

Kış Uykusu Filminde Türk Aydını İmgesi

ERKE KESOVA

Öz

Batı kendini tarihsel anlamda Doğu'ya yönelik üstünlüğü üzerinden tanımlar. Batı'nın kökleri Rönesans'a kadar giden Aydınlanma'yı yaşamış olması aydın kavramını da Batı'ya özgü kılar. Bu süreç Katolik Kilisesi'nden kopuş ve sekülerleşmenin de başlangıcını tayin eder. Bu anlamda Batı'dan aşağı görülen Doğu'da (İslam inancının yoğun yaşandığı coğrafya) aydın olma çabası, çelişkili bir durumdur; çünkü Doğu, Batı ile aynı süreçlerden geçmemiştir. *Kış Uykusu* filmi ise Aydın adlı başkarakteriyile Batılılaşma çabası yüzürlü aşmış bir coğrafyada aydın olma hâlini Batı'nın Doğu'ya baktığı bir gözle inşa eder. Aydın karakteri de kendi yaşadığı topluma, kendisi de Doğu'ya ait olmasına karşın bir Batılı olarak bakar. Batılı olduğu yanılmasına kapılır. Film tüm görsel-işitsel ayrıntılarında bu durumu ifşa etmek amacıyla inşa edilmiştir. Sinemamızın tiyatroya öykündüğü uzun yıllar başkarakterin eski bir tiyatrocunun üzerinden, Türk tiyatrosunun tarihine gönderme yapmaktadır. Metnimizin bir iddiası da yönetmenin de filmi tasarlayış biçiminin anlattığı başkarakterin yaşamına paralel olmasıdır. Böylece yönetmen kendisini de Doğu'da aydın olma hâlinin bir parçası hâline getirmiştir, yönetmenin bir bakıma kendisini anlattığı iddia edilebilir.

Anahtar Sözcükler: Batılılaşma, Aydın, Türk Tiyatrosunun Tarihi, Batı, Doğu

Imagery of Turkish Intellectual in Winter Sleep

ERKE KESOVA

Abstract

The West defines itself through its superiority to the East in the historical sense. The intellectual concept that the roots of the West have experienced in the Enlightenment which goes back to the Renaissance also makes it unique to the West. This process separates the Catholic Church and determines the beginning of secularization. In this sense, it is a contradictory effort to be an intellectual in the East (the geography where Islamic beliefs live intensely), which is seen down from the West, because the East has not gone through the same process as the West but Westernization struggle continues in this region for more than a century. *Winter Sleep* builds on a vision of the West, Aydın (Turkish intellectual and leading actor's name) looks at his own society as a Westerner. He gets illusion that he is Western. The film was built to expose this situation in all audiovisual details and also for many years the story of Turkish Cinema has been emulating theatre, in relation to this situation the film refers to history of Turkish Theater through an old theatre actor who is contrived attitudes. One claim of our text is that the director created a film grammar parallel to what he tells. It can be argued that the director described himself as a part of the enlightenment in the East and talked about himself through film in a way.

Key Words: Westernization, Turkish Intellectual, History of Turkish Theatre, West, East

1. Giriş

Batı ve Doğu ayrımı modern çağdaki pek çok metinde karşımıza çıkmaktadır. Avrupa kendisini Batı olarak adlandırdığı için Doğu da Batı'nın tutumuna göre şekillenmektedir. Batı'nın üstünlüğü üzerinden kurgulanan bir dünyada Doğu genel olarak küçümsenen, hor görülen (Said, 1998: 13) ve bir gün Batı gibi olduğunda içinde bulunduğu kötü, yanlış, zararlı durumu terk edecek bir yer olarak tasvir edilir.

Oysa Batı her zaman salt gelişmişliği onun doğusunda kalan coğrafyalar da salt geri kalmışlığı temsil etmeyebilir. Batı-Doğu ayrımı, çoğunlukla Avrupa'yı Batı olarak konumlandırılan anlayış ile coğrafi olarak Avrupa'nın doğusunda kalan coğrafyalar üzerinden şekillenmektedir. Bu ayrım kendi içinde de bazı yapıyıklar barındırmaktadır. Örneğin, Avrupa'dan bakıldığında Avustralya ya da Japonya da doğuda kalmaktadır. Burada asıl dikkat çekici olan Batı'nın kendinden farklı olarak ilk bakabileceği coğrafyalarda, Batı'nın yakın doğusunda İslam ülkelerinin var olduğu gerçeğidir.

Bu ülkelerin başında da Türkiye gelir (Dicleli, 1995: 530). Türkiye bir imparatorluk olan Osmanlı mirası üzerinde kurulmuştur. Osmanlı ise tarihte bugün Batı olarak adlandırılan coğrafyanın sınırlarına kadar genişleme göstermiş, Viyana kapılarından geri dönmüş, yaşadığı gerileme ve çöküş Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla neticelenmiştir. Osmanlı yanı başındaki Batı'nın yüzyıllara varan modernleşme sürecini dinin de önemli yer tuttuğu birtakım kültürel faktörler sonucu yaşayamamış, bu yüzden geri kaldığını fark ettiğindeyse iş işten çoktan geçmiştir.

Tarihi geçmiş zaferlerin ve medeniyetlerin çok yakınında olsa da eski görkemini kaybetmiş köhne ve bir enkaz yığınının üzerinde şekillenmiş bugünkü Türkiye sınırlarında kalan coğrafya (Pamuk, 2012: 99-100) Batı'nın üstünlüğünü kabul etmekle yetinmiştir. Osmanlı çökmeden hemen önce Tanzimat Fermanı gibi hamlelerle Batılılaşmaya çabalarken Batılılaşmanın taşıyıcısı olan aydın kesim de içinde yaşadığı toplumun Batının kültürel devrimlerini yaşayamasa da yaşamış gibi görme varsayımını benimsemiştir. En azından aydın, Batılı olduğu kabul edilen biridir ve toplumu da Batılılaştıracaktır. O aydın da Batı'yı örnek alan bir Doğuludan ibarettir, bir Doğuludan Doğu toplumunu Batılılaştırması istenmektedir.

Osmanlı'nın gerileme sürecinde fark edilen pek çok alanda Batı gibi olunması gerektiği anlayışı, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte her alanda Batı'yı örnek olan bir ülkenin kuruluşuyla daha keskin bir viraj almıştır. Türkiye tarihi bir yönüyle yaşadıkları yerin her alanda Batı gibi bir ülke olduğu görünümü veren Cumhuriyet aydınlarının tarihidir. İzleri Cumhuriyet öncesine gitse de özünde Cumhuriyet'in getirdiği aydınının tipik görünümü metinde 'Türk aydını' olarak karşımıza

çıklar. Aydınin ulaşmaya çalıştığı ideal ile toplumun mevcudiyeti arasındaki derin ayırım hiçbir zaman kapanamamıştır. Bu derin anlayış farkı da toplumun kadim ve içinden çıkılmaz çelişkilerinden biri olarak yerini alır. Bu bağlamda Türk sinema tarihinin 1914'te *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin* yıkılışının filme alınmasıyla başlatıldığı (Evren, 2003: 44) ve sinemamızın yüzüncü yılında gösterime giren *Kış Uykusu* (2014) filminin başkarakterinin adının Aydın olması da göz önüne alındığında bu filmin Türk aydınının tarihsel çelişkileri üzerine kesitlerden oluştuğu rahatlıkla ifade edilebilir.

Kış Uykusu filminin içeriğindeki görsel-işitsel kodlara bakıldığında Nuri Bilge Ceylan sinemasında daha önce de izleri görülen merkez-taşra gerilimiyle birlikte, filmin içindeki filmin yönetmenini daha da görünür hâle getiren yeni bir biçim orta çıkmıştır. Burada artık daha net biçimde merkez-taşra gerilimi Batı-Doğu geriliminin dışavurumunu ifade etmektedir. Bu ayırımdan hareketle Türk aydınının tarihsel konumunun filmde nasıl tasarlanıp izleyiciye aktarıldığı anlaşılmalı çalışılırken yönetmenin de nasıl bir konum aldığı ortaya çıkacaktır.

1.1 Batı-Doğu Ayrımında Türk Aydın

Dünya tarihinde Rönesans, Reform, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi gibi kırılmalar yaşanmıştır. İtalya, Almanya, Fransa ve İngiltere'nin öncülük ettiği bu hareketlere bakıldığında bugün Avrupa'nın dünya üzerinde gelişmiş ve örnek alınması gereken bir coğrafyanın adı olması gerektiği sonucuna varılabilir. Kültürel ve teknolojik devrimler yaşayan Avrupa, kendini ileri bir medeniyet olarak görürken Avrupa kültürüne ait olmayanları kendisinden aşağı görmüştür. Avrupa kendini Batı olarak gördüğü için karşıtını da Doğu olarak isimlendirir. Bununla paralel olarak Avrupalı-Avrupalı olmayan ve Hristiyan-Müslüman karşıtlıklarının onlar için diğer karşıtlık kurma biçimleri olduğu söylenebilir.

Enver Abdülmelik hâlâ Avrupa hegemonyasındaki bir dünyada yaşadığımızı ifade ederken Avrupa merkeziliğin temel yanlısının Rönesans ile başlayan ilerlemenin evrensel olması sebebiyle Avrupalı olan her şeyin (modern bilim ve teknik) evrensel olduğu düşüncesi olduğunu belirtir (2014: 66). Bu ayırım oryantalist bir ayırım biçimidir. Doğu'nun insanları, gelenekleri, akli, kaderi vs. hakkında özcü ifadelerde bulunan her metin de bu bağlamda değerlendirilebilir (Clifford, 2014: 139).

Batı dışı toplumları açıklamak için Batı'nın yerine konan Avrupalılık ruhu, ilerlemeci ve ulaşılması gereken bir tarihsel çizgi olarak sunulur. Bu çizgi kökleri Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu ile atılan, Rönesans, Aydınlanma ve sanayileşme aşamalarından geçerek günümüze ulaşan bir çizgiyi ifade eder. Avrupalılık öncesi Batı, Hristiyan birliğine rağmen ulusal parçalanmalara maruz kalır ve Doğu ile ilişkisini de bu parçalanmışlıklar üzerinden anlamlandırır. Bu noktada Batı bütünlüğe

vardıktan sonra 'öteki'nin yani Doğu'nun da bütünlenerek algılandığı, Doğu'nun yerini öncelikle İslam'ın aldığı söylenebilir (Süphandağı, 2004: 44). Berkes'in ifadesiyle Doğu uygarlığı İslam geleneği, Batı ise çağdaş uygarlık olarak tasavvur edilir. Doğu hayatın her alanında din geleneğinden gelen kurallarla hareket eder. İslam uygarlığı çağdaş sistemde yaşayamaz bir uygarlık olarak görülür (2017: 326) ve modernleşmenin yanı sıra her alanda ilerlemeyle ilişkili tüm kavramların Hristiyanlıkla yakından ilgili olduğuna dair genel bir kabul vardır.

Avrupa için Doğu'nun, kendi gibi olmayan yakın doğusu üzerinden tanımlandığı ve burada da genelde İslam'ın yer aldığı ortadadır. Bu olumsuz Doğu algısı bir dönem Avrupa'nın doğusunda yer alan sosyalist ülkeler üzerinden de gerçekleşmiştir (Iordanova: 2007). Ancak orada sosyalizmin öncesi ve sonrasında Avrupa'nın parçası olarak görülen ülkeler yer alır. Sadece ideolojik nedenlerden ötürü bir dönem Batılı bakış onları Avrupa içinde görmemiş, demir perde ülkeleri olarak adlandırmıştır. Topraklarının büyük bölümü Asya kıtasında yer alan Rusya için de aynı durum geçerli denilebilir. Buna karşılık Osmanlı Devleti Avrupa'nın belli ölçüde içine kadar giren, Avrupa'ya en yakın doğu olarak adlandırılmıştır. Osmanlı bugünkü Avrupa topraklarının bir kısmında varlığını sürdürmüş olsa da Avrupa ile bütünleşememiş bir imparatorluk olarak dikkat çekmektedir. Bu bütünleşememenin nedenlerinin başında da İslam dini öne sürülmüştür. Osmanlı nüfusunun belirleyici çoğunluğunu Müslümanların oluşturduğu bir devlettir. Avrupa her ne kadar Aydınlanma süreciyle beraber seküler kültürün taşıyıcısı olsa da o kültürün köklerinde Hristiyan inancı olduğu açıktır (Kılıçbay, 1995: 178). Hatta Hristiyanlığın özellikle Protestan mezhebinin Avrupa'nın sekülerleşmesi sürecinde katkısı olduğu ifade edilebilir. Aydın kelimesiyse Kilise'den, özellikle de Katolik kilisesinden kopuşu temsil eder (Olgun, 2012: 149). İslam kültürünün içindeki Türk aydınının kilise ile arasına mesafe koyup aydınlanmış biri olmasını beklemek mantıklı değildir. Bunun gerçekleşmesi için Türk aydını öncelikle bağlarını koparması gereken bir kilisenin varlığına ihtiyaç duymaktadır ama böyle bir kiliseyi Türkiye gibi egemen kültürü İslamiyet'e dayanan bir ülkede bulamaz. Ancak, aydın kavramının tarihsel karşılığı budur. Böyle olunca da özü Hristiyan olan bir anlayışın bu topraklarda aydınlar vasıtasıyla yetişmesini istemek aydını ister istemez tepeden inmece bir noktaya fırlatmaktadır (Kılıçbay, 1995: 178).

Bugünkü Türkiye topraklarındaki ilk Batılılaşma çabalarının nedenine bakıldığında, bilim ve kültürdeki başarısızlık değil, savaşlardaki başarısızlıklar dikkat çeker. Osmanlı Devleti 1. Batılılaşma diye adlandırılan 1774-1820 arasında Batı karşısındaki yenilgilerin askerî sebeplerden kaynaklandığını düşünüp Batılılaşma hamlelerine ilk olarak o cepheden yaklaşır. 1826'da yenilginin salt askerî sebeplerden kaynaklanmadığı çok yönlü olması gerektiği anlaşılır, 1839'da Tanzimat Ferma-

n'ının ilanıyla beraber Batılılaşma çabaları hız kazanır (Süphandağı, 2004: 152-153). Niyazi Berkes'e göre Batılı gözlemciler, Hristiyanlığın dışındaki bir dinde yenileşme çabalarının din bariyerine çarptığını söylerler, onlara göre çağdaşlaşma süreçlerinin incelenmesinde kullanılan yöntemler dahi Hristiyanlıktan gelmektedir. Yine Berkes Türkiye'nin çağdaşlaşma konusundaki tarihsel talihsizliğini din engelinin yanı sıra gelenekselliğe bağlar. Ona göre Osmanlı'da geleneksellik Tanrı tarafından konulan değiştirilemez bir düzen anlayışı üzerinden tanımlanır. Bu tür bir devleti de sadece Tanrı'nın koyduğu düzen gerçekleştirir (2017: 29-30).

Türk aydını adında bir olgudan bahsedilecekse yaşadığı coğrafyadan ötürü birinci beslenme kaynağının İslamiyet olduğu gerçeği karşımıza çıkar. İslamiyet'in Anadolu'ya geldiğinde burada başka kültürlerin olduğu, başka deyişle İslamiyet'in bir boşluğun üzerine oturmadığı belirtilmelidir. İslam Anadolu'ya geldiğinde var olan kültürleri zimmetine geçirmiştir. Böyle bir tarihsel faktör mevcut çelişkiyi besler. Türk aydınının birinci beslenme kaynağının İslami kültür olması Batılılaşma sürecindeki bir bölünme hatta travmadır. Bugün mevcut kültürlerin yerine İslamiyet'i ikame eden bir coğrafyada Türkiye, aydınından özü Hristiyan olan bir kültürün taşıyıcısı olmasını beklemiştir. Türkiye, Osmanlı kaftanını çıkarıp Türkiye paltosunu sırtına geçirerek çok hızlı bir dönüşüm yaşamış ve kısa süredeki bu aşırı Batılılaşma çabasında aydın sınıf konum alamamıştır. Cumhuriyetçilik de Batı'dan getirilen ve Doğu'ya ait olmayan egzotik bir bitki gibidir. Köklerinin toprağın derinliklerine inmeden çiçek açmasının beklenmesi de Batılı değerlerin taşıyıcısı konumundaki aydın sınıfın temel çelişkisi olur (Toynbee'den aktaran Türkdoğan, 2003: 41).

Türk aydını kendi ülkesine o ülkenin içinden Batılı gibi bakma çabasıdadır (Süphandağı, 2004: 179-204). Aynı zamanda bu Batıcı ve Batılılaşma yanlısı aydının Batı'yı Doğulu şekilde okuması anlamına gelir (Kılıçbay, 1995: 178). Batı yüzyıllara varan devrimlerini çok ağır şartlarda sırtına yüklemiş, kazandığı değerlerin hakkını verirken daha önceki görkemli uygarlıkları aşan pek çok zenginlik sergilemiştir (Karakoyunlu, 1995: 120). Buna karşılık geleneksel değerlerinden kurtulamayan Türk aydını iki arada bir derede kalmış, kısacası iki yüzlü bir görünüm sergilemektedir. Kendi ait olduğu topluma sanki oraya ait değilmiş gibi bir görüntü verirken toplumdan da giderek uzaklaşmış ve yalnızlaşmıştır.

Türk aydını aydınlatmaya soyunmuştur, bu görevi yerine getirmekle uğraşırken kendini aydınlatamamış ve karanlıkta kalmış gibidir. Refah, bilim ve teknolojinin getirdiği bütün imkanlara Batılılaşarak kestirme yoldan ulaşmaya çalışılmıştır. Böylece Batılılaşmanın gösteriden öteye taşınamaması ülkenin kaderine dönüşmüştür (Karakoyunlu, 1995: 104; Süphandağı, 2004: 37). Bu noktada Batılılaşmayı seçmemek bir çözüm müdür? Muasır medeniyet en nihayetinde Batı'dır. Mevcut

şartlarda Batılılaşmak aydından tiyatro sanatının sembolü olan iki maskeyle rol yapmasını istemektedir. O yüzden Türk aydını rol yapmak üzerinden tanımlanabilir, aydın o maskeleri takıp kendinin toplumdan nasıl da izole olduğunu karamsar karamsar izlemekte gibidir.

Doğu'ya temas eden pek çok kültürel ürün de Batılıların gözüyle Doğuluları hor gördüğü için eleştirilebilir; çünkü bu metinler genelde Batı'dan çıkar ve Batı'nın yüceliğini kabul eder, hakkını teslim ederler (Said'ten aktaran Rubin, 2014: 24). Bir Doğulu (Türk aydını) Doğu'ya temas eden kültürel bir ürün ortaya çıkardığında, bu durumu kendini de içine katarak izleyicilere sunabilir. Kuşkusuz böyle ürünlerin sayısı o kadar çok değildir. *Kış Uykusu* filmi ise Batı'nın onaylayacağı bir Türk aydını imgesini yeniden üretirken bu üretimin içerisinde aydınının bir film yönetmeni olarak kendini de eleştirebileceğinin incelikli örnekleri arasında sayılabilir.

2. Kış Uykusu: Bir Aydın Tiyatrosu

Kış Uykusu (2014) yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yaptığı bir filmidir. Film Türk aydınının tarihsel çaresizliğinin bir tür özeti gibi tasarlanmıştır. Filmin pek çok planı Batılı anlamdaki aydının bugüne kadar bu ülkede nasıl tasavvur edildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Aynı zamanda Batı'nın gördüğü Doğu imgesini mevcut sinemasal özelliklerle yeniden üretmektedir. Filmin sinemamızın yüzüncü yılına denk gelmesi de bir tür özet çıkarma işlevini tarihsel sınırlarıyla daha anlamlı bir noktaya oturtmaktadır. *Kış Uykusu*'nun Türk aydınına olduğu kadar, Batı'da ortaya çıkan bir sanatın bu topraklardaki serüvenine dair de sözü olduğu iddia edilebilir.

Filmde çok sayıda karakter vardır: Aydın, eşi Nihal, ablası Necla, Aydın'ın yardımcısı Hidayet, Aydın'ın arkadaşı Suavi, Nihal'in öğretmen arkadaşı Levent, Aydın'ın kiracıları İsmail, İsmail'in oğlu, annesi, eşi ve bir imam olan abisi Hamdi, Aydın'ın otelinde kalan Timur gibi. Ayrıca filmde Necla ve Nihal'in otelin lobisinde sohbet ettikleri ve Nihal'in Aydın'ın kiracılarıyla görüştüğü sahne dışında 196 dakikalık filmde Aydın'ın içinde olmadığı tek bir sahne yoktur. Filmin başkarakteri eski bir tiyatrocunun oğlu Aydın'dır. Mesleği bırakmış, Kapadokya'da bir otel işletmekte, aynı zamanda yerel bir gazetede yazılar yazmaktadır.

Film başkarakterinin isminin Aydın olması dikkat çekicidir. Aydın'ın kurduğu yaşama düzenini hem görsel anlamda hem de diyaloglarla anlamaya çalışırken filmin ilk sahnelerinde otele gelen motosikletli genç Timur, Aydın'a bir soru sorar ve aralarında şöyle bir diyalog yaşanır:

- "... gezi için at var değil mi bu otelde?"
- "At yok."

– “Yok mu, sitenizde at fotoğrafları var da o yüzden”

– “Hıı, o öyle görüntü olsun diye, buralarda yıllık atları çoktur da, sitenin şeyi için öyle manzara.”

Burada Aydın karakteri kendini ele vermektedir. Aslında olduğundan farklı bir görünüm sergilemektedir. Kısaca rol yapmak denebilir. Otelde at olmasa da varmış gibi bir görüntü verir. Sonuçta Türk aydını içi boş olduğundan ancak işin gösteri tarafında kendine yer bulabilmiştir. Onun için Batılılaşmak da bir gösteriden ibarettir (Karakoyunlu, 1995: 104).

Türk aydını en nihayetinde kendisi olma şansını çoktan kaybetmiştir. O görevini yerine getirememenin travması içinde rol yaptığı bir hayatı yaşamaktadır. Batılılaşmanın taşıdığı gerçekler ile tarihsel gerçekliğimizin ikili bir yapı oluşturması (Tahir, 1990: 123) bir tiyatro oyununu andırır. Aydın, tiyatro sanatının sembolü olan ağlayan ve gülen maskeler gibi maskelerin birini çıkarır diğerini takar gibidir, bir yandan da odasındaki bu maskeler hep izleyicinin gözüne çarpar. Yönetmen bir sahnede Aydın’ın o maskeyi taktığını da izleyiciye gösterir, başka bir sahnede ise açıkça Levent öğretmen bir Çehov öyküsünden alıntı yapar ve “Biz yaşamıyoruz yani tiyatrodaki yangın sahnesi oynuyoruz” şeklinde Aydın’a veryansın eder.

Filmin ilk sahnelerinde, Aydın’ın kiracısının oğlunun attığı taş arabasının camını kırmıştır. Camın yenisini taktracak Hidayet’in Aydın’a sorduğu soru ilgi çekicidir. “Orijinal mi yan sanayi mi taktrayım” diyen Hidayet’e Aydın “Orijinali nereden bulacaksınız?” der. Hidayet de, “Zaten orijinali yok o yüzden sordum” demektedir. Film bütün olarak düşünüldüğünde aydın olmak Batı’ya ait bir kavram olduğundan aydının orijinalinin de Batı’da yaşayanı olduğu sonucu çıkar. Hidayet bu soruyla zaten olmayan bir şeyi olabilirmiş gibi sormuştur. Aydın’ın bütün hayatında yapmaya çalıştığı da budur. Azımsanmayacak bir süre Hidayet’e anlamsız gözlerle bakan Aydın, “Hadi Hidayet” deyip onu yollar.

Aydın’ı odasında gördüğümüz ilk sahnede ablası Necla ile başlayan diyalogları ilginçtir. Necla yerel gazetede yazı yazan kardeşinin son yazısını okuyup beğendiğini belirtir. Bu yazı taşradaki estetik yoksunluk üzerinedir. Aydın burada taşra insanını açıkça küçümsemektedir. Üç zeytinin dahi olsa onu elini daldırıp yemektenense bir tabağa koyup yemenin önemine değinmektedir. Burada, Ceylan’ın daha önceki filmlerinde de dikkati çeken merkez-taşra gerilimi gündeme gelir. İlk üç filmi *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) tamamen bu gerilim üzerinden şekillenen filmlerdir. İçinde aydın olanların da bulunduğu kökleri taşrada olan karakterler, kentte yaşamış ama mutluluğu yakalayamamış kendi yalnızlıklarına hapsolmuşlardır ya da taşraya bir biçimde geri dönmüşlerdir. Merkez-taşra gerilimi özünde Batı-Doğu geriliminin mikro yansımasıdır. Orhan Pamuk *İstanbul*,

Hatıralar ve Şehir adlı kitabında bu durumu en güzel dile getirenlerdendir. Kitap Pamuk'un İstanbul'a duyduğu derin aşkla yazılmıştır; İstanbul'dan ayrılıp bir taşra kentine gitmek hüzdür ama Pamuk İstanbul'a döndüğünde de o hüznün duygusundan kurtulamadığını İstanbul'un kendisinde duyumsattığı en güçlü duygunun hüznü olduğunu fark eder ve kitabı da bu yüzden yazdığını sürekli belirtir (2012). Türkiye için merkez kabul edilen İstanbul, Batı için taşradan ibarettir ve tüm Türkiye'yi taşralaştıran bir performansla sahip İstanbul'un (Bora, 2013: 43) taşra olduğu gerçeği ülkesine içeriden bakan bir aydın için ancak hüznün ve travma gibi kavramlarla anlatılabilir.

Asuman Suner, Ceylan'ın bir söyleşisinde Türkiye'nin dünyanın taşrası olduğunu ve taşra meselesini dar anlamıyla değil tüm Türkiye'yi kapsayacak şekilde düşündüğünü vurgular (2006: 119). Aydın, Necla ile konuşurken gündüz camı kıran çocuğu evine götürdüklerinde gördüğü ortamın ne kadar pis olduğunu anlatmaktadır. Orada bir imam olan Hamdi ile karşılaşmıştır. Necla ile diyalogunda bu konuya değinmekte, Hamdi'yi tanımayan Necla'ya Hamdi'nin yamuk yumuk, kılıksız, ne idüğü belirsiz bir adam olduğundan dem vurmaktadır ve sonra eklemektedir.¹ "Sen bir din adamısın çevrene cemaatine örnek olman gerekmez mi?" Burada tam da içeriden bakan Batılı bir gözle, taşra ve din bir arada ele alınırken, Aydın içinde yaşadığı taşradan kendini soyutlama eğilimi göstermektedir. Nitekim filmin sonlarına doğru diğer Ceylan filmlerindekine benzer biçimde başarısız bir taşrayı terk etme tecrübesi yaşayacaktır. Gitmek istediği yer en fazla İstanbul'dur, İstanbul başka bir taşradır, oraya gitmesinin de bir şeyi değiştirmeyeceğini fark eder ve ait olduğu evine geri döner.

Bu açıdan taşrayı temsil eden halk, millî değer ve inanç sistemine bağlı bir kültürü temsil ederken merkezi oluşturanlar halkıyla bütünleşemeyen kendini Batılı norm ve değerlerin taşıyıcısı gören bir aydın despotizminden ibaret (Türkdoğan, 2003: 556) görünmektedir. İmanın Aydın'a cam parasını ödemek için ziyarete geldiğinde sergilediği tavırlar Aydın'ın yerel gazete yazacağı yeni yazının konusunu din adamları olarak belirlemesine sebep olur. Aydın görünürde ev sahibini gücendirmemek için türlü çabalar gösteren bir din adamından yola çıkarak %99'u Müslüman olan bir ülke kılık kıyafeti düzgün ve çevresine güven veren din adamlarını hak etmiyor mu diye başladığı yazıyı konunun hassasiyetinden dolayı İslamiyet'in bir medeniyet ve yüksek kültür dini olduğunu söyleyerek bitirir. Batı'ya ait olan, Hristiyan köklere sahip ve İslam'ı karşıtı olarak belirlemiş aydın olma hâlimden İslam'ın yüksek kültür dini olduğunu düşünmesi beklenemez. Aydın, Necla'ya bu ifadeyi konunun hassaslığından duyduğu bir tedirginlikle eklediğini de söyler. *Kış Uykusu*'ndaki Aydın rol yapmaya kesintisiz olarak devam etmektedir, gerçeği değil

¹ Batı'dan bakana göre Doğulu; yağcılık, entrikacılık, tilkilik gibi olumsuz özelliklerle bir anılır. Doğulular kaldırımda da yolda da yürüyemezler, bir Avrupalının zekâsının kıyasına dahi erişemezler (Said, 1998: 62).

gerçek olmayanı gerçekmiş gibi yaparak görünür kılar. %99'u Müslüman olan bir toplumdaki bambaşka görünüşe sahip bir imam beklemek de bu iki yüzlülüğün dışavurumlarından biridir. Belki de Aydın'ın tarif etmeye çalıştığı din adamı bir imam değil papazdır.

Aydın'ın aşağılayıcı tavrı, İmam Hamdi'nin dışında eşi Nihal'e de yöneliktir. Nihal ile ilişkileri sekteye uğramış, işlettikleri otelin farklı odalarında kalmakta, hâlen karı-koca olsalar da soğuk ve sınırlı bir iletişim kurabilmektedirler. Aydın hayır işleri yapan eşinin kandırılacağını düşünmekte, ona güvenmeyen bir tutum izlemektedir, diğer yandan eşinin Levent öğretmenle yakınlığından rahatsız olmakta, Nihal'in oda camının ardından gizli gizli eşini izlemektedir. Aslında tavırlarıyla, kendisinden açık biçimde daha aşağı gördüğü eşine kendini ait hissederek, onu kıskanır ve kaybetmekten korkar. Son tartışmalarından sonra eşine İstanbul'a gideceğini ve bahara kadar dönmeyeceğini söyleyen Aydın, eşini bırakıp gidemez ve yolda karar değiştirip önce geceyi arkadaşı Suavi'nin evinde geçirir. Sabah ise evine geri döner ve Ceylan, Aydın'ın dış sesiyle Nihal'e ilanaşkına izleyiciyi tanık eder. Aslında bu itirafı da eşinin yüzüne yapmadığını, içinden yaptığını hissettirir. Hemen sonra Türk Tiyatrosu'nun Tarihi kitabını yazmaya başlar. Aydın hâlâ açıkça itiraf edemese de nereye ait olduğunu ve buradan başka yere gitmesinin mümkün olmadığını, bu kaderle barışık yaşamaktan başka çaresi olmadığını anlamıştır. Aydın'ın filmde çok defa aşağıladığı, bırakıp gidemediği Nihal'in, aslında Aydın'ın ait olduğu taşra, Doğu ya da Türkiye olduğu ifade edilebilir.

2.1. Kış Uykusu'nda Görüntünün Anlatıkları

Aydın'ın rol yapan karakteri farklı birçok kişiyle iletişimde karşımızda çıkar. Timur ile otel lobisinde tekrar karşılaştıklarında ona sorduğu sorularla ne yapmaya çalıştığını öğrenen Aydın, gencin gezi notlarını kitap olarak yayımlayacağını öğrenince kendisinin de bir kitap yazdığını söyler (aslında yazmakta olduğunu söyleyerek de doğruyu söylemez) o kitabın kalın, ciddi bir şey olacağını da altını çizer. Bahsettiği kitap Türk Tiyatrosu'nun Tarihi'dir. Bu diyalog, filmin en can alıcı noktalarının başında gelir. İzleyici Türk tiyatrosunun tarihini yazmak istediğini, üstelik bunun kalın bir kitap olacağını söyleyen Aydın'ın Türk tiyatrosuna ilişkin ilgisinin izlerini filmde görmek isteyebilir; çünkü film, Aydın'ın tiyatroya ilgisini gösteren pek çok ayrıntıyla doludur.

Sinema, öncelikle görüntünün olanaklarıyla bir şeyler anlatmaya çalışan bir sanattır ve kameranın konumlanışı-hareketleri ya da işlevsel kurgu bu bağlamda sinemayı diğer sanatlardan ayıran unsurlar olarak dikkat çeker (Andrew, 2008). *Kış Uykusu* da sinemanın bu vasıflarından yararlanmaya çalışmaktadır. Timur'a yazmakta olduğunu söylediği Türk Tiyatrosu'nun Tarihi adlı kitabı anlatan Aydın'ın

tiyatroya ilgisine karşın sözü edilen kitabı film boyunca görülmez, ancak filmin sonunda yazmaya başladığı görülür. Filmde pek çok ayrıntıya dikkat edildiğinde Aydın'ın tiyatroya ilgisine karşın Türk tiyatrosuna yönelik bir ilgisinin olmadığı rahatlıkla görülebilecektir. Film görsel olarak en zengin noktaya da buralarda ulaşır. Bahsettiğimiz ayrıntılardan biri, Aydın'ın işlettiği otelin adını William Shakespeare'in *Othello* adlı oyunundan almasıdır. Türk tiyatrosunun tarihini yazdığını söyleyen Aydın, oteline yerli bir tiyatro oyununun adını vermemiştir. Turistik bir bölgede otel işleten Aydın, yabancıların daha çok ilgisini çekmesi için böyle bir yönetime başvurmuş olabilir ama turistlerin göremeyeceği noktalarda da bu eğilimi sürdürür.

Aydın açıkça Türk kimliğini arka plana atmaktadır. Oysa her şeye rağmen bir Fransız ya da Alman aydınının, toplumun değer sistemleriyle barışık bir Fransız ya da Alman kimliğiyle ortaya çıktığı söylenebilir. Kış Uykusu'nun aydını ise İsmail Tunalı'nın "Kültür Değerleri ve Türk Aydını" adlı metninde belirttiği gibi, Türk kimliğini itinayla gizlemektedir (1995: 475). Buradaki gizi anlatmak için yönetmenin çerçeve içi ve dışı tasarımı dikkat çeker. Örneğin, izlenen filmdeki Aydın'ın odası Aydın'ın ilgisini ve mesleğini öne çıkaran detaylarla doludur. Elbette o detayların hepsi yönetmenin tasarısıdır; ancak, filmi izleyenlere sunulan bu oda Aydın'ın odası olarak sunulmuştur ve bu noktada artık Aydın'ın tasarısı olarak da görülebilir. Oysa çerçevenin içinde gerçekleşenler ile çerçevenin ardında olanlar için ayırımı söylemek mümkün değildir. Burada kastedilen yönetmenin filmin çerçevesine neleri almak istediği, karaktere hangi açıdan yaklaştığı ya da netlik-bulanıklık ayarlarını nasıl düzenlediğinin filmde gördüğümüz Aydın'ın tasarısı olmadığını bilmemizdir. Çerçeve içi ve dışı üzerine ayırt edici fark şöyle de ifade edilebilir: Odadaki eşyaları izleyiciyle beraber Aydın da görür. Oysa Aydın kamerayı görmemektedir. Bu noktada Türk kimliğini gizleyen Aydın'ın gizini yönetmen ortaya çıkarmaktadır. Aydın'ın masasında çok sayıda kitap olmasına karşın yönetmen hepsini bulanık gösterdiği için ne kadar dikkatli bakılırsa bakılsın diğer kitapların isimlerinin neler olduğunu bilmeye imkân yoktur. Buna karşın isminin okunabildiği tek kitap Türkçe sözlüktür. Yönetmen Aydın'ın Türkçe sözlükten yararlanmak durumunda hissettiğini sinemanın anlatım olanaklarıyla gösterir. En nihayetinde içinde bulunduğu ülkeyle bütünleşmemiş Aydın'ın o ülkenin diline hakim olması o kadar da kolay olmayacaktır. Bu durum Osmanlı modernleşmesinden günümüze değin aydındaki oryantalist tavrın da dışavurumudur. Bu bağlamda Batılı formatta aydın olmak ya da Batı'daki oryantalist arasında bir fark görülmez (Süphanacı, 2004: 155).

Aydın'ın odasını tasarlayışına bakıldığında ise dikkati çeken unsurların başında, odasındaki çok sayıda afiş gelir. Yönetmen evin farklı noktalarındaki bu afişleri

farklı açılardan defalarca gösterir. Yönetmen bu afişlerin görülmesi için çaba gösterir. Bu afişlere dikkat edildiğinde, Türk tiyatrosunun tarihini kalın bir kitap olacak şekilde yazdığını söyleyen Aydın'ın rol yapan tavrı afişe edilir.² Bu afişlerin bir kısmı duvardadır, duvardaki afişler: Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra'sı*, Albert Camus'nün *Caligula'sı* ve afiş üzerinde yazarı görünmeyen *The Seagull'dır*,³ *The Seagull*'ın *Martı'nın* İngilizcesi olması ve tüm afişlerin tiyatro oyunlarının afişi olması, bu afişin de Çehov'un *Martı* adlı tiyatro oyunu olduğunu akla getirir. Burada dikkat çeken, bir Türk aydınının *Martı* adlı tiyatro oyununun Türkçesini duvara asmayı tercih etme şansı olmasına karşın bunu tercih etmemesidir. Diğer duvarda asılı olan oyunlar da özel ad olarak karşımıza çıkmaktadır, farklı çevirileri mümkün değildir. Burada durumu daha da ilginçleştiren, duvarda görünür olan afişler ile daha az görünür olan yerdeki afişler arasındaki farktır. İsmi Türkçe olan afişler yerdedir. Örneğin *Aç Sınıfın Laneti* adlı oyun Türkçe olarak yerde koltuğun yanında durmakta, oyunun isminin tamamı duvardaki afişler kadar açık seçik gözükmemektedir.

Diğer dikkat çekici nokta, Aydın arkadaşı Suavi ve eşi Nihal'i odasında konuk ettiği sırada yerde ilk kez çerçeveye giren iki afiştir, birinin ismi okunamamakta diğeri- nin de bir bölümü okunabilmektedir. Bu afişlerin biraz ardında ise sehpa bulunmaktadır. Daha sonraki bir sahnede yönetmen bu afişleri önce bir sola çevirme hareketiyle ikinci kez gösterir, daha sonraysa ilk kez gösterildiği açıya yakın bir açıdan üçüncü kez ve çok daha uzun süre bu afişler gösterilir. İkinci görüşte sehpanın öne geldiği üçüncü görüşteyse sehpanın öne gelmesinin yanı sıra Türkçe afişin kitaplığın arkasına itildiği fark edilir, geçen süre içerisinde filmdeki dikkat çekici gelişme Aydın'ın İmam Hamdi ile karşılaşması ve ondan ne kadar öğrendiğini fark ettiğini Necla'ya anlatmasıdır.

Aydın, İmam Hamdi cam parasını ödemek için kendisini ziyaret ettiğinde, bu imamın ne kadar kötü bir örnek teşkil ettiğini ablası Necla'ya anlatır ve o sırada kamera sola çevirme yaparak yerdeki afişlerin önemli bir kısmını gösterir, sehpanın daha önce adının tamamını okumakta zorlanılan Türkçe afişin önüne doğru gelmiş olduğunu gördükten sonra Aydın bir zamanlar imamı canlandırdığı bir oyun oynadığını ve imamı karşısında görünce aslında iyi oynamamış olduğunu Necla'ya anlatır. Kendisi tiyatrodan bile imam olmak istemez ve imamı oynadığını kabul etmeme eğilimi gösterir. Aydın'ın Necla ile uzun diyaloglarından sonra

2 Çerçeve görüntüyü sınırlar. Çerçeve süregiden bir dünyada göstermek için bir yaşam dilimini seçer. Şayet kamera bir nesneyi bırakıp giderse biz o nesnenin hâlâ orada olduğunu varsayız (Bordwell, 2011: 191). Kış Uykusu ise varsayımlarımızı yıkmak üzere kurgulanmıştır denilebilir.

3 Aydın Gibi Aydın bölümünde yönetmenin kendisine dair izlerin filmde nasıl ortaya çıktığını detaylandırılacak olmaması karşın şu bilgiyi vermekte yarar vardır: Yönetmen Ceylan, Boğaziçi Üniversitesinden mezun olduktan sonra ülkesindeki tüm imkânları bırakıp Londra'ya gitmiş ve aynı saygın kişinin orada bir vasıfsız dönüşüğünü görmüştür. Kendisini Türkiye'de Batılı gibi gören yönetmen Londra'da bir Doğulu olduğunu şiddetli şekilde öğrenmiştir (Atam, 2010: 103). *The Seagull* ile eserin Rusça özgün adı yerine Londra gibi bir kentte karşımıza çıkabilecek, özellikle İngilizce çevirisi seçilmiştir.

ikisi sessizliğe bürünürler ama yönetmen planı kesmez ve tam olarak 49 saniye boyunca karşı köşeden çekime devam eder. Burada diyalog yoktur, evdeki her şey de yerli yerindedir; ancak, Aydın'ın Nihal ve Suavi'yi çağırdığında biraz geride olan sehpanın yanı sıra oradaki iki afişin yerlerinin belli ölçüde değiştiği görülür; artık Türkçe afişin daha az harfinin okunabildiği fark edilmekle beraber afişte daha önce Aydın'ın resmi gözükmekteyken afişin kitaplığın arkasına itilmesiyle Aydın artık gözükmemektedir. Aydın Türkçe isme sahip bir oyunda oynadığını gizlemek istemektedir. Yönetmenin bu afişi üçüncü kez ve uzun bir süre boyunca diyalogsuz biçimde izleyiciye gösterme çabası, bu kanaati net bir biçimde oluşturur. Burada yönetmen sinemanın görsel ayrıntıları gösterebilme gücüyle diyalogları birleştirerek ifşa etme yöntemine gitmiştir. Aslında İmam Hamdi, Batı'nın gözündeki Doğu toplumunun özelliklerini taşır. Yoksuldur, karşısındakine yaranmaya çalışmak için türlü numaralara başvurur; çamurların içinden geçer o yüzden ayakları kirlidir. O Doğulu, aslında Aydın kendisini ondan farklı görse de Aydın'ın da aynı Doğu'da yaşadığını hatırlatma işlevine sahiptir. Aydın imamın tüm aşağılanmışlığında kendi aşağılanmışlığını hatırlar, kızgınlığı o yüzdendir.

Filmin henüz ikinci sahnesinde ise Aydın'daki rol yapan tavrı açığa çıkaran Timur'un etkisiyle Aydın internetten at satın almanın yollarını inceler ve kamera Aydın'ın arkasında yavaşça *zoom in* (öne optik kaydırma) yaparak Aydın'ın kafasının içine doğru yol alır. *Kış Uykusu*'nun Aydın üzerine bir film olduğunu ilk orada düşündürür. Yönetmenin filmin pek çok noktasına ilaştirdiği görsel ayrıntılardan biri burada dikkat çekmektedir. Pencerenin önünde duran Aydın'ın yanı başında da bir afiş vardır. Afişte alt alta sadece şunlar yazılıdır: Muhsin Ertuğrul, Bir Ömür Tiyatro, 1892-1992.

Muhsin Ertuğrul, Tanzimat sonrası Batı'dan ülkemize gelecek tiyatronun kurucusu olarak bilinen biri olmasının yanı sıra tiyatro kadar geç olmasa da ülkemizde düzenli şekilde film üreten ilk kişi olarak da bilinir. Türk sinema tarihini tasnifleyen Nijat Özön, Cumhuriyet'in ilk yılları Muhsin Ertuğrul'un öncülüğünü yaptığı Tiyatrocular Dönemi olarak bilindir, der. Muhsin Ertuğrul sinemamızın 17 yılı üretilen filmlerin büyük çoğunluğunu (27 filminden 23'ü) üreten isim olduğundan sinemamızın tek adamı olarak görülmüştür. Tiyatro kökenli biri olmasıyla da sinema dilinin kendi olanaklarını geliştirmek yerine tiyatro estetiğine bağlı kalan filmler üretmesi sinemamızı geriletken unsur olarak sıkça eleştirilmektedir (Onaran, 1979, 6 Mayıs; Sevim, 2016: 64).

Filmde kullanılan afişe dikkat edildiğinde yazılanların Muhsin Ertuğrul'u işaret ettiği ortadadır. Bir Ömür Tiyatro ve altındaki yüzyıllık zaman dilimi dikkatleri çekmektedir. Buna karşın araştırıldığında görülecektir ki Muhsin Ertuğrul'un Bir Ömür Tiyatro adında ne bir oyunu ne bir filmi vardır. Bu adla Muhsin Ertuğrul'un ya da başkasının yazdığı bir kitap vs. de yoktur. Bu noktada yönetmenin Bir Ömür

Tiyatro ifadesiyle filmin başkarakteri Aydın aracılığıyla (afişin onun odasında asılı olmasından ötürü) hayatını tiyatroya adanmış bir aydın olan Muhsin Ertuğrul'a gönderme yaptığı düşünülebilir. Alttaki tarihler ise daha çarpıcıdır: 1892-1992. İlk elde Ertuğrul'un doğum ve ölümünü andıran bu tarihler dikkatle incelendiğinde ortaya çıkan sonuç şudur: 1892 tarihinin Muhsin Ertuğrul'un doğum tarihi olduğu doğrudur ancak 1992 Muhsin Ertuğrul'un ölüm tarihi değildir. Muhsin Ertuğrul 1979 yılında hayatını kaybetmiştir (Sevim, 2016, 64; Nutku, 2017, 29 Nisan). O hâlde henüz filmin jeneriğinde *Kış Uykusu* yazısını görmeden hemen önce yönetmenin Muhsin Ertuğrul'un doğumuyla başlayan bir yüzyıla işaret ederek başka bir şey anlatmak istediği ortadadır. Bu afiş Aydın ile birlikte filmin sonuna kadar bir daha gözükmez, ta ki Aydın'ın film bitmeden görüldüğü son sahneye kadar. Orada bir kez daha Aydın ile birlikte bu afiş kadraja girecektir. Burada yönetmenin iki mesaj vermek istediği düşünülebilir. Birincisi Muhsin Ertuğrul'un sinemamızı tiyatro estetiğine bağımlı kılmasına bir eleştiri, diğeri ise filmin gösterime girdiği yıl olan 2014'ün Türk sinema tarihinin yüzüncü yılı olması. Açıkta yönetmen, sinemamızın yüzyılına dair tiyatro oynanmış bir yüzyıl demek ister. Bu tıpkı anlatmak istediği Aydın karakteri gibi hem kendi dilini geliştirmekten uzak hem de taklitçi bir sinemaya işaretler; üstelik gerçekten de Batı sineması kendi dilini, akımlarını aynı tarihlerde yaratırken (Biryıldız, 2016: 17-61) Türk sineması, tiyatronun içinden çıkan ve tiyatroya öykünen filmler yapmakla meşguldür.

Yönetmen Muhsin Ertuğrul'a atfedilen afişi, filmin ikinci sahnesinde ve filmin sondan ikinci sahnesinde bir kez daha toplam iki kez gösterir. Buradan hareketle filmin, 'Bir Aydın Tiyatrosu' olarak isimlendirilebileceği çok açıktır. *Kış Uykusu* kendini her anlamda tiyatro olarak düşünmüş ve inşa etmiş bir filmidir. Burada anlatmak istediğimizi son bölümde biraz daha detaylandıracağız.

2.2. Aydın Gibi Başka Bir Aydın

Filmin diğer bir çarpıcı noktası, filmin başkarakteri Aydın'ı tanımlayan özellikler çerçevesinde Ceylan'ın filmi oluşturmuş olmasıdır. Şu âna kadar tanıdığımız Aydın'ın kendini Batılı olarak göstermeye çalışsa da Doğulu olduğu ortadadır. Türk aydınının önünde Batılı olabileme şansı olmadığı gibi geleneksel kültürün öğelerini tasfiye etme şansı da yoktur. Buna karşın Batılı gözükme çabasından da kurtulamamıştır (Dicleli, 1995: 531). Türk tiyatrosunun tarihini, üstelik kalın bir kitap olarak tasarlayan Aydın'ın hayatında Türk tiyatrosuna dair izlerin görünür olmaması, var olan izleri duvara asmayı değil de yere koymayı tercih etmesi, daha ileri gidip bu izleri saklama eğilimi taşıması bu çelişkinin göstergeleridir. Ceylan'ın ortaya çıkardığı film de özgün ya da yerli bir metin değildir. Çehov'un çeşitli öykülerinden ve Dostoyevski, Shakespeare, Voltaire'den yapılan alıntılarının yanı sıra, film özünde Çehov'un *Karım ve İyi İnsanlar* öykülerinin bir bileşkesidir.

Aydın'ın köyün birine yardım etmek adına Suavi ve Nihal'i çağırdığı sahnede başlayıp Aydın ve Nihal'in içinde olduğu (ama Necla'nın olmadığı) tüm sahneler Aydın'ın evinden ayrıldıktan sonra istasyona gitmesi sonra vazgeçip Suavi'nin evine gidişi orada Levent ile tartışmaları ve oradan eve geri dönüp Nihal'e bağlılığını ithaf edip kitabını yazmaya başlaması aynı zaman çizgisinde *Karım* öyküsünden filme alınmıştır. Aydın'ın odasında Necla ile gerçekleştirdikleri tartışmalar ise *İyi İnsanlar* öyküsünden filme alınmıştır. Bununla birlikte *Karım* öyküsündeki başkarakter Pavel'in (*Kış Uykusu*'ndaki Aydın'ın) çavdarlarını çalan hırsızlar, *Kış Uykusu*'nda kirasını ödemeyen kiracılara dönüşmüştür. Öyküde sadece çavdarı çalan birileri olarak bilinen bu kişiler *Kış Uykusu*'nda özellikle İslami kimliğiyle ön plana çıkan imam üzerinden belli ölçüde derinleştirilmiştir.

Aydın karakterinin tavırlarını filmin yönetmeni Ceylan düzleminde benzeştiren nokta bu karışımın yerli bir eserden alınmaması ve pek çok noktada öyküdeki monolog ya da diyalogun filmde de aynen kullanılmasıdır. Burada izleyici Ceylan'ın değil başka bir sanatçının eserini izleme noktasına gelir. Ceylan başka bir sanatçının eserini bizlere aktarma noktasında aracı konumuna düşmek üzeredir. Yönetmen Ceylan bir uyarılama gerçekleştirmekten öte, kasıtlı olarak taklitçi bir yaklaşım sergilemek istiyor görüntüsü vermektedir. Yönetmen ile yapılan bir söyleşide filmin sinemasal tadının ötesinde kitabi bir tadı olmasını özellikle istediğini ve Çehov'un öykülerinde geçen cümleleri kitaptan aynen alıp filme eklediğinde nasıl görüneceğini merak ettiğini belirtir (Ceylan, 2014, 9 Temmuz).

Kitaptan alıntılanan cümlelerin filmde nasıl geçtiğine dair örneklerden bazılarını bakıldığında bu benzerlik ortaya çıkar, Aydın İstanbul'a gidemez eve dönüp Nihal'e bir ithafta bulunur:

Artık yaşlandım mı kafayı mı oynattım yoksa başka bir adam mı oldum, nasıl istersen öyle düşün, bilemiyorum. Ama birkaç gündür içime yerleşen yeni adam, gitmeme izin vermiyor. Ne olur sen de gitmemi isteme. Anladım ki artık beni İstanbul'a çağıran bir şey yok. Her yerde olduğu gibi orada da her şey yabancı bana. Bilmeni isterim ki senden başka yakınım yok. Seni her dakika, her saniye özleyorum. Ama gururum elvermediği için seni sevdiğimi hiçbir zaman söyleyemiyorum. Senden ayrılmanın benim için ne derece korkunç, hatta olanaksız olduğunu çok iyi biliyorum, tıpkı artık beni sevmediği bildiğim gibi. Biliyorum eski günlere dönemeyiz. Gerek de yok buna. Beni bir uşağın gibi bir kölen gibi yanına al ve hayatımıza senin istediğin gibi de olsa devam etmemize izin ver. Beni affet.

Çehov'un *Karım* adlı öyküsünde ise aynı bölümde şu cümleler karşımıza çıkar:

Kocadım mı aklımı mı oynattım yoksa başka bir adam mı oldum, nasıl isterseniz öyle düşünün... Dünden beri içime yerleşen adam gitmeme izin vermiyor. Ne olur beni, kovmayın beni kovmayın Natalie'... Şunu iyice bilin ki, sizden başka yakınım

yok. Aslında sizi her dakika, her saniye özlemişimdir. Ancak gururum el vermediği için sizi sevdiğimi söyleyemedim. Karı-koca olarak yaşadığımız eski günleri bir daha döndüremeyiz, artık gerek de yok buna. Beni uşağınız olarak yanınıza alın, bütün malım mülküm sizin olsun... (Çehov, 1891-1893/2012).

Başka bir örnek de Nihal'in Aydın'na yönelik şu sözleridir:

İyi öğrenim görmüş, dürüst hak gözeten adil, yani genel olarak böyle olduğun söylenebilir, buna diyecek bir şey yok, ancak yeri geldiğinde bu erdemlerinle insanı boğan, ezen, küçük düşüren aşağılayan bir hava taşıyorsun. Bu dürüst düşünme tarzıyla bütün dünyadan nefret ediyor gibisin. İnananlardan nefret ediyorsun; çünkü inanmak sana göre az gelişmişlik, kara cahillik belirtisi, öte yandan herhangi bir inanç ve ideal taşımayanlar diye inanmayanlardan da nefret ediyorsun. Yaşlıları geri kalmışlıkları, tutuculukları, özgür düşünemedikleri için gençleriye özgür düşünceleri yüzünden geleneklerden kopuk oldukları için beğenmiyorsun.

Öyküde ise bu sahne şu şekilde geçmektedir:

İyi öğrenim görmüş, görgülü, dürüst, hak gözetir, kural tanıyan bir insansınız. Ancak bir yere gittiğinizde bu erdemlerinle insanı boğan, ezen, küçük düşüren, aşağılayan bir hava taşıyorsunuz. Dürüst düşünme tarzınızla bütün dünyadan nefret ediyor gibisiniz. İnananlardan nefret ediyorsunuz, çünkü inanmak size göre az gelişmişlik, kara cahillik belirtisidir. Herhangi bir inanç, ülkü taşımayanlar diye inanmayanlardan nefret ediyorsunuz. Yaşlıları geri kalmışlıklarıyla, tutuculukları; gençleri ise özgür düşünceleri yüzünden beğenmiyorsunuz... (Çehov, 1891-1893/2012).

Yukarıdaki örnekler daha da çoğaltılabilir. Aydın ve Necla arasında başlayan felsefi bir tartışma olan 'kötülüğe karşı koymamak' yine bu bağlamda üzerinde durulmayı hak eder. 14 sayfalık kısa bir öykü olan İyi İnsanlar'daki bu tartışma (Çehov, 1886/2012) özünde Hristiyan kültürüne aittir, filmin geçtiği coğrafyanın egemen kültürü olan İslamiyet'e ait değildir. Hristiyanlıkta sağ yanağa tokat atılınca sol yanağı çevirmek gerekir görüşüne, doğrudan İncil'e gönderme yapılmaktadır. O görüşe göre kötülüğe kötülükle karşılık verilmemelidir (Diken, 2015: 15). İncil'e gönderme yapan ve Hristiyan kültürüne göre yaşayan Rusya'da geçen bir öyküye konu edilen bu tartışma Ceylan sayesinde İslami kültürün üzerinde varlığını sürdüren Türkiye'de aynen kullanılmaktadır. Kendi toplumsal gerçeğine ait olmayan tartışmalar Türkiye'deki aydın kesimin Aydın örneğinde olduğu gibi mağarayı andıran odasında bir yalnız ada, haymatlos konumuna iter (Tunalı, 1995: 475). Ceylan bu topraklara ait olmayan metinleri aynen kullanmayı onları buraya ait kılmayı denemiştir. Ancak, bu yaklaşım da ancak Aydın'ın başarabildiği kadar buraya ait bir görünüm sergilemektedir.

Kış Uykusu'nun içinde başka Batılı yazarlardan da alıntılar olmakla beraber, iki Çehov öyküsünün bileşkesi olması ve oradaki konuşmaları aynen aktarmaya çalışan alışılmadık bu örnek, Rus aydınına da gündeme getirir. Batı-Doğu tartışması içerisinde Rusya coğrafi olarak Batı içerisinde olmasa da Batı ile bütünleşebilmeyi başarabilmiştir. *Karım* öyküsünün başkarakteri Pavel, Aydın'ın İstanbul'a gitmek isteyip gidemediği gibi St. Petersburg'a gitmek isteyip gidemez. Ancak, oraya gidemeden eve dönen Pavel itirafını eşinin yüzüne yapmakta ve seni sevdiğimi söylemedim ama bugünden sonra söyleyebiliyorum demektedir (Çehov, 1891-1993/2002). Oysa Ceylan'ın Aydın'ı seni sevdiğimi söyleyemiyorum (süre gelen eylem) dediğinde bunu eşinin yüzüne söylediğine dair hiçbir işaret yoktur. Rus aydını Batılılaşmış evine dönmüş, rol yapan bir tavra ihtiyaç duymamaktadır ve ülkesiyle barışık bir görüntü vermeyi başarır. Bu bağlamda Ceylan da bilinçli şekilde Çehov'un metinlerini kullansa da bu örnekteki gibi küçük detaylarda Türk aydınına özünde Doğulu olduğunun altını çizer.⁴

Filmin iskeletini oluşturan Çehov'un iki öyküsü dışında Dostoyevski, Shakespeare ve Voltaire'den de alıntılar yapıldığı, filmin kredilerinde belirtilmiştir. Ortaya çıkan eser Çehov'un öykülerinin yanı sıra pek çok Batılı eserin bileşkesi görünümüyle giderek şaşırtıcı bir hâl almıştır. Ayrıca filmin müzikleri yine Batılı bir eser olan Franz Schubert'in *Piano Sonata in A Major D959* adlı çalışmasıdır. Dikkat çekici başka bir nokta ise filmin afişidir. Ön figürde bir erkek ve bir kadın arka figürdeyse filmin geçtiği Kapadokya coğrafyasını yerleştiren Ceylan, bu afişle özgün bir afiş tasarlamak istemediğini yine sinemasının anlatım olanakları aracılığıyla göstermiştir; çünkü bu afişi oluşturan özgün bir eskiz vardır ve o İlya Glazunov tarafından 1970 yılında Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler* adlı novellasının kapağı için tasarlanmıştır ve yönetmen, Nihal'in odasındaki çekimlerde duvarda olan bu eskizi kadraja almıştır, daha sonra Nihal ve Aydın'ın tartıştıkları uzun sahnede Aydın kısa bir süre kafasını bu eskize çevirmiş ve böylece yönetmen eskizi daha yakından gösterirken bu biçim bir eylemle kullandığı afişin de özgün olmadığını izleyicilere göstermiş olur. Burada Nihal'in yüzü ve kollarında rötuşlar yapıldığı Aydın'ı temsil edecek figürün ise üzerinde hiçbir oynama yapılmadan, olduğu gibi kopyalandığı görülmektedir.

4 Bu anlamda Murat Belge'nin Türk-Rus aydını karşılaştırması ufuk açıcudur. Ceylan'ın Çehov'un öykülerini kullanma konusunda tereddüt etmemesinin nedeni sayılabilecek iki aydın tipi arasındaki benzerliğin bir nedeni zaten aydın kavramının özü itibarıyla Batı dünyasına ilişkin ortaya çıkmasıdır. Diğeri ise iki büyük devletin de Batı'ya en yakın ama Batılı olmayan devlet olduğu gerçeğidir. Bu devletlerin topraklarının büyük bir bölümü de Asya kıtasında yer alır. İki devlet de Batı'dan bir şeyler alarak geliştireceğine inanır. Rusya'nın Türkiye'ye göre Batılılaşma yönünde çok daha fazla yol kat etmiş olması aynı dinin mensubu olmasının getirdiği avantajdır. Buna karşılık Türk aydını bir yandan Batı'yı özümserken diğer yandan kendisi kalmak gibi çetrefil bir işe girişmiştir ve bunu ne ölçüde başardığı hatta istediği belirsizdir. Osmanlı'dan başlayan Avrupa'ya öğrenci göndermek yerine ithal etmeyi seçmek de buraya ait olmayana buraya ait kılma çabasının somut bir örneği olarak dikkat çeker (Belge, 1995: 123-126).



Özgün Eser

Kış Uykusu'nun Afışı

Ceylan'ın filmi oluşturan bütün unsurları kullanılırken, tamamıyla özgün ve yerli bir tavır sergilemekten kaçındığı açıktır. Yönetmenin daha önceki filmlerinde de Çehov başta olmak üzere Rus yazarlarından ve Batılı anlamdaki çağdaş sinemanın yönetmenlerinden esinlenmelerle ilişkilendirilen tarafı hep olagelmıştır (Akbulut, 2005: 49; Çapan 1997). *Kış Uykusu* ile birlikte mevcut esinlenme hâlinin daha ileri boyutlara taşındığı ve yönetmenin ürettiği bu durumu izleyicilerin görmesi için çaba gösterdiği söylenebilir.

Şükrü Argın, Ceylan'ın filmografisini incelerken taşra üçlemesi olarak da anılan ilk üç filminde dikkat çekici noktalara değinir. Aslında Ceylan'ın tüm filmleri daha önceki filmleriyle ilişki içerisinde ve bir tür devam niteliğindedir. *Kasaba*'da kasabayı filme alan yönetmen, *Mayıs Sıkıntısı*'nda kamerasıyla kasabayı görünür kılan yönetmeni filme alır. *Uzak*'ta ise aynı yönetmenin İstanbul'daki yaşamını gözler önüne serer. Bu şekilde yönetmen filmlerinde kendini görünür kılmamanın yollarını aramaktadır (2013: 294). *Kış Uykusu* yönetmenin daha önceki filmlerinde yapmak istediğini –sadece bir yönetmenin günlerinin nasıl geçtiğini anlatmaya çalışmaktan– ileri taşır. Yönetmen *Kış Uykusu*'nu, yönetmenin filmlerini nasıl tasarladığını gösteren bir filme dönüştürür. Bu anlamda taşra üçlemesinin son halkası olan *Uzak*'ın devamı olarak görülebilir, orada kendi yaşamını gördüğümüz yönetmen burada artık *Mayıs Sıkıntısı*'nda çevresindekileri kayda almaya çalışan birinin çok ötesinde film üretim sürecine bir bütün olarak bakıp senaryodan, müziğe, sanat yönetimine, film için kullanılacak afişe kadar kendisinin nasıl bir yönetmen olduğunu sergilemektedir. Aydın karakteri aslında Ceylan'ın kendisidir. Bu, Ceylan'ın daha öncesinde daha basit biçimde de olsa yaptığı, baktığı şeye bakış açısını katmakla kalmayan 'kendisini de dâhil ederek' gösteren bir bakıştır (Akbulut, 2005: 34).

Yönetmen anlattığı başkarakterin yaşamıyla kendisi arasında sinemanın anlatım olanaklarını kullanarak bir paralellik kurmaktadır. Aslında bu, daha önce yönetmene çeşitli şekilde yöneltilen ve son olarak daha şiddetli şekilde yöneltililecek taklitçi vb. eleştirileri de geçersiz kılacak son derece akıllıca bir yöntemdir. Eleştirilebilecek ve üzerine çokça yazı yazılmış tipik Türk aydınını anlatmaya çalışırken kendisini de anlattığı karakterden ayırmadığını göstermek o anlatılagelen aydınlardan biri olduğunu herkesten önce kendisinin ifşa etmiş olması anlamına gelir, bu bağlamda kendisini ilk olarak kendisi eleştirmiş olur.

Sonuç

Kış Uykusu içine yönetmenin film yapım sürecini ekleyerek anlatmayı seçen tipik Türk aydını algısını yeniden üreten bir filmidir. Batı'nın gördüğü Doğu hor görülen bir yer ise o yerdeki aydın da ne kadar uğraşırsa uğraşsın o hor görülen yerin bir ferdidir ve Batılı göz kendi aydınına baktığında bir de onun seviyesinde olmayıp onun seviyesine ulaşmaya çalışan ferdi gördüğünde kendi üstünlüğünü pekiştirmiş olacaktır. Bu, tarihsel Batı'nın Doğu'ya bakışı ve konumlandırmasıyla da son derece uyumludur. Oryantalist bir bakış açısını içeriden ve yeniden ürettiği ifade edilebilir

Kış Uykusu sonuç olarak yüzyıldır rol yapan aydınlarımız üzerine yapılmış bir filmidir. Filmin Türk sinemasının yüzüncü yılına denk getirilmesi de kendisi de bir sinema eseri olarak sinema tarihimize yaptığı vurguyla daha da anlamlı hâle gelmiştir. *Kış Uykusu*'nda yapılan vurguya göre sinemamız da yüzyıldır rol yapmaktadır. Sinemamızın Batı modernizminin pek çok gelişime paralel olarak çıkmış bu sinemacılar öykünmekten başka bir arayışı pek mümkün olamamıştır. Her alanda muasır medeniyeti yakalamaya çalışan aydınımızın başında olduğu Türk sineması da ciddi biçimde Batılı olmak istemiş, orada izlediği yönetmenler gibi film yapmayı, onların seviyesine ulaşmakla eş tutmuş, o yönetmenleri taklit etmiş, özgün olanın onlar olduğunu, kendisinin onların bir taklidi olduğunu (kendisinin Doğulu ya da taşralı olduğunu fark etmesi) görünce de küsmüştür. Kendi sinemasını dışlamış, asılları Batı'da duruyorken niye taklit olanı izleyeceğim diyerek Batılı filmleri izlemiş ve onları yüceltmeye devam etmiştir. Bu aydın bir tiyatrocuya Batılı olanı en görünür noktaya asmış, yerli olanı kenara itmiştir.

Kış Uykusu'nda rol yapmak ile vurgulanan iki yüzlü hâletiruhiye Batılı gerçekler üzerine eğilen sanatkarlarımız sonucunda geleneğin dipten vuruşuyla yaşadıkları yapaylık dolu serüvene sürüklemiştir; onlar kendi gerçeklerini görmezden gelirken hiçbir şekilde hakkından gelemeyeceği yabancı gerçekleri kullanmak için büyük mücadele vermektedir (Tahir, 1990: 123). Bu anlamda Ceylan'ın *Kış Uykusu*'nu inşa edişindeki tüm detayların bu çelişkiyi anlatmaya hizmet ettiği görül-

müştür. Ayrıca filmin nasıl bir film olduğunu ifade etmeye yarayan genel bir anlatım yöntemi vardır: Sahne sahne ya da perde perde (Dorsay, 2014, 13 Haziran) olarak ifade edilebilecek bu biçimde aynı sahne birçok farklı planı barındırır dahi en az 10-15 dakikalık sahneler kesintisiz biçimde sunulur, bu sahnelerde yoğun biçimde diyalog vardır. Böyle bir biçimle oyuncular başta Çehov olmak üzere çeşitli yazarlardan yapılan alıntılar söze döktükleri için filmin teatral havasını güçlendirirler. *Kış Uykusu* sinemanın olanaklarından (kurgu, görüntü yönetimi, sanat yönetimi, senaryo, müzik...) yoğun şekilde yararlanmasıyla ilk dönem Türk filmleri gibi tiyatronun içinde bir film değil, filmin içinden tiyatro çıkarır, o tiyatroyu inşa eder. Tiyatro oyunu gibi inşa edilen filmdeki Aydın'ın eski bir tiyatrocunun olması da neredeyse tüm sahnelerde bulunan karakterin filmin teatral dokusuna sağladığı uyumu gözler önüne serer.

Ceylan filmlerini genel olarak oyun biçiminde inşa etmeyi seven bir yönetmendir. Örneğin, *Mayıs Sıkıntısı*'nda bir filmin çekim sürecini konu ederek oyunu açığa çıkarmanın ötesinde hayatla oyun arasındaki kaygan zemine de dikkat çeken, gerçekle kurmaca, gerçekle oyun, gerçekle yalanın yer değiştirdiği iç içe geçtiği bir film görünümüyle (Suner, 2006: 119) amatör oyuncular kendi rutinlerini yaşarken rol yapmaya çalışan bir atmosfer yaratmıştır. *Kış Uykusu* ise biçimiyle tamamen rol yapmak üzerine inşa edilen bir film. Rol yapmanın sanatı olarak ortaya çıkan tiyatro estetiği filmin her noktasında kendisini hissettirir.

Aydın'ın mesleği olan rol yapmak bir meslekten çıkıp tüm hayatını kuşatmıştır. Bu rol yapma hâli Aydın'ı da aşır hem filmin yönetmenine hem de ülkesinin sinema tarihine göndermede bulunur, filmin sadece baştan ve sondan ikinci sahnesinde görülen sinemamızı yıllarca tiyatro estetiğine bağımlı kılıp genetik kodlarını oluşturduğu ifade edilen (Sevim, 2016: 64) Muhsin Ertuğrul'u görmek de rol yapma hâlini daha geniş boyutlarıyla düşünmemiz gereken bir film ile karşı karşıya olduğumuzu hatırlatır. Yine de Aydın'ın en sonunda Türk tiyatrosunun tarihini yazmaya başlaması, bizim tarihimiz (özellikle de yüzyıllık olanı) bu izlediklerinizden ibarettir demekten öte özümüze dönme adına yönetmenin film boyunca kendisinin de kaybettiği umudu tekrar gündeme getirme yönünde bir kapı açtığını iddia etmek de mümkündür.

Kaynakça

- Abdülmelik, E. (2014). Krizdeki Oryantalizm. M. Kır (Çev.). A. Yıldız. (Ed.). *Oryantalizm/ Tartışma Metinleri* içinde (s.39-77) Ankara: Doğu-Batı.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sineması'nı Okumak, Anlatı, Zaman, Mekan*. İstanbul: Bağlam.
- Andrew, J.D. (2008). *Sinema Kuramları*.(Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm.
- Argın, Ş. (2013). Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?. T. Bora. (Ed.). *Taşraya Bakmak* içinde (s. 271-296). İstanbul: İletişim.
- Atam, Z. (2010). *Yeni Sinema'nın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Belge, M. (1995). Osmanlı'da ve Rusya'da Aydınlar. S. Şen. (Ed.). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde (s. 123-132). İstanbul: Bağlam.
- Berkes, N. (2017). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. (24. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. (6. Baskı). İstanbul: Beta.
- Bora, T. (2013). *Taşraya Bakmak*. (6. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Bordwell, D ve Thompson, K. (2011). Film Sanatına Giriş. E. Yılmaz ve E. S. Onat (Çev.). Ankara: De Ki.
- Ceylan, N. B. (2014). *Kış Uykusu* [Film]. Türkiye: NBC Film.
- Clifford, J. (2014). Oryantalizm Üzere. F. B. Aydar (Çev.). A. Yıldız. (Ed.). *Oryantalizm/ Tartışma Metinleri* içinde (s.134-158). Ankara: Doğu-Batı.
- Çapan, S. (1997). http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_cumhuriyetsungu.php. Erişim Tarihi: 6 Haziran 2017
- Çehov, A. (2002). *Bütün Öyküler*,3. Cilt. M. Özgül(Çev.). İstanbul: Cem. (İlk baskı 1886)
- Çehov, A. (2002). *Bütün Öyküler*, 6. Cilt. M. Özgül (Çev.). İstanbul: Cem. (İlk baskı 1891-1893)
- Dicleli, Z. (1995). Türk Aydını Yol Ayrımında. S. Şen (Ed.). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde (s. 527-539). İstanbul: Bağlam.
- Diken B. (2015). Kış Uykusu - Sosyal Bir Topoloji Olarak Yokoluş. *Doğu Batı*, 74, 9-28.
- Evren, B. (2003). *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*. İstanbul: Antrakt Sinema.
- Iordanova, D. (2007). *Balkan Sineması*. Burcu Erdoğan (Çev.). İstanbul: Agora.
- Karakoyunlu, Y. (1995). Aydın Geleceęimizin Oluşunu ve Cumhuriyet Aydınları. S. Şen. (Ed.). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde (s. 103-122). İstanbul: Bağlam.
- Keşaplı, O. (2014, 2 Temmuz). Kış Uykusu ve Aydına Saldırmanın Dayanılmaz Hafiflięi[Nuri Bilge Ceylan'ın Filmi Kış Uykusu Eleştirisi]. Azizmsanat, <http://www.azizmsanat.org/2016/07/02/kis-uykusu-ve-aydina-saldirmanin-dayanilmaz-hafifligi-onur-kesapli/>. Erişim Tarihi: 10 Haziran 2017
- Kılıçbay, M. A. (1995). Türk Aydını'nın Dünyası'nı Anlamak. S. Şen. (Ed.). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde (s. 175-179). İstanbul: Bağlam.
- Olgun, H. (2012). Hıristiyanlık ve Sekülerleşme İlişkisi ya da Seküler Dindarlığın Teolojisi. *İnsan ve Toplum*, 4, 135-156.
- Onaran, A. Ş. (1979, 6 Mayıs).
- Pamuk, O. (2012). İstanbul, Hatıralar ve Şehir. İstanbul: İletişim.

- Rubin, A. N. (2014). Edward Said (1935-2003) II. F. B. Aydar (Çev.). A. Yıldız. (Ed.). *Oryantalizm/Tartışma Metinleri* içinde (s. 17-39). Ankara: Doğu-Batı.
- Said, E. (1998). *Oryantalizm (Doğubilim)*. N. Üzel (Çev.). İstanbul: İrfan.
- Sevim, S. (2016). Muhsin Ertuğrul Türk Sineması'nın Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi? *İnsan ve İnsan*, 3, 64-83.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sineması'nda Aidiyet ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Süphandağı, İ. (2004). *Oryantalizm*. Bursa: Gaye.
- Tahir, K. (1990). *Sanat Edebiyat Notları*, (4. Baskı). İstanbul: Bağlam.
- Tunalı, İ. (1995). Kültür Değerleri ve Türk Aydını. S. Şen (Ed.). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde (s. 473-475). İstanbul: Bağlam.
- Türkdoğan, O. (2003). *Türk Toplumunda Aydın Sınıfın Anatomisi*. İstanbul: Timaş.
- <http://www.altiyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/>. Erişim Tarihi: 11 Haziran 2017
- <https://www.aydinlik.com.tr/kose-yazilari/ozdemir-nutku/2017-nisan/muhsin-ertugrul-un-ozgun-sahne-calismalari>. Erişim Tarihi: 6 Haziran 2017
- <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8919/001583333010.pdf?sequence=1>Erişim Tarihi: 5 Haziran 2017
- <https://boxofficeturkiye.com/film/kis-uykusu-2012274>. Erişim Tarihi: 10 Haziran 2017
- <http://glazunov.ru/en/art/images-of-russian-literature/works/180-at-the-edge-of-the-ice-hole>Erişim Tarihi: 12 Haziran 2017
- http://www.imdb.com/title/tt2758880/soundtrack?ref_=tt_trv_snd. Erişim Tarihi: 11 Haziran 2017
- <http://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/kapadokyadan-insan-manzaralari,9499>. Erişim Tarihi: 7 Haziran 2017