

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**AUTEUR BAĞLAMINDA METİNLERARASILIK: NURİ BİLGE CEYLAN'IN
KIŞ UYKUSU FİLMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Yüksek Lisans Tezi

ABDULLAH DEMİR

İstanbul, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**AUTEUR BAĞLAMINDA METİNLERARASILIK: NURİ BİLGE CEYLAN'IN
KIŞ UYKUSU FİLMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Yüksek Lisans Tezi

ABDULLAH DEMİR

Tez Danışmanı

Prof. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS

İstanbul, 2020

ÖZ

Bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasına auteur kuram ve metinlerarası ilişkiler açısından bakılmış, 2014 yapımı *Kış Uykusu* filminin, metinlerarası ilişkiler bağlamında analizi gerçekleştirilmiştir. Yönetmenin filmde kurmuş olduğu metinlerarası ilişkiler, pastiş, parodi, alıntı, anıştırma, gönderge gibi metinlerarası yöntemlerin bulunan örnekleri üzerinden incelenmiştir. Metinlerarasılık, iki ya da daha fazla metin arasındaki olası alışverişleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Sinema sanatı ise doğası gereği metinlerarasılığa açık bir sanattır. Bütün sanatları kapsayan karma bir yapı olan sinema, farklı disiplinlerden oldukça etkilenir ve onlardan yararlanır. Doğuşundan itibaren, edebiyat, resim, müzik ve/ya tiyatro gibi farklı sanatları kendi alanına uygulamaya açık bir sanatsal biçim olarak karşımıza çıkan sinema sanatı içerisinde, benzerini yapma, taklit etme, esinlenme ve yeniden üretme gibi işlemlerle sık sık karşılaştıldığı görülür. Özellikle 1950'lerden sonra gelişen auteur kuram anlayışı içerisinde ortaya konulmuş film örneklerinde metinlerarasılığın oldukça belirgin bir biçimde karşımıza çıktığını ifade edebiliriz. Auteur yönetmenlerin, film yaratım sürecinde diğer sanatlarla kurduğu metinlerarası ilişkiler, filmsel anlamın yaratılmasında ve genişletilmesinde fayda sağlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Biz de çalışmamızda, auteur bir yönetmen olarak Nuri Bilge Ceylan'ın, *Kış Uykusu* filmindeki metinlerarası unsurları inceledik ve yönetmenin, filmsel anlamı yaratma çabasındaki başka birçok sanattan ve sinema sanatından etkilerini ortaya koyduk. Böylelikle Ceylan'ın ilgi ve beğenilerinin sinemasındaki yansımalarını, metinlerarası ilişkiler bağlamında ele alıp hem yönetmenin kendisi hem de *Kış Uykusu* filmi üzerine detaylı bir bilgi sunmuş olduk.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Nuri Bilge Ceylan, *Kış Uykusu*, Pastiche, Parodi, Alıntı, Anıştırma, Auteur, Auteur Kuram

ABSTRACT

In this study, Nuri Bilge Ceylan's cinema was examined in terms of auteur theory and intertextual relations, and his film *Winter Sleep* (2014) was analyzed in the context of intertextual relations. The intertextual relations established by the director in the film were analyzed through examples of intertextual methods such as pastiche, parody, quotation, allusion and referent. Intertextuality describe possible exchanges between two or more texts. Art of cinema, is open to intertextuality due to its nature. Cinema, which is a mixed structure that includes all arts, is highly influenced by and benefits from different disciplines. Since its birth, the art of cinema, which has emerged as an artistic form that is open to applying different arts such as literature, painting, music or theater, is frequently encountered with processes such as making similar, imitating, inspiring and reproducing. We can argue that intertextuality is very prominent in the examples of films that have been put forward within the auteur theory understanding that developed after the 1950s. The intertextual relationships that auteur directors establish with other arts during the film creation process emerges as a useful factor in creating and expanding filmic meaning. In our work, we looked into the intertextual elements in Nuri Bilge Ceylan's film *Winter Sleep*, as an auteur director, and discussed the influence of the director from many other arts and cinema art in his effort to create filmic meaning. In this way, we analyzed the reflections of Ceylan's interests and likes in his cinema in the context of intertextual relations and presented detailed information on both the director himself and the movie *Winter Sleep*.

Keywords: Intertextuality, Nuri Bilge Ceylan, *Winter Sleep*, Pastiche, Parody, Quotation, Allusion, Auteur, Auteur Theory.

TEŞEKKÜR METNİ

Yazmak eylemi, hayata dair her olasılığa kapı açmak imkânı taşımasından ötürü ilginçtir. Yazının götürebileceği yer, hayatın götürebileceği yerlerden daha renklidir, her zaman. Yazılmış olan, sırlarını saklı tutar. Yazarı için hayreti, okuyucusu için hayranlığı sürekli olarak çağırır. Ancak yazmak, hep yeniden-yazmaktır. Yazılmış olanın, başka bir zamanda başka biri tarafından tekrar yazılmış olmasıdır. Yine de yazmaya devam ederiz. Çünkü yazmak, her defasında yeniden-yazmak eyleminin dışına sürükler, yazarı. Her zaman, yazarına dair bir şeyi saklı kılar yazılmış olan. O “şey”, her şeyiyle yazarın kendisidir. Bu sebeple yazmak, yeniden-yazmak değil, her defasında yeni bir şey yazmak gibidir. Bu teşekkür metni de daha önce yazılmış binlerce teşekkür metninden biri gibi görünüyor olmakla birlikte, yazarın, *o’na* “temas edenlere” minnetini saklı tutar. Bu sebeple oldukça kişiseldir ve yeni bir şey yazmak gibidir. Barthes, bir anın geldiğini ve dilin durduğunu söyler. O an gelmeden, minnet duygularının ifade edilmesi gerekir.

Öncelikle, eğitim/öğretim hayatım boyunca, bana karşı maddi ve manevi desteklerini hiç esirgemeyen biricik aileme, özellikle anneme çok teşekkür ederim.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinin sebeplerinden biri olan, bir yönetmen olarak sinema ve hayat ile kurduğu ilişkide, birçok sinema öğrencisine motivasyon kaynağı ve yol gösterici olan Nuri Bilge Ceylan’a ayrıca minnetimi belirtmek isterim.

Çalışmanın hazırlık aşamasından, bugün geldiğimiz son aşamasına kadar desteğini esirgememiş olan danışmanım Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus’a, ayrıca olumlu katkılarını sunan Prof. Dr. Nilay Ulusoy ve Dr. Öğr. Üyesi M. Elif Demoğlu’na teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmanın türlü zorluklar sonucunda nihayete ermesinde yanımda olan, beni dinleyen, anlayan, destekleyen bütün kıymetli dostlarıma minnetimi sunarım. Bu çalışmanın tamamlanmasında, onların varlığı kuşkusuz yer yer ferahlık yer yer heyecan kattı bana.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR METNİ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLO LİSTESİ	vi
GİRİŞ	1
1. AUTEUR KAVRAMI VE BİR KURAM OLARAK GELİŞİMİ	5
1.1. Auteur Kavramının Tanımı	5
1.2. Auteur Kuramın Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi	7
1.3. Auteur Kuramın Oluşmasında Öne Çıkan İsimler	13
1.3.1. François Truffaut	13
1.3.2. Andre Bazin	16
1.3.3. Andrew Sarris	18
1.3.4. Peter Wollen	21
1.4. Auteur Kuram Üzerine Eleştiriler	22
2. METİNLERARASI İLİŞKİLER ve SİNEMADA METİNLERARASILIK	25
2.1. Metinlerarasılık Kavramının Tanımı	25
2.2. Metinlerarasılık Kavramının Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi	27
2.3. Metinlerarası Yöntemler	34
2.3.1. Ortak Birliktelik İlişkileri	35
2.3.1.1. Alıntı/Gizli Alıntı	35
2.3.1.2. Gönderge	36
2.3.1.3. Anırtırma	36
2.3.2. Türev İlişkileri	37
2.3.2.1. Parodi (Yansılama)	37
2.3.2.2. Pastiş (Öykünme)	38
2.4. Sinemada Metinlerarasılık	40
2.4.1. Sinemada Metinlerarası Yöntemlerin Kullanımı	47
2.4.1.1. Sinemada Alıntı	48
2.4.1.2. Sinemada Gönderge	50

2.4.1.3. Sinemada Anıştırma	52
2.4.1.4. Sinemada Parodi	53
2.4.1.5. Sinemada Pastiş	56
3. AUTEUR OLARAK NURİ BİLGE CEYLAN VE SİNEMASI:	
METİNLERARASILIK AÇISINDAN BAKIŞ	59
3.1. Nuri Bilge Ceylan'ın Özyaşam Öyküsü	59
3.2. Nuri Bilge Ceylan Filmografisine Genel Bir Bakış	63
3.2.1. Kısa Metraj: <i>Koza</i>	63
3.2.2. Bir Çocukluk Hatırası: <i>Kasaba</i>	64
3.2.3. Taşra Görünümleri: <i>Mayıs Sıkıntısı</i>	66
3.2.4. Gerçekleşmeyen Hayaller: <i>Uzak</i>	68
3.2.5. Bir Aidiyetsizlik Anlatısı: <i>İklimler</i>	70
3.2.6. Bir Aile Dramı: <i>Üç Maymun</i>	71
3.2.7. İnsan Denilen Muamma: <i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i>	73
3.2.8. Boğucu ve Tahripkâr İlişkiler: <i>Kış Uykusu</i>	75
3.2.9. Taşrada Karşılaşmalar: <i>Ahlat Ağacı</i>	76
3.3. Nuri Bilge Ceylan Sinemasına Auteur Bağlamında Bakmak	77
3.4. Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda Metinlerarasılık	85
4. KIŞ UYKUSU FİLMİNİN METİNLERARASI BAĞLAMDA ANALİZİ	90
4.1. Giriş Mahiyetinde	90
4.2. Prolog	98
4.3. Taşı Günahsız Olanınız Atsın	101
4.4. Mektup	104
4.5. Ayak Kokusu	106
4.6. Kötülüğe Karşı Koymamak	109
4.7. Askeri Şura Toplantısı	115
4.8. Büyük Kavga	118
4.9. Para Yakmak	126
4.10. Gün Boyu Budalalık Ederim	128
4.11. İtiraf	132
SONUÇ	135
KAYNAKÇA	141

TABLO LİSTESİ

Fotoğraf 1: Lamentation of Christ (Andre Mantegna) ve Vozvrashchenie "Dönüş" (Andrey Zvyagintsev, 2003).....	43
Fotoğraf 2: Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994) ve Fight Club "Dövüş Kulübü" (David Fincher, 1999)	44
Fotoğraf 3: Solyaris "Solaris" (Andrei Tarkovsky, 1972) ve Antichrist "Deccal" (Lars von Trier, 2009).....	45
Fotoğraf 4: Vivre sa vie: Film en douze tableaux "Hayatını Yaşamak" (Jean-Luc Godard, 1962)..	49
Fotoğraf 5: The Golden Years (Balthus, 1945) ve Black Moon (Louis Malle, 1975).....	50
Fotoğraf 6: Fahrenheit 451 "Değişen Dünyanın İnsanları" (François Truffaut, 1966).....	51
Fotoğraf 7: Andrey Rublev (Andrei Tarkovsky, 1966)	52
Fotoğraf 8: Once Upon a Time... in Hollywood "Bir Zamanlar... Hollywood'da" (Quentin Tarantino, 2019).....	55
Fotoğraf 9: Bronenosets Potemkin (Sergei M. Eisenstein, 1925) ve The Untouchables (Brian De Palma, 1987)	57
Fotoğraf 10: Zerkalo "Ayna" (Andrey Tarkovski, 1975) ve The Tree of Life "Hayat Ağacı" (Terrence Malick, 2011).....	58
Fotoğraf 11: Ilya Glazunov'un İllüstrasyon Çalışmaları.....	97
Fotoğraf 12: Aydın, filmin hemen başında çalılıklar arasında yalnız ve düşünceli gösterilir.	98
Fotoğraf 13: Aydın, çalışma masasından kalkar ve pencereye doğru gelir.	100
Fotoğraf 14: İsmail'in oğlu İlyas'ın arabadaki Aydın'a attığı öfkeli bakış.	102
Fotoğraf 15: İlyas'ın attığı taş, camı çatlatır. İlyas, taşı attıktan sonra kaçır.	103
Fotoğraf 16: Kış Uykusu Filminden Bir Kare (2014, Nuri Bilge Ceylan) ve Nastasiya Philippovna (1956, Ilya Glazunov)	105
Fotoğraf 17: Hamdi, Aydın karşısında sürekli bir mahcubiyet halindedir.	107
Fotoğraf 18: Aydın, "yamuk yumuk, kılıksız" Hamdi'ye, bir daha gelmemesini söyler.	108
Fotoğraf 19: Masa başında yazısını yazan Aydın ve onu izleyen kardeşi Necla.....	110
Fotoğraf 20: Kötülüğe karşı koymamak düşüncesinin kahvaltı masasında da devam ettiği görülür.	112

Fotoğraf 21: Nihal, Aydın'ın davetsiz olarak katıldığı toplantıdan gitmesini ister.	117
Fotoğraf 22: Aydın kendisine yöneltilen eleştirileri dinlemekte ancak kendisine haksızlık yapıldığını düşünmektedir.	124
Fotoğraf 23: Sarhoş İsmail, parayı ateşe atar ve oğlu İlyas ile göz göze gelir.	127
Fotoğraf 24: Tren rayları üzerinde gitmek ve kalmak arasında kararsız olan Aydın.	129
Fotoğraf 25: Aydın gitmekten vazgeçmiş ve geri dönmüştür.	133



GİRİŞ

Metinlerarasılık, iki ya da daha fazla metin arasındaki olası alışverişleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Sinema bu olası alışverişleri içinde taşıyan sanatsal bir biçimdir. Sinema doğuşundan itibaren, diğer sanatlarla hep ilişkisel bir durumda olmuştur. Sinemanın doğası gereği diğer sanatlara dönük kapsayıcı gücü, değişik sanatsal biçimlerin verilerinden yararlanabilme yetkinliği, onun çoksesli yapısını ortaya koymaktadır. Sinemanın bu çoksesli yapısı, onun metinlerarasılığa açık sanatsal bir biçim olduğunu ifade etmektedir. Sinema tarihi içerisinde özellikle 1950'lerden itibaren gelişen auteur kuram anlayışı çerçevesinde ortaya koyulan film örneklerinde, bu metinlerarası ilişkilerin fazlalığı dikkat çekmektedir. Auteur yönetmenlerin, film yaratım sürecinde diğer sanatlarla kurduğu metinlerarası ilişkiler, filmsel anlamın yaratılmasında ve genişletilmesinde fayda sağlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple, auteur yönetmenlerin sinemasında dikkat çeken metinlerarası ilişkilerin yoğunluğu, keşfedilmeye ve metinlerarası yöntemler dahilinde analiz edilmeye ihtiyaç duymaktadır. Çünkü metinlerarası ilişkilerin saptanması, filmin anlaşılabilirliğine katkı sağlamakta; bununla birlikte hem filmin kendisi hakkında hem de filmin yaratıcısı olan yönetmen hakkında bizlere daha fazla bilgi sunmaktadır. Bu tez çalışması ise bu ihtiyacın bir karşılığı olarak, ulusal ve uluslararası alanda auteur bir yönetmen olarak karşılanan Nuri Bilge Ceylan'ın öncelikle genel filmografisine bakmayı, ardından 2014 yapımı Altın Palmiye ödüllü *Kış Uykusu* filminin metinlerarası bağlamda analizini gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır.

Sinema tarihi boyunca film incelemeleri üzerine başka birçok bağlam gözetilerek filmsel analiz gerçekleştirilmiştir. Sinemada metinlerarasılık kullanımı ile ilgili olarak ise maalesef az sayıda eserin mevcut olduğu görülmektedir. Daha önce literatüre kazandırılmış az sayıda çalışmada ya metinlerarasılık, başka birçok bağlamın - auteur, tür, göstergebilim, feminizm gibi- içerisinde eritilmiş ve metinlerarası ilişkilerin kavramlarını ve kullanımlarını deşifre etmeden ortaya koyulmuş ya da genel hatları ile metinlerarasılık üzerinde durup, filmsel örnekler tercihinde yabancı -Godard, Hitchcock, Truffaut gibi- yönetmenlerin veya gişe filmlerinin analizi gerçekleştirilmiştir. Çalışmamızın bu noktada hedefi, 1990 sonrası ulusal ve uluslararası alanda genişleyen,

başarı elde eden Türk sinemasının, bu başarının sağlayıcılarından olan auteur bir yönetmenin -Nuri Bilge Ceylan- sinemasına yönelik metinlerarası ilişkilerin ortaya koyulmasıdır. Bu alana yönelik doldurulması gereken bir boşluk söz konusudur. Bu sebeple tez çalışmamızda yönetmenin filmleri pastiş, alıntı, gönderge, anırtıma gibi metinlerarası yöntemler üzerinden okunmaya çalışılmıştır. Böylelikle çalışma, film eleştirisinde bir bütün olarak ele alınmayan, başka başlıklar altında ortaya konulan veya gişe filmleri ya da dünya sinemasına dair örneklerle işlenmiş olan metinlerarası ilişkileri, literatürde eksik kalan Türk sinemasının 1990 sonrası gelişimi içerisinde auteur sineması bağlamında ele alarak, özgün bir çalışma olma ve bu alana yönelik bir boşluğu doldurma çabası içerisinde olmuştur.

Nuri Bilge Ceylan, ulusal ve uluslararası alanda Türk sinemasının son dönemdeki önemli temsilcilerinden biridir. Hakkında yapılan çalışmaların fazlalığı ise dikkat çekici boyuttadır. Ancak filmlerinin diğer sanatlarla ilişkisine yönelik, metinlerarası bağlamda bir çalışma ortaya koyulmamıştır. Bu noktada gerçekleştirilmiş çalışmalar, kapsayıcı bir özellik taşımak yerine spesifik bir bakış ile dar alana sıkıştırılmış, yalnızca bir sanat ile ilişkisi üzerinden değerlendirilmiştir. Ancak sinemada metinlerarasılık yaklaşımı ile ortaya koyulacak bu tez çalışmasında, yönetmenin anlam dünyasının yaratımı ile ilgili olarak -özelde *Kış Uykusu* filmi ile- diğer sanatlarla kurduğu bütün ilişkiler, metinlerarasılık kavramının yöntemleri ile değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu sebeple tez çalışmamızın araştırma sorusunu, “auteur bir yönetmen olarak Nuri Bilge Ceylan, *Kış Uykusu* filminde hangi sebeplerle, diğer sanatlarla metinlerarası ilişki kurmuş ve bu ilişki hangi metinlerarası yöntemler ile gerçekleştirilmiştir? Ayrıca kurulan bu ilişkiler, filmsel anlama ne gibi katkılar sunmuştur?” soruları oluşturmaktadır.

Çalışmamız, dört bölüm altında toplanmakta, bu bölümler ise “Auteur Kavramı ve Bir Kuram Olarak Gelişimi”, “Metinlerarası İlişkiler ve Sinemada Metinlerarasılık”, “Auteur olarak Nuri Bilge Ceylan ve Sineması: Metinlerarasılık Açısından Bakış” ve son olarak da “*Kış Uykusu* Filminin Metinlerarası Bağlamda Analizi” olarak ele alınmaktadır.

Birinci bölümde; auteur kuram ile ilgili olarak, kuramın doğuş evresi, kurama katkı sağlayan birçok önemli ismin -Alexandre Astruc, Andre Bazin, François Truffaut,

Andrew Sarris gibi- literatüre kazandırdığı eserler ile işlenmiş ve bu eserlerle birlikte kuram ile ilgili olarak başka birçok çalışma da dikkate alınarak, yaklaşımın gelişim süreci, dünü/bugünü, farklılıkları ve sınırlılıkları ele alınmıştır. Bununla birlikte kurama karşı geliştirilmiş eleştiriler de inceleme alanımızı oluşturmuştur. Böylelikle, kuramın sağladığı yönetmenin filmde en etkin güç olduğu anlayışına yönelik ortaya koyacağımız çaba, filmsel anlamın yaratılmasında, yönetmenin etkin katılımını/yaratıcı tarafını anlamakta kolaylık sağlayacaktır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde; metinlerarasılık kavramı, kavramın tanımı ve tarihsel süreç içerisindeki gelişmeleri ele alınmış, kavrama yönelik gerçekleştirilmiş çalışmalar, bu çalışmaları gerçekleştiren kuramcıların eserleri üzerinden ortaya konulmuştur. Metinlerarası yöntemlerin neler olduğu ve bu yöntemlerin tanımlarının yanı sıra kullanımlarının nasıl gerçekleştirildiği ele alınarak metinlerarasılığın sinemadaki kullanım yöntemlerine yer verilmiştir. Sinema sanatı içerisinde kavramın gelişimi ve ele aldığımız yöntemlerin kullanımına dair örnekler verilerek, metinlerarasılığın özellikle auteur sinemasındaki belirginliği ve aynı zamanda işlevselliği tartışılmıştır. Bu bölümde ortaya konulan kavram ve yöntemler, daha sonra *Kış Uykusu* filminin metinlerarası bağlamda analizini gerçekleştirmek imkânı sunacak ve bu analizin okuyucu tarafından anlaşılır olmasına katkı sağlayacaktır.

Üçüncü bölümde; Nuri Bilge Ceylan sinemasını ve sinemasındaki metinlerarası ilişkileri örnekler dahilinde ele almaya çalıştık. İlk olarak, Ceylan'ın özyaşam öyküsüne yer verip ardından filmografisine kısaca bir bakış attık. Sonrasında, Nuri Bilge Ceylan'ın kendisini, filmografisini dikkate alarak auteur bağlamda değerlendirdik. Bu değerlendirme sürecinde, onun filmlerindeki ortak özellikler ele alınacak, benzerlikler ortaya koyulacak ve kişisel dünyasının sinemasına yansımalarının izlerini aradık. Bir auteur olarak değerlendirdiğimiz Nuri Bilge Ceylan ve sinemasını, bölümün son başlığında, metinlerarası ilişkiler üzerinden inceledik. Nuri Bilge Ceylan'ın kişisel beğenilerinin, ilgi/alaka gösterdiklerinin kendi sinemasında nasıl yer bulduğuna dair bir keşif gerçekleştirdik. Ceylan'ın kendi kişisel dünyasından hareketle gerçekleştirdiği ve sinemasında yer verdiği başka sanatlarla kurduğu birçok metinlerarası ilişkiyi bu başlıkta filmlerindeki örnekler üzerinden ele alarak, son bölümde metinlerarası analizini

gerçekleştireceğimiz *Kış Uykusu* filminin anlaşılabilirliğinin sağlaması açısından bir bütünlüğü sağlamayı hedefledik.

Çalışmamızın son bölümü olan dördüncü bölümde; Nuri Bilge Ceylan'ın 2014 yapımı Altın Palmiye ödüllü *Kış Uykusu* filminin metinlerarası bağlamda analizini gerçekleştirdik. Metinlerarası ilişkilerin, yönetmenin yaratım sürecinde ona ne gibi katkılar sunduğu ve filmin anlatım dilini nasıl genişletip, zenginleştirdiği, çalışmamızın bu son bölümünün amacı olmaktadır. Öncelikle, *Kış Uykusu* filmine yönelik genel bir bakış ile filmin metinlerarası ilişkiler konusundaki belirginliğini ifade ettik. Bu ilişkilere genel bir bakışı sağlarken, Ceylan'ın tercihlerindeki nedeni ortaya koymaya çalıştık. Daha sonra filmi bölümlere -başlıklara- ayırarak, her başlık altında ele aldığımız sahnenin, metinlerarası bağlamda analizini gerçekleştirdik. Çalışmamızda, bu başlıklar altında ele aldığımız *Kış Uykusu* filminde, Ceylan'ın metinlerarası bağlamda hangi eserlerle veya kişilerle ilişki kurduğunu, bu ilişkileri hangi metinlerarası yöntemlerle gerçekleştirmiş olduğunu ortaya koymayı amaçladık.

1. AUTEUR KAVRAMI ve BİR KURAM OLARAK GELİŞİMİ

Çalışmamızın bu ilk bölümünde, sinemada auteur yönetmen anlayışının gelişimini takip edeceğiz. Başlangıçta auteur kavramının tanımı üzerinde duracağız. Daha sonra kavramın, tarihsel süreç içerisindeki gelişimini, kurama katkı sağlayan kuramcılarının çalışmalarını dikkate alarak inceleyeceğiz. İlk olarak Astruc'un çalışmaları ile ileri sürülen, daha sonra özelde Truffaut'nun ve Cahiers du Cinema dergisinin çevresinde gelişen yaratıcı yönetmen anlayışının, dönemin Fransız sinemasını da dikkate alarak gelişim sürecini ele alacağız. Fransa'da film yapımında bir yaklaşım olarak ileri sürülen anlayışın, Andrew Sarris'in katkıları ile ABD'de bir kurama dönüştürülme çabalarını ve bu çabanın nedenlerini ortaya koyacağız. Ayrıca kurama yönelik geliştirilmiş eleştirileri de dikkate alacağımız bu ilk bölümde, yaklaşımın gelişim süreci, dün/bugünü, farklılıkları ve sınırlılıkları ele alınacaktır.

1.1. Auteur Kavramının Tanımı

Kelime anlamı olarak yazar/yaratıcı anlamına gelen auteur; sinemada, kişisel bir stil ve üslup oluşturabilen ve bunu filmine aktarabilen yönetmenler için kullanılmıştır. Auteur kavramı, II. Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da Bazin'in önderliğinde kurulan *Cahiers du Cinema* (Sinema Defterleri) dergisinde yazan Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette vd. gibi genç eleştirmenlerin, kendi ülke sinemalarına yönelttiği eleştiriler ve film yapma pratiğinde yeni bir yaklaşım olarak sundukları teorik ve uygulamaya yönelik çalışmalarla ortaya konulmuştur (Kolker, 2011, s. 168-169). Auteur yaklaşımı, yönetmeni filmin merkezine yerleştirir ve filmin yaratıcısı olarak yönetmeni kabul eder. Bazin, 1957 yılında "*La politique des auteurs*" (Yaratıcı Yönetmenler Politikası) adlı makalesinde, yaklaşımı "sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak" olarak özetler (Stam, 2014, s. 96). Auteur kavramı, özellikle Cahiers du Cinema dergisinin genç eleştirmenlerinden biri olan Truffaut'nun 1954 yılında "*Une Certaine Tendance du Cinema Français*" (Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim) adlı çalışması ile "yaratıcı yönetmenler politikası" olarak ortaya konulan bir yaklaşımken, daha sonra Sarris'in katkıları ile kurama dönüştürülmüştür (Büker, 2019). Ancak auteur kuramı, oldukça düzensiz bir şekilde

gelişme göstermiş; bu konuda programlı manifestolar ve kolektif bildiriler yayımlamaya yönelik çalışmalar gerçekleşmemiştir.

Günümüze dek gelişimini sürdüren kavram, birçok isim tarafından ele alınmış ve yaratıcı süreçte yönetmene olan vurguyu ifade eden bir olgu olarak değerlendirilmiştir. Auteur, “telif sahibi olan, yarattığı esere, karakterlerini, deyiş tarzını, dünya görüşünü ve hayat karşısındaki tavrını, diğer yazarlardan ya da yönetmenlerden farklı bir biçimde metnin (ya da filmin) içine imza atarcasına gömebilen sanatçı” (Atam, 2015, s. 11) anlamına gelmektedir. Auteur, “iletişim kuran” ve “ifade edendir” (Bordwell, 2010, s. 76). Bu çerçevede, auteurün özgürlük alanının genişliğini ifade etmektedir. Yaratıcı olarak auteur, gerçekleştirdiği yapıt ile iletişim kurmakta ve kişisel görüşünü/ifadesini yapıtı ile ortaya koymaktadır. Kolker, auteurün başlıca özellikleri olarak şunları gösterir: sinemasal olarak düşünebilmek, kamerayı doğru yere koymayı bilmek, oyuncuların nasıl yerleştirileceğini ve yönetileceğini anlamak, çerçeve içindeki durağanlığın ve hareketin ne zaman yaratılacağını bilmek, kurgunun nerede devreye gireceğini tam olarak görmek (Kolker, 2011, s. 171). Kavramı Kolker ile benzer düşüncelerle tanımlayan Esen ise auteurü, anlatmak istediklerini, düşünsel dünyasının bir yansıması olacak şekilde belirlediği somut görüntülerle ve bu görüntüleri vermek istediği mesaja uygun bir şekilde bağlayarak ve sinemanın, düşün dünyasını ortaya koyabilmesini sağlayacak tüm imkanlarından faydalanarak, bir bütünlük içinde sunabilen kişi olarak ifade etmektedir (Esen, 2013, s. 36). Türk sinemasının auteurlerinden biri olan Demirkubuz ise auteur yönetmen tavrını “içe dönük, kendine has bir dil ve dünya tasavvuru, kendi vicdanı ve ahlakının harekete geçirdiği sebeplerle film yapma isteği ve duruşu” olarak gördüğünü dile getirir (akt. Atam, 2015, s. 62). Jean-Luc Godard filmi, “kendini alıcı karşısında doğrulamak isteyen birinin özel günlüğü, not defteri ya da tek başına konuşması” (Makal, 1996, s. 98) olarak tanımlarken, auteurün, kendi bütünlüğünün ya da bölünmüşlüğüne ama yine de kendisinin, yaratıcı süreçteki etkinliğini ifade etmektedir. Godard’ın bu ifadesi, köklerini, tartışmaların başlangıcı olan Astruc’un 1948 yılında “*Naissance d’une nouvelle avant-garde: la camera-stylo*” (Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem) adlı çalışmasında ortaya koyduğu “kamera-kalem” düşüncesine dayanmaktadır. Çalışmamızın sonraki bölümlerinde bu düşünce detaylandırılacaktır.

Auteur yaklaşımının inceleme konusu, “bir sinema yapıtını sinema yapıtı yapan görüşün altında yatan özelliğini, konuyu ele alma biçimini, yönetmenin bakış açısını ve dünya görüşünü filmin ruhuna nasıl geçirdiği, yapıtı diğer yapıtlardan ayıran özelliğinin ne olduğudur” (Kablamacı, 2011, s. 82). Biryıldız ise auteur yaklaşımının inceleme alanını, bir sinema sanatçısının eserlerindeki ortak paydalar olarak sinemasal yapıların ve sanatçıya ait kişisel görüşlerin ortaya çıkarılması ve tasvir edilmesi olduğunu belirtmektedir (2013, s. 46). Kavram bugün, yönetmenin bütün filmleriyle gerçekleştirdiği, anlama yönelik, teknik ve benzeri özelliklerin olduğunu işaret etmektedir (Kabadayı, 2013, s. 110). Yaklaşım ile ilgili değerlendirmelerde yönetmenler ele alınır ve filmleri tartışılır, üzerinde durulan nokta ise yönetmenin kişiliğidir.

1950’li yıllarda gelişmekte olan auteur yönetmen kavramının, çalışmamızda detaylandırılması açısından Fransa’daki ve ABD’deki gelişim sürecini incelememiz gerekmektedir. Fransa’da savaş sonrası yaşanan süreçte bir yaklaşım olarak değerlendirilen kavram, ABD’de Sarris’in katkıları ile bir kurama dönüştürülmüştür. Bu konuda gelişim çizgisinin incelenmesi, kuramın daha net bir biçimde ortaya konulmasını sağlayacaktır.

1.2. Auteur Kuramın Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi

Kolker, auteur yaklaşımının “dolaylı bir şekilde II. Dünya Savaşı sonrasında ABD ile Fransa arasındaki politik ve ekonomik meselelerde ortaya çıktı[ğın]” söylemektedir (Kolker, 2011, s. 168). Esen’den özetleyecek olursak, II. Dünya Savaşı yıllarında yasak Amerikan filmlerinin, savaşın bitimi ve Alman işgalinin sona ermesiyle Fransa’ya girebilmesi, genç Fransızların fazlaca sayıda Hollywood filmleri ile tanışmasını sağlar. Paris’in tümünü kaplayan sinema kulüplerinin etkinliği ve özellikle Langlois’nin Sinematek’i (*La Cinematheque Française*) sayesinde, daha önce çekilmiş veya yeni çekilen filmlerin tekrar tekrar izlenebilmesi burada toplanan genç Fransızları oldukça etkilemiştir (Esen, 2013). Belton, Sinematek’te günde yedi kez eski filmlerin gösterildiğini, her ülkeden her türlü filmin gösterim programına dahil edildiğini ifade eder. Bu sayede, buradaki genç Fransız seyircisi Howard Hawks, Alfred Hitchcock, John Ford ve Orson Welles gibi Amerikalı yönetmenlerin filmleri ile tanışır (akt. Kabadayı,

2013). Bu dönem Biryıldız’a göre genç Fransızların, Amerikan filmlerine tutkulu olduğu yıllardır (2016, s. 90). Sinematek’in film gösterimlerinin düzenli izleyicileri olan François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol daha sonra Cahiers du Cinema dergisinde toplanacak ve burada “yaratıcı yönetmenler politikası” nı geliştireceklerdir (Lanzoni, 2015, s. 195).

Kuramın gelişim çizgisine baktığımızda, Cahiers du Cinema eleştirmenlerinin geliştirdikleri “yaratıcı yönetmenler politikası”, Astruc’un “kamera-kalem” düşüncesinin yeniden şekillenmesi ile gerçekleşmiştir. Astruc dolaylı yoldan, kuramın oluşmasına katkı sağlamakla birlikte, yeni bir sinemanın ve sinemanın potansiyelinin üzerine önemli görüşler ortaya koymuştur. Bu sebeple, yaklaşımın Cahiers du Cinema dergisi etrafındaki oluşturulma çabasından önce Astruc’un “kamera-kalem” düşüncesi detaylandırılmalıdır.

Astruc’ün çalışması, ilk olarak 30 Mart 1948’de “*Naissance d’une nouvelle avant-garde: la camera-stylo*” (Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem) başlığı ile “L’ecran Français” adlı dergide yayımlandı. Fransa’da çok sayıda sinema dergisinden biri olan derginin yazı kurulunda Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jacques Becker ve Henri Langlois gibi isimler yer alıyordu. Dergi, sinema sanatı ile ilgili olarak yeni formülasyonlar niteliğindeki yazılara yer vermekteydi (Bickerton, 2012). Astruc’ün çalışması da bu nitelikte yazılardan birine örnekti.

Astruc yazısında, “önceleri bir fuar etkinliği, ardından da sokak tiyatrosuna benzer bir eğlence veya bir çağın imgelerini koruma amacı” (Astruc, 2010, s. 22) olan sinemanın yavaş yavaş bir dil haline gelmesinden, özellikle resim ve roman gibi bir ifade aracına dönüşmesinden söz eder. Astruc sinemanın bir dil haline gelmesi ile sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade edebileceğini tıpkı roman ve denemelerde yapılabildiği gibi takıntıların aktarabileceği bir biçime dönüştüğünü ifade eder. Bu sebeple sinemanın bu yeni çağını “kamera-kalem çağı” olarak niteler. Bununla belirtmek istediğini, “sinemanın yavaş yavaş görselliğin sultanından, görüntü için görüntü fikrinden ve anlatının birincil katı taleplerinden uzaklaşacağı; tıpkı yazı dili kadar esnek ve incedelikli bir yazı aracı haline geleceği” (Astruc, 2010) olarak tanımlar. Muazzam bir potansiyele sahip olduğunu belirttiği sinemanın, her konu ve türü ele alabilmesi gerektiğini ve hatta yalnızca sinema sanatının bunun üstesinden gelebileceğini söyler. Sinema sanatının,

Faulkner ve Malraux romanları ile Sartre ve Camus'nün denemelerinin anlam ve derinlik açısından eşdeğerlerini üretebilecek güce ulaştığını ve her türlü gerçekliği ifade edebilme yetisine sahip olduğunu ifade eder. Astruc uyarlamalar yapan senaristlerin yazdıkları senaryolarda, sinema sanatının psikolojik ve metafizik içerimlerin tümünü canlandırmaya yetkin olmadığını düşünerek yaptıkları değişiklikleri, tembellik ve hayal gücünden yoksunluk olarak değerlendirmiştir (Astruc, 2010, s. 22-24). Senaristlerin film yaratım sürecindeki etkin gücünü yadsımış, film yönetmeninin bir roman yazarı ya da şair gibi “ben” diyebilmesi gerektiğini ifade etmiştir (Stam, 2014, s. 94). Yönetmenin yaratıcılığının, yazarın yaratıcılığına benzer olduğunu; tıpkı edebi yapıtın, yazarın duygu ve düşüncelerinin doğrudan dışavurumu olduğu gibi, yönetmenin duygu ve düşüncelerinin de filmin üzerinde doğrudan etkisi olması gerektiğini söylemiştir (Kovacs, 2010, s. 231). Artık kamera-kalem çağının sinemasında, yazar ve yönetmen ayrımının anlamını yitirdiğini, yönetmenliğin bir sahneyi gösterme veya sunma aracı olmaktan çıktığını ve gerçek bir yazma eylemine dönüştüğünü dile getirmiş ve “bir yazar nasıl kalemi ile yazıyorsa, bir film yönetmeni/yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla yapar” (Astruc, 2010, s. 25) diyerek, daha sonra “Fransız sinemasının belirgin özelliklerinden biri olacak olan auteur sinemasına giden yolu açmıştır” (Karadoğan, 2010, s. 5). Astruc'ün 1948 yılında ortaya koyduğu bu çalışma, Cahiers du Cinema dergisi eleştirmenlerince yeniden ele alınacak ve bu doğrultuda yönetmene “biriciklik” atfedilecektir. Cahiers du Cinema eleştirmenlerinin çalışmalarının daha net bir biçimde anlaşılabilmesi için, Fransa'da o günün sinema ortamının detaylandırılması gerekmektedir.

Vincenti, 1950'lerin başında Fransız sinemasının şiirsel gerçekçilik geleneğini sürdüren abartılmış sinemasal efektler ve psikolojik ilişkilere dayanan sanatsal nitelik arayışındaki yönetmenler tarafından temsil edildiğini söylemektedir (Vincenti, 2008). Bu dönem Fransız filmleri biçim ve içerik yönünden savaş öncesi dönemi ile benzerlik taşımaktadır. Şiirsel gerçekçilik savaş öncesi dönemde oldukça etkiliyken; savaş sonrası yeni adıyla psikolojik gerçekçilik etkisini yeterli düzeyde gösteremedi. Her ne kadar bu filmler Fransız sinema endüstrisinin ününe önemli ölçüde katkı sağlamış olsa da bu dönemde, psikolojik gerçekçilik etkisi altında filmler üreten yönetmenlerin birçoğu sanatsal yaratıcılıklarını ve sinemasal özgünlüklerini yitirdiler (Lanzoni, 2015).

Truffaut'nun 1954 yılında "*Une Certaine du Tendence Cinema Français*" adlı çalışmasında ağır eleştiriler yönelteceği bu dönem "temel olarak tiyatro okullarından gelen oyuncuların özenli giysiler giydirildiği ve büyümlü stüdyo setleriyle kuşatıldığı çoğunlukla prestijli yapımları (klasik edebiyat uyarlamaları, kostüm dramalar ve tarihsel yeniden inşalar) içer[ir]" (Lanzoni, 2015, s. 171). Ancak "bu yönetmenlerin gerisinde, geleneksel konuları ve anlatımı istemeyen, Fransız sinemasında köklü değişiklikler yapmaya kararlı yeni bir sinemacı kuşağı yetişmektedir" (Vincenti, 2008). Bu yeni kuşak, eski filmleri inceler, onların nispi değerlerini tartışır, yönetmenleri değerlendirir, geçmişin ve şimdinin filmleri üzerine eleştirel çalışmalar gerçekleştirir (Neupert, 2016, s. 80).

Sinematek'te filmler izleyerek yetişen bu kuşak, Cahiers du Cinema dergisi etrafında Bazin'in önderliğinde bir araya geldi. Cahiers du Cinema dergisi, 1951 yılında Andre Bazin ve Jacques Doniol-Valcroze ortaklığı ile yayın hayatına başladı. (Odabaş, 2013, s. 63) O dönemin seyircisini eğiten ve düşünmeye yönlendiren dergi, yönetmen çalışmalarına detaylıca bakıyor; sinemasal anlamdaki yeni teknikleri konu ediniyor, bazen de sinema alanındaki saygın bir yönetmenle yapılmış derinlikli bir röportajı yayınlıyordu (Bickerton, 2012). Derginin önemli yazarları arasında François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette gibi daha sonra "*Yeni Dalga*" akımını oluşturacak yönetmenler vardı. Bazin'in önderliğinde "bu yönetmenler öncelikli olarak diğer sanat dallarıyla denge kurarak ve daha önce pek de ciddiye alınmamış diğer yönetmenleri de analiz ederek film eleştirisinin görevini yeniden tasarladılar" (Wiegand, 2011, s. 11). Dergi çevresinde toplanan grubun ortak noktası, sinemaya olan tutkuydu (Vincenti, 2008). Bickerton'a göre, Cahiers du Cinema yazarları, sinemayı sadece bir eğlence endüstrisi olarak değil, yolculuğunun henüz başında olan bir sanat olarak görüyorlardı (Bickerton, 2012). Derginin yayın hayatına başladığı yıllarda Fransa'da, Truffaut'nun "kalite geleneği" olarak adlandırdığı bir sinemanın hakimiyeti söz konusuydu. Dergi yazarları, bu geleneğin içerisinde bulunan filmlerin "çok edebi ve çok az sinemasal" olduğunu dile getirir ve "Fransız sinemasının edebiyattan ve tiyatrodan kaynaklanan anlatım biçimlerine çok bağlı kaldığını, oysa sinema dilinin özelliklerinden pek haberdar olmadı[klarını]" ifade eder (Vincenti, 2008, s. 127). Godard, kendi ülke yönetmenleri hakkında "kamera hareketleriniz çirkin, çünkü konularınız kötü;

oyuncularınız berbat oynuyor, çünkü diyaloglarınız beş para etmez; sinemayı nasıl yaratacağınızı bilmiyorsunuz, çünkü daha sinemanın ne olduğunu bilmiyorsunuz” ifadesinde bulunur (Kolker, 2011, s. 168). Truffaut ise 1954 yılında yazdığı makale ile doğrudan bu geleneğe sert eleştirilerde bulunur. Wiegand’a göre Truffaut’nun eleştirisinin sebepleri; bu tip filmlerin gişe hasılatı kaygılarıyla çekilmesinden, seyirciye ucu açık hiçbir şey bırakmamasından ve yeterince görsel haz sunmuyor olmasındandır; ayrıca hikayeler demode ve yaratıcılıktan uzak süslülükle sunulmakta ve daha da önemlisi senaristlerin, film yaratıcılığında hâkim role sahip olmalarından kaynaklanmaktadır (Wiegand, 2011, s. 13). Dergi eleştirmenleri tarafından geliştirilen “yaratıcı yönetmenler politikası” ile ilgi, yönetmenin kendisine çekilmiştir. Fransız sinemasındaki senaryo yazarlarının hakimiyeti yadsınmış, “diyalogları kendisi yazan dahası öyküyü de kendisi oluşturan yönetmenler” (Büker, 2019, s. 264) merkeze alınmıştır. Kolker’e göre, Cahiers du Cinema eleştirmenleri kendi ülke sinemalarına saldırıda bulunmuş ve Amerikan sinemasını bir model olarak benimsemişlerdir (Kolker, 2011). “Astruc’ten öğrendikleri gibi, bazı sanatçıların kendi öykülerini, kendi dilleriyle, farklı biçimde anlatmalarının sinemada mümkün olduğunu ve bunu başaran Amerikalı yönetmenler bulunduğunu” ileri sürmüşlerdir (Esen, 2013, s. 37). Amerikan sinema endüstrisindeki ticari baskılara rağmen, kendilerini ortaya koyabildiklerini düşündükleri yönetmenlerle -Howard Hawks, John Ford, Orson Welles vd.- ilgilenmişler ve endüstri içerisinde bir teknisyen olarak görülen yönetmenin, öneminin keşfedilmesini sağlamışlardır.

1957 yılında “*La Politique des Auteurs*” adlı Cahiers du Cinema dergisinde ortaya koyduğu çalışma ile Bazin, yaklaşıma dair bir değerlendirmede bulunur. Yaklaşımın, kişisel nitelikleri değerlendirmede yararlı olduğunu dile getirir. Ancak, yaklaşımı benimseyenleri, sadece yaratıcıyı/yönetmeni ön planda tutmalarından ötürü eleştirir. Andre Bazin’in yaklaşıma dair yaptığı değerlendirme ileriki bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

Cahiers du Cinema dergisi yazarlarının geliştirdikleri “yaratıcı yönetmenler politikası” Andrew Sarris’in ortaya koyduğu “*Notes on the Auteur Theory in 1962*” (Auteur Kuram Üzerine Notlar) adlı çalışma ile ABD’de gelişimini sürdürür. Sarris’in katkısı, film yapımında bir politika olarak geliştirilen yaklaşımı, bir “kuram” olarak

ortaya koyma çabası olmuştur. Sarris ile birlikte kuram, geliştirdiği çemberler modeliyle değerler ölçütüne kavuşmuştur. Sarris'in çalışması, endüstri içerisindeki birçok Hollywood yönetmenini unutulmaktan kurtarmış ve hakkını teslim etmiştir (Esen, 2013). Sarris endüstri içinde daha fazla söz sahibi olan, yıldız oyuncu, senarist ya da yapımcının öne çıkarılmasına karşı çıkmış ve yönetmeni filmin merkezine koymuştur. Ayrıca yönetmenlerin değerlendirilmesinde çemberler modeli olarak geliştirdiği kriterler ortaya koymuştur (Kablamacı, 2011). Bu kriterler: teknik yeterlilik, kişisel stil ve iç anlam'dır (Kolker, 2011). Sarris'in katkısı olan ve ayırt edici bir özellik olarak sunulan çemberler modeli ve onun çalışmalarına yöneltilen eleştiriler daha sonra detaylandırılacaktır.

Peter Wollen, 1969 yılında ortaya koyduğu "*Signs and Meaning in the Cinema*" (Sinemada Göstergeler ve Anlam) adlı eserinde auteur kuramın oldukça düzensiz bir şekilde geliştiğini; bu konuda hiçbir zaman programlı manifestolar ya da kolektif bildiriler yayımlamaya yönelik çalışmalar yapılmadığını dile getirir (Wollen, 2017, s. 68). Ayrıca, bu eserde kuramı yapısalcılık ile ilişkiye sokar. Wollen auteur yaklaşımı, yapıyı göz ardı etmesinden ötürü eleştirir. Yönetmenin konumunun belirsiz ve bulanık olduğunu ve bir yapı olarak filmde, yönetmenin amaçlamadığı, bilinçli bir şekilde ortaya koymadığı anlamların da olabileceğini ifade eder (Esen, 2013). "Birey tarihsel süreçlerin, yapıların sonucu ise filme anlamını yerleştiren de bu yapılardır görüşü auteurün de bu yapılardan biri olduğu görüşünü doğrular" (Kablamacı, 2011, s. 80). Bu noktada yaratıcı yönetmen, kendini ortaya koyan birey olmaktan çıkıp, metindeki/yapıdaki kodlardan birine dönüşmüştür. Anlam ise yapıyı oluşturan kodlardan biri olan auteur üzerinden, yapının kendisine kaymıştır. Auteur kuramın Wollen ile birlikte yapısalcılıkla girdiği ilişki daha sonra detaylandırılacaktır.

Auteurün, kuram mı yoksa yaklaşım mı olduğuna yönelik tartışmalar süregelmiş ve farklı yanıtlar geliştirilmiştir. John Caughie, auteurizmin başlı başına bir kuram olmadığını ifade etmiş ve onu Cahiers du Cinema'nın bir politika olarak ileri sürdüğünü dile getirmiştir (akt. Kovacs, 2010). Ancak, Cahiers du Cinema sayfalarında yaratıcı yönetmenler politikası olarak adlandırılan bir yaklaşımken, Amerikalı Sarris'in katkısı ile bir kuram haline dönüştürülmüştür. Yaklaşım ile ilgili olarak, ortaya konulan çalışmalara bakıldığında "bir sistematığı olmadığı, belli ilkelere dayandığı" ifade edilebilir

(Kablamacı, 2011, s. 81). Kuramın tarihsel sürecinde yaşanan durumun bu şekilde gerçekleşmiş olması, çalışmamızda kurama katkılarını sağlayan yazarların detaylıca incelenmesini gerektirmektedir. Böylelikle yaklaşıma sunulan katkıları ve eleştirileri detaylıca görebilmek imkânı bulurken; yaklaşımın gelişim çizgini de takip etme fırsatı bulacağız.

1.3. Auteur Kuramın Oluşmasında Öne Çıkan İsimler

1.3.1. François Truffaut

Truffaut, 1954 yılında Cahiers du Cinema dergisinin 31. sayısında, auteur kuramının oluşmasını sağlayacak önemli bir yaklaşımı ortaya koydu. Aynı zamanda, dönemin hâkim sinema anlayışına oldukça ağır eleştirilerde bulundu. Bickerton, Truffaut'nun geleneksel sinemayı -burada psikolojik gerçekçilik- agresif ve kişisel bir tarzda eleştirdiğini ifade eder (Bickerton, 2012). Eleştirilerin detayına geçmeden önce Fransız sinemasının o günkü durumuna bakmamız gerekmektedir.

Lanzoni'ye göre, savaş sonrası dönemde Fransız yapımları üç farklı kategori içerisinde sınıflandırılabilir. Bunlar, 1930'larda ortaya çıkan akademik film yapım anlayışını sürdüren, Truffaut'nun "kalite geleneği" olarak adlandırdığı sinema; birçok filmi içine alan kara film ve Yeni Dalga hareketinin başlangıç evresini haber veren bir geçiş sineması olduğu söylenebilir. Bu kategoriler sinema sanatına karşı yaklaşım farklılıklarının doğumu ile alakalıydı. Savaş sonrası Fransız sinemasında birbirine karşıt iki yaklaşımın olduğu görülür. Bu yaklaşımlardan ilki aracın sanatsal bileşeniyle ilgilenen küçük bir azınlık; bir diğeri ise geleneksel bir anlatı formatı geliştirmekle ilgili olup piyasa ve gerektirdikleriyle temasta kalanlar olarak ifade edilebilir. Piyasa ve gerektirdikleriyle temasta olanların geliştirdikleri sinema, komedi, kostüm drama/edebi uyarlama türünde eserlerdi. Ancak bütün bu filmsel türler önceden var olan repertuarla yetinip, tamamen "akademik bir sinema" içinde geliştilediler. Ayrıca birçok yönetmen, edebiyat uyarlamalarından ve bundan doğan sinematografik gereklilikten ötürü, psikolojik mesajlarla donatılmış uzun senaryolar ve haz alması zor filmler ortaya koydu (Lanzoni, 2015, s. 162-168).

Cahiers du Cinema eleştirmenlerinden olan François Truffaut böyle bir sinemanın hakimiyetine 1954 yılında, “*Une Certaine Tendance du Cinema Français*” (Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim) adlı yazısı ile karşı çıkmış ve dönemin film yönetmenleri Jean Delannoy ve Claude Autant-Lara’ya ve dönemin filmlerinin birçoğunun senaryosunu oluşturan Jean Aurenche ve Pierre Bost gibi senaryo yazarlarına, “onların ‘fosilleşmiş’ yapım sistemlerine, senaryo yazarlarının hakimiyetine, imgelem yoksunluğuna, teatral sinemasal söylem anlayışına, maddi huzura ve ticari başarılarla bağımlılığa” (Lanzoni, 2015, s. 234) eleştiride bulunmuştur. Truffaut, bu dönem Fransız filmlerinde senaryonun, diyalogların, türlerin ön plana çıktığını ve kaliteye fazlaca önem verildiğini ve bu filmlerin ticari başarılarının yanında başkaca bir katkısının olmadığını dile getirmiştir (Kablamacı, 2011, s. 65). Ayrıca o dönem Fransız sinemasının en iyi filmlerinin senaryolarını yazan Jean Aurenche ve Pierre Bost gibi edebiyat kökenli yazarları yaptıkları uyarlamalardan ötürü eleştiriyor; “ben ancak bir sinemacı tarafından yazılmış bir uyarlamayı geçerli kabul ederim” (Truffaut, 2010, s. 33) diyordu. Stam’e göre Truffaut, kalite geleneğini eski kafalı, akademik, senaryo yazarlarının sineması olarak yererken ve kalite geleneğinin film yapımını senaryonun birebir çevirisine indirgemek anlamına geldiğini ifade ederken; film yapmanın yaratıcı mizansende açık uçlu bir macera olarak görülmesi gerektiğini söyler ve daha canlı, geleneğe uymayan Nicholas Ray’in Orson Welles’in Amerikan popüler sinemasını över (Stam, 2014, s. 95). Truffaut, hâkim olan bu sinemanın yerine yönetmenin yaratıcı tarafının serbestçe gelişebileceği auteur/yaratıcı yönetmen sinemasının oluşması gerektiğini savunur (Coşkun, 2011, s. 206-207). Bu noktada, Truffaut’nun 1954 tarihli “*Une Certaine Tendance du Cinema Français*” adlı yazısı kuramın gelişmesi açısından “kilit yazılardan biri” (Butler, 2011, s. 39) olarak karşımıza çıkar. Fakat kuramın oluşturulması Truffaut’ya atfedilse de kolektif bir çalışmanın ürünü olarak ortaya koyulmuştur. Kuram, Truffaut, Rohmer, Godard gibi daha sonra “*Yeni Dalga*” akımını oluşturacak Cahiers du Cinema eleştirmenlerinin, ortaya koydukları eleştirel bir yöntemdir (Çetin Erus, 2001). Truffaut ve Cahiers du Cinema’nın diğer eleştirmenleri yüzlerini “Hollywood’da geliştirilmiş endüstriyel pratiklere ve Alfred Hitchcock ve Howard Hawks gibi yönetmenlere çevirmiştir” (Butler, 2011, s. 40). Esen’e göre, kuram, Cahiers du Cinema eleştirmenlerinin Hollywood’da tür sinemasının kriterleriyle film çektikleri halde, filmin yapısına kendi özelliklerini yedirmeyi başaran yönetmenlerin fark edilmesiyle

doğmuştur. Tür filmlerindeki yönetmen izlerini takip etmeleri, onları ‘auteur kuramı’ na götürür (Esen, 2013, s. 46). Cahiers du Cinema eleştirmenleri, Hollywood stüdyolarında çalışmalarına rağmen yönetmenlerin fark edilebilir bir tarz ve kişilik ortaya koyabildiklerini öne sürerler (Stam, 2014, s. 95) ve ticari sinema içindeki auteurlerin değerini ortaya koyarlar. Kovacs’a göre bu durum daha ziyade belirli yönetmenleri, onların tek tek yapıtlarının sanatsal niteliğini değerlendirmekten ziyade yinelenen ayırt edici nitelikleri ya da belirli bir kişisel üslubu, yapıtlarının bütününe özelliğini belirterek belirli yönetmenleri ayırt etmeye yönelik bir eğilim olmuştur (Kovacs, 2010, s. 233).

Kablamacı, Truffaut’nun ortaya koyduğu çalışmanın sadece auteur kuramın tartışılması için bir metin olmadığını aynı zamanda doğmakta olan Fransız Yeni Dalga hareketinin de manifestosu olma özelliğini taşıdığını söylemektedir (Kablamacı, 2011, s. 65). Lanzoni’ye göre, Truffaut ve Cahiers du Cinema dergisinin diğer eleştirmenleri, yönetmenlerden radikal yeni konulara, teknik anlamda stüdyo çekiminin geleneksel kullanımına, sistemin neredeyse hareketsiz kamera hareketlerine ve geleneksel açı/karşı açı çekimlerine sırt dönmelerini istediler (Lanzoni, 2015, s. 224). Onların arzu ettiği yeni sinema, “yönetmenin kişiliğini filme aşıl原因an tarz aracılığı ile onu yapan insana” (Stam, 2014, s. 95) benzemeliydi. Truffaut, “*Yarının Filmi Serüvenciler Tarafından Çekilecek, 1957*” adlı makalesinde, bu yeni sinema için şunları söylemekteydi:

“Genç yönetmenler kendilerini birinci tekil şahısla ifade edecekler ve başlarına gelenleri anlatacaklar: bu onların ilk ya da son aşklarının öyküsü, politik bilinçlerinin artması, bir yolculuk, bir hastalık, askerliklerinin, evliliklerinin, tatillerinin bir öyküsü olabilir ve biz zorunlu olarak bu öyküyü seveceğiz, çünkü bu gerçek ve yeni olacak... Yarının filmi onu yapan kişiye benzeyecek” (akt. Kovacs, 2010, s. 183).

Truffaut ve Cahiers du Cinema eleştirmenlerinin yeni bir sinemaya yönelik ortaya koydukları çağrının pratikte gerçekleştiriliyor olması, 1950’li yılların sonlarına doğru, yine kendileri tarafından sağlanacaktı. Astruc 1948 yılındaki “*Naissance d’une nouvelle avant-garde: la camera-stylo*” adlı makalesinde, bu durumu önceden sezinlemiş ve “filmler gün ışığına çıkacaklar bu konuda hiç şüphe yok” (Astruc, 2010, s. 26) demişti. Cahiers du Cinema eleştirmenlerinin bir süre sonra -1950’lerin sonunda- eleştirmenlikten,

film yaratıcılığına geçmiş olmaları, onların ortaya koyacakları ve kısa sürede ulusal ve uluslararası başarı sağlayacakları yeni bir sinemayı -Fransız Yeni Dalgası- doğurdu. Erus'un da ifade ettiği gibi, bu akım içerisinde bulunan yönetmenlerin kendi damgalarını taşıyan filmleri, auteur kuramın gelişmesi ile iç içe gerçekleşmiştir. Bu sayede senarist, yaratıcı yönetmenin düşüncelerini gerçekleştirmesinde yardımcı olan bir teknisyen konuma düşmüştür. Yeni Dalga'nın en tipik örneklerinin öyküleri, senaristler tarafından değil yönetmenler tarafından ortaya koyulmuştur. Bunun sebebi olarak, geliştirilen yaratıcı yönetmenler politikası ileri sürülebilir (Çetin Erus, 2001, s. 151). Çalışmamızda, bu konu auteur kuramın tarihsel seyrinden uzaklaştıracağı için bu yeni sinemanın detaylarına girmeyeceğiz.

1.3.2. Andre Bazin

Auteur-yönetmen anlayışının ortaya çıkmasının aşamalarından biri, Bazin'in geliştirdiği sinema tarihi anlayışıydı. Bazin'e göre bir filmin biçimi en nihayetinde yönetmenin stilistik tercihinine bağlıydı. Bazin, film yönetmenlerini belirli stilistik eğilimlerle ilişkilendiren ve sadece öykü anlatımının teknik çözümlerini bulan kişiler olarak değil, olası stilistik ve anlatısal çözümler arasında tercih yapan özerk sanatçılar olarak düşünmekteydi (Kovacs, 2010, s. 231). Bazin, 1950'li yılların başında "filmin bütün yazılı, sesli ve görsel katmanlarını kontrol eden yönetmenin filmin yaratıcısı olarak değerlendirilmesi gerektiğini savundu" (Lanzoni, 2015, s. 225). Erus'a göre, Bazin, diğer sanatlardan farklı olarak sinemada saf bir gerçekçilikten bahsetmez; bu gerçekçiliği yaratan sanatçının/yönetmenin katkılarını ifade eder. Bazin, filmin yönetmeninden, özel bir şekilde filmin içinde yer almasından, kullandığı sanatın araçları ve tarihi karşısındaki bilincinden söz eder (Çetin Erus, 2001, s. 150).

Nowell-Smith'e göre, en etkili Fransız film eleştirmeni olan Bazin, IDHEC'te dersler vermiş, sinema birikimini işçi sınıfından insanlara aktardığı Communist Travail et Culture grubunda çalışmış, L'ecran Français ve Esprit de dahil birçok dergide film eleştirileri yazmış ve 1951 yılında ise Cahiers du Cinema dergisini Fransız film severlere sunmuştur (Vincendeau, 2008, s. 402). Andrew, Bazin'in çalışma sistemini şu şekilde özetlemektedir:

“Bir filmi dikkatlice izleyerek, kendine has değerleri takdir etmek ve onun içinde taşıdığı anlatım güçlüklerine ve çelişkilerine dikkat etmektir. Sonrasında ise filmin hangi ‘türden’ olduğu ya da olmaya çalıştığını tasavvur edip onu bir tarz ile ilişkilendirir ya da onun için yeni bir tarz imal ederdi. Bu tarzın yasalarını formüle ederken, o filmde ve benzerlerinden alınmış örneklere sürekli olarak değinir. Son olarak ise, bu ‘yasalar’ genel sinema kuramı bağlamında gözden geçirilirdi” (Andrew, 2010, s. 227).

Odabaş, Bazin’in yazıları ile genç yönetmenlere yol gösterici bir nitelikte olduğunu, onunla birlikte magazinsel yanı ağır basan sinema eleştirisinin, daha nitelikli bir şekilde ortaya konulduğunu ve yazılarının çok tartışıldığını, aynı zamanda birçok dile de çevrildiğini ifade eder (Odabaş, 2013, s. 158).

Bazin, 1957 yılında Cahiers du Cinema adlı dergide “*La Politique des Auteurs*” adlı eleştiri yazısında, “yaratıcı yönetmenler politikası” olarak ileri sürülen yaklaşımı “sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak” (akt. Stam, 2014, s. 96) olarak özetler. Kuramın sinemanın gizemlerini çözme yolunda son durak olmaktan ziyade bir ilk adım olduğunu ifade eder (akt. Büker, 2019, s. 284). Kurucusu olduğu dergide, derginin yazarları tarafından oluşturulan “yaratıcı yönetmenler politikası” na karşı yine bu yazısında eleştirilerde bulunur. Büker’e göre, Bazin yaklaşıma değil, bireyler üzerine kült yaratılmasına karşı bir tavır içerisindedir. Kişisel yaklaşımın filmde filme sürdüğünden ya da geliştiğinden kuşkulandığını ifade eder. Sinemada yönetmenin -auteurün- geçirdiği aşamaları diğer sanatlarda olduğu gibi kolayca gözlemlemenin ve saptamanın zor olduğunu, değişkenlerin çok fazla olduğunu, üstelik bunun bir filmde ötekine değiştiğini ifade eder. (Büker, 2019, s. 265-266). Oysa yaklaşımı benimseyen eleştirmenler, kendi auteurlerini seçer ve listeler yayımlar. Kovacs, yaklaşımı benimseyenlerin sanat yapıtlarına değil, bireylere saygı duyduğunu işaret eder ve bu sebeple Bazin’in “kişiliğe estetik tapını” dediği yaratıcı yönetmenler politikasını eleştirdiğini ifade eder (Kovacs, 2010, s. 235). Yine Büker’den aktaracak olursak, Bazin, “Konu + Yapıt = Eser” denkleminde konunun hiç önemsenmediğini sadece yaratıcının ön planda tutulduğunu ifade eder. Ayrıca, auteurün kendine özgü bir yeteneği olduğunu fakat filmin de sinema tarihindeki kültürel değerinin hatırlanması gerektiğini söyler. Griffith’in *The Birth of a*

Nation (Bir Ulusun Doğuşu, 1915) filminin, *Abraham Lincoln* (Abraham Lincoln, 1930) filmine göre; Eisenstein'ın *Bronenosets Potyomkin* (Potemkin Zırhlısı, 1925) filminin, *Ivan Groznyy* (Korkunç İvan, 1944) filmine göre; Orson Welles'in *Citizen Kane* (Yurttaş Kane, 1941) filminin, *Mr. Arkadin* (Ölüm Raporu, 1955) filmine göre daha üstün nitelikte olduğunu hatırlatır ve auteurün tüm yapıtlarının aynı biçem ve anlam özelliklerini sağlamadığını ifade eder (Büker , 1989, s. 41).

Bazin “yaratıcı yönetmenler politikası” olarak ileri sürülen yaklaşıma yönelik eleştiriler sunmuş olsa da yaklaşımın, kişisel nitelikleri değerlendirmede yararlı olduğunu da dile getirmiş, yaklaşıma bütünüyle karşı olmadığını göstermiştir (Odabaş, 2013, s. 157).

Truffaut ve Cahiers du Cinema'nın diğer eleştirmenlerinin oluşturduğu ve Bazin'in yer yer eleştiriler yöneltse de kabul görmesinin yollarını açtığı “yaratıcı yönetmenler politikası”, 1962 yılında Andrew Sarris tarafından ABD'ye taşındı. Sarris'in film yapımında bir politika olarak geliştirilen yaklaşımı, bir kuram haline nasıl dönüştürdüğünü detaylandırmamız gerekmektedir.

1.3.3. Andrew Sarris

1950'li yıllarda Fransa'da bir politika olarak geliştirilen yaklaşım, Sarris'in “*Notes on the Auteur Theory in 1962*” (Auteur Kuram Üzerine Notlar) adlı çalışması ile Hollywood'un ülkesi olan ABD'ye ulaşır (Esen, 2013, s. 41-43). Sarris “iyi” yönetmeni “kötü” yönetmenden ayırmak, diğer bir deyişle auteurleri ortaya çıkarmak için bir değerler ölçütü geliştirir. Sarris'e göre, eşmerkezli üç daire olarak görselleştirilebilecek bu ölçütler; teknik yeterlilik, ayırt edilebilir kişilik ve iç anlamdır. Yönetmenin bunlara tekabül eden rollerini ise teknisyen, stilist ve auteur olarak düşünmek gerektiğini söyler. Yönetmenin, bu üç daireden geçmesinin önceden belirlenmiş bir yolu olmadığını ifade eder (Sarris, 2010, s. 44). Kolker'e göre, bu üç ölçüt yönetmenin bir filmin yapısındaki kontrol edici gücünün ifadesi olarak karşımıza çıkar. Çemberler modeli olarak ifade edilen bu modelde en dışarıdaki daire olan teknik yeterlilik, yönetmenin film yapım tekniklerini anlayabildiğini ve etkili bir biçimde kullanabildiğini dikkate alır. Ortadaki

daire olan ayırt edilebilir kişilik, yönetmenin filminden filme tanınabilecek tutarlı bir kişisel stilini, görsel ve anlatısal niteliklerini ifade eder. Orson Welles'in derin odak ve devinen kamera kullanımı; Stanley Kubrick'in simetrik düzenlemeleri, Ingmar Bergman'ın keder dolu karakterlerinin yoğun yakın çekimleri; Fassbinder'in karakterlerini koridorlarda ya da açık kapıların arkasında çerçeveye dahil etmesi yönetmenin kendince geliştirdiği tutarlı kişisel stile yönelik örnekler olarak verilebilir. İç içe geçmiş dairelerden oluşan çemberler modelinde içerideki daire olan "iç anlam" ın ise Sarris'in en fazla önem verdiği ölçüt olduğu ifade edilebilir (Kolker, 2011, s. 169-171). Sarris, iç anlamın yönetmenin kişiliği ile kullandığı araç arasındaki gerilimden ortaya çıktığını ifade eder (Sarris, 2010, s. 43). Kolker, Sarris'in "iç anlam" olarak ifade ettiği ölçütü, "bir dünya görüşü, bir felsefe, bir tür kişisel anlatı" olarak tanımlar ve bu şekilde ifade edilebileceğini dile getirir (Kolker, 2011, s. 171).

Büker, Sarris'in, Fransa'da bir politika olarak ortaya konulan yaklaşımı ülkesinde, bir kurama dönüştürme çabası içinde olduğunu ve yaklaşımın "kuram" halini almasından ötürü çok daha fazla önemsenmeye başlandığı ifade eder (Büker, 2019, s. 265). Çünkü kuram, ABD'de sadece filmler hakkında düşünme ve konuşmanın bir yolu, filmlerin gerçekten nasıl yapıldıklarının doğru bir tanımlaması olarak değil; aynı zamanda film yapım sürecinde güç hiyerarşilerini yeniden dağıtma konusunu düşünmenin bir yolu olarak görüldü (Kolker, 2011, s. 208). Auteur kuramına geçerlilik kazandırmanın çok büyük bir iş olduğunu ifade eden Sarris'in kuram üzerine beklentisi vardır. Bu beklenti auteur kuramın bir değer biçme aracına dönüşerek, sinemada auteurleri ortaya çıkarmasıdır (Büker , 1989, s. 39).

Stam'e göre, Sarris'le birlikte kuram, Amerikan sinemasının üstünlüğünü ortaya koymaya çalışan, "ulusalcı" bir araca dönüşür. Çalışmaları ile Hollywood sinemasının özgün başarılarını aktarmaya çalışır (Stam, 2014). Sarris, ABD'de auteur kuram çerçevesinde, birçok Hollywood yönetmeninin değerini ortaya koymuş, onları unutulmaktan kurtarmış ve endüstri içerisinde herhangi bir yönetmen gibi tüketilip, yok olmasını önleme çabasında olmuştur (Esen, 2013, s. 43). Daha da ileri giderek, auteurlerin tarihini Hollywood'un tarihi olarak görür (Butler, 2011, s. 41). Kuram, Sarris'in de katkılarıyla, "ihmal edilen filmler ve türler için paha biçilmez bir kurtarma operasyonu"

olarak kullanılır. Bu sayede Amerikan B sınıfı filmler yapan Samuel Fuller gibi isimler, Ingmar Bergman gibi sinemanın büyük yönetmenleri ile aynı doğrultuda değerlendirilebilir (Stam, 2014, s. 103). Ayrıca, kuramın ABD’deki gelişimi ile “auteur”ün adı, bir ‘marka’ olarak, bir filmi etiketleme ve satma aracı olarak, iş görebilir” düzeyine çıkarılmıştır. Böylelikle, endüstri içerisindeki kabul görmüş “auteur yönetmenler” beklentileri yönlendirebilir, anlamı ve hazzı belli yönlerle sevk edebilir (Neale, 2010, s. 109). Bu sayede yapıt, çoğu zaman niteliğine bakılmaksızın, kim tarafından yapıldığının önemsinmesi ile ilgi duyulan ve duyulan ilgi sayesinde endüstri açısından kazanç sağlayan bir yapıta dönüşür.

Sarris, 1990 yılında “Film Comment” dergisinde ortaya koyduğu “*Auteurism is Alive and Well and Living in Argentina*” (Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin’de Yaşıyor) adlı çalışmasında, auteur kuramının bir kehanet olmadığını; geçmişini anlamaya çalışıp, geleceği şekillendirmeye çalışmadığını ifade eder. Ayrıca, filmin konusunun, mesajının yazarın kişiliği olmadan hiçbir önemi olmadığını dile getirir. Ancak Sarris bir özeleştiri niteliğinde, 1962 yılında gerçekleştirdiği çalışmayı “pervasızlığın ve içgüdünün küstah bir karışımı” olarak niteler; o günlerde Alfred Hitchcock gibi John Ford gibi Orson Welles gibi yönetmenlerin zayıf eserlerini yüceltmek zorunda hissederek çalıştığını itiraf eder (Sarris, 2019, s. 276-278). Çünkü Sarris endüstri içinde daha fazla söz sahibi olan, yıldız oyuncu, senarist ya da yapımcının öne çıkarılmasına karşı çıkmış ve yönetmeni filmin merkezine koymuştur (Kablamacı, 2011, s. 68). Esen bu duruma yönelik, Hollywood’un oluşturduğu stüdyo kuralları yüzünden ve tek tip üretime dönüşmüş popüler filmler nedeniyle, stüdyoya kim girerse girsin, kurallara uyulduğu sürece aynı film çekilebilir anlayışının egemen olduğunu ve fazlaca önemsinmeyen diğer etkenlere (yıldız oyuncu, yapımcı, senarist) karşılık varolan bu durumu dengelemek için ABD’de kuramın öne sürülmüş olduğunu ifade eder (Esen, 2013, s. 44).

1.3.4. Peter Wollen

Peter Wollen, yapısalcılıkla kurduğu ilişki nedeniyle kurama farklı bir çehre kazandırır (Karadoğan, 2010, s. 5). 1969 yılında yazdığı “*Signs and Meaning in the Cinema*” (Sinemada Göstergeler ve Anlam) adlı kitabında kuramın tarihsel seyrini ifade ederken aynı zamanda kurama yönelttiği eleştirileri de sunar. Kuramın oldukça düzensiz bir şekilde geliştiğini; programlı manifestoların ya da kolektif bildirilerin yayımlanmasına yönelik çalışmaların gerçekleştirilmediğini ve bu sebeple de geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir hale geldiğini ifade eder. Kuramın, Amerikan sinemasının derinlemesine incelenmeye değer olduğu düşüncesinden ve buradaki üstün yapıtların, çalışmaları dışlanıp unutulmaya bırakılmış bir grup auteur (Örnek olarak; Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock, Sam Fuller, Orson Welles gibi) tarafından yapılmış olduğuna dair inançtan doğduğunu dile getirir (Wollen, 2017, s. 68).

Peter Wollen, yaklaşım konusunda yapının gözardı edildiğini ifade eder. Yönetmenin yapıtları üstünde tam bir denetim gücüne sahip olmadığını, bir filmin birçok etmen sonucu ortaya çıktığını, filmin yapımında etkili olmuş birçok etmenin toplamından oluştuğunu dile getirir. Yaklaşımın ise analiz esnasında yönetmeni esas alırken, diğer etmenleri gözardı ettiğini, “üstünde durmaya değmez” olarak nitelendirdiğini söyler (Wollen, 2017, s. 93). Oysa “yapıda yönetmenin amaçlamadığı, bilinçli olarak ortaya koymadığı anlamlar da vardır” (Büker, 2019, s. 267). Bu durum dikkate alındığında, yönetmenin, filmdeki yapının yaratıcısı olmadığı, yalnızca taşıyıcısı olduğu ifade edilebilir. Yönetmen, birey-üstü kodların düzenleyicisi olarak görülür (Stam, 2014, s. 134).

Wollen’ın kuramı, yapısalcılıkla ilişkiye sokması ile birlikte, “anlam” ın auteur’den yapıya kaydığı (Kablamacı, 2011, s. 80) görülür. Kabadayı’ya göre Wollen, auteur yaklaşımın filmin mekanizmasının nasıl çalıştığını ortaya koyarak filmin kodunun çözülmesini sağladığını ve fakat bundan fazlasını gerçekleştiremeyeceğini; oysa önerilecek başka kodların da var olduğunu ve bunların değerinin olup olmadığının filme başvurularak ortaya koyulabileceğini söyler (Kabadayı, 2013, s. 112). Esen’e göre Wollen, getirdiği “incelenecek metin olarak film” e dönük yapısalcı yaklaşım ile kuram “daha kapsayıcı ve tutarlı” bir duruma ulaşmıştır (Esen, 2013, s. 46). Wollen’ın kurama

yapısalcı yaklaşımı ile birlikte, auteurün “etten-kemikten bir kişi olmasından çok eleştirel bir yapı olması” fikrine vurgu yapılmış ve “daha derin anlamların anahtarı olarak (...) tekrarlanan, tarz belirten figürlere ve ana temalara karşılık gelen, gizli yapı oluşturan zıtlıklara” yönelik bir arayış çabası içerisine girilmiştir (Stam, 2014, s. 134).

Kuramın gelişmesine katkı sunan yazarları incelememizin ardından, kurama yönelik eleştirileri de dikkate almamız gerekmektedir. Yöneltilen eleştiriler, kuramın geçerliliğine yönelik bir sorgulama niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda, auteur kuram gelişimini, üzerine hep artı bir değer konularak değil, eksileri de hatırlatılarak, bu eksikliklere vurgu yapılarak, yer yer de yok sayılarak sürdürmüştür.

1.4. Auteur Kuram Üzerine Eleştiriler

Kolker’e göre, auteur kuram büyük bir başarı sağlamıştır. Kuram ile birlikte, filmler yeniden keşfedilmiş, şöhretler oluşturulmuş ve analiz yöntemleri geliştirilmiştir (Kolker, 2011, s. 173). Aynı zamanda kuram, “sinemanın edebiyat bölümlerine girmesini kolaylaştırdı ve sinema çalışmalarının akademik olarak meşrulaşmasında büyük rol oyna[mıştır]” (Stam, 2014, s. 103). Fakat kuramın gelişiminde ona yöneltilen eleştiriler de mevcuttur. Kuram ile birlikte sinema sanatı denkleminde sadece “yönetmen” e önem verildiği ve diğer faktörlerin dışarıda tutulduğuna yönelik ve yine birçok önemsiz yönetmenin, öneminin fazlaca abartıldığına yönelik eleştiriler getirilmiştir (Monaco, 2006, s. 15-16). Bununla birlikte içeriden ve dışarıdan başka birçok eleştiri mevcuttur.

Andre Bazin, “yaratıcı yönetmenler politikası” olarak ortaya konulan yaklaşımı benimsemekle birlikte yer yer karşı da çıkmıştır. Bazin’in yaklaşıma yönelik eleştirilerini kendisine ayırdığımız başlıkta ifade etmiştik. Kısaca hatırlayacak olursak, Bazin, yönetmenler üzerine kült yaratılmasına karşı bir tavır içerisindeydi. Ona göre, yaklaşımı benimseyenler sinemada Shakespeareler, Rembrandtlar bulmak ister bir tavidir. Oysa sinema, roman ve resim gibi bireye dayanmaz. Üstelik Hollywood sinemasında bireysellik çok daha azdır. Ayrıca Bazin, “Auteur + Konu = Yapıt” denklemini hatırlatır ve yaklaşımı benimseyenlerin, konuyu önemsemediklerini dile getirir (Büker , 1989, s. 40-41).

Peter Wollen ise yine yukarıda ifade ettiğimiz gibi, yönetmenin filmin yaratıcısı olmadığını, filmdeki yapının taşıyıcısı olduğunu dile getirir. Filmin başka birçok etmen tarafından biraraya geldiğini, yönetmenin ise yapıtları konusunda tam bir denetim gücüne sahip olmadığını, oysa auteur kuramda yönetmenin esas alınıp, başka birçok etmenin gözardı edildiğini ifade eder.

Pauline Kael, 1963 yılında “Film Quarterly” adlı dergide, Sarris’in oluşturduğu çemberler modeline, “*Circles and Squares*” (Çemberler ve Kareler -Eski Kafalılar) adlı bir yazı ile cevap verir. Yazısında, Sarris’in değerler ölçütü olarak ortaya koyduğu kriterleri eleştirir. Kael, Sarris’in “ayırt edilebilir kişilik” olarak ortaya koyduğu kişisel üsluba yönelik, “bir kokarcanın kokusu bir gülün parfümünden çok daha ayırt edilebilirdir; bu kokarcanın kokusunu daha mı iyi kılar?” gibi bir sorunsal ortaya koyar. Yine aynı şekilde, “bu markaya göre kıyafet almaya benzer: bu Dior, o zaman iyidir” ifadesiyle, auteur yaklaşımı benimseyen eleştirmenlere yönelik, eleştirmenlerin, filmi değil yönetmeni esas almalarına ve hatta onları bir külte dönüştürmelerine yönelik eleştirilerini dile getirir (Kael, 2010, s. 51-54).

Cahiers du Cinema eleştirmenlerinden olan ve “yaratıcı yönetmenler politikası”nın oluşturulmasına katkı sunan Jean-Luc Godard ise yaklaşımın, auteurlerin feodal patronlara kıyasla belirli bir ilerleyiş içinde olduğu zamanlarda etkili olduğunu ve fakat auteurün, “patron ben olmak istiyorum, çünkü şair benim, her şeyi ben bilirim” demeye başlamasıyla bütünüyle gerici bir tutum haline geldiğini ifade eder (Fargier & Sizaïre, 2008, s. 164).

Stam, auteur kuramının sinemanın birbirinden farklı tüm uygulamalarına açıklık getiremeyeceğinin tartışıldığını ifade eder. Ona göre, avangard sinemanın partizanları, kuramı özel olarak ticari sinemaya adanmışlığından ötürü eleştirdiler. Daha kolektif ve eşitlikçi modelleri benimseyen politik film kolektiflerinin ise kuramdaki hiyerarşik ve otoriter önermelere karşı kuşku ile yaklaştıklarını ifade eder. Ayrıca Marksist eleştirmenler, kuramın politik ve ekonomik koşulların etkisini yadsıması ve yönetmenin her koşulda yaratıcı tarafını ortaya koyacağına dair inancına yönelik tepki gösterdiklerini, üçüncü dünya eleştirmenlerinin/yönetmenlerinin ise kurama karışık bir tepki gösterdiklerini; Rocha’nın auteur sinemayı bir devrim olarak gördüğünü, Solanas ve

Gettino'nun (onlar için "ikinci sinema") ise politik olarak yatıştırıcı bir şekilde karşıladıklarını dile getirir. Feminist analistlerin ise Germaine Dulac, Ida Lupino, Dorothy Arzner ve Agnes Varda gibi kadın auteurlerin tanınması noktasındaki müphemliğinden ötürü, ayrıca "kamera-kalem" "babanın sineması" gibi mecazi kullanımların ataerkil yapısına işaret ettiklerini dile getirerek eleştirilerde bulunduklarını söyler (Stam, 2014, s. 136).

Esen'e göre kuram, ilk inceleme alanı olarak ticari sinema içerisindeki yaratıcı yönetmen anlayışından zamanla sıyrılarak, bağımsız yapım koşullarında eserler üreten özgün yönetmenleri ve bu yönetmenlerin birbiriyle bütünlük içeren filmleriyle ilgili bir çalışma alanına dönmüştür. Bugün, ticari sinema içinde ya da dışında olduğuna bakılmaksızın, filmleriyle kendine özgü bir dünyayı kurabilmiş ve bunu kendi sinemasal anlatısıyla aktarabilmiş yönetmen, "auteur" olarak değerlendirilmektedir (Esen, 2013, s. 46).

Sonuç olarak, Kolker'e göre, "auteur kuramın gelişmesi akademik bir disiplin olarak film incelemelerini olanaklı kılmıştır". Bir auteurün sinemasını incelemek, tıpkı bir şair, ressam ya da roman yazarının sanatını incelemek gibi, tematik ve biçimsel modelleri, benzer düşüncelerin birbiriyle tutarlı ya da çelişkili olmasını, görüntüleri nasıl benzer yollarla oluşturduğunu, sanatçının yapıtında tarih ve insan davranışına dair tutarlı bir düşüncenin nasıl ortaya çıktığını keşfetmenin bir yolu haline dönüşür (Kolker, 2011, s. 173). Çalışmamızda Nuri Bilge Ceylan'ın bir auteur olarak dikkate almamız, onun hayatına, düşüncelerine, filmografisine, filmsel diline ve felsefesine dair dikkati gerektirmektedir. Bu dikkatlerin yerine getirilmesi çalışmanın tamlığı açısından önemlidir.

Çalışmamızda, *Kış Uykusu* (2014) filminin metinlerarası ilişkiler bağlamında çözümlenmesini amaçlanmaktadır. Filmsel analize geçmeden önce ayrıca metinlerarasılık kavramının tanımının, tarihsel sürecinin ve metinlerarası ilişki ve yöntemlerin detaylandırılması gerekmektedir. Bu sayede, filme dair analizin net bir şekilde ortaya konulması ve anlaşılabilirliğinin arttırılması sağlanmış olacaktır.

2. METİNLERARASI İLİŞKİLER ve SİNEMADA METİNLERARASILIK

Tez çalışmamızın bu bölümünde, metinlerarasılık kavramını tartışacağız. Kavramın tanımının, tarihsel sürecinin ele alınacağı bu bölüm, süreç içerisindeki önemli kuramcılar, kuramcıların kavramın gelişimine ne gibi katkılar sunduğunu da içerecektir. Kavramın tanımı ve tarihsel süreci işlendikten sonra, kuramcıların katkısı ile ortaya konulan yöntemlerin neler olduğu ve bu yöntemlerin tanımları/kullanımları ele alınacaktır. Yöntemler hakkında yapılan kısa tanıtımların ardından, metinlerarasılığın sinemadaki kullanımlarına bakılacaktır. Sinema sanatı içerisinde kavramın gelişimi ve ele aldığımız yöntemlerin kullanımına dair örnekler verilecek, metinlerarasılığın özellikle auteur sinemasındaki belirginliği ve aynı zamanda işlevselliği tartışılacaktır. Bu bölüm altında gerçekleştireceğimiz bütün çabalar, tez çalışmamızın sonraki sayfalarında ele alacağımız *Kış Uykusu* (2014, Nuri Bilge Ceylan) filmini metinlerarası bağlamda analiz etmenin imkanını sunacak; bu analizin okuyucu tarafından anlaşılır olmasına katkı sağlayacaktır.

2.1. Metinlerarasılık Kavramının Tanımı

Metinlerarasılık kavramı, “ayrışık unsurları, bir başka deyişle başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak” (Aktulum, 2004, s. 304) anlamına gelmektedir. Kavramı, ilk olarak Bulgar asıllı Fransız kültürbilimci ve göstergebilimci Julia Kristeva’nın 1967 yılında bir makalesinde kullandığı görülmektedir (Ekiz, 2007)¹. Kristeva kavramı, bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ifade etmek ve söylemin sürekli bir biçimde başka söylemlere açık olduğu, bununla birlikte metnin çokseslilik özelliğiyle belirdiği olgusunu göstermek için kullanır (Aktulum, 2000, s. 11). Kristeva’ya göre her metin bir alıntılar mozaïği olarak oluşmakta, kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümü olarak var olmaktadır (Gökalp-Alpaslan, 2007). Kavram, hiçbir metnin tek başına bir varlık olmadığını, başka

¹ Ekiz’in bahsettiği Kristeva makalesi: “*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*” -Critique XXIII (1967), 438-465.

metinlerden yalıtılmış bir biçimde üretilmeyi, bağımsız okunamayacağı düşüncesinden doğar (Ögeyik, 2008, s. 20).

Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* (2000) adlı kitabında, metinlerarasılığın, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılması gerektiğini ve kavramın bir yeniden-yazma işlemi olarak algılanabileceğini ifade eder. Ona göre “bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar” (2000, s. 17). Metinlerarasılığın “alıntısıl” özelliği üzerinde duran yazar, bir metni hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmek olarak tanımlarken; metinlerarasılığın hep daha önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal geleneklere bir tür öykünme işleminden başka bir şey olmadığını ifade eder (Aktulum, 2000, s. 17-18). Metinlerin, kendi döneminde ya da kendisinden önceki dönemlerde öteki metinlerle benzerlik, yakınlık ya da karşıtlık kurduğu ve sürekli olarak bir göndermede bulunduğu (Kıran & Kıran, 2011, s. 359) ifade edebilir, bu bağlamda her metnin, metinlerarasılık olgusunu taşıdığını söyleyebiliriz.

Kavramın, 1960’lı yıllarda ortaya konulmuş olduğu ve daha çok postmodern eleştiri alanında anılmaya başlandığı görülüyor olsa da metinlerarasılığın yalnızca postmodern yazına özgü bir özellik olmadığını; eski metinlerde de -Rabelais, Montaigne gibi- klasik ve modern metinlerde de -Proust, Joyce gibi- var olduğu söylenilebilir. Bu alana yönelik yeni olanın ise kavramın gelişimine katkı sağlayan kuramcılardan biri olan Laurent Jenny’in ifade ettiği gibi, metinlerarası olgunun yeni yeni algılanmaya ve tanımlanmaya başlanmış olduğudur (Aktulum, 2000, s. 11). Graham Allen, *Intertextuality* adlı çalışmasında, metinlerarasılığın, bir terim olarak çağdaş sanat ve kültürel üretim kavramlarının merkezinde durduğunu; ilişkisellik, birbirine bağlılık ve karşılıklı bağımlılık kavramlarını ön plana çıkardığı için çok faydalı olduğunu ifade etmektedir (Allen, 2000). Ancak kavramın günümüz edebiyat eleştirisinde temel kavramlardan biri olmasına karşın bir tanım çabası içerisine girmenin, başarısızlıkla sonuçlanacağını dile getirmektedir (Özay, 2007). Kavramın birbirinden farklı kuramcılar -Kristeva, Barthes, Riffaterre, Genette vd. gibi- tarafından tanımlama ve önerdikleri çözümleme yöntemleri birbirlerinden farklılık gösterir. Aktulum, kavramın bir kaynak

eleştirisi veya alımlama estetiğinin bir parçası olarak farklı şekillerde algılandığını; bazı kuramcılar tarafından toplumsal ve tarihsel bir bilgi kuramının ortasına veya tarihselliğe pek aldırmayan Freudcu yorumbilimin içerisine yerleştirildiğini ifade eder (Aktulum, 2000, s. 12). Kavram, “sanat alanında farklı disiplinlerin birbiriyle iç içe geçmeleri sonucu anlam çokluğu bağlamında sonsuz bir alana işaret etmektedir” (Önal, 2013, s. 70). Sonsuz bir alanı işaret eden kavramın tanımlamasını yapmak da Allen’ın ifade ettiği gibi başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Bu bağlamda, metinlerarasılığı ve metinler arasında kurulan ilişkilerin yöntemlerini, kavramın gelişmesini sağlayan kuramcılarının katkılarını ve çözümleme yöntemlerini dikkate alarak, tarihsel bir süreç içerisinde değerlendirmek, metinlerarasılık olgusunun anlaşılmasında daha fazla yardımcı olacaktır.

2.2. Metinlerarasılık Kavramın Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi

Kabaca iki ya da daha çok metin arasındaki alışveriş olarak ifade edebileceğimiz metinlerarasılık, daha önce de belirttiğimiz üzere, ilk olarak Julia Kristeva’nın yazılarında ileri sürülür. Metinlerarası olgunun en eski yazılı edebi ürünlerde var olmasına karşın, yaklaşımın kavramsallaştırılması, bir kuram olarak ortaya konulma çabası, Bahtin’in çalışmalarından etkilenen Kristeva’nın çabaları ile gerçekleşmiştir. Kristeva, Bahtin’in “söyleşimcilik”² kuramını tanıttığı, “*Sözcük, Diyalog ve Roman*” adlı yazı ile Bahtin’e dayanarak metinlerarasılık kavramını oluşturur; bu yazı metinlerarasılığın bildirgesi olarak kabul edilir (akt. Gökalp-Alpaslan, 2007). Ayrıca Gökalp-Alpaslan’ın *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları* adlı çalışmasında ifade ettiğine göre kavram ilk olarak Kristeva’nın 1966 yılında yazdığı “*Bağımlı Metin*” başlıklı yazıda geçer (2007, s. 10). Kristeva’nın çalışmalarından sonra tartışılmaya, tartışmalarla genişlemeye ve metinler arasında kurulan ilişkilerin hangi yöntemler ile ortaya konulduğu üzerine çalışmalar artmaya başlar. Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny ve Gerard Genette gibi isimler kavramın gelişimine katkı sağlamış ve metinlerarası ilişkilerin saptanabilmesi için yöntemler ortaya koymuş; çalışmaları ile en eski yazılı edebi metinlerde dahi bulunan bu olgunun anlaşılmasında önemli bir role sahip olmuşlardır. Çalışmamızın sonraki sayfalarında ismi geçen kuramcılarının katkılarına yer

² Bahtin’in çalışmalarına ileride değinilecektir.

verilecektir. Ancak metinlerarasılığın literatürde yer bulmasından çok daha öncesinde, kavramın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan başka çalışmaların gerçekleştirilmiş olduğu görülür. Bu çalışmalar, Rus Biçimcilerin çalışmaları ve Bahtin'in "söyleşimcilik" kuramıdır (Köker & Ateş, 2016, s. 275).

Rus Biçimcileri 1915-1930 yılları arasında Petersburg ve Moskova'da etkinlik gösteren bir araştırmacılar topluluğuydu. Rus Biçimcileri, yazını -özellikle de şiiri- inceleme konusu olarak ele almayı ve bu konunun kendisini "bilimsel bir ilkeler bütünüyle" değerlendirmeyi ve geliştirilecek bu ilkeler bütününün ve/ya yöntemin, özerk olması gerektiğini savunuyorlardı. Onlar için yazın metinleri, "yazarların yaşam öyküleriyle, toplumsal ve ruhsal nedenlerle değil, kendi iç yapılarındaki ilişkilerle, oluşum teknikleriyle" ele alınıp açıklanmalıydı (Rifat, 2019, s. 174). Başka bir deyişle, Rus Biçimcilerinin yazın incelemelerindeki geleneksel tutumu bir yana bırakarak çalışmalarını dilbilime yönelttikleri söylenebilir. Ancak çalışmalarının ileri evrelerinde yapıtı kendi içerisinde ele almak düşüncesinden *az çok* vazgeçerek, onu başka yapıtlarla ilişkilendirerek ele almak gerektiği görüşünü benimserler (Aktulum, 2000). Dolayısıyla Rus Biçimcileri, bir yapıtın başka yapıtlarla ilişkilendirilerek incelenmesi gerektiği, yapıtın gelişiminin ve biçiminin ancak başka yapıtları dikkate alarak gerçekleştirilebileceği görüşü ile metinlerarası olgunun varlığını dolaylı yoldan kabul ettikleri ileri sürülebilir. Böylelikle, Rus Biçimcilerinin, "sanat eserini tek boyutlu bir yapısı olan ve sadece okurun belirli bir süreliğine muhatap olduğu doğrudan bir nesne olmaktan çıkararak özel ve uzmanlık gerektiren bir karmaşık ilişkiler ağı" (Bulut, 2018, s. 4) şeklinde sunmaları metinlerarasılık ile ilgili yürütülen çalışmaların başlangıcı olarak görülebilir.

Bahtin ise Rus Biçimcileriyle çağdaş olmakla birlikte, onların dışında yer alan ve yazın kuramına yönelik çalışmalar yapan biridir. Ancak etkisi, çalışmalarını gerçekleştirdiği 1930'lu yıllarda değil, 1960'lı yıllarda görülmüştür (Rifat, 2019, s. 139). Bahtin, söyleşimcilik kuramı ile yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitlilik olduğunu, yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar, tarihsel ve toplumsal olgularla da alışveriş içerisinde bulunduğu görüşünü öne sürer. Bu açıdan Bahtin'in yöntemi, metni kendi içerisinde çözümleme çabasında olan, yapıtın tarihsel ve toplumsal zeminini

yadsıyan Rus Biçimcilerinin yönteminden farklılaşır (Aktulum, 2000, s. 26). Bahtin, metinlerin tarihsel, toplumsal, kültürel geçmişleri ve çevreleriyle birlikte ele alınması gerektiğini ileri sürer; böylece, bir metnin “hem kendinden önceki metinlere hem de bu metni okuyanların (ya da dinleyenlerin) yaratacakları metinlerle çoksesli bir ilişki içinde bulunduğunu” ifade eder (Rifat, 2019, s. 163). “Saf metin yoktur”³ görüşünü ileri süren Bahtin’e göre, her metin, kendinden önce ve/ya kendi dönemi içerisinde ortaya koyulmuş diğer metinlerle zorunlu olarak bir ilişki içerisinde (Gökalp-Alpaslan, 2007, s. 9). Bahtin, söylemin nesnesinin ilk kez bir söylem nesnesi olmadığını, söyleyenin de bundan ilk defa söz eden olmadığını; söylem nesnesinin daha önce tartışma konusu olduğunu, açıklandığını ve farklı biçimlerde değerlendirildiğini; aynı şekilde söylemin, farklı bakış açılarının/dünya görüşlerinin kesiştiği, bir araya geldiği ya da birbirinden ayrıldığı bir yer olduğunu ifade eder (Aktulum, 2000, s. 28). Bir başka deyişle, söyleşimcilik, metni belirli bir düşünsel evrimin sonucu ve onu kendisinden önceki ve hatta sonraki metinlerle bir etkileşimin ürünü olarak görmektir (Rızvanoğlu, 2007, s. 54) Bahtin’in söyleşimcilik kuramı, bu noktada daha sonra Kristeva’nın çalışmalarının konusu olur ve metinlerarasılık kavramının ortaya çıkışına zemin hazırlar. Metinlerarasılık kavramı, bir bakıma Bahtin’in söyleşimcilik kuramının “yeniden yazılmış bir biçimi” (Aktulum, 2018a, s. 241) olarak ifade edilebilir.

Metinlerarasılık kavramını, Julia Kristeva 1960’lı yıllarda geliştirdiği çalışmaları ile ortaya atar. Kristeva, kavramı ileri sürerken Bahtin’in “söyleşimcilik” kuramından etkilenir. Bahtin’in düşüncelerinin Fransa’da tanınmasını sağlamaya çalışan Kristeva, *Semeiotike, recherches pour une semanalyse* (1969), *Le Texte du Roman* (1970) ve *La Revolution du Langage Poetique* (1974) adlı yapıtlarıyla, Bahtin’in söyleşimcilik kuramını, metinlerarasılık adı altında, göstergebilimsel bir perspektifte ele alıp, tanımlamaya girişir. Bahtin’in söylem konusundaki tanımlamaları ile bir koşutluk kurarak, metni de bu anlamda değerlendirir ve metnin, öteki metinlerle kesiştiği bir yerde bulunduğu anlayışını ileri sürer (Aktulum, 2000, s. 40-41). Metinlerarasılık, Kristeva için bir metnin içinde çok sayıda farklı metin kesitlerinin bir araya gelmesini sağlayan bir etkileşimdir. Kristeva’ya göre herhangi bir sanat eseri, “diğer metinlerle etkileşime giren,

³ Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Mihail Bahtin, *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

bunları yeniden yazan, dönüştüren veya tahrif eden bir metindir” (Zengin M. , 2016, s. 300). Kristeva, metinlerarasılığı sadece bir metinde başka metinlere ait unsurları metne sokma ya da taklit etme işlevi olarak görmez; bir yer değiştirme işlemi olarak da görür. Ona göre, metin metinlerarası özellikleri taşır. Bunun sebebi ise, “onun alıntılanan ya da taklit edilen başka unsurları kapsamaması değil, onu üreten yazının önceki metinleri bozup bir yeniden dağılım işleminden geçirmesindedir” (Aktulum, 2000, s. 43-44). Fakat Kristeva’nın metinlerarasılığa yaklaşımı, Bahtin’in toplumsal ve tarihsel olanı önemsemesi noktasında farklılık gösterir. Kristeva’da metinlerarası yaklaşım, “yazarın ve okurun dışarıda tutulduğu” (Tığın, 2015, s. 202) bir yaklaşımı benimser. Kristeva daha çok Rus Biçimcilerin yaklaşımına benzer bir biçimde, metnin daha önceki metinler ile ilişkisi üzerinde durmuş, metnin toplumsal ve tarihsel araştırması üzerinde durmamıştır. Başka bir deyişle “metin ve metinlerarası tanımından her tür insan izini silerek, onu yalnızca bir dil olgusu çerçevesinde” (Aktulum, 2000, s. 54) tanımlamaya çalışmıştır.

Roland Barthes ise öğrencisi Julia Kristeva’nın görüşlerini benimser. Barthes’in yaklaşımında dikkat çeken nokta, “metni sürekli çalışan bir üretim alanı olarak görmesi ve her metinde farklı derecelerde ve az ya da çok tanınabilir biçimlerde başka metinlerden izler bulunduğunu” (Gökalp-Alpaslan, 2007, s. 11) ileri sürmesidir. Barthes yaklaşımında her metnin metinlerarası bir nitelik taşıdığını, hiçbir metnin ötekinden bağımsız olamayacağını ileri sürer. Roland Barthes, *bugün* yazma eyleminin geçmişte yazılmış metinlerle ilişkisini ifade ederken; geleneksel anlamda yapıtların artık üretilmiyor olacağından, “geçmişin yapıtlarının sürekli olarak, yani sonsuza kadar tekrar yazılacağı bir dönem” içerisinde bulunduğumuzdan ve içinde yaşadığımız dönemde yazma eyleminin “temelde, hızla artan, filizlenen, geri dönen bir yorumlama etkinliği” olduğundan söz eder (Barthes, 2016, s. 11). Diğer bir deyişle, Roland Barthes, “yazarın sadece eskiyi/öncekini taklit ettiğini, hiçbir zaman orijinal bir dil olamayacağını, yazarın tek gücünün yazıları harmanlamak olduğunu” (Koçak, 2015, s. 362) ifade eder. Ancak Barthes’in ileri sürdüğü bu görüşlerle birlikte hiçbir metinlerarası uygulama yapmadığı görülür. “Öteki metinlerle bağların sınırsız, sayılamayacak kadar çok ve anonim olduğunu söylese de şu ya da bu metinler arasında belli ilişkiler kurmaya olanak sağlayabilecek seçme ölçütlerinin neler olduğu konusunda bir şey önermez” (Aktulum, 2000, s. 265). Ona göre “metindeki göndergeler salt, somut göndergeler olarak

araştırılmayı gerektirmez; (...) öznel nitelikleriyle kendilerini belli ederler” (Aktulum, 2000, s. 58).

Metinlerarasılık kavramının gelişimine katkı sağlayan bir diğer kuramcı ise Michael Riffaterre’dir. Riffaterre, metinlerarasılığı Kristeva gibi çalışmalarının (“*Semiotique de la Poise*” [1978], “*La Production du Texte*” [1979] gibi kitaplar, ayrıca “*La Trace de l’intertexte*” [1980], “*L’intertexte inconnu*” [1981] gibi makaleler) temel sorunu yapmış, bir metinlerarası kuram oluşturmaya çalışmıştır. Fakat onun metinlerarasılık tanımını kimi yönlerden önceki kuramcılara göre farklılık gösterir. Riffaterre, Kristeva ve Barthes’ın metinlerarasını bir yazı etkisi olarak görmelerinin aksine, onu bir okuma etkisi olarak görür. Okurun rolüne önem vermemiş olan Kristeva’nın tersine, Riffaterre metinlerarasılığı okur ve metin arasındaki ilişkiye göre tanımlar. Riffaterre’e göre metinlerarası, “okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır” (Aktulum, 2000, s. 61). Riffaterre’in yaklaşımı okura büyük bir pay biçer. Metin içerisinde bulunan metinlerarası göndergenin ne olduğunu belirleyebiliyor olmak, hangi metne gönderme sağladığını fark edebiliyor olmak okura düşer. “Okur, okuduğu metin ile anımsadığı öteki metinler arasında ne kadar çok bağ kurup diğer metinlerin izlerini sürebilirse çözümlemeyi de o düzlemde gerçekleştirmiş olur” (Arak, 2012, s. 48). Böylelikle okur, “bir izden, dilbilgisel bir aykırılıktan yola çıkarak metnin anlamını çözer” (Aktulum, 2000, s. 68). Ancak bir metindeki metinlerarası ilişkileri saptayabilmek, onları çözümleyebilmek okurun belli bir birikime sahip olmasını gerektirir. Aktulum, Riffaterre’in önerdiği şekliyle bir metindeki metinlerarası ilişkilerin neler olduğunu çözümleyebilmenin, her okur tarafından sağlanamayacağını ifade eder. Ona göre, sıradan ve “bilgin” okur vardır. Sıradan okur, bir metindeki metinlerarası izi fark edebiliyor olsa da kökeninin (o izin yaptığı göndermenin) nerede olduğundan haberi olmayan okurdur. Okurun, köken metni tanıyamaması, kurulan metinlerarası ilişkinin hangi sebeplerle kurulduğunun çözümlenememesi, metnin tam olarak anlaşılamamasına sebep olur. Bilgin okur ise metinlerarası göndergelerin neler olduğunu fark edebilecek ve çözümleyebilecek geniş bir bilgi birikimine sahip okurdur (Aktulum, 2000, s. 68). Okurun geniş bir birikime sahip olması, böylelikle metnin diğer metinlerle kurduğu ilişkileri rahatlıkla yorumlayabilmesini ve “kendi bilgi ve deneyimlerini, yazarın bilgi ve deneyimleriyle”

(Ögeyik, 2008, s. 116) birleştirebilme imkânı sağlayacaktır. Ancak unutulmaması gereken bir şey de şu ki; “metinlerarası ilişkide bizzat yazarın [eser sahibinin] o eserinde başka eserlerle kurduğu bir bağ vardır” (Gökalp-Alpaslan, 2007, s. 16). Okur ne kadar zeki, birikimli ve/ya belleği kuvvetli olursa olsun, bir metindeki tüm metinlerarası ilişkileri çözmesi mümkün olmayabilir. Çünkü metin, “bir bulmaca gibi (...) kimi zaman yazarın bile çözemeyeceği karmaşık bir ilişkinin içindedir” (Gezeroğlu, 2016, s. 202). Metinlerarası ilişkide, Riffaterre’in okura verdiği önem, okurun zaman zaman keyfi yorumlar içerisinde olmasına da sebep olabilir. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi, metinlerarası ilişki, yazarın metninde, diğer metinlerle kesin olarak kurduğu ilişkidir. Riffaterre, kavrama yönelik sunduğu yaklaşım ile “metinlerarası çözümlemenin ne denli sonsuz bir ekin birikimi gerektirdiğini açıkça gösterir” (Aktulum, 2000, s. 69).

Metinlerarasılığı bir okuma etkisi gören Riffaterre’in yanı sıra başka yaklaşımların da ileri sürüldüğü görülebilir. Bunlardan biri ise Laurent Jenny’dir. Jenny, 1976 yılında “*La Strategie de la forme*” adlı yazısında, metinlerarası yaklaşımın belirgin çizgilerini saptamaya çalışır. Metinlerarasılık olmadan yapıtın anlaşılmaktan kurtulamayacağını, yapıtın anlaşılabilmesi için kendinden önceki metinlerle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini dile getirerek diğer kuramcılarla bir ortaklık sergiler. Metinlerarasılığı, çok sayıda metnin, bir ana metin içerisinde dönüştürülmesi olarak tanımlar ve metinlerarası kurulan ilişkileri taklit, parodi, alıntı, montaj gibi kategorileştirme çabasında bulunur (Aktulum, 2000, s. 72-74). Jenny’nin bir metinde kurulan metinlerarası ilişkilerin nasıl saptanması gerektiğine yönelik çabaları, daha sonra Genette’in katkıları ile belirginleşir. Çalışmamızın bir sonraki başlığında metinlerarası ilişkide diğer metinlerle kurulan ilişkilerin hangi yöntemler ile gerçekleştiğini açıklamaya çalışacağız.

Metinlerarasılık kavramı üzerine yapılan tartışmalar Gerard Genette’in “*Palimpsestes. La Litterature au second degre*” (1982) adlı eseri ile büyük ölçüde son bulur. Genette, “rastgele” kullanılan kavramı, alt başlıklarla kategorize eder ve kavramın belli bir düzen bulmasını sağlar (Aktulum, 2000, s. 81-82). Genette, daha önce söz ettiğimiz kuramcılardan farklı bir yol izler; iki yapıt arasındaki gerçekleşen bütün alışverişlere “metinlerarası” demek yerine “metinsel-aşkınlık” adını verir. Metinsel-

aşkınlık, soyut bir üst kavram olarak işlev görür. Metinlerarası ise, söz konusu kavramın bir alt kategorisi olarak mevcut bulur (Akarkan, 2018, s. 174). Genette, iki yapıt arasındaki tüm ilişkileri metinsel-aşkınlık başlığı altında incelerken, beş tip metinsel-aşkınlık saptar. Genette'in saptadığı beş metinsel-aşkınlık; “metinlerarası”, “ana-metinsellik”, “yan-metinsellik”, “üst-metinsellik” ve “yorumsal üst-metinsellik” olarak ifade edilmektedir (Gökalp-Alpaslan, 2007, s. 13). Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* adlı yapıtında aktardığına göre, Genette, “metinlerarası” başlığını, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı olarak tanımlar. “Ana-metinsellik” başlığını, bir kaynak metni ondan türeyen bir başka metne yalın bir dönüşüm ya da öykünme ile bağlayan ilişki olarak tanımlar. Genette, pastiş ve parodi gibi taklit ve dönüşüm ilişkisinin gerçekleştiği metinlerarası yöntemleri ana-metinsellik başlığı altında inceler. Genette'in “yan-metinsellik” olarak ifade ettiği metinsel-aşkınlık alanı ise, metin dışı unsurlar olarak görülen; başlıklar, alt-başlıklar, karalamalar, taslaklar, önsözler, yer verilen resimler gibi metinsel unsurlarla olan ilişkidir. Bu tür unsurlar, çoğu zaman asıl metinden ayrı görülüyor olmalarına rağmen, metnin alınılması ve yorumlanmasında büyük bir öneme sahiptirler. Genette'in “üst-metinsellik” başlığı altında incelediği metinsel-aşkınlık ilişkisi, bir metnin, hangi türe, yazınsal söyleme ait olduğunun ortaya konulması olarak ifade edilebilir. Her metin bir bakıma bir üst başlığa, bir yazınsal türe -roman, deneme, şiir vd. gibi- bağlıdır. “Yorumsal üst-metin” ilişki ise bir metni, başka bir metne alıntı yapmadan, hatta adını dahi anmadan bağlayan yorum ilişkisi olarak ifade edilebilir. (Aktulum, 2000, s. 83-89). Genette'in, ortaya koyduğu bu başlıklar, metinlerarası ilişkilerin saptanmasında kolaylık sağlayacak, bir düzen oluşturma çabası olarak görülebilir. Ancak Genette metinlerarası ilişkiler üzerine yaptığı saptamalarda Riffaterre'in aksine okuyucuya yer vermez ve Bahtin'in aksine toplumsal boyutu önemsemez. Ancak, geliştirdiği yöntem ile kavrama açıklık getirmiş, metinlerarası olguları bir düzene koymuştur (Aktulum, 2000, s. 90).

Metinlerarasılık olgusu daha önce de ifade ettiğimiz gibi sadece postmodern yazın alanında değil, en eski yazınsal metinlerde ve/ya klasik metinlerde dahi görülür. Örneğin, Batı Edebiyatı'nın en eski metinleri olarak bilinen Ilyada ve Odyssea, Truva Savaşı çevresinde oluşan sözlü efsanelerin ya da Fransız Edebiyatı'nın başlangıç metni olarak görülen Roland Destanı, Charlemagne'ın ordularının kahramanlıklarının

anlatıldığı sözlü geleneğin yeniden yazımı olarak ortaya çıkar (Aktulum, 2011, s. 152). Venedik'te Ölüm adlı yapıtın, Rabelais'in Gargantua'sı, Sterne'nin Tristram Shandy'si gibi klasik eserlerin birçok alıntı taşıması; James Joyce'un eserlerinde gizlenmiş Mallarme dizeleri, Foucault'nun yapıtlarında Marx'ın birçok sözünü dipnot belirtmeden kullanmış olması gibi örnekler (Yetik, 2005, s. 18-19) metinlerarasılığın metinde vazgeçilmez bir olgu olarak yazın tarihinin en eski olgusu olarak ifade edilebilir bir anlam taşımaktadır. İki ya da daha çok metin arasındaki metinlerarası ilişkiler, bir metinde bazı yöntemler ile gerçekleşmektedir. Çalışmamızın bir sonraki başlığı bu yöntemlerin neler olduğu ve bu yöntemler ile nasıl bir ilişki kurulduğu üzerine yoğunlaşacaktır.

2.3. Metinlerarası Yöntemler

Metinler arasında kurulan ilişkiler birçok farklı yöntem ile gerçekleştirilmektedir. Bu yöntemler konusunda kimi kuramcılar tarafından sınıflandırılma çabası gerçekleştirilmiştir. Çalışmamızda, metinlerarasılık ilişkilerin çözümlenmesi konusunda bir düzen sağlamış olan Genette'in görüşlerinden yola çıkarak Aktulum'un ortaya koyduğu yöntemler dikkate alınacaktır. Aktulum, Genette'in "iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani biçimsel olarak ve çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı" şeklindeki yorumundan yola çıkarak, iki tip metinlerarası ilişki belirler. Bunlar; *ortak birliktelik ilişkileri* ve *türev ilişkileri*'dir. Alıntı/gizli alıntı, gönderge ve anırtırma gibi metinlerarası yöntemleri ortak birliktelik ilişkileri olarak; yansılama(parodi), öykünme(pastiş) ve alaycı dönüştürüm gibi yöntemleri ise türev ilişkileri başlığı altında sınıflandırır (Aktulum, 2000, s. 93-94). Çalışmamızın daha sonraki sayfalarında gerçekleştireceğimiz "*Kış Uykusu*" filminin metinlerarası analizi açısından bu yöntemlerin neler olduğunu ve bir eserde nasıl gerçekleştiği konusunda detaylı bir bilgiyi sağlamak gerekmektedir.

2.3.1. Ortak Birliktelik İlişkileri

Bu başlık altında, alıntı/gizli alıntı, gönderge ve anıştırma gibi metinlerarası yöntemlerle daha detaylı bir şekilde değinilecektir.

2.3.1.1. Alıntı/Gizli Alıntı

Alıntı, “bir yazıya başka bir yazarın yazısından alınmış parça, aktarma”⁴ ifadesiyle sözlükte yer alır. Genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alınan parça/kesit olarak tanımlanır. Alıntı, “bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılan, ilk akla gelen, en genel ve en sık karşımıza çıkan metinlerarası yöntemdir” (Aktulum, 2000, s. 94). Eser sahibinin alıntı yaparken beklentisi, “alıntı aracılığıyla kendi metninin duygu, düşünce ya da okurda yaratacağı etki bakımından desteklenmesi, güçlenmesi” (Gökalp-Alpaslan, 2007, s. 17) olarak ifade edilebilir. Gökalp-Alpaslan’ın *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları* adlı eserinde aktardığına göre Orr, alıntının süs ve referans işlevi gördüğünü; alıntıyı alıntılanabilir kılanın ise isabetliliği olduğunu ifade eder (2007, s. 17). Alıntıda iki temel özellik belirir. İlki, alıntının devingen bir yapıya sahip olmasıdır; böylelikle, eski bilgileri hatırlatır, yazınsal ya da resimsel bir mirası, bilgiyi yeniden güncelleştirir. Bir diğer özelliği ise, eser sahibinin, alıntılama yoluna gitmesiyle, kendi eserini daha inandırıcı kılma, görüşünü sağlamlaştırma ve pekiştirme imkânı sunmasıdır (Aktulum, 2011, s. 44).

Gizli alıntı ise, “aşırma” olarak da ifade edilen, “bir sözcenin ayraçlar ya da italik yazı kullanılmadan, sözcenin geldiği yapıt ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntı” (Aktulum, 2000, s. 103) olarak tanımlanır. Gizli alıntıda, bir yazarın kendi düşünsel çabası olmadan, yaptığı alıntıyı kendine mal ettiği görülür. Kimi zaman gizli alıntı, alıntıyı yapan eser sahibinin, alıntı yaptığı eserin sahibine karşı büyülenmesi olarak karşımıza çıkar. Bu büyülenme, onu, yaptığı alıntıyı kendisinin iyesi yapmaya götürür. Aktulum’un *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık* adlı yapıtında aktardığına göre, Antik Yunan’dan günümüze birçok sebeple aşırmaya sürekli olarak başvurulmuştur. Aşırma,

⁴ <https://sozluk.gov.tr/?kelime=ALINTI> (Erişim Tarihi: 22 Ocak 2020)

Fransız Devrimi'nden öncesine kadar bir sorun olarak görülmez iken 1791-93 yılları arasında çıkarılan yasalarla birlikte yazarların bireysel hakları korunmaya alınmıştır (2011, s. 291). Aşırmanın fark edilebilmesi, “bilgin” okuru gerektirir. Okur, metin karşısında, metin içerisinde gerçekleştirilmiş metinlerarası olgu olan gizli alıntıyı fark edebilir ve böylelikle yazarın etki alanını keşfedebilir; yazarın anlaşılabilmesi açısından daha açık ve net imkanları bulabilir.

2.3.1.2. Gönderge

Bir diğer metinlerarası yöntem olan gönderge ise, eserin başlığı ve eser sahibinin adını anmakla yetinen, bir alıntı gerçekleştirilmeden doğrudan başka bir metne gönderen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Gönderge, metin içerisindeki yapısına göre belli bir anlamı içinde taşır. Bir çağa, türe, bir geleneğe yönlendirebilir, onu hatırlatabilir ya da yalnızca yapıt başlıklarının veya yazar adlarının ya da bir roman/trajedi/şiir kişinin ve/ya bir kahramanın ya da kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması, göndergeyi işlevsel kılar (Aktulum, 2000, s. 101-102). Burada, eser sahibinin amaçları değişiklik gösterebilir. Eser sahibinin metinlerarası yöntemlerden biri olan göndergeyi kullanıyor olması; göndergenin belli bir anlamı saklı tuttuğundandır. Eser sahibi, göndergeyi kullanarak, hatırlattığı metin ile kendi metni arasında ilişki kurar ve okuyucunun/izleyicinin/dinleyicinin kurulan bu ilişkide anlamsal birlikteliği ve/ya zıtlığı yakalamasını arzular.

2.3.1.3. Anıştırma

Metinlerarası ilişkilerde çok sık başvuru alan yöntemlerden bir diğeri de anıştırmadır. Anıştırma, “konunun yabancı olmayan birine ima yoluyla, üstü kapalı olarak anlatma, sezdirme” (Gökalp-Alpaslan, 2007, s. 18) olarak ifade edilebilir. Bir şeyi doğrudan anmadan belirtmek, bir sözcüğün ya da bir başka yapıtın açıkça bildirilmeden anılması olarak tanımlanır. Çağrışım gerçekleştirmek olarak da düşünülebilir. Daha çok iki düşünce arasında yapılan yakınlaştırma olarak ifade edilebilecek anıştırma, daha önce söylenmiş olanı açığa çıkartmak yerine, söylenmemiş olan bir şeyi gizler gibidir. Bir yarım alıntı gibi işlev görür; alıntıdaki gibi, bir metni bütünüyle olduğu gibi değil, tam

olarak belirtmeden, kısıtlı bir biçimde anımsatır. Anıştırma çözümlenmeye çalışıldığında, araştırmacı, önce onu belirten metin üzerindeki unsuru -izi- saptar ve bu belirtici unsuru dikkate alarak anıştırmanın neye yapıldığını bulmaya çalışır. Anıştırmanın kullanım alanı oldukça geniştir; bir resme, bir filme, bir müzik parçasına, bilime siyasete, dine neredeyse her şeye anıştırma yapılabilir (Aktulum, 2000, s. 108-114). Anıştırmanın, alıntı gibi metin içerisindeki ayrışıklığı belirgin olmadığı için, bir sezdirme yolu ile iletildiği için ve hemen hemen her şeye anıştırma yapılabileceği için anıştırmayı bulmak oldukça zor gerçekleşmektedir. Anıştırmanın keşfi çoğu zaman “kişisel ekin birikimi ve çabayı” gerektirir (Aktulum, 2011, s. 420). Diğer yandan anıştırma, aşırı yoruma da götürebilmektedir. Çalışmamızda analizini gerçekleştireceğimiz *Kış Uykusu* filminde saptadığımız anıştırmalar, aşırı yorumlardan kaçan; bu anıştırmaları, yönetmenin kendi kişisel tarihine, ilgi ve alakalarına dikkat kesilerek, ayrıca da yönetmenin filmografisindeki benzerlikler, daha öncesinde kurulan metinlerarası ilişkiler de saptanarak ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

2.3.2. Türev İlişkileri

Metinlerarası yöntemlerde türev ilişkileri; *parodi* (yansılama), *pastiş* (öykünme) ve *alaycı dönüştürüm* yöntemlerini kapsar. Çalışmamızda metinlerarası analizini gerçekleştireceğimiz *Kış Uykusu* (2014, Nuri Bilge Ceylan) filminde alaycı dönüştürüm yöntemini saptayamadığımız için, alaycı dönüştürüm hakkında kısaca bir tanım bilgisi verilecek, bu sebeple türev ilişkileri, *parodi* (yansılama) ve *pastiş* (öykünme) alt-başlıkları halinde ele alınacaktır.

2.3.2.1. Parodi (Yansılama)

Sözlük anlamıyla, “ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yarat[mak]”⁵ anlamına gelen parodi, metinlerarasılığın en sık kullanılan yöntemlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Margaret Rose, parodiyi; nihai

⁵ <https://sozluk.gov.tr/?kelime=PAROD%C4%B0>

olarak komik bir etki yaratmak amacıyla, bir metnin, etimolojik, tarihi ve sosyolojik yansımalarını da ortaya koyacak şekilde başka bir metinde uyumsuz bir çerçeveye koyulması olarak tanımlar (Balık, 2016, s. 320). Aktulum ise yazınsal bir metnin, “tümüyle alaycı ya da eleştirel bir maksat gütmekten, gülünç bir çelişki yaratacak biçimde açıkça gözler önüne serilerek ve dönüştürülerek, oyunsal düzende yeniden yazılması” olarak tanımlar (2004, s. 303). Parodide, bir metin yeni bir metin yaratmak için örnekçe olarak alınır ve anlamsal bir dönüşüm sağlanır. Bu anlamsal dönüşümde nihai amaç alay etmek ve eğlenmektir (2000, s. 119). Metinlerarası yöntemlerden biri olarak varlığını gösteren parodi ile bir metinde, başka bir metnin içeriği veya eser sahibinin söylemi, üslubu ve/ya benimsediği edebi gelenek deforme edilir, alaya alınır, gülünçleştirilir (Gökalp-Alpaslan, 2007, s. 18). Parodi, “karşıdakini yerme, eleştirme ve iğneleme gibi amaçlar için kullanılmakta” (Fırat, 2019, s. 429) ve böylelikle, “eski metinlerin, geleneğin ve tarihin ironik bir eleştirisi” yapılabilmektedir (Gökalp-Alpaslan, 2007, s. 18). Bu noktada okurun/izleyicinin yani yapıtın kendisine muhatap olanın, parodi ile gönderilen kaynak metni bilme gerekliliği vardır. Aksi halde, yapıtın anlaşılmasında güçlükler yaşanır. Ancak okur ve/ya izleyici, yazarın gerçekleştirdiği parodik unsuru keşfedebilirse eğer; metnin anlamının çözümlenmesini sağlayabilir, yazarın onu çağırdığı oyunsal alana girebilir ve anlamsal dünyasını genişletebilir (Bayraktar & Gariper, 2018, s. 129).

2.3.2.2. Pastiş (Öykünme)

Metinlerarası kurulan ilişkilerde çok sık kullanılan diğer bir yöntem ise pastıştır. Sözlük anlamıyla, başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla ve/ya bir ekolün özelliklerine göre meydana getirilen sanat eseri olarak tanımlanır. ⁶ Başka bir ifadeyle, “bir sanatkarın dil ve anlatım özelliklerini temel alarak onu anımsatan, çağrıştıran yeni bir çıktı ortaya koymaktır” (Şahin, 2015, s. 117). Pastiş kullanımında, parodiden farklı olarak bir metni dönüştürme durumu söz konusu değildir; metnin biçemi taklit edilir. Bir yansıtma niteliği taşıyan pastiş kullanımı, kesin bir göndergeyi zorunlu kılar. Pastiş kullanımında bulunan yapıtta, başka bir yapıtın dil ve anlatım özellikleri yinelenir. Yapıt sahibi, öykünme sağladığı başka bir yapıtın anlatım özelliklerine “az çok” bağlı

⁶ <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 22 Ocak 2020)

kalarak, okur üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine dahil eder (Aktulum, 2004, s. 336). Bir yapıtın benzerini yapmak olarak görülen pastiş kullanımı genelde yapıt sahibinin, öykünülen kişiye/sanatçıya saygısını bildirmek yanında eleştirmek, yermek, alaya almak ve yapıt sahibinin kendi biçimini oluşturabilmesi için ötekinin yapıtından yola çıkmak gibi sebepleri vardır (Aktulum, 2004, s. 343). Sanat tarihinde “benzerini yapma” uğraşı her dönem sık karşılaşılan bir durum olmuştur. Aktulum’un aktardığına göre, ressamalar, müzisyenler, yazar adayları sanat dünyasına öykünme ile adım atarlar. Öykünme, eğitim tarihinin ayrılmaz bir parçası olarak varlığını sürdürür. Genel olarak sanat eğitimi, kurumsallaşmış modellerin taklit edilmesi üzerine kurulu olduğundan, öykünme eğitimin zorunlu aşamalarından biri haline gelmiştir (2011, s. 342-345).

Metinlerarası yöntemlerde türev ilişkileri başlığı altında ele alınacak bir diğer yöntem de *alaycı dönüştürüm*’dür. Alaycı dönüştürüm, “konusu değişmeden kalan bir yapıtın, sıradan bir biçimde yeniden yazılması” (Aktulum, 2000, s. 118) olarak tanımlanır. Parodi gibi, bir yapıtın dönüşüm ilkesine bağlıdır ancak parodiden farklı olarak bu dönüşüm, tıpkı öykünme gibi biçimsel bir düzlemde gerçekleşir. Genel olarak, soylu bir metni -destan, trajedi gibi- alaya almak, metnin ciddi havası içine komik unsurlar katmak, bu sayede ton değişimi yaratarak okuru eğlendirmek amaçlanır. Alaycı dönüştürümde, yergisellik daha ön plandadır. Gönderge yapılan metine karşı daha saldırgan bir tutum vardır (Aktulum, 2000, s. 119-127). Ancak kısa bir tanımlamasını yaptığımız alaycı dönüştürüm, çalışmamızda gerçekleştireceğimiz film analizinde bir yöntem olarak üzerinde durulmayacaktır.

Titon “*Metin*” adlı makalesinde, “metin” kavramını, “insan eliyle yapılmış herhangi bir nesne” olarak tanımlar. Ona göre metin, sadece kelimelerden oluşmaz; “bir resim, bina ya da çanak gibi bir insan yapısı, bir ritüel gibi bir eylem ya da olay, hatta bir ya da birden fazla kişi bile metin olabilir” (Yıldız, 2012, s. 24). Buradan hareketle, bir müzik parçasının, bir resmin, bir heykelin, bir fotoğrafın veya bir sinema filminin de bir “metin” olarak algılanması ve bu düzlemde ele alınması mümkün görünmektedir. Dilsel düzlemde gerçekleşen kurgusal anlatılar, şiirler, makaleler vb. yapılar metin olarak algılanırken, böylelikle resimler, fotoğraflar, filmler gibi göstergeler de semiyotik

“metinler” olarak ifade edilebilir (Okumuş, 2017, s. 321). Metinlerarası olgunun ise sadece yazınsal metinlerle sınırlandırılmayacağı, sanatın başka birçok biçiminde de bu olgunun varlığı karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda yapılan çalışmalara bakıldığında, metinlerarasılık başlığı altında yazınsal metinlerin dışında resim, müzik, heykel, sinema gibi başka sanat formları da inceleme alanı olarak görülmektedir. Bu sanatlarda da metinlerarasılık kavramı, yazılı metinlerde gördüğü işlevi göstermekte, aynı anlama gelir şekilde kullanılmaktadır (Aktulum, 2011, s. 13). Biz de çalışmamızda, Nuri Bilge Ceylan’ın 2014 tarihli *Kış Uykusu* filmini metinlerarası ilişkiler üzerinden inceleyeceğiz. Ancak bu incelemeyi gerçekleştirmeden önce, sinema sanatında metinlerarasılığın gelişimini, yöntemlerini ve bu konuda ortaya koyulmuş örneklerinden bahsederek, çalışmanın daha anlaşılır olmasını hedefliyoruz.

2.4. Sinemada Metinlerarasılık

Sinema sanatı, doğası gereği metinlerarasılığa açık bir sanattır. Sinema, doğasında bütün sanatları kapsayan karma bir yapı olma özelliği taşır; “yaşamı sanatın önceden yaratılmış değişik biçimlerinden yola çıkarak yakalamak, çoksesli bir yapı kurmak” (Aktulum, 2018b, s. 404) sinemanın kapsayıcı doğası ile ilgilidir. Bu sebeple, “farklı disiplinlerden açıkça etkilenen ve onlardan yararlanan sinema, resim, müzik, tiyatro ya da edebiyat gibi değişik gösterge dizgelerini alıp kendi alanına uygulamaya açıktır” (Uğur & Bayraktaroğlu, 2011). Sinemada metinlerarasılık, sinema tarihinin başlangıcından günümüze sıkça karşılanan bir olgu olmuştur. “Benzerini yapma, kopyalama, taklit etme, esinlenme, yeniden üretme” gibi işlemler, bu alanda oldukça sık gerçekleşmektedir (Uğur & Koluvaçık, 2011, s. 165). Sinemada parodi-pastiş gibi; alıntı, gönderge veya anırtırma gibi metinlerarasılığın yöntemlerini görmek mümkündür. Kimi zaman bir kitaptan bir bölüm okunarak; kimi zaman bir kitabın başlığına gönderme yapılarak; kimi zaman ise sadece kitabın kendisinin gösterilmesi ile alıntısalsal bir ilişki kurulur ve metinlerarasılık bu türden bir yöntemle ile karşımıza çıkar. Kimi zaman filmlerde görsel alıntılar mevcuttur. Resim sanatından sıkça alıntı yapılır; resim, filmin bir yerinde anlamsal olarak mevcut bulunabilir ve/ya bir resim, “canlı resim” uygulaması ile seyirciye hatırlatılabilir ya da bir resim, bir filmin konusu olabilir, bir ressamın hayat hikayesi işlenebilir. Bunun gibi farklı birçok sanattan, metinlerarası yöntemler dahilinde

gerçekleştirilen birçok alışverişi görmek mümkündür. Sinema sanatının yapısı gereği varolan çokselsliliği, onu metinlerarasılığa açık bir yapıya dönüştürür.

Metinlerarasılık olgusu, sinemanın karma yapısından ötürü, başlangıcından beri sinemada varlığını gösterir olmuştur. Ancak bu olgu, özellikle, 1960’larda gelişen Yeni Dalga hareketinin belirgin bir tutumu olmuştur. Yeni Dalga hareketi, yaratıcı-yönetmenin -auteur’ün- etkinliğini ortaya koyar bir yapı sunmuş; yaratıcı yönetmenin, anlam yaratma çabasında başka birçok sanattan ve ayrıca sinema sanatından etkilerini ortaya koyduğu yeni bir sinema dilinin gelişmesini sağlamıştır. Gelişen bu yeni sinema dili, sinemada metinlerarası kullanımının da belirginliğini arttırmıştır. Yeni Dalga hareketine ait filmlerde birçok metinlerarası gönderme mevcuttur. Örneğin; auteur yönetmenlerden biri olan Jean-Luc Godard’ın “*À bout de Souffle*” (Sersemi Aşıklar, 1960) adlı filminde, sinema salonunda Alain Resnais’in “*Hiroshima mon amour*” (Hiroşima Sevgilim, 1959) filmi oynamaktadır. Filmde genç bir kız, Michel’e “*Cahiers du Cinema*” dergisini satmaya çalışmaktadır. Ayrıca, Michel’in başparmağıyla dudak silme tiki, John Huston’ın “*The Maltese Falcon*” (Malta Şahini, 1941) Humphrey Bogart’ın canlandırdığı Samuel Spade adlı karakterden gelir ya da 1962 yapımı “*Vivre sa vie*” (Hayatını Yaşamak, 1962) adlı filminde Godard, Max Ophüls’ün “*Lola Montès*” (1955) adlı filmde bir repliği alıntılar. Yine filmde, Otto Preminger’in “*Exodus*” (1960) filmine ait bir poster görünür. Bir diğer Yeni Dalga hareketinin auteur yönetmenlerinden biri olan François Truffaut, “*Les quatre cents coups*” (400 Darbe, 1959) adlı filminde, Antoine Doniel adlı genç çocuk, tıpkı filmin yönetmeni Truffaut gibi Balzac hayranıdır. Filmde, Balzac’ın resmini duvara asar, onun için mum yakar. Ayrıca, Antoine Doniel ve arkadaşı Rene, Ingmar Bergman’ın yönettiği “*Sommaren med Monika*” (Monika’yla Bir Yaz, 1953) adlı filmde Harriet Andersson’un canlandırdığı Monika adlı karakterin bir resmini çalar (Wiegand, 2011, s. 47-55-74). Kısaca verdiğimiz bu örneklerde, sinema sanatının başka sanatlarla ilişkisi ve ayrıca bir filmin, başka bir filmle kurduğu ilişki görülebilir. Bu noktada, göstergelerarası ve filmlerarası süreç başlatılmış olur.

Sinema kuramı ve film çözümlemesi alanında yapılan çalışmalara bakıldığında metinlerarasılık olgularının fazlaca önemsenmediği; doyurucu kuramsal sınıflandırmaların gerçekleştirilmediği ifade edilebilir (Aktulum, 2018b, s. 9). Sinema

alanında pastiş, parodi gibi kimi metinlerarası yöntemler üzerinde durulmuş; alıntı, gönderge gibi yöntemler yüzeysel olarak ortaya konulmuştur. İlk olarak Gerard Genette, “*Palimpsestes*” adlı eserinde, “metinlerarasılığın verilerini yazın dışında, sinemaya: Woody Allen’ın “*Play it again, Sam*” (Tekrar Çal, Sam 1972) adlı filmine aktarır” (2018b, s. 11). Genette’in kısa da olsa gerçekleştirdiği bu çalışma ve metinlerarası ilişkiler konusunda ortaya koyduğu çözümleme yöntemleri, metinlerarası olguların, sinemada nasıl saptanması gerektiği konusunda kendisinden sonraki araştırmacılara bir alan açmış ve kolaylık sağlamıştır. Gerard Genette’in yöntemlerini, “sinema” başlığı altında okumadan önce sinemada metinlerarası ilişkilerin genel olarak “göstergelerarasılık” ve “filmlerarasılık” başlıkları altında gerçekleştirildiğini ifade etmek gerekmektedir. Üzerinde duracağımız başlıklar olan göstergelerarasılık kısaca “farklı sanat disiplinleri arasındaki alışveriş işlemleri” olarak tanımlanırken; filmlerarasılık ise, “sinemada filmlerin kendileri arasındaki alıntılama, kopyalama ya da alaysılama türü işlemler” olarak ifade edilmektedir (Uğur & Altay, 2018, s. 100).

Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, sinema sanatı, karma bir yapıya sahip olmasından ötürü, diğer sanatları kapsar; anlam yaratımında onlardan faydalanır. Sinemanın, diğer sanatlarla kurduğu bu ilişkide, göstergelerarasılık süreci başlatılmış olur. Göstergelerarasılık, farklı iki gösterge dizgesi arasındaki (örneğin; yazın ile sinema, resim ile sinema, resim ile müzik, yazın ile resim vb.) alışveriş işlemlerini, gösterge dizgelerine ait yapılar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtmek için kullanılır. Aktulum’un aktardığına göre, yazın dışındaki sanat biçimlerinin yazınsal olanla birlikte kendi aralarındaki alışverişleri belirtmek için yeni kavramlar önerilmiştir. Saussure’ün “dil bir göstergeler dizgesidir” tanımından yola çıkan kimi kuramcılar tarafından (Jacobson, Molinie, Gignoux) farklı gösterge dizgeleri arasındaki alışverişleri belirtmek için “göstergelerarasılık” kavramı önerilmiştir. (Aktulum, 2011, s. 9-10). Bir metin bir resmi betimleyebilir; bir şiir, bir resmin konusu olabilir; bir roman, bir filme uyarlanabilir; bunun gibi farklı gösterge dizgelerine sahip, birbirinden farklı sanatların, birbiri ile alışverişi göstergelerarasılık (kimisi yerlerde sanatlararasılık, medyalararasılık terimi de kullanılır) kavramı ile tanımlanır. Sinema sanatında yönetmenler, başka sanatlardan/sanatçılardan faydalanırken kimi zaman kullandığı sanat eserlerinin/yapıtlarının biçimini kesip mikro düzeyde kullanır, kimi zaman yapıtın

tamamı kullanılır, kimi zaman üsluplarını kopyalar, kimi zaman da kullanılan imgeye sızıp ona gönderme yaparak ya da o imgeyi kullanarak farklı anlatım olanaklarını arama peşinde olurlar (Koşar, 2010, s. 88).



Fotoğraf 1: Lamentation of Christ (Andre Mantegna) ve Vozvrashchenie "Dönüş" (Andrey Zvyagintsev, 2003)

Rus sinemasının auteur yönetmenlerinden biri olan Andrey Zvyagintsev'in 2003 yapımı *Vozvrashchenie* (Dönüş) adlı filminde yönetmenin, yıllardır ortada olmayan babanın dönüşünü anlatırken, canlı resim uygulaması ile Mantegna'nın *Lamentation of Christ* tablosunu yeniden yarattığını görürüz. Sinemada, kimi yönetmenlerin (özellikle *auteur*lerin) resim sanatından yararlanması, tercihiinde bulunduğu eserle kurduğu ilişkide benzer etkileri yaratmayı çalıştıkları ve/ya eserlerine daha sanatsal bir görünüm katma çabası olarak karşımıza çıkmaktadır (Aktulum, 2018b, s. 155). Yönetmenlerin sadece resim değil farklı sanatlardan da -müzik, edebiyat, heykel, tiyatro ve hatta sinema- yararlandığı görülür. Sanatın değişik biçimlerinden yararlanmak, kültürel unsurları eserine dahil ederek onu etkin bir yapı olarak kurmak, her biri iyi bir okur olan, müziğe, resme, tiyatroya -sanatın farklı alanlarına- ilgi duyan pek çok yönetmence benimsenen ortak bir tutum olarak süregelmiştir (2018b, s. 445). Yönetmenlerin, anlatısını inşa ederken başka birçok sanata gönderme yapması, birçok sanatın etkisini ve/ya belirginliğini filmine katması; yönetmenlerin değişik yönelimlerini, birikimlerini ve aynı zamanda çokkültürlülüğünü dile getirmesini sağlamakta; filmin anlatısını zenginleştirmekte ve ilgili sinema seyircisine keyif vermektedir. Bir filmde, filmin içine katılan başka sanatların ifadesinin metinlerarasılık dahilinde gerçekleştiğini; bu biçimin bir göstergelerarasılık sürecini başlattığını ve göstergelerarasılığın kısa bir tanımını gerçekleştirdikten sonra; yine metinlerarasılık dahilinde tartışacağımız ancak bu sefer bir

sinema filminin başka bir sinema filmi ile kurduğu ilişkilerin karşılığı -ya da başlığı- olarak ifade edilen “*filmlerarasılık*” kavramını tanımlamamız gerekmektedir.

Ufuk Uğur’un “*Sinemada Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık Kullanımları*” adlı çalışmasında ifade ettiği gibi, filmlerarasılık, “bir filmin başka bir filmdeki somut varlığını bildirmek” anlamını taşımaktadır. Sinema sanatı içerisinde iki ya da daha fazla film arasındaki her türlü alışveriş ya da etkileşimin “filmlerarasılık” olarak anlaşılmasını gerektiğini ifade eder (Uğur, 2012, s. 134/184). Filmlerarasılık kullanımında alıntı, anırtırma, aşırma, parodi veya pastiş gibi metinlerarası yöntemler ile filmler arasında düzenlemeler sağlanır. Yeni bir filmde karşımıza çıkan bu düzenlemeler, yönetmenin diğer yönetmenlerle ve/ya daha önceki filmleri ile ilişkilerini ortaya koyar. “Günümüz sinemasında eski dönem filmleri ya da filmlerden bazı sahneler anılmakta, güncellenmektedir. Özellikle filmlerin bilinen kült sahneleri çeşitli yöntemler ile okur/izleyiciye açık ya da kapalı uygulamalar ile anımsatılmaktadır” (Uğur, 2012, s. 132).



Fotoğraf 2: Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994) ve Fight Club “Dövüş Kulübü” (David Fincher, 1999)

David Fincher’ın, Chuck Palahniuk’un aynı adlı eserinden gerçekleştirdiği *Fight Club* (Dövüş Kulübü, 1999) uyarlamasında, Fincher’ın 1994 yapımlı *Forrest Gump* filmi ile metinlerarası ilişki kurduğu görülür. Bu ilişki parodik bir ilişkidir. *Forrest Gump* filminin önemli bir sahnesini ele alan Fincher, onu komikleştirerek yeniden yaratır. Fincher’ın, kendi filminde başka bir filme dair kurduğu parodik ilişki, filmlerarasılık adı altında örneklendirilebilir. Sinema sanatı içerisinde yönetmenlerin, kendi filmlerine ve/ya

başka yönetmenlerin sinemalarına göndermeler yapması, “her tür etkileşim ile birlikte yeni anlamların ortaya çıkması, yeni bir okuma ya da çok yönlü bir bakışın sonucu olmakta ve sonsuz bir alan ortaya çıkarmaktadır” (Uğur & Altay, 2018, s. 100). Sinemada filmlerarasılık kullanımı, daha çok pastiş ve parodi yöntemlerini içermekte; aynı zamanda alıntı ve anıştırma gibi yöntemlerin kullanımı da görülmektedir. Metinlerarasılık bağlamında ele alınabilecek bu kullanımlar, bir saygı ifadesi olabilmenin yanı sıra; seyirciyi eğlendirmek, eskiyi güncellemek ya da yönetmenin, kendini anlatma çabasında seyirciye sunmuş olduğu bir bilgiyi içerebilmektedir. “Filmlerarasılık bağlamında geliştirilen söylemler yeni bir anlam yaratmakla beraber öteki filmsel metni güncelleyen, onu anımsatan ya da ondan yola çıkarak yeni bir anlam/biçimin üretilmesini sağlamaktadır” (Uğur & Altay, 2018, s. 100). Yine benzer bir şekilde, Lars von Trier’nin 2009 yapımı *Antichrist* (Deccal) adlı filminde, yönetmen karakterin yalnızlığını/kaybolmuşluğunu resmederken, Tarkovski’nin *Solyaris* (Solaris, 1972) filmine yönelik bir anıştırma kurarak, filmlerarası bir ilişki başlatır. Nitekim Trier’nin Tarkovski’yi çok sevdiğini bilinmekte; ayrıca *Antichrist* filmini ona adadığı filmin kapanış jeneriğinde görülmektedir.



Fotoğraf 3: Solyaris "Solaris" (Andrei Tarkovsky, 1972) ve Antichrist "Deccal" (Lars von Trier, 2009)

Metinlerarası ilişkiler kapsamında ele aldığımız, Gerard Genette’in önerdiği metinsel-aşkınlık kategorileri, sinema alanında da dönüştürülerek kullanılabilir. Bu kategorilerden ilki olarak hatırlayacağımız metinlerarası; sinemada, “alıntı, intihal [aşırma] ve anıştırma şeklinde, iki metnin birlikte varlığı” (Stam, 2014, s. 211) olarak karşımıza çıkar. Sinema sanatı içerisinde, bu duruma dair birçok örnek görmek mevcuttur. Bu tez çalışmasında, *Kış Uykusu* (2014) filminde yönetmenin -Nuri Bilge

Ceylan- yaptığı birçok alıntı, anırtırma gibi yöntemlerle kurulan metinlerarası ilişkileri daha sonra inceleyeceğiz.

Gerard Genette’in önerdiği ikinci tipleme olan ana-metinsellik, “yalın ya da dolaylı bir dönüşüm işlemiyle önceki bir filmde [ya da herhangi bir eserden -roman gibi-] türeyen her film; bir A filminin bir B filmde yinelenmesi” (Aktulum, 2018b, s. 25) olarak ifade edilebilir. Daha önce, kaynak metni ondan türeyen başka bir metin ile bağlayan ilişki olarak tanımladığımız ana-metinsellik ilişkisi, sinema sanatında kaynak bir metinden ortaya koyulan farklı film örneklerini de hatırlatır. Luchino Visconti’nin “*Lo straniero*” (Yabancı, 1967) adlı filmi ile Zeki Demirkubuz’un “*Yazgı*” (2001) filminin altmetin ve/ya kaynak metin olarak Albert Camus’nün “*L’Étranger*” (Yabancı, 1942) adlı romanını merkeze koyması, farklı ana-metinsel okumalar olarak ifade edilebilir.

Genette’in bir diğer metinsel-aşkınlık tiplemesi olan yan-metinsellik ise, “filmin hazırlık aşamasıyla ilgili taslaklara, çekimlere, film afişlerine, fragmanlarına, başlığına, özetine, tanıtımına, sinema salonuna, izleyicinin alışkanlıklarına vb. ilişkin bir aşamadır” (Aktulum, 2018b, s. 24). Yan-metinsellik ile ilgili olarak ayrıca “posterler, tanıtım tişörtleri, Tv reklamları ve hatta oyuncaklar ve modeller gibi yan ürünlerin pazarlaması düşünülebilir” (Stam, 2014, s. 217). Bu aşamayı, filmin alınılanmasındaki ve yorumlanmasındaki destekleyici etkenler olarak görebiliriz. Bu aşamada, “filmin kaynakları, onun oluşum aşaması, film-öncesi, filmin çevresi vb. sorgulanır” (Aktulum, 2018b, s. 24).

Metinsel-aşkınlık tiplemesi olan üst-metinsellik, “bir film ile başka bir film [metin] türü ya da sinema okulu [veya edebi gelenek] arasında kurulan ilişki” yi ifade etmektedir (Aktulum, 2018b, s. 24). Stam, üst-metinsel ilişki türünün, bir filmin/metnin başlıkları ya da alt başlıkları tarafından önerilen ya da cinse özgü sınıflandırmalara işaret ettiğini, dile getirir. Diğer bir deyişle, “metnin doğrudan ya da dolaylı bir biçimde başlığında şiir, makale, roman, film olarak kendini karakterize etme konusundaki” durumunu ifade eder (Stam, 2014, s. 217). Aktulum’un aktardığına göre, bu ilişki türü bir filmin türsel olarak hangi kategoriye bağlı olduğunu, bağlı olduğu tür ile alışverişlerini saptamakta; fakat yönetmenlerin tek bir türden beslenmedikleri, farklı sanatlardan ve/ya

sinema akımlarından beslenme olasılıklarından ötürü de bir göstergelerarasılık sürecini kapsamaktadır (Aktulum, 2018b, s. 24).

Bir diğer metinsel-aşkınlık tiplemesi ise, yorumsal-üst metin'dir. Yorumsal üst-metinde, "kendisinden önce üretilmiş filme/metne dair açık ya da kapalı verilerin varlığından söz edilebilir" (Okumuş, 2017, s. 326). Aktulum'un aktardığına göre, "bir yönetmenin kendi yapıtında ötekinin yapıtını kimi bakımlardan (biçemsel, izleksel vb.) sorguladığı ya da ona ilişkin yorumlarda bulunduğu anlarda" bu ilişkinin devreye girmesi söz konusudur (Aktulum, 2018b, s. 24). Buna örnek olarak; William Shakespeare'in "*The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*" adlı oyunu bir üst-metin örneği olarak karşımıza çıkar. Oyun, bire bir uyarlama ile ya da anlatı yapısının kullanılması ile bir yorumsal üst-metin olma özelliği taşır. "*West Side Story*" (Batı Yakası Hikayesi, 1961) filminde, oyunun anlatı yapısı, yeni zamanlara taşınarak uyarlanmış ve film ile metin arasında eleştirel bir ilişki kurulmuştur (Okumuş, 2017, s. 326). Stam'e göre yorumsallığın katıldığı metin/film "açık bir biçimde alıntılanmış ya da sessizce anımsatır olsun, bir metinle diğer bir metin arasındaki eleştirel ilişkiden oluşur" (Stam, 2014, s. 218). Ayrıca, yönetmenin kendi filmini ve/veya başka bir filme dair eleştirileri değerlendirmeleri de yorumsal üst-metin tiplemesine dahil edilir. Örneğin; Lars von Trier'in "*De fem bænd*" (Beş Engel, 2003) adlı filmi, Jørgen Leth'in "*Det perfekte menneske*" (Kusursuz İnsan, 1968) adlı filmine yorumsal bir şekilde bağlıdır. Trier, filminde, sadece Leth'in filmi hakkındaki görüşlerini ifade etmez; aynı zamanda yönetmenin kendisini filmi tekrar ve beş farklı şekilde çekmeye davet eder. Kendi filmini de bütün bu süreci içine alan bir yapı olarak inşa eder.

2.4.1. Sinemada Metinlerarası Yöntemlerin Kullanımı

Sinema sanatında yönetmen, anlatısal dünyasını inşa ederken gerek başka sanatlardan gerek sinema sanatından -başka yönetmenler/filmler- oldukça yararlanır. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, başka sanatları kendi filmine dahil etmek, bir göstergelerarasılık sürecini, sinema sanatı içerisinde başka yönetmenlerin filmlerinden etkilenme, o filmlere yönelik parodi, pastiş gibi ve/ya anırtırma, gönderge gibi yöntemler ile filmlerarasılık sürecini başlatır. Aktulum, kimi yönetmenlerin ortaya koydukları

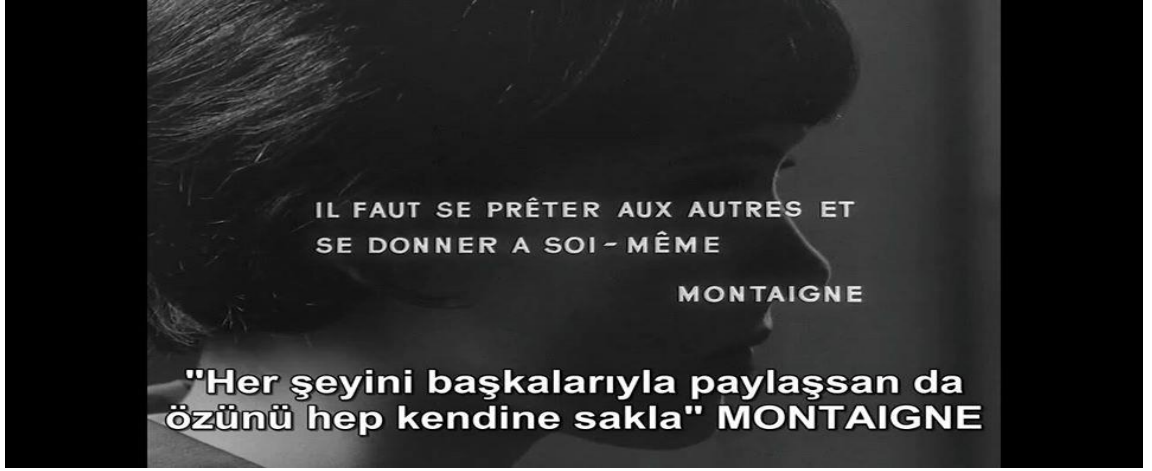
Çalışmalarda/filmlerde, ilişki türlerinden biri ya da birkaçının egemen olması durumundan söz eder: Kimi yönetmenler, yalın göndermeler halinde ilişki kurar; kimi zaman ise doğrudan alıntısar bir ilişki kurarlar. Kimi zaman ise seyircinin katılımını zorlayan anıştırmalarla bir metinlerarası ilişki kurulur (Aktulum, 2018b, s. 93). Bir filmde, yönetmenin yaptığı göndermelerin çokluğu, izleyicinin de katılımını gerektirir ve onu daha etkin olmaya zorlar. İzleyicinin, kurulan bu ilişkileri fark etmesi ve kökenini bilmesi, filmin anlaşılmasında etkili olmaktadır.

Çalışmamızın önceki sayfalarında ortaya koyduğumuz metinlerarası yöntemlerin, sinema sanatı içerisinde kullanımının nasıl gerçekleştirildiğini örnekler dahilinde anlatmak, kurulan bu ilişkilerin, hangi sebeplerle gerçekleştiğini ve bir filme ne gibi katkıları sunduğunun anlaşılmasını da sağlayacaktır. Bu nedenle çalışmamızda, alıntı, gönderge, anıştırma, parodi (yansılama) ve pastiş (öykünme) gibi metinlerarası yöntemlerin sinemada kullanımları alt-başlıklar halinde ele alınacaktır.

2.4.1.1. Sinemada Alıntı

Metinlerarası yöntemler başlığı altında daha önce tanımlamasını yaptığımız alıntı, sinemada değişik görünümle altında yaygın bir kullanımla karşımıza çıkmaktadır. Alıntı, “bir yapıtın, bir filmdeki somut varlığını bildirir” (Aktulum, 2018b, s. 39). Alıntı, kullanımı bakımından çeşitli işlevler taşımaktadır. Sinemada alıntı kullanımı ile birlikte kimi zaman, başka bir film üzerine yorum dile getirilir; kimi zaman bir esere ve/ya yönetmene bir saygı bildirimi gerçekleştirilir; kimi zaman ise alıntılanan unsurla birlikte bir alay, yerme ve/ya izleyiciyi eğlendirme gibi işlevler gerçekleştirilir (2018b, s. 38). Yukarıda gösterdiğimiz (syf. 44) örneklerden biri olan “*Fight Club*” (Dövüş Kulübü, 1999) filminde, Robert Zemeckis’in “*Forrest Gump*” filminde hafızalara kazınmış, “Run Forrest, run!” repliğı, alaysı bir şekilde alıntılanır.

Filmlerde özellikle edebiyat ve resim sanatından alıntılarının kullanımı oldukça yaygındır. Kimi zaman yönetmen, görüşünü ve/ya iddiasını bir büyük yazarın metninden yaptığı alıntı ile destekler, kimi zaman ise bu sadece bir süs işlevi görmektedir. Böylelikle seyircinin, metinlerarası izi tanınması ile filmin anlamsal zenginliğı genişler.



Fotoğraf 4: Vivre sa vie: Film en douze tableaux "Hayatını Yaşamak" (Jean-Luc Godard, 1962)

Sinemada, edebiyattan yapılan bir alıntı işlemine örnek olarak, Godard'ın *Vivre sa vie* (Hayatını Yaşamak, 1962) filmi verilebilir. Filmin hemen başında yönetmenin karakterin kişilik özelliğine yönelik ve aynı zamanda düşünsel bir dışavurum olarak Montaigne'den alıntı gerçekleştirdiğini görürüz. Resim sanatı ile alıntısıl anlamda kurulan ilişkide ise alıntılanan resim, farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Aktulum, resimlerin öncelikle bir dekor unsuru olarak karşımıza çıktığını, bazen alıntılanan resmin, içerik olarak bir kişinin kişilik özelliklerinin, düşüncelerinin dışavurumu olduğunu; bazen ise kişiler arası ilişkilerin açıklanmasına fayda sağladığını ifade eder (Aktulum, 2018b, s. 225). Resmin alıntısıl kullanımında, resmin sadece bir tablo görünümünde karşımıza çıkmadığını; onun "canlı resim" uygulaması ile de gerçekleştirilebildiğini hatırlatmakta yarar vardır. Canlı resim uygulaması, bir alıntılama mantığına göre işleyen, farklı amaçlarla canlandırılmasına dayanan, önceki bir resmin yeniden yaratılması, taklit edilmesi olan bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Louis Malle'in 1975 yapımlı "*Black Moon*" filminde canlı resim uygulamasına tanık oluruz. Filmde, şömine karşısında koltukta uzanan karakter, Balthus'un "*The Golden Years*" tablosunu canlı resim uygulaması ile yeniden oluşturur. Resimsel alıntının, canlı resim ile uygulanmasını gördüğümüz bu örnekte, filmin ardındaki yaratıcı yönetmenin kurduğu metinlerarası ilişkiyi fark edebilmekte; bununla birlikte yönetmenin beğeni ve ilgilerine dair bir önsezi oluşturabiliriz.



Fotoğraf 5: The Golden Years (Balthus, 1945) ve Black Moon (Louis Malle, 1975)

Bir filmde yapılan alıntı, kimi zaman donanımlı bir seyirciye yöneliktir. Çünkü alıntılanan yapıtın, anlamının bilinmesi beklenir. Böylelikle, alıntının filmde hangi bağlamda alıntılındığı, yönetmenin tercihinin neden bu olduğu çözülebilir ve filmin anlaşılmasına katkı sağlanmış olur. Bir filmde gerçekleştirilen her alıntısasal unsur, filmin anlamsal dünyasını genişletir ve seyirciye düşünsel bir alan yaratır.

2.4.1.2. Sinemada Gönderge

Sinemada sık kullanılan yöntemlerden biri de göndergedir. Gönderge, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, alıntı yapmadan başka bir yazarı, yapıtı, kişiyi vb. doğrudan anmak biçiminde kullanılır. Bir filmde, hakkında konuşulan tarihi bir kahramanın -*Mahatma Gandhi gibi*- tarihsel bir dönemin -*1789 Fransız Devrimi gibi*- bir yazarın -*Fyodor Dostoyevski gibi*- veya bir yapıtın başlığının -*Dönüşüm (Franz Kafka) gibi*- açıkça anılması ile sağlanan gönderge, metinlerarası bir ilişkinin kurulması sağlanır.



Fotoğraf 6: Fahrenheit 451 "Değişen Dünyanın İnsanları" (François Truffaut, 1966)

Auteur yönetmenlerden biri olan François Truffaut'nun, Rad Bradbury'nin aynı isimli romanından gerçekleştirmiş olduğu "*Fahrenheit 451*" (Değişen Dünyanın İnsanları, 1966) uyarlamasında, Montag adlı karakterin birçok yazarın ismini anması ile bahsi geçen yazarlarla metinlerarası bir ilişki kurulduğu görülmektedir. Yukarıdaki resimlerde de görüldüğü üzere Miller, Tolstoy, Whitman, Faulkner, Sartre ve Schopenhauer gibi yazın tarihinin önemli yazarlarının/şairlerinin isimleri doğrudan anılmakta; bu isimlerle göndergesel bir ilişki kurulmaktadır. Yönetmenin, bu isimleri anarak kurduğu göndergesel ilişki, filmin anlam sağlayıcılarından olur. Gönderge, yönetmenin/eser sahibinin amaçlarında farklılık gösterebilir. Truffaut, bahsi geçen yazarları anarak, filminde Montag adlı karakterin ve yaptığı şeyin tanımını sağlamakta fakat aynı zamanda, bundan sonrası için karakterin bir dönüşüm yaşayabileceğini de sezdirmektedir. Ayrıca bahsedilen yazarların, kültürel anlamda etkilerinin büyük olduğu, yazın tarihinin önemli yazarları olduğunu ve onları anarak *-bir bakıma Montag ile ters düşerek-* onlara karşı bir saygı gösterimi içerisinde bulunduğunu da düşünülebilir.⁷

⁷ Rad Bradbury'nin eserinde, "İyi bir iş. Pazartesi günleri Millay, çarşamba Whitman, cuma Faulkner, yak kül olsun, sonra küllerini yak" şeklinde geçer, filmde gerçekleştirilmiş olan bu gönderge. (Detaylı bilgi için: Rad Bradbury, *Fahrenheit 451*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2016, 5b.) Truffaut'nun kitap alıntısına bağlı kalmadığı, bahsedilen isimlere Tolstoy, Sartre, Schopenhauer gibi isimleri eklediğini de görürüz. Bu da yönetmenin, kendi kişisel tarihinde önemli bulduğu başka yazarları da ekleyerek, onlara karşı saygı gösterimini ortaya koyar niteliktedir.

2.4.1.3. Sinemada Anıştırma

Sinemada metinlerarası yöntemlerden biri olan anıştırmanın da kullanımına sıklıkla rastlanır. Çalışmamızın önceki sayfalarında *Anıştırma* başlığı altında kısaca tanımladığımız bu yöntemi tekrar hatırlamakta yarar görmekteyiz. Anıştırma, bir şeyi doğrudan anmadan belirtmek, bir yapıtın veya bir düşüncenin açıkça bildirilmeden anılması, çağrışım gerçekleştirmek ve/ya sezdirmek olarak tanımlanabilir. Kullanım alanı oldukça geniş olan anıştırma ile bir filme, resme, bir müzik eserine, siyasete dine, neredeyse her şeye anıştırma gerçekleştirilebilir (Aktulum, 2000). Bu sebeple anıştırmanın, bir filmde keşfedilebilmesi oldukça zordur. Kişisel bir birikimi ve çoğu zaman da yönetmenin kendisini tanımayı gerektirir. William Irwin de anıştırma konusunda, anıştırmaları algılamamanın ve onların yaptıkları göndermeyi tanımlayabiliyor olmanın, izleyiciye haz verdiğini ifade eder. İzleyiciyi, izleme sürecinde yaratıcı olmaya götüren anıştırmalar, pasif bir seyri değil aktif bir katılımın gerçekleşmesini sağlamaktadır. Bu sebeple birikimli seyircinin, anıştırmaları sevdiği ifade edilebilir. Ayrıca anıştırmalar, bir filmde oyunsu bir karakterdedir ve izleyicileri, bu oyuna davet eder; kendisinin anlamlandırılmasını ister. Anıştırmalar, bu bağlamda, izleyici ve film arasında sıkı bir bağın kurulmasını da sağlamaktadır (Gürel & Alem, 2010, s. 337). Böylelikle, yönetmenin anıştırma ile sağladığı metinlerarası izi bulabilmek konusunda kolaylık sağlanır.



Fotoğraf 7: Andrey Rublev (Andrei Tarkovsky, 1966)

Sinema tarihinin büyük auteur yönetmenlerinden biri olan Tarkovsky, “*Andrey Rublev*” (1966) ile 15. yüzyılda yaşamış kilise ressamı, ikon ve duvar freski sanatçısı olan Andrey Rublev’in hayat hikayesini anlatır. Rublev, film boyunca ırkçılığın hüküm sürdüğü bir çağda kötülüğün ve zorbalığın yansımalarını görecektir ve çağına tanıklık edecek biridir. Tarkovsky, filmde “sanatçının özgürlük arayışı, iktidar ile sanatçı arasındaki ilişkiler, cinsellik, şiddet ... ve Hristiyan mistisizmi bağlamında inanç ve etikle ilgili” (Ankara Sinema Dergisi) temel sorunları ele alır. Görselinden faydalandığımız bu sahnede, her ne kadar 15. yüzyılda yaşamış bir ressamı konu ediniyor olsa da Tarkovski’nin çok sevdiği bir yazar olan Fyodor Dostoyevski’nin “*The Brothers Karamazov*” (Karamazov Kardeşler, 1880) kitabından kesitleri seyirciye açıkça bildirmeden sezdirildiğini; doğrudan anmadan belirttiğini varsayabiliriz. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler* adlı eserinde, “Büyük Engizisyoncu” bölümünde İsa’yı yeryüzüne indirir. Yeryüzüne inan İsa, bazı mucizelerle inanları etkisine alır. Fakat din, artık İsa’nın dini değil; kilisenin emrindedir. İsa’nın yeryüzüne indiğini fark eden ve elinde bulunan dinin, İsa’nın gelişi ile birlikte başka bir yola gireceğini düşünür. Bu sebeple *Büyük Engisizyoncu*, İsa’yı zindana attırır ve ona neden geldiğini, burada her şeyin aslında istedikleri gibi gittiğini fakat o’nun gelişiyle, olan biteni tersyüz ettiğini dile getirir ve İsa’ya defolup gitmesini söyler (Dostoyevski, 2014, s. 328-353). Tarkovski için Dostoyevski edebiyat tarihinin en büyük yazarlarından biridir. Filmografisinde birçok Dostoyevski metinlerine göndermeler mevcuttur ve hatta, Dostoyevski’nin kendisi ve eserleri -*Budala* ve *Delikanlı* gibi- hakkında film projesi gerçekleştirmeyi çok isteyen bir yönetmendir (Tarkovski, 1994). Bütün bu bilgileri dikkate aldığımızda, Tarkovski’nin, alıntıladığımız bu sahne ile Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler* eserine bir anıştırma yaptığı, kitabın sayfalarını bize hatırlattığı varsayılabilir.

2.4.1.4. Sinemada Parodi

Sinemasal alanda da sık kullanılan metinlerarası yöntemlerden bir diğeri olan parodi, bir metindeki başka bir metnin içeriğinin, içeriği üreten eser sahibinin üslubunun ve/ya beslendiği/benimsediği geleneğin deforme edilmesi, alaya alınması ve gülünçleştirilmesi olarak karşılık bulur (Gökalp-Alpaslan, 2007). Sinemasal alanda ise, “önceki bir metni, bir filmi ve/ya filmin bilinen kült bir sahnesinin oyunsal ya da yergisel

amaçla dönüştürölüp, ötekini taklit eden, gülünç ya da eğlenceli, alaycı bir yaklaşımla ötekinin tarzında aynı sahneyi benzer plan-sekanslar ile anımsatan” (Uğur, 2012, s. 136) ve ciddi bir sinemasal metni/filmi dönüştüren bir yapı olarak karşımıza çıkar. Aktulum’un aktardığına göre, yansılamanın oyunsal düzende kullanımı sinemasal alanda karşımıza çokça çıkar: “Yansılama kullanımıyla amaçlanan, ötekinin yapısıyla oyun oynamak, izleyiciyi eğlendirmek ya da yalnızca ötekinin yapısını yermektir” (Aktulum, 2018b, s. 88).

Sinemasal alanda parodi, tür sinemasını da hedef almıştır. Özellikle 1950’lerin sonlarında sinema alanında türlerin parodileri gerçekleştirilmiş; herhangi bir türe ait uyulaşım lar yer yer parodik unsurlarla dönüştürölmüştür. Örneğ in; Kurosawa’nın “*Tsubaki Sanjûrô*” (Sanjuro, 1962) filminde, samuray filmlerinin bir parodisini gerçekleştirilmiştir. Başrol oyuncusu olan Sanjuro, abartılı bir tarzda oynayarak, geleneksel jestlerle, olay örgüsü değ işimleriyle eğlenir görünür. Başka bir örnek olarak Jean-Luc Godard’ın “*Alphaville*” (1965) filmini gangster ve bilimkurgu filmlerinin bir tür parodisi olarak görebiliriz (Uğur, 2012, s. 46-47). Ancak sinema sanatında alaysılama iş lemi yalnızca gösteren ve gösterilen düzleminde gerçekleşmemektedir. Bir filmdeki karakter üzerinden de gerçekleştirilebilir. Herhangi bir kişi ve/ya başka bir film den bir karakter gülünçleştirilerek, seyirciyi eğlendirmek amacıyla taklit edilebilir, anımsatılabilir. Böylelikle metinlerarası bir ilişki kurulur (Aktulum, 2018b, s. 92). Örneğ in; auteur yönetmenlerden biri olan Quentin Tarantino, “*Once Upon a Time ...in Hollywood*” (Bir Zamanlar... Hollywood’da, 2019) filminde, karakterler üzerinden parodik unsurlara yer verir. Filmde, Mike Moh’un canlandırdığı Bruce Lee karakteriyle, Bruce Lee’nin Hollywood’daki süreci hatırlatılırken; bir sahnede Brad Pitt’in canlandırdığı Cliff Booth adlı karakter ile dövüş sahneleri, genel anlamda Bruce Lee’nin kendisinin parodileştirilmesi olarak karşımıza çıkar. Bruce Lee, bir savunma sanatı -*Jeet Kune Do*- ustası olarak bilinen; aynı zamanda, Hollywood’da ün kazanmış bir oyuncudur. Filmlerinde, her zaman herkesi alt eden bir usta olarak nam salmış; “*The Big Boss*” (Patron Benim, 1977), “*Way of the Dragon*” (Dünya’da Benden Büyük Yok, 1972), “*Enter the Dragon*” (Ejder Kalesi, 1973) gibi filmleriyle, en iyisi olduğunu iddia etmiştir. Tarantino da *Once Upon a Time... in Hollywood*’da, Bruce Lee’yi kendisinin en iyisi olduğunu iddia ederken kayda alır. Bu esnada, olası bir karşılaşmada Cassius Clay’i

sakatlayabileceğini ifade ederken, Cliff Booth bu iddiayı komik bulur. Bruce Lee ise onu düelloya davet eder. İki karakterin düellosu, Bruce Lee'nin yenilgisiyle sonuçlanır. Tarantino, yenilmez olarak hafızalara kazınan ismi, bu noktada gülünçleştirir ve alaya alır. Filme parodik unsurlarla dahil edilen bu gibi sahnelerle, metinlerarası bir ilişki kurulur.



Fotoğraf 8: Once Upon a Time... in Hollywood "Bir Zamanlar... Hollywood'da" (Quentin Tarantino, 2019)

Bir filmde alaysılanan (parodileştirilen) sahnenin fark edilebilmesi, birikimli bir seyirciyi de gerektirir. Her ne kadar genel anlamda kült sahnelerin alaysılandığı görülse de izleyicinin, filmde metinlerarası yöntem olan parodileştirmenin filme katkısını anlayabilmesi, filmin alaysıladığı filmi/metni bilmesini gerektirir. Gönderme yapılan filmin/metnin bilinmesi, filmsel anlamı zenginleştirmekle birlikte yönetmenin de anlaşılmasına kolaylık sağlayacaktır.

2.4.1.5. Sinemada Pastiş

Metinlerarası yöntemlerden bir diğeri olan pastiş, bir yapıtta gerçekleştirilen başka bir yapıtın biçemsel taklidi olarak ifade edilebilir. Aktulum, “bir yapıtın benzerini yapmak” olarak ifade ederken; genelde, öykünülen sanatçıya saygısını bildirmek ve/ya ötekinden yola çıkarak kendi biçimini oluşturmak gibi kullanım sebeplerinin olduğunu ifade eder (2004, s. 343). Öykünme, yalnızca yazınsal alanda gerçekleştirilen metinlerarası yöntemlerden biri değildir; aynı zamanda, farklı sanat dallarında da gerçekleştirilir. Sinema da bu sanatlardan biridir. Sinemada, pastiş kullanımına sık rastlanmaktadır. “Bir film başka bir filmin ya da filmlerin biçimini/biçemlerini taklit ettiği anda öykünme işlerlik kazanmaktadır” (Aktulum, 2018b, s. 76). Sinema sanatında bir yönetmenin gerçekleştirdiği öykünme ile “başka bir yönetmenin anlatım biçiminden yola çıkarak taklit etme ya da kendi biçimini yaratma; ötekinden yola çıkarak taklit yöntemiyle ustaya saygı, güncelleme, anımsatma gibi hedefler amaçlanır” (Uğur, 2012, s. 158).

Öykünme kullanımında bir yönetmen için, öykünülen eser ve/ya sanatçının bir değeri vardır. Yönetmen bu kullanım ile birlikte, öykünüleni hatırlatır ve benzerini yapmak çabası ile onu güncelleştirmeye çalışır ya da bu çaba, onun gerçekleştirdiği başarının yerini almak gibi bir karşılık da bulabilir. Ancak pastiş kullanımı sinemada daha çok, bir saygı anlatımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Sergei Eisenstein’in “*Bronenosets Potemkin*” (Potemkin Zırhlısı, 1925) filmindeki kült merdiven sahnesi, Brain De Palma’nın “*The Untouchables*” (Dokunulmazlar, 1987) filminde pastiş yöntemi ile güncellenir. Yönetmenin buradaki amacı, biçem taklidi gerçekleştirerek ötekine olan saygısını bildirmektir (Uğur, 2012, s. 50).



Fotoğraf 9: Bronenosets Potemkin (Sergei M. Eisenstein, 1925) ve The Untouchables (Brian De Palma, 1987) ⁸

İki film arasında görsel ve/ya sözselsel bir taklit ilişkisine dayanan pastiş kullanımına bir başka örnek olarak Terrence Malick sineması ile Andrey Tarkovski sineması arasındaki benzerlikler verilebilir. Malick'in birçok filminde hem görsel açıdan gerçekleştirdiği göndermeler hem de tematik olarak kurduğu benzerlikler açısından Tarkovski sineması ile bir yakınlığın kurulması mümkündür. Terrence Malick "*The Tree of Life*" (Hayat Ağacı, 2011) filminde Tarkovski'nin "*Zerkalo*" (Ayna, 1975) adlı filminin görsel düzenlemesinden faydalanır. Bir çocukluk anlatısı olan iki filmde de karakterler birbirine benzemektedir. Ayrıca iki filmde otobiyografik özellikler taşır. *The Tree of Life* filminde Malick, 1950'li yıllarda bir aileyi; ailenin en büyük oğlu Jack'in çocukluk masumiyetini yitirerek yetişkinliğe geçiş evresini ve bu evrede babası ile çalkantılı baba-oğul ilişkisini merkeze alır. Malick anlatısını inşa ederken, Tarkovski'nin *Zerkalo* filmine kimi göndermelerde bulunur.

⁸ Potemkin Zırhlısı ve Dokunulmazlar filmleri için örnek olarak kullanılan bu görseller, Ufuk Uğur'un "*Sinemada Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık Kullanımları*" adlı Sanatta Yeterlilik çalışmasından alınmıştır.



Fotoğraf 10: Zerkalo "Ayna" (Andrey Tarkovski, 1975) ve The Tree of Life "Hayat Ağacı" (Terrence Malick, 2011)

Malick'in, metinlerarası bir ilişki kurarak Tarkovski'nin görsel düzenlemelerinden yararlanması; filmlerinde pastiş yöntemi ile Tarkovski'yi anımsatması ve benzerini yapma çabası, bir saygı anlatımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Metinlerarasılık kavramını tanımladığımız, yöntemlerin neler olduğunu tespit ettiğimiz ve yöntemlerin sinemada kullanımlarını örnekler dahilinde ortaya koyduğumuz bu bölümün ardından, daha sonra metinlerarası analizini gerçekleştireceğimiz *Kış Uykusu* (2014) filmi için, filmin yönetmeni olan Nuri Bilge Ceylan ve sinemasını daha detaylı bir şekilde incelememiz gerekmektedir. Bir sonraki bölüm, Ceylan'ın özyaşam öyküsüne, filmografisine, sinemasının auteur bağlamda incelenmesine ve sinemasındaki metinlerarası ilişkileri örnekler dahilinde yer verilecektir.

3. AUTEUR OLARAK NURİ BİLGE CEYLAN VE SİNEMASI: METİNLERARASILIK AÇISINDAN BAKIŞ

Bu bölümde, Nuri Bilge Ceylan sinemasını ve sinemasındaki metinlerarası ilişkileri örnekler dahilinde ele alacağız. Çalışmamızda, ilk olarak Ceylan'ın özyaşam öyküsünü dile getirdikten sonra, Ceylan'ın filmografisini kısaca anlatacağız. Daha sonra Nuri Bilge Ceylan'ı filmografisi dahilinde bir auteur olarak değerlendirmeye çalışacağız. Bu değerlendirme sürecinde, onun filmlerindeki ortak özellikler ele alınacak; benzerlikler ortaya koyulacak ve kişisel dünyasının yansımalarının izlerini arayacağız. Çalışmamızın bu bölümünün son başlığında ise, Ceylan'ın kişisel beğenilerinin, ilgi/alaka gösterdiklerinin kendi sinemasında nasıl yer bulduğuna dair bir keşif gerçekleştireceğiz. Ceylan'ın kendi düşünsel dünyasından hareketle gerçekleştirdiği ve sinemasında yer verdiği başka sanatlarla kurduğu birçok metinlerarası ilişki bu bölümün son başlığında örnekler dahilinde ele alınacak, Ceylan sinemasındaki metinlerarasılık için ve daha sonra gerçekleştireceğimiz *Kış Uykusu* (2014) filminin metinlerarası analizi için bize anlaşılır bir bütünlük sağlayacaktır.

3.1. Nuri Bilge Ceylan'ın Özyaşam Öyküsü

Nuri Bilge Ceylan, bir memur ailesinin çocuğu olarak 1959 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. Babası Emin Ceylan, Çanakkale'nin Yenice kasabasında doğup büyümüş ve yörenin okuyan tek insanı olarak ABD'de eğitim almış; daha sonra ise İstanbul'da görev yapan bir ziraat mühendisidir. Ancak Emin Ceylan, idealist amaçlar uğruna doğup büyüdüğü yöreye tayinini ister ve aile Yenice'ye taşınır (Kızıldemir, 2007, s. 87). Aile, Yenice kasabasına taşındığında, Ceylan iki yaşındadır. Burası, daha sonra ortaya koyacağı ilk filmlerinin de -Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı gibi- mekanıdır. Sekiz yıl boyunca yaşadığı kasabadan ilkokul dördüncü sınıftayken, ablası Emine Ceylan'ın lise çağına gelmesi ve yörede lisenin bulunmaması sebebiyle aile tekrar İstanbul'a döner. Baba Emin Ceylan, bir süre daha yörede kalırken; aile İstanbul'da yoksul denecek koşullar içinde yaşamını sürdürmeye çalışır (Akbulut, 2005, s. 13-14). İstanbul'a döndüğünde Ceylan, “düzey olarak özel okullardan daha düşük olan bir devlet okulunda” tamamlar orta öğretimini (Ciment, 2003, s. 91). Daha sonra, 1976 yılında İTÜ'de Kimya

Mühendisliği bölümüne başlar fakat dönemin siyasi olayları yüzünden derslerin gerçekleştirilemiyor olması onu, 1978 yılında “siyasal aktivitelerin minimumda olduğu ve aynı zamanda kabul edilebilir eğitim düzeyi[nde]” olan Boğaziçi Üniversite’sine Elektrik Mühendisliği’ne götürür (Atam, 2011, s. 138-139). Mühendislik tercihini Ceylan, ailesinin en saygın mesleklerden birini seçmesini istemesine ve bütün arkadaşlarının mühendis olmak istemelerine karşılık verilmiş bir karar olarak ifade eder (Ciment, 2003). Mühendisliğin kendisine göre olmadığını fark etmiş; fakat üniversitenin kendisine sağladığı imkanlardan bolca faydalanmıştır: “Kütüphanenin, müzik arşivlerinin ve fotoğrafçılık ve dağcılık kulüplerinin en etkin üyesi” (Kılıç E. , 2012, s. 95) olur.

Ceylan’ın ilgisi, babasının ABD’den getirdiği fotoğraf makinesiyle ve on beş yaşında bir tanıdığının fotoğrafçılık ve karanlık oda teknikleriyle ilgili bir kitap hediye etmesinden sonra fotoğraf sanatı üzerine yoğunlaşmıştır. On altı yaşından itibaren fotoğraf çekmeye başlamış; çektiklerini evin banyosunda basmış ve bunu bir sanat olarak görmekten çok bir oyun olarak algılamıştır (Goodridge, 2013, s. 48). Çektiği fotoğrafları sergiler, albümler yayınlar fakat fotoğraflarının “gerçekliğe ilişkin ciddi kaygısı olmayan resimsel bir nitelik” taşıdığını ifade eder ancak Ceylan, bu ilginin sanata yönelişini belirleyen ilk adım olduğunu da dile getirir (Ciment, 2003).

Onun fotoğrafa ilgisi ve mühendisliğe karşı ilgisizliği, okulu (Boğaziçi Üniversitesi/Elektrik Mühendisliği) sekiz yılda bitirebilmesine sebep olur. Üniversite yılları için, bir yalnızlık içerisinde olduğunu; çevresinin fazla geniş olmadığını ifade eden Ceylan, “yalnızlığını bir kader gibi kabullenmiş” durumdadır (Alam, 2019, s. 219). İlk gençliği olarak ifade edebileceğimiz bu yıllarda, sık sık yurtdışına Batı’ya geziler yapar; kimi zaman otostopla kimi zaman bisikletle (Kızıldemir, 2007). Kendisinden ve buradaki hayatından memnun olmayan Ceylan, yaptığı bu gezilerle başına bir şeyler gelmesini ister; bir mucize bekler haldedir. Onu bu gezilere sürükleyen, yeni bir karakterle yeni ilişkilere atılmak, hayata yeniden başlamanın bir fırsatını yakalamak, kendini sıfırlamak gibi duygular olduğunu ifade eder (Erden, 2016, s. 64). Daha sonra İngiltere’ye giden ve orada bir süre garsonluk yapan Ceylan’ın yalnızlığın da etkisiyle, “içindeki boşluk ve anlamsızlık duygusu iyice büyü[r]” ve Batı’yla arasında büyük bir mesafe olduğunu hissetmeye başlar (Kızıldemir, 2007, s. 90). Anlam arayışı onu bu sefer de Doğu’ya

Hindistan’a sürükler; yaşamına yön verebilecek düşünceyi bulmak, hayatını derin ve anlamlı kılacak ilkeler bulmak ister (Erden, 2016). Himalayalar üzerinde, bir iki ay içinde 400 kilometrelik bir yolculuk yapar fakat aradığı anlamı bir türlü bulamaz; nereye baksa “aynı ağaç, aynı bulut” karşılar onu (Kızıldemir, 2007). “İçsel duygularınızla fazla meşgulseniz, onların ötesindekileri pek fark etmiyorsunuz ve her yer gözünüze aynı geliyor” diye özetler bu yolculukları (Jafaar, 2016, s. 126).

Batı’da ve Doğu’da bulamadığı anlamın yarattığı kafa karışıklığı, gerçeklerle yüzleşmesini sağlar. O zamana kadar korktuğu, kaçtığı askerliği hatırlar. Askerlik onun için, “düşünmekten, karar vermekten kurtaracak bir şey olarak” görünür ve ülkesine geri döner (Erden, 2016, s. 64-65). Ankara’da geçirdiği askerlik sürecinde Ceylan, yalnızlığın da etkisiyle çok sayıda kitap okur ve sıklıkla sinemaya gider. Ceylan’ın sinema yapmak arzusu askerlik sürecinde şekillenir (Erden, 2016, s. 60). Bu süreçte okuduğu Polanski’nin otobiyografisi, onu etki altında bırakır ve artık amaçsız değildir; kitap, Ceylan’a sinemacı olabileceğini düşündürür (Kılıç E. , 2012, s. 350). Sinema yapmak için ihtiyacı olan ise cesarettir. Kendisini teknik ve estetik konularda yetkin hissetmesi gerektiğini düşünür; kitaplar okumanın yanı sıra bir eğitim de alması gerektiğini hisseder (Atam, 2013, s. 71). Süreci hızlandırmak için askerden dönünce tekrar Londra’ya gider. Londra’da eğitimin pahalılığından ötürü okula gidemez fakat burada bol bol film izler (Bochenski, 2012, s. 350). Londra’da King’s Cross’taki Scala Sineması ve South Bank’teki NFT’de bir sürü film izleme imkânı olur. Neredeyse her gün, günde üç film izler (Goodridge, 2013, s. 48). Buralarda film izleme deneyimini, kendisinin ilk gerçek sinema eğitimi olarak ifade eden Ceylan, aslında film izlemek ediminin sinemayı öğrenmenin en iyi yolu olduğunu dile getirir. Londra’da geçirdiği bu süre zarfı boyunca, sinema tutkusu boyut kazanmış ve filmleri değişik bir dikkatle izlemeyi öğrenmiştir (Bochenski, 2012).

Yaklaşık altı ay sonra yirmili yaşlarının sonuna doğru tekrar Türkiye’ye döner ve üniversite sınavlarına hazırlanır. Mimar Sinan Üniversitesi’ni kazanır (Erden, 2016, s. 60). Okulun en yaşlı öğrencisidir burada. Ancak Boğaziçi Üniversitesi’nde geçirdiği yıllar gibi burada da okulun olanaklarından; büyük arşivinden sıkça faydalanır Mimar Sinan’da aldığı eğitim kendisine güvenini artırır (Kızıldemir, 2007, s. 92). Ancak, iki yıl sonra bu eğitimin fazla gerekli olmadığını; bir türlü uygulamaya geçemediğini ve

özellikle sinema anlayışının genel olarak hocalardan ve diğer öğrencilerden farklı olduğu hissini yaşar, bu sebeple eğitimini tamamlamaz (Goodridge, 2013). Artık vaktini boşa harcamak istemez ve kendi projelerini gerçekleştirmek için başka çareler arar. Ve böylelikle, Nuri Bilge Ceylan kendi yöntemleriyle, 6-7 yıl sonra, ilk ve tek kısa metraj çalışması olan “Koza” (1995) filmini gerçekleştirir. Kısaca bahsetmek gerekirse, Ceylan’ın film yapmaya başladığı 1990’lı yılların ikinci yarısı Türk sinemasının yenileşme sürecinin yaşandığı yıllar olarak ifade edilebilir. Bu dönemde, Nuri Bilge Ceylan’ın da içerisinde bulunduğu, henüz ilk ya da ikinci filmlerini yapan genç sinemacılar kuşağı, sinemalarında alternatif arayışlar içerisinde olmuşlardır. Genel anlamda düşük bütçeli filmler çekmişler, ticari beklentilerden uzak durmuşlar ve hiçbir talebe bağımlı kalmamışlardır (Çetin Erus, 2005, s. 50). Aynı zamanda bu genç yönetmenler kuşağı, ulusal ve uluslararası alanda önemli birçok film festivalinde ödüller almış, Türk sinemasında yeni bir yaratım dilinin oluşmasına ve böylelikle Türk sinemasının bir yenileşme sürecine girmesine katkı sağlamışlardır.

Nuri Bilge Ceylan, “kendini hiçbir şeyle kısıtlamak istemeyecek kadar özgür ruhlu” bir sanatçıdır. Eryılmaz’a göre Ceylan, sıkı kontrol sahibi, şüpheci, melankolik, sıradışı bir sabır yeteneğine sahip, detaycı, “hayatı ciddi bir şekilde anlama ve ona anlam katma arzusunun, her an farkında olma çabasıyla yoğrulan tüm bu kavramların acılı, inişli çıkışlı, namuslu bir çatışkısıdır” (Eryılmaz, 2016, s. 12). Ceylan’ın hayatı, tıpkı sineması gibi minimalist bir tavrı benimser. Fazlalıklar kültürünün yaşamına sızmasından suçluluk duyar haldedir. İçinde yaşadığı ortama, tüketim çılgınlığına ve fazlalık kültürüne karşı bir direnme hali gösterir (Eryılmaz, 2016). Ceylan’ın sineması da bu özellikleri gösterir niteliktedir.

Nuri Bilge Ceylan’ın *Koza* filmi ile başlayan sinema yolculuğu bugün de -2020- devam etmektedir. *Koza* sonrasında, *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve son olarak *Ahlat Ağacı* (2018) gibi önemli filmleri dünya sinemasına kazandırmıştır. Ceylan’ın filmleri, uluslararası sinema camiasının önemli film festivallerinde -Cannes ve Berlin gibi- gösterim ve birçok ödül alma başarısı göstermiştir. Çalışmamızın bir sonraki başlığında Ceylan’ın filmlerinin ve sinemasının incelenmesi

gerçekleştirilecektir. Ceylan'ın Koza ile başlayan sinema yolculuğuna tanık olmak, onun ortaya koyduğu auteur sinemasını ve kurduğu metinlerarası ilişkileri anlayabilmek açısından oldukça önemlidir.

3.2. Nuri Bilge Ceylan Filmografisine Genel Bir Bakış

3.2.1. Kısa Metraj: *Koza*

Ceylan, okuldaki (Mimar Sinan Üniversitesi) eğitiminin ardından, arkadaşı yönetmen Mehmet Eryılmaz'ın, kısa filminde⁹ oyunculuk yapmak üzere yer alır. Amacı, sürece dair bütün aşamaları takip etmektir. Eryılmaz, Ceylan'ın o süre zarfı boyunca her şeyi merak edip durduğunu, her şeye şaşırdığını, önemli-önemsiz her konuda binlerce soru sorup durduğunu dile getirir (Eryılmaz, 2016, s. 9). Eryılmaz'ın kısa film çalışmasından sonra, filmin görüntü yönetmeni Halit Aysan'dan filmin çekimlerinde kullanılan Arriflex 2B kamerayı satın alır (Erden, 2016) ve film üretemeyişi konusunda kendine yaşattığı işkenceleri sona erdirmek için *Koza* adlı çalışmasına başlar. Yönetmenin doğup büyüdüğü yer olan Yenice'de gerçekleştirilen filmin bir senaryosu yoktur; “el yordamıyla, sezgilerimle, algılarımla yakalayabildiğim bir dünyayı elle tutulur hale getirmeye çalışıyordum” (Kızıldemir, 2007, s. 92) diye ifade eder bu süreci.

Siyah-beyaz ve diyalogsuz bir kısa metraj olan *Koza*, “karakterlerin yaşam serüvenini özetleyen [karakterler: yaşlı bir adam, yaşlı bir kadın ve bir erkek çocuk] art arda gösterdiği gençlik fotoğraflarıyla başlar”; yönetmen, fotoğraflardan sonra, karakterlerin şimdiki hallerine geçer (Akbulut, 2005, s. 16). Yönetmenin, kısaca “yeniden birlikte yaşamayı deneyen ama başaramayan yaşlı çiftin hikayesi”¹⁰ olarak tanımladığı film; ilişkilerin belirsizliği açısından, “doğrusal anlatıdan kaçınan, muammalı ve merak uyandırıcı” bir eser olarak karşımıza çıkar. Atam'a göre, filmde bir hikâyeden çok yaşamsal anlar öne çıkar (Atam, 2011, s. 178). Film, yönetmenin fazla uzağa gitmeden kendisini, ailesini, evini; “içinden çıktığı kozayı” ve “nasıl bir duygu dünyasından geldiğini” anlatır (Çiftçi, 2009, s. 34). Filmde yer alan görüntüler ve filmsel ritim, “her şeye nüfuz eden bir melankoli ve yas havası” (Diken, Gilloch, & Hammond, 2018, s. 34)

⁹ Seviyorum Ergo Sum (1993) – Film için: <https://www.youtube.com/watch?v=PcsEkv-xqHQ>

¹⁰ <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/koza/story.php?mid=4> [Erişim Tarihi: 25.04.2020]

içerir. Ceylan'ın bu ilk ve sadece kitaplardan gelen bir bilgi ile gerçekleştirilmesinden ötürü en çok zorlandığı filmi *Koza*, Ceylan'ın “fotoğraf estetiğinin sinemadaki izdüşümü” (Akbulut, 2005, s. 15) olarak değerlendirilebilir.

3.2.2. Bir Çocukluk Hatırası: *Kasaba*

Nuri Bilge Ceylan, *Koza* filminin Cannes Film Festivali'nde (1995) gösterim olanağı bulmasıyla kendisine güvenini arttırır. *Koza*'da gerçekleştirdiği benzer yöntemlerle ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba*'yı çekmeye başlar. Çekimleri yine yönetmenin büyüdüğü yer olan Yenice'de gerçekleştirilir. Çekim ekibi, yönetmenin kendisi ile asistanı Sadık İncesu'dan ibaret olan iki kişilik bir ekiptir. Filmin oyuncularını olan Muzaffer Özdemir ve Mehmet Emin Toprak, ayrıca Toprak'ın kardeşi ve *Koza* filminde çocuk karakterini canlandıran Turgut Toprak da kamera arkasında zaman zaman iki kişilik ekibe yardımcı olur (Gültekin A. , 2007, s. 9). *Koza* filmini gerçekleştirirken yaşadığı zorluklar Ceylan'a, *Kasaba* filminde yapmaması gerekenleri öğretir. Her şeyden önce çekim öncesi elde bir senaryonun var olması gerektiğinin ve bu senaryonun da olgunlaşması için daha fazla hazırlıklı olmak gerektiğinin bilincine varır (Erden, 2016, s. 62). Ablası Emine Ceylan'ın bir öyküsünden *-Mısır Tarlaları-* yola çıkan Ceylan, filme otobiyografik eklentiler ve çok sevdiği yazar Çehov'dan alıntılar ekler (Kızıldemir, 2007, s. 93). *Kasaba* filminde hem Emine Ceylan'ın “Mısır Tarlaları” öyküsünden yola çıkılması hem de Çehov alıntılarının yer verilmesiyle Ceylan sinemasının kurduğu metinlerarası ilişkilerin de varlığından söz edilebilir. *Kasaba* filminde yönetmen, bir fikirden, gün ağarana kadar tarlalarda süren ve ona güven veren uzun sohbetlerden; bir çocukluk hatırasından yola çıkar (Ciment, 2003). *Kasaba* filmi için Ceylan, her tür hazırlığın tam olması gerektiği inancı ile yola çıkarsa da elde tam anlamıyla bitmiş bir senaryo yoktur. Filme senaryoyu tamamlamadan başlar (Erden, 2016).

Ceylan, “çamurlu yollarla, karla kaplı dağlarla çevrili küçük bir kasabadan puslu manzaralar” (Arslan, 2007, s. 72) sunar *Kasaba* filminde. Film, tipik bir Anadolu kasabasında, üç kuşağı da biraraya getiren bir ailenin yaşayışını çocukların gözünden anlatan bir yapıdadır (Gültekin A. , 2007, s. 7). Ceylan, *Kasaba*'yı üç bölümde anlatma

çabasına girişir: İlk bölüm, okulda geçirilen sıradan bir derstir. Akbulut’a göre, yönetmen bu bölümde kasabanın tekdüze ama huzur verici ortamını ve zamansızlık duygusunu anlatır. İkinci bölüm çocukların okuldan eve dönüş sürecindeki doğa gezintisinden oluşur. Son bölüm ise bütün ailenin biraraya toplandığı, yaşama dair konuşmalarından oluşmaktadır (Akbulut, 2005, s. 19-20). Filmin ilk yarısı, zarif görsel izlenimler sunarken, ikinci yarısı klostrofobik denebilecek kadar durağan bir yapıdadır. Aile, hasat zamanı geleneğine uygun olarak geceyi tarlada geçirir ve filmin bu üçüncü bölümüne kadar oluşan az ve öz konuşma, diyalogların fazlalığı ile belirginlik kazanır (Romney, 2009, s. 80). Filmin final sahnesini oluşturan üçüncü bölümde, üç nesil bir arada anlatılır. Dede, savaşa dair anılarını; açlık ve sefalet yıllarını anlatır, tevekkülü temsil eder. Baba, analitik düşünceye ve bilime inanan; yurtdışında eğitim görmüş, idealist amaçlarla kasabasına geri dönmüş, Büyük İskender hayranı olan biridir ve rasyonaliteyi temsil eder. Kuzen Saffet ise askerden dönmüş; bir türlü hayatını yola koyamamıştır. Hayatı anlamsız olarak algılamakta ve yaşadığı kasabayı bir hapishane olarak resmetmektedir, bu yönden nihilizmi temsil eder (Gültekin A. , 2007). Saffet, amaçlar doğrultusunda insanın kendini seferber etmesinin anlamsızlığı taşır; ona göre öne sürülen ideal doğrularda boşunallığı hisseder (Atam, 2013, s. 76). Tarlada gece yarısı gerçekleştirilen diyaloglar filmdeki bu temsilleri ortaya koymakta ve karakterleri kendi gerçekliği içinde irdelememizi sağlamaktadır; film, Karabağ’ın ifadesiyle, “kültür-doğa, yaşam-ölüm, genç-yaşlı, kadın-erkek, gitmek-kalmak gibi karşıtlıkları diyalektik bir yaklaşımla ele almakta” ve çocukların gözünden “büyüklerin dünyasının onların zihinlerinde yarattığı karmaşa[yı]” ifade etmek çabasıdadır (Karabağ, 2011, s. 28) Ceylan, *Kasaba* filmi ile “kendi bilinçdışına yerleşmiş geçmişin duygusunu sinemasal olarak yakalama çabası” içinde olmuştur (Atam, 2013, s. 77). Ceylan, *Kasaba* filminden sonra *Mayıs Sıkıntısı* (1996) ile taşraya, büyüdüğü kasabaya tekrar döner ve *Kasaba* filminin çekim sürecini; bu süreçte yaşananları *Kasaba*’daki otobiyografik esintiler gibi bu filmde de bir kurmaca yaratım içerisinde filmleştirir.

3.2.3. Taşra Görünümleri: *Mayıs Sıkıntısı*

Mayıs Sıkıntısı filmi, “adının da hiç gizlemediği gibi, bir sıkıntının ya da iç içe yan yana üç sıkıntının” filmidir: “Çocukluğun, gençliğin ve yaşlılığın, daha geniş anlamda hayatın, yaşamanın, zamanın...” sıkıntısını konu edinir (Özgüven, 2003, s. 128-129). Bu filmde Ceylan, ilk defa tamamen bitmiş bir senaryo ile çalışır (Erden, 2016). Filmin konusu şu şekilde özetlenebilir:

“Mayıs Sıkıntısı doğduğu kasabaya film çekmek üzere dönen Muzaffer'in hikayesini anlatır. Babası Emin, tarlasının yanındaki küçük bir ormanlık bölgeyi tarlasının hudutları içine katma mücadelesindedir. Dokuz yaşındaki yeğeni Ali ise babasına bir müzikli saat aldırabilmek için uğraşır. Bu uğurda halası tarafından bir sınava tabi tutulmayı kabul eder. Eğer bir yumurtayı kırk gün kırmadan cebinde taşımayı başarırsa saat konusunda bir şansı olabilecektir. Ve kuzeni Saffet, şansı ve talihi pek yolunda gitmeyen bir kasabalıdır ve renkli bir yaşam vaat eden İstanbul'a göç etmeyi hayal eder.”¹¹

Mayıs Sıkıntısı, Ceylan'ın babası üzerine bir hikâye anlatma isteğinden doğar ve bu fikir üzerine gidildikçe oğlu Muzaffer'i yani kendisini filme ilave etme isteği oluşur (Ciment, 2003, s. 96). Ve böylelikle Ceylan'ın büyük ölçüde *Kasaba*'yı çekerken yaşadıkları ve gözlemledikleri üzerine bir senaryo oluşturulur (Aliçavuşoğlu, 2003, s. 119). Filmde *Kasaba*'da olduğu gibi kendi anne babasına -Fatma ve Emin Ceylan- ve kuzenine -Mehmet Emin Toprak- yer veren Ceylan, yine Yenice kasabasında filmin çekimlerini gerçekleştirir. Filmdeki öykülerin çoğunun gerçek öykülere dayandığını; bir tek çocuğun hikayesi -40 gün kırmadan cebinde yumurta taşıma hikayesi- Ahmet Uluçay'ın çocukluğunda başından geçmiş bir olay olarak filmin öyküsüne dahil edildiği Ceylan tarafından dile getirilir (Göktürk & Çapan, 2003, s. 110). Filmin bu noktada, otobiyografik özellikler taşıdığı da söylenebilir.

Film, Akbulut'a göre; kuşaklar üzerinden taşra görünümünü sunar ve her kuşak için bu görünümün farklılığı söz konusudur. Baba üzerinden okunduğunda taşra, kendi içine kapalılığı ve halinden memnunluğu; Saffet üzerinden okunduğunda, mahrumiyeti

¹¹ <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/story.php?mid=4>

ve kapatılmışlığı -dolayısıyla yaşamı kaçırmışlığı- ve Muzaffer üzerinden okunduğunda ise aidiyetsizliği sorgular (Akbulut, 2005, s. 105-106). Ayrıca *Mayıs Sıkıntısı* film yapmak üzerine bir film olduğu için de Ceylan’a “her zamanki meşgaleleri olan kır/kent manzarası, insanın yabancılaşması ve yersiz yurtsuzlaşması, aile yaşamının zorlukları ve zamanın akışı” gibi konuları keşfetme fırsatı sunmaktadır (Diken, Gilloch, & Hammond, 2018, s. 35). Filmde farklı kuşakları birbirine bağlayan şeyin “sıkıntı” olduğu söylenebilir. Yönetmen, Muzaffer’in filmi gerçekleştirilme sıkıntısını; babasının “ormanlık alanı kendi mülkiyetine geçirme” sıkıntısını, Saffet’in kasabada kalmış olmaya dair duyumsadığı iç sıkıntıyı ve Ali’nin bir müzikli saate sahip olmak istemesine dair duyumsadığı sıkıntıyı görselleştirir; “herkes kendi sıkıntısını yaşar, sıkıntı filme dönüşür” (Akbulut, 2005, s. 106-123).

Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı* filmi yedi haftada sesli olarak çeker fakat film yer yer senaryodan farklılaşır. Bu farklılığın nedeni, Ceylan’ın oyunculukta doğaçlamaya yer vermesi; yapaylıktan kaçınma çabasıdır (Akbulut, 2005, s. 24). Ayrıca, filmi Çehov’a ithaf eden Ceylan, çektiği her sahnede Çehov’un etkilerinin olduğunu ve filmi Çehov’a adanmış kendisi için biraz borç gibi göründüğünü dile getirir (Göktürk & Çapan, 2003, s. 113-114). *Mayıs Sıkıntısı* filmi, 100 bin dolarlık bütçesi ile üç şehirde -İstanbul, Ankara, İzmir- dört sinema salonunda vizyona girer ve yaklaşık olarak yirmi bin seyirci toplar (Ciment, 2003, s. 99). Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı* filmiyle beraber sinemanın kendisi için ne ifade ettiğini ve filmlerini nasıl çekmek istediğini tam olarak anlamaya başladığını ifade eder (Goodridge, 2013, s. 51). Böylelikle *Mayıs Sıkıntısı* filminden sonra, gittikçe ustalaşan yönetmen, *Uzak* filmi ile uluslararası sinema camiasında daha büyük bir ilgi görmeye başlar.

3.2.4. Gerçekleşmeyen Hayaller: *Uzak*

Ceylan'ın üçüncü uzun metraj filmi olan *Uzak*, şehirde yalnız ve ideallerinden uzaklaşmış reklam fotoğrafçısı Mahmut ile akrabası olan ve yaşadığı kasabada fabrikadan çıkarılmış, bu sebeple de şehirde iş bulmak için Mahmut'un evine bir süreliğine misafir olan Yusuf'un arasındaki gerilimli ilişkiyi konu edinir. Mahmut "davetsiz bir misafir olarak çıkagelen Yusuf'u, yerleşik düzenini bozacağı, durup dururken ortaya çıkmış bir sorumluluk ve hatta külfet olarak gördüğü için çok da hoş karşılamaz" (Karadoğan, 2012, s. 230).

Uzak filmi, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinden tanıdığımız; kasabada sıkışıp kalan ve başka yerlerde yaşayabilmenin hayalini kuran Saffet karakterinin, "kasabadan kurtulma hayallerinin gerçekleşmesi durumunda ne olacağı sorusunun yanıtı gibidir" (Suner, 2006, s. 115). Ceylan, *Uzak* filmi ile önceki filmleri arasında karakterler ve ele aldığı izlekler açısından bağ kurar; "karakterlerini başka ortamlarda, başka koşullar içinde sınar, izleklerini derinleştirir" (Akbulut, 2005, s. 27). Yönetmenin filmlerindeki bu ortaklık ve aynı zamanda otobiyografik eklentiler, onun auteur kimliğinin dışavurumu olarak okunmakla birlikte; birbirini açımlayan, birbirine referans veren filmleriyle metinlerarası bir ilişki kurduğunun da altı çizilebilir.

Ceylan, *Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmleri ile sinemasal yolculuğunu taşradan başlatmış olsa da *Uzak* filmi ile kente gelir. *Uzak* filmi, diğer filmlerin bir devamı olma özelliği taşımasıyla da -karakterler üzerinden ve daha sonra hakkında yapılan çalışmalarda *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmi genelde "taşra üçlemesi" başlığı altında incelenir- taşra ile kenti birleştiren ancak arada kalmışlığın altının çizildiği, geçmişe dair reddin ve sınıf değişimin izlerini sunar (Aytekin, 2015, s. 259). Bu yönüyle film, Atam'a göre, hem bütün ilişkilerin çok daha çatışmalı ve çıplak olarak sergilenmesiyle hem de insanların maddi yaşam koşullarının çok daha gerçekçi bir şekilde verilmesiyle, gerçekçi bir yapıdadır (Atam, 2011, s. 188). Bu gerçeklik, Mahmut'un ideallerinden ve heveslerinden vazgeçip, bir reklam fotoğrafçısına dönüşmesinde; Yusuf'un ise çalıştığı fabrikada işten çıkarılması ve yeni -ve kazançlı- bir hayat kurma arzusunda belirginleşir. Yusuf, Mahmut'un geçmişi gibidir; onun geldiği noktadan yola çıkmıştır. Ancak Yusuf, Mahmut'a, "geride bırakıp kaçamadığı, her zaman

bir parçası olarak kalan kendi taşralılığını hatırlatır” (Suner, 2006, s. 118). Bu durum ise insanlarla ilişkisini minimuma indiren, başkalarından bir şey istemeden, dolayısıyla bir şey vermeden yaşayabileceği bir sistem oluşturmuş olan Mahmut’ta rahatsızlık yaratır (Körpeten, Yücel, & Okur, 2016, s. 77). Bu noktada filme adını veren uzak/uzaklık kavramı da film içerisindeki birçok izlek üzerinden sorunsallaştırılır. Filme adını veren uzak kavramı, filmin anlam katmanları içerisinde birçok anlamı taşımaktadır. Karabağ kavramın, öncelikli olarak Yusuf’un kasabadan uzaklaşma arzusuna işaret ettiğini; ayrıca kentli Mahmut ve taşralı akrabası Yusuf arasındaki mesafeyi ve de Mahmut’un geçmişinden, taşra yaşantısından olduğu gibi ideallerinden de uzaklaşmasına gönderme yaptığını dile getirir (Karabağ, 2011, s. 30). Ceylan, ayrıca filmde uzun sabit planlara daha çok, yakın çekimlere ise çok az yer verir; kamera kullanımının filmin adına benzer şekilde alıcı ve alıcının kayda aldığı kişiler/nesneler arasında belli bir uzaklığı tercih ettiği de söylenebilir (Akbulut, 2005, s. 32).

Ceylan, *Uzak* filmini beş kişilik bir ekiple gerçekleştirir. Henüz *Mayıs Sıkıntısı*’nın yapım aşamasında zihninde “İstanbul’a ilk kez gelmiş bir genç Eminönü’nde dolaşıyor, denize bakıyor” gibi birtakım görüntülerin canlandığını dile getirir, daha sonra başka çalışmalar üzerine yoğunlaşsa da bu görüntüyü bir türlü aklından çıkaramaz ve üzerine yoğunlaşmaya başlar (Tekere, 2016, s. 54). Otobiyografik öğeler içermesiyle birlikte Ceylan’ın hem yakın çevresinden hem de dışarıya dönük yaptığı başka gözlemlerden oluşan ve bunlar üzerine yoğunlaşılacak düşüncelerin toplamı olarak ortaya çıkan film (Öğünç, 2016, s. 101), 2003 yılında Cannes Film Festivali’nde gösterim şansı bulur ve Jüri Büyük Ödülü (*Grand Prix du Jury*) ile oyuncularını Muzaffer Özdemir ve Mehmet Emin Toprak, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü’nü (*Prix d'interprétation masculine*) paylaşır. Ceylan, bu film ile birlikte uluslararası sinema camialarının dikkatini çekmiş ve ilgiyle takip edilen bir yönetmene dönüşmüştür.

3.2.5. Bir Aidiyetsizlik Anlatısı: *İklimler*

Ceylan, “ilk filmlerinden beri üzerinde durduğu, modern çağda insan ilişkilerinin zorluğu konusunda yaptığı filmlerin doğal bir uzantısı” (Yates, 2009, s. 128) olan *İklimler* filminde, İsa ve Bahar karakterleri üzerinden, “zor bir gönül ilişkisini, sevmenin, sevilmenin, arzu etmenin, birlikte mutlu olabilmenin karmaşık simyasını” (Basutçu, 2009) anlatır.

Filmin konusu şu şekilde özetlenebilir: Kırklı yaşlarında üniversitede sanat tarihi dersi veren, antik mimariye de meraklı olan İsa, İstanbul’da yalnız yaşamaktadır. Kendisinden genç sevgilisi Bahar ile üç yıllık bir birlikteliği vardır. Bahar, televizyon dizileri için sanat yönetmenliği yapmaktadır. Bahar dizi çekimleri için bir süre şehir dışında bulunduğu sırada, İsa başka bir kadınla birlikte olur ve ona aşık olur. Bu durumu, daha sonra Bahar’a anlatır fakat çok geçmeden pişmanlık duyarak bir hata yaptığının farkına varır ve Bahar’a geri döner. Bahar ise İsa’yı çok sevdiği ve ilişkiyi bitirebilecek yeterli gücü kendinde bulamadığı için İsa’nın dönmesine ses çıkarmaz ama olan biteni de bir türlü unutamaz (Gültekin A. , 2009, s. 7). İsa ve Bahar çiftinin etrafında şekillenen hikâyede; karakterlerimizin korku ve hüsrancı sergilenmektedir. Bir “aidiyetsizlik anlatısı” olarak da ifade edebileceğimiz *İklimler*, bir birlikteliğin sona ermesinde modern bireyin birlikteliğe, samimiyete ve iletişime mesafesine odaklanarak, bu modern bireyin karanlığına, parçalanmışlığına ve تنها kıyılarına bir yolculuğa çıkarır seyircisini (Pay, 2010, s. 51-53).

İklimler filminde Ceylan, *Uzak* filminde olduğu gibi “belli bir modern erkek tipini” merak eder; bu erkek, kentli olmakla birlikte orta sınıfa mensup ve kültürlü fakat hem kendi köklerine hem de şehirli yaşamına karşı yarı-yabancılaşma içinde bulunan erkektir (Calhoun, 2009, s. 128). Yönetmen, İsa karakteri üzerinden, engellenmiş hırsı, yaşlanmayı, sahip olmayı ve kontrol etmek ihtiyacı duyumsamayı ve bu meseleler ile cebelleşen erkek iktidarsızlığının keşfini ortaya koymaya çalışır (Sawtell, 2009, s. 146). *İklimler* filminde İsa karakterini yönetmenin kendisi canlandırır. Yönetmenin filmde rol almasının, kendisini canlandırdığına dair; filmin otobiyografik olduğuna dair yorumlar getirilmiştir fakat Ceylan, direkt olarak kendisini anlatmadığını dile getirmiş; daha çok

“ne istediğini bilmekte ve kesinleştirmekte zorlanan bir erkeğin dünyasını” (Yücel, 2012, s. 357) anlattığını ifade etmiştir.

İklimler filminde Ceylan, daha sonraki filmlerinde de birlikte çalışacağı kameraman Gökhan Tiryaki ile çalışmış ve ilk defa bir filmin çekimlerini dijital kamera -Sony F900- ile gerçekleştirmiştir.¹² Filmin ismi ise yönetmenin edebiyat sanatı ile metinlerarası bir ilişki kurduğunun göstergesidir. İsim, Ceylan’ın çok sevdiği Andre Maurois’nın *İklimler* (Climats, 1928) romanından gelir. Ceylan, Eurimages desteğine başvurabilmek için hemen bir isim bulmak gerektiğini, nasıl olsa daha sonra değiştirebileceğini düşündüğünü ancak zaman geçtikçe ismi sevdiğini ve değiştirmemeye karar verdiğini ifade eder (Ciment & Tobin, 2016, s. 118). *İklimler*, 2006 yılında Cannes Film Festivali’nde FIPRESCI (*Uluslararası Film Eleştirmenleri Federasyonu*) ödülünü ve ulusal anlamda birçok ödülü almış; yönetmenin sinemasının tanınırlığını uluslararası anlamda belirginleştirmiş ve Ceylan’ın sinema yapmak pratiğine dair güvenini daha da arttırmıştır.

3.2.6. Bir Aile Dramı: *Üç Maymun*

Ceylan’ın beşinci uzun metraj filmi olan *Üç Maymun*, “korkunç bir zincirleme halinde yanlış şeyler yapan ve sonra da sonuçlarıyla yüzleşmeye çalışıp çoğunlukla da içinden çıkmak için yalan söyleyip inkâr eden insanların hikayesi[ni]” anlatır (Wells, 2012, s. 74). Bir aile dramını konu alan filmde, yaklaşan seçimlere hazırlanan müteahhit Servet Bey bir gece yarısı evine dönerken yaptığı kazayı üstlenmesi için şoförü Eyüp’e teklifte bulunur. Patronunun bu teklifini, Servet Bey’in ailesinin geçimini üstleneceği ve cezaevinden çıkınca da toplu bir para vereceği için kabul eden Eyüp ve ailesinin bu süreçte yaşadıkları konu edilir. Bu yönüyle film, tipik Yeşilçam filmlerini andırır: “Patronunun (sermaye) suçunu üstlenerek hapse giren bir şoför (mazlum erkek), onun yokluğunda karısını elde eden patron, baba ve annenin fazlalığı ve kaybı arasında salınan bir çocuğun hikayesini anlatır” (Er, 2010, s. 69). Ancak bu tanıdık öykü Ceylan sinemasında farklı bir şekilde ortaya konur. Ceylan, öykünün gelişimine katkı sağlayan

¹² <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/iklimler/credits.php?mid=5>

kilit anları (bir kaza, bir zina, bir intihar denemesi) kadrajın dışında tutar, onun gösterdiği ise olayın etkilerini yansıtacak bakışlar, ifadeler ve tepkilerdir (Valens, 2012, s. 213). Ayrıca suskun bir film olan *Üç Maymun*'da yönetmen, diyaloglardan çok mizansenin güçlü yalınlığıyla, insan gerçeğine dair çelişkili yapıyı, insanın zayıflığını ve yüceliğini, karşıt duygu ve bundan kaynaklı tepkileri anlatma çabasındadır (Basutçu, 2012, s. 87). Film öyküsel olaylardan çok, karakterlerin ruhsal durumlarına ve suç, suçluluk, arzu, günah ve vicdan ilişkisi gibi soyut kavramlar üzerine odaklanır (Karabiber, 2019, s. 12). Ceylan, bu filmde de önceki filmlerinden hatırladığımız şekilde yakın planlar, uzun sekanslar üzerinden çalışır ve bireysel bir sinema dilini devam ettirir; “rüzgârda uçan perdeler, karanlığa doğru kaybolan araba, uzun bir süre ağır çekimle ekranı dolduran vantilatörün arttırdığı gerilim” (Karabiber, 2019, s. 21), onun kişisel sinemasında “an”lara yaptığı vurgunun belirtileri olarak karşımıza çıkar.

Nuri Bilge Ceylan, “yaşama dair umutların, aşkların ve refah dolu bir geleceğin kaybolduğu, insani duyguların sönmüldüğü bir ailenin ilişkilerini irdelediği” (Sarı, 2017, s. 64) *Üç Maymun* filminde, daha önceki filmlerinin dışarısında seyreden, kendisine benzer karakterin yokluğu ve yakın çevresinin ve kendisinin tamamen dışında kalan bir dünyayı anlatır. Film ekibinin daha da genişlediği -Senaryo Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan ve Ercan Kesal tarafından yazılmıştır mesela- ve filmde ünlü oyunculara -Yavuz Bingöl, Hatice Aslan gibi- yer verilmiştir, kamera ise yönetmenin *İklimler* filminde birlikte çalıştığı Gökhan Tiryaki'ye teslim edilmiştir. Yönetmen, *Üç Maymun* filmi ile 2008 yılında Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülünü (*Prix de la mise en scène*) almasının yanı sıra ulusal ve uluslararası anlamda birçok ödül alır; Ceylan, sineması merakla takip edilen, filmleri heyecanla beklenen bir yönetmen olmaya başlar.

3.2.7. İnsan Denilen Muamma: *Bir Zamanlar Anadolu’da*

Bir Zamanlar Anadolu’da (2011), Ceylan’ın şehirden tekrar taşraya döndüğü film olarak değerlendirilebilir. Film, kasabada işlenen bir cinayetin sonrasında, cinayeti işleyen iki kardeşin, yanlarında Savcı, Komiser, Doktor ve diğer görevlilerle, kasabanın 30-40 km dışında cesedi gömdükleri yeri arayışını ve arayışın tamamlanmasıyla sonrasında gerçekleşen otopsi sürecini konu edinir. Film öyküsünün ana eksenini bir cinayet ve cesedin aranması ile oluşturulsa da Ceylan, eksenini bu yolculuk/arayış üzerinden karakterlerin içinde kaldıkları durumlara ve içlerinde yaşadıkları fırtınalara odaklanarak içsel yolculuğa doğru genişletir: gündelik hayata dair konuşmalar; “küçükük büyüük sorunlar, duygusallıklar, erotik espriler, karşılıklı aşağılamalar, satır arası göndermelerle devam eden bu yolculuk sırasında herkes kendi hikayesinin büyüü içinde, kendi acısının peşindedir” (Güneş, 2019, s. 10).

Filmin temel motivasyonunun bir cinayet olmadığını ve hatta bir maktul arayışının da olmadığını; bu arayış/yolculuk esnasında karakterlerin dünyasına odaklanıldığını görürüz. Ceylan, amacının “insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha büyük muammayı” (Alam, 2019, s. 228) kendisine göre anlamak ve anlamlandırma çabası içinde olmak olduğunu ifade eder. Bunu sağlamak için de karakterlerin hem içinde bulunduğu durumlara karşı tepkimelerine hem de kendi dünyalarına odaklanır. Doktor Cemal, Savcı Nusret, Komiser Naci, Şoför Arap Ali, Zanlı Kenan ve diğerleri... Film, “farklı hikayeleri barındırmakta ve bu hikayeler üzerinden bir toplumun ve toplum içindeki iktidar ilişkilerinin alegorisi haline gelmektedir” (Özgül & Tahan, 2014). Her bir karakterin dünyası, ortak bir arayışın (ceset arayışı) içerisinde farklılıklarıyla açık edilir: Ceylan, Savcı Nusret’in hikayesi üzerinden suçluluk duygusunu, Doktor Cemal’de kafese kısılmışlığı, Komiser Naci’de güç gösterisini, Muhtar’ın hikayesi üzerinden ise fırsatçılığı ve iktidar hissini anlatma çabasıdır (Dündar, 2019, s. 177). Her bir karakterin başka sorunları, açmazları, amaçları, arzuları vardır ama hiçbirinin meselesi filme konu olan cesedin kendisi olmaz: arayış, herkes için bir an önce tamamlanması gerektiği hissini yaratır karakterler üzerinde. Bu yönüyle, Corrigan’ın ifade ettiği gibi filmi özetlemek kolay değildir. Ona göre, film olguların yeterince verilmemesinden ötürü tam bir soruşturma halini ileri sürmez; bir cinayet filmi

de değildir, çünkü cinayeti kimin işlediğini filmin başından itibaren biliriz. Aynı zamanda, ülkedeki kırsal yaşama bir bakış da değildir, çünkü tek bir olaya odaklanmış durumdadır. Bir yol filmi olduğunu söylemek de mümkün değildir, çünkü filmin çoğu yollarda ve bir arayış halinde geçiyor olsa da aslında hiçbir yere gidilmiyordur (Corrigan, 2019, s. 130). Film, hangi koşullar hangi imkanlar ve imkansızlıklar olursa olsun, içinde yaşadığı dünya üzerinden; arzuları, ihtiyaçları, inançları, inançsızlığı, karmaşıklığı ve bunun gibi birçok tuhaflığı üzerinde taşıyan ve adına “insan” denilen muammayı anlama çabası olarak yorumlanabilir.

Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde, *Üç Maymun* filmi ile başlayan değişimini sürdürür. Önceki filmlerinde, bir şekilde kendi hikayeleri olan, “ben” i anlatan Ceylan, önce *Üç Maymun* ile daha sonra da *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmi ile “biz” meselesine daha fazla kafa yormaya başlar. Bu iki filmin de bir başka ortak özelliği ise yönetmenin, “hikâye sinemasına” (Atam, 2019, s. 196) bir giriş yapmış olduğudur. Ceylan, filmde, Yılmaz Erdoğan, Taner Birsnel, Ahmet Mümtaz Taylan, Ercan Kesal vd. gibi birçok ünlü oyuncuyla çalışmasının yanı sıra diğer filmlerine nazaran çok daha kalabalık bir ekip ile çalışır. Senaryosunu *Üç Maymun* filmindeki gibi yine Ercan Kesal ve Ebru Ceylan ile birlikte yazar ve görüntü yönetmenliğini *İklimler* filmiyle birlikte beraber çalıştıkları Gökhan Tiryaki üstlenir. Film, 2011 yılında, oldukça uzun olmasına rağmen (157 dk.), Cannes Film Festivali’nde yarışma seçkisinde yer alır ve Jüri Büyük Ödülü’nü (*Grand Prix du Jury*) kazanır.¹³ Bununla birlikte hem ulusal hem de uluslararası festivallerde birçok ödül kazanmış, Ceylan’ın uluslararası sinema camiası içerisinde tanınırlığını pekiştirmiştir.

¹³ <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/anatolia/anatolia.php?mid=1>

3.2.8. Boğucu ve Tahripkâr İlişkiler: *Kış Uykusu*

Nuri Bilge Ceylan'ın 2014 yapımı *Kış Uykusu* filmi, Aydın adlı bir entelektüelin yaşamına, eşi -Nihal- ve kardeşi -Necla- ile tahripkâr, her biri için boğucu ve yıpratıcı olan ilişkilerine değinir (Diken, Gilloch, & Hammond, 2018, s. 39). Ceylan, filmin senaryosunu eşi Ebru Ceylan ile birlikte yazar. Film, Çehov'un "Karım" ve "İyi İnsanlar" öykülerinden yola çıkar; bununla birlikte senaryo dallanıp budaklanır, farklı yaş ve konumlarda, çeşitli sosyal statülerde karakterlerin bir arada olduğu bir senaryoya dönüşür (Dinçkök, 2016, s. 254). Çalışmamızın ileriki sayfalarında detaylıca ele alacağımız *Kış Uykusu* filminde, yönetmenin hem metinsel hem de görsel düzlemde oldukça sık metinlerarası ilişki kurduğu görülür. Filmde, Çehov'dan, Shakespeare'den, Andre Gide'den, Dostoyevski'den, Jack London'dan alıntılar göze çarpar. Aynı zamanda yapılan bire bir alıntılarının yanı sıra kimi öykünmeler de mevcuttur.¹⁴

Ceylan'ın *Kış Uykusu* filmi, fikirlerle dolu bir filmidir. Karakterleri üzerinden hayat üzerine, insan üzerine sık sık fikirler öne sürer ve tartışma alanları açar. (Aytekin, 2015, s. 263). Bu yönüyle film, Ceylan'ın ilk filmlerine nazaran oldukça konuşkandır. Oldukça uzun da olan (196 dk.) film, yine de Ceylan'ın, taşra-kent, birey-toplum gibi zıtlıklar bağlamında bu zamana kadar gerçekleştirdiği filmlerin izleklerini korur gibidir.

Ceylan'ın Altın Palmiye ödüllü *Kış Uykusu* filmi, gerçekleştirdiğimiz bu tez çalışmasında da örneklem olarak ele aldığımız film olacaktır. Çalışmamızın ileriki sayfalarında, bir auteur olarak günden güne gelişimini sürdüren ve aynı zamanda bütün filmlerinin sanki tek bir filmmiş gibi okunması mümkün de görülebilen Ceylan'ın, filmde gerçekleştirdiği metinlerarası ilişkiler keşfedilecek ve anlamları, Ceylan'ın amaçları ve kurulan bu ilişkilerin, filme katkısı detaylandırılacaktır. Bu sebeple, *Kış Uykusu* filmine dair görüşler, daha sonra detaylandırılacak olmasından ötürü, burada oldukça kısa tutulmuştur.

¹⁴ <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/wintersleep/credits.php?mid=4> [E. Tarihi: 28.05.2020]

3.2.9. Taşrada Karşılaşmalar: *Ahlat Ağacı*

Nuri Bilge Ceylan'ın, son filmi olan *Ahlat Ağacı* (2018), yönetmenin kendi taşrasına döndüğü bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin öyküsü; üniversite eğitimini tamamladıktan sonra şehirden, memleketi Çan'a (Çanakkale), evine dönen öğretmen adayı Sinan'ın hem ailesi ile hem de bu taşradaki birbirinden farklı karakterlerle karşılaşmalarına odaklanır. Film bu odakta, baba ile oğul arasındaki çekişmeleri, kaderi babasına benzemek olan Sinan karakterinin bundan kaçma çabasını, bu çaba içerisinde yazdığı kitabı bastırmak için Sinan'ın kasabanın ileri gelenleriyle ilişkisini, hayal kırıklıklarını, ümitsizliğini, çıkışsızlığını ve karakterin en sonunda kendi kendisiyle olan karşılaşmasını merkeze alır.¹⁵ Ceylan, *Ahlat Ağacı* filminde toplumsal değişimin taşradaki yansımalarını, bu yansımalar sonucu, taşranın günümüzde aldığı biçimi ve bu biçimin ortaya çıkardığı davranışları ve bu değişen/dönüşen davranış biçiminin yarattığı gerilimi anlatır (Avcı & Kıran, 2019).

Ceylan, *Ahlat Ağacı* filminin senaryosunda Ebru Ceylan ve Akın Aksu ile çalışır. Ceylan, başlarda “tanıdığı bir öğretmen” üzerine film yapmaya niyetlidir (filmde İdris karakteri) fakat daha sonra öğretmenin oğlunun da metni zenginleştirdiği görülünce, film babadan çok bu oğulun (filmde Sinan karakteri) hikayesini merkeze alır (Kural, 2018, s. 67). Ayrıca filmin ismine ilham olmuş olan ise, Akın Aksu'nun “*Ahlat'ın Yalnızlığı*” adlı öyküsüdür.¹⁶ Ceylan, şimdilik son filmi olan *Ahlat Ağacı*'nda diyaloga fazlaca yer vermiştir. Oldukça konuşkan olan bu filmde, Ceylan'ın ilk filmlerindeki sessiz karakterlerin yerini oldukça geveze karakterler almış; görsel zenginlik ise metinsel zenginliğe doğru evrilmiştir. Uzun ve özenli bir şekilde oluşturulmuş diyaloglar filmsel anlamın ortaya çıkmasında, oldukça belirgin bir rol üstlenir. Öyle ki, Öztürk, filmdeki kamera hareketinden, açısına, filmin kurgusundan, ışık ve renk kullanımına bütün sinematik araçların, diyalogun hizmetine sokulduğunu dile getirir. Ona göre sanki karakterler idealize edilmiş diyalog sahnelerine hazırlanır gibi ve onlardan bekleneni sergiler gibidirler (Öztürk, 2018, s. 228). Ayrıca filmde Ceylan, Çehov, Nietzsche, Dostoyevski gibi isimlerin yanı sıra Peyami Safa, Yunus Emre, İbn-i Arabi gibi birçok

¹⁵ <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/ahlat/ahlat.php?mid=1>

¹⁶ <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/ahlat/press-onsdergi.pdf>

isimle de metinlerarası ilişki kurar. Filmin bu tür ilişkileri, daha sonra Ceylan sinemasındaki metinlerarası ilişkileri inceleyeceğimiz başlıkta ele alacağız. Oldukça uzun da olan bu filmde (188 dakika) Ceylan, görüntü yönetmeni Gökhan Tiryaki ile çalışmaya devam etmiştir. Cannes Film Festivali'nde (2018) gösterim almış olan film; Ceylan'ın sinema sanatındaki ustalığının bir göstergesi olmuş, onun dünya sinemasının bir *auteur*ü olduğunu da kanıtlamış nitelikte güçlü bir film olarak, hayranlık uyandırmıştır.

3.3. Nuri Bilge Ceylan Sinemasına Auteur Bağlamında Bakmak

Ceylan sinemasına geçmeden önce, çalışmamızın daha önceki sayfalarında ele aldığımız auteur yaklaşımı kısaca hatırlamakta fayda görüyoruz. Bazin'in ifadesiyle auteur yaklaşım, "sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak" ¹⁷ (Stam, 2014, s. 96) olarak özetleyebileceğimiz bir yaklaşımdır. Sinemada auteur, yarattığı esere, deyiş tarzını, dünya görüşünü, hayat karşısındaki tavrını diğerlerinden farklı olarak, özgün bir biçimde görebilen sanatçı olarak ifade edilebilir. Biryıldız yaklaşımın, bir sinema sanatçısının (yönetmenin) eserlerindeki ortak paydalar olarak sinemasal yapıların ve sanatçıya ait kişisel görüşlerin ortaya çıkarılması ve tasvir edilmesini inceleme alanı olarak belirlediğini ifade eder (2013, s. 46). Nuri Bilge Ceylan günümüz sinemasının bir auteurü olarak, bu perspektifte incelenmeyi hak etmektedir. Ceylan, kendi ruhunda yakaladığı itiraf edilmesi zor çetin bölgelere girme arzusu ile kendisini üzerine dayatan durumları algıları ve sezgileri ile elle tutulur bir hale getirmeye çalışır (Yücel, 2012). Ceylan'ın sineması bu yönüyle oldukça kişisel bir sinemadır ve bu kişisel tavır, onun sinemasındaki özgünlüğün ortaya çıkmasını sağlar. Ayrıca Ceylan sinemasındaki özgünlüğün ilk filminden son filmine kadar sürdüğünü; bu filmlerde de kimi ortak paydaların var olduğunu ifade etmek mümkündür. Onun çabası bir bakıma sinema aracılığıyla düşünsel dünyasını ortaya koyma çabasıdır. Bu çaba, içsel bir dünyanın yansımaları olarak özgün ve eşsiz filmleri yaratmasını sağlamıştır. Çalışmamızın daha önceki sayfalarında Ceylan'ın hayatını ve filmlerini kısaca özetlemiştik. Bu bölümde ise

¹⁷ "La Politique des Auteurs" (1957) – Andre Bazin - <http://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml>

bu auteur yönetmenin, filmleri ardındaki düşünsel dünyanın filmlerindeki yansımalarını, filmleri arasındaki ortay paydaları ve ayrıca yönetmenin sinema sanatı ile kurduğu bağı ele almaya çalışacağız.

Nuri Bilge Ceylan, sinemasında “kişisel bir evren” yaratır. O filmlerini, kendi deneyimlerinden, içinde yaşadığı çevreden ve bu çevreye dair gözlemlerinden ve kendi kişisel dünyasına dair meselelerden yola çıkarak oluşturur. Filmlerinde, kendi ailesini, yakın çevresini ve bizzat kendisini oyuncu kılar. Sinemasını, “yaşam alanını resmettiği bir peyzaja dönüştürmekten, kişiliklerinin birer otoportre gibi görünmesinden” hiç çekinmez (Taşçıyan, 2012a, s. 292). Onun sineması, kendisinden yola çıkarak insanın doğasını anlamaya çalışmanın çabasını gösterir niteliktedir. Ceylan sineması için önemli olan, insanın zamansal açıdan sınırlandırılmayan, her çağda her devirde ve hatta her coğrafyada görülebilecek ve insanın başına bela olabilecek meseleler ve hayatın, insanın özüne dair sorunlardır (Atasoy, 2012, s. 366). Ve o bu sorunları, verili gerçekler veya kabullenilmiş doğrular üzerinden değil; her seferinde kendince sorgulayarak, sıfır noktasından yola çıkarak, kendine göre yeniden yorumlayarak ele alır (Alam, 2019, s. 227). O, fareli köyün kavalcısı olmadığını, -ki fareleri götürecek bir yerinin olmadığını da söyler- doğruları ve gerçeği arayan bir keşiş olduğunu ve bu karmaşanın içerisinde bulanık bir suda yüzen balık gibi olduğunu ifade eder (Yücel, 2012, s. 365). O, kendi kendine, yapayalnız biridir ve filmlerinde, kendi karakterinin bir çeşitlemesini ortaya koyar. Çünkü onun için sinema, bir bakıma kendini ifade etmenin bir yoludur (Goodridge, 2013, s. 51). Böylelikle hem anlatır hem de kendini anlamaya çalışır.

Ceylan’ın kendi sinemasında verdiği uğraş, oldukça farklı boyutlara sahiptir. Öncelikle bir sanatçı olarak, kendisiyle uğraşır, filmleri bu uğraşın birer göstergesidir. Filmlerinde, “hastalıklarını”, “korkaklıklarını” ve “zayıflıklarını” paylaşmak istediğini dile getirir. Bu yönüyle oldukça kişisel bir sinemadır. Ayrıca Ceylan için sinema yapmak, “kendi yalnızlığından da kurtulmanın bir yoludur” (Erkal, 2007, s. 104). Filmleri, kendisini anlamaya yönelik bir çeşit terapi işlevi görür. Sinemasında, bir başka uğraşı ise “yerleşik sinema değerlerine ve moda olana karşı” (Basutçu, 2003, s. 129) verilir, onun yolu, kendi sinema pratiklerine sıkıca bağlı kalmak ve slogancı bir tutumla sinema yapmamaktır. Ceylan’ın sineması yaşamsal anlamların ince detaylarına odaklanır,

karakterlerin iç dünyasındaki sorgulamalara ve hesaplaşmalara yer verir; onun sineması, yalnızlaşmış ve yabancı kalmış karakterlerin ön planda olduğu, yalın, sıkıntılı ve boğucu hayatların işlendiği bir sinemadır (Hoşcan, 2015). Ceylan, sıradan insanların başına gelen sıradan olayların ilgisini daha çok çektiğini ifade eder (Erkal, 2007, s. 102), filmleri ise bu türde sıradan karakterlerle, bu karakterlerin sıradan hikayeleriyle doludur. Nuri Bilge Ceylan sineması özetlenmek istendiğinde, kısaca şu şekilde özetlenebilir: gerçek zamana paralel sinemasal zaman, bu zamanlar içerisinde odaklanılan özel bazı “an” lar, bununla birlikte büyük anlatılardan kaçınma, final fetişizmine, görkemli başlangıç ve sonlara önem vermeme ve fakat her şey tamamlandığında görkemli bir bütünlüğün ortaya çıkması (Karaca, 2009, s. 85). Ceylan’ın sineması, ilk filminden son filmine, bu özellikleri korumaya devam eder.

Nuri Bilge Ceylan’ın sineması, bir tema üzerine çeşitlemelerden oluşmaktadır denilebilir. Ceylan sinemasında ilk filminden son filmine kadar süreklilik gösteren benzerlikler söz konusudur. Bunlar; yersiz yurtsuzluk, sürekli bir yokluk duygusu, eylemsizlik, melankoli ve can sıkıntısı, yabancılaşma, iletişimsizlik gibi durumlar olarak ifade edilebilir. Bu benzerlikler, Ceylan’ın düşünsel dünyasının ve sinemada auteur tavrın bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Ceylan’ın karakterleri, nereye baksa her yerde aynı ağaç, aynı bulutu gören karakterlerdir. Ve bu aynılık, bir yuva hissinin aksine bir aidiyetsizliği yaratır. Onun karakterleri, *Uzak* filmindeki gibi kasabadan büyük şehre ya da *Mayıs Sıkıntısı*, *Ahlat Ağacı* filmlerinde olduğu gibi kırsal köklerine geri döner veya *Bir Zamanlar Anadolu’da* olduğu gibi yabancı, uzak topraklara keşifler düzenler, *Kış Uykusu* filmindeki gibi o uzak yerlere yerleşirler. Ancak Ceylan’ın karakterleri nerede olurlarsa olsunlar, kendilerini nerede bulurlarsa bulsunlar “memnuniyetsiz, inançsız, hayal kırıklığına uğramış, yerinden edilmiş bir haldedirler” (Diken, Gilloch, & Hammond, 2018, s. 17). Onlar için yer, bir türlü ait olamadıkları, dahil olamadıkları yerdir. Ceylan sinemasındaki karakterler genel olarak, “kendi yaşadıkları mekanların insanları değildir, kendi yurtlarında sürgün gibidirler, bir tür kendine sürgün gibidirler” (Atam, 2011, s. 266). Ceylan’ın sinemasında var olan bir başka benzerlik ise yokluk duygusudur. Karakterleri, sürekli bir yokluk duygusu içerisinde. Bu kimi zaman maddi şeylere karşılık gelir; *Kasaba*’daki Ali’nin

müzikli saate karşı duyumsadığı yokluk, *Üç Maymun* filmindeki karakterler ya da *Uzak*'taki Yusuf'un paranın ve onun getirisi olacak "iyi yaşama" karşı duyumsadığı yokluk gibi ya da manevi olarak karşılık bulur; *İklimler*, *Uzak*, *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde olduğu gibi "aşk, duygudaşlık, karşılıklılık kapasitesinin yokluğu" ya da *Kış Uykusu* filminde "samimiyet ve dürüstlüğün yokluğu" gibi (Diken, Gilloch, & Hammond, 2018, s. 18). Yokluk duygusu, Ceylan'ın filmlerinde benzerlik gösteren ortak temalarından biri olarak, perdeye musallat olur. Ceylan'ın ilk filminden son filmine kadar bütün filmlerinde bir başka benzerlik olarak melankoli ve can sıkıntısının karakterlerin baskın duygusu olarak işlendiği görülmektedir. Ceylan sinemasında melankolinin ve can sıkıntısının varlığı, eylemsizlikten ileri gelir çoğu zaman. Onun sineması, "aksiyondan yoksunluk, sessizlik, zamana ve mekâna odaklanan durağan anlatımı" (Akbulut, 2005, s. 10) içerir. Karakterleri, bu durağanlığın, durgunluğun içerisinde eylemsizdirler; onlar genelde anlatı mekânı içinde etkinlik göstermez, durumlara tepki vermez ve olayları sonuca ulaştırma çabası içinde olmazlar (Suner, 2006). Durağanlığın bir başka boyutu ise Suner'in belirttiği gibi, filmsel öykünün dramatik gerilimden yoksun olmasından ileri gelir. Ceylan'ın sineması çoğu zaman, çözüme kavuşmayan, hiçbir yere varmayan, gündelik olana, sıradan durumlara odaklanan bir sinemadır (2006, s. 125). Ceylan sinemasında yaşamın derin anlarını ve böylelikle anlamını yakalamak eylemin değil, karakterlerin iç dünyaları ve ilişkilerinin üzerinden aktarılmaya çalışılmaktadır (Atam, 2011, s. 183). Ceylan'ın filmlerinde var olan bir başka benzerlik ise iletişimsizliktir. Onun sinemasında iletişimsizlik, insanın kaderi olarak ortaya koyduğu bir durumdur (Göktürk & Çapan, 2003, s. 114). Ceylan, filmlerinde iletişimi sorunsallaştırır ve gerçek bir iletişimin ancak zayıflıklar üzerinden kurulabileceğini ifade eder (Küçüktepepınar, 2012, s. 345). Ancak Ceylan sinemasında belirgin bir biçimde iletişimin iflası söz konusudur, her şeyi kuşatan bir konuşma acizliği ve/ya isteksizliğine şahit oluruz (Diken, Gilloch, & Hammond, 2018, s. 15). Fakat bu durum yönetmenin daha sonraki filmlerinde değişir. Az konuşan ve konuşmaya karşı isteksiz olan karakterler yerini oldukça konuşkan karakterlere -*Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmlerindeki karakterler- bırakırlar. Yine de Ceylan sinemasındaki bu değişim, iletişimsizliğin bir başka göstergesi gibidir; ifade edilen, dinlenilmez veya önemsenmez, sözün etkileyici gücü yoktur diğerleri üzerinde, her karakter kendi penceresinden konuşur ve bu yönüyle sağlıklı bir iletişim kurulamaz.

Ceylan sinemasında kişiselliğin bir özgünlükle yaratımında veya ortak özelliklerin bir süreklilik göstermesinin sağlanmasında, Ceylan'ın mekân kullanımının, ses ve görüntü yaratımının ve bütün bunlardan doğan auteur tavrının nasıl oluştuğunun incelenmesi detaylandırılarak, onun sinemasını daha anlaşılır kılmak, çalışmamız açısından gereklilik göstermektedir.

Ceylan sinemasının belirgin ögesi, insanlık durumlarıdır. Onun yaratımı, öncelikli olarak insanlık durumları üzerine yoğunlaşır. Bu sebeple mekân yaratımı, yönetmenin güzel veya ilginç bulduğu mekanları yaratmak ya da o mekanlar üzerinden bir hikâyeye oluşturmak üzerine sağlanmaz. Ceylan, bu konuda takıntısının olmadığını, motivasyonunu sağlayan şeyler arasında mekanının neredeyse sonlarda olduğunu dile getirir (Alam, 2019, s. 240). Ancak Ceylan sinemasında varolan ortaklıklardan bir diğeri de “taşra”nın bir mekân olarak kullanılması -*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *İklimler*, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu*, *Ahlat Ağacı* gibi filmler- ve taşralılık duygusunun anlatılıyor olmasıdır. Onun sinemasında taşra, sadece üzerinde yaşanılan bir yerleşim birimi olmanın karşılığı değil, aynı zamanda film karakterlerini ve onların kimliğini tanımlayan, ruh durumlarını yansıtan önemli bir mekân/kavram olarak karşımıza çıkar (Akbulut, 2005, s. 167). Ceylan'ın taşraya bakışı, Suner'in ifade ettiği gibi, “geçmişte var olduğu tasavvur edilen, masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı” bir taşra değildir; daha çok, “bugün yaşadığı haliyle”, artık “neye dönüştüyse” o şekilde anlatılır (Suner, 2006, s. 107). Ceylan sinemasındaki taşralılık bir duygu olarak “yaşamdan ve yaşamın diğer olanaklarından mahrum olmak” (Akbulut, 2005, s. 168) olarak ifade edilebilir. Ceylan sinemasındaki taşralılık duygusu kent sınırlarının içine de sızar. Bu durum bir taşra/kent ikiliği ve/ya karşıtlığı yaratmakla birlikte, Akbulut'un belirttiği gibi, “yalnızca bir karşıtlık olarak değil, çoğu kez birbirine de benzeyen bir ruh halini yansıtır” (2005, s. 167). Ancak Ceylan'ın kendisi, filmlerinde mevcut olan taşra/kent ikiliği ile ilgili olarak, özellikle bu gaye (taşra/kent ikiliği) üzerinden bir çalışma ortaya koymadığını; kendisinin ve çevresinin taşra kökenli olmasından ve taşralı olmanın ne olduğunu iyi bilmesinden ötürü bu durumun filmlerinde kendiliğinden ortaya çıkıyor olduğunu ifade eder (Özyurt, 2009, s. 185). Bir başka deyişle, Ceylan, sinemasında taşrayı, taşralı olmayı, taşrayı hep içinde taşımanın ruh halini, kendi kişisel tarihi üzerinden anlatır (Akbulut, 2005, s. 108). Genel olarak şunu

söyleyebiliriz: Ceylan sinemasında gerçek mekanlar genellikle taşra ve/ya taşralılık dokusu üzerinden karakterlerin yaratımında etkin bir işlevsellik kazanır. Ceylan'ın bu tür mekân kullanımı, karakter etkileşiminin sağlayıcılarından biri olarak filmsel anlatımın geliştirilmesine katkı sağlar.

İnsanın doğası, doğanın kendisi, zamanın doğası ve insanların onu algılayışı Ceylan sinemasının esas unsurlarıdır (Taşçıyan, 2012b, s. 331). Onun kamerası, duyumsanan küçük sıkıntılar, anlık hevesler ve gelip geçen mutluluklara çevrilir ve insanın, hayatın açıklanamazlığı altında ezildiği ve kendisini zayıf hissettiği anlara odaklanır (Yücel, 2009, s. 5).

Nuri Bilge Ceylan, sinemaya geçmeden önce fotoğraf sanatı ile uğraşan; bunu tıpkı *Uzak* filmindeki Mahmut karakteri gibi bir meslek olarak sürdüren birisidir. Bu sebeple sinemasında, fotoğrafçılıktaki görüntüleme tekniğinden -özellikle çerçeveleme konusunda- fazlaca yararlanmıştır. Ceylan, sahne düzenlemesinde yalın tercihlerde bulunduğunu ve karmaşık kamera hareketlerini sevmediğini dile getirir ve filmleri, hareketsiz kamera kullanımını, durağan bir mizansen, sessizliği ve oldukça uzun çekimleri içerir ve bu yönüyle filmlerine fotoğrafımsı bir özellik katar (Suner, 2006, s. 126). Ceylan'ın ilk filmleri, görsel dilin gücünün, fotografik gerçekçi temsilin ağırlıkta olduğu filmler olarak ifade edilebilir (Aytekin, 2015, s. 252). Ancak Ceylan, ilk filmlerinde fotografik anlatı yoluyla kurulan dünyadan, öyküsel-metinsel anlatının ağırlıkta olduğu bir dünyaya geçiş yapmıştır. Aytekin'in ifadesine göre, özellikle *Bir zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* [ve *Ahlat Ağacı*] filmlerinde görsel gücün daha fazla ön plana çıktığı fotoğrafımsı anlatıdan, diyalogların belirleyici olduğu, karakterler üzerine daha derinlik bir yapının kurulmasını sağlayan metinsel bir dilin tercihi geçilmiştir. Yine de zamansal akışın, hayatın gerçek ritmine yakınlığı ve *belgeselvari* görüntü tercihleri Ceylan sinemasının tamamında görülebilen bir unsur olarak karşımıza çıkar (2015, s. 247-251). Ceylan kamerasının takip ettiği uzun sekanslar, sabit planlar ve yavaşlık, izleyiciye düşünme zamanı bıraktığı için tercih edilir (Taşçıyan, 2012b, s. 331).

İklimler filmine kadar filmlerinin görüntü yönetmenliğini kendi üstlenen Ceylan, *İklimler* filmi ile daha sonraki tüm filmlerinde de olduğu gibi Gökhan Tiryaki ile çalışmaya başlamıştır. Ancak Ceylan, bir auteur olarak, filmlerinin yaratım sürecinin her

aşamasında etkin söz sahibi olan birisidir. O, bir yönetmenin, görüntüyü tümüyle görüntü yönetmenine bırakmaması gerektiğini, görüntü yönetmeninin değişimiyle filmin tarzının da değişebileceğini ifade eder. Ona göre bir yönetmenin objektifleri bilmesi, bir çerçeve ahlakına sahip olması ve kameranın nereye konumlandırılacağı, nasıl bir açı ile sahnenin çekiminin gerçekleştirilmesi gerektiğine dair sağlam bir duyguya sahip olması gerektiğini dile getirir (Erden, 2016, s. 61).

Ceylan filmlerinde sesin de ayırt edici bir özelliği vardır. Akbulut, Ceylan filmlerinde sesin, en az görüntüler kadar imge yaratabilme gücüne sahip olduğunu ifade eder (Akbulut, 2005, s. 43). Ses kullanımının/yaratımının, sinemasında oldukça önemli olduğunu dile getiren Ceylan, filmsel anlamın yalnızca karakterlerin ifadeleriyle verilmesini sevmediğini; ses kullanımı ile de karaktere dair bir anlamın sağlanabileceğini dile getirir. Ona göre, aynı sahne farklı ses tasarımıyla bambaşka bir hikâye anlatabilme gücüne de sahiptir (Goodridge, 2013, s. 52). Ayrıca Ceylan sinemasında sesin kullanımı, gerçeklik duygusunun oluşturulmasında da oldukça etkili bir işlev görür. Onun filmlerinde “doğa ve çevre sesleri baskın bir biçimde kullanılır: böcek sesleri, rüzgârın uğultusu, köpek havlamaları, gök gürültüsü, ayak sesleri, soluk alıp verişler, vapur düdükları, trafik gürültüsü gibi sesler görüntülerle birlikte perdeyi doldurur” (Karabağ, 2011, s. 27). Doğanın ve diğer doğal seslerin kendisi Ceylan’a müzik gibi gelir. Müzik kullanımında ise müziğin doğal sesleri bastırdığını ve gerçeklik duygusuna bir yapaylık katacağını düşünmesinden ötürü fazla yakınlık göstermediği görülür (Goodridge, 2013). Müzik kullanımı için, “sanki sahnenin anlamını sinemasal olarak çıkaramıyoruz da onu ancak müzikle destekleyerek ortaya çıkarabiliyormuşuz” duygusuna kapıldığını ifade eder (Alam, 2019, s. 231). Bununla birlikte Ceylan sinemasında müzik kullanımının da olduğunu görürüz. Sinemasında daha çok klasik müzik eserlerine yer veren -Artyomov, Bach, Handel, Schubert, Mozart gibi bestecilerin eserleri- Ceylan, ayrıca *Kasaba* filminde, Ali Kayacı’nın klarnet taksimine, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde ise Neşet Ertaş’ın seslendirdiği “Allı Turnam” adlı türküye yer vermiştir. Ceylan’ın *Üç Maymun* filminde ise müziğe ancak bir doğal ses olarak (diegetic), bir telefon müziği şeklinde yer verdiği görülmektedir.¹⁸

¹⁸ <https://www.nuribilgeceylan.com/movies.php>

Nuri Bilge Ceylan'ın ayırt edici özelliklerinden biri de oyuncu yönetimidir. Sette enerjisinin çoğunun oyuncu yönetimine gittiğini (Alam, 2019, s. 236) ifade eden Ceylan, oyuncularla ilişkisinin biraz hastalıklı olduğunu, film bitene kadar aralarında amansız bir mücadelenin sürdüğünü; gerektiğinde onlara yalan söylediğini, onları kandırdığını, istediği oyunu alabilmek için her yolu mübah gördüğünü dile getirir (Pekçelen, 2016, s. 163). *Üç Maymun* filmine kadar sinemasında çoğu amatör olan oyunculara -ailesine, akrabalarına ve dostlarına- yer verir. Amatör oyuncularla çalışırken diyalogların, oyuncuya göre yeniden düzenlenmesi gerektiğini söyleyen (Alam, 2019) Ceylan, sınırları dar bir alanda doğaçlama yapmayı da sevdiğini; amatör oyuncularla kimi zaman beklenmedik bir zenginliğin ortaya çıktığını ifade eder (Goodridge, 2013, s. 48). Ancak daha sonraki filmlerinde, doğaçlama gibi görülen sahnelerin dahi senaryoda yer aldığını ve oluşturulan bu senaryolarda herhangi bir değişikliğe karşı daha az tahammül gösterdiğini; senaryoya dönük bu performansı profesyonel oyuncuların daha iyi ortaya koyabilmesinden ötürü, onlarla çalışmanın daha uygun olduğunu dile getirir (Alam, 2019, s. 234-235). Ceylan'a göre iyi oyunculuk, "büyük performanslar gerektiren sahnelerden çok, karakterlerin yalnız kaldığı ve kendisinden belirli ya da ifade edilebilir hiçbir şeyin beklenmediği durağan zamanlarda" ortaya çıkar (Körpeten, Yücel, & Okur, 2016, s. 76). Onun, kendi sinemasında ulaşmaya çalıştığı şey ise daha çok bu durağan zamanlarda saklı duruyor gibidir.

Bir auteur yönetmen olarak Nuri Bilge Ceylan, ilk filminden son filmine sürekli olarak geliştirdiği sinema dili ile bugün, uluslararası sinema camiasının önde gelen isimlerinden birisi olmuştur. Sinemasında dogma kuralların olmadığını, "kesinlikle yapılmayacaklar" listesi bulundurmadığını söyleyen (Yücel, 2012, s. 363) Ceylan, ayrıca piyasa beklentilerine göre hareket etmediğini, başarısının ona kazandırdığı uluslararası platformlarda yer bulma fırsatının da sadece işini -kendi sinemasını- yapmak konusunda kolaylık sağlayabileceğini dile getirir (Selçuk, 2009, s. 74). Ceylan, tıpkı bir auteur yönetmenden beklendiği gibi, "kontrol delisi" olduğunu, çünkü sette filmi baştan sona bilen ve anlayan tek kişinin ancak yönetmenin kendisi olduğunu ifade eder (Goodridge, 2013, s. 55). Set ortamının bir iktidar alanı olduğunu dile getiren Ceylan'a göre, yönetmenin, her konuda bir fikre ve birlikte çalıştığı insanları hizmetine sokabilme becerisine sahip olması gerektiğini söyler (Kolukısa, 2016, s. 220). Ceylan için sinemada

auteur tavrı, her şeyi kendi dünyasına ait kılabılme becerisidir. Ona göre, auteur bir yönetmen için film yaratım sürecinde kimlerle birlikte çalıştığının önemi çok büyük değildir; çünkü bir auteur, öyle ya da böyle peşinde olduğu dünyanın ruhunu bir şekilde ortaya koyabilme yeteneğine sahiptir (Alam, 2019, s. 221). Ayrıca Ceylan, bir filmi inandırıcı ve ikna edici kılacak tılsımın yönetmenin kendisinde bulunduğunu; eğer film kötüyse burada bir yönetmen sorunu aramak gerektiğini ifade eder (Tekel, 2016, s. 55).

Çalışmamızın bu bölümünde, bir auteur olarak Nuri Bilge Ceylan'ı ve sinemasını ele aldık. Ceylan sinemasının ortak özelliklerini ele aldığımız bu bölümde, Ceylan'ın bir auteur olarak kişisel/düşünsel dünyasının yansımalarını da inceleme fırsatı bulduk. Çalışmamızın sonraki başlığı, onun kişisel dünyasındaki beğenilerinin, ilgilerinin sinemasındaki yansımalarını, başka birçok sanatla ve sinemayla kurduğu metinlerarası ilişkileri, örnekler üzerinden aktarmaya çalışacağız.

3.4. Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda Metinlerarasılık

Auteur kuramın gelişimine hem teorik hem de pratik anlamda katkı sağlayan isimlerden biri olan François Truffaut bütün filmlerinin, özyaşam öyküsü, okudukları ve duydukları, kendisine anlatılanlar ve tanımlanamaz olan şeylerin bir toplamından oluştuğunu dile getirir (Aktulum, 2018b, s. 333). Ceylan'ın film yapma pratiği de buna benzer şekildedir. O, film yapmanın “eninde sonunda bir kolaj” olduğunu; binlerce etkiye maruz kalıp, yaşadıklarının, gözlemlediklerinin ve başka birçok detayın zihnini meşgul ettiğini dile getirir. Ona göre yönetmenlik, bir bakıma; “oradan buradan alınan bütün detayları eklektik olmayacak bir şekilde bir araya getirebilme sanatıdır” (Alam, 2019, s. 221). Ceylan'ın sineması bu yönüyle, sanatın başka birçok alanıyla metinlerarası ilişkiye girer. Onun sinemasında fotoğraf, edebiyat, tiyatro, resim, müzik gibi sanatların metinlerine birçok gönderme mevcuttur.

Ceylan'ın sinemasında metinlerarasılık, onun film estetiğinin ayrılmaz bir parçası olarak var olur. Metinlerarası yöntemlerle sağlanan birçok başka metinsel parça, filmleriyle kaynaşır. Fakat onun sinemasında kurulan ilişkiler, gönderme yaptığı metinlerin birebir kopyası olarak yinelenmez; çoğu zaman özgün metindeki bağlamından

kopararak, yönetmenin kişisel sinema evreni içerisinde yeni bir bağlamda ele alınır. Onun sinemasında kurulan metinlerarası ilişkiler, Ceylan'ın bir auteur olarak filmsele anlatısının oluşturulmasını sağlayıcı bir katalizör işlevi üstlenir. Kendisini başka bir yazara, başka bir esere tabi tutmak yerine; onu, anlatım dilini kurmak açısından aracı kılar. Ayrıca Ceylan sinemasında kurulan metinlerarası ilişkiler, seyirciyi dinç tutma işlevi de görür; onun sinemasındaki metinlerarasılık, filmi yalın bir izleme etkinliği ya da eğlendirme işlevi olmaktan çıkararak, bir düşünme nesnesine dönüştürür. Ceylan böylelikle seyircisinin izleme alışkanlıklarını bir adım öteye götürmeyi hedefler.

Nuri Bilge Ceylan sineması hem anlatımsal açıdan hem de biçimsel açıdan birçok başka metinden ve isimden faydalanır. Ceylan'ın filmlerinde, özellikle edebiyatın katkısı oldukça fazladır. Ceylan, edebiyat için, kendisini sinemadan daha çok etkileyen sanat olarak bahseder (Erden, 2016, s. 66) ve filmlerinde, “bölümler, anekdotlar, ayrıntılar düzeyinde edebiyattan faydalanmaların hep var olduğunu” dile getirir (Alam, 2019, s. 244). Onun sinemasında özellikle Rus yazınına dair ilginin varlığından söz edilebilir. Bu ilişki, metinlerarası yöntemler dahilinde -öykünme, alıntı ve/ya anırtırma gibi- gerçekleştirilir. Ceylan'ın özellikle Çehov'a ilgisi, filmlerinde belirgin bir şekilde hissedilir. “Çektiği her sahnede Çehov'un ayak izleri” olduğunu dile getiren Ceylan, Çehov'un kendisine “hayata bakmayı” öğrettiğini, “ne yaşarsa yaşasın ona Çehov filtresiyle bakar hala geldiğini” dile getirir (Göktürk & Çapan, 2003, s. 113). Ancak Ceylan'ın, sinemasında edebiyat ile kurduğu ilişki, sadık bir uyarılma ilişkisi üzerinden sağlanmaz. Ne zaman bir uyarılma yapmak istese, çalışmalarının gittikçe özgün hikayelere dönüştüğünü ifade eden Ceylan, hatta Dostoyevski'nin *Ecinniler* adlı eserinin bazı kısımlarını ve/ya Çehov'un öykülerini uyarlamayı istediğini fakat onlar üzerine yaptığı çalışmalarda kaygılarının spesifik ve kendine özgü oluşundan, gittikçe özgün bir hikâyeye dönüştüğünden söz eder (Ciment & Tobin, 2016, s. 122). Ceylan, bu yönüyle edebiyat ile kurduğu metinlerarası ilişkide, faydalandığı/beslendiği kaynağı bir amaç olarak gerçekleştirmek yerine, kendi anlatısını kurmak açısından, bir aracı kılar.

Ceylan'ın kişisel sinema evrenini biçimleyen Ozu, Bresson, Tarkovsky, Bergman, Antonioni gibi yönetmenlerin de sineması üzerindeki etki dikkate değerdir. Görsel biçimini, uzun çekimler, ölü zamanlar, boş çerçeveler ile inşa etme konusunda,

bu yönetmenlerle bir bağ kurar (Akbulut, 2005, s. 55). Bu yönetmenler, anlatsal ya da biçimsel özellikleriyle ve/ya bir ruh olarak Ceylan filmlerinde öne çıkmaktadır (2005, s. 172).

Ceylan sinemasında, yönetmenin kendi filmlerine de göndermeler yaptığına dair örnekler mevcuttur. Akbulut, Ceylan'ın *Koza*'dan *Uzak*'a kadar olan yolculuğunda, birbirine eklenmiş olan bir öykü ve küçük değişikliklerle varlıklarını sürdüren karakterleri anlattığını; filmlerinin öyküsel olarak birbirine bağlı olması bir yana, bir filmdeki görüntülerin diğer filmlerinde görünür kılındığını ifade eder (2005, s. 61-62). Ceylan, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde bir şekilde önceki filmine gönderme yapmayı, o filmleri ile metinlerarası bir ilişki kurmayı ihmal etmez. Bu metinlerarası ilişkilere kısaca şu örnekler verilebilir: *Kasaba* filminde ablası Emine Ceylan'ın "*Mısır Tarlası*"¹⁹ adlı öyküsünden faydalanır. Ayrıca filmin senaryosunda Çehov'un "*Jandarmalar ve Mahkûm*" [Hayaller] adlı öyküsü de yer alır ancak Ceylan, senaryoya dahil ettiği bu öykünün çekimini gerçekleştirmez. *Mayıs Sıkıntısı* filmi ise, Ceylan'ın Çehov'a adadığı bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda, Ceylan, *Kasaba* filminin çekim sürecini bir kurmaca dahilinde filmleştirirken, Muzaffer karakterinin çektiği görüntülerin televizyonda gösterildiği sahneler, onun kısa metraj filmi *Koza*'ya anıştırmaları içerir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde Çehov'la alakalı en belirgin referans noktasının *Vişne Bahçesi* oyunu olduğu ifade edilebilir. İnsanların bireyselleşmesi, yabancılaşma süreci ve sadece kendileri için önemli olan olayları anlatıp karşı tarafı dinlememeleri gibi durumlar, bu oyunla paralel anlatımlar olarak karşılık bulur (Akın, 2017, s. 62). *Uzak* filminde ise Ceylan, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'ndan tanıdığımız Saffet karakterini, bu kez farklı bir isimle -Yusuf- farklı bir yerde -şehir- karşımıza çıkarır, bu yönüyle diğer filmleriyle bir metinlerarası ilişkinin sağlandığı ifade edilebilir. Yusuf'un şehirdeki akrabası olan Mahmut ise bir fotoğrafçıdır. Ceylan'ın kendi hayat hikayesiyle benzerlikler taşıyan Mahmut karakteri de reklam fotoğrafçılığı yapmaktadır; Ceylan, Mahmut'u seyircisine bir fotoğrafçı olarak tanıtırken; evinde ablası Emine Ceylan'ın fotoğraflarına ve ayrıca kendi kısa filmi olan *Koza* filminin afişine de yer verir. Ayrıca Mahmut, eskiden Tarkovski gibi filmler yapmak isteyen ancak bu

¹⁹ Kış Yolculuğu / Emine Ceylan - <http://norgunk.com/kitap/kis-yolculugu>

hayallerini yitirmiş artık sadece onun filmlerini -*Stalker* (İz Sürücü, 1979) ve *Zerkalo* (Ayna, 1975)- izleyen birine dönüşmüştür. Ceylan, Mahmut'un bu deneyimini filminde yansıtarak metinlerarası ilişkiyi gerçekleştirir.

İklimler filminde ise Ceylan, Andre Maurois'nin *Climats* (*İklimler*, 1928) adlı romanına gönderme yapar. Eurimages başvurusu için filme bir an önce isim bulması gerektiğini dile getiren Ceylan, filme çok sevdiği bu romanın ismini vermiş; daha sonra değiştirebileceğini ancak giderek bu ismi sevdiğini ve değiştirmemeye karar verdiğini ifade eder (Ciment & Tobin, 2016, s. 118). Ayrıca metinlerarası ilişki, karakterler nezdinde de devam eder: *Uzak*'taki Mahmut ile *İklimler*'deki İsa karakterleri, kişilik özellikleri ve kadınlarla ilişkileri bakımından birbirlerine benzemektedir. İkisinin de belirli açılardan travmatik kişiler olduğu düşünülebilir, angajman onları boğar; bununla birlikte yarına dair bilinmezlik taşımaları gibi, güvensiz cümlelerle konuşmak gibi ve içsel dünyasıyla karşıdaki insan arasında mesafe yaratmak gibi kimi özellikleri paylaşırlar (Atam, 2011, s. 309).

Üç Maymun ismi ise felsefesi sekizinci yüzyılda Hindistan'da ortaya çıkan, daha sonra Çin'e ve Japonya'ya geçen bir anlatıdır. Hindistan'daki inanış; insanların, görmediği, işitmediği ve duymadığı zamanlar şeytanın onlara karışmaması ve dokunmaması üzerinedir (Karabiber, 2019, s. 8-9). *Üç Maymun* filminin ismi, Çehov'un bir öyküsüne atıfla "*Hayaller*" olarak düşünülür. Daha sonra senaryo yapısının giderek görmemek-duymamak-müdahale etmemek noktasına doğru sürüklenmesi ve bu felsefenin evrensel bir niteliği taşımasından ötürü de "*Üç Maymun*" ismini tercih ettiği dile getirilir (Onat, 2012, s. 390-391).

Bir Zamanlar Anadolu'da filminin ismi ise Ceylan'ın, Sergio Leone'ye yaptığı göndermeyi içerir. Bu isimde bir film çekmeyi hep istediğini dile getiren Ceylan, filmdeki bir karakterin -*Arap Ali*- diyaloguna yedirme fikriyle, bu ismi uygun görmeye başlar. Sergio Leone'yi sevdiğini ve ayrıca ona bir selam göndermenin fena olmayacağını ifade eder (Alam, 2019, s. 231). Ayrıca Ceylan, karakter yaratımında Çehov'un *Güzeller* ve *Sorgu Yargıcı* adlı hikayelerinden öykünmeler ile metinlerarası ilişki kurar. Ceylan, film yapma arzusunu kamçılacak yeterli malzemenin elinde mevcut olmadığını ve Çehov öyküleri ile hikâyeyi zenginleştirebileceğini düşünmüş; Doktor, Savcı, Muhtarın kızı gibi

karakterlerin direkt olarak bu öykülerden faydalanılarak yaratıldığını ifade eder (Pirlanti, 2016, s. 238). Film ayrıca manda yoğurdu sahnesi, savcının prostat meselesi, Clark Nusret diyalogu, Arap Ali'nin köy muhtarıyla eşek muhabbeti üzerinden atışması gibi Çehov'da da görmeye alışık olduğumuz kara mizah öğelerini barındırır (Akın, 2017, s. 70).

Ahlat Ağacı filminde ise Ceylan'ın, Çehov, Nietzsche, Dostoyevski, Kant, Yunus Emre, Peyami Safa, Polat Onat gibi isimlerle metinlerarası ilişki kurduğunu görürüz.²⁰ Filmin ismine ilham veren ise filmin senaristlerinden Akın Aksu'nun *Ahlat'ın Yalnızlığı* öyküsü olmuştur. Filmin ismi ise genellikle, bir orman ağacı olmayan, açıkta ve yalnız bulunan; ayrıca "armudun anası" olarak bilinmesine rağmen tam olarak bir armut ağacı da olmayan, dolayısıyla arada-derece kalmışlığı sembolize eden ahlat ağacından gelir (Geçgin, 2018, s. 102-103). Ahlat Ağacı aynı zamanda, filmdeki Sinan karakterinin yazdığı kitabın ismi olarak da yer alır. Karakteri Sinan'ın taşradaki karşılaşmaları olarak kısaca özetleyebileceğimiz filmde; Ceylan, bu karşılaşmaların yapısını inşa etmek ve anlamını daha derin bir şekilde kurabilmek açısından burada bahsedilen birçok isme başvurur; genel olarak bu başvuru, karakterlerinin görüşünü açıklamak veya görüşün gücünü arttırmak amacıyla, metinlerarası yöntemlerden olan alıntı ve anırtırma dahilinde gerçekleştirilir ve böylelikle Ceylan, filmsel anlatısını metinlerarası ilişkiler ile güçlendirir.

²⁰ <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/ahlat/credits.php?mid=4>

4. KİŞ UYKUSU FİLMİNİN METİNLERARASI BAĞLAMDA ANALİZİ

Çalışmamızın bu son bölümünde, 2014 yapımı Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filminin metinlerarası bağlamında analizini gerçekleştireceğiz. Öncelikle, *Kış Uykusu* filmine genel bir bakış sağlayıp, filmin metinlerarası ilişkiler konusundaki belirginliğini ifade edeceğiz. Bu ilişkilere genel bir bakış sağlarken, Ceylan'ın tercihlerindeki nedenleri ortaya çıkarmaya çalışacağız. Daha sonra filmi bölümlere -başlıklara- ayırarak, her başlık altında ele aldığımız sahnenin, metinlerarası bağlamda analizini ortaya koyacağız. Bu başlıklar -prolog, para yakmak, mektup, kötülüğe karşı koymamak vd. gibi- ele aldığımız sahnelerle dair anlamı içinde saklayan başlıklardır. Bu başlıklar altında ele aldığımız filmde, Ceylan'ın metinlerarası bağlamda hangi eserlerle veya kişilerle ilişki kurduğunu, bu ilişkileri hangi metinlerarası yöntemlerle gerçekleştirdiğini ortaya koyacağız.

4.1. Giriş Mahiyetinde

Kolker, bir auteurün sinemasını incelemenin, tıpkı bir roman yazarı, ressam, şair ya da bir bestecinin sanatını incelemek gibi, “tematik ve biçimsel modelleri, benzer düşüncelerin birbiriyle tutarlı ya da çelişkili olmasını, görüntüleri nasıl benzer yollarla oluşturduğunu, tarih ve insan davranışına dair tutarlı bir düşüncenin sanatçının yapıtında nasıl ortaya çıktığını keşfetmenin bir yolu” haline geldiğini ifade eder. Auteur olarak yönetmeni ileri sürmekle birlikte, birey/sanatçı ile yapıtı arasında bir ilişkinin kurulabilmesinin ve böylelikle imgelemin geliştirdiği anlam ve stilin yapılarının analizini gerçekleştirebilmenin imkânının bulunduğunu ve bu durumun, bir sinema filmini, hakkında yapılacak çalışmalar için, “sanatçının/yönetmenin yaratıcı dışavurumu” olarak algılayabilme imkânı kazandırdığını ifade etmektedir (Kolker, 2011, s. 173). Ceylan sinemasının gelişimini takip ettiğimizde, yönetmenin bir auteur olduğunu ifade edebilmekteyiz. Bu ifadenin gücü, Kolker'in belirttiği gibi, benzer düşüncelerin tutarlılığı, bu düşüncelerin benzer yollarla oluşturulmuş olması gibi durumlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamızın daha önceki sayfalarında Ceylan'ın bir auteur olarak kendisini ve sinemasını incelemenin fırsatını bulmuştuk. Ceylan'ın sinemasında

var olan ve bir devamlılık halinde olan -ilk filminden şu anki son filmine kadar- başka bir benzerliğin ise kurduğu metinlerarası ilişkiler olduğunu söyleyebiliriz. Nuri Bilge Ceylan'ın, kendi sinemasında edebiyat, resim, müzik, tiyatro ve sinema gibi birbirinden farklı sanatlarla metinlerarası ilişki kurduğunu görüyoruz. Ceylan, sinemasının hem görsel biçimi hem de metinsel düzlemi açısından birçok sanatçı ile ortaklık kurar; onları anar ve onlar ile birlikte anılır. Birbirinden farklı ve oldukça geniş bir skalada olan başka sanatçıların kendisi üzerindeki etkisi için Ceylan, ruh birliğinden söz eder. Ona göre; birtakım yazarlar, sanatçılar arasında kan bağından ya da toprak birliğinden çok daha güçlü bir akrabalık, bir ruh birliği söz konusudur. Bu ruh birliği sayesinde, klasik metinleri, başka kültürlere dair olayları/hikayeleri veya alıntı dahilinde gerçekleştirilebilecek diyalogları/monologları bugüne ve kendi sinemasına uyarlamak imkânı bulabildiğini ifade eder (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 265). Ceylan sinemasındaki metinlerarasılığa dair gerekli açıklamaları bir önceki başlığımızda ortaya koymuştuk. Çalışmamızın bu son bölümünde ise, bir önceki bölümde ele aldığımız Ceylan sinemasındaki metinlerarasılığı daha fazla detaylandıracak; onun 2014 yapımı, Altın Palmiye (*Palme D'or*) ödüllü “*Kış Uykusu*” filmini metinlerarası ilişkiler bağlamında analiz etmeye çalışacağız.

Kış Uykusu filmi, emekli bir tiyatrocu olan Aydın'ın, Anadolu bozkırlarının ortasında -*Kapadokya (Güzel Atlar Ülkesi)*- adeta bir kış uykusuna yatmış gibi görünen ıssız bir mekânda, kendisiyle, hayalleriyle, sevdikleri ve taşrayla kurduğu ve düşe kalka sürdürmeye çalıştığı ilişkilerini konu alır. Film, Aydın karakterinin eşi Nihal ve kardeşi Necla ile tahripkâr ve boğucu ilişkilerini mercek altına almakla birlikte; Aydın karakteri üzerinden insan ilişkilerinin yarattığı çaresizlik, hayal kırıklığı, önyargılar gibi her türlü çıkışsızlığı konu edinir.²¹ Bu yönüyle *Kış Uykusu* filmi, Ceylan'ın diğer filmlerinde olduğu gibi, “insan varoluşunun çatışma halindeki evrensel gerçekleriyle ilgilen[en]” (Aymaz, 2018, s. 6) bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca film, bireyin iç dünyası, kadın-erkek ilişkileri, kent/taşra karşıtlığı ve yabancılaşma gibi Ceylan'ın çok sevdiği konuları da bir araya getirir (Kılıç H. İ., 2019, s. 143).

²¹ <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/wintersleep/story.php?mid=3> [Erişim Tarihi: 5 Haziran 2020]

Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, *Kış Uykusu* filmi, Ceylan'ın önceki filmlerinden farklı olarak oldukça konuşkan bir filmidir. Bu konuşkanlığı ile *Kış Uykusu*'nun “fikirler üzerine” bir film olduğu ifade edilebilir. “Kavramsal açıdan yoğun, analitik olarak zengin sahneler aracılığıyla izleyiciye birçok felsefi fikir sunar” (Diken, 2015, s. 10). Bu sayede Ceylan filmde, eylem ve düşünmenin değerini, kötülüğe karşı direnmeye bağlamında iyi/kötü diyalektiğini, yardım ve merhametin ahlaki sorgusunu tartışmaya açar (Zengin H. S., 2019, s. 51). Filmin bu yönüyle felsefi bir deneme çalışması olduğu söylenebilir (akt. Diken, 2015). *Kış Uykusu*'nda felsefi tartışmaların zenginliği, diyaloga fazlaca yer verilmesi ve oldukça yoğun bir şekilde kurulan metinlerarası ilişkilerin belirginliği ile filmin edebi bir tat taşıdığını da ifade edebiliriz. Nuri Bilge Ceylan verdiği bir röportajda, filme dair gerçekleştirdiği çalışmalarının başından beri filmin, edebi bir tada sahip olmasını istediğini; felsefi metinlerden, edebi eserlerden ve tiyatrodan aldığı hazzı bir şekilde filme taşımak istediğini ifade eder (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 261). Biz de çalışmamızda, Ceylan'ın bu isteğinin, filmsel anlamı yaratmakta ne gibi metinlerarası ilişkiler kurduğunu ortaya koymaya çalışacak ve bu ilişkilerin, filme yansımalarını, filmin anlamsal zenginliğine ne gibi katkılar sunduğunu ifade etmeye çalışacağız.

Nuri Bilge Ceylan'ın, Altın Palmiye ödüllü *Kış Uykusu* (2014) filmi, metinlerarası ilişkiler bakımından oldukça zengin bir metin/film olarak karşımıza çıkmaktadır. Ceylan'ın, filmde Anton Çehov, William Shakespeare, Voltaire, Andre Gide, Jack London ve Fyodor Dostoyevski gibi isimlerin metinlerinden alıntılar yaptığı görülmektedir. Bunun yanı sıra, Schubert'in “ölüm sonatı” olarak adlandırılan 20 numaralı sonatı ve Ilya Glazunov'un resimleri, Sam Sheapard, Albert Camus ya da Shakespeare gibi isimlerin oyunlarının afişleri filmde yer alır. Görsel olarak Tarkovski sinemasına dair bir anırtırma sağlamakla birlikte film için, Bergman'ın tek bir evde birkaç karakter arasında geçen “chamber piece”leri²² ile ortaklık kurulabilir.

²² Sınırlı bir ortamda kısa bir süre içinde etkileşime giren az sayıda karakter içeren bir film türü olarak ifade edilebilir. Bu filmlerde, ana karaktere destek olarak ek karakterler ve ortamlar bulunur, ancak sayıca azdır ve yalnızca kısa bir süre görünür. Detaylı bilgi için bkz. <https://wonderfulcinema.com/chamber-piece-definition/> [Erişim Tarihi: 5 Haziran 2020]

Ceylan sinemasında, Çehov’un etkisi belirgindir. Ceylan, daha önceki filmlerinde Çehov’dan hem metinlerarası yöntemlerden biri olan alıntı dahilinde hem de bir diğeri olan öykünme yöntemi ile birlikte ondan oldukça sık faydalanır. *Kış Uykusu* filmi için de bunu söylemek doğru olacaktır. *Kış Uykusu* filminin iskeletini, Çehov’un “*Karım*” ve “*İyi İnsanlar*” öyküsü oluşturur. Ceylan, filmin sonunda gerçekleştirdiği pastiş kullanımını belirtmekle birlikte, verdiği röportajlarda da bu durumu dile getirir. Ceylan, senaryosunun Çehov’un birkaç kısa öyküsünden yola çıkarak oluşturulduğunu, daha sonra senaryonun gittikçe zenginleştiğini; birbirinden farklı yaş ve konumlarda, çeşitli sosyal statülerde karakterlerin bir arada olduğu bir senaryoya dönüştüğünü ifade eder (Dinçkök, 2016, s. 254).

Kış Uykusu filminde özellikle Çehov’un “*Karım*” adlı öyküsü ile metinlerarası ilişkiler kurulduğu görülmektedir. Ceylan, “*Karım*” adlı öyküyü ilk kez okuduğunda, karakterlerin, çevresindeki insanlara şaşırtıcı derecede benzediğini fark etmiş ancak öykünün bol miktarda iç düşünce ve betimleme barındırdığı için, sinemaya uyarlanmasının zor olduğunu; iç düşünce ve betimlemelerin çıkarılması durumunda ise elde sadece kuru bir olaylar dizisinin kaldığını düşündüğünü ifade eder. Ancak öykünün, ondan vazgeçilmeyi olanaksız kılan bir ruhu olduğunu ve üzerinde tuhaf bir çekicilik yarattığını belirtir (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016).

Çehov’un “*Karım*” adlı öyküsüne kısaca değinecek olursak; öykü, Pavel Andreych ile karısı Natalya Gavrilovna’nın aynı evi paylaşmalarını ve birbirinden uzak, iki yabancı olarak yaşamalarını konu alır. Andreych, varlıklı biridir ve uzunca bir süredir başlamak istediği “*Demiryollarının Tarihi*” adlı çalışmasını gerçekleştirmek istemektedir. Ancak, bulunduğu yörede köylerden birinden -*Pestrovo köyü*- isimli olarak -*bir duacınız*- mektup alır. İsimli mektupta, Pestrovo köyü halkının sıkıntılarından bahsedilmektedir ve varlıklı biri olarak Pavel Andreych’ten yardım talep edilmektedir. Bu yardımın sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilmesi konusunda şüpheleri olan Andreych, eski dostu olan İvan İvanich Bragin’i, yardım konusunda desteğini almak için çağırır. Andreych mektubu karısı Natalya Gavrilovna ve Bragin karşısında okur ancak beklediği desteği onlardan alamaz. Bu konuda yakınlarının desteğini göremeyen Andreych, karısı Natalya ile arasındaki anlaşmazlık üzerine konuşmak için yanına gider. Ancak, bir toplantı hali

vardır. Burada, Bragin ve Doktor Sobol ile karşılaşır ve sohbet etmeye tutuşur. Karısı, onu kenara çekerek gitmesini istediğini söyler. Toplantı, karısı Natalya tarafından yoksullar adına düzenlenmiş bir toplantıdır. Andreyiç karısının böyle bir çabayı kendisinden gizli bir şekilde yürütmeye çalıştığını öğrenince, buralardan gitmeyi kafasına koyar. Ancak gitmeden, karısının düzenlediği yardım kampanyasına bağışta bulunmak ve karısıyla arasını düzeltmek ister. Bu sebeple, onun odasına gittiğinde, konuşmalar şiddetlenir ve gittikçe birbirini eleştirmeye dönüşür. Natalya, kendisine karışmamasını ve Andreyiç’e gitmesi gerektiğini ifade eder. Andreyiç ise zaten gitmeye karar verdiğini; bunu bildirmek için geldiğini, ancak bu yardım kampanyasını görünce, bu mühim işin, böylesi iş bilmez insanlara bırakılamayacağını düşündüğünü ve bu sorumluluğu kendisinin üstlenmesi gerekeceğini dile getirir ve bütün evrakları düzenlemek için alıkoyar. Daha sonra bu düzenleme işinden oldukça sıkılan Andreyiç, bu işten vazgeçtiğini ve yarın ayrılacağını söyler. Ancak gitmeden önce, karısı Natalya’nın onu suçlu gördüğünü ve hangi sebeple kendisini suçladığını anlatmasını ister. Daha fazla dayanamayan Natalya ise bir bir Andreyiç’e, onun hakkındaki düşüncelerini ifade eder. Daha sonra Andreyiç, gitmek için tren istasyonuna varır fakat gitmekten vazgeçer. Arkadaşı İvan İvanıç Bragin’in evine gider. Burada, Doktor Sobol ile karşılaşır. Doktor Sobol ile hem sıcaklığın hem de alkolün etkisi ile tartışmaya başlarlar. Doktor Sobol, tartışmalarının bir yerinde, çalınan çavdarlarının peşine düşülmesi ve yoksulların halini anlamaması açısından, Andreyiç’e bir eleştiri getirir. Bu eleştiri, tartışmanın oldukça hiddetlenmesine sebep olur. Tartışma sona erer ve yatılır. Sonraki günün akşam saatlerinde eve gitmek üzere yola çıkılır, yolda bir meyhaneye uğranılır ve Doktor Sobol, Natalya Gavrilovna’nın yardımlara yönelik gayretkeşliğinin anlamsızlığını/yetersizliğini dile getirir ve Andreyiç, kendince bir çözüm üretir. Meyhaneden ayrılıp, evine gelir. Natalya’nın karşısına çıkar ve gidemediğini, dünden beri içine yerleşen yeni adamın gitmesine izin vermediğini, kendisini uşağı olarak kabul etmesini istediğini dile getirir. Daha sonra Andreyiç, bütün sorunlarını halletmiş şekilde, “Demiryollarının Tarihi” adlı incelemesini yazmaya koyulur (Çehov, Karım, 2012). Ceylan, eşi Ebru Ceylan ile senaryo üzerine çalışırken, öykünün iç düşünceler ve tasvirlerden arta kalan kısmı için öykü çatısının yeterli olmadığını düşünmüş; yeni olaylar, başka karakterler ve hatta Çehov’un başka bazı öykülerini de senaryoya dahil ettiğini ifade etmiştir (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 260). Bunlardan birisi de Çehov’un “İyi İnsanlar” adlı öyküsüdür.

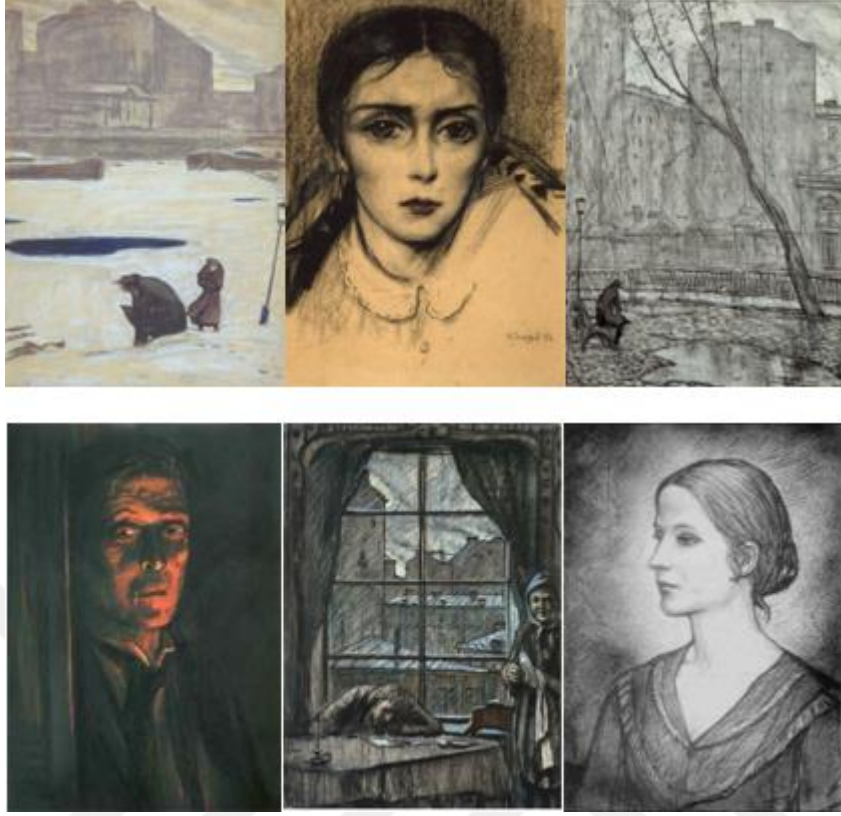
Çehov'un "*İyi İnsanlar*" adlı öyküsü, Moskova'da demiryollarında denetçi olarak çalışan ancak ne iş yaptığı sorulduğunda, "Edebiyatla uğraşıyorum" diyen Vladimir Semyonîç Liadov ile uyumsuz, pasaklı, ölgün, suratsız bir kadın olarak görünen doktor kardeşi Vera Semyonovna arasındaki fikir ayrılıklarını ve gittikçe birbirlerinden uzaklaşmayı konu edinir. Vera Semyonovna üniversiteyi bitirdikten sonra bir mimar ile evlenir. Aradan bir ay dahi geçmeden kocası tifoya yakalanıp, vefat eder. Vefat etmeden önce hastalığı Vera'ya bulaştırır. Uzunca bir süre hasta yattıktan sonra iyileşip ayağa kalktığında, kocasının öldüğünü öğrenen Vera Semyonovna intihara teşebbüs eder. Ancak uğraşlar sonucu hayata döner ve doktorluğu bırakıp, abisinin yanına taşınır. Abisi Semyonîç'in yanına taşındıktan sonra işsiz güçsüz, suskun ve uyuşuk birine dönüşür. Abisine olan sevgisi sonsuzdur. Onun çalışma tarzını beğenir, eleştiri yazılarına bayılır. Abisi yazı yazarken, çoğu zaman yanında oturur, gözlerini abisinin yazı yazan elinden ayırmaz. Bir gün, abisine, "kötülüğe karşı koymamak ne demektir?" gibi bir soru sorar ve abisinden mantıksal bir açıklama getirmesini ister. Ancak abisi, bu felsefenin saçmalığı ile ilgili düşüncelerini ifade eder. Ve bundan sonra ilişkileri eskisi gibi olmaz. İki kardeş arasındaki ilişkiler günden güne bozulur. Vera Semyonovna'nın bu tartışmaların ardından yavaş yavaş yaşam tarzında değişiklikler başlar. Okumaksızın, bir şey yapmaksızın yalnızca düşünerek günlerini geçirir. Hizmetçilerinin sağladığı rahatlıkları geri çevirir; kendi odasını kendi toplar, iskarpinlerini kendisi boyar, giysilerini kendisi temizler, her işi kendisi yapan birine dönüşür. Sık sık abisini çalışmaları esnasında izleyen Vera, abisinin odasına gitmez; hatta kendi odasından çıkmaz olur. Ve bir yaz sabahı, N. İline, çiçek aşısı kampanyasına katılmak üzere evden ayrılır. Semyonîç ise eleştiri yazılarını yazmayı sürdürür ve günün birinde zatürreye yakalanarak, bir süre sonra ölür (Çehov, 2011).

Kış Uykusu filminde de Aydın'ın kendisine gönderilmiş ve yardım çağrısında bulunulan ve bu durumda ne yapılabileceği üzerine görüşlerini öğrenmek isteyerek Suavi ve Nihal'i gelen mektubu okumak için odasına davet ettiği sahneden başlayarak, evinde gerçekleştirilen toplantıya katılıp, karısı Nihal tarafından ayrılmasının istenmesi, Nihal ile gerçekleştirdikleri tartışmalardan ve ayrılmak için tren istasyonuna gidip, sonrasında vazgeçip, Suavi'nin evine gitmesi; burada, Öğretmen Levent ile tartışmaları ve eve dönüp karısı Nihal'den af dilemesi ve üzerinde çalıştığı kitabı yazmaya başlaması açısından,

Çehov'un *Karım* öyküsü ile pastiş (öykünme) kullanımının gerçekleştirildiği görülür. Aynı zamanda, kardeşi Necla ile odasında gerçekleştirdiği tartışmalar -kötülüğe karşı koymamak felsefesi- ise yine Çehov'un *İyi İnsanlar* adlı öyküsünden alınmıştır. Ancak Ceylan, bu iki öyküye öykünmek ile sınırlı kalmamış, hikayesini oldukça zenginleştirmiştir. Gerçekleştirdiği bir röportajda Ceylan, bu iki öykünün yanı sıra, Ebru Ceylan ile birlikte çevrelerinde yakından/uzaktan tanıdıkları bazı insanların iyi bildikleri özelliklerini ekleyerek, kendi deneyimlerinden; bildikleri ve yaşadıkları üzerinden *Kış Uykusu* filminin senaryosunu oluşturduğunu dile getirir (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 264).

Filme geçmeden hemen önce, Ceylan'ın hem afiş yaratımında hem de filmin birçok sahnesinde resimsel alıntı olarak yararlandığı, Ilya Glazunov illüstrasyonlarına da değinmek gerekmektedir. 1930'da dünyaya gelen Ilya Glazunov, Rus ve Rusya Tarihini devasa anıtsal tabloları ve kolajlarıyla anlatan, din ve İsa kavramlarını Rus milliyetçiliği tavrıyla tablolarında işleyen bir 20. yüzyıl ressamıdır. Sanat anlayışını biçimlendirirken, Rusya'nın geçmişine bağlı kalan Ilya Glazunov'un eserlerinde, bu geçmişin izleri ve yaşadığı çağa yönelik hoşnutsuzluğu görülür (Körük, 2019). Glazunov'un ayrıca, Rus edebiyatına yönelik çalışmaları da vardır. Glazunov bu çalışmalarında, Rus edebiyatının -ve hatta dünya edebiyatının- Dostoyevski, Tolstoy, Lermontov, Gonçarov vd. gibi önemli isimlerinin eserlerini resimlendirmiştir.²³ Nuri Bilge Ceylan'ın, *Kış Uykusu* filminde, Glazunov'un bu çalışmaları ile metinlerarası bir ilişki kurduğu görülür. Resimsel alıntı olarak kurduğu ilişkide Ceylan, Glazunov'un altı farklı çalışmasına yer verir. Bütün bu illüstrasyonlar, Glazunov'un Dostoyevski'nin eserlerine yönelik yaptığı çalışmalardır.

²³ Glazunov'un Rus edebiyatına yönelik çalışmalarını görmek için: <http://glazunov.ru/en/art/images-of-russian-literature> [Erişim Tarihi: 7 Haziran 2020]



Fotoğraf 11: Ilya Glazunov'un İllüstrasyon Çalışmaları

Çalışmamızın sonraki sayfalarında, filmin sahnelerini, bazı başlıklar (prolog, para yakmak, kötülüğe karşı koymamak vd. gibi) altında ele alıp; yönetmenin, bu sahneleri oluştururken, kurduğu metinlerarası ilişkileri nasıl ele aldığını, metinlerarası ilişkilerin hangi yöntemlerle gerçekleştirilmiş olduğunu ve bu ilişkilerin filmin anlamsal zenginliğine ne gibi katkılar sunduğunu bu başlıklar altında tartışacağız. Çalışmamızın daha önceki sayfalarında *Kış Uykusu* filminin konusuna dair yeterli bilgiyi sunmuş olduğumuz için, filme dair geniş özet ayrı bir başlık altında ele almak yerine, filmin analizi gerçekleştireceğimiz başlıklar altında ele almanın ve bu şekilde bir bütünlük sağlamanın daha uygun olduğunu düşünmekteyiz.

4.2. Prolog

Prolog (Prologos), sinemaya tiyatrodan geçen bir kavramdır. Aristoteles, *Poetika* adlı çalışmasında prologosu, Antik Yunan tragedyalarındaki başlangıç bölümü olarak ifade eder. Bu bölüm, koronun sahneye gelişinin öncesinde yer alır ve oyuna dair açıklamaları kapsar (Aristoteles, 2019, s. 31). Sinema sanatında prolog kullanımının üç farklı çeşidini görmekteyiz: bunlardan birincisi, filmin hikayesi içindeki en etkileyici olayı alıp filmin başında vermek; ikincisi, filmin hikayesinin akışında göremeyeceğimiz, daha öncesinde meydana gelmiş ama hikaye açısından önemli olan bir kesiti filmin başında vermek; üçüncüsü ise, filmin hikayesinin geçtiği döneme, yaşandığı bölgeye, insanların yaşayış biçimine dair bir bilgi sunması amacıyla kurgusal anlamda hazırlanmış bir kesiti filmin başında vermek olarak karşımıza çıkmaktadır (Dilara, 2020). Prolog kullanımının amacı, hikâyenin algılanabilirliğini kolaylaştırmak ve hikâyeyi güçlendirmektir. Bu yönüyle, filmin hikayesine dair önemli göstergelerin mevcut olduğu bir alan olarak varolur. Nitekim *Kış Uykusu*’nda da prolog bölümünün, Ceylan tarafından dizaynı, önemli göstergeleri kapsar ve hikâyeye dair genel bir özet içerir niteliktedir.



Fotoğraf 12: Aydın, filmin hemen başında çalılıklar arasında yalnız ve düşünceli gösterilir.

Kış Uykusu’nun prolog bölümü, yanan çalılarla açılır. Ceylan, daha sonra Aydın’a kesme yapar. Geniş bir resim içerisinde, küçük bir ayrıntı olarak gösterilir, Aydın. Onun “küçük, tekil ve çizgisel varlığı” (Duman & Beşgen, 2019) yalnızlığını öne çıkarır bir özellik taşır. Ceylan, filmin birçok sahnesinde Aydın’ı, buna benzer şekilde

birçok kez çerçeve içerisine alır. Ceylan, Aydın'ı bu şekilde çerçevelemekle, çok sevdiği yönetmen olan Tarkovski'ye yönelik bir anıştırma sağlar. Nitekim Ceylan, "bir sahneyi tasarlarken, kamerayı yerleştirirken, hatta objektifi tercih ederken bile insan, elinde olmadan çok sevdiği yönetmenlerin etkisinde kalabiliyor" der (Yalçın, 1999). Benzer şekilde Tarkovski de karakterlerini, geniş bir uzamda, tıpkı Ceylan'ın yaptığı gibi doğanın içinde, düşüncelere dalmış ve yalnız bir şekilde çerçeve içerisine alır.

Aydın, daha sonra elinde topladığı mantarlar ile otele gelir. Otelin ismi, Othello olması yönünden dikkat çekicidir. Ceylan metinlerarası bir ilişki kurarak, William Shakespeare'in *Othello* adlı oyununa gönderge sağlar. Metinlerarası yöntemlerden biri olan gönderge, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, alıntı yapmadan başka bir kişiyi, yazarı, yapıtın adını vb. doğrudan anmak biçiminde tanımlanmaktadır. *Othello*, ilk olarak 1604 yılında sergilenmiş bir Shakespeare tragedyasıdır. Oyun, Venedik devletinin hizmetindeki komutan Othello ile soylu bir ailenin kızı olan Desdemona'nın birbirlerine olan aşklarını konu alır. Çok sevdiği karısı Desdemona'yı, ona karşı düzenlenmiş entrikalardan doğan kıskançlığı sonucu kendi elleriyle öldüren Othello, kendisini de hançerler ve oyun tamamlanır. Othello, kendi tabiriyle; "akılsızca ama çok seven biri, kolayca kıskanmayan ama bir kez kıskandı mı kendini kaybeden biri" olarak karşımıza çıkar (Shakespeare, 2020, s. 155). Aydın'ın da eşi Nihal'e karşı duyduğu kıskançlığı Ceylan'ın seyirciye hissettirme yollarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır, Othello ismi. Nitekim Ceylan, daha sonra eşi Nihal'in nerede ve ne yaptığını otel çalışanına sorduğunda, Aydın'ı yine Othello tabelası altında çerçeve içerisine alır. Bu, aynı zamanda Aydın'ın daha sonra öğreneceğimiz tiyatrocu kimliğini de öne çıkaran bir göndergedir. Filmde, otelin adının özellikle Othello olarak seçilmiş olması, böylelikle Ceylan'ın seyirciye sunduğu filme dair anlam sağlayıcılardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonrasında Aydın'ı otel lobisinde, oradan da otelden biraz uzakta konuşlandırılmış odasında görürüz. Odasının, otele uzaklığı, Aydın karakterinin, insanlara karşı mesafeli olduğuna dair bir sezi sunar. Aydın'ın odası ise ayrıca önemlidir. Burada, birçok önemli gösterge, birden fazla sanatçı ve/ya eser ile metinlerarası ilişki kurulur. Aydın'ın odasının Ceylan tarafından dizaynı, Aydın karakterine yönelik tanımlayıcı bilgiler sunmaktadır. Odada, çok sayıda afiş bulunmaktadır. Bu afişler

duvarda ve yerde görünürler. Ayrıca, odada İlya Glazunov'un illüstrasyonları ve masklar da bulunmaktadır. Ceylan, bu afişleri ve resimleri farklı zamanlarda farklı şekillerde çerçeve içerisine alır. Böylelikle, metinsel düzlemde ortaya koyulmaya çalışılan filmsel anlam, kurulan metinlerarası ilişkilerin de yardımıyla görsel açıdan da yaratılmaya çalışılır. Bu göstergelerin, filmsel anlama katkılarını daha sonraki sahnelerde anlamsal bir bütünlük sağladığında detaylandıracağız. Odasında, çalışma masasında gördüğümüz Aydın, masasından kalkar ve pencereye doğru gelir.



Fotoğraf 13: Aydın, çalışma masasından kalkar ve pencereye doğru gelir.

Ceylan, pencerenin önünde duran Aydın'a optik kaydırma (zoom-in) yaparak yaklaşır. Bu çerçeveleme ayırt edici bir niteliktedir. Ceylan, metinlerarası yöntemlerden biri olan gönderge yöntemi ile Muhsin Ertuğrul ile ilişki kurar. Bu ilişkide dikkat edilecek birkaç özellik söz konusudur. Kullanılan bu afişe dikkat edildiğinde, Muhsin Ertuğrul ismi ve “Bir Ömür Tiyatro” ve hemen altında yüzyıllık bir tarih olan “1892-1992” bulunmaktadır. Afişin ilgi çekici özelliği ise; yapılan araştırmalar sonucu, Ertuğrul'un “Bir Ömür Tiyatro” adlı herhangi bir oyununa ve/ya bir filmine rastlanılmamaktadır. Altındaki tarihlerde ise Ertuğrul'un, 1892 yılında doğduğu bilinmekle birlikte, 1979 yılında vefat ettiği bilinmektedir (Kosova, 2018). Ceylan'ın özellikle bu tarihleri ve Muhsin Ertuğrul gibi bir ismi kullanması konusunda bazı varsayımlar vardır. Kosova, yönetmen Ceylan'ın bu tercihlerde bulunmasının iki şeyi düşündürdüğünü ifade eder: birincisi, Ertuğrul'un sinemamızı tiyatro estetiğine bağımlı kılması; ikincisi ise filmin Türk sinemasının yüzüncü yılında vizyona girmiş olmasıdır. Kosova, bu çıkarım

üzerinden yönetmenin “sinemamızın yüzyılına dair tiyatro oynanmış bir yüzyıl” demek istediğini ifade eder (2018, s. 176-177). Bununla birlikte, olası bir başka varsayım ise Ceylan’ın, bu tercihlerinde, Aydın karakterinin tiyatrocü kişiliğine yönelik tanıtıcı bir bilgi sunmak istediği, aynı zamanda, Ertuğrul’un, Türk sinemasının -neredeyse- başlangıç olarak kabul edilen ismi olmasından ötürü, bir saygı anlatımında bulunmak istediğidir.²⁴ Bu varsayımın daha kuvvetli olduğunu ifade edebiliriz çünkü Ceylan’ın, tiyatroya karşı mesafeli olmadığını ve *Kış Uykusu* filminde, tiyatrodan aldığı hazzı bir şekilde filme yedirmek istemiş olduğunu dile getirdiğini biliyoruz (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 261). Ceylan, optik kaydırma hareketi ile Aydın’ın kafasına, sanki zihnine giriyormuş gibi bir hareketi gerçekleştirir. Bu yönüyle, filmin, Aydın ile ilgili olduğu; Aydın’ın zihnindekilere yönelik olduğu bilgisi, Ceylan’ın sinemasal anlamda kullandığı bu teknik ile ortaya koyulur. Aydın’ın zihnine doğru ilerlediğimizde, ekran kararır ve filmin ismi - *Kış Uykusu*- gelir, böylelikle prolog tamamlanır.

4.3. Taşı Günahsız Olanınız Atsın

Aydın karakterini, kahyası Hidayet ile birlikte, Othello otelin düzenlemesine dair birkaç süs eşyası almak için arabada seyahat halinde görürüz. Süs eşyalarını almak için geldikleri yerde, bir okul çıkışına denk gelirler. Kalabalık bir öğrenci grubu arabanın etrafından dağılır. Bu kalabalık arasında bir çocuk (İlyas), olduğu yerde durup Aydın’a öfkeli bir şekilde bakar.

²⁴ Yönetmenin bu konuda herhangi bir söylemine rastlanılmamaktadır.



Fotoğraf 14: İsmail'in oğlu İlyas'ın arabadaki Aydın'a attığı öfkeli bakış.

Aydın, çocukla göz göze gelir ve fakat daha sonra başını çevirir. Çocuk, Aydın'ın tanımadığı biridir. Daha sonra Hidayet elindeki eşyalarla gelir ve otele doğru yol alırlar. Aydın, yörenin zenginlerinden biridir; otel ile birlikte yörede, babasından kalma birçok mülkün de sahibidir. Mülklerinde oturan ve kirasını ödeyemeyen kiracıları icraya verir. Kendisini bir yazar -entelektüel uğraşlarla ilgili- gördüğü için de bu tür işleri Hidayet ve avukatlarına devretmiştir. Dönüş yolunda, kiracıların ödeme yapıp yapmadığı üzerine Hidayet ile konuşurken, arabaya bir taş fırlatılır ve cam çatlar. Hidayet taşı fırlatan çocuğu yakalamak için koşar ve çocuğu suya düşmüş bir şekilde yakalayıp, getirir. Çocuk, Aydın'a öfkeyle bakan çocuğun kendisidir. Çocuk, evine götürülür. Babası İsmail, önce çocuğuna bu hareketinden dolayı tokat atar, sonra ise Hidayet ile kavgaya tutuşur. Ayırmak için İsmail'in kardeşi, İmam Hamdi araya girer ve Aydın'a, İsmail'in davranışından ötürü ve borçlarından ötürü özürler diler; en kısa zamanda hem camın parasını hem de ödenmemiş kiraların parasını bizzat kendisinin getireceğini söyler. Çocuğun, Aydın'a öfkesinin ve taşı fırlatmasının sebebinin, evlerine icracıların polisle birlikte gelmesi, bu esnada ise zorluk çıkaran babası İsmail'in, çocuğunun (İlyas) gözleri önünde dövülmesi olduğu ortaya çıkar. Çocuk bu öfkeyi içinde taşır ve babasının gururunun incinmesine bir tepki olarak öç almaya çalışır; taşı fırlatır.



Fotoğraf 15: İlyas'ın attığı taş, camı çatlatır. İlyas, taşı attıktan sonra kaçar.

Ceylan'ın, filmin bu sahnelerinde Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* adlı eseri ile metinlerarası bir ilişki kurduğunu görmekteyiz. Ceylan, bu sahnenin yapısını kurarken *Karamazov Kardeşler* adlı esere öykünmektedir. *Karamazov Kardeşler*'de, Alyoşa, okuldan yeni dağılan çocuklarla karşılaşır. Bu çocukların yanına sokulan Alyoşa, birkaç kişiden oluşan bu çocuk grubu ile daha ileride bir çocuk arasındaki birbirlerine taş fırlatmalarının arasında kalır. Bu esnada daha ilerideki çocuk (İlyuşa), taşı Alyoşa'ya fırlatır. Yanında bulunduğu çocuklar, Alyoşa'ya, kendisinin bir Karamazov olmasından ötürü taşı ona bilerek attığını söylerler. Taş atan çocuğun yanına giden Alyoşa, çocuğa, kendisini tanımadığını ve neden taş attığını bilmediğini söyler. Yanından ayrılırken, çocuk bir taş daha fırlatır Alyoşa'ya ve üzerine zıplayarak parmağını ısırır. Alyoşa, daha sonra abisi Dmitri Karamazov'un, çocuğun babasına hakarete bulunduğunu; sakalından çekip, onu herkesin içinde sürükleyip, dalga geçtiğini; çocuğun ise bütün bu olanlara şahit olduğunu, babası için yoldan geçenlere, onu kurtarmaları için yalvarmış olduğunu fakat kimsenin aldırmadığını, hatta bu durumdan zevk aldıklarını öğrenir. Çocuk, babasının incinen gururunu -bir bakıma- onarmak ve uğradığı hakarete karşı bir tepki olarak; Alyoşa'nın da bir Karamazov olduğunu bilmesinden ötürü taşı fırlatır ve öcünü alır (Dostoyevski, 2014, s. 231-237).

Ceylan'ın kurulan bu metinlerarası ilişkide, anlamsal düzlemde bir ortaklık yakaladığını söyleyebiliriz. Nitekim metinlerarası yöntemlerden biri olan pastiş kullanımı, *benzerini yapmak* olarak da ifade edilebilir. Burada, bağlam değiştirilmiş olsa

da eylemsel olarak bir ortaklığın olduğunu, Ceylan'ın, kendi anlatısı için kurduğu bu sahnede Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* adlı eserine öykündüğünü ifade edebiliriz. Ayrıca, taş atan çocuk, Ceylan'ın bir önceki filmi *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de görülmektedir ve Ceylan'ın, önceki filmine yönelik metinlerarası bir ilişki kurduğu da düşünülebilir. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, çocuk, babasının katili olan Kenan ile karşılaşmalarında, Kenan'ın suratına taş fırlatır ve ondan hırsını alır. *Kış Uykusu*'nda gördüğümüz taş atan çocuk, böylelikle Ceylan'ın bir önceki filmi *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmine yönelik bir anıştırmayı da içinde saklar. Taşı atanın çocuk olması, İsa'nın "ilk taşı günahsız olanınız atsin" ²⁵ sözüne de referans vermektedir. Çocuk, bir günahsız olarak taşı fırlatabilecek tek kişidir. Taşı fırlatır; ama hem taşın hem de büyüklerinin günahları (yanlışları/ayıpları vb.) altında ezilir. Nitekim daha sonraki sahnelerde, İlyas'ı, amcası İmam Hamdi zorla, Aydın'dan, özür diletmeye ve el öptürmeye götürür.

4.4. Mektup

Mektup başlığı altında işleyeceğimiz bu sahneler, Çehov'un *Karım* adlı hikayesinden öykünmeleri ve bire bir yapılmış alıntıları içermektedir. Ayrıca, Ceylan, başka eserler ile kurduğu metinlerarası ilişkilerle filmsel anlamı zenginleştirir.

Sahne, Suavi adlı karakterin Aydın'a ziyareti ile açılır. Suavi karakteri, *Karım* öyküsündeki, Pavel Andreyiç'in eski dostu, Bragin'den öykünülerek yaratılmıştır. Suavi'nin görünüşü, Çehov'un İvan İvanıç Bragin'i tanımladığı gibi, "yaşlı ve şişman", "aşırı davranışlarından eser kalmayan", "şaşırtıcılığını yitirmiş bir adam" olarak karşımıza çıkar (Çehov, 2012). Ayrıca Suavi, Bragin karakterinde olduğu gibi, bölgenin ileri gelen zenginlerinden biridir ve eşini kaybetmiştir. Sahne, Aydın'a yardım çağrısı niteliğinde gelen bir mektubun ve bu mektuba karşı neler yapılabileceğinin kararına varılması için Aydın'ın, Suavi ve Nihal'e danıştığı²⁶ anları içerir. Çehov, *Karım* adlı öyküsünde, Pavel Andreyiç karakterinin, Pestrovo köyünden aldığı isimsiz -bir duacınız- bir mektuba karşı ne yapılabileceğini kararlaştırmak için dostu İvan İvanıç Bragin'i ve

²⁵ <https://incil.info/kitap/Yuhanna/8> [Erişim Tarihi: 10 Haziran 2020]

²⁶ *Karım* öyküsünde bu üç kişilik oluşumu, Pavel Andreyiç "danışma kurulu" olarak nitelendirir.

aynı zamanda eşi Natalya Gavrilovna'yı odasına davet eder. Hikayedeki bu olay, Ceylan tarafından öykünülerek yeniden oluşturulur: Pestrovo köyü, *Garip* köyü olur; isimsiz olarak gönderilmiş mektup, *Kış Uykusu*'nda, halk eğitiminde “iyi niyetli, temiz, akıllı, idealist” bir öğretmen tarafından gönderilir. Gelen mektubun içeriğine dair Suavi'ye kısaca özet geçen Aydın, mektubu okuyabileceğini söyler; okumak için masaya geçtiğinde, eşi Nihal'i de çağırırsak nasıl olur, diye sorar. Suavi'den onayı alınca, Nihal'i arayıp, fikirlerine ihtiyacı olduğunu, ofiste Suavi ile birlikte olduğunu, mümkünse gelip gelemeyeceğini sorar. Nihal gelir. Mektubu okumaya başlayan Aydın, kendisi hakkında övgü dolu sözleri okumaktan kendini alamaz. Ceylan, Aydın'ın mektuptaki övgüleri duyurmasının, “karısının gözünde yitirdiği saygıyı geri kazanmayı istemesinden” kaynaklandığını dile getirir (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 270). Mektubu okuyan Aydın, gelen bu çağrı üzerine bir şeyler yapılması gerektiğini söyler fakat Nihal ve Suavi'den umduğu desteği göremez. Bu sahnelerde hayırseverliği ile ön plana çıkmaya çalışan Aydın'ın, samimiyetsizliği ortaya koyulur. Kira ödemelerini aksatan İmam Hamdi'ye karşı göstermediği yardımseverliğini, kendisine övgüler düzen bir mektup aldı diye bir köye hayır için okul binası yapmayı istediğinde görürüz (Liktör, 2014). Nihal'den umduğu desteği göremeyen Aydın, kendisini şaşırttığını, sayesinde otelin bir hayır kurumu gibi çalıştığını ama bu yardıma karşı anlamsız bir tepki gösterdiğini ifade eder. Ceylan bu eleştirilerinde başka göstergelerle anlamı zenginleştirir.



Fotoğraf 16: Kış Uykusu Filminden Bir Kare (2014, Nuri Bilge Ceylan) ve Nastasiya Philippovna (1956, Ilya Glazunov)

Nihal'in oturduğu koltuğun hemen üstünde bulunan İlya Glazunov'un, Dostoyevski'nin “*Budala*” adlı eserinden hareketle roman karakteri Nastasya Filipovna'ya dair bir illüstrasyon çalışması görülmektedir. Ve çevresinde tabloya dönük kılıçlar vardır. Bir *resimsel alıntı* olarak karşımıza çıkan bu eser, bizi Dostoyevski'nin eserine götürür. Dostoyevski, *Budala* adlı romanında Nastasya Filipovna karakterini, koyu kumral saçlara, oldukça koyu ve iri gözlere sahip, yüzü solgun ve zayıf ama oldukça güzel bir kadın olarak tasvir eder. Eserde, Nastasya'nın da bulunduğu bir akşam yemeğinde, orada bulunan bütün erkeklerin, Nastasya'yı etkileme uğraşlarına yer verilir. Ancak bu etkileme çabaları, Nastasya Filipovna'yı gizliden gizliye aşağılamalarını da içermektedir (Dostoyevski, 2012). Filmdeki Nihal'in görünümü hem romanda Dostoyevski tarafından çizilen hem de İlya Glazunov'un illüstrasyon çalışmasındaki Nastasya'nın görünümüyle benzerlikler taşır. Tablonun yanında bulunan kılıçların da ona yöneltilen aşağılamaya karşılık geldiğini düşünebiliriz. Aydın, önce Nihal'i yardım konusunda ne yapılabileceğine dair fikirlerine ihtiyaç duyduğu için çağırır; kendisine dair övgü dolu sözleri eksiksiz okur ve karşısındakini etkilemeye çalışır fakat daha sonra, istediği karşılığı bulamayınca, iğneleyici sözlerle -bölgede yardım edilmemiş neredeyse tek bir okul dahi bırakmamış senin gibi müzmin bir yardımsever gibi...- onu eleştiri yağmuruna tutar. Ceylan'ın, metinlerarası anlamda İlya Glazunov'un bu çalışması ile kurduğu ilişkinin, filmin hikayesinin anlamsal zenginliğini arttırdığını, bununla birlikte karakterlere dair ipuçları da verdiğini ifade edebiliriz. Nihal'in odadan ayrılışından sonra, yardım konusu ile ilgili olarak Suavi'nin *Karım* öyküsünden alıntılarla, “yoksulluğun fakirliğin, bir çeşit doğal afet olduğunu, Allah'ın takdiri olduğunu, kadere karşı gelemeyeceğini” Aydın'a bildirdiğine şahit oluruz. Aydın ise Pavel Andreyiç alıntısıyla, “İyi de bunlarla mücadele etmek için de Tanrı da bize akıl vermiş ama” diye karşılık verir (Çehov, 2012, s. 135). Sahne, İmam Hamdi'nin gelmesi ile tamamlanır.

4.5. Ayak Kokusu

Hamdi hoca gelir. Aydın, Hamdi hocayı, daha öncesinde, kendisinin bir din adamı olmasına rağmen, çevresine/cemaatine örnek teşkil etmeyen, “yamuk yumuk, kılıksız bir adam” olarak tanımlar. Hamdi hocanın ziyaretinin sebebi ise kırılan camın parasını ödemektir. Otele gelen yolu yaya olarak tamamladığı için çamurlanmış

ayakkabılarını odanın dışında bırakmıştır. İmam Hamdi'nin onca yolu yürüyerek gelmiş olması, Çehov'un *Martı* adlı oyunundaki öğretmen Medvedenko'ya bir anıştırma sunar. Medvedenko, çok sevdiği kadın Maşa'ya yaranmak için her gün, 6 km yolu yürüyerek gelir (Çehov, 2020, s. 2). İmam Hamdi ile ortak özellikleri, "yaranmaya çalışmak" eylemidir.



Fotoğraf 17: Hamdi, Aydın karşısında sürekli bir mahcubiyet halindedir.

İmam Hamdi de Aydın'a yaranma çabası ile yaya olarak tamamlanması zor olan yolu, yürür ve Aydın'a kendisini bir mahcubiyetle kabul ettirmeye; onun nezdinde görülebilir, fark edilebilir ve dikkate alınabilir birine dönüşmeye çalışmaktadır. Ceylan'ın Çehov'un *Martı* adlı oyununa ayrıca metinlerarası yöntemlerden biri olan gönderge ile bir ilişki kurduğunu da görmekteyiz. Aydın'ın odasının duvarlarını süsleyen afişlerden biri Çehov'un *Martı* ²⁷ adlı oyununun afişidir. Aydın'ın tiyatrocü kimliğinin bir yansıması; onun entelektüel zevklerinin bir karşılığı olarak duvarda asılı duran afiş, aynı zamanda karakter okumalarında da dikkatle incelenmesi gereken bir nitelik taşımaktadır. Nitekim Ceylan, özellikle Çehov'un birkaç kısa öyküsü ile filmin hikayesini oluşturduğunu söylemiştir (Dinçkök, 2016, s. 254).

Aydın, odanın havasızlığını bahane ederek, soğuk olmasına rağmen pencereyi açar. Pencerenin açılma sebebi, İmam Hamdi'nin ayak kokusudur. İmam Hamdi, Aydın karşısında sürekli bir mahcubiyet, bir sıkılma ve kendini ifade etme çabası içerisinde.

²⁷ Afiş, oyunun İngilizce adı *Seagull* olarak duvarda asılı bir şekilde durmaktadır.

Yeğenin pişmanlığını büyük bir mahcubiyetle dile getiren İmam Hamdi, Çehov'un "küçük insan" tiplemesinin yansıması olarak görülebilir. Akın'a göre, Hamdi'nin üzerindeki baskı ve sorumluluk, "siyasal ya da toplumsal statüsünden ziyade kendi içinde yaşadığı psikolojik baskılara maruz kalmasından" ileri gelir. Yaşadığı hayatı kabullenen Hamdi karakteri, bilinçsiz, renksiz, sade ve kadereci kişiliği ile taşradaki küçük insanın simgesi gibidir (Akın, 2017, s. 80).

Aydın, İmam Hamdi'ye kendisine gelmemesini; bu konulardan hiçbir haberi olmadığını, bütün bunlarla ilgilenirse, esas işleri -kitaplar, gazete yazıları olduğunu söyler- ile ilgilenemeyeceğini söyler. Bu yönüyle, Çehov'un *İyi İnsanlar* öyküsündeki Vladimir Semyonîç karakterine bir öykünme görmekteyiz. Semyonîç, hukuk fakültesini bitirip, demiryollarında denetleyici olarak çalışmaya başladıktan sonra, ne iş yaptığını soranlara, "edebiyatla uğraşıyorum" diye cevap verir (Çehov, 2011). Ayrıca Aydın, tıpkı Semyonîç gibi yerel bir gazetede yazılar yazmaktadır. Aydın'ın, esas işleri olarak bahsettiği entelektüel uğraşları ileri sürmesi, beğenmediği, "yamuk yumuk, kılıksız" İmam Hamdi'yi başından savmak için öne sürdüğü bahaneler olarak da okunabilir.



Fotoğraf 18: Aydın, "yamuk yumuk, kılıksız" Hamdi'ye, bir daha gelmemesini söyler.

Aydın, İmam Hamdi gittikten sonra onu köşe yazısına konu edinir. İmam Hamdi, "pasaklılığıyla, pişkinliğiyle, ne idüğü belirsizliğiyle" Aydın'ın köşe yazısına konu olur. Bu sahnelerde dikkati çeken şey ise, yerde duran Sam Shepard'ın *Aç Sınıfın Laneti* adlı afişin Ceylan tarafından görünür kılınmasıdır. Daha öncesinde, üzeri kapatılmış ya da

flulaştırılmış afiş, İmam Hamdi'nin ziyareti esnasında belirginleştirilir. İmam Hamdi gittikten sonra da Aydın, köşe yazısını kardeşi Necla'ya okurken, bir pan (sağa/sola kaydırma) hareketi ile tekrar afişe vurgu yapar. Ceylan'ın metinlerarası ilişki kurduğu oyun, *Kış Uykusu* ile birlikte düşünüldüğünde birçok anlamı da sunmaktadır. Oyun, bir aile dramını içerir. Sarhoş bir babanın, hayalperest bir annenin, asi bir genç kızın ve idealist bir oğulun hikayesi olan oyunda, ekonomik anlamda yaşanan zorluğun ve bir türlü gerçekleşmeyen iyileşmenin hayali anlatılır. Oyun bir çözümsüzlükle, çıkış yolunun bulunamayışı ve değişimin gerçekleşmemesi ile son bulur. Oyunda bir gece, ailenin evine polis baskını gerçekleşir. İdealist oğul tarafından “utanç verici, pis bir şey” olarak anlatılan bu durum (Shepard, 1990), *Kış Uykusu*'nda da aynı hisle ortaya koyulur; hatta oğul İlyas'ın ileride polis olmak isteyişinde dahi bu utancın merkezde olduğu söylenebilir. Bu yönüyle, sürekli sarhoş bir halde bulunan İsmail, oyundaki sarhoş babayı anırtır. İmam Hamdi'nin, icracılar ile gelen polisin İsmail'i darp ettiğini bu sahnede öğreniriz. Bununla birlikte, içinde bulundukları durumun çıkışsızlığını Aydın'a ifade ederken, özellikle gösterilmiş olan afişin, -Ceylan'ın kurduğu bu metinlerarası ilişkinin-böylelikle, filmsel anlama katkı sunduğunu da söyleyebiliriz.

4.6. Kötülüğe Karşı Koymamak

Kış Uykusu'nda Necla karakteri, Çehov'un *İyi İnsanlar* adlı hikayesinden öykünülerek yaratılmıştır. Öyküdeki Vera Semyonovna (Çehov, 2011), *Kış Uykusu*'nda Necla'ya dönüştürülmüştür. Necla'nın karakter özelliklerinde Vera ile bire bir benzerlikler mevcutken, aynı zamanda onun olduğu sahnelerde öyküden alıntıların da yapıldığı görülmektedir. Necla karakteri, tıpkı Vera gibi abisinin yanına sığınmış; kendisini dört duvar arasına kapatarak, bir şey yapmadan zamanını tüketen bir karakterdir. Ancak abisini çok sever; ona hayranlık duyar, eleştiri yazılarını oldukça beğenir fakat bu ilgi/alaka/beğeni bir süre sonra kaybolmaya başlar ve abisine yönelik ağır eleştiriler yaptığı görülür. Bu öykünmedeki farklılık, Vera'nın eşini kaybetmesi, Necla'nın ise boşanmış olmasıdır. Ve bu boşanma, Necla'da farklı düşüncelerin doğmasına sebep olmakta; onun bu sahnelerde yer alan “kötülüğe karşı koymamak” felsefesine itici bir güç oluşturmaktadır.

Kış Uykusu filminin, fikirler üzerine bir film olduğunu daha öncesinde söylemiştik. Necla'nın varlığı, Aydın ve Nihal karakterlerini düşünmeye; fikirler hakkında düşünceler ileri sürmeye götürür. Çehov öykücülüğünde de karakterleri sorgulamaya yönlendiren, onlarda kimi uyanışları; hayatlarındaki yeni bir arayışı sağlayan şeyin küçük bir söz, olay ya da eylem olarak karşımıza çıktığını görürüz (Akın, 2017, s. 81). Necla da kendi hayatındaki değişiklik için bir fikre/düşünceye ihtiyaç duyar ve bu düşünce, kötülüğe karşı koymamak düşüncesidir.

Bu sahnede, Aydın'ı masasının başında yazı yazarken görmekteyiz. Necla, Aydın'ın hemen arkasında divanda uzanmış bir şekilde onu izlerken, aynı zamanda elinde bir kitabı karıştırırken görürüz. Mizansen yaratımı, *İyi İnsanlar* öyküsündeki yaratımla benzerlikler taşır:

“Bir kış akşamı Vladimir Semyoniç gene masasında oturmuş, gazete için bir eleştiri yazısı yazmakta, Vera Semyonovna ise yanında otururken her zamanki gibi ağabeyinin divit tutan eline bakmaktaydı. Liadovski her zaman alıştığı bir tavırla hızlı hızlı, düzeltme yapmadan yazıyor; divitinin cızırtısından, çıtırtılarından başka bir şey işitilmiyordu. Önünde, kalın dergilerden birinden kesilip katlanmış, küçücük bir kitap vardı.” (Çehov, 2011, s. 205).



Fotoğraf 19: Masa başında yazısını yazan Aydın ve onu izleyen kardeşi Necla.

Necla, bir anda sorusunu sorar: “Kötülüğe karşı koymamak, ne demektir sence?” Aydın, dikkatini ona vererek soruyu tekrarlar. Necla: “Evet. Sence bu söz ne anlama geliyor?” der. Aydın’ın cevabı basittir: “Bir gün hırsızlar senin üstüne çullanıp, seni soymaya kalkıyor, sen de karşı koymuyorsun, bu işte...” Cevabı beğenmeyen Necla, mantıksal bir açıklama ister Aydın’dan. Aydın, “Kötülüğe karşı koymamak... Ahlak çerçevesinde kötülük diye adlandırılan olaylara kayıtsız kalmaktır” diye cevap verir. Necla, düşüncesini devam ettirir ve “kötülüğe karşı koymama düşüncesini davranışlarımızın temeli yapsaydık, sonuçta nasıl bir yaşantımız olurdu acaba?” diye sorar. Aydın, “Nasıl olacak, hırsızlar katiller sapıklar bayram ederdi, yeryüzünde taş üstüne taş kalmazdı” diye cevap verir. Bu cevabın ardından, Necla, “ne kalırdı öyleyse?” diye sorar. “Bir sürü başıbozuk serseriyle, tımarhaneler kalırdı” diye cevap verir Aydın. Necla, Aydın’a “belki de haklısın” der, ancak onu kolaycılıkla suçlar. Filmde geçen bu diyalogların *İyi İnsanlar* öyküsünden alıntılandığını görmekteyiz. Metinlerarası ilişkinin kurulduğu öyküde durum benzer şekilde aktarılır:

“Volodya, kötülüğü karşı koymamak ne demek?’ Ağabeyi gözlerini açtı: ‘Kötülüğe karşı koymamak mı?’ ‘Evet. Sence bu söz ne anlama geliyor?’ ‘Şöyle düşün... Bir gün hırsızlar, haydutlar senin üzerine çullanıp soymak istiyorlar, ama sen onlara karşı koymuyorsun. Bu işte...’ ‘Örnek vermek değil, mantıksal bir açıklama getirmeni istiyorum.’ ‘Mantıksal açıklama mı dedin? Hımm... Şey... Kötülüğe karşı koymamak, ahlak alanında kötülük diye adlandırdığımız olaylara kayıtsız kalmaktır.’ ‘Eğer biz insanlar kötülüğe karşı koymama felsefesini davranışımızın temeli yapsaydık sonuçta nasıl bir yaşantımız olurdu acaba?’ ‘Nasıl bir yaşantımız mı olurdu? Kötülüğe karşı koymazsak suç işleyenlere tam bir özgürlük tanımış olur, uygarlık ne söz, yeryüzünde taş taş üstünde kalmazdı.’ ‘Ne kalırdı öyleyse?’ ‘Bir sürü başıbozuk serseriyle tımarhaneler kalırdı” (Çehov, 2011, s. 206-207).

Öyküde, kötülüğe karşı koymamak düşüncesinin bu diyalogla sınırlı olmadığı görülür. Tartışmalar, bir hafta sonra kaldığı yerden devam eder. Ceylan’ın bu geçişi bir kesme ile sağladığı görülmektedir. Tartışma, yapılan kesme ile kahvaltı masasında devam eder; tartışmalarına Nihal de katılmıştır.



Fotoğraf 20: Kötülüğe karşı koymamak düşüncesinin kahvaltı masasında da devam ettiği görülür.

Necla, “kötülüklerle boğuşmamızda bir tür sahtekarlık var gibi geliyor, birtakım şeyleri açıklamıyormuşuz, gizliyormuşuz gibi geliyor” der ve devam eder: “Kötülüğe karşı koyarken, güç kullanmak yerine, tam tersi bir şey yapsak... Yani diyelim, şu tablonun çalınmasını istemiyorsan, onu saklamak yerine hırsıza kendi elinle teslim etmen daha iyi bir şeydir belki” diye tamamlar. Aydın, Necla’nın ortaya koyduğu bu önermeyi alaycı bir şekilde karşılar ve “ben, çok zengin bir adamın kızıyla, sırf babası zengin diye evlenmek istiyorum, benim bu alçakça davranışımı önlemek için kızın kendisinin bir an önce koşa koşa bana varması gerekiyor, öyle mi?” diye sorar. Necla, kötülüğe karşı koymamak ile kötülük yapanın pişmanlık duyabileceğini ve buna fırsat verilmesi gerektiğini söyler. Aydın, alaycılığını sürdürür ve “bütün Yahudiler toplama kampına gitsinler, Hitler yorulmasın” ²⁸ diye cevap verir. Necla, “sen nasıl düşünürsen düşün, benim için sorun çözülmüştür. Kişisel olarak bana yöneltilmiş bir kötülüğe karşı koymak için hiçbir neden göremiyorum ben. Beni öldürmek mi istiyorlar? Buyursunlar, öldürsünler. Çünkü kendimi savunmaya kalksam, böyle yaptım diye katil nasıl olsa daha iyi bir insan olacak değil” diye cevap verir. Yine filmde ortaya koyulan bu diyalogların, *İyi İnsanlar* öyküsünden alıntılarla gerçekleştiğini görmekteyiz:

“Ama bana öyle geliyor ki, bizim kötülüklerle boğuşmamızda bir sahtecilik var, sanki bazı şeyleri tam olarak açıklayamıyor ya da gizliyoruz.’
(...) ‘kötülüğe karşı koyma çabamızda güç kullanmak değil, tam tersine, güç

²⁸ Ceylan, Hitler’e yapmış olduğu gönderge ile soykırımı hatırlatarak bir parodi sağlar. Ancak gerçekleştirilen parodi soykırımı yönelik değil; Necla’nın ortaya attığı kötülüğe karşı koymamak felsefesine yöneliktir. Aydın, ileri sürdüğü bu örnek ile kötülüğe karşı koymamak felsefesini gülünçleştirir.

karşıtı bir şey kullanmaya hakkımız olmalıdır, yani, söz gelişi, şu tabloyu senden çalmalarını istemiyorsan onu kilit altına koymayıp hırsız kendi elinle teslim etmelisin.’ ‘Aman ne akıllıca söylenmiş bir söz! Demek oluyor ki, ben zengin bir tüccar kızıyla evlenmek istiyorsam, benim bu alçakça davranışımı önlemek için tüccar kızının bir an önce kendisinin bana varması gerekiyor, öyle mi?’ (...) ‘Sen nasıl düşünürsen düşün, benim yönümden sorun çözülmüştür. Kişisel olarak bana yöneltilmiş bir kötülüğe karşı koymak için bir neden göremiyorum. Beni öldürmek mi istiyorlar. Buyursunlar, öldürsünler. Çünkü kendimi savunmaya kalksam, böyle yaptım diye katil nasıl olsa daha iyi bir insan olacak değil” (Çehov, 2011, s. 208-209).

İyi İnsanlar adlı öyküde Vera’nın ortaya attığı ve savunduğu kötülüğe karşı koymama düşüncesi, Tolstoy’un 1880’lerde Rusya’da yaygınlaşmaya başlayan ve İncil’deki, “tokat atana öteki yanağını çevirmek” ilkesine dayanan felsefeye denk düşer. Hristiyan anarşizmi olarak adlandırılan felsefenin Vera tarafından benimsenmesi, Vera’nın hayatında değişikliklere yol açarken (Liktör, 2014); *Kış Uykusu*’nda Necla karakterinde, kötülüğe karşı koymamak düşüncesinin farklı sebeplerden ötürü kaynaklandığı görülmektedir. Ertesi gün, Necla ve Nihal lobide sohbet ederler. Necla, otel çalışanının sevdiği bardakları kırmasından ötürü öfkeli. Bu öfke, çalışanın maaşından kesmek düşüncesine kadar götürür onu. Necla’nın kötülüğe karşı koymamak düşüncesinden bir anda, bir bardağın kırılmış olmasına yönelik verdiği bu aşırı tepki şaşırtıcıdır. Necla, boşanmış olduğu kocası Necdet’in lafını açar. Onun eskisine nazaran daha fazla içmeye başladığını ifade eder. “Bazen acaba... ayrılmak ikimiz için de daha mı kötü oldu diye düşünmeden edemiyorum. O orada öyle ben burada mutsuz işte ne bileyim” der. Nihal’in nerede yanlış yaptığını düşünüyorsun sorusuna: “Necdet’in bana yaptığı bütün o kötülüklere karşı kayıtsız dursaydım; boyun eğseydim, boşanmasaydım mesela... bir anlamda onun kendi kötülüğüyle yüzleşmesini sağlayabilseydim, daha farklı davransaydım, ne olurdu diye düşünüyorum yani” diye cevap verir. Böylelikle, kötülüğe karşı koymamak düşüncesinin, Necla’da kişisel bir amaca hizmet etmesi için ortaya atıldığını; sarhoş kocası Necdet’e dönmeye yönelik geliştirilen bir düşünce olarak varolduğunu fark ederiz. Ceylan bu durumu onaylar şekilde, kötülüğe karşı koymamak düşüncesinin ortaya atılmasının sebebini, “Necla’nın kocasına dönebilmek için

umutsuzca kendini kandırma ve inandırma çabasına girişmesine neden olabilecek son derece uygun bir felsefe” (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016) olarak gördüğünü ifade eder.

Necla, tartışmalardan sonra değişmiştir. Yazılarına hayranlık duyduğu abisini bu kez eleştirmeye başlar. Gittikçe dozu artan eleştiriler, karşılıklı olarak hakaretlere, aşağılamalara varır bir düzeye gelir. Necla, kendisinin ne yapacağını bilmediğini ama abisinin de simyacı gibi hiçbir işe yaramaz ıvır zıvırla uğraşmaktan bıkmadığını dile getirir. *İyi İnsanlar* adlı öyküde Vera Semyonovna, abisine benzer bir eleştiri getirir: “Ben kendim ne yapacağımı bilmiyorum, sense en iyi yıllarını ne idüğü belirsiz çalışmalarla tüketiyorsun. Simyacı gibi hiçbir işe yaramaz ıvır zıvırla uğraşmaktan bıkmadın mı daha?” (Çehov, 2011, s. 210). Aydın’ın tepkisi, bu sivri dilliliğiyle hiçbir erkeğin onu çekmeyeceğini, boşanmasının normal olduğunu söylemek olur. Necla, Aydın’ın bu tepkisi ile Nihal’le daha önce yaptığı konuşmayı anımsar ve ikisinin de birbirine benzediğini dile getirir. Nihal’in yardım meleği gibi ortalıkta dolaştığını, yardımseverliği bir günah çıkarma merasimine dönüştürdüğünü ifade eden Necla, “yardımseverliğin, aç köpeğin önüne kemik atmak olmadığını, en az köpek kadar aç olduğunda kemiği onunla paylaşmanın” olduğunu söyler. Ceylan’ın, Necla’nın bu sözlerinde Jack London ile metinlerarası ilişki kurduğunu görürüz. Jack London, bir bakıma kendi hayat serüvenini anlattığı *Açlar Ordusu* adlı eserinde, “Köpeğe kemik atmakla iyilik yapılmış sayılmaz. Gerçek iyilik, köpek kadar açken kemiği köpekle paylaşmaktır” der (London, 1976, s. 20). Necla, Nihal’in tartışma ile alakası olmadığını sinirli bir şekilde belirten Aydın’a ise eleştirilerinde devam eder. Bu eleştirilerde de alıntılar mevcuttur. Necla “Senin gibi düşündüğünü iddia eden insanlar, kendinizi daha büyük sorunların çözümü için adasaydınız, böyle uğraştığınız bu ıvır zıvır şeyler kendiliğinden basit yan çalışmalarla çözümlüverirdi. Bir kenti tepeden görmek için balona binip havalansan ister istemez ırmakları, ağaçları, kırları da görürsün. Ama yok sizin düşünceniz, aynı yere çakılıp kalmış... Uyuşuk, korkak, tutucu” diyerek eleştirilerine devam eder. *İyi İnsanlar* adlı öyküde, Vera, hayranlığının gittikçe nefrete dönüştüğü abisine karşı benzer eleştirilerde bulunur:

“Biliyor musun, Volodya, öyle sanıyorum ki, siz düşünen insanlar kendinizi daha büyük sorunların çözümüne adasaydınız şimdi üzerinde didinip durduğunuz şu ıvır zıvır şeyler kendiliğinden, ikincil çalışmalarla

çözümleñiverirdi. Bir kenti tepeden görmek için balona binip havalansan ister istemez kırları, ağaçları, ırmakları da görürsün. Bana öyle geliyor ki, çağımızın düşüñcesi aynı noktaya çakılıp kalmış, bir adım ilerlemiyor. Şimdiki düşünce tarzımız önyargılara dayanıyor, o yüzden uyuşuk, korkak ve tutucu” (Çehov, 2011, s. 211).

Necla bununla birlikte, Aydın’ı gerçekçi olmamakla suçlar. Aydın ise Necla’ya, onun hakkındaki gerçekleri öfkeli bir şekilde söyler. Birbirine karşı hakaretlerin yaşandığı bu sahne Necla’nın odayı terk etmesi ile son bulur. Necla sadece odayı değil, filmi de terk etmiştir. Onu bir daha görmeyiz.

4.7. Askeri Şura Toplantısı

Aydın, otel lobisine gelir. Lobide bir toplantı hali vardır. Nihal’in davet ettiği konuklar, ilçede bir okula yardım kampanyası için toplanmıştır. Aydın’ın bu toplantıdan haberi yoktur; Nihal’e, “bu ne gizem yahu askeri şura toplantısı mı?” diye sorar. Nihal, kendisine söylediğini ancak ilgilenmediğini ifade eder. Aydın, Nihal’in bu toplantıyı kendisine haber vermediğini bilmektedir, ısrarla ne zaman söylediğini sorar. “Hatırlamıyorum” diyen Nihal, yanından ayrılır. Suavi de bu toplantıya Nihal’in davetlisi olarak gelir. Aydın, “gaza gelip paranı kaptırma, doymaz bunlar” diye bir uyarıda bulunur Suavi’ye. Öğretmen Levent de toplantıya katılır. Levent’i ilk defa bu sahnede görürüz. Öğretmen Levent, Çehov’un *Karım* adlı hikayesindeki Doktor Sobol’dan öykünülerek yaratılmıştır. Öyküde de ilk defa yine böylesi bir toplantıda karşımıza çıkar, Sobol. Pavel Andreyiç tarafından “üstünden dökülen ütüsüz giysisine, davranışlarına bakılırsa ya kilise zangocuydu ya da öğretmen” (Çehov, 2012, s. 143) olarak tanımlanan Sobol, Natalya Gavrilovna tarafından Doktor Sobol olarak tanıtılır. Aydın ile tanışan Levent, Nihal hanımla birlikte çevredeki bakımsız okulların onarımı için yardım topladıklarını ifade eder. Aydın, “Bülent, ilçede kaç tane ilköğretim okulu var?” diye sorar. Nihal onu düzeltir ve “Bülent değil, Levent” der. Bu esnada Nihal, Aydın’a seslenir; kendisini çağırır. *Karım* adlı öyküden alıntılar dahilinde gerçekleştirilen bu sahnede, olaylar benzerlik göstermektedir:

“Mösyö Yenot, ilçemizde kaç tane hastane bulunuyor?” diye sordum doktora. Karım düzeltti: ‘Yenot değil, Sobol’ (...) ‘Pavel Andreyiç, sizinle konuşacaklarım var’ diyerek karım araya girdi. Konuklardan özür dileyerek bitişik odaya yöneldi. Ben de kalktım, arkasından yürüdüm (Çehov, 2012, s. 144).

Nihal, Aydın’a yanlış anlamamasını ama bu toplantının özel bir toplantı olduğunu ve kendilerini yalnız bırakmasını rica eder. Aydın, yaptığı bir nezaketsizlik olduğunu söyler. Ve ardından, “erkekleri toplamışsın eve, kocana git diyorsun” diye ekler. Nihal, bu söze tepkiyle “ne alakası var” diye cevap verir; “sadece sen olduğun zaman işler karışıyor, her işe burnunu sokuyorsun” diye ekler. Aydın, Nihal’in bu davranışının nezaketsizlik olduğunu tekrarlar ve “ben zaten kendim anlar giderdim icabında. Ben sadece, senin bana bunu söyleme cüretine ve cesaretine sinir oluyorum” diye cevap verir. “Yine eski sahnelerin yinelenmesini” ifade eden Nihal, bu durumları tekrar yaşamayı hiç istemediğini dile getirir: “İstediğin gibi olsun, bu durumda ben gideyim sen kal” diye cevap verir ve Aydın’ın yanından ayrılır. Aydın daha sonra, şöyle bir konuklara uzaktan bakar ve paltosunu alıp çıkar. Bu sahnelerde Ceylan’ın, Çehov’un *Karım* adlı öyküsü ile metinlerarası ilişkiyi sürdürdüğünü görmekteyiz. Filmde geçen bu diyaloglar öyküden alıntılarla gerçekleştirilmiştir:

“Karım, ‘Hemen yukarıya, kendi katınıza çıkın!’ dedi sertçe. ‘Ama sizin bu yaptığınız nezaketsizlik...’ Yüzüme nefret dolu bir bakışla dik dik bakıyordu. ‘Hemen, şu an yukarıya çıkacaksınız!’ (...) Alt çenesi titriyordu. Yavaşça gözlerindeki yaşı sildi, gözucuyla aynada kendini süzdü. ‘Gene eski sahneler yineleniyor’ diye fısıldadı. ‘Peki istediğiniz gibi olsun... Bu durumda ben gideyim, siz kalın.’ (...) Yeni gelenlerle selamlaşmadan, eskilere ‘Hoşça kalın!’ demeden kendi katıma çıktım (Çehov, 2012, s. 144-145).

Kış Uykusu filminde Aydın ve Nihal karakterlerinin yaratımında Ceylan’ın Andre Gide’in *Kadınlar Okulu* adlı romanı ile de metinlerarası ilişki kurduğunu görmekteyiz. *Kadınlar Okulu* adlı eserden ayrıca alıntılara da yer veren Ceylan, özellikle film kişilerinin yaratımında bu romandan da faydalanmıştır. *Kadınlar Okulu* romanı, kadın-erkek ilişkilerine, aile olgusuna, bireysel ahlaka ve özgürlüğe dair konuları içermektedir. Romanın içeriğinin, aileyi oluşturan üç bireyin (anne-baba-kız), aileyi nasıl

gördüğüne ve bu bireylerin, kendisine yöneltilmiş eleştirilere cevap verir bir nitelik taşıdığı söylenebilir. İlk bölüm, Eveline adlı karakterin âşık olduğu adama duyduğu sevgiyi not ettiği günlüğüne ve bu günlüğün, yirmi yıl sonra tekrardan yazılmasına yer verir. Yirmi yıl sonra duyulan sevginin nefrete dönüştüğünü ve bu nefretin de günlüğe düşülen notlarını görmekteyiz. İkinci bölümde, hakkında yapılan suçlamalara cevap verir nitelikte bir özellik taşıyan Robert'in bölümü vardır. Son bölümde ise Eveline ve Robert'in kızları olan annesine düşkün ve fakat babasına uzak Genevieve'in, aile yaşantılarını özetledikleri; özgürlüğe ve kendini tanımaya dair görüşlerine yer verilir (Gide, 2019). *Kış Uykusu* filminde Aydın, tıpkı *Kadınlar Okulu* romanındaki Robert karakteri gibi, durumunu hep karşısındakinden üstün olacak şekilde ayarlamasını bilen, kendi durumunu güçleştirebilecek bir davayı savunduğu hiç görülmeyen, insanı tüm güzel duygulardan bıktıracak özelliklere sahiptir. Ayrıca, gelenekseldir de. Aydın, her ne kadar kendisini entelektüel anlamda geliştirmiş olsa da kıskançlıktan ileri gelen ve karakterine hiç uygun görünmeyen kimi geleneksel değerlere sahip biridir.



Fotoğraf 21: Nihal, Aydın'ın davetsiz olarak katıldığı toplantıdan gitmesini ister.

Filmin özellikle bu sahnesinde, Nihal, Aydın'a gitmesini rica ettiğinde, Aydın “memlekette kime söyleyen kıcıyla güler buna, erkekleri toplamışsın eve, kocana git diyorsun” diye cevap verir. Aydın'ın kıskançlık belirtisi olarak da okuyabileceğimiz bu sahnede, Aydın'ın geleneksel olana sarıldığı, toplumsal kabulleri, kendisini haklı çıkarabilmek için öne sürdüğü görülmektedir. Bu yönüyle *Kadınlar Okulu*'ndaki Robert ile benzerlikler taşımaktadır. Robert, “gene söylüyorum gerek aile gerekse tüm uygarlık

içinde kadının görevi bence geleneği sürdürmektir, geleneği sürdürmek olmalıdır. Ve ancak kadın bu görevinin bilincine iyice vardıktan sonradır ki erkeğin düşüncesi serbest kalarak ileri gidebilir” der (Gide, 2019, s. 101). Aydın’ın tepkisine neden olan şey, Nihal’in geleneğin dışına çıkması, kendi başına işlere kalkışması ve bunu yaparken de Aydın’a ihtiyaç duymamasıdır. Dolayısıyla Aydın’ın tepkisi ile romandaki Robert’in yukarıdaki söylemi arasında benzerlik olduğu görülmektedir.

4.8. Büyük Kavga

Aydın, bir süre sonra Nihal’in odasına gelir. Nihal masasında evraklarla uğraşmaktadır. Aydın odaya girince, kağıtları düzenlemeye, onları Aydın’dan gizlemeye çalışır. Aydın, saklamasına gerek olmadığını ifade eder. Toplantıda bir bağışın da gerçekleştiğini öğrenen Aydın, kendisinin de yüklü bir katkıda bulunabileceğini söyler. Bunun pek iyi bir fikir olmadığını söyleyen Nihal, her şeyin yolunda olduğunu, kendisine ihtiyacın olmadığını, kimsenin kendisinden -Aydın’dan- böyle bir şey istemediğini dile getirir. Aydın ise aynı şekilde kendisinden de -Nihal’dan- böyle bir şeyin istenmediğini ama bunun için evde koskoca bir komite kurduğunu söyler. Nihal, son iki yıldır kimsenin kimseye karışmadan huzur içinde yaşadıklarını, şimdi ne oldu da böyle davranmaya başladığını sorar. Aydın’ın, toplantıya davetsiz olarak katılmasının, kendisini ve misafirlerini küçük düşürmek, aşağılamak olduğunu ekler. Tekrar eski günlere -kavgalara, didişmelere- dönülecekse eğer, burada kalamayacağını belirtir. Kendisini burada zorla tutmadığını, ne zaman isterse gidebileceğini ifade eden Aydın, Nihal’dan “burada senin gibi kibirli bir adamla bir ömür tüketip, bir asalak gibi yaşamaktan bin kat iyidir” diye cevap alır. Nihal kendi durumunu, Aydın’a yönelik eleştiriler şeklinde sürdürmeye devam eder: “sayende boşluk içinde yüzüyorum, senin sırtından geçiniyorum, senin parayı yiyorum ama özgürlüğüm ve hiç kimsenin işine yaramayan sadakatimle ödüyorum bunları”. Aydın oturduğu yerden kalkar, odadan ayrılmadan önce Nihal’e, “ayrıca senden çok rica ediyorum, bu gizli gizli buluşmalara, benden habersiz evimde düzenlediğin bu toplantılara bir son ver. Ben evime sadece yakından tanıdığım insanları alırım. O hergele takımı hayır işleri ile uğraşmak istiyorsa, kendisine başka bir yer bulsun. Kimse buraya gelip, gecenin bir vakti “Bravo, Yaşa!” diye bağırıp, benim huzurumu kaçıramaz, ben buna izin vermem” der. Yardıma yönelik bağışlar konusunda,

Öğretmen Levent'i hatırlatarak, "herifin tek amacı, düpedüz senin gibi canı sıkılan sinir hastalarını yakalayıp tuzağa düşürmek" deyip odadan ayrılır. Ceylan, filmin bu sahnelerinde Çehov'un *Karım* adlı öyküsünden alıntılarına devam eder. *Karım* adlı öyküde olaylar şu şekilde gerçekleşir:

"Karım salon ile yatak odası arasında bulunan çalışma odasına oturmuş, masanın üstüne iyice eğilerek bir şeyler yazıyordu. Beni görünce irkilerek ayağa fırladı, masadan kalktı, ne yazdığını görmemi istemiyormuş gibi gelip masanın önünde durdu. 'İzin verirseniz kampanyanıza ben de katılmak isterim.' (...) 'Belki sizden de istemediler, ama benim evimde koskoca bir komite oluşturmuşsunuz.' Kısa bir sessizlikten sonra Natalya Gavrilovna, 'Pavel Andreyiç, iki yıldır ne yaptığımıza karışmadan huzur içinde yaşıyorduk' dedi. 'Sonra birdenbire ne diye geçmişe dönmek istediniz? Dün yanıma geldiğinizde amacınız beni küçük düşürmek, aşağılamaktı. Çok iyi biliyorum!' (...) 'Bense sayenizde boşluk içinde yüzüyorum. Asalak olarak yaşamaya alıştığım için sizin sırtınızdan geçiniyor, sizin paranızı yiyorum. Ama özgürlüğüm ve kimsenin işine yaramayan sadakatimle ödüyorum bunları.' (...) 'Sizden çok rica ediyorum; gizli buluşmalara, haberim olmadan evimde oluşturduğunuz bu toplantılara son verin!' dedim. 'Ben evime ancak yakından tanıdığım kişileri alırım, eğer bu hergele takımı hayır işleriyle uğraşmak istiyorsa kendilerine başka bir yer bulsunlar! Geceleri gelip burada 'Yaşa! Var ol!' diye kimse bağıramaz, buna izin veremem! Biliyorum, amaçları sizin gibi sinir hastalarını sömürmek!'" (Çehov, 2012, s. 148-149).

Aydın, odadan ayrıldıktan sonra, tıpkı öyküdeki -*Karım*- Pavel Andreyiç gibi bir bardak su içer ve odaya geri döner. Nihal pencere kenarında ağlıyordur. Aydın, Nihal'in kendisini anlamadığını ve haksızlık ettiğini söyler: "İstediğin her şey üzerine yemin ederim, geldiğimimde bir tek amacım vardı, sana yardım etmek, senin yanında olmak..." Nihal, tepkili bir şekilde kendisini yalnız bırakmasını, bir süre uzak kalmalarını ve hatta gerekirse ayrılacaklarını dile getirir. Aydın, gitmeye çoktan karar verdiğini, ancak bağış kampanyasının çok önemli olduğunu, onu halletmeden bir yere gidemeyeceğini ifade eder. Nihal'den oturmasını ve bu konuyu konuşabilmeyi rica eder. Ceylan, *Karım* adlı öykü ile alıntısı ilişkisini sürdürür. Öyküde olaylar benzer şekilde gelişmektedir:

“Bir bardak su içip biraz kendime geldikten sonra yeniden karımın yanına döndüm. (...) Yüzü soğuk, sapsarıydı; gözyaşlarından ıslanmıştı. Ben, sesimde öfkenin izi kalmaksızın, üzüntü içinde, ‘Beni niçin anlamıyorsunuz? Niçin haksızlık ediyorsunuz?’ dedim. ‘Şerefim üzerine yemin ederim ki, yanınıza gelirken tek amacım, tek isteğim size yardım etmektir!’ (...) ‘Gitmeye çoktan karar verdim, ancak aç köylülere yardım için bir şeyler yapmadan buradan bir yere kıpırdamam. Bu benim boynumun borcudur.’ (...) ‘Buraya sizinle iş konuşmak için geldim. Oturunuz; rica ederim, oturunuz’ (Çehov, 2012, s. 150-151).

Öyküde yer alan ve durumlarının iyileştirilmesi için Doktor Sobol ve Natalya Gavrilovna’nın bağış kampanyası düzenlediği aç köylüler, *Kış Uykusu* filminde okulları iyileştirilmesi gereken öğrencilere dönüştürülmüştür. Aydın, Nihal’in insanlara duyduğu sevgiden ve vicdanlı birisi olmasından ötürü böyle bir örgütlenme işine girdiğini anlayabildiğini ve sonuna kadar da kendisini destekleyeceğini söyler. Ancak aklına, duygularına beslediği saygıya rağmen, gelecekte türlü sorunlar çıkaracak böylesi çetrefilli bir işin kendi kontrolünde olmadan mahvolmasına izin veremeyeceğini ifade eder. Aydın, tıpkı *Kadınlar Okulu*’ndaki Robert gibi, kendisini üstün bir konumda tutarak, Nihal’e sanki hakkında daha iyisini kendisi düşünebilirmiş gibi iğneleyici sözlerine devam eder: “Tecrüben yetersiz. Yaşamı tanıımıyorsun. Heyecanlısın. Kolay kanıyorsun. Hemen insanlara güveniyorsun. Toplamışsın yanına ne idüğü belirsiz yardımcılar...” Bu işlerin tehlikeli olduğunu ve iki kötü sonuç ile karşılaşılma ihtimalinin olduğunu dile getirir: Birincisinin, okullarda hiçbir şey yapılmayacağı ve öylece kalacağını, bir diğersinin ise yapılan bütün yalan yanlış iş yüzünden çok para kaybedecek olmaları ve adının kirleneceğidir. Kaybedeceği paraları kendisinin karşılayabileceğini ifade eden Aydın, adının kirlenmesi durumunda ne yapabileceğini sorar. Nihal, köşesinde oturmuş, Aydın’a nereye varmak istediğini sorar. Aydın, bu işin amatör heyecanlarla yapılamayacağını, ileride bir belanın çıkmaması için mecburen işe karışmak durumunda hissettiğini ifade eder. Aydın’ın amacı, öyküdeki Pavel Andreyiç gibi karısına eziyet etmektir. Bağış kampanyası ise bu eziyeti gerçekleştirebilmesine imkân tanımıştır. Nihal’in “deneyimsizliği” onun engin tecrübeleri yanında sönük kalan ve “doğru yönlendirilmesi” gereken bir şeydir, Aydın için. Ceylan, öyküden alıntılarına devam etmektedir:

“İnsanlara duyduğunuz sevgiden dolayı böyle bir örgütlenme işini üzerinize aldığınız belli. Elbette bu girişiminize karşı hiçbir diyeceğim olamaz, üstelik sonuna dek sizi destekliyorum, aramızdaki ilişkilerin bozukluğuna karşın gerekli her katkıyı yapmaya hazırım. Ancak aklınıza, duygularınıza... Özellikle duygularınıza beslediğim tüm saygıya karşın böylesine zor, karmaşık, sorumluluk isteyen bir işin, yardım toplama işinin yalnız sizin elinizde olmasına göz yumamam. Bir kadın olarak deneyiminiz yetersiz, yaşamı tanımıyorsunuz, heyecanlısınız, kolay kanarsınız. Ne idüğü belirsiz yardımcıları toplamışsınız çevrenize... Abartmadan söyleyeyim ki, bu koşullar altındaki girişiminiz ister istemez üzücü iki sonuca sürükleyecektir sizi. Bunlardan biri, ilçemiz köylülerinin tümüyle desteksiz kalmasıdır, ikincisi ise kendinizin ve yardımcılarınızın yapacağı yanlışlıklar yüzünden bir sürü paradan olmanız, üstelik adınızın kirlenmekle kalmasıdır. Gidecek paralar önemli değil, ben bunları karşılarım, ama onurlu adınız kirlenirse ne yaparsınız?” (Çehov, 2012, s. 151-152).

Aydın, kendisinin mecburen bu işi üstlenmek zorunda kaldığını ifade eder. Nihal’e “bugüne kadar topladığınız paraları ve harcamalarınızı görmek istiyorum. Bir de yardımcıların isim listesi, bende bulunsun. Hepsi güvenilir insanlardır, ondan eminim de gözden uzak tutmamakta yarar var” der. Nihal, “kimseden gizlim saklım yok, isteyen herkes görebilir, git gör, işte şurada!” diye cevap verir. Aydın, kalkar ve masaya gelir. Masanın üzerindeki defterleri karıştırır. Karıştırdığı defterlerden hiçbir şey anlamadığını, başlıkları gösteren düzenli bir çizelgenin olup olmadığını sorar. İmzalı belgelerin olduğunu ve oradan görebileceğini söyler, Nihal. Aydın, böylesi düzenli bir çizelgenin çok önemli olduğunu, birçok eksiğinin olduğunu söyledikten sonra, bundan sonra bu işleri kendisinin yürüteceğini söyler. Nihal, ağlamaklı bir şekilde “yürüt, yürüt!” diye cevap verir. Aydın, müsaade ederse, bütün bu defterleri odasına götürebileceğini, iyice inceleyip kavradıktan sonra da görüşlerini bildirebileceğini ifade eder. Nihal “al hepsini, topla götür. Hayatta elimde tek onlar kalmıştı, onlar da senin olsun. Bende ne varsa eline geçir!” diyerek ağlamaya başlar. Yerinden kalkarak, masadakileri sağa sola atar, paraları Aydın’a fırlatır ve kendini divanın üzerine bırakıp ağlamaya devam eder. Aydın, kendisinin küçük bir çocuk gibi davrandığını, bu işin önemini ne kadar sorumluluk gerektirdiğini anladığında, kendisinin gelip teşekkür edeceğini söyler ve odadan ayrılır.

Karım adlı öykü ile metinlerarası yöntemlerden biri olan alıntıs al ilişkinin devam ettiği görölr.

“Bugüne değin ne kadar para topladığınızı, harcamalarınızın ne olduğunu lütfen bana bildirin. Bugünden sonra da gelecek tüm parasal ya da aynı yardımları, giderlerinizi her gün bana haber vermelisiniz. Natalie, yardımcılarınızın bir ad çizelgesi bende bulunsun. Hepsinin namuslu insanlar olduklarından eminim, gene de onları gözetimden uzak tutmamak gerekir.’ (...) ‘Kimseden gizlim saklım yok. İsteyen herkes görebilir, işte şurada’ (...) Defterleri şöyle bir karıştırdım. ‘Beni bağışlayın, bunlardan bir şey anlamıyorum’ dedim. ‘Bağışları gösteren düzenli bir çizelge olmalı’ ‘İmzalı belgeler var, onlardan görebilirsiniz’ Acemiliğine güldüm. (...) ‘Hoş, bu işi artık ben yürüteceğim ya’ ‘Yürütün, yürütün’ (...) ‘İzin verirseniz bütün kağıtları, defterleri benim oraya, yukarıya götüreyim. Yarın hepsini inceleyip durumu kavradıktan sonra düşüncemi size söylerim.’ (...) ‘Alınız, alınız, hayatta elimde tek bunlar kalmıştı, onlar da sizin olsun! Bende ne varsa el koyunuz!’ Dirsekleriyle göğsüme çarparak, saçları yüzüme değerek büyük bir telaş içinde çekmeceyi yuvasından çıkardı; içinden aldığı kağıtları masaya, önüme rastgele fırlatmaya başladı. Bu sırada kucağıma, yere bir sürü bozuk para saçıldı. Kısık bir sesle, ‘alınız, hepsi sizin olsun!’ dedi. (...) ‘Ay, ay! Küçük bir çocuk gibisiniz vallahi! Bakın, beni iyi dinleyin Natalie. Bu işin önemini, ne kadar sorumluluk gerektirdiğini anladığınız zaman bana kendiniz teşekkür edeceksiniz. Doğru söylüyorum.” (Çehov, 2012, s. 152-154).

Aydın’ı masasının başında otururken görürüz. Evraklar masasında dizilidir fakat Aydın, öylece hiçbir şey yapmadan oturuyordur. Ceylan, bir kesme (cut) yaparak Aydın’ın Nihal’in odasına tekrar geldiğini gösterir. Elinde evraklar, Nihal’e, bütün evrakları geri vereceğini; fazla ilgilenemediğini, kararını değiştirip bu işe hiç karışmayacağını ifade eder. Hemen sonrasında gitmeye karar verdiğini, *yarın* İstanbul’a gideceğini söyler. Nihal, şömine karşısında koltuğa uzanmış bir şekilde ağlamaklı bir vaziyettedir. Aydın, “hatırlıyor musun, sen bana bir zamanlar, bazı davranışlarımı değiştirirsem, beni tümüyle bağışlayabileceğini söylemiştin. Yani, demek ki sana karşı suçlu olduğumu düşünüyorsun. Onun için şimdi, soğukkanlılığını yitirmeden, kısa kısa cümlelerle, benim anlayabileceğim bir şekilde, ne bakımdan suçlu olduğumu söyleyebilir

misin bana lütfen” diye sorar. Nihal, şimdi çok yorgun olduğunu konuşamayacağını ifade eder. Aydın ise bir cevap bekliyordur, ısrarcı tavrını sürdürür: “Nasıl bir suçmuş ki bu? Ben sana ne yaptım? Belki diyeceksin ki ben gencim, güzelim yaşamak istiyorum... Ben sana göre daha yaşlıyım, bunun için nefret ediyorsun belki benden, bunlar mı benim suçum? Seninle zorla evlenmiş değilim, özgürlüğünü de kısıtlamadım. Daha fazla özgürlük istiyorsan onu da al. Sana engel olan yok. Hatta boşanmak istiyorsan, ona da engel olmam”. Nihal, yattığı yerde toparlanır. Aydın’a “böyle bir şey istediğim yok, ben seninle tabii ki de isteyerek evlendim. Suçun benim genç, senin yaşlı olmanda ya da özgür kalırsam başkasını sevebileceğimde değil. Zaten her zaman yaşça kendimi senden büyük görmüşümdür. Ama sen çekilmez bir adamsın, bencilsin, kincisin alaycısın. İşte asıl suçun bu!” diye cevap verir. Aydın bu cevaba alaycı bir gülüş sergiler ve Nihal’in, kendisinde hiçbir suç görmediğini ifade eder. Nihal, araya girerek “sabaha kadar beni kemirmek derindeyseniz eğer, haber vereyim artık gücüm kalmadı, sana cevap yetiştiremeyeceğim” der. Ceylan, alıntısız ilişkiyi sürdürür. *Karım* adlı öyküden yapılan bire bir alıntılarının devam ettiğini görmekteyiz.

“Natalie, buradan gitmemi istediğiniz zaman yaptıklarımın hepsini bağışlayacağınızı bildirmiştiniz. Demek ki size karşı suçluyum, beni öyle görüyorsunuz. Sizden rica edeceğim, soğukkanlılığınızı yitirmeden, kısa kısa tümcelerle ne bakımdan suçlu olduğumu söyler misiniz?’ ‘Şimdi çok yorgunum. Daha sonra...’ ‘Nasıl bir suçmuş bu? Ben size ne yaptım? Diyeceksiniz ki, gençsiniz, güzelsiniz, yaşamak istiyorsunuz, bense sizin neredeyse iki kat yaşınızdayım, benden nefret ediyorsunuz... Bunlar mı benim suçum? Sizinle zorla evlenmedim. Eğer özgürlüğünüzü yaşamak istiyorsanız size bu hakkı tanırım. Durmayın hadi, gidin, canınızın istediğini sevin! Boşanmanıza da izin vereceğim.’ ‘Böyle bir şey istediğim yok. Şunu iyi bilin ki, eskiden sizi severdim ve her zaman kendimi sizden yaşça daha büyük görürdüm. Ne aptalmışım meğer! Suçunuz benim genç, sizin yaşlı olmanızda ya da özgür kalırsam başkasını sevebileceğimde değil. Siz çekilmez bir adamsınız, bencilsiniz, kincisiniz... İşte asıl suçunuz bunlar!’ (...) ‘Şimdi gidin lütfen. Sabaha kadar beni kemirmek niyetindeyseniz haber vereyim, artık gücüm kalmadı, size yanıt veremeyeceğim” (Çehov, 2012, s. 158).



Fotoğraf 22: Aydın kendisine yöneltilen eleştirileri dinlemekte ancak kendisine haksızlık yapıldığını düşünmektedir.

Aydın, suçunun ne olduğunu öğrenmekte ısrarcıdır. Nihal, cevap verir: “Aslında iyi öğrenim görmüş, dürüst, hak gözeten adil bir insansın. Yani genel olarak böyle söylenebilir, buna diyecek bir şey yok. Ancak yeri geldiğinde bu erdemlerinle insanı boğan, ezen, küçük düşüren aşağılayan bir hava taşıyorsun. Bu dürüst düşünme tarzınla bütün dünyadan nefret ediyor gibisin. İnananlardan nefret ediyorsun, çünkü inanmak sana göre az gelişmişlik, karacahillik belirtisi; öte yandan herhangi bir inanç, ideal taşıymıyorlar diye inanmayanlardan da nefret ediyorsun. Yaşlıları geri kalmışlıkları, tutuculukları, özgür düşünemedikleri için, gençleri ise özgür düşünceleri yüzünden, geleneklerden kopuk oldukları için beğenmiyorsun. Halkın ülkenin çıkarlarının en önde olması gerektiğini söyler durursun ama her karşına çıkandan hırsızmış, soyguncuymuş gibi kuşkulandığın için halktan da nefret ediyorsun. Nefret etmediğin insan yok neredeyse.” Nihal’in, Aydın’a yönelik bu sözlerini, *Karım* adlı öyküde Natalya Gavrilovna’nın, Pavel Andreyiç’e yönelik eleştirilerinde görüyoruz:

“İyi öğrenim görmüş, görgülü, dürüst, hak gözetir, kural tanıyan bir insansınız. Ancak bir yere gittiğinizde bu erdemlerinizle insanı boğan, ezen, küçük düşüren, aşağılayan bir hava taşıyorsunuz. Dürüst düşünme tarzınızla bütün dünyadan nefret ediyor gibisiniz, inananlardan nefret ediyorsunuz, çünkü inanmak size göre az gelişmişlik, kara cahillik belirtisidir. Herhangi bir inanç, ülkü taşıymıyorlar diye inanmayanlardan nefret ediyorsunuz. Yaşlıları geri kalmışlıkları, tutuculukları; gençleri ise özgür düşünceleri yüzünden beğenmiyorsunuz. Sizin bakış açınızdan halkın, ülkenin çıkarları en öndedir,

ancak her karşınıza çıkandan hırsızmış, soyguncuymuş gibi kuşkulandığınız için halktan da nefret ediyorsunuz. Nefret etmediğiniz kişi yok yeryüzünde” (Çehov, 2012, s. 159).

Nihal eleştirilerini sürdürür. Aydın’a, “yalnız bir kez olsun, durumunu gerçekten güçleştirebilecek bir davayı savunduğunu, kendine bir fayda sağlamayacak duygular beslediğini görebilmeyi ne çok isterdim” der. Nihal’in bu eleştirisinde ise Ceylan’ın Andre Gide ile metinlerarası ilişki kurduğunu görmekteyiz. Andre Gide’in daha önce de bahsettiğimiz *Kadınlar Okulu* adlı eserinde, Eveline, çok severek evlendiği fakat yıllar geçtikçe sevgisinin nefrete dönüştüğü Robert hakkında, “yalnız bir kez olsun, durumunu gerçekten güçleştirebilecek bir davayı savunduğunu kendisine yarar sağlamayacak duygular beslediğini, kendisine hiçbir şey getirmeyecek kanıları olduğunu görmeyi ne kadar isterdim” diye serzenişte bulunur (Gide, 2019, s. 53). Aydın, mutlu olmayı bilemediğini, bu sebeple mutlu etmeyi de öğrenemediğini söyler. Nihal araya girerek, sahnede olmadığını, kendisine inanmadığını dile getirir. Aydın, “karşınızdakini olduğu gibi görmeyip onu tanrılaştırmak, sonra da sanki böyle bir tanrı olabilirmiş de olmuyormuş diye ona kızmak, bana biraz haksızlık etmiyor musun?” der. Aydın’ın kurduğu bu cümlelerin, yine *Kadınlar Okulu* adlı eserden yapılmış bir alıntı olduğunu görmekteyiz. Robert, kendisine haksızlık yaptığını düşündüğü eşi Eveline’e karşı “karşınızdakini olduğu gibi görmeyip tanrılaştırmak, sonra karşınızdaki böyle bir tanrı olabilirmiş de olmuyormuş gibi ona kızmak” der (Gide, 2019, s. 93). Aydın, Nihal’e “keşke olmamı istediğin o karizmatik aktör olabilseydim ama değilim. Ben basit bir adamım ve işin kötüsü galiba öyle de kalmak istiyorum” der. Ayrılmadan önce, bağışta bulunmak istediğini söyler. Oldukça yüklü bir bağışta -sonrasında İmam Hamdi bu paranın neredeyse bir ev parası olduğunu söyler- bulunan Aydın, zarfın üzerine “ismini vermek istemeyen biri” yazar. Her şeyin istediği gibi olmasını, yardıma ihtiyaç duyduğu zaman da yanında olacağını bildiren Aydın, dikkatli olması konusunda yine uyarıdan kaçınmayarak, Nihal’in çevresinde topladığı insanlara yönelik eleştirilerde bulunur. Nihal, artık yorulduğunu ve yatmak istediğini söyler. Aydın, gitmek için ayrılır.

4.9. Para Yakmak

Nihal, İmam Hamdi'nin evine gelir. Ziyaretinin sebebinin İlyas olduğunu söyler. İlyas daha önce, amcası İmam Hamdi tarafından zorla Aydın'a, kırılan cam için özür diletmeye getirilmiş, bu esnada ise bayılmıştır. Nihal'in ziyaretinin amacı ise çocuğun ve ailenin yoksulluktan ötürü maruz kaldıkları yaşamı biraz olsun iyileştirmeye çalışmaktır. İmam Hamdi mahcubiyetini Nihal'e karşı da sergiler. Nihal, İmam Hamdi'ye özel bir şey konuşmak istediğini söyler. İmam Hamdi'nin odasına geçerler. Nihal, odaya geçtiklerinde evin kaç odası olduğunu sorar. Hamdi iki odasının olduğunu, şu an bulundukları odayı da sonradan yaptıklarını ifade eder. Ev, içinde yaşayanlara göre oldukça küçük ve döküntü bir haldedir. Yönetmen Ceylan, İmam Hamdi'nin evinin, Nihal'in gördüğü şekilde “sanki bu dünyadan değilmiş gibi” yaratılmasının amaçlandığını, böylelikle aradaki mesafeyi daha iyi şekilde hissettirebilmeyi istediğini söylemektedir (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 284). Nihal, Hamdi'ye abisi İsmail'in ne işle meşgul olduğunu sorar. İsmail'in bir süredir çalışmadığını, sebebinin ise cezaevinden yeni çıkmış olduğunu söyler, İmam Hamdi. Kasabada Sevda'ya -İsmail'in eşi- “askıntı olan” serserilerin olduğunu, bu serserilerin bir gece evin önünden Sevda'nın çamaşırlarını çaldığını, İsmail'in peşlerinden koştuğunu ama yakalayamadığını, bütün öfkesini de o gece Sevda'ya kustuğunu ifade eder. Sonraki gün, Kasaba'da İsmail markete giderken birkaç gencin ona bakıp gülüştüğünü görür ve İsmail onlardan birini bıçaklar ve bu yüzden de cezaevine girer. İsmail'in “yabani” olduğunu söyleyen Hamdi, cezaevinden çıktıktan sonra işten çıkarıldığını, herkesle ilişkisini kestiğini ve alkole başladığını belirtir. İmam Hamdi ise sadece kendi maaşı ile bütün giderleri karşılamaya çalıştığını, aynı zamanda bıçaklanan kişinin hastane masrafları ve tazminatını karşılamak yüzünden de borçlandıklarını ifade eder. Nihal duruma üzüldüğünü belirterek, para dolu zarfı çıkarır. İmam Hamdi'ye kabul etmesini rica eder. Nihal'in verdiği para dolu zarf, daha önce Aydın'ın “ismini vermek istemeyen biri” olarak bağış kampanyasına destek olarak sunmuş olduğu zarftır. Nihal, karşılığında hiçbir şey istemediğini, bunu bir dost yardımı olarak kabul etmesini beklediğini ifade eder. Bu esnada İsmail gelir. Masadaki paraları gören İsmail, İmam Hamdi'ye paraları işaret ederek “hayırdır?” diye sorar. Nihal, ihtiyaçlarının olduğunu düşündüğü için böyle bir yardımda bulunduğunu ifade eder. İmam Hamdi odadan çayları tazelemek için ayrılır. İsmail, elinde tuttuğu paraların çok

olduğunu, neye göre bu kadar fazla paranın verildiğini sorar ve hesap yapmaya başlar: “şu kadarı babasının kırılan gururunu onarmak için canını ortaya koyan küçük İlyas için olsa, şu kadarı tek başına beş cana bakabilmek için el öpmeye gitmek zorunda kalan fedakar kardeş Hamdi için olsa, şu kadarı oğlunun gözü önünde dayak yiyip kendini ve ailesini rezil eden sarhoş baba İsmail için olsa, bu da kendinden düşkün insanlara sadaka dağıtarak vicdanını rahatlatmaya çalışan kahraman hanımefendi Nihal hanım için olsa, bu para tam yeter.” Daha sonra Nihal’e doğru hesap yapmış olduğunu söyleyen İsmail, ancak karşısındaki insanın bütün bu inceliği anlamayacak denli pis bir sarhoş olduğunu hesaba katmadığını ifade eder.

İsmail elinde paralarla ayağa kalkar ve şöminenin başına gelir. Nihal’e baktıktan sonra parayı ateşe atar. Nihal hiç beklemediği bu eyleme karşı büyük bir tepki gösterir, ağlamaya başlar. Yönetmen bir kesme (cut) ile kapı aralığından olan biteni izleyen İlyas’ı gösterir. Baba İsmail, çocuğunun önünde böylelikle gururunu yeniden tahsis etmiştir. Ancak bu sahnenin ikircikli bir yapıya sahip olduğunu söylemek gerekmektedir. Her ne kadar parayı ateşe atsa da İsmail’in bunu isteyerek yapıp yapmadığını bilemeyiz. Yönetmen Ceylan, kapı aralığında onları izleyen İlyas’ı göstermesi ve sonrasında İsmail’in gözünden bir damla yaş akması ile eylemin sahiciliğini sorgular.



Fotoğraf 23: Sarhoş İsmail, parayı ateşe atar ve oğlu İlyas ile göz göze gelir.

Ancak, Aydın’ın, “cehenneme giden yolların iyi niyet taşları ile döşendiğine” dair vurgusu onanmış olur. Nihal’in merhameti, merhamet edilenin daha da incinmesine sebep olur ve bütün iyi niyet çabasının, bir cehennem yarattığına şahit oluruz. Ceylan

verdiği bir röportajda, para yakmanın Dostoyevski'nin *Budala* adlı eserinde olduğunu, *Budala* ile birlikte Çehov'un -veya başka birinin- hatırlayamadığı bir öyküsünün, sahnenin yaratımına katkılarının olduğunu, para yakmanın bu eserlerden öykünülerek filme dahil edilmiş olduğunu ifade eder (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 283). Ceylan'ın işaret ettiği öykünme, *Budala* adlı romandaki Nastasya Filipovna'nın, Rogojin'in getirdiği parayı ateşe attığı satırlar olarak karşımıza çıkar. *Budala*'da, Rogojin bir akşam vakti Nastasya Filipovna'nın evini kalabalık bir grupla basar. Nastasya o sırada evinde konuklarını ağırlamaktadır. Rogojin bir kâğıt desteyi, masaya koyar. Nastasya, bunun ne olduğunu sorduğunda, yüz bin ruble cevabını alır. Nastasya'ya âşık olan Rogojin kendisi ile gelmesi için yüz bin ruble getirmiştir. Nastasya sarhoştur ve biraz eğlenmek istediğini söyler. Prens Mışkin, bu esnada Nastasya Filipovna'ya onu çok sevdiğini, Rogojin ile gitmek yerine kendisi ile evlenebileceğini söyler. Prens'in bu teklifini reddeden Nastasya, Rogojin ile gitmeye karar verir. Nastasya Filipovna gitmeden önce parayı alır ve şömineye atar. Nastasya'nın bu hareketi, onun diğer konuklar tarafından "delirdiğine", "çıldırıldığına", "iyice oynattığına" yorulur (Dostoyevski, 2012, s. 175-197). İsmail de *Budala*'daki Nastasya Filipovna gibi, beklenmedik bir hareketle, üstelik bunca yoksulluğun içinde, çıldırmaya/delirmeye yorulacak bir biçimde oldukça yüklü bir parayı ateşe atar. Ceylan, *Budala*'da varolan para yakmak eyleminden öykünürken, eylemi eserde geçtiği şekilde ortaya koymamış; onu bağlamından kopararak, kendi hikayesi için bir malzeme olarak görmüştür. Ceylan böylelikle, metinlerarası ilişki kurduğu esere karşı bağlayıcı bir zorunluluğun yerine, bir auteur özgürlüğü ve yetkinliği ile filminin anlamsal evrenini genişletmiş ve kendi düşünsel dünyasının birikimlerini ortaya koyabilmiştir.

4.10. Gün Boyu Budalalık Ederim

Aydın İstanbul'a gitmek için Othello otelden ayrılır. Tren istasyonuna giden Aydın, trenin gecikeceğinin haberini alır. Bir kararsızlığının olduğunu sezeriz. Bekleme salonundan ayrılan Aydın, tren raylarının orada düşünceli bir şekilde gösterilir, Ceylan tarafından. Ceylan, *Karım* adlı öyküde Pavel Andreyiç'in kararsızlığını görsel bir anlatımla çizer.



Fotoğraf 24: Tren rayları üzerinde gitmek ve kalmak arasında kararsız olan Aydın.

“Niçin ayrılıyorum buradan?” diye soruyorum kendi kendime. ‘Gideceğim yerde beni bekleyen biri mi var? Bir zamanlar terk ettiğim tanıdıklar, yalnızlık, lokanta yemekleri, gürültü, şamata, gözlerimi rahatsız eden elektrik ışığı... Bunlar için mi? Öyleyse nereye ve niçin gidiyorum? Amacım ne?’ (Çehov, 2012, s. 165).

Öyküde Pavel Andreyiç’in gitmek konusundaki kararsızlığını Çehov, bu satırlarla ortaya koymaktadır. Ceylan ise sinemanın yetkin gücünü kullanmış, bu kararsızlığı sözsiz olmayan görsel bir dil ile yaratmıştır. Gitmekten vazgeçen Aydın, Suavi’nin çiftliğine gitmeye karar verir. Suavi’nin çiftliğine vardığında, Öğretmen Levent’in de onlara katılacağını haberi alır. Bir süre sonra Levent’in katılması ile masa başında sohbet etmeye başlarlar. Suavi masa başındaki sohbette yalnızlığından bahseder ve vardığı sonucu şu sözleri ile açıklar: “yani, diyeceğim o ki, madem ne yaparsan yap değiştiremeyeceğin bazı şeyler var, o zaman biraz esnek olacaksın. İnsanları yadırgama, bazı şeyleri olduğu gibi kabul et”. Suavi bu sözleri söylerken, Aydın’a bakar. Suavi’nin -dolayısıyla yönetmenin- bu tercihi, sözlerin aslında Aydın’a yönelik söylendiğine dair bir his yaratır çünkü film boyunca Aydın’ı kibirli, katı ve yadırgayan bir karakter olarak görmekteyizdir. Aydın da sözlerin kendisine dönük olduğunu sezinlemiş gibi bir rahatsızlık duyar ve konuyu dağıtmak için ortamın çok sıcak olduğunu söyleyerek pencereyi açmak için kalkar. Daha sonra koltuğa geçerler. Alkolün ve sıcaklığın etkisi üzerlerinde hissedilir. Öğretmen Levent, Aydın’a “Ben çocukken

kekemeydim. Benim bütün çocukluğum susarak geçti. Emin olun, bugün böyle haddinden fazla konuşsam sebebi odur” der. Levent’in bu sözleri, Ceylan’ın kendi filmografisine yaptığı bir anıştırma olarak düşünülebilir. Ceylan’ın önceki filmlerinde metinsel yoğunluk yerine görsel dilin ağırlıklı etkisini görürüz. Onun önceki filmlerinde karakterlerin, çoğunlukla sessiz kaldığını biliriz; karakterler, söylenecek onca şeyin söylenilmesinden kaçan, -belki de bunun bir fark yaratmayacağını düşünen- daha çok sessizliği ile anlam yaratan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ceylan, *Kış Uykusu* filminde -bu çok konuşkan filmde- önceki filmlerini anıstırarak ve hatta kendi yönetmenliği üzerine de bir mesaj verir gibidir. Ayrıca bu sözlerin, Ceylan’ın çok sevdiği yönetmen Tarkovski’nin *Zerkalo* (Ayna, 1974) filmine de bir anıştırma yaptığı düşünülebilir. Sinema tarihinin en güçlü otobiyografik filmlerinden olan *Ayna* filminde, filmin hemen başında kekeme bir çocuğu görürüz. Çocuk doktor tedavisindedir ve doktor, muayenesi sonrasında ondan yüksek sesle ve anlaşılır bir şekilde “ben konuşabiliyorum” demesini salık verir. Çocuk kekelemeden, yüksek ses ve anlaşılır bir biçimde “ben konuşabiliyorum” der ve filmin ismi ekrana gelir. Bu bir prolog kısmıdır ve yönetmenin kendisine yönelik bir anlamı ortaya koyar. Levent’in bu sözlerinde, Ceylan’ın böylelikle hem kendi filmografisine hem de çok sevdiği yönetmen Tarkovski’ye yönelik bir anıştırma kurduğu düşünülebilir.

Sohbet gittikçe koyulaşmış, sarhoşluk etkisini göstermeye başlamıştır. Karakterlerde sarhoşluğun verdiği rahatlığın, dile yansımalarını görürüz. Çocukluğunu susarak geçirmiş olan Levent, gittikçe konuşkan birine dönüşür. “Biz yaşamıyoruz yani, tiyatrodaki yangın sahnesi oynuyoruz. Yaşamak değil bu, başka bir şey” der, hararetle. Levent’in bu sözü, *Karım* adlı öyküden bir alıntı ile gerçekleştirilmiştir. Öyküde Doktor Sobol, yine böylesi bir sahnede, sarhoşluğun da etkisiyle “bizimki yaşamak değil, tiyatrodaki yangın sahnesi oynamaktır” der (Çehov, 2012, s. 172). Öğretmen Levent, yaşadığı çağın ahlaki değerlerinin saçmalığını, dolu dolu yaşamının ise başkaları tarafından eleştiriye tabi tutulduğunu ifade eder. Oysa güçlü/cesaretli olmanın, sürüye kulak asmamanın gerekliliğinden bahseder. Bu esnada birden Aydın’a dönerek, 6 yıl önceki depremde otelini depremzedelere açmayışını, yardıma gelenlere açmış olmasını, bunun sebebinin de para kazanmayı isteyişi olabileceğini, dışarıdan bakanların böyle düşünebileceğini ifade eder. Aydın, sarhoşluğun etkisi ve Levent’e güvenmeyişiinden

ötürü araya girerek, konunun bununla ne alakası olduğunu, nasıl oldu da buraya geldiğini sorar. Levent örnek verdiğini söylerken, Aydın bir şey mi ima etmeye çalıştığını sorar. Tartışma gittikçe alevlenir. Aydın kendisine haksızlık yapıldığını ifade ederken, ahlaklı ve vicdanlı olmaya davet eder Levent'i. Levent ise kendisi için "bu ayyaşın artık susması gerekiyor" ifadesinde bulunur, ancak gitmeden önce, bir alıntı ile "vicdan, güçlüleri korkutmak için düşünülmüş, korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir. Bizim vicdanımız güçlü kollarımız, kılıçlarsa yasalarımızdır" der. Filmde geçen bu alıntıda Ceylan'ın, William Shakespeare'in *III. Richard* adlı tiyatro oyunu ile metinlerarası bir ilişki kurduğu görülür. Shakespeare, *III. Richard* adlı oyununda, Kral III. Richard'ın kısa hayatını anlatır. III. Richard türlü cambazlıklar, hileler, oyunlar ve katliamlar yaratarak krallığı elde eder. Ancak krallığını fazla sürdüremeden savaşta ölür. Yarattığı türlü oyunlarla, basamakları çıkmış ve krallığı elde etmiştir. Ancak basamakları çıktıkça küçülmeye başlar (Shakespeare, 2019). Krallık, onu infazcı olmaktan kurban olmak durumuna getirmiştir: "bir zamanlar tarihi yapan, insanları bir çamur parçasıymış gibi biçimlendiren kişi gitmiş, kendisi biçimlendirilen bir çamur parçası haline gelmiştir" (Nutku, 2019, s. xxxvii). Ceylan'ın, *III. Richard*'dan gerçekleştirmiş olduğu bu alıntı da oyunda, III. Richard'ın son bir çabayla savaşa hazırlandığında askerlerini yüreklendirmek için söylediği bir sözdür. Oyundan yapılan alıntı şu şekilde geçmektedir:

"Korkaklar içindir vicdan denen şey,

Güçlüler korksun diye uydurulmuştur.

Zırhımız vicdanımız, kılıçlarsa yasalarımızdır" (Shakespeare, 2019, s. 159).

Ancak bu inanç, karşılığını bulmaz. III. Richard savaşta ölür ve savaş kaybedilir. *Kış Uykusu*'nda da Öğretmen Levent alıntıyı gerçekleştirdikten sonra, uyumak için odadan ayrılırken Aydın, elinden tutarak, bir cevap mahiyetinde karşılık vermek istediğini söyler. Aydın ise Voltaire'in alıntısından hareketle, "aldanmak yaptığımız her işte şaşmaz yazgısı hepimizin. Her sabah parlak işler tasarlar, gün boyu budalalık ederim" der ve gülmeye başlar. Ceylan bu alıntıyı, Andre Gide'in *Kadınlar Okulu* adlı eserinden gerçekleştirir. Gide, kitabında Voltaire'in bu alıntısına yer vermiştir. Kitapta alıntı şu şekilde gerçekleşmiştir:

“Aldanmak giriştiğimiz işte

Şaşmaz yazgısı hepimizin

Sabah parlak işler tasarlar

Gün boyunca budalalık ederim” (Gide, 2019, s. 195).

Aydın, yine tıpkı *Kadınlar Okulu* adlı eserdeki Robert gibi, durumunu karşısındakinden üstün olacak bir biçimde ayarlamasını bilmiş, benimsediği görüş noktasının en yüksek noktaymış gibi görünmesini sağlayarak bir zafer kazanmış gibidir. Öğretmen Levent’in sözleri bu yönüyle, III. Richard’ın inancı gibi karşılık bulmamış ve bir kaybeden olarak odadan ayrılmıştır. Odadan ayrıldıktan sonra, bir sonraki gün gerçekleştirilen av sahnelerine geçilir.

4.11. İtiraf

Aydın, gitmek için ayrıldığında, vazgeçip Suavi’nin çiftliğinde geceyi geçirmiş, sabah ava gidilmiş, sonrasında ise otele dönüş gerçekleşmiştir. Aydın avladığı tavşan ile geri dönüp, otel avlusunda elindekilerin alınmasını beklerken, Nihal’in pencereden onu izlediğini görürüz. Aydın da onu fark eder ve anlamlı bir şekilde ona bakar. Aydın, “Nihal gitmedim, gidemedim. 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 el vermediği için hiçbir zaman söyleyemiyorum. Senden ayrılmanın benim için ne derece korkunç hatta olanaksız olduğunu çok iyi biliyorum, tıpkı artık beni sevmediğini bildiğim gibi. Biliyorum eski günlere geri 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!” der.



Fotoğraf 25: Aydın gitmekten vazgeçmiş ve geri dönmüştür.

Ceylan'ın, Çehov'un *Karım* adlı öyküsünden Pavel Andreyiç'in eşi Natalya Gavrilovna'ya bulunduğu itirafı filmdeki Aydın karakteri için alıntılandığını görürüz. Öyküde Pavel Andreyiç, gitmekten vazgeçip Bragin'in çiftliğinde geçirdiği gecenin ardından evine döndüğünde, neler söyleyeceğini tam olarak tasarlayamadan karısı Natalya'nın karşısına çıkar ve benzer itiraflarda bulunur:

“Natalie, gidemedim, geri döndüm. Kocadım mı, aklımı mı oynattım, yoksa başka bir adam mı oldum; nasıl isterseniz öyle düşünün. (...) Dünden beri içime yerleşen yeni adam gitmeme izin vermiyor. Ne olur, 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. Karıkoca olarak yaşadığımız eski günleri bir daha döndüremeyiz, artık gerek de yok buna. Beni uşağınız olarak yanınıza alın, bütün malım mülküm sizin olsun, onları istediğiniz gibi dağıtın, içim rahat Natalie, huzur içindeyim... Hiçbir kaygım kalmadı...” (Çehov, 2012, s. 179).

Öyküde geçen bu itiraf, Ceylan tarafından *Kış Uykusu* filminde bir belirsizlik ile alıntılanır. Ceylan, bu sahnelerde içsese başvurur. Aydın'ın, bu itirafı tam olarak yapıp yapmadığından emin olamayız. Ceylan, filmin bu final sahnesinin muğlak bir yapıda olmasını istediğini; bu itirafın iç düşünceler mi, niyetler mi, o anki duygular mı, yoksa Nihal'e bir şekilde söylendiler mi, söylenecekler mi yoksa telepatik bir sözsüz anlaşma

mı olup olmadığı konusunda belirsizliği yakalamayı, böylelikle alıntılanan itirafın, Nihal'e söylenip söylenmediğinin anlaşılmasını gerektirdiğini korumayı amaçladığını ifade eder (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 279-280). Aydın'ı, itiraftan sonra masasının başında, uzunca zamandır bir türlü başlayamadığı, *Türk Tiyatrosunun Tarihi* adlı çalışmasına başlarken görürüz. Ceylan, Aydın gibi hayatı anlamlı bulmakta zorlanan karakterlerin, gururları ellerinde olmadan ayaklar altına alındığında bundan gizli bir zevk, tuhaf bir hoşnutluk duyduklarını; çünkü bu durumun bir anlamın doğmasını sağladığını, bu anlamın ise onlara hayata yeniden tutunma arzusu verdiğini ifade eder (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016). Aydın da Ceylan'ın işaret ettiği şekilde, bu itiraf ile birlikte sanki her şeyi yoluna koymuş gibidir. Hayatını yoluna koyacağı anlamı, Nihal'e, gururunu ayaklar altına alarak gerçekleştirdiği itiraftan sonra bulmuş; böylelikle geciktirdiği/ertelediği kitap çalışmasına başlayacak enerjiyi de hissetmeye başlamıştır. Aydın'ı çalışma masasında kitabını yazarken gördükten sonra Ceylan, geniş bir resimle oteli çerçeve içine alır, optik kaydırma (zoom out) hareketi ile filmi sonlandırır. Film sonlanırken, Ceylan'ın, Schubert'in "Sonata in A major, D. 959" adlı dört bölümlük eserinin ikinci -*Andantino*- bölümünü Alfred Brendel yorumu ile alıntıldığını işitiriz. Film boyunca ara ara işittiğimiz sonat için, Ceylan, daha çok yeni bir karakter tanıtırken, tema ve/ya sahne değişimlerinde kullanmayı amaçladığını ifade eder (Dinçkök, 2016, s. 257). Eserin filmin sonunda tekrar duyulmuş olması, Ceylan'ın bir diğer sevdiği yönetmen Robert Bresson'a yönelik bir anıştırma sağladığını da düşündürür. Bresson, *Au Hasard Balthazar* (Rastgele Balthazar, 1966) adlı filminin finalinde, "ölüm sonatı" olarak da bilinen Schubert'in bu eserini kullanır.

Ceylan, tez çalışmamızda detaylandığımız metinlerarası ilişkileri -hepsi olmamakla birlikte- ayrıca kapanış jeneriğinde de belirtir. Biz de çalışmamızı, belirtilen bu isimlerden yola çıkarak, ayrıca Ceylan'ın verdiği röportajlardan, kaleme aldığı metinlerden ve sinemasal üslubundan da yararlanarak, filmin ve dolayısıyla Ceylan'ın, kurduğu metinlerarası ilişkileri tespit etmeye, bunların hangi yöntemler ve hangi amaçlar ile gerçekleştiğini keşfetmeye ve bununla birlikte filmin anlamsal dünyasının nasıl genişlediğini ortaya koymaya çalıştık.

SONUÇ

Bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasına auteur kuram ve metinlerarası ilişkiler açısından bakılmış, yönetmenin 2014 yapımı *Kış Uykusu* filminin, metinlerarası bağlamda analizi gerçekleştirilmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın, filmde başka birçok eser ve sanatçı ile kurduğu ilişkiler, metinlerarası yöntemler olan parodi, pastiş, alıntı, gönderge, anırtırma gibi yöntemler dahilinde deşifre edilmiş ve bu ilişkilerin filmsel anlama katkıları ortaya koyulmuştur.

Metinlerin kendi dönemlerinde veya kendisinden önceki dönemlerde ortaya koyulmuş öteki metinlerle benzerlik, karşıtlık veya yakınlık kurduğu ve sürekli olarak bir göndermede bulunduğu düşüncesini ifade eden metinlerarası kavramı, 1960'lı yıllarda literatüre girmiş olmasına karşın, sadece bu döneme özgü olmadığını, ilk metinlerden bugüne metinlerin metinlerarasılık olgusunu taşıdığını ve fakat bu olgunun, yeni yeni algılanmaya ve tanımlanmaya başlanmış olduğunu söyleyebiliriz (Aktulum, 2000, s. 11-18). Metinlerarası işleyişte başka metinlere ait parçaların, tutarlı bir bütün oluşturulacak şekilde biraraya getirilmesi, uyum sağlayacak biçimde düzenlenmesi sonucu yeni bir metin ortaya çıkar (Aktulum, 2004, s. 304). Ortaya çıkan bu metin, ilişki kurulan metinlerin birebir kopyası değil, yeni bir bağlama oturtulmuş ve yeni anlamlar içeren bir metin olarak var olur. Ayrıca kavramın, iki ya da daha fazla metin arasındaki olası ilişkileri ifade eden anlama sahip olması, onu eleştiri yazınına özgü bir kavram olmanın ötesine götürmüş ve farklı alanlarda da metinlerarası ilişkilere dönük çalışmaların gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Bu alanlardan birinin de sinema olduğunu ifade edebiliriz.

Sinema sanatı doğası gereği metinlerarasılığa açık bir sanattır. Bütün sanatları kapsayan karma bir yapıya sahip olan sinema, farklı disiplinlerden açıkça etkilenir ve onlardan yararlanır. Doğuşundan itibaren, edebiyat, resim, müzik ve/ya tiyatro gibi farklı sanatları kendi alanına uygulamaya açık bir sanatsal biçim olarak karşımıza çıkan sinema sanatında, benzerini yapma, taklit etme, esinlenme ve yeniden üretme gibi işlemlerle sık sık karşılaşılır. Özellikle 1950'lerden sonra gelişen auteur kuram anlayışı içerisinde ortaya konulmuş film örneklerinde metinlerarasılığın oldukça belirgin bir biçimde karşımıza çıktığını ifade edebiliriz. Sinemada auteur yönetmen anlayışı, film

alışmalarında yönetmeni ne çıkaran; sinemasını onun dışavurumu olarak algılayan, bununla birlikte, yönetmenin filmografisi içerisinde ortak özelliklerin varolduğunu ifade eden bir anlayıştır. Auteur yönetmen kimdir sorusuna, sinemasında beğenilerini, ilgilerini, meraklarını, keşiflerini kısacası her filminde gerek içerik gerek biçim açısından kendisinden izler koymayı başarabilen yönetmendir, cevabını verebiliriz. Bu anlayış içerisinde gerçekleştirilen film örneklerinde, yaratıcı yönetmenin anlam yaratma çabasında, başka birçok sanattan ve ayrıca sinema sanatından etkilerin ortaya konulduğu görülür. Yaratıcı yönetmenin bu etkilenme sürecinden doğan tercihlerinde, rastgele bir seçimden uzak, bilinçli bir tavrın saklı olduğu ifade edilebilir. Bu bilinç, yönetmenin hem kendisini anlatmak hem de filmsel anlama dönük zenginleştirici bir katkı sağlamak çabası olarak değerlendirilebilir.

Nuri Bilge Ceylan, 1990 sonrası ulusal ve uluslararası anlamda genişleyip büyüyen Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biridir. Sinemada yaratıcı yönetmen anlayışı çerçevesinde filmlerini üreten Ceylan, hakkında yapılan çalışmalarda dünya sinemasının auteurlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Ceylan sinemasının belirgin özelliklerinden biri de metinlerarası ilişkilerin sıkça kurulmuş olduğudur. Onun sineması, edebiyata, tiyatroya, müziğe ve resime yönelik birçok ilişki kurar. Bu ilişkilerin, rastgele seçimler olmadığı, filmsel anlama yönelik katkılarından ötürü bilinçli tercihler olarak kurulduğu görülür. Onun sinemasındaki bu ilişkilerin aynı zamanda kendisine dair detaylı bilgiler de sunduğu ifade edilebilir çünkü bu bilinçli tercihler, Ceylan'ın ilgilerini, beğenilerini, merak ve keşiflerini de ortaya koyar. Bu doğrultuda, kurulan metinlerarası ilişkiler, hem yönetmene dair daha fazla bilgi sunması hem de filmsel anlama kattığı zenginlikler açısından incelenmeyi hak etmektedir.

Bu sebeple, gerçekleştirmiş olduğumuz bu çalışma, auteur sineması bağlamında sinemada metinlerarasılığın kullanımlarını ortaya koymayı hedeflemiş, buradan hareketle auteur bir yönetmen olan Nuri Bilge Ceylan'ın, *Kış Uykusu* filmindeki bilinçli tercihler olarak gerçekleştirmiş olduğu metinlerarası ilişkilerin neler olduğunu keşfetmeyi, bu ilişkilerin hangi yöntemler ile kurulmuş olduğunu ve kurulan bu metinlerarası ilişkilerin filmsel anlama ne gibi katkılar sağladığını belirlemeyi amaçlamıştır.

Bütün bu bilgiler doğrultusunda çalışmamız dört başlık altında toplanmış; bu başlıklar da “Auteur Kavramı ve Bir Kuram Olarak Gelişimi”, “Metinlerarası İlişkiler ve Sinemada Metinlerarasılık”, “Auteur Olarak Nuri Bilge Ceylan ve Sineması: Metinlerarasılık Açısından Bakış” ve “*Kış Uykusu* Filminin Metinlerarası Bağlamda Analizi” olarak belirlenmiştir.

Çalışmamızın birinci bölümünde, auteur kavramının tanımı gerçekleştirilmiş, kurama katkı sağlayan birçok önemli ismin -Alexandre Astruc, Andre Bazin, François Truffaut, Andrew Sarris gibi- çalışmaları ve yanı sıra kuram ile ilgili olarak literatüre kazandırılan başka birçok çalışma da dikkate alınarak, kuramın doğuş evresi, gelişim süreci, dünü/bugünü, farklılıkları, sınırlılıkları ve kurama yönelik geliştirilmiş eleştiriler incelenmiştir. Bir ön hazırlık olarak okunabilecek bu bölümde, kuramın sağlamış olduğu yönetmenin filmde en etkin güç olduğu anlayışını ortaya koyma çabamız, sonraki bölümlerde filmlerini auteur kuram içerisinde değerlendirdiğimiz Nuri Bilge Ceylan’ı ve sinemasını anlayabilmek açısından ele alınmıştır. Ceylan’ın kendi sinemasındaki etkinliği/yaratıcılığı ve sinemasındaki ortak özellikler, onun bir auteur olarak değerlendirilmesi gerektiği düşüncesini doğurmuştur. Biz de çalışmamızda bu değerlendirmeyi yapmadan önce, sinemada auteur kuramın/yaklaşımın ne olduğunu çalışmamızın bu ilk bölümünde ele almış, gelişim sürecini takip etmiş ve çalışmamızın sonraki evrelerine yönelik anlaşılabilirliği kuvvetlendirmeyi amaçlamış olduk.

Çalışmamızın ikinci bölümünde, metinlerarasılık kavramının tanımı, kavramın tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ele alınmıştır. Bu gelişim, kavrama yönelik katkı sunan kuramcıların -Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Gerard Genette vd. gibi- çalışmaları dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir. Tanım ve tarihsel süreç içerisindeki gelişimin ardından, metinlerarası yöntemlerin neler olduğu ayrı başlıklar altında değerlendirilmiştir. Bu başlıklar altında parodi, pastiş, alıntı, gönderge, anıştırma gibi metinlerarası yöntemler kısaca tanımlanmıştır. Daha sonra, metinlerarasılığın sinemada kullanımı filmlerden örnekler aracılığı ile ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu bölümde ortaya koyduğumuz bütün bir çaba, daha sonra metinlerarası bağlamda analizini gerçekleştirdiğimiz *Kış Uykusu* filminin anlaşılabilirliğini kuvvetlendirmeyi amaçlamıştır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde, Nuri Bilge Ceylan'ın sineması ve sinemasındaki metinlerarası ilişkiler örnekler dahilinde ele alınmıştır. Bu bölümde öncelikle, Ceylan'ın özyaşam öyküsüne yer verilmiş, yaşam serüveninde Ceylan'ın bir yönetmen olarak sinemaya başlamasının süreci işlenmiştir. Ardından, Ceylan'ın filmografisi değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Ceylan'ın filmleri ayrı başlıklar altında ele alınmış, filmin konusu, gelişim süreci, filme dair önemli bilgiler bu başlıklar altında ifade edilmiştir. Ceylan filmografisine yönelik çalışmanın ardından, Ceylan sineması auteur kuram anlayışı ile incelenmiş ve Ceylan'ın sinemasının, auteur yaklaşım içerisinde değerlendirebileceğimiz ortak özelliklere sahip olduğu görülmüştür. Ceylan'ın sineması ilk filminden şu anki son filmi *Ahlat Ağacı*'na kadar yabancılaşma, iletişimsizlik, yoksunluk duygusu gibi kimi ortak tematik özellikleri taşımakta, kişisel dünyasının yansıması olarak filmografisini yaratmakta ve benzer biçimsel özellikleri -minimalist yaklaşım, büyük olaylardan ve mutlu sonlardan kaçınma, görsel zenginlik, an'lara ve sessizliğe vurgu gibi- sürdürmektedir. Bu inceleme esnasında, auteur bir yönetmen olarak değerlendirdiğimiz Nuri Bilge Ceylan'ın, böylelikle filmlerindeki ortak özellikler ele alınmış, benzerlikler ortaya konulmuş ve kişisel dünyasının sinemasına yansımalarının neler olduğu saptanmıştır.

Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasındaki ortak özelliklerden bir diğeri de onun filmlerinde, metinlerarası anlamda ilişkiler kurmasıdır. İlk filminden son filmine kadar Ceylan sinemasında, sık sık farklı sanatlar/sanatçılar ile ilişki halinde olduğu görülür. Örneğin Çehov, Ceylan'ın senaryolarında -*Kasaba*, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu*, *Ahlat Ağacı* gibi- sürekli olarak yararlandığı bir yazar olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte, yönetmenin ilgi dünyası içerisinde yer alan, başka önemli yazarlarla da -Dostoyevski, Shakespeare, Nietzsche vd. gibi- birçok metinlerarası ilişki kurduğu görülür. Öte yandan Ceylan sinemasında görsel açıdan Tarkovski ile benzerliklerin olduğu da ifade edilebilir. Filmografisindeki birçok anıştırma ile bu ortaklıklar açık edilir. Ceylan, film yapmanın, “eninde sonunda bir kolaj” olduğunu dile getirir (Alam, 2019, s. 221). Sinemasında bu yönüyle, zihnini meşgul eden birçok farklı metnin filmlerinde yansımalarına şahit oluruz. Bu sebeple, çalışmamızın bu bölümünün son başlığında, Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasındaki metinlerarası ilişkilerin yoğunluğu genel hatları ile ortaya

konulmuş, ardından filmlerindeki örneklerle bu metinlerarası ilişkiler inceleme konusu yapılmıştır.

Çalışmamızın son bölümünde ise, auteur bir yönetmen olan Nuri Bilge Ceylan'ın 2014 yapımı Altın Palmiye ödüllü *Kış Uykusu* filminin metinlerarası bağlamda analizini gerçekleştirdik. *Kış Uykusu* filmi, metinlerarası ilişkiler açısından oldukça zengin bir filmidir. Ceylan, filmde birçok sanatçıya ve esere göndermede bulunmuş, onlarla metinlerarası ilişki kurmuştur. Ancak Ceylan kurulan metinlerarası ilişkilerde, bir kopya yaratımının ötesinde, kendi hikayesini oluştururken, o hikâyeyi zenginleştirmek ve yaratmak istediği anlamı ortaya koyabilmek açısından başka eser ve sanatçılardan faydalanmıştır. Metinlerarası olgu, özgünlüğü tartışmaya açar: “Öncekilerden bağımsız yeni bir şey üretilebilir mi?” sorusunu akla getirir çünkü anlam olarak, metinlerarasılık, önceki veya kendi dönemindeki eser/sanatçı ile ilişkinin her zaman var olduğu saptamasını ifade eder. Ceylan'ın *Kış Uykusu* filminde, kendisinden önceki eser/sanatçı ile ilişkileri görülse dahi bir auteur olarak, bu ilişkilerde yeni bir bağlam yaratma çabası görülmektedir. O, sinemasında kendi hikayesini oluştururken bu ilişkileri kurmuş ve filmine, filmsel anlamı zenginleştirmesinden ötürü dahil etmiştir. Biz de çalışmamızın bu son bölümünde, metinlerarası ilişkilerin, yönetmene yaratım sürecinde sunduğu olanakları ve filmin anlamsal zenginliğine yönelik katkılarını ortaya koymaya çalıştık. Bölümün başında, filmin metinlerarası ilişkiler konusundaki belirginliğini dile getirdik. Daha sonra filmi, bölümlere -başlıklara- ayırarak, her başlık altında ele aldığımız sahenin metinlerarası bağlamda analizini gerçekleştirdik. Analiz esnasında Ceylan'ın edebiyat, resim, tiyatro, müzik ve fotoğraf sanatları ile metinlerarası ilişkiler kurmuş olduğunu keşfettik. Ceylan'ın, filmde Anton Çehov, William Shakespeare, Jack London, Andre Gide, Dostoyevski gibi edebiyat tarihinin önemli yazarları ile metinlerarası yöntemlerden biri olan alıntı kullanımı ile ilişki kurmuş olduğu görülür. Bununla birlikte, Rus ressam İlya Glazunov'un illüstrasyon çalışmalarına yer vermiş, filmsel anlama yönelik zenginleştirici katkı çabası içerisinde olmuştur. Yine benzer şekilde, Çehov'un *Martı'sı*, Albert Camus'nün *Caligula'sı*, Sam Shepard'ın *Aç Sınıfın Laneti* gibi tiyatro oyunlarının afişlerine yer vermiş, metinlerarası yöntemlerden biri olan gönderge kullanımı ile ilişkilerini sürdürmüştür. Ayrıca Ceylan, Çehov, Dostoyevski ve Gide ile sadece alıntısalsal bir ilişki kurmamış; metinlerarası yöntemlerden biri olan pastiş kullanımı

ile de bu isimlerin eserlerindeki kimi durumları kendi filmsel evreninde benzer bir şekilde yaratmaya çalışmıştır. Örneğin, Ceylan filmin senaryosunu Çehov'un *Karım* ve *İyi İnsanlar* adlı öykülerinden yola çıkarak oluşturmuş, bu öykülerdeki ana izleği, *Kış Uykusu* filminde benzer bir şekilde ortaya koymuştur. Biz de çalışmamızın bu son başlığında, Ceylan'ın *Kış Uykusu* filminde gerçekleştirmiş olduğu metinlerarası ilişkilere yönelik bulguları ortaya koymaya çalıştık ve bu ilişkilerin hangi metinlerarası yöntemler dahilinde gerçekleştirilmiş olduğunu ifade ettik. Bu ilişkilerin, filmsel anlama yönelik ne gibi katkılar sunmuş olduğunu tartıştık.

Sinemada metinlerarasılık kullanımı ile ilgili maalesef az sayıda çalışmanın gerçekleştirilmiş olduğu; bu çalışmaların ise genelde başka bağlamlar içerisinde, metinlerarasılığın yöntemlerinin ortaya konulmadan gerçekleştirildiği veya kimi yabancı yönetmenler ve gişe filmleri üzerinden sağlanmış olduğu görülmektedir. Bu sebeple çalışmamız, 1990 sonrası gelişen Türk sinemasının auteur yönetmenlerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan'ın öncelikle tüm filmlerine auteur kuram ve metinlerarası ilişkiler açısından bakmayı denemiş, daha sonra *Kış Uykusu* (2014) filmini, metinlerarası yöntemler dahilinde analizini gerçekleştirmiş, böylelikle metinlerarası ilişkileri Türk sinemasının 1990 sonrası gelişimi içerisinde auteur bağlamında ele alarak, özgün ve yeni bir çalışma olmayı amaçlamıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak -Anlatı, Zaman, Mekan*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler* (2. b.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2018b). *Sinema ve Metinlerarasılık (Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar)*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Alam, M. (2019). Meselem İnsan Denilen Muamma. A. Güneş (Dü.) içinde, *Bir Zamanlar Anadolu'da*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Aliçavuşoğlu, E. (2003). Çehov Beni Isıtıyor. A. Gültekin (Dü.) içinde, *Mayıs Sıkıntısı* (A. O. Gültekin, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Andrew, J. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arak, H. (2012). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi -Komparistiğin El Kitabı*. Ankara: Hacettepe Yayınları.
- Aristoteles. (2019). *Poetika* (11. b.). (A. Çokona, & Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arslan, T. (2007). Kasaba: Puslu Manzaralar. A. Gültekin (Dü.) içinde, *Kasaba* (E. Erbay, Z. Güden, & İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Camera Stylo). A. Karadoğan (Dü.) içinde, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (N. Özer, Çev., s. 21-27). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Atam, Z. (2013). Gündüz Düşlerinden Üç Maymun'a: Sanatçı ve Türkiye Tasavvuru. D. Bayraktar (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 10 (Sinema ve Hayal)* (s. 71-115). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Atam, Z. (2015). Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler. I. Atiken içinde, *Avrupa Sinema Kuramları* (Z. Atam, S. Akgül, & B. Erzi, Çev., s. 7-35). İstanbul: Doruk Yayınları.

- Atam, Z. (2019). Nuri Bilge Ceylan'ın Kariyerinin Dönemlendirilmesi. A. Güneş (Dü.) içinde, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (G. Aysan, & K. Yazıcıoğlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Atasoy, A. (2012). Bilen İnsan Rolü Oynayan Sanatçılar İlgimi Çekmiyor. *Üç Maymun* (B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, & G. Gürtunca, Çev.). içinde İstanbul: Doğan Kitap.
- Aytaç, S., Göl, B., & Yücel, F. (2016). Nuri Bilge Ceylan'la Kış Uykusu Üzerine. M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b., s. 260-284). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Barthes, R. (2016). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler / Metnin Hazzı* (3. b.). (Ş. Demirkol, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Basutçu, M. (2003). Paris Notları. A. Gültekin (Dü.) içinde, *Mayıs Sıkıntısı* (A. O. Gültekin, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Basutçu, M. (2009). Bu İklim Tam Cannes'a Göre. A. Gültekin (Dü.) içinde, *İklimler*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Basutçu, M. (2012). Ceylan'ın Olgunluk Dönemi Başlıyor. *Üç Maymun* (B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, & G. Gürtunca, Çev.). içinde İstanbul: Doğan Kitap.
- Bickerton, E. (2012). *Cahiers du Cinema'nın Kısa Tarihi*. (S. Özgül, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Biryıldız, E. (2013). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)* (2. b.). İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar* (6. b.). İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Bochenski, M. (2012). Yalnızlık En Dönüştürü Şeylerden Biri. *Üç Maymun* (B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, & G. Gürtunca, Çev.). içinde İstanbul: Doğan Kitap.
- Bordwell, D. (2010). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. A. Karadoğan (Dü.) içinde, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (Y. Özben, Çev., s. 71-83). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınları.
- Büker, S. (2019). Auteur Kurama Giriş. S. Büker, & Y. Topçu (Dü.) içinde, *Sinema: Tarih Kuram Eleştirisi* (s. 264-268). İstanbul: İthaki Yayınları.

- Calhoun, D. (2009). İklimler. A. Gültekin (Dü.) içinde, *İklimler* (C. Batukan, B. Ercan, Z. Güden, N. Kahraman, S. Özdemir, & M. Yılman, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Ciment, M. (2003). Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor. A. Gültekin (Dü.) içinde, *Mayıs Sıkıntısı* (A. O. Gültekin, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Ciment, M., & Tobin, Y. (2016). Fazlalıktan Neredeyse Utanıyorum. M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b., s. 118-125). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Corrigan, E. L. (2019). Bir Zamanlar Anadolu'da. A. Güneş (Dü.) içinde, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (G. Aysan, & K. Yazıcıoğlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Coşkun, E. E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: Phoenix Yayınları.
- Çehov, A. (2011). İyi İnsanlar. *Eczacının Karısı -Bütün Öyküleri -3* (M. Özgül, Çev., s. 202-215). içinde İstanbul: Everest Yayınları.
- Çehov, A. (2012). Karım. *Düello -Bütün Öyküleri -6* (M. Özgül, Çev., s. 126-181). içinde İstanbul: Everest Yayınları.
- Çehov, A. (2020). *Martı* (12. b.). (A. Behramoğlu, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çetin Erus, Z. (1995). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar*. İstanbul: Es Yayınları
- Çiftçi, A. (2009). Kozadan Çıkmanın Sıkıntısı. M. Dağıstanlı (Dü.) içinde, *Taşra Üçlemesi -Makaleler, Söyleşiler, Fotoğraflar*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması -Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*. (A. N. Bingöl, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Dinçkök, A. (2016). İnsan Ruhu Hakkında Mars'tan Daha Az Şey Biliyoruz. M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b., s. 249-259). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dostoyevski, F. M. (2012). *Budala* (4. b.). (N. Y. Taluy, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Dostoyevski, F. M. (2014). *Karamazov Kardeşler* (10. b.). (N. Y. Taluy, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dündar, C. (2019). Bir Zamanlar Anadolu'da. A. Güneş (Dü.) içinde, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (G. Aysan, & K. Yazıcıoğlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Er, F. (2010). Üç Maymun: Cehennemde Bir Fotoğraf. A. Pay (Dü.) içinde, *Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan*. İstanbul: Küre Yayınları.

- Erden, E. (2016). Olmayan Şehre Yolculuk. M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Erkal, S. N. (2007). Koza'dan Kasaba'ya Bir Bilge. A. Gültekin (Dü.) içinde, *Kasaba* (E. Erbay, Z. Güden, & İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Eryılmaz, M. (2016). Sunuş. M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Esen, Ş. K. (2013). Sinemada Auteur Kuramı. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 2 -Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 33-51). İstanbul: Su Yayınevi.
- Fargier, J.-P., & Sizaire, B. (2008). Jean-Luc Godard'la İki Saat. *Godard Godard'ı Anlatıyor* (A. Derman, Çev., s. 159-167). içinde İstanbul: Metis Yayınları.
- Gide, A. (2019). *Kadınlar Okulu* (4. b.). (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Goodridge, M. (2013). *Yönetmenlik*. (E. Ersavcı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökalp-Alpaslan, G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgames Destanının Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Göktürk, Y., & Çapan, S. (2003). Böbrek Denince... A. Gültekin (Dü.) içinde, *Mayıs Sıkıntısı* (A. O. Gültekin, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Gültekin, A. (2007). Sinopsis. A. Gültekin (Dü.) içinde, *Kasaba* (E. Erbay, Z. Güden, & İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Gültekin, A. (2009). Sinopsis. A. Gültekin (Dü.) içinde, *İklimler*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Güneş, A. (2019). Sinopsis. A. Güneş (Dü.) içinde, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (G. Aysan, & K. Yazıcıoğlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Hoşcan, Ö. (2015). Nuri Bilge Ceylan, Fatih Akın ve Ferzan Özpetek Sinemasının Toplumla Kurduğu İlişki Üzerine. N. Mazıcı (Dü.) içinde, *Türk Sinemasının 100. Yılına Armağan* (s. 47-69). İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Jafaar, A. (2016). Karın Taşıdığı Hüzün. M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi -Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kablamacı, A. (2011). Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (2. b., s. 63-103). İstanbul: Derin Yayınları.

- Kael, P. (2010). Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar). A. Karadoğan (Dü.) içinde, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (B. Karamış, Çev., s. 47-71). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Karabağ, Ç. (2011). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Gerçek(çi)liği. D. Bayrakdar (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 9 (Sinema ve Gerçek)* (s. 17-34). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Karaca, N. B. (2009). Basitliğin İhtişamı: İklimler. A. Gültekin (Dü.) içinde, *İklimler* (C. Batukan, B. Ercan, Z. Güden, N. Kahraman, S. Özdemir, & M. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. A. Karadoğan (Dü.) içinde, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 1-21). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Karadoğan, A. (2012). Sanat Sinemasına Uzak'tan Bakmak. S. Büker, & R. Öztürk (Dü.) içinde, *Sinemada Hayat Var* (s. 229-241). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kılıç, E. (2012, Mayıs 25). Derdi İzlenmek Değil, Cannes Festivali". *Üç Maymun* (B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, & G. Gürtunca, Çev.). içinde İstanbul: Doğan Kitap.
- Kıran, A. (., & Kıran, Z. (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri (Dilbilim, Göstergibilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler)* (4. b.). Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Kızıldemir, G. (2007). 'Kasaba'lı Anlam Avcısı. A. Gültekin (Dü.) içinde, *Kasaba* (E. Erbay, Z. Güden, & İ. Uysal, Çev., s. 87). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. (F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, & B. Tokem, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Kolukısa, E. (2016). Nuri Bilge Ceylan'la 90 Dakika. M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b., s. 217-224). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950 - 1980*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Körpeten, E., Yücel, F., & Okur, Y. (2016). Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum. M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b., s. 73-82). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Küçüktepepınar, E. (2012). Ödül, Kaz Dağları ile Geldi. *Üç Maymun* (B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, & G. Gürtunca, Çev.). içinde İstanbul: Doğan Kitap.
- Lanzoni, R. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- London, J. (1976). *Açlar Ordusu*. (S. Nebioğlu, Çev.) İstanbul: May Yayınları.

- Makal, O. (1996). *Fransız Sineması*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: +1 Kitap.
- Neale, S. (2010). Kurum Olarak Sanat Sineması. A. Karadoğan (Dü.) içinde, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (Ö. Yaren, Çev., s. 83-113). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Neupert, R. (2016). Fransız Yeni Dalgası: Yeni Anlatılar, Biçimler ve Auteurs. L. Badley, R. Palmer, & S. Schneider (Dü.) içinde, *Dünya Sinemasında Akımlar* (Z. Atam, Çev., s. 79-97). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Nutku, Ö. (2019). Giriş. W. Shakespeare içinde, *III. Richard* (Ö. Nutku, Çev., 9. b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Odabaş, B. (2013). Andre Bazin. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 1* (s. 155-185). İstanbul: Su Yayınevi.
- Odabaş, B. (2013). *Fransız Siyasal Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Onat, F. (2012). Bir Film Reçetesi. *Üç Maymun* (B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, & G. Gürtunca, Çev.). içinde İstanbul: Doğan Kitap.
- Ögeyik, M. C. (2008). *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Öğünç, P. (2016). "Kasaba"dan "Uzak"lara... . M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b., s. 99-104). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Özgüven, F. (2003). Yumurtasını Kaynatmamak. A. Gültekin (Dü.) içinde, *Mayıs Sıkıntısı* (A. O. Gültekin, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Özyurt, O. (2009). Fotoğraf Çekmek Benim İçin Terapi Gibi. A. Gültekin (Dü.) içinde, *İklimler*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Pay, A. (2010). Yeni Kutsala Ödenen Bedel: İklimler. A. Pay (Dü.) içinde, *Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Pekçelen, S. (2016). Oyuncularıyla İlişkim Biraz Hastalıklıdır. M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b., s. 160-164). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Pirlanti, M. Z. (2016). Cannes'da Nuri Bilge Ceylan ile Konuştuk! M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b., s. 237-242). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Rifat, M. (2019). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları - 1 (Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler)* (7. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Romney, J. (2009). İpeksi Bir Keder. M. Dağıstanlı (Dü.) içinde, *Taşra Üçlemesi - Makaleler, Söyleşiler, Fotoğraflar* (B. Göl, Çev.). İstanbul: NTV Yayınları.

- Sarris, A. (2010). Auteur Kuramı Üzerine Notlar. A. Karadoğan (Dü.) içinde, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (B. Kılıçbay, Çev., s. 41-47). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Sarris, A. (2019). Auteur Kuramı Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor. S. Büker, & Y. Topçu (Dü.) içinde, *Sinema: Tarih Kuram Eleştiri* (N. Tuğan, Çev., s. 268-281). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sawtell, J. (2009). İklimler. A. Gültekin (Dü.) içinde, *İklimler* (C. Batukan, B. Ercan, Z. Güden, N. Kahraman, S. Özdemir, & M. Yılman, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Selçuk, A. (2009). "Uzak" Dünya Turunda. M. Dağıstanlı (Dü.) içinde, *Taşra Üçlemesi - Makaleler, Söyleşiler, Fotoğraflar*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Shakespeare, W. (2019). *III. Richard* (9. b.). (Ö. Nutku, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shakespeare, W. (2020). *Othello* (20 b.). (Ö. Nutku, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shepard, S. (1990). *Aç Sınıfın Laneti*. (P. Kür, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev -Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tarkovski, A. (1994). *Zaman Zaman İçinde (Günlükler 1970-1986)*. (S. Kervanoğlu, Çev.) İstanbul: AFA Yayınları.
- Taşçıyan, A. (2012b). Nuri Bilge Ceylan'a Göre Kainat. *Üç Maymun* (B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, & G. Gürtunca, Çev.). içinde İstanbul: Doğan Kitap.
- Taşçıyan, A. (2012a). Üç Maymun. *Üç Maymun* (B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, & G. Gürtunca, Çev.). içinde İstanbul: Doğan Kitap.
- Teker, A. (2016). Sinemanın Etki Gücü Azaldı. M. Eryılmaz (Dü.) içinde, *Söyleşiler* (2. b., s. 54-58). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Truffaut, F. (2010). Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim. A. Karadoğan (Dü.) içinde, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (R. Süzen, Çev., s. 27-41). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Valens, G. (2012). Yönetmenlik Dersi: Çerçeve Dışı. *Üç Maymun* (B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, & G. Gürtunca, Çev.). içinde İstanbul: Doğan Kitap.

- Vincendeau, G. (2008). Fransız Sineması'nın Popüler Sanatı. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., 2. b., s. 396-406). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüzyılı* (2. b.). (E. Ayça, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Wells, J. (2012). Üç Maymun. *Üç Maymun* (B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, & G. Gürtunca, Çev.). içinde İstanbul: Doğan Kitap.
- Wiegand, C. (2011). *Fransız Yeni Dalga Sineması*. (S. Güneri, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (5. b.). (Z. Aracagök, & B. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Yates, S. (2009). İklimler. A. Gültekin (Dü.) içinde, *İklimler* (C. Batukan, B. Ercan, Z. Güden, N. Kahraman, S. Özdemir, & M. Yılman, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Yetik, H. K. (2005). *Edebiyatta Çalıntı*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Yücel, F. (2009). Nuri Bilge Ceylan Filmleri Nasıl İzlenmeli? M. Dağıstanlı (Dü.) içinde, *Taşra Üçlemesi -Makaleler, Söyleşiler, Fotoğraflar*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Yücel, F. (2012). Gerçek, Sakladığımız Tarafa. *Üç Maymun* (B. Bozkurt, E. Günay, B. Ulukan, & G. Gürtunca, Çev.). içinde İstanbul: Doğan Kitap.

Süreli Yayınlar

- Akarkan, S. (2018). Edebiyatın Hafızası Metinlerarasılık: Ferhunde Kalfa'dan Mücella'ya . *HUMANITAS Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 169-189.
- Aktulum, K. (2018a). Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği. *Bilig (Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi)*, 233-256.
- Avcı, M. G., & Kıran, E. (2019). Ahlat Ağacı: Taşrada Dönüşümü İzlemek. (H. Erkılıç, Dü.) *sinecine*, 10(2), 241-262.
- Aymaz, G. (2018). Kötü Dünyanın Tasviri -Üçüncü Dünya Modernizmi ve Kış Uykusu-. (C. Aktaş, Dü.) *Intermedia International e-Journal*, 5(8), 1-11.
- Aytekin, P. E. (2015). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotoğrafik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma. *Selçuk İletişim*, 9(1), 247-265.

- Balık, M. (2016). Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Latife Tekin'in Romanları. *Milli Eğitim Dergisi*, 318-328.
- Bayraktar, Y., & Gariper, C. (2018). İhsan Oktay Anar'ın Yedinci Gün Anlatısında Parodi. *Söylem Filoloji Dergisi*, 126-137.
- Bulut, F. (2018). Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 1-19.
- Çetin Erus, Z. (2001). Sinema Roman Etkileşimi Yeni Dalga Yeni Roman. *Marmara İletişim Dergisi*, 143-166.
- Diken, B. (2015). Kış Uykusu- Sosyal Bir Topoloji Olarak Yokoluş. *Doğu Batı*(74), 9-28.
- Duman, Ş., & Beşgen, A. (2019). Sinemada Mekan-Karakter Özdeşleyimi Üzerine Bir İdeoloji: Kış Uykusu. *Mekan Sempozyumu (Felsefe Politika Mimarlık Sinema)*. Samsun: TMMOB Mimarlar Odası Samsun Şubesi.
- Ekiz, T. (2007). Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı? *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 119-127.
- Fırat, T. E. (2019). Postmodern Bağlamda Parodi, İroni ve Absürd'ün Zaytung Örneğinde Yeniden Üretimine İlişkin Bir İçerik Analizi. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi*, 426-438.
- Geçgin, E. (2018). Merkez-Çevre İlişkisi Bağlamında Ahlat Ağacı Filmi Üzerine Düşünceler. (V. Özkoçak, & D. Demirdizen Çevik, Dü) *Turkish Studies-Social Sciences*, 13(23), 89-106.
- Gezeroğlu, S. (2016). Güray Süngü'nün Öykülerinde Metinlerarası İlişkiler. *Söylem Filoloji Dergisi*, 196-220.
- Gürel, E., & Alem, J. (2010). Postmodern Bir Durum Komedi Üzerine İçerik Analizi: Simpsonlar . *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 332-347.
- Karabiber, İ. (2019, Nisan). Üç Maymun. *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*(e10), 8-24.
- Koçak, M. (2015). Mustafa Kutlu'nun Anadolu Yakası Adlı Eseri Üzerine Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Bir İnceleme. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 361-379.
- Kosova, E. (2018). Kış Uykusu Filminde Türk Aydını İmgesi. (E. Durdu, Dü.) *TRT Akademi*, 3(5), 164-185.
- Köker, S., & Ateş, Ö. F. (2016). Edebiyat-Sinema İlişkisi Bağlamında Köfte Yağmuru Filminin Yeniden Yazmak ve Metinlerarasılık Yöntemine Göre Çözümlemesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 275-288.

- Körük, T. (2019). İlya Glazunov Pastiş Olarak Nuri Bilge Ceylan Kareleri. *Çukurova Genç İletişimciler Kongresi*. Adana: Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Okumuş, F. (2017). La La Land Filminin Metinlerarası Evrende Göğe Yükselişi. *Selçuk İletişim*, 320-334.
- Önal, M. A. (2013). Metinlerarasılık Bağlamında Müzik Sanatında Alıntı ve Yeniden Üretim. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 69-79.
- Özay, Y. (2007). Metinlerarası İlişkilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine. *Milli Folklor*, 164-173.
- Özgül, G. E., & Tahan, K. (2014). Bir Ceset Arayışı Olarak Hatırlamanın Eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu'da Zaman, Mekan ve Gerçeklik. *Global Media Journal: TR Edition*, 4(8), 241-259.
- Öztürk, S. (2018). Ahlat Ağacı: "Yüce Dış Ses" in Kuşattığı Film. *SineFilozofi Dergisi*, 3(5), 226-229.
- Sarı, G. (2017). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında İstanbul Temsilleri. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 2(3), 57-66.
- Şahin, H. (2015). Günümüz Sanatında Üslup Karmaşası ve Pastiş. *Art-e Sanat Dergisi*, 110-126.
- Tıgın, Y. (2015). Sanatta Metinlerarasılık: 20. Yüzyıldan Bugüne. *Sanat Yazıları (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi)*, 199-213.
- Uğur, U., & Altay, S. (2018). Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması: Drakula. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (Atatürk Üniversitesi)*(40), 89-116.
- Uğur, U., & Bayraktaroğlu, A. M. (2011). Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi. *Art-e Sanat Dergisi*, 1-20.
- Uğur, U., & Koluçık, İ. (2011). Türk Sinemasında Metinlerarasılık: "Gora" ve "Arog" Filmleri. E. Yuvayapan (Dü.) içinde, *Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi* (s. 163-168). Adana: Adana Altın Koza Yayınları.
- Zengin, H. S. (2019). Kış Uykusu'nu Kant ve Nietzsche Etiği Çerçevesinde Düşünmek. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*(34), 49-76.
- Zengin, M. (2016). An Introduction to Intertextuality as a Literary Theory: Definitions, Axioms and The Originators. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 299-326.

Akademik Yayınlar

- Akın, E. (2017). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anton Çehov'un Karakterlerinin İzi. *Yüksek Lisans Tezi*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, H. İ. (2019). Günümüz Türkiye Sinemasında Taşra Temsilleri ve Mikro-İktidar İlişkileri Bağlamında Birey-Toplum Analizi: Nuri Bilge Ceylan Filmleri. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Koşar, D. C. (2010). Postmodern Sanat Ortamında Yapıtlararası İlişkiler. (*Yüksek Lisans Tezi*). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Rızvanoğlu, E. (2007). Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Uğur, U. (2012). Sinemada Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık Kullanımları. *Yüksek Lisans Tezi*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Yıldız, T. (2012). Sinemada Halk Hikayelerine Metinlerarası Bir Bakış. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

- Ankara Sinema Dergisi. (tarih yok). Ocak 14, 2020 tarihinde www.ankarasinemadergisi.org: <http://ankarasinemadernegi.org/listings/andrei-rublev/> adresinden alındı
- Dilara, Z. (2020, Nisan 21). *Jenerik / Prolog Nedir?* Haziran 8, 2020 tarihinde [yazabilirsin.com](https://www.yazabilirsin.com/post/jenerik-prolog-nedir): <https://www.yazabilirsin.com/post/jenerik-prolog-nedir> adresinden alındı
- Kural, N. (2018, 06 01). *Sükunete Doğru Geri Çark Edebilirim*. [nuribilgeceylan.com](http://www.nuribilgeceylan.com): <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/ahlat/press-milliyetsanatsoylesi.pdf> adresinden alındı
- Liktor, C. (2014, 08 25). *Bir Türkiye Alegorisi Olarak 'Kış Uykusu'*. altyazi.net: <https://altyazi.net/yazilar/bir-turkiye-alegorisi-olarak-kis-uykusu/> adresinden alındı
- Yalçın, B. S. (1999, Aralık). *Üçlemenin Sonuna Geldim*. [nuribilgeceylan.com](http://www.nuribilgeceylan.com): http://www.nuribilgeceylan.com/movies//mayis/press_sinemaburcininterview.php adresinden alındı