



# MEDIAAD

Medya ve Din Araştırmaları Dergisi | Journal of Media and Religion Studies

ARAŞTIRMA MAKALESİ | RESEARCH ARTICLE

Aralık 2023, 6(2), 204-233

Geliş: 16.11.2023 | Kabul: 20.12.2023 | Yayın: 28.12.2023

DOI: 10.47951/mediad.1391892

## Semih Kaplanoğlu Sinemasında Görüntü Yönetimi ve Görsel Dilin Araladığı Anlam Katmanları\*

Hasan Ramazan YILMAZ\*\*

### Öz

Düşünsel ve estetik yapıları itibarıyla değerli bulunan filmler incelendiğinde görüntü yönetiminin özel bir yere sahip olduğu görülmektedir. Film sanatının önemli bileşenlerinden olan sinematografi farklı düşünsel ve estetik yaklaşımlara dayanan filmlerin birbirlerinden ayrıştırdıkları ve kendi özgün tarzlarını oluşturdukları noktalardan biridir. Görüntü yönetimiyle özgün bir tarz oluşturmayı başaran yönetmenlerden biri de Semih Kaplanoğlu'dur. Kaplanoğlu'nun insanı bu dünyadaki bağlarından koparmadan, manevi tecrübeleriyle kadraja aldığı görüntüye hikâyeden bağımsızlaşan otonom bir yapı kazandırmakta oldukları görülmektedir. Bu çalışma, Kaplanoğlu sinemasında sinematografik uygulamaların nasıl bir üslup oluşturduğunu ve görüntü yönetiminin filmlerde kurulan düşünsel ve manevi yapının oluşumundaki rolünü tespit etmektedir. Yumurta, Süt, Bal ve Buğday filmlerinde beliren temel anlam ve değerler bağlamında seçilen sahne ve sekanslara ait çekimler kare kare analiz yöntemiyle çözümlenmektedir. Yumurta'da kompozisyonları kadraj dışına açıp, kadrajdaki negatif alanı kadraj dışındaki ruhsal alana bağlayan, Süt'te karakterin ruhsal durumunu kompozisyonun iki ucu arasındaki sınırı geçip geçmeme yönündeki tercihte saklayan, Bal'da düşük ışıklı kompozisyonlarda karakterin ruhsal gerilimini ortaya koyan Kaplanoğlu, Buğday'da ise manevi olanı renklerden arındırılmış bir hayal düzleminde suretlendirmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Semih Kaplanoğlu, Sinematografi, Görüntü Yönetimi, Görsel Dil, Maneviyat, Zaman

## Cinematography in Semih Kaplanoglu Cinema and the Layers of Meaning Revealed by Visual Language

### Abstract

When we analyse films that are valuable in terms of their intellectual and aesthetic structures, it is seen that directing of photography has a special place. Cinematography is one of the points where films based on different intellectual and aesthetic approaches differ from each other and create their own unique style. Semih Kaplanoğlu is one of the directors who succeeded in creating a unique style with cinematography. Kaplanoğlu frames the human being with his/her spiritual experiences without detaching him/her from his/her ties in this world. This study analyses how cinematographic practices form the style of Kaplanoğlu's cinema and determines the role of directing of photography in the formation of the intellectual and spiritual structure established in the films. In the context of the key meanings and values in the films Egg, Milk, Honey and Grain, the shots of the selected scenes and sequences are analysed with close analysis method. In Egg, Kaplanoğlu connects the negative space in the frame to the spiritual space outside the frame, he hides the spiritual state of the character in Milk in the choice of whether or not to cross the border between the two ends of the composition, he reveals the spiritual tension of the character in the compositions where the light decreases in Honey, and in Grain, he embodies the spiritual in a dream plane purified from colours.

**Keywords:** Semih Kaplanoğlu, Cinematography, Directing of Photography, Visual Language, Spirituality, Time

**ATIF:** Yılmaz, H. R. (2023). Semih Kaplanoğlu sinemasında görüntü yönetimi ve görsel dilin araladığı anlam katmanları. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDIAD)* 6(2), s. 204-233.

\* Bu çalışma, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 2021 yılında tamamlanan "Semih Kaplanoğlu Sinemasında Sinematografi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, İbn Haldun Üniversitesi, e-mail: ramazan.yilmaz@ihu.edu.tr, orcid.org/0000-0003-4880-7949, İstanbul, Türkiye

## Giriş

Semih Kaplanoğlu, görüntüyü zamana ve manevi deneyime açan, görselliği ve göstermeyi değil zamana kesintisiz bir varlık alanı sunabilmeyi önceleyen bir sinema anlayışının izini sürmektedir. Kaplanoğlu'nun sinema anlayışındaki en önemli referanslardan biri olan Andrei Tarkovsky, filmin kayda aldığı maddi gerçekliği dolaysız bir şekilde aktarma karakterine ve hayatın kesintiye uğramadan zaman içinde tecrübe edilebilen yalınlığına odaklanmaktadır. Klasik anlatı sinemasında, yalınlığın ortadan kaldırılarak temsilin ve hareketin işlerlik kazandırılmasında önemli bir araç olan sinematografi, Semih Kaplanoğlu filmlerinde saf görsel ve işitsel durumlar ortaya çıkarmakta ve film sanatını zamana ve ruhsal tecrübeye açan en önemli paydaşlardan biri olarak değerlendirilmektedir.

Bir filmde görsel kimliğin inşasını sağlayan görüntü yönetimindeki teknik uygulamalar, sinemada anlatı yapısı ve anlam üretimi kapsamında önemli bir yer tutmaktadır. Görüntü yönetimindeki ilerlemelerin incelenmesi sinemada anlatı geleneklerinin gelişimi ve dönüşümünü anlamak için de rehber niteliğindedir. Kaplanoğlu filmlerindeki görüntü yönetimi uygulamaları analiz edildiğinde ise sinematografik üslubun izleyiciyi karakterlerin ruh haline şahit kılan fonksiyonlar icra ettiği anlaşılmaktadır. Makalede Semih Kaplanoğlu sinemasında görüntü yönetimi uygulamalarının nasıl bir sinematografik üslup ortaya çıkardığı ve bu üslubun Kaplanoğlu filmlerinde kurulan düşünsel ve ruhsal katmanların oluşumunu nasıl etkilediği sorularına yanıt aranmaktadır.

Sinematografi terimi Yunanca'da "hareketle yazı yazmak" anlamına gelmektedir. Yani sinematografinin anlam dairesi hareketli görüntülerin kaydedilmesiyle sınırlı değildir. "Sinematografi fikirleri, kelimeleri, eylemleri, duygusal alt metinleri, tonları ve tüm diğer sözlü olmayan iletişim biçimlerini alarak onları görsel kavramlar diline tercüme eder" (Brown, 2021, s. 2). Sinematografi bütün teknik unsurlarıyla filmin hikâye, oyunculuk gibi parçaları üzerine bu görsel dil ile yazılan anlamları inşa etmektedir. Burada sinematografinin iki ana yönü kendini göstermektedir. İlki filme alma işleminin gerçekleşmesini sağlayan ekipmanların yer aldığı pratik yöndür. Çalışmamız açısından daha önemli ikinci yön ise sinematografik araç ve uygulamaların etik ve estetik yaklaşımlara bağlı olarak görsel hikâye anlatımını mümkün kılmasıdır.

Bir filmin izleyici ile kurduğu bütün iletişim ve ürettiği anlamlar, ortaya çıkan görsel dünya ile söz konusu olur. Hikâyeye ve karakterlere uygun bir görsel dünyanın inşa edilmesinde ise sinematografi devreye girmektedir. Çerçeve/kompozisyon, ışık, renk, doku, lens, hareket, kurucu çekim ve POV (bakış açısı çekimi) gibi farklı paydaşları bir arada buluşturarak film sanatı için en temel uygulama alanı olan sinematografi, film karesinde ortaya çıkan kompozisyon, bu kompozisyonun aydınlatılması, kameranın ve hareketlerinin yönetimi ile film stoğunun negatif edilmesi gibi parçaları kendi çatısı altında birleştirir.

Tematik olarak insanın manevi deneyimlerine ve ruhsal huzuru bulmasına geniş yer ayıran Kaplanoğlu'nun sinematografik üslubu filmlerin anlam dünyasına ciddi katkılar sunmaktadır. Çalışmada, Kaplanoğlu sinemasında sinematografik uygulamaların anlatı yapısı ve anlam üretimine nasıl katıldığı incelenmiş ve üretilen anlamların, karakterlerin eylem ve diyalogları üzerinden değil sinematografi ile kurulan saf görsel, işitsel yapılarla oluşturulduğu saptanmıştır.

Semih Kaplanoğlu, görüntüye otonom bir yapı kazandırmakta olan sinema anlayışını Türk sinemasında hayata geçiren yönetmenler arasında yer almaktadır. Kaplanoğlu, zamanı ve hareketi kesintiye uğratmadan vermeyi tercih ederken, kesintiye uğramayan hareket görünür gerçeklik düzlemindeki maddi halini aşarak zihinsel ve ruhsal bir varlık kazanmaktadır. Karakterin ruhsal kurtuluş ve aşkınlık düzlemi arayışında oldukları Kaplanoğlu sineması, maddi gerçekliğin dolaysız hali üzerinden ruhsal anlam katmanına ilerlemektedir.

### Araştırmanın Yöntemi, Kapsam ve Sınırlılıkları

Semih Kaplanoğlu filmlerinde görüntü yönetimi alanındaki uygulamalar anlam bütünlüğünün oluşmasını sağlayan estetik faktörler olarak ifade edilebilir. Filmlerde işlenen konular ve neticesinde gözlenen insana, doğaya ve varlığa yönelik keşifler; hikâyelerdeki olay düzeyini önceleyen edebi bir dille değil, imgeleri sinematografik perspektiften müşahedeye açan görsel bir dille anlatılmaktadır.

Çalışmada Kaplanoğlu sinemasında görüntü yönetiminin analizi için başvurulan kare kare analiz yöntemiyle, sahneler içinden seçilen kareler dondurularak sinematografi, anlatı yapısı ve filmde üretilen anlamlar arasındaki ilişki incelenmiştir. Yöntem konusunda sinema tarihi profesörü John Belton'un (2016) çalışması takip edilmiştir. Akademide film çözümlemesi için takip edilen farklı eleştirel metodolojilerin neticede filme dair bir üst-metin ortaya çıkardığını belirten Belton, çözümlemenin filmi hangi açıdan ele aldığına bakılmaksızın bir film hakkında düşünmek için en verimli yöntemin kare kare analiz (close analysis) olduğunu vurgular. İncelediği sahnelerin, kaç farklı çekimden oluştuğunu, seçilen çekimlerin nasıl karelerle açılıp kapandığını inceleyen Belton, analizlerinde kamera açıları ve hareketleri, çekim boyutları, oyuncu performansları ve kompozisyonları değerlendirmektedir.

Film çalışmaları alanındaki bir diğer önemli isim Victor F. Perkins *Film as Film Understanding and Judging Movies* adlı kitabında kare kare analizin işlevini şöyle açıklamaktadır: "Sözlü özet ya da belli görsel kodlarla sunulan kısımların ötesine geçerek bütün anlamların tam olarak idrak edilebilmesi için bir çekimin, sekansın ve filmin tüm yönlerine dikkat edilmesi gerekmektedir" (Perkins, 1972, s. 171). Perkins, anlamın çekimi oluşturan öğelerin bütünlüğü sağlanmadan da oluşabileceğini ancak film biçimindeki öneminin ortaya çıkabilmesi için çekimin parçaları arasındaki uyumun bir zorunluluk olduğunu vurgular (Perkins, 1972, s. 171) Kare kare analiz metodunun bir başka odak noktası olan ses ise sinema kuramcılarında Béla Balázs tarafından vurgulanmıştır. İnsanın içinde bulunduğu akustik çevrenin ve doğadaki gizli fısıltıların, insan konuşmasının çok ötesinde bir dille konuştuğunu belirten Balázs, sesin insanın duygu ve düşüncelerini etkilemekte olduğunu ve odağı bir anda denizin homurtusundan şehrin gürültüsüne çevirebileceğini ifade eder (Balázs, 1952, s. 197). Bu yüzden bir filmin akustığı ekrana düşen görüntülere nazaran insanla çok daha doğrudan konuşur (Balázs, 1952, s. 198).

Araştırmanın kapsamı belirlenirken Semih Kaplanoğlu'nun klasik anlatı ilkelerini uygulayarak çektiği Herkes Kendi Evinde (Kaplanoğlu, 2001) filmi ile Kaplanoğlu'nun "manevi gerçekçilik" sinema anlayışının henüz oluşmadığı bir dönemde çektiği Meleğin Düşüşü (Kaplanoğlu, 2005) filmleri çalışmanın dışında tutulmuştur. Kaplanoğlu'nun ilk uzun metraj filmi Herkes Kendi Evinde, Aristocu mimesis anlayışını merkeze almakta ve karakterini idealize eden bir yapı kurmaktadır. Meleğin Düşüşü filmi Kaplanoğlu'nun dünya görüşü, sanat ve sinema anlayışının kendini bulmaya çalıştığı dönemini yansıması bakımından önemlidir. Kaplanoğlu, bu filmle gündelik hayattaki manevi boyutlara yönelmeye başlamıştır. Kendi çizgisini bulmaya çabaladığı bir dönemde gerçekleştirdiği bir yapıt olan Meleğin Düşüşü filmi, Kaplanoğlu'nun manevi gerçekçilik anlayışının ipuçlarını vermektedir. Bağlılık Üçlemesi'nin ilk filmi Bağlılık Aslı (Kaplanoğlu, 2019) ve ikinci filmi Bağlılık Hasan (Kaplanoğlu, 2021) ise üçlemede ortaya çıkacak ortak sinematografik yapının tümünün; yapımı devam eden üçüncü film henüz izleyici ile buluşmadığı için görülemeyecek olması sebebiyle kapsam dışında tutulmuştur. Kaplanoğlu'nun sinema anlayışında olgunlaşma durakları olarak görülen ve aynı film dilinin inşasında önemli yapıtlar olarak değerlendirilen Yusuf Üçlemesi'nin başlangıç filminden itibaren çekmiş olduğu dört film; Yumurta (Kaplanoğlu, 2007), Süt (Kaplanoğlu, 2009), Bal (Kaplanoğlu, 2010) ve Buğday (Kaplanoğlu, 2017) çözümleme kısmına dahil edilmiştir.

### Kaplanoğlu'nun Düşünsel ve Estetik Kaynakları

Semih Kaplanoğlu gençlik yıllarında Fransız sinemasını, ve Alman sinemasını tanıdığı, yoğun bir şekilde film izlediği 5-6 yıllık bir dönem geçirmiştir. Babasının 1958-63 yıllarında, tam da Yeni Dalga akımının ortaya çıktığı yıllarda Fransa'da bulunmuş ve Paris'in birçok noktasında sokaklarda kurulu setleri gözlemlemiş olması ve bu gözlemlerini Semih Kaplanoğlu'na aktarması Kaplanoğlu'nun Avrupa sinemasını genç yaşlarda tanıyabilmesinin önemli etkenlerinden birisidir. Yine bu bağlamda; İzmir'deki Fransız ve Alman kültür dernekleri 70'lerin sonlarından 80'lerin ortalarına kadar Jean Luc Godard, Alain Resnais, Jean Vigo, Alain Robbe-Grillet, Robert Bresson, Werner Herzog, Wim Wenders ve Rainer Werner Fassbinder gibi çok önemli yönetmenlerin filmlerini yoğun bir şekilde izlemiştir.

Avrupa sinemasıyla olan bu yakınlığına ek olarak, Rum, Yahudi ve İtalyan komşularıyla birlikte yetiştiği kozmopolit toplum da Kaplanoğlu'nun çocukluk ve gençlik yıllarında kişiliğini etkileyen önemli unsurlar arasında yer almıştır. Kaplanoğlu'nun zihin dünyasının ve hayal gücünün gelişimine katkı sağlayan kişilerden biri babaannesidir. Onunla birlikte yaptığı seyahatler, gittiği beldeler, gördüğü farklı yaşam alanları ve mimari yapılar Kaplanoğlu'nun estetik görüşünü daha küçük yaşta zenginleştirirken, İslam düşünce ve sanat anlayışının izlerini taşıyan Mesnevi'den dinlediği hikâyeler hayal dünyasını genişletmiş, insanın ruhsal varlığı ve metafiziğe dair ilk tecrübelerini de bu seyahatlerde elde etmiştir. Semih Kaplanoğlu çocukluk yıllarını anlatırken mucizeler, evliyalar ve hikâyelerin gündelik hayatın parçaları olduğunu ifade etmektedir (Şirin, 2010, s. 26).

Kaplanoğlu'nun düşünce dünyasına ve sanat anlayışına katkısı olan isimlerden bir diğeri ressam Erol Akyavaş'tır. Eserlerinde Hristiyanlık, Musevilik ve özellikle de İslamiyet'e dair sembol ve yazıları kullanan Akyavaş, görünür gerçekliğin ardındaki görünmeyen, aşkın unsurlara odaklandığını, bu nedenle de resimlerinde hep bir batını yön olduğunu ifade etmektedir (Akkurt, 2013, s. 66). Özellikle sinema birikimini oluştururken Batı dünyasının üst düzey yönetmenlerinden beslenmiş olan Kaplanoğlu, yönetmenlik kariyerine başlamadan önce tanıştığı ressam Erol Akyavaş ile birlikte doğu dünyasının varlık ve sanat anlayışı ile irtibat kurmaya başlamıştır. İlahi olan ve duyu ötesi varlıkların hakikati üzerine kurulu inanç sistemlerine dair bir kavrayış geliştiren Kaplanoğlu, İslamiyet, Hristiyanlık, Budizm, Taoizm gibi inanışlarda fizik ve metafizik olanın ilişkisini görerek sinemayı ve sanatı daha farklı düzlemleriyle okumaya başlamıştır.

İlk uzun metraj filmi çekmeden önce televizyon, dizi ve reklamcılık sektörlerini tanıyan ve buralarda yaptığı işlerle hem geçimini sağlayıp hem de sinema filmi için bir sermaye oluşturmaya çalışan Kaplanoğlu, bu yıllarda içinde bulunduğu mesleki sistemin kendisine sunduğu materyalist bakış açısıyla dünyayı, insanları, içinde bulunduğu şehir ve kültürü okumakta, yorumlamakta kısır bir alana, oryantalist bir bakış açısına sıkıştığını ifade etmektedir. Bu sıkışmışlık nedeniyle sinema alanında istediği derinleşmeyi yakalayamayan Semih Kaplanoğlu için Batı'nın entelektüel ve sanatsal birikimi önemli olmakla birlikte Türkiye'nin bulunduğu coğrafyada Batı'nın irrasyonel olarak karşıladığı inanç, sanat, ilim ve kültür gibi unsurların bileşiminden oluşan geleneğin sahiplenilmesi sanatsal üretim açısından çok daha kritik olmuştur. İkinci uzun metraj filmi Meleğin Düşüşü'nü çektiği dönemde filmin ana karakterini fiziksel ve ruhsal bir bütün olarak ortaya çıkarmak için psikolojinin ve pozitif bilimlerin yeterli gelmediğini anladığını belirten Kaplanoğlu, hayatındaki ve sinema anlayışındaki seyri şu şekilde açıklamaktadır:

Maneviyatı gündelik hayata dahil etme sürecine girmiştik. Bir geçiş dönemindeydim... Kafamda giderek netleşen bir şey var, o da sinemanın manevi bir alan olduğu. Bunu sadece İslami bir bakışla ya da herhangi bir tek tanrılı bakışla söylemiyorum, inanca çok daha genel bir perspektiften bakarak sinema yapmaktan söz ediyorum (aktaran Şirin, 2010, s. 93).

Burada Kaplanoğlu'nun sinemaya, Türkiye'de 1970'lerden itibaren örnekleri görülen İslami değerlerin temsil edildiği bir anlayışla yaklaşmadığı vurgulanmalıdır. Kaplanoğlu filmlerinin Türk Sinema tarihinde İslami mücadele perspektifinden ortaya konan sinema tecrübesinin bir devamı

niteline olmadığı ve Müslümanların sahip olabileceği ruhsallığa dair bir çağrı ve arayış söz konusuysen, bunun herhangi bir güncel dini meselenin üzerine gidilmeden yapıldığının altı çizilmelidir. Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'nde kendini gösteren "manevi gerçekçilik" vizyonunda, filmlerinde ruhsallığı keşfe çıkan Robert Bresson, Ingmar Bergman ve özellikle de Andrei Tarkovsky gibi Auteur yönetmenlerin büyük bir etkisi gözlenmektedir (Suner, 2014, s. 48).

Maneviyat, Kaplanoğlu'nun ifade ettiği noktadan tanımlanmak istendiğinde Carlos M. Del Rio ve Lyle J. White'in çizmiş oldukları kavramsal çerçeve hatırlanabilir (2016). Maneviyat, insanın hayatı anlamlandırıp hayata yönelik bir tutum geliştirirken ve diğer insanlarla ilişki kurarken aynı zamanda aşkın olanla bütünleşme arayışı içerisinde olmasıdır. Rio ve White, insan maneviyatının özünün Tanrı ile bütünleşme arayışı olduğunu söylerken, "maneviyatın dindarlıkla eşanlamı olmadığı" da altını çizerler. Dindarlık, kişinin mensup olduğu dinin inanç ve uygulamalarına olan bağlılığı şeklinde tanımlanırken, kişinin maneviyatı farklı inanç sistemlerine mensup olmasına bağlı olarak değişebilecek bir durum olarak değerlendirilmemektedir. Aynı şekilde maneviyatın hedefindeki Tanrı'nın varlığı da "belirli bir inanç sistemiyle sınırlandırılmaz. Bu yüzden Tanrı Yahudi, Hıristiyan, Müslüman, Budist değildir ya da herhangi bir tür dinle sınırlı değildir; Tanrı hakikati ve erdemi bulmak isteyen herkes için mevcuttur. Hakikat ve erdem insan maneviyatının gerçek hedefleridir" (Del Rio & White, 2016, s. 94). Del Rio ve White'a (2016) göre, maneviyat insanın ek bir irade göstermeden doğal olarak sahip olduğu bir özellik iken, dindarlık insanın tercihi neticesinde ortaya çıkan bir durumdur (s. 96).

Semih Kaplanoğlu'nun sinemasını tarif etmek için kullandığı "manevi gerçekçilik" ifadesi, Rio ve White'ın tanımına uygun olarak bir tarafıyla Tanrı'ya, diğer tarafıyla ise hayata dönüktür. Kaplanoğlu manevi gerçekçilik yaklaşımını, "sadece gerçekçiliğe ya da sadece metafiziğe yaslanmak hakikati tam olarak çevrelemeyebilir. Biri katı bir natüralizme, diğeri gerçeklikten kopuk fantaziye kayabilir. Bu iki ucu birleştiren şey, gerçekliğin içindeki maneviyatı ve maneviyatın içindeki gerçekliği içermeli... Ben o dengeyi arıyorum" (aktaran Şirin, 2010, s. 185) şeklinde açıklamaktadır. Söz konusu denge Kaplanoğlu'nun sinema anlayışının önemli kaynaklarından biri olan Tarkovsky'nin filmlerinde görülebilmektedir. Tarkovsky'e göre böyle bir dengenin kurulması çok kolay değildir. Saf belge düzeyindeki tespitlere ve dönem koşullarını resmetmeye dayanan bir film gerçeklikten uzak olabileceği gibi (Tarkovski, 1992, s. 8), gerçek dışı ya da fantastik olana yaslanan filmlerin de maneviyatla hiçbir alakası olmayabilir.

Kaplanoğlu sanatın, görüntünün ötesinde görüneni, başka bir ifadeyle görünür gerçeklikteki görünmeyeni anlatma biçimi olduğu kanaatindedir. Bunu açıklarken, genel olarak modern sanatın, özelde de kübizmin kurucu isimlerinden Paul Cézanne'ı ele almaktadır. Cézanne'ın, farklı defalar çizdiği Sainte-victoire Dağının Bellevue'den Görünüşü adlı resimlerle dağın fiziksek varlığının ardındaki metafizik özünden bahsettiğini belirtmektedir.

Yaptığı resimlerde görüntülerden öte varlığın veçhelerini gördüğünü söyler... Aslında Cézanne görünenin ardında olanı, eşyanın, vücudun ardındaki varlığın tezahürlerini, formlarını hissetmektedir. Ancak Cézanne gibi bir sanatçı bu durumu araf dediğimiz berzah dediğimiz bir bağlamda görüyor, hissediyor veya aktarmaya çalışıyor. Böylece bir dağı defalarca pek çok noktadan ve günün, mevsimlerin değişik vakitlerinde resmederek o dağın, kütlenin değişmeyen özünü bize aktarmak istiyor... (Çiçek ve Gülşen, 2018, s. 34).

Cézanne bulunduğu noktayı değiştirerek manzaranın gerçekliğini en iyi şekilde yansıtabilecek bakış açısını ararken, aslında böyle bir noktanın bulunmadığı sonucuna varmıştır (Balci, 2019, s. 68). Sainte-victoire dağını düşünsel ve tinsel bir anlayışla tasvir ederken, sanat eserinde doğaya biçim verenin tin olduğunu söylemektedir. Doğa, sanatsal imge aracılığıyla insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline gelmektedir (Boztunali ve Başbuğ, 2017, s. 154).

**Yumurta: Karakteri Mekanla Anlamlandırma**

Yumurta filmi tek başına okunduğunda kentli Yusuf'un yıllar sonra annesinin ölümü nedeniyle yolunun taşraya düşmesiyle hafızasında geçmişin izlerinin yeniden canlanması olarak değerlendirilebilir. Yusuf'un karşılaştığı engeller ve istenmedik olaylardan dolayı kente dönmesi bir türlü mümkün olmaz. Taşrada geçirdiği istenmedik zamanlar karşısındaki dingin tavırları ve hafızasındaki izleri takip edişi bir tür ruhsal yolculuğa dönüşür ve Yusuf'un aslında kentteki zamana değil taşradaki zamana ait olduğunun işaretleri ortaya çıkar. Bu işaretler özellikle Süt ve Bal filmleriyle irtibatlı olarak düşünüldüğünde, Yumurta'nın başında annenin ölümüyle birlikte Yusuf'un taşraya dönmek zorunda kalmasını onu, dünyadayken bağını koparmış olduğu annesine, küçük yaşta kaybettiği babasına, terk ettiği değerlere, geleneğe ve kendine doğru ruhsal bir yolculuğa çıkardığı görülmektedir.

Semih Kaplanoğlu Yumurta'yı klasik anlatıya has bir sinematografi ile kayda almış olsaydı, Yusuf'un başına gelenlerin aşkın bir boyut kazanması pek tabii mümkün olmayabilirdi. Bu açıdan bakıldığında Yumurta'ya ve Semih Kaplanoğlu sinemasına kimliğini kazandıran, Kaplanoğlu'nun karakterlerine yönelik düşünsel ve ruhsal tasarımlarının somutlaşmasını sağlayan en büyük etkenlerden birinin uygulanan sinematografik yaklaşım olduğu görülmektedir.

Yumurta, Yusuf'un yolculuğunun önsözü mahiyetinde bir prolog ile açılır. İlk karede ortaya çıkan kompozisyon çerçeveyi yatay ekseninde hava ve toprak arasında ikiye bölmektedir. Kadrajda bir insan olduğu neredeyse anlaşılacak kadar uzak bir noktada olan anne, kamera yönüne yürüdükçe belirginleşir. Anneyi dört bir taraftan saran tabiat, geniş bir negatif alana yayılarak kompozisyonu çok merkezli hale getirmektedir. Ekstra uzak plan denilebilecek bir kadrajda yürümeye başlayan anne, göğüs plan mesafesine geldiğinde yürümeye ara verir. Hem karakterin hem de izleyicinin zamanı tecrübe etmesine fırsat veren bu uzun çekim ve geniş negatif alan çerçeve dışı unsurların da anlama dahil olmasını sağlar. Negatif alan dahilindeki en dikkat çekici öğe kuşkusuz toprağın hemen üstünden başlayıp tüm havayı kaplayan sis tabakasıdır. Kompozisyonun büyük bir kısmını kaplayan, arkasında gerçekte ne olduğunu belirsizleştiren bu sis tabakası, kadraj dışı alanın varlığını ve görüntünün görünmeyen aşkın bir alanla olan bağını ortaya koymaktadır. Annenin etrafa bakındıktan sonra kadrajın sağ tarafından çerçeveyi terk ederek yürümeye devam emesi ve sis tabakasının içinde tümüyle gözden kayboluncaya kadar planın devam etmesi, annenin ölümüyle birlikte düşünüldüğünde kompozisyonun negatif alan üzerinden irtibat kurduğu aşkınlık düzlemi daha da anlaşılır hale gelmektedir.

Yusuf annesinin ölüm haberini aldıktan sonra Tire'ye gider. Eve girdikten bir süre sonra annesinin cenazesinin bulunduğu odaya girer. Yusuf'un geçmiş yıllarda annesiyle arasına koyduğu mesafeden kaynaklanan bir çekingenliği bulunmaktadır. Sahnenin bu kısmı toplam iki plandan oluşur. İlk planın başında anne yatağına yatırılmış ve üzeri örtülmüş şekilde görülmektedir. Kadraj dışından gelen kapı gıcirtısı duyulur ve Yusuf odaya girer. Kadrajda yatakta yatan annenin görüntüsü akarken Yusuf kameraya oldukça yakın bir noktada bulunan sandalyeye oturarak kompozisyonun ön planında konumlanır (Resim 1.). Ancak bu değişikliğin hemen ardından çerçevenin Yusuf'un yakın plan çekimine dönüşmesine izin verilmez. Bulduğu nokta kadrajda net alan dışında olduğundan, Yusuf'un başını çevirip annesine bakamayışı ve bunun yerine başını hafifçe öne doğru eğdiği anlarda yüz ifadesinin görülmesi mümkün olmaz. Kaplanoğlu, Yusuf'un tereddüdünün görsel yansımalarını ilk etapta seyirciye aktarmak istemez. Bu müdahale Yusuf'un durumuna bir düşünce imgesi özelliği katar. Annesine değil de etrafa bakmaya, odadaki şeyleri incelemeye başladığında netlik Yusuf'a geçer. Netlik, Yusuf başı öne eğik olduğu anlarda değil başını kamera yönüne doğru çevirmekte olduğu bir sırada, hareketiyle eş zamanlı olarak Yusuf'a kaydırılır. Motive edilmemiş bir optik kaydırma yerine karakter hareketine bağlı bir kaydırma yapılmıştır. Bu tercih optik kaydırmanın doğrudan izleyicinin bakışına yönelik bir müdahale olmasını engellemiştir. Netlik değişimin ardından çerçeve Yusuf'un yakın planı haline gelmiştir. Çekimin geri kalan kısmında, etrafa bakan Yusuf'un gözleri belli belirsiz yaşarmaktadır. Bir sonraki plana kesildiğinde Yusuf artık başını çevirip annesine

bakmaktadır. Ancak yine de annesinin yüzünü açıp onu son bir kez görmeye cesaret edemez. Semih Kaplanoğlu Yusuf'u, görünür gerçeklik düzleminde annesini son bir kez görmek yerine onun taşradaki yolculuğunu zorlaştırarak annesiyle aşkınlık düzleminde daha kuvvetli bir bağ kurmaya sevk etmektedir.

**Resim 1.** Net alanın dışında kalan duygular



Kaynak: (Kaplanoğlu, 2007) (Zaman Kodu: 00:09:01)

Prologda pan hareketi ile ikiye bölünen çekimde annenin tabiattan gelip yine tabiatın içinde kayboluncaya kadar yürümesi, öldüğü bilinen anne için nasıl metafizik bir yolculuk anlamı taşımakta ise Kaplanoğlu benzer bir yöntemi bu kez Yusuf'un kendi özüne yolculuk mahiyetindeki ilk rüya sahnesi öncesinde kullanmaktadır. Her ikisine de aşkınlık boyutunu kazandıran en önemli unsur mekan olmuştur.

Bu kısımda Yusuf yeşilliklerin üzerinde çam ormanına doğru yürümektedir. Kaplanoğlu'nun kompozisyon tercihi, plana mekan üzerinden anlam katarak mekanı ana unsur, Yusuf'u ise mekandan beslenen bir pozisyonda konumlandırmaktadır. Annesini defnettikten sonra ormana doğru bakarak, kasabaya ya da İstanbul'a dönmek yerine ormanlık alana gider. Uzak planlı uzun çekimde Yusuf'un ormana doğru yürüyüşü rüya planı için bir konsantrasyon oluşturmaktadır. Yusuf ışığın kesintiye uğramadan düştüğü bir alana ulaşmıştır (Resim 2.). Yüksek doğal ışığın farklı renkteki herhangi bir nesneye çarpmadan zemindeki yeşillikleri ve çam ağaçlarını aydınlatması yeşil rengin doygunluğunu arttırmıştır. Satürasyonla gelen saf yeşil renk üçüncü görsel katman olarak kesintisiz bir zamana kapı aralamaktadır.

**Resim 2.** Karaktere mekan üzerinden anlam kazandırmak



Kaynak: Yumurta (Kaplanoğlu, 2007) (Zaman Kodu: 00:13:10)

Yusuf'un ormana girmesinin ardından gelen rüya kısmı iki plandan oluşmaktadır. Kaplanoğlu bu planları gerçek hayattan ayırmayı hedefleyen gerçek dışı bir sinematografik yaklaşım içine girmez. Yusuf'un avucunda bir bıldırcın yumurtası tuttuğu ilk plandaki kompozisyon belirgin bir şekilde ön plan ve arka plan olarak ikiye ayrılmıştır (Resim 3.). Ormana yürüyüş planlarında hem düşünsel hem de sinematografik açılardan büyük bir etkiye sahip olan mekan rüya planında da aynı derecede önemlidir. Burada, arka planı boydan boya kaplayan ağaçlara ait fiziksel verilere ihtiyaç olmadığı için orman net alanın dışında flu bir katman olarak tutulmaktadır.

**Resim 3.** Hayattan tümüyle koparılmayan rüya katmanı



Kaynak: Yumurta (Zaman Kodu: 00:13:25)

İlk planda Yusuf'un avucunu açıp içindeki bıldırcın yumurtasını yukarı aşağı oynatmaya başlaması sonrası yumurta Yusuf'un elinden çıkar. İkinci planda ise alt açıdan yumurtanın yere çarpıp kırıldığı görülür. Alt açı düşme durumunun net bir şekilde tecrübe edilmesini sağlamaktadır. Yusuf'un rüyasına bir bütün olarak bakıldığında bunun manevi bir yolculuktan çok kendi iç dünyasına ve geçmişine dönük bir yolculuk olduğu anlaşılmaktadır. Yusuf'un rüyalarından mutlu uyanmadığını söyleyen Kaplanoğlu, Yusuf'un rüyalarda geçmişle karşılaşmaktan duyduğu sıkışmışlık haline işaret eder. "Yusuf'un rüyaları, kendini kuyuda gördüğü rüya veya yumurtalı rüya, bunlar hep şimdiki hayatına dair rüyalar gibi geliyor bana. Kaçırılmış fırsatlar; elinde tutamadığı, hakim olamadığı ve bir türlü içinden çıkamadığı bir hayat" (aktaran Şirin, 2010, s. 130).

İstanbul'a dönmek üzere yola çıktıktan kısa süre sonra yol kenarında duran ve düşünceli bir şekilde başını direksiyona yaslayan Yusuf, bir sonraki çekimde tabiatın içinde yumurta rüyası öncesinde ormana doğru yaptığı yürüyüşe benzer bir planda yürümektedir. Güneşin batışını ve koyun sürüsünün ilerleyişini izlerken birden bir kangal köpeğinin üzerine atlamasıyla yere düşer. Yusuf'un karşılaştığı aksiliklerin bu sonucunda köpek Yusuf'a zarar vermese de hırlamalarıyla Yusuf'un bulunduğu yerden ayrılmasına bir türlü müsaade etmez. Gece yarısına kadar karanlığın içinde esir olan Yusuf vicdanıyla ve ruhsal varlığıyla engelsiz bir şekilde karşı karşıya kalmıştır. Buradaki ilk planda sahnenin temel aydınlatma motivasyonu olan dolunay, tümüyle görülmesini engelleyen bulutlarla birlikte verilmektedir. Karanlığın içinde kalmış olan Yusuf ve köpeğin üzerindeki düşük anahtar ışığının motivasyonu ay ışığıdır (Resim 4.). Planlar genişten dara doğru ilerledikçe Yusuf da köpeğin verdiği gerilimden uzaklaşır ve yeniden vicdanındaki acı ile baş başa kalır. Daha fazla kendini tutamaz ve köpeğin karşısında ağlamaya başlar. Çekim süreleri, kesmeler ve aydınlatma sinematografik anlamda saf görsel durumun oluşmasına imkan vermektedir.



**Resim 4.** Kararan fizik alemde gelen manevi arınma



Kaynak: Yumurta (Kaplanoğlu, 2007) (Zaman Kodu: 01:25:55)

Filmin Yusuf'un yaşadığı bu manevi arınma ile sonuçlanması da belli ölçülerde dramatik bir son olarak değerlendirilebilirdi. Ancak film burada sona ermemektedir. Sonraki sahnede Yusuf tekrar Tire'deki evde görüldüğünde annesiyle arasındaki manevi uzaklığın tümüyle kapandığı anlaşılmaktadır. Yusuf'un ailesine, hafızasına ve geleneğine dönüşünün metaforu olan yumurta Ayla tarafından Yusuf'un avucuna bırakılır. Ancak bu kez yere düşüp kırılmaz.

**Süt: Dolaysız İmgeler Şiiri**

Süt'ün üçleme içerisindeki yeri bir şair olarak Yusuf'un gençliği, yalnızlığı ve annesiyle olan bağının kopmasına odaklanmak olmuştur. Taşranın zamanı ve mekanı Yusuf'a duyarlılık katan, yalnızlığını ve şahitliğini pekiştiren unsurlardır. Yusuf'un yalnızlığı ve şairliği kendisine, annesine, tabiata ve varlığa dönük bir şahitliktir aynı zamanda. Yusuf taşranın geleneksel kalıplarından taşın ama aynı zamanda modern olmak gibi kaygılar da taşımayan bir karaktere sahiptir. Taşrada yalnızlık ve şiir ile geçen bir gençlik, Süt'ü üçleme içerisinde Kaplanoğlu'nun kendi hayatından en çok beslendiği film yapmaktadır.

Süt, Yumurta gibi bir prolog bölümü ile başlamaktadır. Filmin iki buçuk dakikaya yakın süren ilk planında herhangi bir kamera hareketi eklenmeyerek sabit bir çerçeve kullanılmıştır (Resim 5.). Bir meyve bahçesinde geçen sahnede kompozisyonun ön planında masada oturan yaşlı bir adam elindeki küçük kağıda yazılar yazmaktadır. Yaşlı adam yazmaya devam ederken iki erkek ve bir kadın arka plandan kompozisyona dahil olurlar. Aralarında bir konuşma olmaz ancak yaşlı adamın işaretiyle gruptaki iki erkek harekete geçer ve bir ağacın önüne çalı çırpı yığarlar. Bu sırada ayakta duran kadının duruşundan bir sıkıntısı olduğu anlaşılmaktadır. İki dakikalık bir sürenin ardından masadaki adam yerinden kalkıp diğerlerine doğru yürür. Kadının yanına uğrayıp sonra getirdikleri çalı çırpı ile uğraşan diğer iki kişinin yanına gider.

**Resim 5.** Sabit kadraj, kesintisiz zaman



Kaynak: Süt (Kaplanoğlu, 2009) (Zaman Kodu: 00:01:02)

Kaplanoğlu peşinde olduğu, hareketi kesintiye uğratmayan sonsuz şimdiki zaman algısına hem çekim süresi ile hem de diğer sinematografik tercihleriyle ulaşmaya çalışmaktadır. Kompozisyonda yer alan karakterler, objeler, aydınlatma ve mizansenin sadeliği ve doğallığı; çekimle ilgili açı, ölçek, yükseklik gibi unsurlardaki sadelik ve doğallık, sinematografik araçların dramatik işlevlerinin azaltılarak kullanıldığını göstermektedir. Süt'ün bu ilk kompozisyonunda öğelerin niceliği itibarıyla bir fakirlik ve eksiltme içine girilmektedir. Ayrıca alan derinliğiyle oluşan bu geniş çerçevede ön ve arka planların aktif olarak kullanılmasıyla çok merkezli bir kompozisyon oluşmaktadır.

Kaplanoğlu, üçlemenin özellikle Süt bölümünde Yusuf'un şairliğinin dışında filmi imgesel anlamda da şiirsel bir temel üzerinde kurmak istemektedir. Bu açıdan bakıldığında prolog kısmının büyük bir önem taşıdığı görülmektedir. Sinematografi, ritim, oyunculuk anlayışı, mekanın anlatıya katılımı, sesli ifadeyi insana kapatıp yalnızca doğaya açarak sesi ve sessizliği beraber kullanma tercihi ile şiirin dil öncesi haline uygun düşmektedir. Prolog, filmde ikinci bir defa daha görülmeyen kadın karakteriyle, süt ve yılanın hem metaforik hem de dolaysız bir imge olarak filme giriş yapmasıyla, biçimsel unsurların minimum düzeyde tutulmasıyla dilden uzaklaşıp hale yaklaşarak film içinde oldukça önemli bir yer edinmiştir. Süt, filmin ilerleyen kısımlarında daha açık bir şekilde görüldüğü gibi Yusuf ve annesini bir arada tutan temel uğraş iken, yılan ise Yusuf'u bu bağı koparacak bir düşünce içine sokmaktadır. Prolog kısmında yaşanan olay metaforik bir bağlamda değerlendirilebilecek olsa da Kaplanoğlu Tire'de sıklıkla yaşanan bir olaya yer verdiğini söylemektedir. Toprak işlerinde çalışan insanların yorgun düşmelerinin ardından su kenarında dinlenirken içine girdikleri savunmasız halden yararlanan yılanların insanların ağızlarından içeri girdiğini aktaran Kaplanoğlu, bu yılanları çıkarmak için uygulanan yöntemlerden birinin insanları ayaklarından asılarak kaynamakta olan sütün üzerinde sarkıtılmaları olduğunu belirtmektedir (Şirin, 2010, s. 158).

Prologdan hemen sonra gelen sahnede Yusuf'un görmeye, keşfe olan ilgisi ile akranlarından farklılığı ve iletişimsizliği izlenmektedir. Yusuf ve arkadaşları Roma döneminden kalma antik bir kent olan Alliano'i'ye giderler. Arkadaşlardan bazıları arabada kalırken Yusuf ve bir kız arkadaşı antik kentin içine doğru yürüdüktan sonra bir duvara yaslanıp dururlar. Birbirlerine ve etrafa bakınırlar. İki arkadaş, Yusuf'un sıklıkla yaşadığı susmak, durmak, düşünmek, bir şey yapmamak hali içindedirler. Bu halin genç kızın karakteriyle tamamen uyumlu olmadığı da anlaşılmaktadır. Genç kız telefonla konuşmak için ayrıldığında Yusuf antik kente yönelir. Yürümeye başlar, Alliano'i'deki bir su havuzunun yanına gider. Arkadaşının kendisini aramaya başladığını fark edince ona görünmemeyi ve uzakta kalmayı tercih eder (Resim 6.). Derinlemesine bir düzlemde ikiye bölünen kompozisyonun iki uzak ucunda konumlanan Yusuf ve genç kızın arasındaki mesafe ve sınırlar bir düşünce imgesi halini almaktadır.

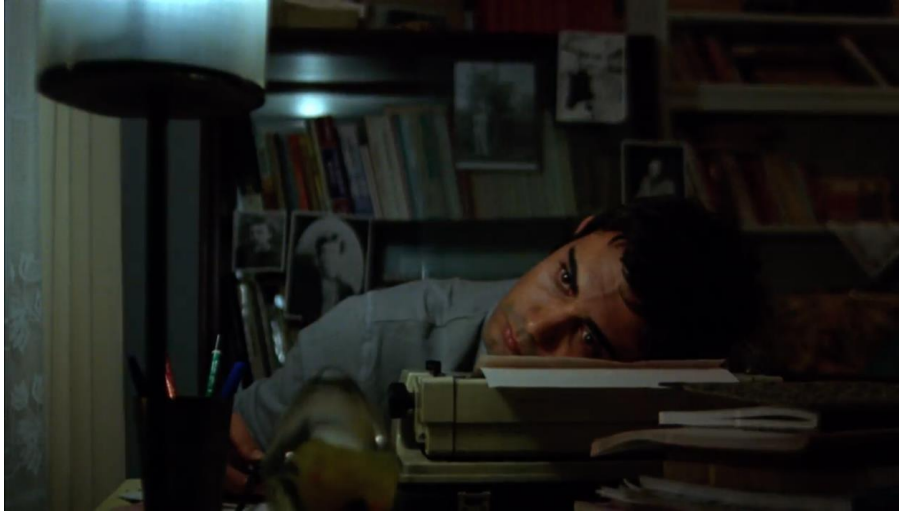
**Resim 6.** Yusuf'un uzamsal ve ruhsal sınırları



Kaynak: Süt (Kaplanoğlu, 2009) (Zaman Kodu: 00:11:15)

Yumurta'da Yusuf'un cenaze için Tire'ye gittikten sonra yaşadığı sıkışmışlık ve annesini hatırlamaktan duyduğu rahatsızlık, Süt'te ve Bal'da Yusuf ve annesi arasında ortaya çıkan mesafenin sonuçlarıdır. Süt'te Yusuf ve annesinin arasındaki farklılık ve uzaklık Zehra'nın henüz daha evlenme yönünde bir karar almasından önce de oldukça belirgindir. Geçimlerini sütçülük yaparak sağlayan anne ve oğlu, yemek saatlerinin dışında sadece işleriyle ilgilendikleri anlarda bir araya gelmektedirler. Annenin rasyonel kişiliği karşısında Yusuf'un annesiyle uyuşmayan rahat tavırları filmin farklı noktalarında kendini gösterir.

**Resim 7.** Yusuf ve ilham kaynakları



Kaynak: Süt (Kaplanoğlu, 2009) (Zaman Kodu: 00:18:25)

Yusuf ve annesinin arasındaki soğukluk ve mesafe Yusuf'un pencereden düşen ışığın loş bir şekilde aydınlattığı odasında kafasını daktilosunun üzerine yaslayıp düşündüğü sahnede net bir şekilde görülmektedir. Masa lambası kapalı iken Yusuf'un yüzündeki hiçbir detay tam olarak görülemez. Yalnızca göz bebekleri seçilmektedir. Aynı şekilde arka plandaki fotoğraflarda kimlerin olduğuna dair de hiçbir şey anlaşılmamaktadır. Ardından düşünceli haliyle masa lambasını açıp kapatmaya başlar. Kitaplığı, kitaplığına yapıştırdığı Arthur Rimbaud, Fyodor Dostoyevski ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın siyah beyaz fotoğrafları ve masası kesik kesik görünmeye başlar. Yusuf'un lambayı açtığı her defasında hem kendi yüzü hem de arkadaki fotoğraflar belirlemektedir (Resim 7.). Masa lambasının açılıp kapandığı her seferde Yusuf'un düşünce ve ruh dünyasının fotoğrafını çeken bir flaş patlamaktadır. Yusuf en sonunda ışığı açık bırakır. Birkaç saniye daha gözlerini aynı noktadan ayırmadan bakmaya devam eder, şiiri satırlara dökülmeye hazır olduğunda ise doğrulup daktilonun tuşlarına basmaya başlar.

Yusuf yazmaya başladıktan sonra çekim anneye döner. Kamera Yusuf'un bulunduğu noktadan Zehra'ya bakmaktadır (Resim 8.). Ancak Yusuf daha birkaç saniye önce aradığı ilhamı bulup yazmaya başladığı için bu planın bir bakış açısı çekimi olmadığı anlaşılmaktadır. Bu Yusuf'a ait bir bakış açısı çekimi olmadığından bu çekimde Zehra'ya ait bir kompozisyon tasarımı istenip istenmediği ya da bu çekimin neden Zehra'nın odasında olmadığı sorulabilir. Bu soruların ardından söz konusu olanın Zehra'ya ait bir plan da olmadığı anlaşılmaktadır. Kameranın Yusuf'un durduğu yerden evin diğer ucundaki odasında bulunan anneye çevrilmesi iki oda ve iki insan arasındaki mesafeyi gözle görülür kılmak içindir. Anne gece olduğunda yapılması gereken en normal şeylerden birini yapmaktadır. Yatağını hazırlarken aynaya yansıyan yüzündeki ifadesizlik de kendini belli etmektedir. Aradaki fiziksel mesafeye rağmen Yusuf'un odasından çıkan daktilo sesleri Zehra'nın odasına ulaşmaktadır. Anne Yusuf'un varlığından habersizmiş gibi bir yüz ifadesiyle odasının kapısını da kapatarak oğlu ile arasındaki mesafeyi pekiştirmektedir.

**Resim 8. Zehra'ya Yusuf'un durduğu yerden bakmak**

Kaynak: Süt (Kaplanoğlu, 2009) (Zaman Kodu: 00:18:56)

Yumurta'da Yusuf'un annesini kaybetmiş olmasına rağmen zihinsel ve ruhsal olarak annesiyle arasındaki mesafenin kapanmasına bir türlü müsaade etmemesi Süt filminde arka arkaya gelen bu iki sahne ile daha da açıklık kazanmaktadır. Yusuf ancak Tire'deki yolculuğunun başına gelen aksiliklerle uzamasıyla ve ayrı geçirdikleri yıllarda annesinin kendisine olan bakışındaki değişiklikleri tesadüfen öğrenmesiyle ruhsal bir kırılma yaşamıştır. Yusuf adına Ayla'ya hediye vermesi ve en çok da Yusuf'un şiir kitabını gençlik arkadaşlarına yine onun adına hediye ettiğini öğrenmesi Yusuf'un annesiyle arasına çektiği gönül sınırlarını gevşetmiştir. Oysa Yusuf'un ve Zehra'nın şiire verdikleri anlamların taban tabana zıt olduğu Süt'te ortaya çıkmaktadır:

Yusuf, çocukluğundan beri sahip olduğu farklılığını, yalnızlığı ve suskunluğu yeğleyişini, şiirle ifade ederek manevi bir aşkınlık alanı yaratmaya çabılıyor kendisine. Anne ise, şiiri son derece dünyevi bir şey olarak algılıyor. Yusuf'un şiirini okuduğunda tanıdık bir kızın suretini görüyor orada yalnızca (Suner, 2012, s. 66).

Bu durum Zehra'nın, Süt'teki rasyonel tutumlarıyla oğlu ile arasına koyduğu zihinsel sınırları Yusuf'tan ayrıldıktan sonra kaldırdığının işaretlerini vermektedir.

Yusuf'un şair kişiliğinin sebep olduğu yalnızlığı ve insanlara uzaklığı, kız arkadaşı ve annesi ile olan sahnelerin ön plan-arka plan ayrımının bulunduğu derin kompozisyonlarında ön planda yer alan duvarların ötesine geçmeyerek var olan fiziksel ve düşünsel mesafeyi korumasıyla somutlaşmıştı. Bu iki kompozisyonun, Yusuf'un evlerine yılan girdiği akşamın ertesi gününde Kemal amca'yı getirmek için gittiği ovada ortaya çıkan kompozisyonla karşılaştırılarak incelenmesi Yusuf'un düşünce ve ruh dünyasını inşa etmekte kullanılan farklı sinematografik tercihlerin daha net olarak altını çizmektedir.

**Resim 9.** Kompozisyonda ortadan kalkan sınırlar



Kaynak: Süt (Kaplanoğlu, 2009) (Zaman Kodu: 00:32:07)

Yusuf'un Kemal amcaya gittiği sahne ekstra uzak plan bir çekimle başlar. Kamera ovanın yüksek bir noktasından oldukça geniş bir coğrafyaya bakarken Yusuf'un motoruyla uzaklardan bu yüksek noktaya doğru ivme kazanarak ilerlediği görülmektedir. Belli bir yerden sonra motoruyla daha fazla ilerleyemeyip yürümeye başlar. Bir sonraki planda ortaya çıkan kompozisyon oldukça dikkat çekicidir. Ovanın en yüksek noktasının bulunduğu arka planda Kemal amca bir silüet formunda alt açılı bir çekimde görülürken ona gökyüzü, bulutlar ve bir ağaç eşlik etmektedir. Yusuf yürüyerek kadraja girmesiyle birlikte bu kompozisyonda da ön plandaki yerini almıştır (Resim 9.). Kaplanoğlu düşünce imgesini kadrajın içiyle sınırlı tutmayıp kadraj dışına da açmaktadır. Yusuf annesinin bulunduğu kompozisyonda tümüyle kadraj dışında kalmıştı. Bu kompozisyonda ise kadraj dışından gelerek kompozisyona dahil olmuştur. Diğer iki kompozisyonla karşılaştırıldığında burada kendini gösteren en kritik ayrım ön planda, Yusuf ile diğer kişinin arasında uzanan bir duvarın yahut sınırın olmamasıdır. Yusuf'un mizansenin bir ucunda sınırlı kalmasını sağlayacak, onu diğer uçtaki kişiden saklayabilecek herhangi bir unsur bulunmamaktadır. Böyle olunca Yusuf da amacına uygun bir şekilde yürüyüşüne devam ederek diğer uçta konumlanan Kemal amcanın yanına ulaşır.

Yusuf yukarıya doğru yürüdüğü sırada Kemal amcanın bir silüet olarak kompozisyonda yer alması onun varlığının fiziksel görünüşünün ötesinde manevi bir anlam taşıdığına ipuçlarını vermektedir. Aynı şekilde Kemal amcanın alt açılı olarak verilmesi, gökyüzü ve bulutlarla aynı düzlemde bulunması ile Yusuf'un ona doğru yürüdükçe yükselmesi de Kemal amcanın aşkın yönünü vurgulamaktadır. Yusuf yaklaştığı sırada Kemal amca yere yatar. Arkasından Yusuf'un da toprağa uzanması, annenin oğlunu toprağa bakıp durmakla eleştirmesine yönelik hem görünür gerçeklik düzleminde hem de aşkınlık düzlemlerinde verilmiş bir karşılık olarak okunabilir.

**Bal: Daralan Kadraj, Azalan Işık, Artan Ruhsal Gerilim**

Bal tematik anlamda bakıldığında Yusuf'un babası ile olan bağının nasıl oluştuğunu, ne derece kuvvetli olduğunu ve babasını kaybettikten sonraki hayatının nasıl bir seyir izleyeceğinin işaretlerini veren bir dram olarak değerlendirilebilir. Yusuf'un Yumurta ve Süt filmlerindeki karakterini şekillendiren sessizliği, şairliği, rüyaları ve epilepsi hastalığının tohumlarının atıldığı Bal, sondan başa doğru işleyen anlatımın baştan sonra doğru da algılanabilmesini sağlayan bir son film olmuştur. Böylelikle, Yusuf'un çocukluk yıllarında babasıyla ve tabiatla olan derin ilişkisinin şekillendirdiği ve gençlikten yetişkinliğe uzanan dönemde üzeri örtülen ruhsallığına, annesinin ölümü sonrası iradesi dışında başına gelen aksiliklerle geri dönmesi doğrultusunda bir bütüne ulaşılmaktadır.

Bal'da, üçlemenin diğer filmlerinde olduğu gibi klasik gerçekçi anlamda bir hikaye üretimi ve anlatımı hedeflenmemektedir. Bu bakımdan babanın ölümü gibi klasik anlatıda dramatik bir zirve noktası oluşturmaya en müsait durumlar dahi olay odaklı olmaktan tümüyle uzak bir şekilde zamanı içselleştirip çocuğun doğadaki tecrübe alanını ve aşkınlıkla irtibatını genişletmektedir. Diğer taraftan zıtlıklar üzerinden işleyen bir hikayenin bulunmadığı da görülmektedir. Yusuf'un babasına olan yakınlığı, annesinden uzaklaşması olarak yorumlanabilecek olsa da çocuk ve annesi arasında bir zıtlama kurgulanmadığı açıktır. Çocuğun annesi ve babası arasındaki farklılıkları algılayabilmesindeki doğallığın yanı sıra, hem annesinin takibinden memnun olmadığı durumlar hem de annesiyle yakınlaştığı durumlar anne-çocuk ilişkisinin doğal seyrinde gelişebilecek türdendir. Genel olarak değerlendirildiğinde ise filmde düğüm ve çözüm gibi seyircide özdeşleşme oluşturacak ve ardından katharsise yol açacak bir anlatı mantığının bulunmadığı ifade edilmelidir. Yusuf'un yaşadığı çoğu şey somut bir nedensellik bağı taşımadan onun varlığı tanınmasını ve kendi varoluşunda karşılaştığı zorluklarla yüzleşmesini ortaya koymaktadır.

Yusuf'un mekanla olan teması, filmde sinematografik açıdan üzerinde en çok estetik çaba gösterilen alandır. Kimi zaman yakın, kimi zaman uzak plan çekimler, sabit kameraya ek olarak çeşitli kamera hareketleri ve karakter takibi, kompozisyon tasarımı, net alanın etkisi ve yoğun kontrastlı aydınlatma anlayışı incelendiğinde Bal'da görüntü yönetiminin üçlemenin önceki filmlerinden belli noktalarda farklılaştığı anlaşılmaktadır. Yumurta ve Süt'te Tarkovsky'nin görsel dili bir referans noktası olarak göze çarparken Bal'da ise buna ek olarak Rönesans sonrası Batı resminin izleri bulunmaktadır.

**Resim 10.** Kesintisiz zamanın varlık alanı olarak sabit kadrajlar



Kaynak: Bal (Kaplanoğlu, 2010) (Zaman Kodu: 00:01:29)

Bal filminin açılışı yine bir prolog bölümü ve üçleme için karakteristik hale gelen bir açılış planı ile olur. Yakup'un ormanda kovan yerleştirecek ağaç araması önceki iki filmin açılışındaki gibi hareket ve zamanın kesintiye uğratılmadan tecrübe edildiği bir plandır (Resim 10.). Bu uzak plan sabit çekimde Yakup kompozisyona en uzak noktada kadraj dışından dahil olur ve ön plana kadar katırıyla birlikte yürüyüşünü sürdürür. Bu plan, Yumurta'nın açılışında Zehra'nın sislerin içinden çıkıp oldukça uzun bir mesafe yürüyerek kompozisyonun ön planına ulaştığı plan ile ortak bir düşünce ve estetik perspektif taşımaktadır. Kaplanoğlu, yürüyüşü bir karakterin kişiliğini ortaya koyan, onu tanıtan bir eylem olarak kullanmaktadır. Bu yüzden Yusuf'un kişiliğine derin etkileri olan bu iki kişiyi, izleyicinin de hiçbir aceleye mahal vermeden yoğunlaşabileceği yürüyüş planlarıyla tanıtmaktadır. Yakup'un yürüdüğü plan, filmin görsel kimliğinde önemli bir yer tutan aydınlatma yaklaşımının sunduğu yoğun kontrastlı kompozisyonlar için de bir giriş mahiyetinde okunabilir.

Yusuf üçlemesinin önceki filmlerinde olduğu gibi Bal'ın prolog kısmında da sinematografideki istikrarı destekleyen öğelerden birinin sesler olduğu söylenebilir. Klasik anlatı sinemasında izleyicinin duygusal durumunu manipüle eden bir doku olarak kullanılabilen sesler, zaman-imge boyutu ile öne çıkan filmlerde maddenin saf ve dolaysız durumunun anlaşılmasını sağlayan bir unsur olarak önem kazanmaktadır. Kaplanoğlu sinematografiyi teknik bir unsur olarak görüp görüntü yönetmenini bu noktadaki asıl sorumlu kişi olarak tayin etmediği gibi filmlerindeki ses tasarımı ve miksaj gibi süreçleri de ses sanatçılarına ve teknisyenlerine devretmeyip tüm detaylarında bizzat yer almaktadır. Bal filminde ortaya çıkan saf sessel imgeler değerlendirildiğinde, Kaplanoğlu'nun sadece prodüksiyon sırasında değil post-prodüksiyon aşamasında da sesle ilgili çalışmalara büyük özen gösterdiği anlaşılmaktadır. Filmin prolog kısmındaki ormanda yürüyüş ve kuş cıvıltıları gibi seslerin filmin zaman ve mekanı ile olan uyumu oldukça dikkat çekicidir.

Prologda dikkat çekici olan bir diğer husus geniş açılı çekimlere orta ve yakın plan çekimlerin eklenmiş olmasıdır. Kovanlarını ağaçlara yerleştiren bir balcı için normal bir durum olan ağaca tırmanma eylemi, sahnede organın takılı olduğu dalın kırılmasıyla birlikte açık bir dramatik gerilim içermeye başlar. Yakup, dalın tümüyle kopmaması sebebiyle belli bir yükseklikte asılı kalır. Bu noktada çekim açısı ve ölçekleri bir değişime uğrar. Alt ve üst açılı planlar, daha kısa süreli çekimler ve sıklaşan kesmeler art arda gelir. Çekim ölçeklerinin orta ve yakın planlarla olayı takip etmesi ise seyircinin katılımını duygusal bir gerilim noktasına evriltme potansiyeline sahiptir. Sahnenin kazandığı sinematografik ritim, filmde dönem dönem karşılaşılabilecek bir tercih olarak değerlendirilebilir.

**Resim 11.** Uzak ve genel plan çekimlerden orta ve yakın planlara



Kaynak: Bal (Kaplanoğlu, 2010) (Zaman Kodu: 00:06:17)

Bu ritmin bir diğer parçası olan kamera hareketi gerektiren mizansenler de Bal'ın sinematografisinde öne çıkan özellikleri arasındadır. Açılış jeneriğinin ardından gelen sahne Yakup'un atmacası Camgöz ile açılır. Bir süre sonra Yusuf kadraj dışından girerek Camgöz'ün karşısında durur ve ona bakmaya başlar (Resim 11.). Ardından arka planda yatan babasına bakar. Flu bir alanda bırakılan Yakup, Yusuf'un ona doğru dönmesinin ardından da flu tutulur. Karakterin bakışının yöneldiği alanın seyirci için de görünür kılınması yönündeki konvansiyonel uygulamanın kullanılmaması, Kaplanoğlu'nun gösterme eyleminden çok düşünme ve tecrübe etme eylemlerini öncelemesinin bir sonucudur. Yusuf geriye dönüp duvarda asılı olan takvime doğru yürüdüğünde onu takip eden pan hareketi başlar. Bu planda çekim ölçeği, alan derinliği, aydınlatma ve pozlamanın sınırlandırılmasına karşılık kamera hareketi görsel dile eklenmeye başlanmıştır. Bu durum Kaplanoğlu'nun bütünü gören kompozisyonlarının, parçalara odaklanan ve karakteri takip eden çekimlerle destekleneceğine de işaret etmektedir.

Sonraki çekimde uzun bir genel plan gelir. Üçleme boyunca öyküyü bir amaç haline getirmeyen, filmi ontolojik bir alan olarak kullanarak saf görsel ve sessel durumlara ruhsal durumları ekleyen Kaplanoğlu, Yusuf'un Yakup'a rüyasını anlattığı bu planda sembolik bir anlatıya yönelerek şiirin dil öncesi yapısından uzaklaşmaktadır. Yusuf ve Yakup isimlerine ek olarak çocuğun anlattığı rüyanın doğrudan Yusuf Peygamber kıssasına gönderme yapmasıyla dil alegorik bir araç olarak kullanılmış, ruhsallığın dolaysız tecrübesi yerine sembolik bir temsile ulaşılmıştır. Bu ve benzeri sembolik sahneler, temsili bir metafizik arka plan üreterek filmin estetik ve etik değerini düşürmesi bağlamında eleştirilmektedir (Şentürk, 2013, s. 171)

**Resim 12.** Kompozisyonun katmanları arasındaki mesafe ve Yusuf'un yalnızlığı



Kaynak: Bal (Kaplanoğlu, 2010) (Zaman Kodu: 00:13:03)

Yusuf'un Yumurta'da ve özellikle de Süt'te belirgin bir sinematografik üslupla işlenen insanlarla arasına koyduğu mesafe ve yalnızlığın bir benzeri Bal filminin henüz başlarındaki sınıf sahnesinin teneffüs planında görülmektedir. Yusuf'un pencereden dışarıya bakarak bahçede oynayan arkadaşlarını izlediği çekimde yine ön plan ve arka plan ayırımına dayanan bir kompozisyon tasarımı bulunmaktadır (Resim 12.). Ön planda konumlanan Yusuf, sınıf ve bahçeyi ayıran pencerenin sınıfa bakan tarafındadır. Yusuf'un aşmaya yanaşmadığı bu mesafe içerisinde diğer insanlarla arasında uzanan hat bu kez bir penceredir. Arka planı oluşturan bahçede ise Yusuf'un sınıf arkadaşları oynamaktadır. Bu kompozisyonda dar bir çerçevede diğer çocukların birlikteliği ve Yusuf'un onlarla arasındaki mesafeye yer verilirken, takip eden geniş açılı planda Yusuf'un sınıf içindeki yalnızlığı resmedilmiştir. Aynı çekimde bahçedeki çocukların sınıfa gelmesi ve dersin başlaması sonrasında Yusuf okumayı başarıp kırmızı kurdelesini alabilmek için parmak kaldırır. Buradan itibaren sahnede yeni bir odak noktası oluşmaktadır. Yusuf'un kendi istediği sayfa yerine öğretmenin söylediği sayfayı açmaktaki tereddüdü, kekelemesi ve okuyamaması, teneffüs saatinde arkadaşlarıyla arasına koyduğu mesafeyle birlikte düşünüldüğünde, Yusuf'un sessizliğinin, kelimelerden, dilden ve toplumsallıktan uzaklığı oranında doğayı deneyimleme ve hal diline yakınlığının anlaşılmasında önemli bir eşiktir.

Genelden özele inen biçimsel tarz bu defa kamera kaydırma hareketi ile tekrar eder. Burada klasik anlatı sinemasında görülmeye alışık olunduğu şekilde dramatik beklentileri karşılayacak hızlı bir kaydırma ya da genel plandan Yusuf'un yakın plan bir çekimine kesilmesi gibi seçeneklere gidilmemesi önemlidir. Zira bu tür kesmeler ve hızlı kaydırmalar zamanın bütünlüğünü bozmanın dışında izleyicinin düşünsel konsantrasyonunu da manipüle edebilmektedir. Kaydırma hareketi böyle bir sonuca ulaşmadan izleyiciyi daha konsantre bir şekilde merkezdeki karaktere yönlendirmektedir. Kamera hareketi sonunda bir yakın plana dönüşen, arkadaşları tümüyle kadraj



dışında bırakılacak bir çerçeveye ulaşılmasa da çocuğun kompozisyonda daha merkezi hale gelerek odak noktasında daha kuvvetli bir yer tutması sağlanmıştır.

Belirgin bir olay örgüsünün oluşmadığı filmde mekanları da öykü bağlamında anlamlandırmak mümkün değildir. Mekanı öne çıkaran, zamana alan açan, karakteri mekan ile bütünleştiren sinematografi anlayışı, Bal'da önceki filmlerden daha kuvvetli sonuçlar vermiştir. Yusuf'u yetiştiren, ruhsallığa açan, tabiatı tanımaya ve baba mesleğini öğrenmeye götüren yaptığı yolculuklardır. Babasıyla birlikte kovanları değiştirmeye giden Yusuf, bu yolculuklarda balcılığın en önemli unsurlarından olan çiçekleri yakından tanımaktadır. Babasından miras kalan epilepsi nöbetleriyle de bu şekilde tanışır. Kısa diyaloglara rağmen Yusuf'un öğrenecekleri babanın anlatımıyla değil sessizliğin hakim olduğu bir deneyimlemeyle gerçekleşir. Sabit kamera ve hareketli kamera çekimleri beraber kullanılır. Yusuf ve Yakup tekli planlarda verilmez, çoğunlukla ekstra uzak, uzak ve boy plan çekimlerle, nadiren de orta ve dar açılı çekimlerle baba ve oğul mekanla olan bağları koparılmadan çerçevelenmektedir (Resim 13.). Tabiatın öne çıktığı bu kompozisyonlarda, Süt ve Yumurta'daki örneklerin aksine yatay ve dikey eksenler keskin bir şekilde öne çıkmaz. Hem iç hem de dış mekan, diyalog ve müzikten arınmış doğal sesleri ve sessizliğiyle Yusuf'un yolculuklarını, keşiflerini ve kaçışlarını zamana, düşünceye ve ruhsal tecrübeye açan bir aşkınlık zemini oluşturmaktadır.

**Resim 13.** Kompozisyonun daimî bileşeni tabiat



Kaynak: (Kaplanoğlu, 2010) (Zaman Kodu: 00:22:04)

Kadrajı bir eylem alanı misyonu yüklemeyen Kaplanoğlu bu sebeple kadrajın içi kadar dışını da anlatının bir parçası haline getirmektedir. Klasik anlatının merkezi perspektif mantığı ile şekillenen kompozisyon anlayışında karakterler kadraj içindeki odak noktalarına itina ile yerleştirilirken Kaplanoğlu aynı Bresson'un yaptığı gibi karakterlerini kadraj dışında bırakabilmektedir. Yusuf'un babasıyla çıktığı bal yolculuğunda, Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Bresson, 1962) filminde Jeanne d'Arc'ın kadraj dışından gelerek kompozisyona dahil olması ve ardından hareketini devam ettirerek kadraj dışına çıkmasında olduğu gibi Yusuf ve Yakup da kadraj dışından gelmekte ve sonra yine kadrajı terk etmektedirler. Hareketi ve zamanı kesintiye uğratmamak bir yana, Kaplanoğlu bu mizansenlerde karakterler ve objeler kadar anlatıyı kadrajın içinden ve dışından gelen seslere de açarak Bresson'un söylediği gibi kulak ve gözü birlikte beslemeye çalışmakta, kulağın göze ve böylelikle saf sessel imgenin sinematografiye kazandıracaklarını mümkün olan en üst seviyeye çıkarmayı hedeflemektedir.

Kaplanoğlu'nun göstermeyi öncellemediği planlar, temel maksadın karakter ve eylemleri fiziksel varlıklarıyla göstermek ve hareketi takip etmekten çok düşünmek ve tecrübe etmek olduğuna işaret etmektedir. Flu bir çerçeveye açılan sınıf sahnesi bu bağlamda okunabilir (Resim 14.). Kadrajın ortasında enine uzanan beyaz ışık kompozisyonu domine etmektedir. Işığın altından

gelen kişi de hiçbir detay verilmeden flu zeminde bırakılmıştır. Herhangi bir net alanın bulunmadığı kompozisyonun bağlamı tahtadaki problemleri çözmek isteyen bir çocuğun havaya kaldırdığı parmağının net bir şekilde belirmesiyle anlaşılmaktadır. Kaplanoğlu gerek kadraj dışında bırakarak gerekse de flu kompozisyonlar kullanarak, karakter ve öğeleri göstermeme yolunu zaman zaman kullanmakta ve göstermek yerine düşünmenin, hayal etmenin, zamanı tecrübe etmenin peşinden gitmektedir.

**Resim 14.** Manevi tecrübenin net alanın dışında var olma becerisi



Kaynak: Bal (Kaplanoğlu, 2010) (Zaman Kodu: 00:40:16)

Yakup'un yeni kovanlar yerleştirmek için birkaç günlüğüne evden ayrılmasıyla Yusuf'un rüyalarına net olarak ilk adım atılır. Zehra'nın Yakup'a önceki sahnede söylediği, Yusuf'un sessizliğine bir deva olması düşüncesiyle Niyazi hocaya götürme teklifini Yakup yeni kovanlar için Kara Uçurum'a gidecek olması sebebiyle kabul edememiştir. Ancak Yusuf rüyasının başında kendini yaşlı bir adamın önünde oturmuş olarak görür. Adam sağ elini Yusuf'un başına koymuş ve Kur'an-ı Kerim'den Nas Suresi'ni okumaktadır. Ardından oturduğu yerden kalkan Yusuf odadan çıkmak üzere kamera yönüne yürümeye başlar. Kompozisyonu tümünü kaplayan doğal aydınlatma ile odanın genel planını veren çekim, Yusuf'un kameranın yanına ulaşmış olduğu son noktada Yusuf'un baş plan çekimine dönüşür (Resim 15.) ve aydınlatmanın tümüyle değiştiği yeni bir kompozisyon ortaya çıkar.

**Resim 15.** Rüya katmanının gerçekçi ve stilistik aydınlatma biçimleri



Kaynak: Bal (Kaplanoğlu, 2010) (Zaman Kodu: 00:48:09)

Bu yeni kompozisyonda geniş alan derinliği kaybolmuştur ve net alan Yusuf'un bulunduğu ön plan ile sınırlandırılarak oda ve yaşlı adam sahnenin dışında bırakılır. Bu ikinci kompozisyonda kadraj içi öğelerin değişimine aydınlatmadaki dramatik değişim de eşlik etmektedir. Yusuf yan profilden bakan baş çekimde tam bir siluet formunda tutulmaktadır. Yürümeye başladığında kaydırma hareketi ile takip edilir ve arka plandaki oda tümüyle kaybolup karanlık bir koridor alanına girer. Odanın kadrajdan çıkmasıyla çekimin işitsel planı da değişikliğe uğramaktadır. Odadaki ocakta yanan ateşin sesi kesilir. Siluet formuna ek olarak duyulan rüzgar çanı sesiyle rüya düzlemi daha belirgin bir hale getirilmiştir. Yusuf koridorun sonuna geldiğinde artık kendi evindedir ve içerde kimse olmadığını görmesiyle birlikte karşı açığa kesilerek Yusuf'un yüz ifadesi göğüs plan çekimde verilir. Siluet formu yerini düşük anahtar ışıklı bir aydınlatmaya bırakır. Ancak içeride kimsenin olmaması sebebiyle geriye dönüp arka odaya yürüdüğü sırada yüksek kontrastlı ve siluete varan biçimler tekrar etmektedir. Kaydırma hareketi bu çekimde de Yusuf'un evin içinde odalar arasında yaptığı yürüyüşte boy plandan baş plana kadar farklı ölçeklerde Yusuf'u takip etmeye devam eder. En son mutfaktan gelen sesleri duyup geri dönüğünde az önce boş olan masada bu defa anne ve babasının kahvaltı yaptıklarını görüp yanlarına oturur ve babasına günaydın demesiyle birlikte uyanır.

Kamera hareketleri rüya sahnesini ortaya çıkaran belirleyici sinematografik unsurların başında gelmektedir. Yusuf'un sessizliği yerini bir arayışa bırakmaktadır. Kaydırma hareketi Yusuf'un rüyasında başından sonuna kadar üç farklı aşamayı birleştirmektedir. Kötülüklerden muhafaza olma duası olarak okunan Nas Suresi ile başlayan ilk aşamanın peşinden Yusuf'un görünen ve görünmeyen düzlemlerdeki arayışı gelmektedir. Son olarak Yusuf uzayan bu arayışın ardından babasını bulur. Yusuf Peygamber kıssasındaki belli noktalara yönelik sembolik bağlantılar taşıyor olsa da nihayetinde dolaysız bir zaman imgesi söz konusudur. Kaplanoğlu, zaman imgesinin ruhsal bir temaşa olarak tecrübe edilmesinde genel itibarıyla kameranın varlığını hissettirmeme yönünde bir yaklaşım sergilemektedir. Bu sebeple önceki Yumurta ve Süt'te çoğunlukla sabit planları tercih etmiştir. Ancak Bal'ın rüya sahnesinde ve belli yerlerinde bu yaklaşımın dışına çıkılarak hem daha dar kadrajlara hem de hareketli kamera çekimlerine yer vererek yine benzer sonuçlar almıştır.

### **Buğday: Kaplanoğlu Sinematografisinin Eksiltme Tavrı**

Bilinmeyen bir yer ve zamanda geçen Buğday (2017) filminde, küresel şirketlerin kontrolünde olan dünya üzerinde insanların yaşamlarını nispeten sağlıklı olarak sürdürebildikleri sınırlı sayıdaki şehirlerden biri tasvir edilmektedir. Şirket yöneticilerinin, bilim adamlarının ve seçkin grupların dışında yalnızca genetik uyumluluğu bilimsel olarak kanıtlanabilen göçmenlerin kabul edilmekte olduğu bu şehir, bir manyetik sınır vasıtasıyla etrafındaki Tampon Bölge, Ölü Topraklar ve Terk Edilmiş Doğa'dan ayrılmaktadır. Gıda ihtiyacının şirket tarafından üretilen tohumlardan elde edilen besinlerle karşılandığı şehirde hem tarım alanlarında hem de tohumlarda nedeni bilinmeyen genetik sorunlarla karşılaşmaktadır. Filmin ana karakteri olan şirketin bilim adamlarından Erol Erin, sorunun çözülmesi için araştırmalar yapan ekipte yer almaktadır. Yaşanan tohum kriziyle ilgili olarak eski bir bilim adamı Cemil Akman'ın yıllar önce hazırladığı tezden haberdar olur ve şehri terk edip Ölü Topraklar'a giden Akman'a ulaşabilmek için kaçak olarak manyetik alanı geçer. Erol ve Cemil'in karşılaşmalarının ardından Cemil'in tezindeki ve karakterindeki metafizik unsurlar Erol için daha önemli hale gelir. Cemil Erol'a şehre geri dönmesini telkin edip kendisiyle yolculuk yapmaya dayamayacağını söyler. Ancak Erol, Cemil'in yolculuğuna katılmaya ısrar eder. Böylece iki karakter Kur'an-ı Kerim'deki Hz. Musa ve Hızır kıssasını yaşamaya başlar.

Kaplanoğlu, Meleğin Düşüşü'nden itibaren sinemada net bir şekilde uygulamaya çalıştığı "maneviyatı gündelik hayata dahil etme" yaklaşımını Yusuf Üçlemesi sonrasında daha farklı bir düzeyde sürdürmeye çalışmıştır. Bal filminin ardından dünyanın farklı yerlerinde birkaç yıl devam eden gözlem ve incelemelerin neticesinde Buğday'ın prodüksiyon süreçlerine başlamıştır. Yönetmen bu gözlemler doğrultusunda filmde modernleşmenin dünyada ve dolayısıyla insanda ortaya çıkarttığı fiziksel ve biyolojik tahribata yer vermektedir. Filmde ana karakterin, insanlığın içine düştüğü biyolojik krizi aşma yönündeki arayışı ancak kendi iç dünyasında manevi huzura ve ruhsal

kurtuluşa ulaşmasıyla birlikte bir sonuca ulaşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Buğday filminin Kaplanoğlu'nun sinema yaklaşımı doğrultusunda tutarlı bir tematik yapıya sahip olduğu ifade edilebilir.

Modern insanın dünyaya yüklediği araçsal anlamın sona ermesi ve iletişimsel bir ilişki modelinin geliştirilmesinde maneviyata kalıcı bir yer ayıran Kaplanoğlu'nun maneviyatı Buğday'da yapısal olarak nasıl konumlandığına bakıldığında Yusuf Üçlemesi'nden farklı bir aşamaya geçtiği görülmektedir. Üçleme'de günlük hayatta karşılaşılabilecek bir konu dizini sunulurken, maddi gerçekliklerden aşkınlığa ve manevi tecrübeye uzanılmaktaydı. Buğday'da ise bir hayal düzleminde bulunan karakterler, genetik kriz karşısındaki çözüm arayışı sırasında net bir şekilde Hz. Musa ve Hızır kıssasını yaşamaktadırlar. Bu bakımdan Buğday'da söz konusu olan maddi olanın manevileştirilmesi değil, manevi olanın maddi bir surete büründürülmesidir. Kaplanoğlu, Kur'an-ı Kerim'in Kehf Suresi'ndeki kıssada geçen olaylara herhangi bir dolaylama yapmadan doğrudan yer vererek, kıssada yaşanan aşkın durumları filmde epik bir dille kelimelere dökmek yerine hal diliyle tecrübe etmeye odaklanmıştır (Gülşen, 2021).

Anlatı yapısı itibarıyla bakıldığında, başlangıçla birlikte filmin hayal düzlemindeki evreninin klasik anlatıya yakın bir şekilde tanıtıldığı söylenebilir. Günümüz dünyasında da yaşanan iklim değişiklikleri ve tabiatın farklı düzeylerde uğradığı tahribatın temelinde Batı uygarlığının ürettiği araçsal akıl ve moderniteden kaynaklı olması ve yine günümüz Batı dünyasının mülteciliğe karşı genel bir insani tavır göstermek yerine belli kriterlere göre az sayıda mülteciyi kabul etmesi düşünüldüğünde, bu durumlarla fütürist bir bağlamda örtüşmekte olan filmin evreninin mimesisçi klasik anlatıya uygun olarak tanıtılmış olması tutarlı bir tercih olarak değerlendirilebilir. Film evrenindeki krizle Batı dünyası arasındaki yapısal ilişkinin bir başka neticesi ise karakterlerin İngilizce konuşmasıdır. Modernitenin ve sonuçlarının çoğunlukla İngilizce konuşan ve düşünen zihinlerce üretilmiş olması filmdeki İngilizce tercihini açıklamaktadır. Anlatı yapısına geri dönecek olursa, açılış sekansından itibaren mekanın ve hikayenin eylemler eşliğinde tanıtıldığı klasik anlatıyla uyumlu işleyiş, Erol'un iç dünyası filmin merkezine doğru çekildikçe ortadan kalkar. Ana karakter Erol'un, maddi bir kurtuluş arayışı olarak yorumlanabilecek yolculuğunun başlamasıyla birlikte bir kahraman profiline dönüşmemesi, ısrar ederek Cemil'le yolculuğa çıkmasına rağmen çatışma ve özdeşleşme üretmek yerine kendi özünü, zaaflarını ve varlığın özünü keşfe yönelmesi filmin klasik dramatik yapının dışında ilerlemesini sağlamaktadır.

Filmin açılış sahnesinde sınır bölgesinde sıkışmış, şehre kabul edilmeyi bekleyen çocuklar simetrik kompozisyonlarla verilmektedir. Yusuf Üçlemesi'nin açılış planlarında alışlageldiği üzere özünü korunmuş bir tabiat ve onun bir parçası halini almış bir insan portresiyle karşılaşılır. Tabiata sınırsızca açılan bir kompozisyon yerine Buğday'ın açılış planında yatay ve dikey çizgilerin arkasına sıkışmış gözetim altında tutulan bir insan kitlesi dar bir kompozisyonda verilmektedir. (Resim 16.). Burada Kaplanoğlu'nun tümüyle sabit kamera çekimi ya da minimum kamera hareketi ile gerçekleştirdiği açılış planlarından biri yoktur. Orta ölçekli bu çekimde kadrage girmesiyle odak noktasını oluşturan kadın yetkili, kaydırma ve pan hareketleriyle takip edilmektedir. Bu dar kompozisyonda çocuklardan oluşan grup bel planda, kadın görevli ise çocukları görme, bulma, denetleme yetkisini fiziksel olarak doğrulayan diz planda yer almaktadır. Kamera yüksekliğinin çocukların bakış açısında tutulması ile kadın yetkili nispeten alt açılı bir planda tutulmakta ve otoritesi öne çıkarılmaktadır.

**Resim 16.** Açılıшта eklenen kamera hareketi, daralan açık ve ölççekler



Kaynak: Buğday (Kaplanoğlu, 2017) (Zaman Kodu: 00:01:23)

Yusuf Üçlemesi'nde açılış planlarında mekanın ruhunu dikkat çekici bir şekilde açığa çıkaran en önemli öğelerden biri ses olmuştur. Kaplanoğlu doğal seslerin mekanı tanımlaması noktasındaki eğilimini Buğday'da da kuvvetli bir şekilde sürdürmektedir. Mekan Üçleme'nin tam tersi istikamette bir karakter taşısa da sesler mekanın nasıl bir şuurla tasarlanmış ve hangi fonksiyonlara sahip olduğunu ele vermektedir. Bir arada tutulan insan kitesinden çıkan uğultuya, yapılan anonsların, kalabalık içerisinde atılan adımların ve açılıp kitlenen kapıların seslerinin eklenmesiyle teknolojinin hüküm sürdüğü, çelik bloklarla örülmüş, modern mühendislikle tasarlanmış, insanı zorla ya da gönüllü olarak sarıp hapseden, tabiata dair hiçbir ibarenin bulunmadığı bir mekana ulaşılmıştır.

İç mekandan dış mekana geçildiğinde bir kız çocuğunun tampon bölgeden uzaklaşırken geri dönüp şehre doğru bakmasıyla başlayan uzun planda kamera hareketleri önemli bir anlatı aracı olarak kullanılmaktadır. Küçük kızın bel planından başlayan çekim ilerleyen saniyelerde mülteci kitlelerinin ilerleyişinin görüldüğü bir uzak plana dönüşür. Filmdeki evrenin tanıtılması ve öykünün kurulması planın devamında yine kamera hareketleri ile sürdürülür. Bir kişinin gruptan ayrılarak koşmaya başlamasıyla tampon bölgenin sınırının yalnızca askerlerin koruduğu tel örgülerden oluşmadığı, manyetik bir kalkanın oluşturduğu geçilmesi imkanı bir ölüm sınırının kilometrelerce uzandığı görülmektedir. Arkadaşları tarafından durdurulamayan bu kişi manyetik kalkana ulaşır ve yanarak can verir. Kaydırma hareketine devam eden kamera önce gruptan ayrılan kişiyi takip ederek manyetik alana sonra sınırın diğer tarafına doğru ilerleyerek şehrin tarım alanlarına ulaşır. Böylelikle aynı çekimde evrenin iki farklı bölgesi tanıtılmaktadır. Manyetik alanın geçilmesi sonrasında göz alabildiğine uzanan buğday tarlasının oluşturduğu kompozisyon saf görsel ve sessel bir durum olarak akmaya devam eder. Önce Prof. Erol Erin ve ardından ekibindeki diğer bilim insanlarının kompozisyona dahil olmalarıyla birlikte evrende bilim ve teknolojinin hüküm sürdüğü ikinci bölgeye geçilmiştir. Ancak uzayıp giden buğday başaklarının bolluk ve bereketi değil genetik kaos ve kısırlaşmayı temsil ettiği bir sonraki sahnede anlaşılmaktadır.

Bu uzun çekimin buğday tarlasına uzandığı son kısmında oldukça geniş bir coğrafyayı kapsayan uzak plan bir kompozisyona ulaşılsa da kaydırma hareketine devam edilerek buğday başaklarını yakın çekimde gören dar bir çerçeveye geçilir. Karakterlerini birçok defa kadraj dışı alandan yürüterek sabit kadrajlı kompozisyonlara dahil eden Kaplanoğlu burada yine aynı şeyi yapmakla birlikte, yürümekte olan Erol dar ölçekli kadrajın solundan, hareketli bir yakın planda başaklara dokunan sol eliyle kompozisyona giriş yapar (Resim 17.). Diğer taraftan bakıldığında, Yusuf Üçlemesi'nde film evrenini oluşturan tabiatı öncelikli olarak sabit uzak planlarla izleyicisine sunan Kaplanoğlu, karakterlerini de sabit çerçeveler içinde hareket ettirerek doğayla bütünleşmelerine zaman tanırken, Buğday'da tabiata açılan bu ilk planda yoğun olarak kamera hareketi kullanmakta, geniş planlar kadar dar planlara da yer vermekte ve ana karakterini kaydırma hareketi ile takip etmektedir. Bu planda hem karakterin hareketi ve hem de kamera hareketi kısa

aralar vererek çekim sonuna kadar devam etmekte ve perspektifi de çok merkezli hale getirmektedir.

**Resim 17.** Karakter-doğa bütünleşmesine katılan kamera hareketi



Kaynak: Buğday (Kaplanoğlu, 2017) (Zaman Kodu: 00:07:12)

Kaplanoğlu geniş ve uzak planlarda alan derinliğinden istifade ederek karakterlerin, farklı objelerin ve mekanın katılımı ile kompozisyonu ön, orta ve arka planlara ayırarak tasarlamaya devam etmektedir. Açılıştaki içinde bulunulan zaman ve mekanın ruhunu iç mekanda dar ölçekli bir planla daha çok karakterlerin kimliklerine dayanarak vermeye başlayan Kaplanoğlu, dış mekana geçildiğinde alışık olunan geniş ölçekli planlarıyla mekanın ikiye bölünen çatışmacı kimliğini ortaya koymaktadır. Hem iç hem de dış mekanda ana eksenini uzun çekimlerle ortaya çıkarırken bunlara kısa çekimler de eklenmektedir.

İkiye bölünmüş hayal evreninin, yaşamın devam ettiği ve otoriteye sahip olan parçasında önemli bir pozisyonda bulunan Erol'un içinde bulunduğu topluluğa bir tutku ile bağlı olmadığı ve kendisini burada tutan profesyonel bağların da zayıflamakta olduğu, filmin başlarında arka arkaya gelen toplantı, araba, sera ve tren sahnelerindeki kompozisyonlarda netlik kazanmaktadır. Erol, genetik krizin somut bir veri olarak ortaya çıktığı şirket toplantısında Cemil Akman'dan ve onun bilim ve teknolojinin otoritesine ters düşen tezinden haberdar olur. Görsel düzen içinde toplantıdaki diğer üyelerle arasındaki fiziksel mesafe, Erol'u masanın etrafındaki diğer üyelerden izole eden planlara imkan vermektedir. Toplantı başkanı konuyu Cemil Akman'a getirdiğinde Erol'un sağ tarafındaki boş sandalye ile kadraja alınmasıyla şirketle arasındaki düşünsel ve duygusal mesafenin imgesel karşılığı üretilir. Bu mesafe Akman'ın tezine içerdiği metafizik ve etik yaklaşım nedeniyle karşı çıkan kadın üyenin sözü almasıyla geçilen aç-karşı aç çekimleriyle daha da somutlaşırken, Erol'un Akman'a karşı oluşan ilgisi de açıklık kazanmaktadır. Erol bu sahneden itibaren Ölü Topraklar'a yapacağı yolculuk öncesinde hem kendi iç dünyasıyla hesaplaşmaya hem de Cemil Akman'ı bulma arayışlarına başlamaktadır.

**Resim 18.** Derinlemesine uzanan kompozisyonda yalnızlaşan karakter



Kaynak: Buğday (Kaplanoğlu, 2017) (Zaman Kodu: 00:14:23)

Toplantının son planında Cemil Akman'ın nerede olduğu yönündeki sorusunun cevapsız kalmasının ardından Erol'un üç farklı mekanda daha çevresiyle olan fiziksel ve düşünsel izolasyonuna şahit olunur. Bunlardan ilki arabada direksiyon başındaki düşünceli halini gösteren profil göğüs plandır. Refah ve otorite dünyasını temsil eden toplantı salonundaki çok sayıda pencereden düşen yoğun yumuşak ışıkla sağlanan düşük kontrastlı aydınlatmaya karşılık araba planındaki düşük anahtar ışıklı, yüksek kontrastlı aydınlatma Erol'un girdiği yol ayırımına ilişkin bir muhasebe içinde olduğunu ortaya koyar ve toplantı sahnesinin son planında şirketle arasına giren mesafeyi pekiştirir. Ardından gelen Sera sahnesinin açılışında Erol yine tek başındır. Arabadaki dar ölçekli çekimin aksine Sera'da arka arkaya geniş ölçekli uzak çekimler gelir. Cemil Akman'dan haberi olup olmadığını sorduğu Sera'daki görevlinin verdiği çekingeng cevapların ardından Erol'un yanından uzaklaştığı plan (Resim 18.), Erol'un bu arayışının şehirde onu yalnızlaştırmakta olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Netlik kameraya arkası dönük olarak kadrajın ön planında yer alan Erol'da tutulurken, Erol'un düşünsel anlamda veda ettiği bu dünyaya ait mekan ve karakter net alanın dışında bırakılmıştır.

Cemil Akman'ı arayan Erol, Akman'ın adresine ulaşip evine gittiğinde şehri terk etmeden önce şehrin cansızlığının ve hissizliğinin dışına çıkar. Sarmaşıklarla kaplı bahçe kapısı, şehirdeki yatay ve dikey çizgilerin tümüyle dışında kalan evin girişindeki oval mimari ve her bir yanı kaplayan çiçekler, sarmaşıklar daha eve girmeden şaşırtmıştır Erol'u (Resim 19.). Aynı ruh hali evin içinde de kitaplık, tablolar, vazolar ve çeşitli bitkilerle devam etmektedir. Erol için söz konusu olan gizemli yapı, sahnenin aydınlatmasında masa lambaları ve pencerelerden vuran düşük yumuşak ışıkla, yüksek kontrastlı karanlık alanlar ve silüet formu ile karşılığını bulmaktadır. Cemil'i ararken kızı Tara'yı bulan Erol, içine girdiği arayış ve yolculuğun gayesini soran "nefes mi buğday mı?" sorusuna ilk olarak burada muhatap olur. Bir hayal düzleminde, bilinmeyen bir zaman ve mekan tasavvurunun içinde bulunan Erol'a 13. Yüzyıl Anadolu'sunda yaşayan Hacı Bektaş-ı Veli'nin Yunus Emre'ye sorduğu soruyu yönelten Tara, Kaplanoğlu'nun karakteri çıkardığı ruhsal yolculuğun filmin başından beri gelen en somut işaretini vermektedir. Tara, babasına ulaşmaya çalışan Erol'a "hayatta kalmayı başarabilmiş bir beden mi" yoksa "kurtuluşa ve huzura ermiş bir ruh mu" istediğini sormaktadır aslında. İçinde olduğu hayal düzleminin şartlarına uygun bir algı taşımakta olan Erol, soruya tereddütsüz bir şekilde "buğday" yanıtını verir. Soruyu doğru anlayan Erol, modern aklın insanlığın karşısına çıkardığı problemlerin çözülmesi için yine modern akıl tarafından kendine yüklenen sorumluluğun etkisiyle buğday cevabını vermiştir.

**Resim 19.** Erol için "Ölü Topraklar"a açılan ilk kapı



Kaynak: Buğday (Kaplanoğlu, 2017) (Zaman Kodu: 00:22:46)

Ev sahnesi Erol için yeni bir dünyaya hazırlık mahiyetinde olmasına karşın gözüyle gördüğünü kalbiyle tecrübe edecek bir yolculuğa hazır olmadığı için buğday cevabını vermiştir. Tara'nın sorusu ve Erol'un cevabı sahnenin özü niteliğinde olmasına karşın oldukça kısa bir sürede cereyan eder.

Erol Tara'dan ümidini kesip evden ayrılırken Tara “nefes mi buğday mı?” sorusunu sormuştur. Açık karşı açı çekimleriyle gerçekleşen bu kısımda, buğday cevabının aldığı hafif bir tebessümle önüne dönüp kendi işini yapmaya devam eden Tara, Erol'un ısrarına rağmen başka bir şey söylemez. Erol'un bel planda Tara'ya bakıp kaldığı çekimde içine girdiği bekleyiş ve gerginliğe imgesel düzlemle yavaş bir kaydırma hareketi ile tepki verilir. Kamera Erol'a doğru hafifçe yaklaşırken dramatik etkiyi arttıran en büyük unsur filmde nadiren yer verilen müzik olmuştur.

Erol şehri terk edip ailesini bulmak isteyen öğrencisi Andrei ile manyetik alanı yasa dışı bir şekilde geçer. Cemil ile karşılaşmalarının ardından Cemil şehre geri dönmelerini tavsiye eder. Ancak Erol Cemil'e katılmakta ısrar eder, Andrei ise ailesini bulmak için Erol'dan ayrılır. Sandal yolculuğu Erol ve Cemil'in, Hz. Musa ile Hızır'ın yolculuğunu tecrübe etmeye başladıkları noktadır. Erol'un “beni de yanınıza alın” talebine karşın Cemil'in “sen bu yolculuğa dayanamazsın” diyerek sandala binip ayrıldığı, Erol'un ise birkaç saniye içinde karar verdikten sonra suya girip yüzerek sandala çıktığı anlar Erol'un o vakte kadar karşılaştığı en ciddi kırılma anı olarak yorumlanabilir. Erol'un bu davranışı Cemil'in söylediğinin aksi yönünde olmasına rağmen filmde karakterler arasında bir çatışmanın ve mesafenin bulunmadığı bir kısım başlamıştır. Buradaki planlarda kameranın ne Erol'a ne de Cemil'e alışıldıktan daha fazla yaklaşması söz konusu değildir. Genel plan, boy ve bel planlardaki çekimlerle karakterleri içinde buldukları hayal dünyasının zaman ve mekanından ayırmamaya özen gösterilir. Sınırlı kamera hareketi ile özellikle Cemil sandalla karadan ayrılmaya başladığında anlatıya katkı verilmektedir.

Kaplanoğlu, çizdiği hayal dünyasının maddi düzleminde Erol ve Cemil'e açık bir şekilde Kehf Sûresi'ndeki kıssayı yaşatmaya devam eder. İkisinin yolculukları kıssaya maddi bir düzlem kazandırır ve ruhsal olanla maddi olan iç içe geçer. Erol'un kendisiyle yola devam etme talebine rıza göstermesi ise Cemil için önemli bir karar anıdır. Bu defa iç mekanda bulunan karakterler bel ve göğüs plan gibi daha dar kadrailarla çerçevenmektedirler. Cemil ilk olarak Erol'a şehre dönüşü için yolu tarif ederken plan Erol'da tutulur. Erol'un üzüntüsünü Cemil ile yolculuğa devam etme talebinde bulunması takip eder. Ancak Erol'un hissiyatı cepheden bir çekimle verilip görsel olarak tümüyle açık edilmez. Erol, Cemil'in amorsundan bir profil çekimde görülürken, Cemil'in konuştuğu anlarda da plan Erol'da tutulmuştur. Karşı açıya geçildiğinde ise Cemil daha geniş bir açıda yine profilden görülmektedir. Plan boyunca konuşmaz ancak Erol'un talebini kabul ettiğini belli ederek önüne bir çift çizme koyar.

**Resim 20.** Mekanı ve karakteri karanlıkla bırakarak anlama yoğunlaşmak



Kaynak: Buğday (Kaplanoğlu, 2017) (Zaman Kodu: 01:19:06)

Buğday'ın görsel kimliğini oluşturan tercihler arasında “göstermek” kadar “göstermemek” de “aydınlatmak” kadar “karanlıkta bırakmak” da önemli bir yer tutmaktadır. Cemil ve Erol'un yolculuklarının başlamasının ardından gecelemek için çadırlarını kurdukları mekandaki dış-gece çekimi bu açıdan incelenmeye değerdir (Resim 20.). Kaplanoğlu'nun Bal'da olduğu gibi Buğday'da da yoğun bir şekilde kullandığı düşük anahtar ışıklı aydınlatma uygulamalarından biri olan bu



sahnede Erol ve Cemil insanlığın başından geçmekte olan zorlu imtihan karşısındaki tepkilerini ve yaklaşımlarını birbirlerine aktarmaktadırlar. Cemil ayrıca doğadaki varlıkların genetiğine müdahale edilerek insanın ruhsal yapısına da zarar verildiğini fakat insanın benliği sebebiyle bu durumun farkına varamadığını anlatır. Kaplanoğlu burada, modern aklın, bilim ve teknolojinin dünyaya yaşattığı tahribatın filmin ana eksenini oluşturmadığını ve ikincil bir öge olarak filmin aşkınlık düzlemine hizmet etmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Dünyanın modern insanın tahribatından, insanın ise kendi benliğinden kurtulmaya olan ihtiyacı doğrultusunda kompozisyonda mekan da karakterler de büyük oranda karanlıkta bırakılmaktadır. Sahnedeki ikili plan, yerde oturan karakterleri yine profilden görüntülemekte ve ikilinin siluet formları arka plandaki gökyüzünün aydınlığıyla belirginlik kazanmaktadır. Yerde yanan ateşin verdiği düşük yoğunluklu yumuşak ışık karakterlerin yüzlerinde küçük bir kısmı pozlayabilmektedir. Mekana verilen “ölü topraklar” ismi de aynı şekilde bir karanlık içinde imgesel karşılığını bulmakta ve alan derinliği taşımayan düzleşmiş bir arka plana sıkıştırılmaktadır.

### Sonuç

Sinematografik üslubu Yumurta, Süt, Bal ve Buğday filmlerinden seçilen sahnelerle çözümlenen Semih Kaplanoğlu sineması, görüntüye otonom bir yapı kazandıran bir sinema anlayışı sergilemektedir. Kaplanoğlu auteur bir yönetmen olarak, filmlerinde görsel kimliği oluşturmaya yönelik çalışmalarına görüntü yönetmenlerinden bağımsız olarak henüz senaryo aşamasında başlamaktadır. Kadrajı, açısı, ölçeği, kameranın sabit ya da hareketli kullanımı, kompozisyonu, aydınlatması ve diğer tüm öğeleriyle görüntü yönetimini filmin düşünsel ve ruhsal düzlemiyle bütünleşmeye sevk edecek bakış açısını, birlikte çıktıkları yolculukta görüntü yönetmenine aktarmaktadır. Görüntü yönetmeninin sinematografik uygulamaları bu bütünleşmeyi sağlayamadığında, Kaplanoğlu imgeyi peşinde olduğu anlama götürecek çözümleri arayıp bulmaktadır. Yönetmenliği öncesinde görüntü ekibinin kamera departmanında yer almış olan Kaplanoğlu, genellikle ilk görüntü yönetmenliği tecrübelerini yaşamakta olan isimlerle çalışarak filmlerine görüntü ekibi için bir okul işlevi de kazandırmıştır.

Kaplanoğlu, zamanı ve hareketi kesintiye uğratmadan vermeyi tercih ederken, kesintiye uğramayan hareket görünür gerçeklik düzlemindeki maddi halini aşarak ruhsal bir alana yönelmektedir. Kaplanoğlu, hareketi duysal sonuçlara odaklanan durumlardan uzaklaştırmaktadır. Tarkovsky gibi maddi gerçekliğin dolaysız hali üzerinden ruhsal anlam katmanına ulaşmanın peşinde olan Kaplanoğlu, izleyiciye kameranın ve kurgunun varlığını neredeyse hissettirmeyecek bir biçimsel istikamette olmuştur. Filmlerinde Tarkovsky’i çağrıştıran çok sayıda imgeye yer veren Kaplanoğlu’nun karakterleri, yine Tarkovsky filmlerinde, Bresson ve Dreyer filmlerinde olduğu gibi varoluşsal acılar çekmektedirler. Kaplanoğlu karakterinin arayışında oldukları ruhsal kurtuluş ve aşkın düzlemin, yine yukarıda sıralanan yönetmenlerde olduğu gibi net bir dindarlık formu taşımadığı görülmektedir.

Resimsel ilkeleri göz önüne bulunduran kompozisyonlara sıklıkla yer veren Kaplanoğlu, buralarda kimi zaman şiirsel, kimi zaman ruhsal irtibatlar kurmaktadır. Sinematografi, tüm filmlerde anlam katmanlarının oluşumunu doğrudan desteklerken, Yumurta ve Süt’ün ardından gelen Bal ve Buğday’da yeni uygulamalara yer verdiği görülmüştür. Yumurta ve Süt’te geniş ölçekli kompozisyonları, sabit ve uzun planlarla dolaysız bir zaman açan Kaplanoğlu, nadiren hareket ettirdiği kamerasını pan ve tilt gibi temel hareketlerle sınırlamıştır. Karakterin ruhsal durumunu mekânla birlikte anlamlandıran Kaplanoğlu, sabit kamera tercihinin de bir sonucu olarak karakterlerini kameranın gözetiminden çıkarmayı seçmiştir. Geniş kompozisyonların ön ve arka plan gibi farklı katmanlarında hareket eden karakterler sıklıkla kadraj dışına çıkarak kompozisyonu terk etmektedirler. Sabit kompozisyonlarda kadraj dışındaki karakterin kadrajın farklı noktalarından kompozisyona dahil olabilmesinin yanında, karakterin aynı çekimde yakın plandan uzak plana kadar çok farklı ölçeklerde izleyicinin karşısına çıkabilmesi kompozisyonlara tek bir merkezi perspektifin hâkim olmadığı göstermektedir. Her dört filmde de görülebilen çoklu perspektif anlayışı,

kompozisyonda sadece karakterin farklı düşünce imgelerine değil mekâna, tabiata, negatif alana ve kadraj dışına da alan açabilmektedir.

Bal ve Buğday'da ise alt ve üst açılı, orta ve yakın plan çekimlerin sayısının arttığı, uzun sabit ve sabit planlara daha çok kısa planın eklendiği, kesmelerin sıklaşarak hareketli kamera kullanımının anlatı için oldukça önemli bir hale geldiği görülmüştür. Karakter-mekân bütünlüşmesi ve karakterin ruhsal durumunu açığa çıkararak anlarda kaydırma hareketi ile karakter takip edilmektedir. Bal ve Buğday'da en çok dikkat çeken sinematografik yönelim düşük anahtar ışıklı, yüksek kontrastlı ve silüetleri sık kullanan kompozisyonların sayısının ve öneminin artmış olmasıdır. Yumurta ve Süt'ün görüntü yönetimindeki eksiltme tavrı kamera kullanımında kendini gösterirken, Bal ve Buğday'da ise aynı tavır aydınlatmada öne çıkmaktadır. İki film için de filmi taşıyan sahneler olarak değerlendirilebilecek, Bal'ın rüya sahnelerinde ve tümüyle bir hayal düzlemine dönüşen Buğday'da ise ana karakterin benliği anlama ve yüzleşme sahnelerinde aydınlatmaktan çok karanlıkta bırakmak üzerine kurulu bir görsel dil kullanılmıştır.

Netice itibariyle Semih Kaplanoğlu sinemada maddi olanın katı bir natüralizme, aşkın olanın ise bir fanteziye dönüşmesini engelleyecek bir denge arayışı içerisinde. Bu doğrultuda maddi olandaki manevi yönleri sezme ve manevi olana ise maddi bir suret kazandırma perspektifini Meleğin Düşüşü'nden sonra net bir şekilde taşımış ve sinematografik üslubunu da bizzat kendisi şekillendirerek bu perspektifin en büyük destekçisi haline getirmiştir. Sadelik ve eksiltmeyi görüntü yönetiminin temel ilkeleri olarak benimseyen Kaplanoğlu, sinematografik uygulamalarını bu ilkelere sadık kalarak, filmlerindeki anlam katmanları doğrultusunda şekillendirmektedir.

### Kaynakça

- Akkurt, A. Y. (2013). *Erol Akyavaş'ın gelenekle somutlaşan resimlerinde karşılaştırmalı kompozisyon çözümlenmeleri*. <http://acikerisim.akdeniz.edu.tr/handle/123456789/2228>
- Balázs, B. (1952). *Theory of the film*. Dennis Dobson.
- Balçı, F. (2019). Modern sanatta temsil krizi. *Journal of Arts*, 2(1), 63-76. <https://dergipark.org.tr/en/pub/jarts/article/536651>
- Belton, J. (2016). A case for close analysis. *Film Criticism*, 40(1). <https://www.jstor.org/stable/48731202>
- Boztunalı, Z. S. ve Başbuğ, F. (2017). Paul Cezanne'nin sanatında doğa çözümlenmeleri. *SED Sanat Eğitimi Dergisi*, 5(2), 147-156. <https://doi.org/10.7816/sed-05-02-02>
- Bresson, R. (Yönetmen). (1962). *Procès de Jeanne d'Arc [Film]*. Agnes Delahaie Productions.
- Brown, B. (2021). *Cinematography: Theory and practice for cinematographers and directors*. İçinde *Cinematography: Theory and Practice for Cinematographers and Directors, Fourth Edition* (Fourth Edition). Taylor and Francis.
- Çiçek, D. ve Gülşen, E. (2018, Ekim). Semih Kaplanoğlu ile varlık/zaman/mekân ekseninde sinemanın hakikati ve görsel düşünme üzerine. *Düşünen Şehir*, 32-39.
- Del Rio, C. ve White, L. J. (2016). Maneviyatı dindarlıktan ayırmak: Hilomorfik bir bakış açısı. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 37, 73-114. [https://www.academia.edu/download/52138958/tasavvufdergisi\\_maneyiyati\\_dindarliktan\\_ayirmak.pdf](https://www.academia.edu/download/52138958/tasavvufdergisi_maneyiyati_dindarliktan_ayirmak.pdf).
- Gülşen, E. (2021, Mart). *Buğday'ın nefesi üzerine*. <https://envergulsen.wordpress.com/2021/03/11/bugdayinnefesi-uzerine>.

- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2001). *Herkes kendi evinde [Film]*. Haylaz Production.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2005). *Meleğin düşüşü [Film]*. Kaplan Film.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2007). *Yumurta [Film]*. Kaplan Film.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2009). *Süt [Film]*. Kaplan Film.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2010). *Bal [Film]*. Kaplan Film.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2017). *Buğday [Film]*. Galata Film, Kaplan Film.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2019). *Bağlılık Aslı [Film]*. Kaplan Film, Sinehane.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2021). *Bağlılık Hasan [Film]*. Sinehane.
- Perkins, V. (1972). *Film as film; understanding and judging movies*. <https://eric.ed.gov/?id=ED070311>
- Suner, A. (2012). Yusuf'u yanlış anlamak Semih Kaplanoğlu'nun yumurta- süt-bal üçlemesi üzerine. İçinde U. T. Arslan (Ed.), *Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*. Ed: Arslan (ss. 57-70). Metis Yayınları.
- Suner, A. (2014). The new aesthetics of Muslim spirituality in Turkey: Yusuf's trilogy by Semih Kaplanoğlu. İçinde C. Bradatan & C. Ungureanu (Ed.), *Religion in Contemporary European Cinema The Postsecular Constellation* (ss. 44-40). Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315832876-4/new-aesthetics-muslim-spirituality-turkey-asuman-suner>
- Şentürk, R. (2013). *Postmodern kaos ve sinema*. Avrupa Yakası Yayınları.
- Şirin, U. (2010). *Semih Kaplanoğlu Yusuf'un rüyası*. Timaş Yayınları.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş zaman* (Çev. Ant, F.). Agora Kitaplığı.

## Cinematography in Semih Kaplanoglu Cinema and the Layers of Meaning Revealed by Visual Language

Hasan Ramazan YILMAZ\*

### Extended Abstract

Semih Kaplanoğlu pursues an understanding of cinema that opens the image to time and spiritual experience, that prioritizes not visuality and showing but the ability to offer time an uninterrupted space of existence. Andrei Tarkovsky, one of the most prominent references in Kaplanoğlu's understanding of cinema, focuses on the film's character of directly conveying the material reality it records and the simplicity of life that can experienced over time without interruption. Although cinematography is a tool that raises the dramatic action in classical narrative cinema, in Semih Kaplanoğlu films, it creates pure visual and audial situations. It considered as one of the most important stakeholders that opens the film art to time and spiritual experience.

Technical applications in cinematography enables the construction of visual identity in a film, and they have a crucial place within the scope of narrative structure and creation of meaning in cinema. When the image management practices in Kaplanoğlu's films are analyzed, the functions of the cinematographic style that makes the audience witness the characters' spiritual moods can see. This research focuses on the cinematographic style that the directing of photography practices in Semih Kaplanoğlu cinema reveal. Here, an answer sought to questions of how this style affects the formation of the intellectual and spiritual layers established in Kaplanoğlu films.

Kaplanoğlu's cinematographic style thematically devotes itself human spiritual experiences and finding spiritual peace and makes significant contributions to the meaning world of the films. This study examined how cinematographic practices participate in the narrative structure and creation of meaning in Kaplanoğlu's cinema. It determined that the meanings produced are possible not through the actions and dialogues of the characters but through pure visual and audial situations established by cinematography.

Practices in the field of directing of photography in Semih Kaplanoğlu's films can expressed as aesthetic factors that ensure the formation of the unity of meaning. The covered subjects and the discoveries about human beings, nature and existence observed as a result are told not with a literary language that prioritizes the level of events in the stories but with a visual language that opens the images of film art to observation from a cinematographic perspective. The relationship between cinematography and the meanings in the film examined by close analysis method.

While determining the scope of the research, Semih Kaplanoğlu's film Herkes Kendi Evinde (2001), which shot by applying classical narrative principles, and the film Angel's Fall (2004), which

---

\* Assist. Prof. Dr., İbn Haldun University, e-mail: ramazan.yilmaz@ihu.edu.tr, orcid.org/0000-0003-4880-7949, İstanbul, Türkiye

shot in a period when Kaplanoğlu's understanding of "spiritual realism" cinema had not yet been formed, were excluded from this section. The first film of the Bağlılık Trilogy, Bağlılık Aslı (2019), and the second film Bağlılık Hasan (2021) excluded from the scope since not all of the common cinematographic structure that will emerge in the trilogy can be seen in these two films. The Yusuf Trilogy: Egg (2007), Süt (2008), and Honey (2010) that are considered the maturation point for Kaplanoğlu in his understanding of cinema and the subsequent Grain (2017) are considered works that build the same film language, included in the analysis.

When Kaplanoğlu's interest in spirituality is evaluated, it should be noted that he does not approach cinema with an understanding of representing Islamic values, examples of which have been seen in Türkiye since the 1970s. It should be underlined that Kaplanoğlu's films are not a continuation of the national cinema tradition in Türkiye and while there is a call and search for spirituality that Muslims can have, this is happening without addressing any current religious issues. In Kaplanoğlu's vision of "spiritual realism" that manifests itself in Yusuf Trilogy, it can be stated that auteur directors such as Robert Bresson, Ingmar Bergman and especially Andrei Tarkovsky, who explore spirituality in their films, have a great influence.

The expression "spiritual realism" used by Semih Kaplanoğlu to describe his cinema is directed towards God on one side and towards life on the other. Kaplanoğlu describes his spiritual realism approach as relying only on realism or only on metaphysics may not fully encircle the truth. One may slip into a rigid naturalism, the other into a fantasy detached from reality. What unites these two extremes must include spirituality within reality and reality within spirituality... We do not only live with reality; we also live behind the meaning, behind the visible. I am looking for that balance (as cited in Şirin, 2010, s. 185).

Kaplanoğlu, who opens the compositions out of the frame and connects the negative space in the frame to the spiritual space outside the frame in Egg, who hides the character's spiritual state in the choice of whether or not to cross the border between the two ends of the composition in Süt, who reveals the character's spiritual tension in the compositions where the light decreases, and the contrast increases in Bal, in Wheat, he embodies the spiritual in a dream plane purified from colours.

Kaplanoğlu, whose large-scale compositions in Egg and Milk open a direct time with still and long plans, restricts his camera, which he rarely moves, to basic movements such as pan and tilt. Making sense of the character's spiritual state together with the space, Kaplanoğlu chose to remove his characters from the surveillance of the camera as a result of his still camera preference. Characters moving in different layers of large compositions, such as foreground and background often leave the composition by going out of the frame. The character outside the frame in fixed compositions can be included in the composition from different points of the frame, as well as the character can appear before the viewer in many different scales from close-up to distant plan in the same shot shows that the compositions are not dominated by a single central perspective. The multiple perspective understanding, which can be seen in all four films, can open space not only for different thought images of the character in the composition, but also for space, nature, negative space and out of frame.

In Honey and Grain, the number of upper and lower angles, medium and close-up shots increased, more short plans were added to long, still plans, and the use of moving camera became very important for the narrative by increasing the frequency of cuts. The character is followed with panning movement in moments that reveal character-space integration and the character's spiritual state. The most striking cinematographic orientation in Honey and Grain is the increased number and importance of compositions with low key light, high contrast and frequent use of silhouettes. While the diminishing attitude in the directing of photography of Egg and Milk manifests itself in the use of the camera, in Honey and Grain the same attitude comes to the fore in lighting. In the dream sequences of Honey, and in the scenes of the main character's self-

understanding and confrontation in Grain, which can be considered as the scenes that carry these films, Kaplanoglu completely turns into a dream plane, a visual language based on darkening rather than illuminating.

As a result, Semih Kaplanoğlu is in search of a balance that will prevent the material turning into a rigid naturalism and the transcendental into a fantasy in cinema. In this direction, he clearly carried the perspective of sensing the spiritual aspects in the material and giving a material form to the spiritual after Angel's Fall, and shaped his cinematographic style himself, making him the biggest supporter of this perspective. Adopting simplicity and subtraction as the basic principles of image management, Kaplanoğlu shapes his cinematographic practices in line with the layers of meaning in his films by being faithful to these principles.

**Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı/ Contribution of Authors**

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

*The research was conducted by a single author.*

\*\*\*\*\*

**Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest**

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

*There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.*

\*\*\*\*\*

**İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy**

Bu makale bir benzerlik taramasından geçirilmiştir ve dergi beklentilerini karşılamaktadır.

*This article has undergone a plagiarism check and meets the expectations of the journal.*

\*\*\*\*\*

**Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement**

Bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

*In this study, the rules stated in the "Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive" were followed.*