

## Semih Kaplanoğlu'nun, *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) Üçlemesinde Minimalizm\*

The Minimalism at the Semih Kaplanoğlu's Egg (Yumurta, 2007), Milk (Süt, 2008) and Honey (Bal, 2010) Trilogy.

Abdurrahim Yalçın, Arş. Gör., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-posta: abdurrahimyalcin@gmail.com

### Anahtar Kelimeler:

Minimalizm, Sinema, Sanat sineması, Türk sineması, Semih Kaplanoğlu.

### Öz

Bu çalışmada, son dönem Türk sineması yönetmenlerinden Semih Kaplanoğlu'nun, *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) üçlemesi, içerik ve biçim yönünden, minimalizm kavramı ışığında analiz edilmektedir. Çalışmada minimalist sanat anlayışı özellikle sinema açısından kavramsal olarak ele alınmaktadır. Kaplanoğlu sinemasının incelendiği çalışmada, evrenimizi oluşturan ve Yusuf Üçlemesi olarak da bilinen *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* isimli filmlerinin neden minimalist sinema örneği oldukları varsayımı içerik analizi yöntemi ile incelenmektedir. Çalışmanın sonunda incelenen üçlemenin minimalist sinema örneği olduğu, kavramsal çerçevede ele alınan bu sinemaya ait özellikler ışığında anlatılmaya çalışılmaktadır.

### Keywords:

Minimalism, Film, Art cinema, Turkish cinema, Semih Kaplanoğlu.

### Abstract

This study focuses on the trilogy, Egg (Yumurta, 2007), Milk (Süt, 2008) and Honey (Bal, 2010) by Semih Kaplanoğlu, one of the directors of new Turkish cinema. The study aims to analyze these films and argues that Kaplanoğlu is a minimalist filmmaker. This study, which also provides a discussion on minimalist approaches in the Turkish cinema, offers a detailed analysis on Kaplanoğlu's above mentioned trilogy.

\*Bu makale yazarın 2015 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamlanan "Semih Kaplanoğlu'nun, *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) üçlemesi'nde Minimalizm" başlıklı tezinden üretilmiştir

## Giriş

“Sanatın en çarpıcı hali, katıksız halidir.”

(Bresson, 1992: 61)

Makalenin başında minimalizmi tanımlamadan önce bazı temel kavramları açıklamak gerekmektedir. Bu anlamda, “sade” sözcüğü Farsça kökenli olup sözlük anlamı “süs, gösteriş olmayan, yalın, gösterişsiz” anlamına gelmektedir. “Yalın” ise (söz, yazı için) “gösterişsiz, süssüz, sade”, yalın olma durumu anlamına gelen “yalınlık” sözcüğü de “birleşik veya karmaşık olmama durumu, sadelik” şeklinde tanımlanmaktadır (Islakoğlu, 2006: 4). Bir diğer kavram olarak “indirgemek”, “daha kolay ve yalın duruma getirmek” eylemi olup, matematikteki tanımı ise, “bir işlemi daha kısa veya daha yalın bir biçime sokmak, icra etmek” olarak açıklanabilir (Islakoğlu, 2006: 4).

Buradan hareketle, ilk kez 1961’de Richard Wollheim tarafından kullanılan “minimalizm” ya da “minimal sanat” terimi, “içeriği en aza indirgenmiş sanat” anlamına gelmektedir (Aktaran: Erzen, 1997: 1260). Ayrıca sanat eleştirmeni Barbara Rose’un 1965 yılında *Art in America* dergisinde yayımladığı “ABC Art” başlıklı yazısında yeni bir sanat eğiliminden söz ederken kullanmış olduğu “minimum” sözcüğü, “minimalizm”e ait ilk kullanımlardandır (Özdoğru, 2004: 49).

Minimalizmin sanattaki anlamsal karşılığı, bir fikri en az sayıda biçim, renk, çizgi, değer ve dokuya indirgeyerek vurgulamak olarak belirtilebilir. ‘Minimal sanat’, sembollere önem vermeyen, sanatsızlığa doğru yönelen, zevk açısından nötr bir duruma işaret eden bir yaklaşıma karşılık olarak ele alınmakta ve görsel sanatlarda minimalizmin, “geometrik formların önemine paralel olarak, olağan biçimi basite indirgemede madde ve renk olgusuna önem vermekte” olduğu ifade edilmektedir (Islakoğlu, 2006: 6).

Marc Botha ise, minimalizmin sadece sanatsal veya estetik çalışmalara indirgenemeyeceğini, bunun yerine var olan pek çok alanda örneklerinin görülebileceğini vurgulamaktadır. Bu anlamda minimalizmi estetik, sanat, edebiyat, hukuk hatta sayısal pek çok alanda bile kullanıldığından bahsederek, onu en aza ulaşma çabası olarak tanımlamaktadır. Gerçekçiliğin bir türü olarak yorumladığı minimalizmin iki temel prensip üzerinde temellendiğine işaret eden Botha, bunların en az içerik ve biçimle minimuma ulaşma çabası olduğunu belirtmektedir (2017: xiii).

Minimalizmin hemen hemen bütün sanat dallarını güçlü biçimde etkileyen modernist hareketle birlikte önem kazandığı söylenebilir. Ardından dışavurumcu akımlar ortaya çıkmış, iki savaş sonrası dönemde ise çağdaş sanat adı altında figüratif ve soyut sanat anlayışları gündemde olmuştur. 1960’lı yıllardaki gerçekçiliğe dönüş eğilimi, politik ortamın da etkisiyle minimalizm gibi akımları yeniden etkili bir konuma taşımıştır (Özdoğru, 2004: 49).

Minimalizm, diğer sanatlarda olduğu gibi sinema sanatı üzerinde de etkili olmuş ve bu çerçevede minimalizmin çeşitli tanımları yapılmıştır. Buradan hareketle

sinemada minimalizm kavramı, “kurgu, kamera hareketleri gibi sinematik olanın aza indirildiği filmler için” kullanılmaktadır (Sivas, 2013: 12). Film çalışmalarının önde gelen isimlerinden András Bálint Kovács sinemada minimalizmi, “belirli bir biçimde ifade unsurlarının sistematik olarak azaltılması” şeklinde tanımlamaktadır (2010: 149). Kovács, Modernizmi Seyretmek isimli eserinde açıklamasına şu şekilde devam eder:

Minimalizm aynı türden duygusal etkileri çoğaltarak motiflerin gücünü artırmak yerine motiflerin sistematik çeşitlemesi kuralını kullanarak anlamsal zenginliği elde eder. Gelişigüzel çeşitliliği elemanın yanı sıra fazlalığı azaltmayı da içerir. Minimalizm 1950’lerde Dryer’in, Bresson’un, Ozu’nun ve Antonioni’nin filmlerinde tanımlandı. Ancak 1959’dan itibaren stilistik sadelik ve indirgemecilik moda oldu ve minimalizm modern sinemanın en güçlü ve etkili eğilimi haline geldi. 1990’larda modernizmin gerilemesinden uzun süre sonra bile Jim Jarmush, Béla Tarr, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami ve bazen de Takeshi Kitano gibi *auteur*ler modernist minimalizme uygun olarak film yapmaya devam ettiler (2010: 149).

Daniel Lopez ise, *Films by Genre* isimli eserinde minimalist sinemayı, oyunculuk ve teknik hile kullanımlarının en aza indirildiği film türü olarak tanımlamaktadır (Lopez, 1993: 182). Lopez, minimalist filmin, kamera hareketlerinden, sonradan yapılan düzeltmelerden ve yapımcının müdahalesinden kaçınarak gerçekleştirildiğini vurgulamakta ve gerçekçi bir anlatı yapısına sahip oluşunun altını çizmektedir (Lopez, 1993: 182).

Bu anlamda minimalist sinema örnekleri, genellikle gerçekçi bir tavrı benimser. Bu çerçevede, kimi zaman yalın, kimi zaman da belgeci bir anlayışa sahip olan minimalist sinema, gerçekliğin filmsel bir dille anlatılması olarak da ifade edilebilir. Bu anlamda minimalist sinemanın etkilendiği bazı sinema akımları öne çıkmaktadır. Bu akımlardan ilki ‘Şairane Gerçekçilik’ (*Réalisme Poétique*)<sup>1</sup> akımıdır. Akımın önde gelen isimlerinden Marcel Carné’nin, “stüdyolardaki dekorların ve araçların yapaylığından uzak, sokağa çıkarak o anın gerçekliğinin peşinde koşan bir sinema istiyorum” sözleri, bir bakıma akımı da tanımlamaktadır (Coşkun, 2009: 135). Anlatım ve öyküleme insancıl ve lirik bir biçimi benimseyen ‘Şairane Gerçekçilik’ akımı, gelişkin dağıtım ağı ile dönemin dünya sinema piyasasını ciddi biçimde elinde tutan Hollywood filmlerinden çok farklı bir tarza yönelmiş ve gerçek yaşama yakın duran ve hümanist yanları ağır basan filmler yapılmasını sağlamıştır. Carné, duygusal ve bir o kadar da karanlık öyküleri ve anlatımı ile akımın öncüsü kabul edilmektedir. Julien Duvivier, Jean Vigo ve Marcel L’Herbier gibi sinemacıların da akımın oluşmasında katkıları bulunmaktadır (Coşkun, 2009: 135).

Minimalist sinemanın etkilendiği bir diğer akım ise ‘İtalyan Yeni Gerçekçilik’ akımıdır. Temel özelliklerine baktığımızda ‘Yeni Gerçekçilik’in pek çok temel prensibinin minimalist sinemacılar tarafından benimsendiğini görmekteyiz. II. Dünya Savaşı sonrası İtalya’da ortaya çıkan ‘Yeni Gerçekçilik’ akımının önde gelen isimleri Luchino Visconti, Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica gibi sinemacılarıdır. Akımın en belirgin özellikleri ise, faşist dönemin ‘beyaz telefonlu filmleri’<sup>2</sup> ile taban tabana zıt, gerçekçi ve yalın bir

1 Şairane Gerçekçilik, “1929’da başlayan ve 1930’lu yıllar boyunca bütün dünyada olduğu gibi Fransa’da da etkisini tüm ağırlığıyla gösteren Büyük Ekonomik Buhran’ın bir sonucu olarak yaşanan toplumsal ve siyasi kargaşa ortamında doğmuştur.” Çalışan sınıfların sorunlarına, bireyin mutsuzluğuna ve çaresizliğine vurgu yapılan örneklerinde karamsar bir üslup, şiirsel bir duyarlılıkla izleyiciye aktarılmıştır (Coşkun, 2009: 132).

2 Beyaz telefonlu filmler, “İtalya’da faşizm, Almanya’da nazilik dönemlerinde, bu ülkelerde ve bu ülkelerin etkisindeki Avusturya ve Macaristan sinemalarında, Hollywood’un etkisinde, günlük gerçeklerden uzak, kentsoylular çevresini ele alan filmler için kullanılan deyimdir. Kalıp kişileri, kalıp durumları, çok çizemsel bir yapı içinde, dram, melodram, güldürü ya da melodram-güldürü karması olarak işleyen ve tam bir kaçış sineması niteliği taşıyan bu filmlerde, kentsoylu özentsini yansıtan beyaz telefonlar çok sık kullanıldığından bu filmlerin simgesi sayılmıştır” (Özön, 2000: 102).

dilin yeğlenmesi, kameranın sokağa çıkması ve böylece stüdyo yerine doğal ortamın dekor olarak tercih edilmesi, yapay yerine doğal ışıklandırmaya başvurulması, amatör oyunculara yer verilmesi, oyunculukta doğaçlamaya başvurulması ve yapay atmosfer yerine olağan mizansenin kullanılmasıdır. Ayrıca aksiyona çok fazla yer vermeyen sabit ve genel planlarla çalışan ‘Yeni Gerçekçilik’ akımının yönetmenleri, özel kurgu tekniklerinden de kaçınmışlardır (Kaya, 2011: 35). “Öykülerini II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan yıkımdan alan akıma ait filmlerin içeriklerinin yenilikçi ve gerçekçi ifadesi ise, öykülemelerin kalıplardan kurtulması ve klasik mutlu sonun terk edilmesi” ile sağlanmıştır. Bu anlamda ‘Yeni Gerçekçilik’ akımının yapısal özelliklerinin minimalist sinema ile örtüştüğü görülmektedir (Özdoğru, 2004: 71).

Minimalist sinemanın yapısal açıdan pek çok özelliğini benimsediği bir diğer akım Fransız ‘Yeni Dalga’sı ise, 1950’li yılların sonunda doğmuştur. ‘Yeni Dalga’, Fransa’da sinemaya yönelik farklı bir duruş olarak ortaya çıkmıştır. Andre Bazin tarafından kurulan *Cahiers du Cinema* dergisi yazarlarından Jean-Luc Godard, François Truffaut ve Alain Resnais akımın öncü isimlerindedir (Monaco, 2001: 297). Fransız Yeni Dalga akımı, “gerçekçiliği, aktüaliteyi yeğleyen, doğal ışık ve mekan kullanımını, ucuz teçhizatı tercih eden bir harekettir. Neredeyse her yeni dalga filminde rastlanan sokak çekimleri ile Paris, akım filmlerinin başrol oyuncularındandır” (Özdoğru, 2004: 72). Claude Chabrol, Eric Rohmer ve Jacques Tati’nin de eser verdiği akım, klasik sinemanın kalıplarını yıkan yenilikçi ve gerçekçi dili ile minimalist sinema ile ortak argümanlara sahiptir (Özdoğru, 2004: 72).

1956 yılında İngiltere’de Özgür Sinemacılar olarak tanınan genç bir kuşak belgesel ile gerçekçiliğe yeni bir yorum getirmişlerdir. 1947 yılında yayınlanmaya başlayan *Sequence* (Sekans) isimli sinema dergisi etrafında toplanan Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson gibi isimler önce bu dergide daha sonra da 1951 yılında çıkarılmaya başlanan *Sight and Sound* (Görüntü ve Ses) isimli sinema dergisinde yazdıkları yazılarında dönemin İngiliz yapımlarını eleştirmiş ve radikal bir değişim isteğini dile getirmişlerdir. Zamanla sinema yazı ve eleştirileri yanında kısa belgeseller de çekmeye başlayan bu isimler, 1956’da bir manifesto yayımlayarak ‘Özgür Sinema’ hareketini başlatmışlardır. Akımın temsilcileri filmlerinde, çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları işlemişlerdir. İngiltere’deki yoksul kentlere yönelen bu hareket, kameralarını yoksul kentlerin sokaklarına indirerek yoksulluğu gözler önüne sermişlerdir. Bu yüzden günlük yaşayışı kendi doğal akışı içinde saptaması bu akımın temel özelliklerindedir (Coşkun, 2009: 238-241). Sesin görüntü denli serbestlikle alınması, kameranın elde taşınıp bütün devinimlerini kendini taşıyanla birlikte yapması, kurgulamanın çevrim sırasında gerçekleştirilmesi kendinden sonra gelen çalışmalara da örnek olmuştur (Coşkun, 2009: 242). Bu anlamda özellikle gerçekçi ve doğal ortam kullanımı ve doğaçlama tekniğinin tercih edilmesi akımın, minimalist sinemanın örnekleri ile ortak yanları olmuştur.

Yukarıda yaptığımız tanımlamalar ve minimalist sinemanın etkilendiği akımları elverdiği ölçüde ele aldıktan sonra minimalist sinemanın ne olduğunu, öne çıkan bazı temel özelliklerini ele alarak sıralayabiliriz. Bu anlamda Pelin Özdoğru, minimalist sinemanın temel karakteristik yapısına ilişkin şu özellikleri öne çıkarmıştır:

Minimalist sinemada profesyonel oyuncu yerine amatör oyuncu tercihi öne çıkmaktadır. Böylece oyunculukta sadelik ve doğaçlama hedeflenmektedir. Bir oyuncu filmde bir 'karakter'i canlandırır ve birkaç oyuncu aynı 'tip'i canlandırmamaktadır. Çekimlerde dekor ve objelerin mümkün olduğunca sade ve işlevsel olması gayreti vardır. Olanaklar el verdiği ölçüde doğal ışık kullanılmaktadır. Minimalist sinemanın bir diğer özelliği ise, sabit kamera açıları ile uzun plan çekimlerinin yapılmasıdır. Yapay efektlere başvurulmaz ve dublaj yerine sesli çekim tercih edilmektedir. Filmin içerisinde icra edilen müzik dışında müzik kullanımından da kaçınılmaktadır (2004: 68).

Bu özelliklerin bir araya gelerek, 'minimalist film' adlandırmasının yapılması ise 1960'lı yıllarla birlikte olmuştur. Sanatın çeşitli disiplinlerinde minimalist akımın güçlü etkisinin hissedildiği bu yıllarda, akımın sinema sanatına yansması ve bir adlandırma olarak ortaya çıkması doğrusal bir süreç olarak görülebilir. Ancak yalnızca bu adlandırmanın bir akım adı altında kullanıma girdiği yıllarda ve sonrasında üretilenler değil, daha öncesinde üretilen ve minimalist özellikleri taşıyan kimi film ve yönetmenler de, minimalist sinema çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Kariyerini bu sinema anlayışına uygun filmlerle sürdüren yönetmenlerden biri de Semih Kaplanoğlu'dur. Filmlerinde müzik kullanmayan ve diyaloglara mümkün olduğunca az yer veren Kaplanoğlu, sinemasında sadelik peşinde olduğunu ve daha saf bir dünya kurmak istediğini belirtmektedir (Yaşa, 2010). Sadeleşmenin sinematografinin dilinin sürekliliği açısından gerekli olduğunu vurgulayan yönetmen, popüler sinema kültürünün zamansal ve mekânsal algıyı çok fazla parçalayarak gerçekliği de yok ettiğini savunmaktadır (Pay ve Deniz, 2011: 86).

Filmlerinde sade bir oyunculuk yaklaşımını tercih eden, düşünce ve duyguların aktarımında doğanın görüntü ve seslerinden faydalanarak konuyu aktarma çabasında olan Kaplanoğlu, kendine has biçim ve bakış açısıyla son dönem Türk sinemasında ve uluslararası alanda kabul gören örnekler vermiştir. Yönetmen, filmlerinde hareketi öne çıkarmaktan ziyade zamanı izleyiciye duyumsatma çabasında olan bir sinema diliyle, rüya ve gerçekliğin iç içe olduğu şiirsel anlatım tarzını minimal bir dille izleyiciye aktarmaktadır.

Bu çalışmada, Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) üçlemesi, minimalist yaklaşım çerçevesinde içerik analizi yöntemi ile incelenmektedir. Çalışma, özellikle sinema alanında minimalizm incelemelerinin akademik anlamda sınırlı olması ve Kaplanoğlu sinemasının daha önce bu perspektifle incelenmemesi nedeniyle önem kazanmaktadır.<sup>3</sup>

## Semih Kaplanoğlu Sineması ve Minimalizm

Semih Kaplanoğlu, *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005) ve *Yusuf Üçlemesi* olarak da bilinen *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) *Bal* (2010) ve son olarak *Buğday* (2017) adlı filmlerden oluşan filmografisinde genellikle bireyi merkeze almaktadır.

3 Bu çerçevede, yapılan literatür taramasında Semih Kaplanoğlu sineması ile ilgili yazılmış sınırlı sayıda çalışma olduğu görülmüştür. Bu çalışmalardan ilki Uygur Şirin'in *Yusuf'un Rüyası: Semih Kaplanoğlu* isimli eseridir. Yönetmenin hayatı, sinemaya başlama serüveni, filmlerinin yapım süreçleri ve sinema anlayışı ile ilgili bilgilere, eserde Kaplanoğlu ile yapılan nehir söyleşi aracılığı ile ulaşılabilmektedir. Diğer bir çalışma ise, Seçil Bükler ve Hasan Akbulut tarafından kaleme alınan ve üçlemenin ilk filmi *Yumurta*'nın incelendiği *Yumurta: Ruha Yolculuk* isimli eserdir. Kaplanoğlu sinemasını inceleyen bir diğer eser ise, editörlüğünü Ayşe Pay'ın yaptığı ve yönetmenin *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmlerini inceleyen *Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu* isimli kitaptır.

Filmlerinde, yalnızlık, eve dönüş, evden (aileden) kopuş, babanın kaybı, anne-baba ve çocuk arasındaki bağlar, gençlik, aidiyet, taşra, doğa, iklim değişikliği gibi konular bireyin varoluşsal sorgulamaları ile kendine özgü sinemasal bir anlayış çerçevesinde ele alınmaktadır.

Filmlerinde işlediği konular ve sinemasal üslubu ile yeni Türk sinemasının bağımsız yönetmenleri arasında yer alan Kaplanoğlu, *Meleğin Düşüşü*'nün ardından çektiği *Yusuf Üçlemesi* ile sinemasında çok katmanlı ve çok yönlü okumalara izin veren bir üslubu benimsemiştir. Yönetmen, sinemasındaki bu çaba ile ilgili şunları söyler: “Filmlerimin çok katmanlı olması için gayret gösteriyorum. Yani imgeselliğin düz okunmasının ötesinde ona başka katmanlarda da okunabilirlik kazandırmaya ve onu yaymaya yönelik bir derdim var” (Er ve Civan, 2011: 79). Yönetmen bu anlatım biçimi ile filmlerinde gösterilenin arkasında pek çok anlamı bir arada minimal bir dille sunmakta, “az ile çok şey” anlatma gayreti içerisinde.

Yönetmen, çalışmamızda inceleyeceğimiz *Yusuf Üçlemesi*'nin ilk filmi *Yumurta*'da Yusuf'un yalnızlığının ve hayatın içinde kayboluşunun ardından taşradaki evine dönüşünü; ikinci film *Süt*'te ergenlikte yaşadığı zorlukları ve annesinden kopuşunu; üçlemenin son filmi *Bal*'da ise, çocukluğunu geçirdiği evde, anne ve babası ile bağlarını ve Yusuf'un babasını kaybedişini anlatmaktadır.

Asuman Suner, aidiyetin gündelik yaşamda yarattığı çağrışımlar nedeniyle, her şeyden önce evle (aileyle) bağlantılı bir kavram olduğundan bahseder. Evin, mekânsal ve toplumsal olarak kendimizi 'ait' hissettiğimiz yer olduğunun altını çizerek ev'i fiziksel bir yapı olarak değil, yarattığı simgesel çağrışımlar anlamında düşünmemiz gerekliliğini vurgular (Suner, 2006: 17). Bu anlamda Kaplanoğlu sinemasında ev (memleket), aile, anne-baba, çevre ile bağlarının yanında; toplumsal ve kültürel köklerin oluştuğu, ayrıldığında özelenen, 'sıcaklığı' aranan ve bir gün dönülecek olan yer olarak tasvir edilmektedir. Semih Kaplanoğlu ise, filmlerinde öne çıkan 'ev' imgesi ile ilgili olarak şunları söyler:

Ev benim sinemamda, tüm filmlerimde hem metaforik anlamda, hem de fiziki anlamda önemlidir. Ev, ailenin bulunduğu ve çocukluğun geçtiği yer. İnsan hayatı ilk orada tanıyor, ilk düşünce ve duygular orada ortaya çıkıyor. Ayrıca ev, hayalleri de içinde barındıran bir yer. Yusuf'un evi de öyle. Geçmişte o evde hayal kurduysa, geri döndüğünde o ev ona hangi hayallerinin gerçekleşip hangilerinin gerçekleşmediğini hatırlatan kozmik bir mekâna dönüşür (Şirin, 2010: 132).

Kaplanoğlu sinemasının bir diğer özelliği de, filmlerinin bütün bir öykünün özü olarak prologlarla başlamasıdır.<sup>4</sup> Diyalog, müzik ya da kurgusal efekt kullanılmadan oluşturulan bu giriş sahneleri, doğa ile iç içe, uzun çekimlerden oluşan sade ve minimalist bir anlatı ile seyirciyi filmin çok katmanlı yapısına dair düşünmeye sevk eden bir biçimde sunulmaktadır. Örneğin, *Yumurta*'da yaşlı kadının yürüyüşü onun tüm yaşamını ve *Süt*'te ağaca ayaklarından asılan kadının ağzından çıkan yılanın günahlarından arınmasını anlatması gibi görünenin arkasındaki çok katmanlı anlatıya işaret edilmektedir.

4 Prolog, Antik Yunan'dan günümüze kadar gelmiş olan sahne sanatlarında önceleri tiyatrodaki kullanılmış olan, daha sonra sinema sanatında da kullanılmaya başlayan bir oyunun/filmin başlangıç bölümünde oyuna/filme ilişkin bilgilendirme ya da açıklama da bulunulan kısımdır. Prologlarda izleyicilerin filmle ilgili düşüncelerine hazırlık oluşturarak, filmde işlenen konulara yönelik bilgiler verme amaçlanmaktadır (Çalışlar, 1992: 150). Çalışmamız kapsamında ele aldığımız Kaplanoğlu sinemasında yönetmen, sadece ilk filmi *Herkes Kendi Evinde*'de prolog kullanmamıştır.

Sinemasında müzik kullanımından kaçınan yönetmen, daha çok doğal seslerin kullanımı ile anlam oluşturma çabasındadır. Bu bağlamda, doğa görüntüleri yine doğanın kendine özgü sesleri ile kullanılmaktadır. Yönetmen, filmlerinde müzik kullanımından kaçınmasını ise sinematografinin kendi imkânlarıyla anlatı kurmasının daha doğru olduğuna inanmasına bağlamaktadır (Binol, 2010). Filmde müziğin kullanımının oluşturulmak istenen duygu ya da düşünceleri olumsuz yönde etkilediğini savunmaktadır (Binol, 2010).

Semih Kaplanoğlu'nun kamera kullanımı değerlendirildiğinde ise, minimalist sinemanın özelliklerinden biri olan, sabit bir açıdan, yaşanan olayların izleyiciye gösterilmesi çabası öne çıkmaktadır. Böylece taşrada ya da doğada yapılan uzun çekimlerle filmde geçen zamanı ve yaşananları seyircinin duyumsaması sağlanmakta ve gördüklerini yorumlamasına imkân tanınmaktadır. Böylece yönetmenin filmlerindeki çok katmanlı anlatı yapısı daha kolay anlaşılabilir. Kaplanoğlu, filmlerinde uzun çekimler ve yavaş kurgu aracılığıyla zamanı hissettirme çabasını şöyle anlatır:

Sinemanın zamanla bir ilgisi olduğunu düşünüyorum. Ayrıca zamanın insanı bir şekilde farkında olmadan yönettiğini de düşünüyorum. Çünkü zaman sınırlı bir şey. Biz bu çağda zaman duygusunun kaybolmasını ister gibi yaşıyoruz. Parçalıyoruz, kesiyoruz, bölüyoruz. Ama 'hız' göreceli bir şey, 'zaman' kozmik bir şey ve devam ediyor. O kozmik zamanı seyirci hissetsin istiyorum (Binol, 2010).

Semih Kaplanoğlu'nun sinemasının öne çıkan özelliklerinden biri de Bresson ve Tarkovski gibi yönetmenlerin filmlerinde de öne çıkan sade anlatıyı tercih etmesidir. Bu sadeliği ise, daha çok aşkın olanın gösterimine dair yoğun biçimde kullandığı metaforlar ile kimi zaman karakterlerin yaşamları içerisinde, kimi zaman da Yusuf'un gördüğü rüyaları aracılığı ile sağlamaktadır<sup>5</sup>. Bu anlamda, rüya ile gerçekliğin iç içe olduğu üçlemesinde yönetmen temelde izleyiciye varoluşsal sorgulamaları düşündürme gayretindedir.

Kaplanoğlu'nun sinemasında öne çıkan konulardan biri de kaderdir. Yalnız kader, kişinin başka çaresi olmadığı için razı olmak zorunda kaldığı ya da insan iradesinin hiçbir anlam ifade etmediği, mutlak kabul edilmesi gereken ve farklı bir seçim olanağı tanımayan bir anlayıştan ziyade, daha çok kişinin (içsel) duyguları ile yaptığı seçimleri sonucunda onu huzura kavuşturan bir olgudur. Bu anlamda kader, *Yumurta*'da Yusuf'un, annesinin ölümü ile geldiği Tire'den bir türlü gidemeyişine neden olur. Yusuf'un karşısına önce yerine getirilmesi gereken adak çıkar, sonra arkadaşı ve en sonunda da çoban köpeği. Burada Yusuf'un isteksizliği de devreye girmektedir. Çünkü Yusuf'un İstanbul'a döndüğünde yaşayacağı yeri, filmin başında yönetmen bize gösterir. Filmin sonunda Yusuf kalmayı tercih eder. Yine *Süt*'te annesi ile evlenmek isteyen adamı yerden aldığı taş ile öldürmek üzereyken Yusuf'un karşısına çıkan balık da böyle bir anlamı barındırmaktadır. Yusuf, adamı öldürmekten vazgeçerek annesine balığı götürür. Kaplanoğlu, filmlerindeki kader olgusu hakkında şunları söyler:

Senaryoyu yazarken, olaylara etki eden, adamı yolundan çeviren görünmez bir elin, gücün varlığını hep devrede tutmak istedim. Burada öyle bir denge olmalıydı ki bu gücün insanlar ve olaylar vasıtasıyla ortaya çıktığı, buna karşılık o olayların ve insanların üstünde olduğu hissedilsin. Tuhaf tesadüfler gibi durmamalı, sahici görünmeliydi (Şirin, 2010: 131).

5 Yönetmen aşkın olanı anlatma çabası adına şunları söyler: "Hayatta hiçbir şey çok önemli olmamalı, film yapmak bile çok önemli olmamalı. En önemlisi O'nun rızası için çaba göstermek olmalı. Ve bu ancak aşk ile olmalı. O zaman başka tür bir öncelikler sırası oluşmaya başlıyor" (Demirci, 2018).

Tüm bu değerlendirmelerden sonra, Semih Kaplanoğlu sinemasının minimalist sinema açısından öne çıkan başlıca özelliklerini şöyle özetleyebiliriz. Yönetmenin, filmlerindeki karakterlerin içinde bulunduğu duyguları ya da durumları en az diyalogla ya da diyaloga başvurmadan aktarması, anlatılan olayların rüzgâr, orman, hayvan sesleri, deniz gibi doğadan ve taşradan gerçek ses ve görsellerle desteklenmesi, metaforlar ile anlatılmak istenilenin yanında farklı anlamlara kapı açan bir anlatının kurgulanması, uzun kamera hareketleri, basit kurgu teknikleri, müzik yerine doğal ses kullanımı gibi biçimsel özellikler ile zamanı hissettirme kaygısı, Kaplanoğlu'nun sinemasını minimalist bir bağlamda değerlendirmemize haklılık kazandırır. Kaplanoğlu ise sinemasında yakalamaya çalıştığı sade ve eksilteli anlatımı şiirle ilgisine bağlayarak şunları söyler:

Benim sanatla ilk karşılaşmam şiirle olmuştur. Hâlâ ilgiliyim şiirle ve onun vermiş olduğu bir disiplin var. Az kelime kullanmak, az şeyle çok şey anlatmak. Bu şiirsel anlatımı sinemaya uygulamaya çalışıyorum, eksilterek anlatmaya... (Pay ve Deniz, 2011: 89).

### **Yumurta (2007): Yeni Bir Hayat**

#### **Ölüm: Yeniden Doğuş**

Film, koyun sürüsünün çanları, çoban köpeklerinin havlamaları ve horozların ötüşü ile başlamaktadır. Görüntü kullanılmadan bu sesler ile izleyiciye filmin taşrada geçtiği anlatılmaktadır. Frampton *Filmozofi*'de (2013: 190), “[F]ilm zihin-imajlara bir düzeyi kolayca hisseder ve seslerin seyircinin zihnindeki ilave resimler kadar güçlü bir etkisi vardır” der. Kaplanoğlu da, *Yumurta*'nın giriş sahnesinde olduğu gibi filmlerinin pek çok yerinde kaynağını göstermediği seslerle, izleyicinin zihnini harekete geçirmeyi amaçlamaktadır.

(...) Kurduğumuz çerçevenin içiyle birlikte, dışı da çok önemli benim için. Çünkü bir şeyi gösterdiğiniz zaman bir şeyi de göstermiyorsunuz, birçok şeyi birden göstermiyorsunuz. İşte o göstermediğiniz şeylere de işaret etmek gibi dertlerim var (Aytaç ve Çiftçi, 2009).

Ardından, sislerin arasından kameraya doğru yürüyen yaşlı bir kadın görürüz. Yürürken çıkan ayak sesleri ve nefesinin hırıltısına, yine kaynağını görmediğimiz koyun sürüsünün çanları, çoban köpeklerinin havlamaları, horoz ötüşleri ve kuş sesleri eşlik eder. Bu sesler aslında, Yusuf karakterinin annesi Zehra annenin, koyunların, köpeklerin, horozların, kuşların, yani doğanın içinde geçen taşradaki yaşamını anlatır. Semih Kaplanoğlu sinemasının çok katmanlı yapısını düşündüğümüzde, çoban köpeklerinin koruyucu işlevini de hatırlarsak, Zehra annenin Yusuf'u koruma içgüdüsünü bununla ilişkilendirebiliriz (Büker ve Akbulut, 2009: 9). Kadın bu seslere tepki vermeden kameraya (izleyiciye) doğru yürür. Kameraya yaklaştıkça üzerindeki temiz ve düzgün kıyafeti ve bez çantası daha da belirginleşir. Buradan, gideceği yere bir hazırlık içerisinde gittiğini çıkarabiliriz. Yaşlı kadın kameranın önüne gelip durduğunda, yakın çekimde kadının yüzündeki izleri görürüz. Bunlar, çektiği acıların, yaşadığı hüznlerin (*Bal*'da genç yaşta kocasını kaybetmesinin, *Süt*'te Yusuf'un onu yalnız bırakarak İstanbul'a yerleşmesinin), kısacası geçmişinin izleridir (Büker ve Akbulut, 2009: 10). Daha sonra sağına ve soluna bakıp, soluna doğru yürümeye karar verir ve böylece çerçeveden çıkar.

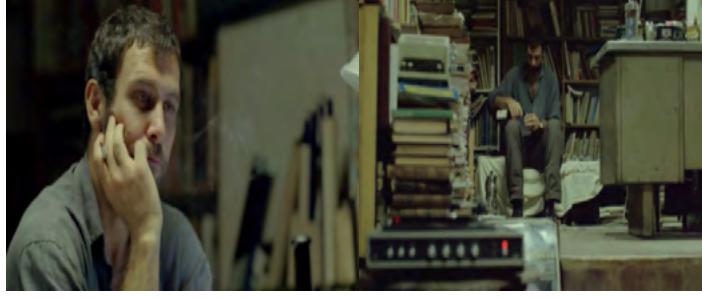




Yönetmen, yaşlı kadın çerçeveden çıktıktan sonra izleyiciyi sabit kamera açısı ile 8 saniye doğayla başbaşa bırakarak tüm bu gösterilenleri düşünme olanağı tanır. Ardından kameranın 90 derecelik sağa doğru pan hareketi ile üzüm bağı ve zeytin ağaçlarını çerçevelemesi ile kadının Ege bölgesinde yaşadığı bilgisini aktarır. Pan hareketinin sonunda yaşlı kadın tekrar çerçeveye girerek kameraya sırtı dönük biçimde, sonunda sislerin arasında servi ağaçları olan patika bir yolda yürümeye devam eder. Bu arada çekimin başından beri kaynağı gözükmeyen, koyun sürüsü, köpek havlamaları, horoz ötüşleri, kuş sesleri ve hafif rüzgâr gibi doğa sesleri sahenin sonuna dek duyulacaktır. Yaşlı kadın yolun sonunda sislerin arasına girerek kaybolur. Burada, yaşlı kadının sisler arasından belirmesiyle doğuşu, kaynağı belli olmayan ve alttan duyulan taşradaki hayvanların ve doğanın sesleri, üzüm bağı, zeytinlikler ile yaşadığı çevre ve uğraşları, düzgün ve temiz kostümü ile kişilik özellikleri ve genellikle mezarlıklarda gördüğümüz (filmde yaşlı kadın mezarlıkta servi ağaçlarının yanına defnedilecektir), sisler arasındaki servi ağaçlarına yürüyüşü ile ölümü, kısacası tüm yaşamı minimal bir dille anlatılmaktadır. Bütün bunlar, minimalist sinemanın özellikleri de olan diyalog kullanılmadan, doğal ışık ve gerçek mekân kullanılarak, 2 dakika 43 saniyelik uzun çekim ve sabit kamera açısıyla anlatılır. Aynı zamanda bu uzun çekim ve durağan kamera açısı ile taşrada zamanın yavaşlığı da vurgulanmaktadır.

### **Yusuf'un Yalnızlığı**

Giriş sahnesinin ardından kendimizi Yusuf'un İstanbul'daki, aynı zamanda yaşadığı yer olan sahafta buluruz. Yusuf, şişenin dibinde kalan şarabını yudumlamaktadır. Kitaplar gelişigüzel, düzensiz, üst üste konulmuştur. Rafların önünde bir yatak ve onun önünde bir masa bulunmaktadır. Masanın üstünde yanmakta olan bir sigara vardır. Sahafın girişinde kitapların arasında bir plakçalar görülmekte ve içinde tam da Yusuf'un hayata karşı yavaşlığını, sıkılmışlığını, boşvermişliğini vurgulayan bir melodi çalmaktadır. Böylece Yusuf'un yaşadığı ve çalıştığı mekânın aynı olduğunu anlarız. Yine bu sahnede, Yusuf'un bir sahafta sıkışmış, yalnız, çevresine yabancı, kendi kabuğunda geçen yaşamı, herhangi bir diyalog kullanmadan, sabit kamera açılarıyla oluşturduğu çerçevelerle izleyiciye sunulur.



Yusuf'un bu yaşam biçimi, gecenin geç saati olmasına rağmen dükkânına gelen ve bir parti için hediye arayan bir kadın (Tülin Özen) ile kurduğu diyaloglarda da açığa vurulur. Bu diyaloglar aynı zamanda, kadına karşı ilgisiz tavırları ile Yusuf'un karşı cinse olan ilgisizliğini de ima eder.

Yusuf: "Pardon kapalıyız!"

Kadın: "Merhaba. Bu saatte açık bir sahaf. Şaşırdım!"

Yusuf: "Ne istemiştiniz?"

Kadın: "Bir partiye gidiyorum da, hediye alacağım, kitap bakabilir miyim izin verirseniz?"



Yusuf: (Cevap vermez... Az önce ayakkabılarını ve çoraplarını çıkardığı yatağın üzerinden kalkarak yanı başındaki masaya geçer. Bunun üzerine kadın da elindeki şarap şişesini Yusuf'un masasının üzerine bırakarak raflardaki kitapları incelemeye başlar).

Kadın: "Yemek kitabı olabilir mesela, var mı?"

Yusuf: (Kalkarak göstermek yerine parmağıyla işaret ederek) "Şu aşağıda sağda olacaktı."

Kadın: (Rafların arasından aldığı bir kitapla gelerek) "Bunlar kitabın arasından çıktı, biri unutmuş herhalde, yemek tarifi filan."

Yusuf: "Sizde kalabilir."

Kadın: "Yok! Bu kitap ne kadar?"

Yusuf: "Arkasında yazıyor!" (İlgisiz ve tersleyen bir tavırla söyler).

Kadın: (Biraz duraksadıktan sonra) "Peki ben şarabı bırakıp, bunu alsam olur mu?"

Yusuf: “Olur!” (Bu cevap, derdinin para kazanmak yerine bir şekilde yaşamak olduğunu ima eder).

Marshall Berman, modern yaşamı, “(...) bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp, eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran (...)” bir olgu olarak tanımlamaktadır (2011: 28). Kaplanoğlu da, taşraya göre kent yaşamının bu hızlı temposunu, minimal bir sinema diliyle anlatır. Örneğin 2 dakika 48 saniye süren sahaf sahnesi, 8 çekimden oluşmakta ve her çekim ortalama 21 saniye sürmektedir. Taşrada ise, Yusuf’un annesinin yanında son kez durduğu ve sonrasında cenazenin mezarlığa getirildiği sahnede, ortalama 1 dakika süren çekimler ile kent yaşamına göre kırsalda yaşamın daha yavaş olduğu anlatılır.



Filmde, kent-taşra kültürünün karşıtlığına yapılan göndermelerden bir diğeri de, yine kadınlar üzerindedir. Örneğin, sahaf gece yarısı gelen alımlı kadının gideceği parti için hediye kitap araması geç saatlere dek süren şehir yaşamına işaret etmektedir. Yine kadının üzerindeki siyah modern giysi taşrada giyilebilecek türden değildir. Bununla birlikte sonraki sahnelerde taşralı kadın olarak resmedilecek Ayla’nın kıyafeti taşra kültürüne uygun, daha geleneksel bir kıyafettir. Ayrıca şehirli kadının hiç tanımadığı sahafta Yusuf’la kurduğu diyaloglardaki rahatlık, akrabası olmasına rağmen Ayla ile arasında görülememektedir. Örneğin Yusuf’un adağı erteleme isteğine verilen “-Siz bilirsiniz” cevabı buna bir örnektir.

Sahafta geçen sahnenin hemen ardından, oyuncuların ve teknik ekibin isimleri perdede akarken, çerçeve dışında olanlar seslerle anlatılır. Yusuf’a, annesinin yanında kalan Ayla’dan geç saatte bir telefon gelir ve Ayla, telaşlı bir ses tonuyla, “Yusuf ağabey Tire’den arıyorum. Lütfen muhakkak evi arayın!” mesajını telesekretere bırakır. Ancak gece yarısı kitapçıya gelen kadın, Yusuf’un Tire’yi aramasına engel olur. Aslında Yusuf da bu acil telefonun nedenini merak etmektedir. Bunu, kadın raflarda kitap ararken, Yusuf’un birkaç kez göz ucuyla telefona bakmasıyla anlarız. Kadının dükkândan ayrılması ile Yusuf telefona uzanır. Ancak bundan sonrasını yalnızca ses kuşağından takip edebiliriz. Çünkü bu sırada filmin son tanıtım yazıları perdeyi doldurur. Telefonun karşıdan açılıp açılmadığını ya da açıldıysa ne konuşulduğunu öğrenemeyiz, çünkü ses kuşağından, dükkânın kapısının hızla kapandığını ve kepenklerin indirildiğini anlatan sesler ve sonrasında hızla atılan adımların neden olduğu ayak sesleri gelir. Ardından dışarıdaki otomobilin kapısının açıldığı, el freninin indirildiği, kontağın çevrildiği ve otomobilin hareket ettiği anlaşılır. Bütün bu sesler eşliğinde izleyici de Yusuf’la bir yere doğru

yol alır. Perdede yalnızca tanıtım yazılarının görüldüğü ve yukarıda belirtilen seslerin duyulduğu bu 'final sahnesi' yaklaşık bir dakika sürer.

### Kendine Yolculuk

Sahaftan aceleyle ayrılan Yusuf'un annesinin ölüm haberini aldığı, Tire'deki evine ulaştığında kendisine iletilen taziye dilekleri ile öğreniriz. Tanıtım yazıları sona erdiğinde, Yusuf otomobiliyle bir tünelde ilerlerken görünür. Kamera arabanın arka koltuğunda, Yusuf'u ve arabanın ön camına doğru, gittiği yönü gösterecek biçimde konumlandırılmıştır. Bu çerçeve ile Yusuf'un çevresine, yaşama, insanlara, taşraya ve şehre karşı yabancılaşmış hali vurgulanır. Yönetmen, Yusuf'un dünyasından gösterdiği bu kamera açısı ile izleyicinin de Yusuf'un yaptığı iç yolculuğuna eşlik etmesini bekler.



Tire'ye yolculuk, anlatıda zamansal eksiltmelere başvurulmuş olarak gerçekleşir. Yusuf'un gece yarısı İstanbul'dan başlayan yolculuğunda ilk olarak arabanın içerisinde Yusuf'u tünellerden çıkarken görürüz. Tünelden geçilmesi 11 saniye, karanlıkta benzin istasyonunun yanından geçerek gösterilen gece yolculuğu ise 8 saniye sürmektedir. Ardından, 10 saniye süren bir çekimde sabah ezanlarının duyulduğu bir kasabanın içinden geçimiz. Sabahın alacakaranlığında, bir tepenin üzerinden Tire'nin ışıkları görülür. Yolculuk 17 saniye sürmüştür. Bu arada Tire'de sabah olmuştur ve 7 saniye sonra Tire'nin sokaklarında kurulan halk pazarına ulaşırız. Pazar sahnesi 14 saniye uzunluğundadır. Hutbe dualarıyla günlerden cuma ve cuma namazının kılınmak üzere olduğu anlaşılır. Yönetmen, İstanbul'dan Tire'ye gece yarısı başlayan ve ertesi gün öğle namazı vaktine kadar süren 12 saatlik yolculuğu, anlatıda eksiltmeler yaparak 1 dakika 7 saniyelik sürede aktarır.

Tire'ye yolculuk sekansında, zamansal eksiltmenin yanında kullanılan sesler de minimal anlatı özellikleri taşımaktadır. Sabaha karşı geçtiğimiz kasabanın dar sokaklarında duyulan ezan sesleri, Tire'nin uzaktan gözükken ışıkları ile birlikte kuş sesleri, köpek havlamaları ve genellikle taşradaki camilerde görülen cuma hutbelerinin sesinin cami çevresindeki sokaklardan duyulabilecek kadar dışarı verilmesi, bize taşrada olduğumuzu sesler aracılığı ile anlatmaktadır.



Yusuf'un, Tire'ye vardığında bir okulun önünden geçerek arabasını pazarın içine park etmesiyle ulaşmak istediği yere (Tire'deki evi) geldiğini anlarız. Burası, aslında Yusuf'un gençliğini geçirdiği yer, Yusuf'un, üçlemenin ikinci filmi olan *Süt*'te göreceğimiz annesi ile birlikte peynirlerini sattıkları pazardır. Pazarlar daha çok taşrada olur ve açık halk pazarlarında taşra insanı, *Süt*'te Yusuf ve annesinin kendi ürettikleri peynirleri sattıkları gibi, kendi mahsüllerini, ürettiklerini satar. Sonraki sahnede, Yusuf'u pazarın kurulu olduğu sokaklarda hızlı adımlarla yürürken görürüz. Yusuf pazardan geçtiği sırada yönetmenin insanları dua ederken göstermesi ve hutbe sesi ile günlerden cuma olduğu bir kez daha izleyiciye hatırlatılır. Ayrıca Yusuf pazarda yürürken alttan imamın okuduğu dualar duyulur ancak sesin kaynağı olan cami gösterilmeyerek izleyiciye parça-bütün ilişkisi kurdurulur. Dar sokaklardan hızlı adımlarla geçen Yusuf, 'yüksek duvarlı' evine ulaşmaktadır. Yönetmenin, Yusuf'u arabasıyla doğrudan evine getirmek yerine, yürüterek ulaştırması sırasında gösterdikleri, hızlı bir biçimde Yusuf'un geçmişine bir yolculuk yapmamızı sağlar. Yusuf hayatının bir dönemini, 25 saniyelik bir süre içinde perdeye gelen okul, pazar yeri, sokaklar ve ulaştığı bu evde geçirmiştir.



Yusuf evinin kapısından içeri baktığında önce duraksar. Bu duraksamasıyla, Yusuf'un yıllar önce bırakıp gittiği doğup büyüdüğu evine ve *Süt*'te kendisinden koparak sorunlu ayrıldığı annesine olan yabancıliğını düşünürüz. Yusuf'un içeriye girmesine rağmen kameranın bir süre kapının dışında kalmaya devam etmesi de bu yabancıliğı vurgulamak içindir. Bu, aynı zamanda Yusuf'un köklerine ve kültürüne ilişkin yabancıliğıdır.



Annesinin cenazesi ile başbaşa kaldığı sahnede Yusuf, yatağında üzeri beyaz çarşafla örtülü annesini gösteren kameranın hemen önündeki sandalyeye oturarak çerçeveye girer. Ancak bundan sonraki 26 saniyelik çekimde Yusuf'un yüzü bulanık olarak perdeye getirilir. Görüntünün bulanıklığı, duygusal uzaklığı ve yabancılaşma duygusunu güçlendiren teknik bir müdahaledir. Ardından yönetmen, kamerayı Yusuf'un yüzüne netleyip annesinin cenazesini ve odasının görüntüsünü bulanık bir biçimde görüntüleyerek bu yabancılığı ve uzaklığı karşıt biçimde bir kez daha vurgulamaktadır. Anne-oğul arasındaki bu uzaklık, kameranın Yusuf'un yüzünü netlemesi sonrası, Yusuf'un hiçbir duygusal tepki vermeyişi ve boş bakışlarıyla daha da belirginleşmektedir. Doğal ışık, sabit kamera açısı ve uzun çekimlerle inşa edilmiş bu sahnede, Yusuf'un annesi ile hiçbir bağının kalmadığına ve aynı zamanda ölüm karşısında yaşadığı yabancılaşmaya tanık oluruz.

### Yusuf'un Rüyası: Kuyu



Filmdeki minimalist anlatı örneklerinden biri de kuyu sahnesidir. Yalnız başına yaşadığı sahafta, hayatı boşvermiş, çevresine yabancılaşmış, kendi köklerinden, kültüründen, özünden kopmuş olan Yusuf'un, annesinin ölümüne gözyaşı dökemeyerek en yakınları ile bile bir bağının kalmayışı, bu sahnede, Yusuf'un rüyasında karanlık bir kuyuda olması ile resmedilmektedir. Kuyu sahnesinde, Yusuf'u ilk olarak karanlık taşlarla örülmüş bir kuyudan çıkmaya çalışırken görürüz. Yusuf, kuyunun içine sarkan ipin ucunda bağlı olan eski bir elbiseyi sallar. "Kimse yok mu?" diye bağırışı ile aslında aradığı kendisidir ya da ruhunu, özünü buluşu ile ulaşacağı kurtuluşudur. Yusuf'un, yalnızlaşarak her şeye karşı yabancılaşması ile özünü kaybederek düştüğü karanlık kuyudur burası. Kuyu içerisinde Yusuf'un yakın planda çekimi, sıkışmışlığını ifade eder. Bu sahnede de filmin girişindeki, annenin ölümüne giden yolculuğunu gösteren sahnede olduğu gibi

gösterilenlerden çok çağrıştırdığı anlamlar asıl anlatıyı oluşturmaktadır. Kuyunun dışında, yolun sonunun sisli olması ise Yusuf'un henüz kendi ruhuna ulaşmayı tamamlamadığına işaret eder.<sup>6</sup>



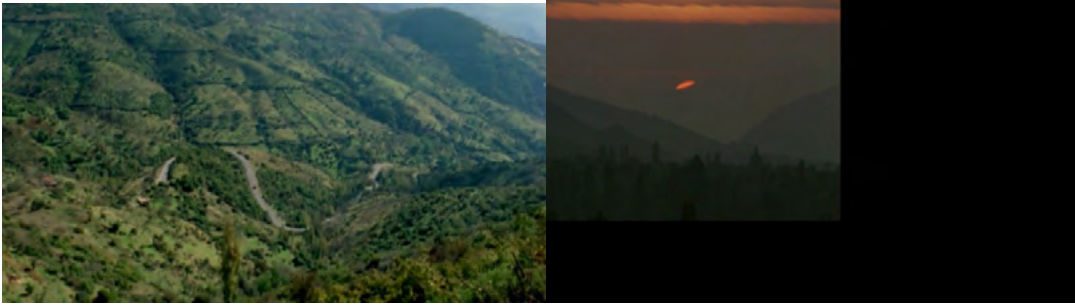
Kuyu sahnesinde Yusuf, yüksek sesle, öylesine, “Kimse yok mu orada?” diye bağırır ki, kendi sesiyle uyanır. Rüyadaki kuyuda, sıkışmışlığın verdiği hisle bir an önce İstanbul'a dönmek istemektedir. Bu isteği vurgulamak için yönetmen, bir sonraki çekimde Yusuf'u yeni uyanmış bir halde, iç çamasılarıyla gösterirken, diğer sahnede Yusuf'u giyinmiş olarak hızla evden çıkarken gösterir. Öyle ki Yusuf, Ayla'ya ‘Hoşça kal!’ bile demez; sonraki çekimde, Ayla eve taziye için gelen kadınların yanında öylece kalakalacaktır. Diğer çekimde, Yusuf'u arabasının yanına ulaşmak üzereyken görürüz. Ancak İstanbul'a dönüşüne bu sefer de arkadaşı Cevdet engel olur. Seyirci, İstanbul'a dönmek için aceleyle arabasının yanına geldiğinde karşılaştığı arkadaşıyla arasında geçen diyaloglardan Zehra annenin çevresine Yusuf'u olduğundan daha farklı biri olarak tanıttığına şahit olmaktadır. Böylece memleketinde Yusuf gerçek kişiliğinden farklı tanınmaktadır. Yıllarca memleketinden uzakta yaşayan Yusuf adına annesi, onun kitaplarını arkadaşlarına göndermiş, selamını iletmış ve sözler vermiştir. Yusuf, Tire'ye döndüğünde annesinin kendisi için hazırladığı ‘Yusuf karakterini’ benimseyerek, bir nevi annesinin sözünü tutmuş olacaktır. Yine filmde annesinin yerine getirilmesini istediği adağın da bunun gerçekleşmesi için olduğu düşünülebilir. Tüm bunlar filmde Yusuf'un kendisini bulmasında yardımcı olan öğeler olarak öne çıkmaktadır (Büker ve Akbulut, 2009: 90-91).

### Sisler İçinde Aşk



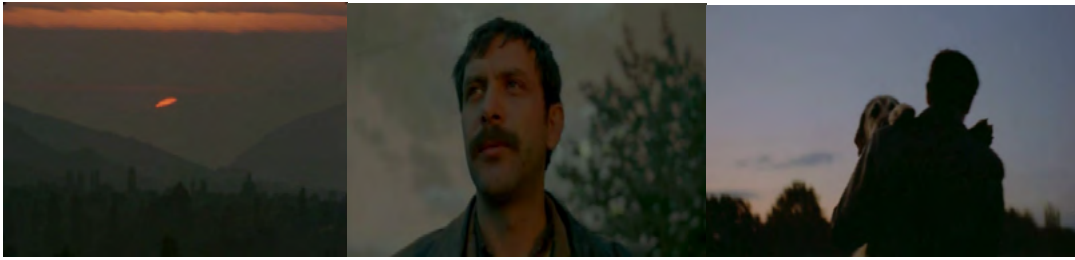
6 Filmde ana karakterin isminin Yusuf olması, karanlık bir kuyuda gösterilmesi ve yönetmenin metafizik öğelerle oluşturduğu arka plan anlatı bizi, Hz. Yusuf'un kuyuya atılma kıssasına götürmektedir. Bilindiği üzere, öldü zannedilen Hz. Yusuf, kuyuya gelen kervan tarafından kurtarılacak ve sonrasında bu kervanla birlikte Mısır'a giderek orada makam sahibi, varlıklı bir hayata başlayacaktır (Altuntaş ve Şahin, 2009: 236). Yusuf da, düştüğü bu karanlık kuyudan kendisi ile yüzleşmesi, çatışmaları ve annesinin düzenleyici bir el gibi yerine getirmesini istediği adağı ve onun için taşrada kurduğu Yusuf karakterine bürünerek kuyudan çıkacaktır.

Filmde annenin adağını yerine getirmek için çıkılan yolculukta, Yusuf'un yokluğunda annesi ile yaşayan akrabası Ayla ile henüz açığa çıkmayan, tarif etmekte güçlük çektikleri ancak duyumsadıkları duygusal yakınlıkları, minimal bir dil kullanılarak doğa aracılığı ile anlatılır. Arabanın arka koltuğuna konumlanan kamera aracılığıyla gördüğümüz yolun sisle kaplı olması ve yüksek dağların arasından kıvrılarak giden yollar, Ayla ve Yusuf'un aralarındaki belirsiz duyguların karşılığı gibidir. Gölcük'e yaptıkları yolculuk onları yakınlaştırmış ancak yine de ilişkilerini netleştirememiştir. İlişkileri ne yolculuk öncesinde olduğu gibi mesafeli ne de kendilerini rahat hissedebilecekleri kadar yakındır. İlişkileri hiçbir tanıma karşılık gelmemektedir.



### Kader: Çoban Köpeği

Filmde Yusuf'un İstanbul'a dönme çabası önce arkadaşı Cevdet, daha sonra ise eski sevgilisi Gül tarafından engellenir. Yusuf'un, son bir kez daha geri dönmeyi denerken karşısına çıkan kangal köpeği ise Kaplanoğlu sinemasını anlatırken değindiğimiz kader temasının karşılığıdır. Bu anlamda Yusuf'un annesi de, yerine getirilmesini istediği adağı ile oğlunun kaderini yönlendirmektedir.



Köpek sahnesi, Yusuf'un İstanbul'a gitmek için yola çıktığı ve bir süre sonra terk edilmiş gibi duran bir kahvehane önünde arabasını durdurduğu görüntü ile başlar. Kamera Yusuf'un, bir süre düşündükten sonra başını direksiyona yaslayarak uykuya dalmasını kaydeder. Sonraki çekimde güneşin batışını gösteren çerçeve ile günün sona erdiğini anlarız. Ardından gelen çekimde Yusuf arazide yürürken gösterilir. Kuş sesleri, koyun sürüsünün çan sesleri ve doğadan gelen sesler duyulur. Sonra Yusuf'un omuz planda düşünceli yüzü gösterilir. Özne kamera açısında uçsuz bucaksız çayıra bakarken kaynağını görmediğimiz ayak sesleri ve hırlama ile Yusuf'un ansızın bir çoban köpeğinin üzerine atlaması ile yere düştüğüne tanık oluruz. Köpeğin, filmin girişinde Zehra annenin



yürüyüşündeki havlayan köpek olduğunu düşünebiliriz. Çünkü çoban köpeği sürüdeki koyunların kaybolmaması ve sürüyü terk etmemesi için onları gözetir. Zehra anneninse filmin sonuna dek düzenleyici rolünde Yusuf'un Tire'de kalması isteği ile bu durum örtüşmektedir. Sahnenin devamında, Yusuf gitmek için doğruduğunda köpek buna izin vermez. Yusuf, gece boyunca bulunduğu yerden ayrılamaz. Köpekle burun buruna kaldığı sahnede ise Yusuf'un ağladığını görürüz. Köpek, aslında Yusuf'un kendi benliğidir. Ağlamak, sıkıntılardan, kaygılardan, korkulardan geçmişıyle yüzleşerek arınmasını sağlar.

### Follukta Yumurta: Kendini Buluş



Filmin son sahnesinde, Ayla'nın follukta yumurta olup olmadığına bakmaya gidip döndüğünde kapının önündeki ayakkabıları görmesiyle Yusuf'un geri geldiği anlaşılır. Mutfakta birbirlerine bakarak gülümsemeleri, dönüşün neden olduğu mutluluğu resmetmektedir. Ayla bu kez folluktan aldığı yumurtayı Yusuf'un avucuna bırakacaktır. Folluktaki yumurta, Yusuf'un taşra ile (geçmişı ve ruhu ile) tekrar kurduğu bağını, yeniden doğuşunu temsil etmektedir. "Doğum, yaşam, bereket, büyüme, dirilme, yeni başlangıç" (Pay, 2010) gibi anlamlara gelen yumurtanın Yusuf'un avucuna bırakılması ise Ayla'nın, Yusuf ile yeni bir yaşama başladığını ifade etmektedir. Ayla'nın Yusuf'u mutfakta gördüğu sahnede ilk kez aynı çerçevede ikisinin de net oluşu ilişkilerinin geldiği durumu açıklar. Kahvaltı sofrasında birbirlerine bakarak gülümsemeleri de bu durumun bir göstergesi sayılabilir. Kahvaltı ile başlayan gün aslında yeni başlayan ilişkiyi imlemektedir ve çayın şekerini karıştırırken çıkan kaşık sesleri ile kahvaltıda yaşanan keyif ortaya çıkar. Kahvaltı sırasında duyulan gökgürültüsü ve yağmur sesi ile Yusuf'un arınması da tamamlanır.

## **Süt (2008): Anne ile Bağ**

### **Sütle Arınma: Günahkâr Kadın**



Film, sabit kameranın önünde masanın üzerindeki kâğıda, kuş sesleri, köpek havlamaları, horoz ötüşleri ve rüzgâr sesleri arasında bir şeyler yazan yaşlı bir adamın görüntüsüyle açılır. Adam, sağdan sola doğru yazmaktadır. Bu da bize adamın Arapça bir şeyler yazdığını anlatır. Daha sonra, görüntüde uzakta oldukları için kim oldukları anlaşılmayan iki erkek ve bir kadını görürüz. İki erkek, adamın gösterdiği yere doğru yönelerek görüntüden çıkarlar ve ardından ellerinde odunlarla çerçeveye girmeleriyle, yaşlı adamın onlardan odun taşımalarını istediğini anlarız. Yaşlı adam, yazdıklarını bitirerek uzakta bekleyen kadının ve duyulan seslerden odunları kırdıklarını anladığımız adamların yanına gelir. Hiçbir şey yapmadan kenarda bekleyen kadının duruşundan, tüm bu hazırlıkların onun için yapıldığı anlaşılmaktadır. Kadının, elleri önünde bağlı, başı önüne eğik, yere bakarken mahcubiyet duyan duruşu, tedirgin ve korkulu bir şekilde olanları izleyişi ve bazen de derin nefes alarak yakın çekimde gösterilmesi, onun yaptığı bir hata sonucu cezasını çekmek için bekleyen biri olduğu hissini uyandırmaktadır. Burada ‘kadın’, sonunu bekleyen bir kurban gibi resmedilir. İzleyen çekimde, *Yumurta*’da Yusuf’un epilepsi krizi öncesi çıkrıkla gördüğümüz, *Bal*’da ise baba Yakup’un atölyesinde göreceğimiz, adeta üçlemeyi de birbirine bağlayan organ, *Süt*’te de kadının ayaklarından bağlanarak ağaca tepetaklak asılmasında kullanılmaktadır. Kadın, kazanda kaynatılan sütün üzerine ayaklarından asılır. Ardından gelen çekimde yaşlı adam, az önce masada yazdığı duayı sütün içine bırakır. Sonrasında öksürmeye başlayan kadının ağzından süte doğru çıkan yılanı yaşlı adam çekip alarak, kadının işlediği günahlardan, kötülüklerden arınmasını sağlar. Ağaca tepetaklak asılmış genç kadının ağzından çıkarılan yılan şeytanla, kötülükle özdeşleştirilebilir ve bu sahne bir anlamda kadının kötülüklerden arındırılması, Kaplanoğlu’nun deyişiyle “içimizdeki yılanın bir şekilde dışarıya çıkması” olarak yorumlanabilir (Şirin, 2010: 158). *Yusuf’un Genç Bir Şair Olarak Portresi: Süt* başlıklı yazısında Seçil Büker bu arınmayı şöyle yorumlar:

Değişik söylencelerde kötülük ya da iyilik ile ilişkilendirilen ve iki karşıt anlamı içinde barındıran yılan, bu kesitte kötülüğü simgeler ve onun dışarı atılması da bir tür arınmadır, dünyaya özgü isteklerin, hırs ve nefret gibi duyguların, şeytana özgü olanın ilim ve marifet sütünde yitip gitmesidir (Büker, 2010: 191).

Süt ise burada, çocuk masumiyetini, anne ile bağı, saflığı, temizliği temsil etmektedir. Süt’te, kötü söz ya da yaptığı kötü şeyler yüzünden yaşamına ve çevresine zarar veren insanın, Yusuf’un annesi olduğu düşünülebilir. Çünkü anne, Yusuf’un kendi içinde yaşadığı sıkıntıları ile birlikte “sütten kesilemeyişi” yüzüne vurması ve yeni bir

evlilik yapma isteği ile Yusuf'un kendisinden kopuşunu hızlandıracaktır. Filmin giriş prologunda yer alan bu çok katmanlı anlatı yapısı, izleyicinin tefekkür etmesine de kapı aralar.

Kadının ağızından yılanın çıkmasının, gösteren olarak tek ve biricik olduğunu vurgulamak istiyoruz. Bu yılan ancak sıcak süte doğru, baş aşağı ağaçtan sarkan kadının ağızından çıkarak sayısız gösterilenin (kavramın) oluşmasına olanak sağlar. Bu durumda gösteren tek, gösterilen ise sınırsızdır (Büker, 2010: 178).

Bu anlamda filmin prologunda sabit kamera açısıyla yapılan uzun çekimler, bir anda çıkarımsanamayacak anlamların anlaşılmasını kolaylaştırır. Ayrıca biçimsel olarak, anlatıda etki oluşturmak için herhangi bir efekt ya da teknik hileye başvurulmamış, doğal sesler kullanılmış ve kurgu, bir kesimden diğerine doğrudan geçilmesini sağlayan kesme yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

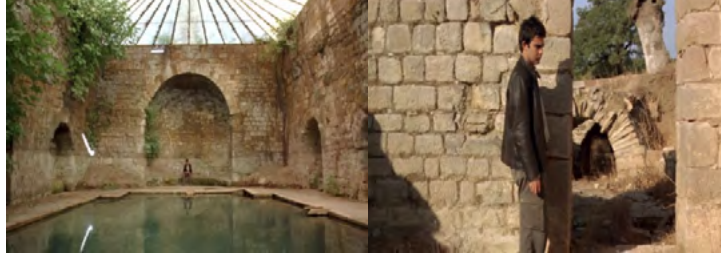


### Yusuf'un İlgisi



Yusuf'un karşı cinsle diyalog kuramayışı *Süt*'te de vurgulanır. Yusuf, Tire sokaklarında yürürken rastladığı arkadaşının ısrarıyla onlara katılarak arabayla gezmeye çıkar. Sakin ve sessiz bir yere geldiğinde arkadaşı yanındaki kız arkadaşı ile arabada kalır. Yusuf ve diğer genç kız ise arabadan inip biraz uzaklaşarak, daha rahat konuşabilecekleri bir yere gelirler. Arabadan ilk olarak genç kız iner. Yusuf ise, arkadaşı inip bir süre yürüdüktan sonra arabadan iner. Bu, Yusuf'un karşı cinsle iletişim kurmak konusundaki sıkıntısını gösterir. Arabada kalan arkadaşı ve kız arkadaşının gülüşmelerini duyması Yusuf'u cesaretlendirerek, gönülsüz indiği arabadan gülümseyerek kızın yanına doğru yürümesini sağlar. Ancak genç kızın yanına geldiğinde Yusuf kameraya arkası dönük dururken genç kız kameraya doğru bakar konumdadır. Ayrıca bir süre sonra yan yana bir duvara yaslanmakta olduğunu gördüğümüz karakterlerin arasındaki boşluk, Yusuf'un karşı cinsle uzak ve mesafeli konumuna işaret eder. Yusuf iletişim kurmak istese de, aralarında tek kelime geçmez. Genç kızın, sürekli cep telefonu ile mesajlaşması,

konuşması ve bunları Yusuf'un görmemesi ya da duymaması için saklamaya çalışan tavırları, Yusuf'un cesaretini kıracaktır. Yusuf, çalan telefonuna cevap verdikten sonra daha rahat konuşmak için yürümeye başlayan ve kendisinden uzaklaşan genç kıızı önce takip eder. Sonra Yusuf'a arkasını dönerek uzaklaşması ve Yusuf'un sigara içerken onun arkasından bakakalması, *Süt*'te de karşı cinsle yaşadığı iletişim sorununa dikkati çeker. Yusuf'un bu durumu, çiftin arasında geçen ve 5 dakika 4 saniye süren diyalogsuz görüntülerle anlatılır.



### Tanrısal Güç



Evde yılan görüldüğü sahnede, annesi sattıkları peynirleri kovaya yerleştirirken bağırarak Yusuf'u yanına çağırır. Yılanın bulunamaması üzerine annesi Yusuf'a ertesi gün sabahın ilk sahnede gördüğümüz yaşlı adam olan Kemal amcasını çağırmasını söyler. Burada yaşlı adamın yılanlardan (günahlardan, kötülüklerden) kurtaran biri oluşu bir kez daha vurgulanır. Sonraki çekimde, Yusuf geniş planda, yüksek dağlarla çevrili, büyük ve genişçe bir ovanın ortasında, motorsikletiyle kameraya doğru ilerlerken gösterilir. Geniş ova ve etrafını çevreleyen yüksek dağlar, gidilen kişiye yüklenen ilahi gücü, enginliği ifade eder. Yaşlı adamın, namaz kılarak ayakları yerde, başı dağların üzerinde ve bulutların arasında görüntülenmesi, onun tanrısal gücüne yapılmış bir vurgudur. Yönetmen, bu vurguyu kamera açılarıyla da güçlendirir. Örneğin, Yusuf'un yaşlı adamın yanına gelişi, kamera tepenin üzerine konumlandırılarak, üst açı ile görüntülenirken, yaşlı adam, tepenin üzerinde, uzak çekim ölçeğiyle çerçevelenir. Yusuf'un, onun bulunduğu tepeye doğru çıkışı ise (yükselişi), alt açıdan yapılmış bir çekimle sunulur. Aynı yaşlı adam filmin başında, kadının ağzından yılanı çekip çıkararak, onu günahlarından, kötülüklerinden arındıran, ilahi bir kişilik olarak resmedilmiştir. Bu kişi aynı zamanda, Yusuf yanına geldiği sırada, *Yumurta*'da Yusuf'un tarif ettiği<sup>7</sup> garip, çatal biçimindeki tahta parçası ile yer altı sularını bulan, böylece doğayı bilgisiyle keşfeden biri olarak tanıtılmıştır.

<sup>7</sup> Yusuf kuyu kazarken yardım ettiği kişinin adından *Yumurta*'da, duvarcı Ali olarak bahsetmektedir.

Yaşlı adam: Duyuyor musun?

Yusuf: (Biraz duraksayarak) Neyi? (Burada yaşlı adamla yere uzanarak toprağa kulak veren Yusuf'un duraksaması, onun neyi dinlediğini bile bilmediğini, bu bilgiden mahrum olduğunu anlatmaktadır)

Yaşlı adam: Suyun sesini!



Böylece adam mistik bir imgeye dönüşür. Kesme ile bir anda Yusuf'u ve yaşlı adamı evin mutfağında görürüz. Adam mırıldanarak izleyicinin 'duyamayacağı' bir tonda dua okumaktadır. Daha sonra Yusuf'un kaynatarak önüne koyduğu süt dolu tencerenin içine elindeki Arapça duayı bırakacaktır. Burada *Süt*'ün ilk sahnede bahsettiğimiz arındırıcı, temizleyici olduğu metaforu bir kez daha vurgulanır.

### Kahve Fincanı: Görücü



Görücü sahnesinde, *Yumurta* filminde Yusuf'un annesi rolündeki yaşlı kadın, *Süt*'te aynı roldeki Zehra karakteriyle kahve içerken görüntülenir. Yaşlı kadın, filmde Zehra'nın motosikletinin inen lastiğini şişirmek için yardım eden tren istasyonu şefi adına görücü gelmiştir. Kesme ile geçilen sahnede önce Yusuf'un annesi Zehra, göğüs planda öylece hareketsiz duruşu ve yüzünde, düşünceli bir bakışla görüntülenir. Sonraki çekimde masanın üzerinde, içilmiş iki Türk kahvesi fincanı çerçevesindedir. Belli ki kahveler içilirken Zehra'yı bu kadar düşündürecek önemli şeyler konuşulmuştur. Yönetmenin uzun çekimde Zehra'yı düşünürken görüntülemesi, izleyicinin de bu yönde düşünmesine neden olur. Sonraki çekimde masanın üzerinde gördüğümüz ellerin üzerindeki çizgiler, onların yaşlı bir insana ait olduğu izlenimi uyandırır. Bu elleri Zehra'nın elinin üzerinde görürüz. Bu, Zehra'yı cesaretlendirecek bir haberin olduğunu ima eder. Ancak izleyen çekimde, Zehra'yla konuşanın, derin düşüncelere dalmasını sağlayan haberi paylaşan ve eliyle onu cesaretlendirdiğini anladığımız yaşlı kadının, Yusuf'un *Yumurta*'da anne rolünü oynayan yaşlı kadın olduğu anlaşılır. Sonraki çekimde Zehra, istasyon şefini ve

kızını, arabalarını yıkarken gözetlemektedir. Bu görüntülerin ardından seyirci, Zehra'nın derin düşüncelere dalmasının, içilen kahvenin ve Zehra'nın cesaretlendirilmesinin nedeni olan, kendisine istasyon şefi adına görücü gelinmesini anlar.



### Anne: Uzağındaki Yakın

Şiirini madendeki arkadaşıyla paylaştıktan sonra eve dönen Yusuf'un, annesine görücü geldiğinden henüz haberi yoktur. Mutfığa girer ve masanın üzerindeki kahve fincanlarını fark ederek duraksar. Ardından kapalı olan fincanlardan birini tereddütle eline alır ve fal okurcasına içine doğru bakar. Yönetmen, Yusuf'un omzunun üzerinde konumlandığı kamerasıyla fincanın içini göstererek izleyiciyi de bu okumaya dâhil etmek ister. Sonrasında ise, Yusuf evin içerisinde annesini ararken, onun ayna karşısında büyük bir beğeni ile saçlarını taradığını ve kadınlığını fark ettiğini görecektir. Annesinin biriyle kahve içmesi ve aynada kendisini izlemesi, Yusuf'da başka bir erkeğin aralarına gireceği hissini uyandırır. Yusuf için anne henüz her şey demektir. Ona, annelik kadar babalık da yapmaktadır. Bu anlamda anne kendisi için dokunulmazdır. Annenin Yusuf'un gözündeki bu konumu nedeni ile onun bir erkeğin aralarına girmesini kabullenmeyişi, Yusuf'un annesini görmesiyle ona bir şey söylemeden hemen geri çekilmesiyle anlaşılır. Yusuf'un annesine bakmamak için yüzünü çevirmesi ve geri çekilmesi, onun annesinin kadınlığına yabancılığını anlatır. Annesinin mahreminin olacağını kabullenememekte ancak böyle bir durumun olabileceğini ve kendisinin de o mahrem dâhilinde kalacağını fark etmektedir. Babasının yokluğunda her şey demek olan anne, onun için iffeti, saflığı temsil etmekte ve bu anlamda kutsal olan, dokunulmaz bir imgeye dönüşmektedir. Yusuf için annesinin evlenebilecek olması, onu çaresizliğe, yalnızlığa ve ne yapacağını bilemediği bir durumun içine sürüklemektedir. Bu sahnede Yusuf'un duraksamaları ve geri çekilmesi, onun arada kalmışlığını resmeder.

Bir sonraki çekimde, Yusuf'un az önce sessizce girdiği eve, bu sefer çerçevede elini göstererek ve kapıyı sert bir biçimde kapatarak gelmesini, ardından kendisini de gördüğümüz karede "Ben geldim!" deyişi ile annesinin içinde bulunduğu bu durumdan kurtulmak isteyişini izleriz. Annesinin bir adam tarafından istendiğini anlayan Yusuf, bu kez doğrudan kahve fincanlarının olduğu mutfak masasına oturur. Ardından annesi saçlarını toplayıp örterek, hiçbir şey olmamış gibi Yusuf'un yanına gelir ve süt satışının nasıl gittiğini sorar. Burada annenin de şu an bu duruma hazır olmadığı ya da bu gelişmeyi paylaşmak istemediği düşünülebilir. Sonrasında, Yusuf'un da beklediği askerlik celbinin

geldiğini aralarındaki diyalogdan anlarız. Daha sonra rüzgârda sağa sola yatan dalların görüntüleri perdeye gelir. Bu görüntü ile sanki, akranlarıyla iletişim kurmakta zorlanan ve çevresince anlaşılamayan Yusuf'un, bir de askere çağırıldığı sırada annesine talip çıkması ile yaşadığı karmaşık duygular karşılığını bulmuş gibidir. Yusuf'un daktilo başında düşünceli bir şekilde camdan dışarıyı seyrederken görüntülenmesi bu izlenimi güçlendirir. Bir sonraki çekimde mutfakta bir şeyler hazırlarken sabit bir noktaya bakarak düşünceli bir halde çerçevelenen Zehra da, vereceği evlilik kararı ve geleceği hakkında duyduğu tedirginliği, kaygıları yüzüne ve bedenine taşımış gibidir.



Sonraki sahnede Yusuf, karanlık sokaklarda geç saatlere kadar dolaşırken görülür. Eviden dışlanmış, yönetmenin deyişiyle “anne sütünden kesilmiştir” (Şirin, 2010: 110). Yusuf'un içinde bulunduğu ve şair yalnızlığıyla birleşen sıkıntıları aslında onun arayışlarını da anlatmaktadır.

Onun bir amacı var, bu amaç için çalışıyor, şiir yazmak; daha doğrusu şiirin basıldığını görmek Yusuf'un yitik nesnesi. (...) Somut alanda da (süt ve süt ürünleri üretme) soyut alanda da (şiir üretme) kendini var etmeye çalışırken Yusuf geniş ve boş alanların içinde (alabildiğine uzanan tarlalar ve göl), pek de kapalı alan sıkıntısı içinde değil. Onun sıkıntısı kendisine uygun kültürel sermayeye sahip bir alanda olamamak (Büker, 2010: 205).

### Kask Feneri

Filmin son sahnesinde, geniş açıda bir maden ocağı ve gece vardiyasında mola vermiş madenciler görüntülenir. Seyirci madencilerin arasından kameraya doğru yaklaşan Yusuf olduğunu, onun yakın çekim ölçeğine girmesiyle anlayacaktır. Karalar içinde gösterilen eli, yüzü ve kıyafetlerinden, madenci arkadaşını ziyareti sırasında ona bakarken kendisini hayal edişinin, kendisini onun yerine koyuşunun nihayet somutlaştığı anlaşılır. Yusuf, sigarasını yakar ve baretindeki ışığı kameraya çevirir. Ayaklarındaki çizmelerle, üzerindeki işliyle ve başındaki fenerli kaskıyla, ayrıca yüzündeki durgun, ümitsiz, amaçsız ve şok içindeymiş izlenimi uyandıran ifade nedeniyle Yusuf'un artık ergenlikten çıktığını, başka bir Yusuf olduğunu söylemek mümkündür. Yusuf'un, kaskındaki feneri kameraya çevirmesiyle izleyici, izlenen konumuna geçer. Perdeyi kaplayan beyaz ışık sütü temsil etmekte ve “seyircinin üzerine boca edilmektedir” (Şirin, 2010: 159). Bu yüzden ışık, bu kadar sabit ve uzun süre, ısrarla ve rahatsız edecek biçimde kameraya çevrili tutulur.



## **Bal (2010): Hakikatin Özü**

### **Hayat Ağacı**



Film, tanıtım yazılarının perdede görünmesiyle birlikte duyduğumuz farklı kuşların ötüşleri, rüzgârın ağaçların dallarına ve yapraklarına dokunmasıyla çıkan sesler, akarsu ve ormanın kendine has sesleriyle başlar. Ardından, az önceki seslerin kaynağı olan sık ağaçlarla kaplı bir ormanın görüntüsü perdeye gelir. Bir süre ormanın derinlikli görüntüsünü izleriz. Böylece filmin baştan sona iç içe olduğu orman ve doğa, tüm bu sesler ve görüntüleriyle izleyiciye aktarılır. Sonrasında uzakta, ormanın içinde, üçlemenin son filminde çocukluğunu izleyeceğimiz Yusuf'un babası Yakup'u (Erdal Beşikçioğlu) atıyla kameraya doğru ilerlerken görürüz. Yakup, kameranın önüne geldiğinde atının yularını bırakarak, sağına ve soluna bakınmaya başlar, önce kameranın sağından geçerek çerçeveden çıkar, bir süre sonra solundan tekrar çerçeveye girer. Yakup, ilerleyen sahnelerde öğreneceğimiz, filmin çekildiği yer olan Doğu Karadeniz bölgesinde de yaygın olan karakovan balcılığı yapmaktadır ve bu sahnede kovanlarını yerleştirecek uygun bir yer aramaktadır. Görüntüye girdiği yerde bakınırken omzuna ağaçtan bal damladığı ise sesle anlatılır. Yakup, omzuna damlayan balı koklayarak tadına bakar. Kovanları koyacak uygun yeri bulduğunu ise, ağacın tepesine doğru baktıktan sonra ceketini çıkararak atının semerinden urganı çıkarmasıyla anlatılır. Yakup'un çıkardığı ceket, *Yumurta* filminde Yusuf'un üzerindeki siyah cekettir. Yönetmen, böylece filmleri arasında bağ kurmaktadır. Yakup, atının heybesinden çıkardığı urganı ağaca atar ve ormanın ortasında kovanlarını yerleştirmek için uygun bulunduğu büyük ağaca tırmanmaya başlar. Ağacın yüksekçe bir kısmına ulaştığı sırada, önce urganın bağlı olduğu dalın çatırdamasını ve kırılışını duyarız, sonrasında dalın kırılması gösterilir. Yakın çekimde, ağaçta askıda kalan Yakup'un yüzündeki korku ile derin nefes alışı izleyicinin de aynı duyguları hissetmesini sağlar. Bu sahnede oyuncunun düşüp düşmediği gösterilmez. Böylece Yakup'un yaşam



ve ölüm arasında kalışı film boyunca belirsiz kılınarak, izleyicinin tedirginliğinin sürmesi sağlanır. Yönetmen, bu sahnede gösterdiklerinden çok yaptığı çağrışımlardan oluşan imgesel anlatıma başvurmuştur. Bu anlamda, yeryüzünden gökyüzüne doğru yükselen bir ağaçta, yani “hayat ağacında ‘bal’a”, Semih Kaplanoğlu'nun deyişiyle “hikmete ulaşma” çabasının sinemalaştırılması söz konusudur (Gülsoy, 2010). Burada ulaşılmak istenilen, hayat ağacı üzerinden cennettir. Sahne boyunca yönetmen ağacın zirvesini göstermez. Çünkü cennet bu dünyadan görülemeyendir. Sabit kamera ile gösterilen, ağacın gövdesidir. Bu da dünyadaki hayatımızda somut görebildiklerimizin temsilidir. Bal, Yakup'un dünya hayatındaki geçim kaynağıdır. Bütün çabası onu bulmaya yöneliktir. Koyduğu kovanlar boştur, onların dolması için kovanları balın bulunabileceği yerlere götürür. Film boyunca balı bulmak için uğraşır. Bu ise, Kaplanoğlu'nun sinemasında ulaşmaya çalıştığı şey olan ‘hakikatin aranması’dır (Gülsoy, 2010). Filmde, Yakup'un bu arayış içinde yok oluşu (ölümü) ile başka bir boyuta ya da âleme geçişi anlatılır. Ayrıca, Yakup ve Yusuf'un baba ile oğulun isimleri oluşu, bizi Yakup ve Yusuf peygambere, böylelikle de cenneti kazanmak için çektikleri zorluk, sıkıntı, korku, endişe, ayrılık, iftira, kuyuya atılma, zindan ve sonunda ulaşılan dünya ve ahiret nimetlerine götürmektedir.<sup>8</sup> Yakup'un filmde tırmandığı Hayat ağacı üzerindeki yürüyüşü, bu dünyada verilen mücadeleyi anlatmaktadır. Aranılan bal dünya hayatında ulaşılmak istenilendir. Yakup'un ağaca tırmanırken ayak kabilirinin ve yüzünün yakın planda gösterilmesi çekilen sıkıntılar ve zorlukları temsil eder. Askıda kalışı ise insanların ölüm öncesi bu dünyada kalışı ya da İslam inancında insanların cennet ve cehennem arasında ‘araf’ta kalışını hatırlatır. Filmin sonunda ağacın kırılıp Yakup'un düşmesi gösterilene dek araf'ta kalış, yani dünya hayatı devam edecektir. Film boyunca Yakup'un ağaçta asılı kaldığı sürede yakın planda verilen yüzündeki korku ve tedirginlik ise, insanların ‘araf’ta bekleyişleri sırasındaki tedirginliklerini temsil eder. Kaplanoğlu, buradaki çok katmanlı anlatıyı, diyalog kullanmadan, doğal ışık ve doğal mekânda, minimal bir oyunculuk ve doğa görüntüleriyle yalın bir biçimde inşa eder. Kaplanoğlu, sinemasında hâkim olan derinlikli anlatımla ilgili şunları söyler:

“Film izleyiciye bir güzellik duygusu versin ve bu kâinatın yaratıcısına karşı bir derinlik ve şükran duygusu yaratsın istedim. Film yapmak benim için bu duyguyu ortaya çıkarmakla eş bir şey. Bu şekilde yola çıkıp bunu yapabilmemiz çok kolay olmayabilir, o dili kurmak hissettirmek... Bunun için belirli referanslara ihtiyacımız var. Yusuf kıssası, filmin başındaki karanlıktan gelen “Oku!” emri gibi. Bunlar derinleşmeyi, dikeyleşmeyi ve belli hisleri ortaya çıkarmayı sağladı” (Pay ve Deniz, 2011: 85).



8 Hz. Yakup ve Yusuf'un hayatı hakkında daha detaylı bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Altuntaş ve Şahin (2009), *Kuran-ı Kerim Meali*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Sayfa 234-247, İbn Arabi, Tefsiri Kebir Tevilat, İstanbul: Kutsal Yayınları, Sayfa: 547-582.

### Gizli Rüyalar: “Rüyayı Kimseye Anlatma”



Bu sahnede görüntünün açılmasıyla sabit kameranın önünde, çerçevenin sağına yerleştirilmiş bir atmacayı ve geride, bulanık bir biçimde gösterilen birinin uyduğunu görürüz. Bir süre sonra çerçeveye, olanları onun dünyasından izleyeceğimiz ve *Bal*'da çocukluğunu canlandıran Yusuf girer. Yusuf, atmacaya baktıktan sonra sol tarafta uyuyan, görüntüde bulanık biçimde yer alan babası Yakup'a bakar ve odanın duvarında asılı maarif takviminin önüne gelir. Yusuf'un takvimin önüne yürümesiyle görüntüde karanlıkta kalan Yakup'un, bulunduğu yerden “Oku!” demesini duyarız. Filmdeki ilk kelime, görüntüde karanlık gösterilen bu yerden gelen “Oku!” olur. Yusuf da karanlıktan gelen bu emre uyararak, genellikle hikmetli sözlerin, kıssaların ve o güne ait önemli tarihi olayların anlatıldığı maarif takvimindeki bilgileri okur. Sonrasında, kamera az önce karanlık olarak resmedilen Yakup'un daha da arkasına konumlandırılarak, onun yattığı yerden doğrulmasını gösterir. Doğal ışıkla aydınlanan ve nesnelere zor seçildiği odadan çıkan kişinin Yusuf'un babası Yakup olduğu ise ancak aydınlıkta kalan hole çıktığında anlaşılır. Kaplanoğlu'nun çok katmanlı anlatısı ve filmlerindeki metafiziksel öğelerin kullanımı bu sahnede de öne çıkmaktadır. Filmde ilk duyduğumuz sözün “Oku” olması, Hz. Muhammed'e inen ilk ayet olan “Oku!” emrine referanstır. Bunun ilahi bir söz olduğu, bu sözün kaynağının, yani yaratıcının gösterilemeyeceği görüntüde sesin karanlıktan gelmesi ile resmedilmektedir. Burada ayrıca filmde baba-oğulun isimlerinin Yakup ve Yusuf olması nedeniyle peygamberlere yapılan atfı da göz önünde bulundurarak, sesin kaynağı olan Yakup'a filmde ilahi bir imge anlamı yüklendiğini söyleyebiliriz. Peygamber oluşu ile filmde yaratıcının yeryüzündeki temsili gibi anlamları taşıdığı da düşünülebilir. Yusuf ise “Oku” emrine uyararak takvimde yazılı olanları okur. Böylece kutsal kitaplarda anlatılan Yusuf kıssasında olduğu gibi baba ile oğulun aralarındaki bağ ve “kadim bilgi”nin öğretilmesi, öğrenilmesi olaylarına atfı yapılmaktadır (Gülsoy, 2010).



Sonraki sahnede Yakup odanın önündeki hole çıkar ve Yusuf'u yanına çağırır ve ona yeni aldığı ayakkabılarını giydirebilir. Buradaki çekimler aydınlıktır. Bu, onların dünyadaki halleridir. Az önce karanlıkta vahiyyle gelen ilk emrin söylendiği ve takvimin üzerindeki peygamber sözlerinin paylaşıldığı oda karanlık ve mistik bir ortam olarak gösterilmektedirken, şimdi ise aydınlık, her şeyin net bir biçimde görülebildiği bir ortamda, daha somut bir olay olan yeni ayakkabısını oğluna giydiren baba yer alır. Burada az önceki loş oda ile oluşturulan mistik atmosfer, onların görünmeyen, ilahi yanlarını, iç âlemlerini ve bu alanda paylaştıklarını resmederken, baba-oğulun hol kısmında, aydınlıkta görüntülenmesi ve bu görüntülerin net olması, onların dünyadaki hallerini resmetmektedir. Yakup Yusuf'a ayakkabılarını giydirdiği sırada Yusuf, babasına bir rüya gördüğünü söyler ve rüyasını anlatmaya başlar. Babası ise ona rüyaların orta yerde anlatılamayacağını, rüyayı kulağına anlatmasını söyler. Böylece baba ile oğul arasındaki 'kadim bağ' bir kez daha vurgulanır. Rüyası bittiğinde Yakup Yusuf'a, rüyalarını kimseye anlatmamasını söyler. Yusuf'un başını sallayarak babasının bu sözünü tasdik etmesi izleyiciye Yusuf'un aynı ismi taşıyan kıssada anlatıldığı gibi, babasının sözünü tutan, halim, uysal ve babasıyla arasında özel bir bağ olan bir çocuk olduğunu gösterir. Bu bağ, Yusuf'un annesinin sözünü yerine getirmeyişi ile karşıt bir biçimde de vurgulanmaktadır. Burada, rüyaların kimseye anlatılmaması tavsiyesi, izleyiciyi tekrar metafiziksel imgelere yönlendirir. Çünkü bu sözle, kıssada anlatılan Yakup peygamberin oğlu Yusuf'a gördüğü rüyayı kimseye anlatmaması öğüdüne atıf yapılmaktadır. Sonraki çekimde baba Yakup, çerçevede onları dinleyen ve film boyunca aralarında iletişimi sağlayan atmacayı bulunduğu yerden alarak doğaya bırakacak, Yusuf da onu takip ederek okuluna gidecektir. Atmaca adeta baba-oğulun haberleşmelerini sağlamaktadır. Filmin sonunda Yusuf, Camgöz ismini verdikleri bu atmacayı takip ederek ormanda babasını arayacaktır. Yönetmen, film boyunca izleyiciye kuşun Yusuf'a babasından haber getirdiğini anlatmak için ya onun sesini duyurur ya da kendisini gösterir.



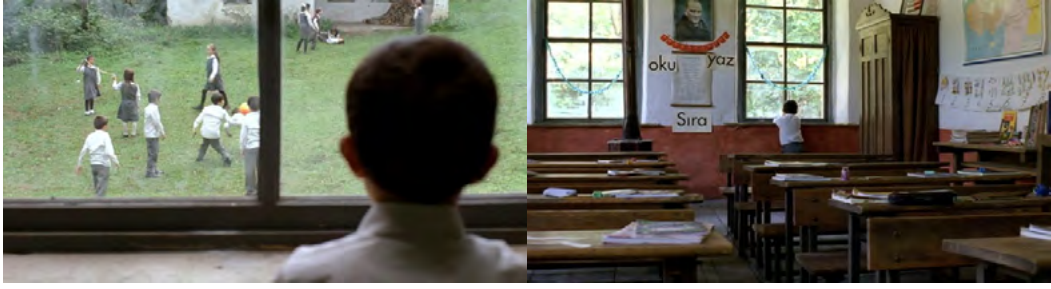
### Okuma Sıkıntısı: Kekeleme



Okul sahnesinde Yusuf'u sınıfta, arkadaşları ile defterlerine kelime çalışması için harfler çizerken görürüz. Öğrencilerin yazdıklarını kontrol eden öğretmen, onlara defterlerini kapatmalarını söyledikten sonra aralarında okumak isteyen olup olmadığını sorar. Okuma yapmak için öğrenciler parmak kaldırır. Yusuf da parmağını kaldıranlardandır. Ancak Yusuf parmağını görünmeyecek biçimde kaldırmıştır. Yusuf'un beden dili, onun okulda çevresiyle iletişim kuramayışını ve kişilik olarak çekingen, ürkek, yalnız bir çocuk olduğunu anlatmaktadır. Öğretmen, İpek'in okumasını ister. İpek, "Aslan ile Fare" isimli hikâyeyi okumaya başladığında, Yusuf da aynı hikâyeyi ezberinden sessizce tekrar eder. Böylece Yusuf'un bu hikâyeyi defalarca dinleyerek ezberlemiş olduğu anlaşılır. Yönetmen mevcut ezberci eğitim sistemini eleştirerek, belirli bir müfredat çerçevesinde tek tip insan yetiştirmeye yönelik aynı şeylerin tekrar tekrar okutulmasına dayanan ezberci anlayışa da değinmiş olur. Sonraki çekimde kamera, sınıftaki dolabın üzerinde 'okuyabiliyorum' yazılı kırmızı kurdelelerle dolu cam kavanozun arkasına konumlanmıştır. Kırmızı kurdeleler başarının temsilidir. Üst açıdan sınıfa doğru bakan kamera, kavanozun içinden Yusuf'u görüntüler. Bu açıyla, Yusuf'un okuma başarısını bir türlü gösteremeyişi, ona uzaklığı, başarısızlığı ve okumanın onun açısından sıkıntısı, zorluğu, ulaşılamazlığı ifade edilir. Sonraki çekimde kamera, yakasına kurdele takılan arkadaşının hizasındadır. Bu çekim ise Yusuf ve arkadaşları arasındaki farkı ortaya koyar. Yusuf, babasının yanında okuyabiliyorken sınıfta okuyamaz. Kavanoza buruk bir tebessümle bakarken gördüğümüz Yusuf, yüzünde okuyamamaktan duyduğu sıkıntıyı sergiler.



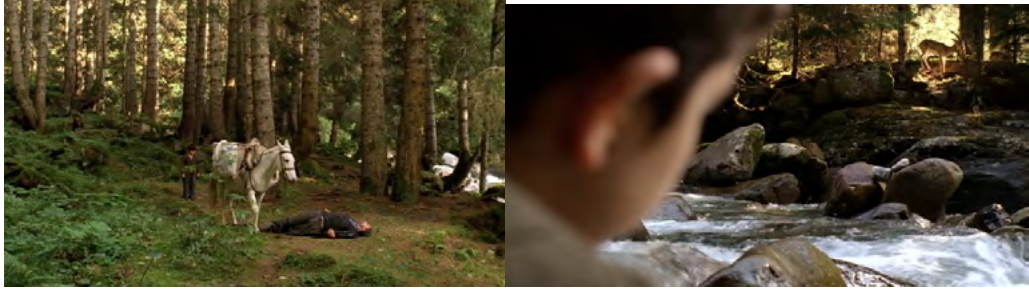
Sonraki görüntüde, bahçede top oynayan, ip atlayan, koşan çocukları görürüz. Bu sırada duyulan ayak seslerinin ardından Yusuf çerçeveye girer. Kameranın baktığı pencereden o da bahçede oynayan çocukları izlemeye başlar. Burada Yusuf'un yalnızlığı, arkadaşlarıyla kuramadığı iletişim, içine kapanıklığı ve çevresine karşı yabancılaşmış hali betimlenir. Sonraki çekimde, sınıfın tümü ve boş sıralar gösterilerek Yusuf'un yalnızlığı farklı görüntülerle de vurgulanır. Yusuf'un bu hali, *Süt*'te akranları şarkılar söyleyip eğlenirken, onun bir köşede tek başına sigara içerken görüntülediği sahneyi ve *Yumurta*'da sahafta tek başına kurduğu dünyada yaşayan Yusuf'u hatırlatmaktadır. Yönetmen böylece izleyiciye üçlemede Yusuf'un yalnızlığının, akranlarıyla kuramadığı iletişiminin, çevresine yabancılaşmasının oluşumunu gösterir.



### Epilepsi: Yusuf'taki İz



Yakup'un Yusuf'la kovanları değiştirmeye gittikleri sahnede, baba ile oğlu doğanın güzellikleri arasında ormanlarla kaplı dağların, akan derelerin yanında manzara resimlerini andıran doğal güzellikler arasında görürüz. Yakup, Yusuf'a bazı çiçeklerin isimlerini sorarak onu sunar, doğa ile ilgili sorduğu sorulara cevap vererek bilgisini oğluyula paylaşır. Bir ara geldikleri bir akarsu kenarında Yakup, epilepsi krizine girerek bir anda yere yığılır. Bu bize Yusuf'un *Yumurta* ve *Süt*'teki epilepsi krizlerini hatırlatır. *Bal*'da bunun ona babasından bir miras kaldığını anlarız. Yusuf babasının kriz geçirdiğini gördüğünde önce durur, sonra hemen yanına koşar, yardım etmek ister. Hemen yanı başında gürül gürül akan akarsuya koşar ve oradan babasına su taşır. Yüzünü suyla sıvazlar, onu ferahlatmak ister. Bir ara çerçeve dışından duyduğumuz çıtırtı ile Yusuf'un omuzu üzerine konumlanmış kameranın akarsuyun karşısındaki ceylanı çerçevelediğini görürüz. Aslında krizle, baba ve oğul arasında güçlü bir bağ olduğu anlatılmıştır. Yusuf'un babasının yokluğunda dinlediği şiirle başlayan *Süt*'te ve *Yumurta*'da gördüğümüz şairlik ruhunun, biricikliğinin babasından ona geçtiği anlaşılır. Burada, yeşilin her tonunu görebildiğimiz orman, çağlayarak akan akarsu, Yusuf'un su getirmeye gittiğinde akarsu kenarında gördüğümüz ceylan ile oluşturulan atmosferle cennet benzeri bir dünya resmedilir. Bu düşünceden hareketle, yönetmenin bu sahne üzerinden dünya ve öteki dünya kavramlarını ve yaşamla ölümün bir aradalığını düşündürerek varoluşsal sorgulamalara kapı araladığı da düşünülebilir.



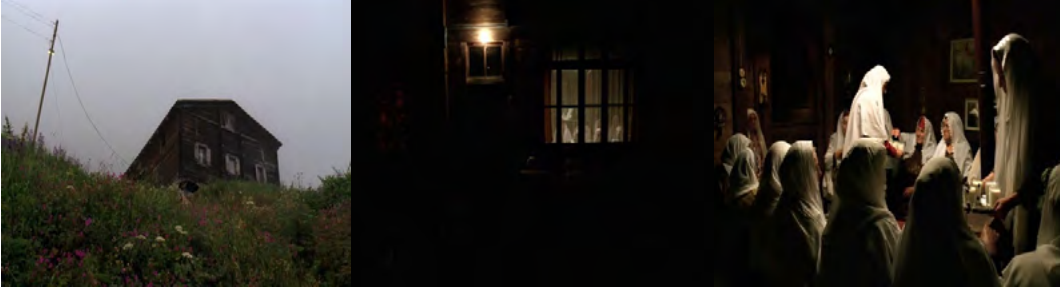
Sonraki sahnede Yakup'u, kovanlara arı bırakmak için gideceği iki günlük yolculuğa hazırlık yaparken görürüz. Yusuf'un, "Ben de gelebilir miyim?" sorusuna babası, "Annene kim bakacak?" sorusuyla karşılık verir. Bu cevap babanın kendisinden kopacağını, annenin *Süt*'te başka bir erkekle evlenme niyetine kadar, onunla kurulacak bağı ima eder. Ayrıca Yusuf'un artık babanın yokluğunda annesi ile kalacağını yönetmen, baba-oğul arasında geçen diyaloglarla da açıklar. Yusuf, babasının yanında iken maket geminin de bulunduğu raflara doğru yönelir. Çerçeveden çıkıp geri döndüğünde babasına, "Orada bir gemi vardı?" diye sorması üzerine Yakup'un, "O gemi denize açıldı" cevabı, artık onun dönmeyeceğini anlatmaktadır.

### Ölü Arılar



Yusuf'un kaybı rüyasında da karşısına çıkar. Rüyasında, zirvesi gözükmeyen sisler içinde büyük bir ağaç vardır. Kameranın alt açısı ile gösterdiği ağaç, Yakup'u simgelemektedir. Sisler içinde olması ise onun yokluğunda evine bir türlü dönemeyişini ve bu durumun belirsizliğini anlatmaktadır. Sonrasında, Yusuf'u babasının atıyla birlikte bir ağacın dibinde beklerken görürüz. Bunu, kovanın içinden ölü arıları avuçlayarak yere bırakan bir elin görüldüğü çekim izler. Bunu izleyen çekimde ise arıların Yusuf'un avucuna düştüğü gösterilir. Babanın öleceği izleyiciye bu görüntülerle anlatılır.

## Yusuf'un Miracı



Miraçname sahnesinde, alt açı ile oluşturulan çerçevede Yusuf'u, kendisini yaylaya götüren anneanesiyle yüksek bir tepenin üzerindeki evlerine çıkarken görürüz. Akşam karanlığında evin dışına konumlanmış sabit kamera ile tülle kapalı camdan, evin içinde başlarında beyaz örtülü kadınlar görüntülenir. Seslerden, Hz. Muhammed'in göğe yükselişini anlatan miraçnamenin okunduğunu anlarız. Yönetmen, bir süre evin içinde olanları tülün arkasından seyirciye izlettikten sonra kadınların olduğu odayı içeriden gösterir. 22 saniyelik sürede dışarıdan karanlıkta sadece evin tülle kaplı penceresinin gösterilmesi ve anlatılanların dinletilmesi, mucizenin mistik havasının görüntülerle oluşturulması gayretidir. Böylece seyircinin de anlatılan metafiziksel olayları yorumlayarak anlamlandırabilmesi beklenir. Sahnenin başında Yusuf ve anneanesinin tepedeki eve tırmanır gibi çıkarken gösterilmeleri miraca çıkmalarının temsili, bunun alt açı ile verilmesi ise mekâna ve yaptıklarına yüklenen anlamı göstermektedir. Sonraki çekimde miraçname dinleyen kadınlara süt ikram edilmesi, Hz. Muhammed'e miraçta ikram edildiğine inanılan süte atıftır. Yusuf ise mutfakta süt dolduran ve ocak başında bir şeyler hazırlayan kadınların arasında gezinirken gösterilir. Ardından miraçname okunan odaya tekrar döneriz. Metni okuyan kadının baş kısmında, diğer kadınlar ise onun sağında ve solunda, başlarındaki beyaz örtülerle saf düzeni biçiminde oturmaktadır. Ayrıca kameranın karşısındaki duvarda, üzerinde ceylanların olduğu bir halı görülmektedir. Burada, miraç mucizesinin geçtiği ve Yakup'un epilepsi krizinde oluşturulan cennetteymiş hissini yaratılma gayreti söz konusudur. Üzerinde ceylan resimlerinin bulunduğu duvardaki doğa manzaralı halı, kadınların miraçnamede anlatılan melekler gibi saf düzeninde olmaları ve başlarındaki beyaz örtülerle melekleri çağrıştırmaları, yönetmenin bu anlamları oluşturma çabasını göstermektedir. Ayrıca burada, Hz. Muhammed'in göğe yükselmesi ile Yakup'un yok oluşu arasında bağlantı kurulması da mümkündür.



### Dolunay: Temsil-i Suret



Yusuf, kadınların arasından geçerek evden çıkar ve su dolu kovanın yanına gelir. Suyun yüzeyine dolunay tüm netliği ile yansımaktadır. Yusuf bir süre bu görüntüyü seyrettikten sonra kovanın yanına çökerek suyun yüzeyindeki dolunayı avuçlarıyla yakalamaya çalışır. Dolunayı avucunda göremeyen Yusuf, onu yakalayabilmek için elini bir kez daha suya daldıracaktır. Üçüncü denemesinde ise başını kovanın içine sokar ve daha sonra oradan ayrılır. Bu sahnede yalın ve çok katmanlı anlatı yapısıyla bir kez daha karşılaşılmaktadır. Yusuf'un dolunayı yakalamaya çalışarak ulaşmak istediği ve bir türlü ulaşamadığı, doğada kaybolan babası Yakup'tur. Yusuf'un dolunayı yakalayamayışı ile Yakup'un ölümü ve artık bu dünyada ulaşamaz olduğu anlatılmaktadır. Bu sahnede ayrıca Hz. Muhammed'in miraç mucizesi akabinde Ay'ı ikiye bölmesi mucizesine atıf yapılmaktadır. Miraçnamenin okunmasının hemen ardından bu sahnenin yer alması mucizelerin oluş sırasına da uygunluk gösterir. Bu sahne ile ilgili bir diğer yorum ise, Yusuf'un babasının yokluğunda ondan öğrendikleriyle kendi miracını yapması, Kaplanoğlu'nun deyişleriyle hakikate ulaşma çabasıdır (Şirin, 2010: 207). Ancak Yusuf'un burada dolunayı yakalayamayışı bu miracı henüz gerçekleştirmediğini anlatır. Çünkü kadim bilginin kaynağı babasıdır ve Ay'ı elde edemeyişi onun yokluğunu, bu bağların eksik olduğunu göstermektedir. Kaplanoğlu ay sahnesindeki bu imge ve anlamları kısaca şöyle anlatır: "Ayın sudaki yansımasının bozulup yeniden oluşması, dünyanın görüntüsü, algımız hakkında. Aynı zamanda ayın yarılması ve tekrar birleşmesi de anlaşılabilir buradaki imajdan" (Pay ve Deniz, 2011: 87-88).

### Orman: Ana Rahmi





Filmin sonunda okuldan eve dönerken gördüğümüz Yusuf evinin önüne geldiğinde kapıya doğru bir an öylece bakar. Bunun nedeni ise bir sonraki çekimde anlaşılır. Yusuf, ağlayan annesini, arkadaşlarından oluşan kalabalığı ve jandarmayı görür. Jandarma'nın, "Allah sabırlar versin" sözü ile izleyici de Yusuf'la birlikte babasının ölümünden emin olur. Aldığı bu haberle, annesinin yanına gitmek yerine, babasını görebileceğini umduğu mezarlığa doğru koşar. Babasıyla aralarında haber getiren camgözü gören Yusuf, bu kez onu takip ederek ormanın derinliklerine doğru koşar. Orman, daha önce babasıyla geldiğindeki gibi gösterilmez. Karanlık, ıssız ve biraz da korkutucu bir görünüme sahiptir. Bu sırada gökyüzünde çakan şimşeklerin görüntüsü, gökgürültüsü ve yağmurun sesi, Yusuf'un duygularının dışavurumu gibidir. Babasının kaybıyla yaşadığı derin hüznün ve karanlıklar içinde kalışı, doğa görüntüleriyle anlatılmaktadır. Bir sonraki çekimde, Yusuf'u büyük bir ağacın kökleri arasında uyurken görürüz. Uyurken cenin pozisyonundadır, ana rahminde gibidir. Yusuf doğanın sesleri arasında uyumaya, kaybolmaya ve kendisini bulmaya çalışır (Civan, 2010: 71). Bu derin uykudan, *Süt* filminde göreceğimiz şair ruhlu bir çocuk olarak doğmasıyla uyanacaktır. Babasıyla paylaştığı duygularını artık şiirleriyle anlatacaktır.

## Sonuç

Bu çalışmada, Semih Kaplanoğlu'nun *Yusuf Üçlemesi* olarak da bilinen *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri minimalist sinema anlayışı çerçevesinde, biçimsel ve içerik açısından derinlemesine analiz edilmiştir. *Yusuf Üçlemesi* prologlarla başlamaktadır. Filmlerin giriş sahnelerini oluşturan bu prologlar, diyalog, müzik, efekt, kamera hareketi kullanılmadan, doğal ışık ve doğal mekânlarda, çok katmanlı anlamları barındıran bir yapıda oluşturulmuştur. Bu anlamda, prologlarla gösterilenden çok, arka planda oluşturulan anlamlara işaret edilmektedir. Bu yüzden sinematografik dilin araçlarının kullanımının azaltılma çabası ve çok katmanlı anlamsal yapının sade üslupla inşa edilmiş olması, Semih Kaplanoğlu'nun minimalist bir sinema anlayışına sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Kaplanoğlu'nun bu çalışmaya konu olan üçlemesinin isimlerinin, filmlerin içerikleri ile bağlantılı olmalarının yanısıra, üçlemenin minimal açıdan özünü içeren bir anlamda kullanıldıkları görülmektedir. Bu bağlamda, *Yumurta* başlangıcı, yeniden doğuşu ve kabuğunu kırmayı simgelemektedir. Yönetmen, filmin ismi ile Yusuf'un geçirdiği dönüşüm ve kendini bulma süreci arasında bir bağ kurmuştur. Filmin ismi, şekillenen öyküyü önceler niteliktedir. Filmde yumurtanın follukta bulunması, sonunda Ayla'nın yumurtayı Yusuf'un avucuna bırakması, Yusuf'un yeniden doğuşuna, kendi özüne dönüşüne işaret etmektedir. *Süt* ise saflığın, arılığın, temizliğin, anne ile çocuk arasındaki bağın temsilidir. Filmde ise, annenin yeni bir evlilik yapma düşüncesi ile Yusuf'un annesinden kopuşu, yönetmenin deyişle "sütten kesilmesi" arasında anlamsal bir bağ kurulmaktadır (Şirin, 2010: 110). *Bal* ise, yönetmenin de belirttiği gibi, taşıdığı metaforik anlamların, yani öz, kadim bilgi ve hikmet'in yerine kullanılmaktadır. Aynı zamanda, filmin ana figürü Yusuf'un babası Yakup'un geçim kaynağı da baldır. Bu anlamda üçlemede, filmlerin isimleri de içerikle ilgili minimal bir anlatıyı oluşturmaktadır.

*Yumurta*, *Süt* ve *Bal* adlı filmlerinde, Yusuf karakterinin, sırasıyla yetişkinliği, gençliği ve çocukluğuna doğru ilerleyen ters bir kronoloji izlenmektedir. Üçlemede

Yusuf'un geçmişine yapılan bu yolculuk, anlatıya minimal bir özellik katmaktadır. Örneğin, üçlemenin ilk filmi olan *Yumurta*'nın başında Yusuf yalnız, çevresine ve hayata yabancılaşmış, bohem bir yaşam içinde, karşı cinse karşı duyarsız birisi olarak sergilenir. *Süt*'te annesinden kopuşu, taşrada çevresinde anlaşılamayan ve kendisini ispatlamakta zorlanan şair ruhlu kişiliği ve *Bal*'da babasıyla olan yakınlığına karşın, annesinin sözünü dinlemeyişi anlatılır. Üçlemenin, Yusuf'un yabancılaşmasının, yalnızlaşmasının ve nihayetinde annesinin cenazesinde bir damla bile göz yaş dökemez hale gelişinin ardındaki psikolojik dinamiklerin araştırılması yerine karakterin iç dünyasına odaklandığını ve özellikle *Bal*'da, bir çocuğun iç dünyası üzerinden metafizik bir yolculuğu betimlemeye yöneldiğini belirtmek doğru olacaktır. Yusuf'un içsel yolculuğu, üçlemeyi oluşturan filmler arasında bağlantılar kurularak anlatılmaktadır.

Filmlerde işlenen konu, taşra ve doğanın bileşenleri ile içiçe verilmektedir. Rüzgâr, sis, yağmur, gökgürültüsü, koyun sürüsü, kuş sesleri, köpek havlamaları, horoz ötüşleri, dağ, ova, akarsu gibi doğanın içinden görüntüler ya da sadece seslerle duygu ve düşüncelerin aktarılmasına çaba gösterilmektedir. Bu da diyaloglar yerine diğer seslerin ve görüntünün hâkim olduğu bir anlatıyı öne çıkarmaktadır. Örneğin *Yumurta*'da, Yusuf ile Ayla'nın ilişkilerindeki belirsizlik, sisli göl ve kıvrımlı yollarla tarif bulur. Yine *Süt*'te, dua okuyan yaşlı adamın ilahi güçleri, çevresindeki yüksek dağların ve geniş ovaların görüntülenmesi, Yusuf'un askere alınmayışı gri bulutlar, sert esen rüzgâr ve bu rüzgârda sallanan ağaçlar ile resmedilir. *Bal*'da ise, babanın yokluğunda Yusuf'un hissettiği duygular, sisle kaplı dağların, yağmurun, gökyüzünde çakan şimşeklerin görüntüleri ile anlatılmaktadır.

Sinemasını manevi gerçekçi olarak tanımlayabileceğimiz Semih Kaplanoğlu'nun *Yusuf Üçlemesi*'nde, metafiziksel öğeler ile görünenin arkasında görülmeyeni düşündürme çabası da minimal bir dille sağlanmaktadır. Bu anlamda *Bal*'da okunan Miraçname ile hem metafiziksel bir konu işlenmekte, hem de babanın yokluğu onun miracı olarak düşündürülmektedir. Yine *Bal* filminde, ilk sözcüğün Hz. Muhammed'e vahyolan ilk ayet 'Oku' emrinin kullanılması ve filmde baba-oğul olarak kurgulanan Yusuf ve Yakup'un, aynı isimlere sahip olan baba-oğul peygamberleri pek çok açıdan çağrıştıran özellikleri ile tek bir sahnede çok katmanlı bir anlatı örneği olarak sunulmaktadır. Yine *Süt* filminde, sütün içine bırakılan dua ile yılanın çıkması da üçlemedeki bir diğer örnektir. *Bal*'da Yusuf'un kovadaki dolunayın silüetini yakalama çabası da, babasına ulaşmanın yanında yine Hz. Muhammed'in Ay'ı ikiye bölmesi mucizesi ile Yusuf'un kendi miracı anlamlarını bir arada bulunduran bir sahnedir. Semih Kaplanoğlu, kullandığı metafiziksel imgelerle gösterilenler üzerinden görülmeyene ulaşma çabasındadır. Yönetmen, sinemasındaki bu özellik ile ilgili şunları söyler: "İnsan odaklıdan ziyade sınırsızlığının, kozmik olanın izinde gidiyorum. Oradaki yaprağın sadece yaprak olmadığını, onların da kozmik olarak hepimiz ile bir ilişki içerisinde olduğunu hissettirmek istiyorum" (Binol, 2010). Buradan hareketle Kaplanoğlu'nun, minimal bir dille gerçeğin ve maneviyatın iç içe geçtiği bir sinema anlayışı çerçevesinde, dünyanın sadece görünenden ibaret olmadığını, insanın kendisi dışında onu yönlendiren daha güçlü ve etkin bir 'irade'nin varlığının da olduğunu göstermeyi amaçladığı söylenebilir.

Semih Kaplanoğlu sinemasının minimalist bir sinema örneği olduğunu gösteren

unsurlardan bir başkası ise, diyaloglar yerine daha çok oyuncuların jest, mimik ve tavırları ile yalın bir anlatı içinde olayların aktarılması çabasıdır. Kaplanoğlu'nun, filmlerinde müzik kullanımından uzak durması ve genellikle amatör oyuncularla çalışması da sinemasının minimalist özellikleri arasında sayılmalıdır. Anlama etki eden hareketli kurgu, efekt ve diğer teknik kullanımlardan kaçınarak, gerçekliğin olduğu gibi yalın bir dille izleyiciye aktarılmasına özen gösterilmektedir.

Semih Kaplanoğlu sinemasının, yukarıda vardığımız sonuçlar ışığında kavramsal çerçevede belirlediğimiz minimalist sinema özelliklerini taşıdığı görülmüştür. Bu anlamda yeni Türk sinemasının önde gelen isimlerinden biri olan Kaplanoğlu, *Yumurta*'da Yusuf'un özüne/ruhuna yolculuğu anlatmakta; *Süt*'te Yusuf'un annesi ile olan ilişkilerini ve şairliği ile taşrada çok fazla anlaşılamayışını ele almakta; *Bal*'da ise, Yusuf'un çocuk dünyasını ve aşkın olanı, metafiziksel öğeler, rüya ve gerçekliğin iç içe geçtiği çok katmanlı bir anlatı içinde, yani "az ile çok şeyi anlatma" çabasıyla izleyiciye sunmaktadır. Semih Kaplanoğlu sinemasındaki tüm bu örnekler de sinemasının minimalist sinema ile arasındaki güçlü bağı ortaya koymaktadır.

### Kaynaklar

Altuntaş, H. ve Şahin, M., (2009). Kuran-ı Kerim Meali, 17. Baskı, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Aytaç, S. ve Çiftçi, A., (2009). Semih Kaplanoğlu İle Söyleşi: Anın İçine Bir An Daha Açmak, <http://www.kaplanfilm.com/tr/> Erişim Tarihi:17.11.2014.

Bermann, Marshall, (2011). Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, 14. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Binol, Özkan, (2010). Semih Kaplanoğlu İle Söyleşi: 46 Yıl Sonra Mutluluk Yaşattı, <http://www.kaplanfilm.com/tr/> Erişim Tarihi:17.11.2014.

Botha, Marc, (2017). A Theory of Minimalism, Norfolk: Bloomsbury Publishing Plc.

Bresson, Robert, (1992). Sinematograf Üzerine Notlar, Nilüfer Güngörmüş (Çev.), İstanbul: Nisan Yayınları.

Büker, S. ve Akbulut, H., (2009). Yumurta: Ruha Yolculuk, Ankara: Dipnot Yayınları.

Büker, Seçil, (2010). Yusuf'un Genç Bir Şair Olarak Portresi: Süt, Karpuz Kabuğu Denize Düşünce içinde, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Civan, Celil, (2010). *Bal*'ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir, Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu içinde, İstanbul: Küre Yayınları.

Çalışlar, Aziz, (1992). Tiyatro Kavramları Sözlüğü, İstanbul: Boyut Yayınları.

Coşkun, Esin, (2009). Dünya Sinemasında Akımlar, Ankara: Phoenix Yayınları.

Demirci, Mehmet, (2018). Semih Kaplanoğlu: Farklı Bir Sinemacı, <http://www.mehmetdemirci.org/semih-kaplanoglu-farkli-bir-sinemaci/> Erişim Tarihi: 01.12.2014.

Er, F. ve Civan, C., (2011). Semih Kaplanoğlu ile Taşra ve Zaman ve Sinema, Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu içinde, İstanbul: Küre Yayınları.

Erzen, Jale Necdet, (1997). Minimal Sanat, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi İçinde, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2, 1260-1261.

Frampton, Daniel, (2012). Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto, Cem Soydemir (Çev.), İstanbul: Metris Yayıncılık.

Gülsoy, Murat, (2010). Bal: Sanatçının Kadim Dildeki Tarifi, <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php#> Erişim Tarihi: 21.11.2014.

Irmak, Cenk Haluk, (2002). Mimarlıkta Yalınlık ve Minimalist Tavır, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Islakoğlu, Pınar Mine, (2006). Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Kaya, İlyas, (2011). Sinemada Minimalizm ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Minimalist Yaklaşımlar, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Kovács, András Bálint, (2010). Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması: 1950-1980, Ertan Yılmaz (Çev.), Ankara: De Ki Yayınları.

Lopez, Daniel, (1993). Films by Genre, North Caroline: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Monaco, James, (2005). Bir Film Nasıl Okunur? Sinemanın Dili, Tarihi ve Kuramı, Ertan Yılmaz (Çev.), İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Özdoğru, Pelin, (2004). Minimalizm ve Sinema, İstanbul: Es Yayınları.

Özön, Nijat, (2000). Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı, Sinema Sözlüğü, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Pay, Ayşe, (2010). Uluçay'ın Sihirli Lâmbası: Sinema, <http://www.hayalperdesi.net/printable.aspx?type=dosya&id=35> Erişim Tarihi: 21.07.2018.

Pay, A. ve Deniz, T., (2011). Semih Kaplanoğlu: Sinemayı Görüntüye Hapsetmemek Gerek, Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu içinde, İstanbul: Küre Yayınları.

Sivas, Âlâ, (2013). Sinemada Minimalizm: Yankesici Üzerine Bir Değerlendirme, Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, 18, 9-19.

Suner, Asuman, (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis Yayınları.

Şirin, Uygur, (2010). Yusuf'un Rüyası: Semih Kaplanoğlu, İstanbul: Timaş Yayınları.

Türk Dil Kurumu, (1998). Türkçe Sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yaşa, Aysel, (2010). Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi: Filmlerimde Manevi Alanlar Açıyorum, <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php#> Erişim Tarihi: 21.11.2014.