur. Nihal, yarım, çünkü eşiyle bütün olamamaktadır. Necla yarım, ayrıldığı eşiyle birlikteyken bütün olamadığı halde eski eşine özlem duymakta, onu bağışlamanın yollarını aramaktadır. Aydın yarım, eşi ve Necla ile bir ve bütün olmanın çarelerini aramaktadır. Birlik, birbirini anlamaktan ve hissetmekten geçer. Bu bakışla filmdeki karakterler anlamaktan uzaktırlar, birbirleriyle keşif yollarında birbirlerini teğet geçmektedirler. Aydın, Nihal ve Necla modern insanlardır ama modern birey değillerdir. Çünkü birey olmanın ön koşulu özerklik ve kendine ait sınırlardır. Aydın, Nihal ve Necla bir yandan kendi sınırlarını birbirlerine kabul ettirmeye çalışırlar bir yandan da birbirilerinin sınırlarını ihlal ederler. Bu ihlal girişimlerinde güç istenci, iktidar arayışı ve saplantılı aşk belgindir.

Nuri Bilge Ceylan, Kış Uykusu filmi ile sadece Türk toplumunun güç istencini ve güç istencinin görünümüne işaret etmekle kalmamakta, daha derinde, insan olmanın icaplarına, ahlakın ikiyüzlülüğüne, insanın karanlığına, aydınlığına, uygar insanın huzursuzluğuna ve sıkıntılara yorum getirmektedir; bu bakışla yerel değil evrensel bir dil oluşturmaktadır. Ceylan, bir auteur olarak kendi güç istencini estetize ederek filmleri aracılığıyla yansıttığı için Nietzsche'nin üstinsan tanımına uygun bir tavır sergilemektedir. Ceylan anlatısında toplumsal yaşamın içselleştirilmiş sıkıntılarına yoğunlaşmıştır. Üstelik Ceylan, sadece toplumsal yaşama değil, modernizm sonrası

bireyin yalnızlığına, ahlakın ikiyüzlülüğüne, hiyerarşinin katı ve sert yüzeylerine de dokunmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. İstanbul: Alfa.
- Birincioğlu, Y. D. ve Parlayandemir, G. (2016). Yapıtsal/bağlamsal film eleştirisi: tür ve auteur eleştirilerini düşünmek.
- G. Parlayandemir (Ed.). *Türk Sinemasında Auteursleriçinde* (20-35. ss.). İstanbul: Kriter.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar*. (Çev. A. Şenel). İstanbul: Ayrıntı.
- Dursun, Y. (2014). *Oyunun ontolojisi*. Ankara: Doğu Batı.
- Nietzsche, F. (2001). *Tarih üzerine*. (Çev. N. Bozkurt). İstanbul: Say.
- Nietzsche, F. (2002). *Zerdüşt böyle diyordu*. (Çev. O. Derinsu). İstanbul: Varlık.
- Nietzsche, F. (2007). *İyinin ve kötünün ötesinde*. (Çev. A. İnam). İstanbul: Say.
- Nietzsche, F. (1991). *Gezgin ile gölgesi*. (Çev. İ. Z. Eyüboğlu). İstanbul: Broy.
- Nietzsche, F. (2017). *Güç istenci*. (Çev. N. Epçeli). İstanbul: Say.
- Nietzsche, F. (2003). *İnsanca, pek insanca*. (Çev. C. Atila). İstanbul: Say.
- Nietzsche, F. (2005). *Putların batışı ya da çekiçle nasıl felsefe yapılır*. (Çev. M. Tüzel). İstanbul: İthaki.
- Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın doğuşu*. (Çev. M. Tüzel). İstanbul: İthaki.
- Nietzsche, F. (1992). *Yunanlıların trajik çağında Felsefe*. (Çev. N. Hızır). İstanbul: Kabalcı.
- Sabancılar, D. (2016). Bireysel ve toplumsal hafızanın sanat eserlerinde "kiyafet" aracılığı ile kurgulanması: gülsün
- karamustafa ve gülçinaksoy. STD, 133-145. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/567329>
- Schimid, W. (2020). *Aşk neden bu kadar zordur ve yine de nasıl mümkün olur?* (Çev. Tanıl Bora). İstanbul: İletişim.