

# YUSUF'UN KADINLARI



Aslı Gön

## Öz

Bu makale, Semih Kaplanoğlu'nun yönettiği Yusuf Üçlemesi'nde –*Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010)– yer alan, ana karakterler başta olmak üzere, kadın karakterlerin temsillerini, ataerkil sistemin kullandığı ve devamını sağladığı kalıpyargılar açısından gösterim sırasının tersini izleyerek incelemeyi amaçlar. Aynı zamanda makale, gösterim sırasını izleyerek, erkek karakterin hikâyesini annelik üzerinden çözümler ve bu çözümlenmenin sonucunda da aynı ana karakterlerin önemli ve farklı anlamları olduğunu öne sürer.

**Anahtar Sözcükler:** Yusuf Üçlemesi, kadın temsili, kalıpyargılar, annelik.



## Yusuf and His Women

### Abstract

This article examines the portrayal of women, particularly the main female characters, in Yusuf's Trilogy: *Egg* (2007), *Milk* (2008), and *Honey* (2010), directed by Semih Kaplanoğlu, considering the three films in reverse order of their showing. It identifies stereotypes and acknowledges that continuity is ensured by patriarchy. Then, following the order in which they were shown, the article analyses the male protagonist's story, focusing on the prominence of motherhood. It also advances the idea that the same main characters in successive films are suggestive of significantly different meanings.

**Keywords:** *Yusuf's Trilogy*, representation of women, stereotypes, motherhood.

## Giriş

Yönetmenliğini Semih Kaplanoğlu'nun yaptığı *Yusuf Üçlemesi*, adından da anlaşılacağı gibi, bir erkeğin hikâyesi. Merkezine erkeği alan ve onun etrafında gelişen, ilerleyen ve yolculuğunu takip eden üç filmin –gösterim sırasıyla *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010)– bütünleşmiş hali. Sorulacak ilk soru şu: Merkezine erkeği alan bir hikâye kadını nasıl konumlandırır?

Ursula Le Guin, *Kadınlar Rüyalara Ejderhalar* kitabında *çuval kuramı*'ndan<sup>1</sup> ve tarihöncesi insanın toplayıcılık ve avcılıkla nasıl iki farklı hikâye oluşturduğundan bahseder. Tarihöncesi çağlarda insanların, beslenmelerinin büyük bir çoğunluğunu çok fazla emek harcamadan toplayıcılıkla sağladığını, çok fazla çalışmamanın da başka şeyler için zaman yarattığını yazar. Ayrıca insanların bu artan zamanda mamut avlamaya karar vermiş olabileceğini, bunun sonucunda da avcılarını topluluğa sadece etle değil aynı zamanda hikâye ile döndüğünü söyler (2009, s. 52). Avcılık için “hayatı değiştiren şey et değildi [...]. Hikâyeydi” (2009, s. 52) der; çünkü Le Guin'e göre bu ikinci hikâyede yalnız eylem değil, bir de kahraman var (2009, s. 53). Toplayıcılık her seferinde kendini tekrarlar; çünkü anlatılacak heyecanlı bir şey yoktur. Toplayıcılar dolaşmak ve bir kabı doldurmaktan ibaret hareketlerini yineleyip dururlar. Avcılık ise tehlikeli ve heyecan dolu bir serüvene dönüşür; çünkü işin içinde mızrak kullanmak, öldürmek, parçalamak ve her seferinde avlanmak için başka bir yol bulmak vardır. İki farklı hikâye iki farklı nesneye varır: Mızrak ve Çuval. Başka bir deyişle iki farklı nesneden, iki farklı hikâyeye ulaşırız. Le Guin, “her şeyi hikâyeye değiştiriyor” (2009, s. 55) diyerek bu iki nesneden tarihi, kültürü ve hikâyeyi kimin yazdığına gelir. “Kültürün doğuşu ve gelişimi sokmaya, parçalamaya, öldürmeye yarayan uzun ve sert aletlerin kullanımıyla açıklandığı müddetçe” (2009, s. 54), sakın ve gösterişsiz ilerleyen diğer hikâye ve o hikâyenin öznesi yani kadın elinde mızrak yerine çuval tuttuğu için kahraman ilan edilmez, onun hikâyesi duyulmaz. Dolayısıyla tarihin ve kültürün dışına itilerek merkezden uzağa konumlandırılmış olur. Oysa çuval kuramı, bu ikinci planda kalan hikâyeyi takip etmeyi amaçlar yani mızrağın tam tersi bir yönde ilerler.

*Üçleme*'ye gelince, daha adıyla hangi hikâyenin ve nesnenin peşinden gittiği çok açık. Elbette Yusuf bir mamut avcısı ya da “mitolojik bir kahraman değildir; ama yaşadığı deneyim, ona ruhunu kazandırdığı için kahraman olarak görülebilir” (Büker & Akbulut, 2009, s. 173). Ayrıca Yusuf'u hikâyenin kahramanı yapan başka nedenler de vardır. Bunların ilki, olay örgüsünün merkezinde yer almasıdır. Her üç filmde de, Yusuf'un başına gelenlere,

---

<sup>1</sup> Le Guin, çuval kuramını Elizabeth Fisher'in *Women's Creation (Kadınların Yarattığı)* adlı kitabından ödünç alır.

yolculuğuna, iç dünyasına, tanıklıklarına ve takip ettiklerine seyirciyizdir. Diğer bir neden, zaman zaman kameranın Yusuf'la birleşmesidir. Yusuf'un, *Bal*'da annesinin ayak bileklerine ve *Yumurta*'da Ayla'nın ensesine baktığı sahnelerde bakış açısı çekimi (*point-of-view shot*) kullanılmıştır. Böylece kamera karakterin gözlerinin olduğu yere yerleştirilir ve karakterin gördükleri izleyiciye sunulur (Bordwell & Thompson, 2009, s. 477). Yusuf'u filmlerin kahramanı yapan bir diğer nedense yaşadığı değişimdir. Todorov'a göre ideal anlatı, denge (*equilibrium*) ile başlar; bozulan denge tekrar kurulduğunda, ilk denge ikincisine benzese bile onunla asla özdeş değildir (1987, s. 111). Yusuf, filmlerde ilk dengeden ikincisine –babası ile olan ilişkisinden babasız olmaya, şair olma çabasından madende çalışmaya, kasabadan kurtulma ve İstanbul'a geri dönme düşüncesinden kasabaya yerleşmeye– bir değişimle varır. Son olarak, *Üçleme*'ye adını da vererek, filmlerin hem ana konusu hem de merkeze yerleşen kahramanı olur; çünkü “adı olmayan hiçbir şey var olamaz; ad, varoluş demektir” (Berktaş, 2000, s. 52). *Üçleme*'nin adı tüm Yusuf'ları birleştirir, farklı soyadlarına rağmen –*Bal*'da Yusuf Özbek, *Süt*'te Yusuf Güner, *Yumurta*'da Yusuf Köksal– üç Yusuf'u bir arada tutar; çünkü aynı zamanda her film, bir insanın onu bütünleyen farklı evrelerini anlatır: *Bal*'da çocuk-Yusuf, *Süt*'te genç-Yusuf, *Yumurta*'da yetişkin-Yusuf. “Üç film, farklı bağlamlarda, farklı coğrafya ve dönemlerde geçiyor olsa da bir karakterin, Yusuf'un öyküsü olarak okumaya” çağırır izleyiciyi (Akbulut, 2010, s. 40-41). Filmler gösterim sırasıyla izlendiğinde, Yusuf gençliğinden çocukluğuna döner, ama tersi bir sıra izlenirse Yusuf gözlerimizin önünde büyür ve yetişkin biri olur. Üç Yusuf'un tek bir kişi olarak algılanmasının bir nedeni de filmlerde birbirini bağlayıcı öğelerin bulunmasıdır: Babadan miras kalan sara hastalığı ve ceket, başka bir babanın olmaması, su arama ve kuyu, ip yapımı, şiir ve yazmak.<sup>2</sup> Tüm bunlar, “Yusuf” adına ek olarak, bir kişinin hayatını oluşturur. Tüm parçalar Yusuf'u merkeze iter ve onu filmin kahramanı yapar.

*Yusuf Üçlemesi*, çuval kuramını yani diğer hikâyeyi takip etmeyerek, bir erkeği merkeze aldığına göre böyle bir hikâyede kadın nerede durur? Seçilen hikâye ve kahraman vasıtasıyla bakış açısı da belirlenir. Eril bir bakış açısı, eril kahramanın ve onu anlatan eril hikâyenin doğrudan sonucudur; çünkü burada eril cinsiyetin egemenliği söz konusudur. “Ataerkil sistem, bir kez kendini karmaşık hiyerarşik ilişkilerin işlevsel sistemi olarak meşrulaştırdıktan sonra toplumsal, ekonomik ve cinsel ilişkileri dönüştürür ve bütün düşünce sistemlerine egemen olarak, özellikle cinsiyet kimlikleri ve rolleri konusunda bir dizi önkabulün yerleşmesine yol açar” (Berktaş, 2000, s. 26). Bu durumda eril kahraman, kadını hikâyesine dâhil ettiğinde aynı eril bakış açısını kadını anlatırken de kullanır. Erkeğin durduğu ve baktığı yerden anlatılan kadınlar, ataerkil sistemin ve söylemin içinden nasıl görülmek isteniyorsa öyle aktarılır ve aynı zamanda “cinsiyet rollerinin toplumsal kurumlarla, geleneksel bir anlayışla biçimlendirildiği, çoğu toplumda kadınların diğerleriyle olan ilişkileriyle tanımlandığı (birinin eşi, annesi, kızı gibi) toplumsal ve psikolojik baskının

<sup>2</sup> Ayrıca yönetmen, Cihat Duman'la yaptığı söyleşide, *Bal*'da Yusuf'un çocukluğunu canlandıran Bora Altaş'ı görüşünden bahseder ve “onun bakışı benim için çok önemliydi. *Süt*'teki ve *Yumurta*'daki Yusuf'un bakışımı arıyordum” (Kaplanoğlu & Duman, 2010, s. 33) der.

kişilik yapısında sürdürüldüğü” (Chodorow’dan aktaran Öztürk, 2000, s. 16) görülür. *Üçleme*’de yer alan gerek ana gerekse yan kadın karakterlerin büyük çoğunluğu, Yusuf’la ya da başka bir erkekle olan ilişkileriyle tanımlanır: Yusuf’un annesi, eski sevgilisi, sınıf arkadaşı, babaannesi, Rahmi Dayı’nın torunu, Yakub’un karısı, Cevdet’in karısı. Bu şekilde tanımlanan karakterler kalıpyargılarla (*stereotypes*) temsil edilirler. Franzoi, toplumsal cinsiyete dair bilgimizin büyük bir kısmının kalıpyargılara dayandığını söyler ve toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını, toplumun kadınların ve erkeklerin niteliklerine ilişkin beklentileri olarak tanımlar (1996, s. 131). Ataerkil sistemin egemen olduğu bir toplumda, güç ilişkilerinin doğrudan sonucu olarak eril bakış açısı, kalıpyargıları hem üretir hem de onların devamlılığını sağlar. Bu açıdan *Üçleme*, eril kalıpyargıları kullanarak ataerkil sistemin yanında yer alır. Filmler, üç ana kalıpyargıyı kullanır: “Cahil Kadın”, “Günahkâr Kadın” ve “Evdeki Melek”. Böylece kadınların büyük bir kısmı özel alanda resmedilir. Bu yansıtmanın temelinde kalıpyargılar kadar eril film dili, olay örgüsü ve kalıpyargıların üretilmesinde de rol oynayan din yer alır. Bunlar kullanılarak kadın karakterler, hikâye Yusuf’un hikâyesi olduğu için, onunla bağlantılı ama merkezden uzakta, onun arkasında ya da çevresinde konumlandırılır. Diğer yandan yine hikâye Yusuf’un hikâyesi olduğu için, filmler çok yönlü okumalara olanak tanıyan zengin içerikleriyle Yusuf’a da odaklanmamızı gerektirir. Bu durumda sorulacak diğer soru, Yusuf’un hikâyesi takip edildiğinde, ondan yola çıkarak incelendiğinde aynı kadın karakterlerin hangi farklı anlamlara geldiğidir. Kalıpyargılar yerine zaten merkezde olan Yusuf’a ve onun yolculuğuna odaklanmak özellikle aynı ana kadın karakterlere farklı anlamlar yükler ve bu kez sağladığı beden, besin ve ses ile annelik, Yusuf için olmazsa olmazıdır. Yazıda kadın karakterlerin konumlandırılışı kalıpyargılarla çözümlenirken gösterim sırasının tersi, Yusuf ve yolculuğu çözümlenirken zaman kavramımızın aksi yönünde ilerleyen gösterim sırası izlenecektir. Böylece bu iki yönlü çözümleme sonucunda aynı kadın karakterlerin farklı anlamlara bürünüşü netlik kazanır.

### Cahil Kadın

*Bal*’da ana kadın karakter Yusuf’un annesi Zehra’dır. Zehra, çocuk-Yusuf’un annesi olmakla birlikte Yusuf’un babası Yakub’un zıttı olarak da yer alır filmde. Cahil Kadın imgesi karşılaştığımız ilk kalıpyargıdır. Berktaş, kadın-erkek kimlikleri ve rolleri konusunda toplum ile kültür tarafından belirlenmiş önkabuller ya da kalıpyargılar bulunduğunu belirtir. Ayrıca kadınlık ve erkeklik kalıplarının/imgelerinin kültürün olduğu kadar dinin de ürünü olduğunu söyler (2000, s. 16). Ataerkil sistemin toplumsal kurgusunda dinin hem ilk filmde hem de diğer iki filmde kalıpyargıların bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Cahil Kadın imgesi kadını bilgiden yoksun ve uzakta tutulmuş bir konumda sunar. “Erkekler, rasyonel zihinsel yetenekleriyle dünyayı yorumlar ve düzene sokarlar. Kadınlar çocuk doğurma ve yetiştirme yetenekleri dolayısıyla günlük yaşam ve türün yeniden üretilmesi işlevini üstlenirler” (Berktaş, 2000, s. 27). Bu şekilde kadınlar bilgiden muaf tutularak, aklın ve bilginin sağladığı gücün sahibi olarak görülmezler. Biyoloji, toplumsal işbölümü ve din birlikte hareket ederek kadını bir kalıpyargının içine yerleştirir. İlk filmde bu, cehalettir.

Filmde bilgiyi elinde tutan üç erkek karakter var: Tanrı-Baba Yakub, öğretmen ve din görevlisi/hoca. Her üç karakter, ağırlıkları farklı olsa da, Yusuf'un çevresindedir. Zehra da, annesi olması nedeniyle Yusuf'un çevresindedir, ama asıl konumlandırıldığı yer, Cahil Kadın imgesiyle, bilgiyi elinde bulunduran/her şeyi bilen Baba Yakub'un tanrısal konumunun karşısındır. Yusuf, babası kayboluncaya kadar görsel ve fiziksel, sonrasında da zihinsel olarak sürekli babasının peşindedir. Onunla vakit geçirir, onunla birlikte kovanlara gitmek ister; ona yardım eder ve sorularını yöneltir. Yakub, Yusuf'un tüm sorularına cevap verir. Aralarında bir iletişim ve paylaşım vardır. Yusuf babasını, özellikle o ağaçtayken, hayranlıkla izler; onu yükseğe, tanrısal kata yerleştirir. Nitekim filmin ilk (emir) cümlesi ve/veya ilk sözcüğü "Oku!" olur. Karanlıktan gelen sesi ve emri duyan Yusuf, takvim yaprağını koparır ve okumaya başlar. "Oku!" emri, Kur'an-ı Kerim'in indirilen ilk suresi, Alak Suresi'nin birinci ayetidir. "Yaratan Rabbinin adıyla oku/çağır!" (Öztürk, 2010, s. 17). Alak, embriyo, ilgi ve pıhtı anlamına gelir ki bu da başlangıç demektir. Tanrı'nın ilk emri okumaktır ve bu görev bir erkeğe verilir. Aynı şekilde Yakub, Yusuf'a okumasını buyurur ve Yusuf emri yerine getirir. "Oku!" emriyle tanrısal bilgi bir erkeğe aktarılır; böylece Yakub'un tanrısallığı kesinlenir ve kadını yok sayan hiyerarşik düzen sağlanır.

Takvim yaprağını okuduktan sonra Yusuf, babasından yeni bir şey öğrenir: Rüyalar uluorta ve sesli anlatılmaz. Yusuf rüyasını babasının kulağına fısıldar.<sup>3</sup> Aralarında dolaysız bilgi aktarımı söz konusudur. Fısıldaşmaları, filmin ilerleyen sahnelerinde hem iç alanda hem de dış alanda devam eder. Yakub, bal ve çiçekler üzerine Yusuf'u sorgular, onu doğru bilgiye yönlendirir; Yusuf da bir yandan istekle cevaplar bir yandan da önde ilerleyen babasının izinden gider. Baba-oğul günlük olayları da paylaşırlar. Akşam yemeğinden sonra masada yine fısıldaşarak konuşurlar. Zehra, masaya bir tabak elma getirir ve çekilir; masada yer almaz. Elma, Âdem ve Havva'nın Cennet'ten kovulmalarının yani ilk günahın simgesi olagelmıştır. Her ne kadar Kur'an-ı Kerim'de<sup>4</sup> ve Eski Ahit'in Yaratılış bölümünde<sup>5</sup> elma sözcüğü geçmese de yasak ağaç/meyve ilk önce ve evrensel olarak elma ile somutlaşır. Yasak meyve, tanımı gereği, doğrudan bilgiye ulaşılan herhangi bir arzu nesnesi olabilir.<sup>6</sup> Kadın elmayı ilk yiyen olarak bilgiye de ilk ulaşandır aslında; ama sonuçta -acı çekerek doğum yapması ve

<sup>3</sup> Yusuf Suresi indirilen 53. suredir. Burada babası Yusuf'a rüyasını kardeşlerine anlatmamasını salık verir. Onlara güvenmez. Kardeşleri Yusuf'u babalarından kıskanırlar ve onu bir kuyuya atarlar. Yusuf, bir yolcu kafilesi tarafından bulunup satılır. Uzun süre zindanda kalır. Kralın rüyasını doğru yorumladığı için kurtulur (Öztürk, 2010, s. 190-201).

<sup>4</sup> "Ve Âdem'e şöyle buyurmuştu: 'Ey Âdem, sen ve eşin cennete yerleşin ve orada dilediğiniz yerde, bol bol yiyin. Ama şu ağaca yaklaşmayın, yoksa zulme sapanlardan olursunuz'" Bakara Suresi 35. ayet (Öztürk, 2010, s. 398).

<sup>5</sup> "RAB Tanrı Aden bahçesine bakması, onu işleme için Âdem'i oraya koydu. Ona, 'Bahçede istediğin ağacın meyvesini yiyebilirsin' diye buyurdu, 'Ama iyiyle kötüyü bilme ağacından yeme. Çünkü ondan yediğin gün kesinlikle ölürsün'" Yaratılış. 2:15-17 (Kutsal Kitap, 2009, s. 3).

<sup>6</sup> Batı Avrupa'da genellikle elma olarak tasvir edilir. Âdem elması (Adam's apple), yasak meyveyi yiyen Âdem'in boğazına elmanın takılması olarak açıklanır. Elma ile doğrudan bağlantı kurulmasının nedeni ise Latince Malus sözcüğünün sıfat olduğunda kötülük, isim olduğunda elma anlamına gelmesidir. [http://en.wikipedia.org/wiki/Forbidden\\_fruit](http://en.wikipedia.org/wiki/Forbidden_fruit)

Âdem'le birlikte Cennet'ten kovulmasının yanı sıra– ikincil konuma itilerek cezalandırılır.<sup>7</sup> Bu ceza onu bilginin uzağında tutar çünkü yöneten, bilginin de sahibidir artık. İkincil konuma itilen Zehra, günlük olayları, elmayı paylaştıkları gibi paylaşan baba-oğulun yanında değildir; paylaşımın ve bilginin dışında tutularak cahil bırakılır. Bu şekilde taraf oluşturan baba-oğul/erkek bilmesinlercilikle<sup>8</sup> anneyi/kadını altta ve öteki olarak tanımlar. Yusuf aynı tutumu, babası kaybolduktan sonra annesinin gördüğü rüyayı anlatması sırasında yineler. Zehra, Yusuf'u kucığına oturtur ve rüyasını anlatır. Rüyaların uluorta ve sesli anlatılmayacağı bilgisine sahip Yusuf, bunu annesinden gizler, onun rüyasını anlatmasına engel olmaz; böylece babasıyla kurduğu ortaklığı sürdürür ve annesini bu bilgiden mahrum bırakır. Zehra'nın rüya anlatma sahnesi başka açıdan da önemlidir. Yusuf'u kucığına aldığına ona çoğul seslenir: “Dün gece çok güzel bir rüya gördüm biliyor musunuz?” Buradaki çoğul sesleniş, kadının dil konusundaki yetersizliğiyle Cahil Kadın imgesini pekiştirirken –çünkü karşısında dil eğitiminin ilk basamağında bir çocuk vardır– aynı zamanda baştan beri var olan baba-oğul birleşmesini de kadına onaylatır. Koca ve oğul bir bedende birleşir. Cehalet ona rüyasını sesli anlattırırken, kadın kendi sözüyle karşı tarafta kalır.

Cahil Kadın kalıpyargısı, Yusuf'un en önemli sorusu gündeme geldiğinde de sürdürülür: Babam nerede? Zehra, Yusuf'un hayatındaki bu en önemli bilgi eksikliğine bir cevap veremez. Bu konuda ona kaynak ve bilgi sağlayamaz. Ölüm haberinin kendisine getirilişine dek bu konuda çaresiz ve bilgisizdir; yaptığı birkaç soruşturmanın sonucunu da alamaz. Yakub'un yok oluşunun Yusuf'ta bıraktığı boşluğu dolduramaz Zehra. Yusuf onunla vakit geçirmek istemez, ona yardım etmekten kaçınır, ışığı açıp kapatarak tepki gösterir, onunla sözel iletişim kurmaz, tek başına fısıldayarak ders çalışır. Zehra'nın Yusuf'a okuma ve dersleri konusunda en ufak bir katkısı görülmez filmde. Okul meselesine “Ne olacak bakalım?” endişesiyle yaklaşmaktan öteye gitmez tutumu. Yaptıkları Yusuf'ta merak uyandırmaz. Onu daha çok ev ve bahçe işlerinde görürüz. Masayı toplar, elma getirir, fasulye ayıklar, bulaşık yıkar, çörek yapar, çay keser. Zehra'nın bu şekilde eve ve evde yapılan işlere tabi olması da onu bilgiden yoksun kılar. Asıl geçim kaynağı olan arıcılık ise erkeğin yani Yakub'un kontrolündedir. Bu konuda Zehra fikir de beyan etmez ve/veya onun fikri de sorulmaz. Zehra ve Yakub arasında geçen kısacık konuşma –Zehra'nın Yusuf'u hocaya göstermekle ilgili sorusunu cevaplamak yerine Yakub, arılarla ilgili endişesinden ve yapacağı yolculuktan bahseder– kadın ve erkeğin farklı konumlandırılmasının ve cinsiyetçi iş bölümünün sonucudur; ayrıca Yakub yolculuğu için hazırlanırken onunla gitmek isteyen

<sup>7</sup> Yaratılış. 3:16 (Kutsal Kitap, 2009, s. 4)

<sup>8</sup> Latince karartmak, karanlıkta bırakmak anlamına gelen *obscurare* sözcüğünden doğan *obscurantism* (bilmesinlercilik) kimi toplumsal sınıfların belli bir eğitim düzeyini aşmaması ve aydınlatıcı birtakım bilgilerle donatılmaması gerektiğini ileri süren ve genellikle özgür düşüncelere karşı koyanların tutumuna verilen addır. <http://wordsmith.org/words/obscurantism.html>. <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=45799>. Alev Alatlî ise *obscurantism*'i “meseleleri bilerek isteyerek muğlâklaştırmak” (2002, s. xxi), “ilerlemeyi ve aydınlanmayı önlemek amacıyla kavram ve meseleleri muğlâklaştırmak, saklamak, olduğundan başka türlü göstermek” (2002, s. 2) şeklinde açıklar.

Yusuf'a evde kalıp annesine bakması gerektiğini söyler; böylece kadın bir erkek çocuğuna teslim edilir. “Kuşaklardan kuşaklara aktarılan, öğrenilen [...] özellikler ilişkilerdeki beklentileri de oluşturmaktadır. Aile içi ilişkiler bu alışıldık rol beklentileri çerçevesinde örülmektedir. Kız çocuklar anne rolüne, erkek çocuklar baba rolüne hazırlayıcı bir sosyalleşmeden geçirilirken kimin kime tabi olacağı da öğretilmektedir” (Kümbetoğlu, 2010, s. 40).

Din görevlisi/hoca, Zehra'nın medet umduğu bir bilgi kaynağıdır. Hem kelime anlamıyla<sup>9</sup> hem de Zehra'nın ondan yardım istemiş olmasıyla, hoca bilen konumundadır. Bu da Yusuf'un onu Yakub'la, aynı derecede olmasa da, aynı yerde görmesini sağlar. Zehra, Yusuf'un sorularını cevaplayamadığı gibi kendi sorularını da cevaplayamaz. Babasını hiçbir şekilde yardım alırken görmeyen Yusuf, annesini soruştururken, cevaplar ararken görür. John Berger *Görme Biçimleri*'ne, görmenin konuşmadan önce geldiğini, çocuğun konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrendiğini söyleyerek başlar (2004, s. 7). Yusuf kadar az konuşan ama çok izleyen bir çocuğun çevresinde gözlemlediği kalıpyargılarla şekillenmiş, cinsiyetçi işbölümüne tabi kadınlar ve erkeklerdir. Babasından “Okul!”, annesinden de “Sütünü iç!” emrini alan Yusuf için Cahil Kadın imgesi karşısında, bilgiyle aralarında doğrudan bağ kurulmuş erkekler yer alır. Tanrı-baba ve hoca dışında, okulda da Yusuf eril bilgi kaynağı ile karşı karşıyadır. Babasının “Okul!” emrini yerine getirebilmek için öğretmeniyle de işbirliği yapmak zorundadır; çünkü okuyabildiğinin kanıtı olan –sınıfın en yüksek rafına yerleştirilmiş– kırmızı kurdeleyi takacak olan öğretmendir. Önceleri her ne kadar kendisinden daha başarılı bir kız öğrenciyi izlese de filmin sonuna doğru sınıf karışarak cinsiyetsiz bir topluluğa dönüşür ve önemli olan tek şey Yusuf'un okuyabildiğinin olumlanması olur. Bunu da kanıtlamak istediği tek kişi babasıdır, ama kurdelenin takılmasının ardından eve koşan Yusuf, evin önündeki kalabalık ve ağlaşmalardan bir şeylerin ters gittiğini anlar ve babasının kaybolduğu/öldüğü ormana kaçar. Bu bilgiyi de annesiyle paylaştığını görmeyiz. Babasını bir şekilde barındıran ormana kaçarak yine babasından yana kullanır tercihini.

Aristoteles, her ne kadar üreme sürecinde kadının gerekli fonksiyonlarını kabul etse de onun vücudunu pasif materyal olarak değerlendirir ve yeni oluşacak insanın sadece bedenini ürettiğine, ruhunun yani çocuğun gerçek benliği ve doğasının ise sadece babadan geldiğine inanır (Keller'den aktaran Zingssem, 2006, s. 174-175). Aynı şekilde Yusuf'un ruh ve kimlik bütünlüğü eril bir çizgide ilerler. Babasından aldığı her bilgi ve onunla kurduğu ilişki –artık dönmeyeceği anlaşıldığında ormana gidişi de dâhil– aralarında bir bağ oluşturur. Bu yapılanma sırasında anne/kadın etkisizdir; hem bilinçli olarak karanlıkta/bilgisiz bırakılır hem de bunun doğrudan sonucu olarak bu yapılanmaya dâhil edilmez; böylece filmde hikâyenin merkezinde yer alan kahramanın/Yusuf'un gelişimine katkıda bulunmayan, gerek din gerekse olay örgüsünün desteklediği kalıpyargıya sıkıştırılmış bir ana kadın karakter çizilir.

<sup>9</sup> Farsça kökenli “hoca” sözcüğünün Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük'e göre tanımları: 1. Müslümanlıkta din görevlisi. 2. Öğretmen. 3. esk. Medresede öğrenim gören sarıklı, cübbeli din adamı. 4. mec. Akıl öğretren, öğüt veren kimse (Hoca, 1998, s. 1000-1001).

## Günahkâr Kadın

*Bal'* da ana izleği bilgi ve okumak oluştururken, *Süt'*te bilgi ve günah vurgulanır. Film, küçük bir kâğıt parçasına dua yazan hoca/erkek ile açılır. Bu sahnede, dua yazan hoca, onun arkasında ateşi hazırlayan erkekler ve en geride silik/puslu bir görüntüden ibaret kadın yer alır. Burada kadın, filmin herhangi bir karakteri olmak yerine ana kadın karakteri yani Yusuf'un annesi Zehra'yı ve onu tanımlayacak olan kalıpyargıyı çağırır. Bilgi ve erkek arasında kurulan bağ devam ederken kadına yeni bir imge yüklenir: Günahkâr Kadın.

*Bal'* da baba-oğula elma getiren kadın şimdi yüzünde korku dolu, tedirgin bir ifade ile çaresiz bir kenarda beklemektedir. Ateşin ve kaynayan sütün üzerine baş aşağı ayaklarından asılır. Elmanın görünmesiyle başlayan hikâye, kadının bedeninden çıkan yılanla devam eder.<sup>10</sup> Elmayı, dolayısıyla da bilgiyi erkekler paylaşırken, başka bir erkek, kadını cezalandırdığı asılı bir konumda, onun bedeninden yılanı çıkarır. “Kadın kendini birçok zaman birleşmez iki uç arasında bulur. Kadın ya büyük günahkârdır –Yunanistan’da Pandora’nın olduğu gibi– yani dünyanın tüm felaketlerinin sebebidir ya da o –Goethe’nin *Faust* isimli eserindeki Gretchen gibi– mutlak saflık, sakin bir kutup ve yorgun erkeklik için, harmonik bir kaçıştır (Zingsem, 2006, s. 151). *Üçleme* ve kalıpyargılar göz önüne alındığında iki uçtan fazlası söz konusudur. *Süt'*te daha filmin ilk sahnesinde karşımıza çıkan, Günahkâr Kadın imgesidir. Alıntıda yer alan “saflık” sözcüğü, ahlaki temizlik ve masumiyetin yanı sıra bilgisizliğe de işaret eder. Bu da *Bal'* da yer alan Cahil Kadın imgesiyle birleşir. Alıntıdan çıkarılacak son kalıpyargı ise bir sonraki filmde yani *Yumurta'*da Yusuf’a sakin bir hayat sunacak olan Evdeki Melek imgesidir.

Günahkâr Kadın imgesi, kadını elmaya/bilgiye ulaştığı için cezalandırmakla kalmaz, aynı zamanda onu cinsellik ve annelik kutupları arasına sıkıştırır. “Cinsel bilgi edinmenin bir sonucu da, kadın cinselliği ile soyu üretme işlevinin (anneliğin) birbirinden koparılmasıdır” (Berktaş, 2000, s. 71). İlk sahnede bedeninden yılan çıkarılan kadın, Yusuf’un annesi Zehra’nın cinsellik ve annelik ikileminin habercisidir adeta. *Bal'* da Zehra kocasız/erkeksiz kalır. *Süt'*te de Zehra kocasız/erkeksizdir. Her ikisinde de kendisine annelik görevi kalmıştır. Bu durumun, onunla ilgilenen bir erkek olmasına rağmen, değişmediğini *Yumurta'*da anlarız. İkinci bir evlilikten bahsedilmez. Ayrıca evde herhangi bir erkek konuk için bile erkek terliği yoktur ki Ayla Yusuf’a annesinin terliklerini getirir.

*Süt'*te, Zehra için ikinci bir eş olasılığının ortaya çıkması anneliğin yerine cinselliği yerleştirirken anneyi de Günahkâr Kadın’a dönüştürür; çünkü ikinci eş, Yusuf için babası değil annesiyle birlikte olan/olacak olan erkek demektir. Bu da Zehra’nın, Yusuf’un doğumu ile bir kez anne olarak tanımlanmış bedenini, annelik dışında yani cinsellik için kullanması anlamına gelir. Yusuf, eve sessizce

<sup>10</sup> Kur’an-ı Kerim’de Bakara Suresi’nin 36. ayetine göre yasak meyvenin yenmesinin nedeni şeytandır. “Bunun üzerine, şeytan onların ayaklarını kaydırda da onları içinde buldukları yerden çıkardı” (Öztürk, 2010, s. 399). Eski Antlaşma’nın Yaratılış bölümünde ise yılanın bahsedilir. “RAB Tanrı kadına, ‘Nedir bu yaptığın?’ diye sordu. Kadın, ‘Yılan beni aldattı, o yüzden yedim’ diye karşılık verdi” Yaratılış. 3:13 (Kutsal Kitap, 2009, s. 4).



geldiği bir gün, annesini farklı bir şekilde görür: Zehra saçları dağılmış aynanın karşısında oturur ve hazla “kendisini, güzelliğini seyrederek” (Büker, 2010, s. 213). Burada Yusuf annesini, annelik kutbunda değil cinsellik kutbunda bulur, hatta sessizce geldiği için bir nevi yakalar. John Berger aynanın bir resme<sup>11</sup> konma nedenini, kadının kendisini seyirlik bir şey olarak görüşüyle açıklar (2004, s. 51). Kadının seyirlik oluşu da doğrudan cinselliğiyle bağlantılıdır. Onun kendini seyirlik olarak görmesi cinsellik olasılığını yaratan bir erkeğin varlığına ve içinde bulunduğu kutbun değiştiğine işarettir. Zehra'nın kendisini aynada izleyişinin, aynı zamanda Yusuf ve izleyiciler tarafından izlenişinin de ardından Yusuf eve tekrar, bu kez gürültüyle girer. Cinsellik kutbundan anneliğe geçiş çok hızlıdır. Zehra odaya girerken başını hızla bağlar. Ayna karşısındaki Zehra'ya fazla zaman tanımamıştır. Yanlış bir şey yapmış izlenimini verircesine hızlı toparlanır; ama bu süre Yusuf için bir soru işareti yaratmaya yeter. Annesini kısacık da olsa anneliğin dışında gören Yusuf onu takip eder; çünkü “baştan çıkan anne gizlice takip edilmelidir. Hem de bir detektif gibi” (Büker, 2010, s. 218). Onu istasyon şefinin arabasına binerken görür. Süt satışını yapmadığını öğrenir; böylece Günahkâr Kadın sorumluluklarını da yerine getirmemiş olur. Tüm bunlar Yusuf'u annesinin bir seçim yapacak oluşuna, böylelikle de kendisine ihanet edeceği fikrine götürür. Bunun bedelini ödetmek/annesini cezalandırmak isteyen Yusuf, mutfakta yılan gördüğünde hiçbir şey yapmaz. Annesinin yilandan korktuğunu, birkaç sahne önce mutfakta bir yılan gördüğünde verdiği tepkiden biliriz. O sahnede yılanın bertaraf edilmesi için önce Yusuf uğraşır daha sonra da filmin başında gördüğümüz hoca yine dua yaparak çalışır. Oysa bu kez Yusuf yılanı mutfaktan çıkarmak için uğraşmaz. Yılanla annesini baş başa bırakmış olur. Bu hem günaha hem de cezaya bağlanır. Yılanın baştan çıkardığı Zehra cinsellik bilgisine ulaşır; ayrıca yılanın Zehra'yı sokma olasılığı ile Yusuf onu bir şekilde cezalandırmış/cezalandırmaya çalışmış olur.

Yusuf'u istasyon şefiyle karşı karşıya getirenlere avcılıktır. Aynı av karşısında rakiptirler. Silahı kullanan avcı/erkek mamut avlamaz artık: Yaban ördeği aracılığıyla kadını elde etmeye çalışarak asıl avın o olduğuna işaret eder. Yusuf geç kalır; korktuğu seçimin yapıldığını Zehra'nın yaban ördeğinin tüylerini, ayna karşısında hissettiği hazla yolmasından anlar, havaya uçuşan tüyler dağılmış saçlarına yapışır; böylece kendi getirdiği ganimeti yani yayın balığını yenilgiyle yere bırakır. Oysa bu olaydan sonra Zehra'nın bir tercih yapıp yapmadığı muğlâktır. Onu istasyon şefiyle bir hayata başlarken görmeyiz. Zehra'nın yaban ördeğinin tüylerini yolduğu sahne, ona aracılık eden yaşlı kadınla kahve içişi ya da istasyon şefinin kızıyla onu istemeye gelişi karşısında bir hayalden öteye geçmez. Bu hayalin gerçekleşmediği, Zehra'nın annelik ve cinsellik arasında yine anneliği seçmek zorunda kaldığı filmin son sahnesinde Yusuf'un madende çalışmaya başlamasıyla anlaşılır; çünkü Yusuf yayın balığını annesine sunamasa da madende çalışmaya başlayarak, annesinin kendisiyle ilgili şikâyetlerini giderir ve çalışmaya başlayan erkek konumuna geçer. Yazmayı ve okumayı aylıklık olarak değerlendiren annesini, başka bir erkeği seçmekten

<sup>11</sup> Filmin pek çok sahnesi arka arkaya gelen resimler olarak düşünülebilir. Zehra'nın ayna karşısındaki hali dondurulduğunda bir tablonun özelliklerini taşıdığı rahatlıkla görülebilir.

çalışmaya başlayarak alıkoyar; çünkü çalışmaya başlaması demek yazmayı ertelemesi ve orada kalması demektir.

### Evdeki Melek

*Yumurta*'da ana kadın karakter, Zehra'nın ölümüyle onun yerine geçen, onun yeryüzündeki uzantısı Ayla'dır. Ayla karakteri başka bir kalıpyargı ile sunulur: Evdeki Melek. Coventry Patmore tarafından yazılan *The Angel in the House* (*Evdeki Melek*, 1854) mükemmel eşi anlatır. Şiir yayınlanışından sonra da ideal eşin/kadının yaygın Viktoryen imgesi haline gelir. Bu imgenin betimlediği ideal kadın sadık, teslimiyetçi, edilgen, uysal, özverili, zarif ve dini bütündür.<sup>12</sup> Ayla, Zehra'nın uzantısı olmasının yanı sıra Evdeki Melek imgesini yansıtır. Filmin başında görülen ve Yusuf'un ilgilenmediği, "kendisini özgürce sergileyen" (Büker & Akbulut, 2009, s. 25), şehirli, rahat kadından oldukça farklıdır. Dükkâna elinde şarap şişesiyle giren kadın (Tülin Özen), ki *Bal*'da baba-oğula elma getiren anne, *Süt*'te ise ayaklarından asılıp ağzından yılan çıkarılan kadındır, ana karakter Ayla'nın zıttı bir fiziksel görünüm ve konumla karşımıza çıkar. Filmler gösterim sırasıyla izlendiğinde bu kadın şehirli, modern ve kendinden emin biriyken çaresiz ve cahil bir kadına dönüşür. Filmler tam tersi bir sırayla izlendiğinde ise o kendi halindeki sessiz ve cahil kadın, her ne kadar şehirli ve modern bir görünüm kazansa da kendini sergileyen hali ön planda sunulduğundan hafifmeşrep bir kadın olup çıkar. Her iki durumda da ayaklarından asılarak cezalandırılması ve bedeninden yılan çıkarılması kesindir ve bir sonraki karakterin sunumu o kadın için bir ceza niteliği taşır; ayrıca Ayla ile arasında yaratılan belirgin fiziksel fark ile Evdeki Melek kalıpyargısı olumlanır. Film ilerledikçe Ayla daha çok tanınır hale gelir ve ilk sahnede yer alan şehirli kadın unutulur. Ayla, dolayısıyla Evdeki Melek büyür ve güçlenir. Yusuf'un şehirli kadına yüz vermeyişi de Ayla'ya biçilen kalıpyargıyı haklı çıkarır.

Evdeki Melek daha tanımıyla kadını özel alana/eve ve edilgen bir konuma yerleştirir. Filmde Ayla, Yusuf'un annesinin ölümünden sonra onun yerini alarak evdeki tüm işlerin devamlılığını sağlar: Mutfaktadır. Yusuf'un yemeğini hazırlar, bulaşık yıkar, süt kaynatır, çay demler, kahvaltı hazırlar, bahçeyi süpürür, süt alır, temiz havlu ve açılmamış diş fırçası bulundurur, Yusuf'a terlik getirir. Tüm işleri aksatmadan, düzenli bir şekilde yerine getirir. Evin hanımı rolündedir. Yusuf'un annesi ile geçirdiği zaman, onu bu konuma hazırlamıştır. Onunla geçirdiği zaman boyunca hem evin düzeniyle hem de olup bitenlerle ilgili pek çok şey öğrenmiştir. Her ne kadar "Ayla, akrabalık ilişkileri konusundaki bilgisi ile üst konumda" (Büker & Akbulut, 2009, s. 52) olsa da Zehra'nın bir uzantısı olarak Yusuf'a annesiyle ilgili bilmediklerini aktarmak dışında bir şey yapmaz. Dahası film ilerledikçe Yusuf'un annesinin yerine geçmesi onun Yusuf'a daha fazla yakınlaşmasına ve geleceği ile ilgili planladıklarından vazgeçmesine neden olur. Kendisinde geriye giden bir değişime neden olan bilgiyi aktarırken aracıdır sadece; her öğrendiğiyle daha da etkinleşen Yusuf'un yanında edilgenleşir ve üniversiteye hazırlanması Yusuf'un

<sup>12</sup> [http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel\\_19c/thackeray/angel.html](http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/thackeray/angel.html)

eşi rolüne hazırlanmasına dönüşür. Aynı şekilde arkadaşıyla üniversite hayatı hakkında yaptığı konuşmada da edilgendir. Henüz üniversiteyi kazanmadığı ve dışarıdaki hayatı bilmediği için dinleyici konumundadır. Bu haliyle de Yusuf'un karşısında ikinci kez edilgenleşir; çünkü Yusuf büyük şehirden gelir, uzun yıllar orada yaşamıştır.

Teslimiyetçi, uysal ve özverili yapısıyla Ayla, eğitiminden vazgeçer. Yusuf için üniversite hayatını bir kenara bırakması, filmin sonunda yumurtayı getirmesiyle kesinleşir. Yumurtayı yavaşça Yusuf'un eline bırakarak bir kadın olarak kendisini ona teslim eder. Teslim ettiği hem doğurganlığı hem de orada kalarak vazgeçtiği kendi geleceğidir. Kalp şeklindeki ayna, Birgi'ye yolculuk, Birgi'deki düğün sahnesi, yaşlı teyzeler karşısında takındıkları evli çift görüntüsü de Ayla'nın bu teslimiyete hazır ve istekli olduğunun işaretleridir; ayrıca sadakatine de tanık oluruz. Yusuf'la arasında henüz bir şey başlamamışken, ona "ciddi" niyetlerle yaklaşan başka bir erkeği bertaraf eder; onunla yollarını ayırır ve onu hayatından çıkarır. Ayla'yı dua ederken de görürüz. Adak konusunda da ısrarlıdır. Onun bu inançlı ve dini bütün yanı da Evdeki Melek kalıpyargısını tamamlar.

*Bal'* da bilgiden uzakta ve karanlıkta tutulan, *Süt'*te edindiği bilgiyle günahkâr ilan edilen ana kadın karakter, *Yumurta'* da bilgiye ulaşabileceği fırsatı varken bu fırsatı elinin tersiyle iten ve özel alanı/evi tercih eden bir kadına dönüştürülür. *Süt'*te şiir yazmaktan vazgeçmiş üniversiteli Semra, *Yumurta'* da üniversiteden tamamen vazgeçen Ayla olur. *Üçleme'*nin kahramanı Yusuf, istemeyerek de olsa geldiği kasabada kalmaya karar verirken özne olur. Oysa Ayla üniversiteye gitmemeye, kasabadan ayrılmamaya isteyerek karar verirken Evdeki Melek haliyle edilgenleşir. Yusuf, sarasıyla, bilgisiyle ve ceketiyile *Yumurta'* da babasına dönüşür. Ayla, üniversiteden vazgeçerek ve ev hayatının devamını sağlayarak, Yusuf'un annesinin yerine geçer. Yusuf için güç birliği ve aynı ruhun devamlılığı söz konusudur; ama Ayla bir kalıpyargıdan diğerine konumlandırılır; Evdeki Melek ve Cahil Kadın iç içe geçer.

### Ve Diğerleri

Üç ana kadın karakterin dışında yer alan kadınlar yan karakterden figüranlığa çeşitlilik gösterir. Konu ve mekân bağlamında karşımıza çıkan kadınlar –örneğin *Bal'* da Yusuf okuldaki kız öğrenciler– vardır. Yayla şenliklerine tüm halk katılır ve kadınlar yöreye özgü kıyafetleriyle kalabalığın bir parçası olur. *Süt'*te Yusuf ve annesi pazarda çalıştığı için başka pazarcı kadınlar ve alışveriş yapan kadınlar yer alır. Aynı şekilde *Yumurta'* da cenaze ve başsağlığı için gelen kadınlar evde, avluda ve mezarlığın dışında toplanır, doğrudan olay örgüsüne dâhil olmazlar. Yusuf'un da onlarla birebir iletişimi yoktur.

Olay örgüsüne dâhil edilen, filmin imgesel ve metinsel anlamına katkıda bulunan diğer kadınlarsa üç ana kalıpyargıyı güçlendiren eril bakış açısının hizmetindedir. *Bal'* da Rimbaud'nun bir şiirini okuyan kız öğrenci, Yusuf'un sınıfında yer alan diğer kız öğrenci gibi, akıcı okuyuşuyla Yusuf'un ilerisinde görünse de Yusuf'la iletişim halinde verilmez; ona sırtı dönüktür. Şiir okuyan bu kız öğrenci Ayrıca *Yumurta'* da Cevdet'in şiir okuyan karısına da bir

göndermedir. Cevdet kendisinin şiirden anlamadığını; ama karısının okuduğunu ve anladığını söyler. “Popüler imgelemde şiir, duygusal, kadınsı, dişil bir uğraş olarak görülmesine karşın, filmlerde şiir yazan öznelere, genellikle erkektir. Ancak bu şiirlerin alıcısı ise kadınlardır” (Büker & Akbulut, 2009, s. 91). Şiiri üretmek kişiyi/erkeği özne yaparken tüketmek/okumak kişiyi/kadını bir özne haline getirmez. Yusuf’un okuyarak edinmeye çabaladığı bilgi şiir değildir, ama yazacağı ve onu özne haline getireceği kitap bir şiir kitabıdır. Filmde kısa süre yer alan başka bir karakter de Yusuf’un babaannesidir. Babaanne, babasının varlığını hatırlatırcasına onun kayboluşundan sonra belirir. İçinde bulunduğu koşullarda Yusuf’a sunabileceği tek şey ördüğü kazaktır ve onu yaylaya götürerek oylar sadece. Miraç Kandili sahnesinde ise bir grup kadın dua etmek için Zehra’nın evinde bir araya gelir. Beyaz örtüleri içinde bir arada otururlar ve içlerinden biri Hz. Yusuf ve Hz. Yakub’un hikâyesini okur. Baba-oğulun adlarıyla kurulan paralellik ile birlikte her iki hikâyenin de kahramanlarının erkek olduğu vurgulanır. Okumak, kadınlar için erkeklerin hikâyesini aktarmaktan öteye gitmez.

*Süt*'te yer alan yaşlı kadın, çöpçatanlık yaparak Zehra'nın annelikten cinselliğe geçişine ve aynı zamanda Zehra'nın Yusuf'u aldatışına yardım eder. Bu şekilde onun ortağı ve işbirlikçisi olur. Arkalarında bıraktıkları kahve fincanlarını, onların planlarını ortaya çıkarmak istercesine inceler Yusuf. Yaşlı kadın, Zehra'yı istasyon şefiyle tanıştırmak için Günahkâr Kadın kalıpyargısına katkıda bulunur. Aynı yaşlı kadını daha sonra *Yumurta*'da, aracı olduğu birlikteliği gerçekleştiremeyen Zehra olarak mezarlığa/ölüme giderken izleriz. Başka bir karakter de Yusuf'un yanında gördüğümüz genç kızdır. Filmde yer aldığı kısa sahnede sadece sakız çiğner, durmadan mesajlaşır ve Yusuf'un yanından ayrılarak başkasıyla konuşur. Yusuf başka bir genç kızla daha yan yana gösterilir. Bu kez aralarında iletişim vardır; ama üniversite öğrencisi olsa da Semra, yazmak söz konusu olunca başarısızdır. Artık şiir yazmadığını, denediğini, ama bıraktığını söyler Yusuf'a. Filmin başında yazdıklarıyla kadının bedeninden yılanı çıkaran hoca ve şiiri dergide basılan Yusuf karşısında yazmak konusunda yetkin değildir. Kaldı ki *Yumurta*'da da karşımıza üniversite eğitiminden vazgeçen Ayla çıkar.

*Yumurta*'da, eski sevgili Gül öğretmendir ve boşandıktan sonra kasabaya dönmüştür. Böyle bir haberi de Yusuf'a bir erkek/Cevdet verir. Rimbaud'nun şiirini okuyan kız öğrenci gibi Gül de yabancı bir parça okur. Bu kez okunan erkek şair değil erkek yazardır. Yusuf'la karşılaşmalarında Gül'ün bir şiire konu olduğunu öğreniriz; böylece yazan erkek bir kez daha vurgulanmış olur. Konuşkan ve eğlenceli teyzelerse Yusuf ve Ayla'yı evli sanarak, Ayla'nın bu role daha fazla inanmasını sağlar ve onu Evdeki Melek imgesine bir adım daha yaklaştırır. Adak yerinde koçu parçalayan ve dua eden kadınlar görürüz. Bu kez Zehra'nın işbirlikçileri onlardır. Adağı bir erkek keser; ama etin bölüştürülmesi ve pişirilmesi kadınların işidir. Arkaları dönük dua eden beyaz örtülü kadınlarsa Yusuf ve Ayla'nın arasında Zehra'nın kopyalanmış hayaletleri gibi boy gösterirler.

## Peki ya Yusuf?

### Yumurta

*Üçleme*'nin ana kahramanı, filmlerin merkezinde yer alan Yusuf'tur. Daha önce öne sürülen nedenlerden dolayı Yusuf, *Üçleme*'de bir bütün olarak yapılandırılır; ilk filmde başlayan yolculuğu üçüncü filmde sona erer. Bu kez sorulacak soru, filmlerin merkezinde yer alan ana kahramana odaklanarak onun yolculuğunu çözümlemenin aynı kadın karakterleri hangi yeni anlamlara taşıdığıdır. Filmlerin gösterim sırası yaşamda tecrübe edilenin tersidir yani filmlerin “zamansal yapısı, doğrusal zaman tasarımına aykırı bir devinim sergiler” (Civan, 2010, s. 63). Böylece *Üçleme*, yetişkin-Yusuf'la başlar, genç-Yusuf'la devam eder ve çocuk-Yusuf'la sona erer. Bu sıra izlendiğinde başlangıç *Yumurta*'dır. Yusuf, ilk filmde yeniden doğar. *Üçleme*'nin zamansal yapısı nasıl tersine işliyorsa Yusuf'un fiziksel yapısı da tersi bir yönde ilerler. “Yusuf'ta çocukluğun izlerini görmek imkânsızken, çocuk Yusuf'ta orta yaşın izlerini görmek mümkün hale gelir. Söz konusu ters çevrinme sonucunda *Yumurta*'daki Yusuf bir çocuğa, *Bal*'daki Yusuf olgun bir erkeğe dönüşür” (Civan, 2010, s. 63). *Yumurta*'nın bir başlangıç, bir yeniden doğum olmasının başka bir nedeni yumurtanın insan oluşumunun da başlangıcı olmasıdır.

Yusuf, o kitapçada evinde değildir. “Evi ile işini birbirine eklemle (r)” (Terzioğlu, 2010, s. 47) ya da Bükler ve Akbulut'un değindiği gibi “içinde yatıp kalkılan, içki içilen bir kapalı mekân, yuva ya da ev sözcüğü ile [...] bağdaş(mayan)” (2009, s. 28) bir köşede yaşar. Yusuf'un yolculuğu evde başlamaz; ama o yolculuk bir eve doğrudur. Yusuf, büzüldüğü köşeden ayrılarak başlar yolculuğuna. Bachelard “bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu imgelem için bir yalnızlıktır, yani bir odanın tohumu, bir evin tohumudur” (2008, s. 205) der. Onu yalnızlaştıran ve yaşamı reddeden, kısıtlayan kısır köşede (Bachelard, 2008, s. 206) bu tohumu filizlendiren annesinin ölüm haberini almasıdır. Aynı zamanda yumurta döllemiştir. Yusuf'un yolculuğunun başlangıcı yeni bir canlının da başlangıcıdır. Yusuf köşesinden kalkar. Her şeyi geride bırakır: şehir, kitapçı ve şarap ya da bunların hepsi yerine geçen elinde bir şarap şişesiyle kitapçıya gelen şehirli kadın. Kadın, Yusuf'un kıvrıldığı köşeye doğru ilerlerken aslında Yusuf'un üzerine gelir, onu köşesine daha çok iter. Şehirden kaçıp köşesine çekilen Yusuf, şehirle ilgilenmediği gibi onunla da ilgilenmez. Haberi alır almaz *canlanır* ve yola çıkar. Yusuf'un yolculuğuna başlaması annesiyle arasında bir bağ kurar; film boyunca, yeniden doğumuna kadar, Yusuf anne karnındadır. Anne filmin başında kameradan uzaklaşarak ilerler, görünmez olur; adeta genişler ve tüm filmi kaplar. Yusuf'un, annesinin evine dönüşü de anne karnında oluşuyla paraleldir. Yusuf ve annesi arasındaki bağı kuran yolculuk, anne ve çocuk arasındaki bağı kuran plasentadır. Rouch, Irigaray ile yaptığı söyleşide plasentanın iki düzeyde aracı rolü oynadığını belirtir. Plasenta, anne ile dölüt arasında aracılık eden bir yer olduğu gibi, iki organizma arasındaki alışverişi düzenleyen bir sistem de oluşturur (Irigaray, 2006, s. 40). Yusuf'un, yumurtanın döllemesiyle başlayan yolculuğu, Ayla'nın verileriyle beslenen ruhsal bir alışverişidir. Ayla da

aktardıklarıyla plasenta işlevi görür ve bu aşamada Yusuf için hayati önem taşır; çünkü yokluğunda annesinin neler yaptığını, aklından neler geçtiğini Ayla sayesinde öğrenir Yusuf. Ayrıca “Ayla, Yusuf’a fedakârlık ederek, sabrederek, dahası sevmeyi öğreterek sınavlardan geçmesini sağlar” (Büker & Akbulut, 2009, s. 174). Yusuf’un yeniden doğabilmesi için de bu sınavlardan geçmesi, beslenmesi gerekir. Bu durumda Ayla’nın bildikleriyle üst konumda olması (Büker & Akbulut, 2009, s. 52), annenin de üst konumda olduğunu, plasenta ile aktarılanların yerine ruhsal olarak aktarılanların geçtiğini gösterir.

Cebenoyan, bir söyleşide *Üçleme*’nin yapı itibarıyla regresif bir filmler bütünü olduğuna değinir (2010, s. 53). Regresyon/gerileme kavramı ile bir duvara çarpınca ilerlenemeyeceği görüldüğünde, daha geri bir gelişim aşamasına dönmeyi kasteder (2010, s. 52). Yusuf, şehirde duvara çarpmış, çarpınca da hareketsiz bir köşeye çekilmiştir; ama annesinin ölüm haberini alır almaz tohum/yumurta, Yusuf’un sindiği o köşede filizlenir/döllenen ve Yusuf geriye doğru bir gelişim gösterir. Peki Yusuf nereye döner? Cevap, annesinin evi ve/ya da anne karnıdır; çünkü filizlenen tohumun/döllenen yumurtanın “gelişmesi, olgunlaşması ve nihayetinde içinden bir canlıyı çıkarması için gerekli özel koşullardan birisi sessizlik, diğeri de sıcaklıktır” (Büker & Akbulut, 2009, s. 37). Yusuf sessizliği anne evinde/karnında, sıcaklığı da Ayla’da bulur. Artık Yusuf, kitapçı köşesindeki Yusuf değildir. Geriye dönen Yusuf “canlan(ır)” (Büker & Akbulut, 2009, s. 57). Bu canlanma, bebeğin anne karnındaki hareketleridir. Yusuf daha ilgilidir; Ayla ile, küçük çocukla, elektrikçiyle ve yaşlı teyzelerle iletişim halindedir. Çevresindekilere yerinde cevaplar/tepkiler verir: Gül, geçmişini olarak karşısına çıktığında onu kendinden emin karşılar. Küçük çocuğa merdivenlerde sevecenlikle yaklaşır, takılır. Elektrikçi onu dinlemeye ne kadar isteksizse Yusuf o kadar isteklidir anlatmaya. Ayla bir gün daha kalmasını istediğinde usulca kabul eder; onu Birgi’ye götürür; insanlar arasına karışır; yaşlı teyzelerle şakalaşır.

Canlanmaya başlamasına rağmen Yusuf gitmeye de niyetlidir. Rouch, “anne benliği ile öteki olan embriyon arasında bir tür müzakere söz konusudur” (Irigaray, 2006, s. 43) der. Yusuf gitmeye yeltenişiyse aslında anneye göre bir öteki olduğunda ısrar eder; ama yeniden doğuşunun gerçekleşebilmesi için aralarındaki bağın sürdürülmesi, yolculuğun tamamlanması gerekir. “Benlik ile öteki arasındaki farklılık [...] sürekli bir müzakere konusu” (Irigaray, 2006, s. 43) olduğuna göre Yusuf’un yaşadığı gelgitler anlaşılır hale gelir. Gitmeye yelteniş, bir sonraki adımda anlaşmayı da beraberinde getirir. Anne ve Yusuf’u bağlayan plasenta/ruhsal bağ, iki farklı benliğin tanışmasını ve anlaşmasını sağlar. Adak yerine getirildiğinde, Yusuf tekrar gitmeye karar verir; ama bu kez doğum zamanı gelir. Köpek sahnesi, Yusuf’un yeniden doğduğu sahnedir. Yusuf, köpeğin karşısında karanlıktan çıkar/yeniden doğar. Doğumu gözyaşları izler. “Önce ağlayarak, sonra da yağın yağmurla birlikte arınır, yeniden doğar” (Büker & Akbulut, 2009, s. 175). Artık bir evi, o evde de bir kahvaltı sofrası vardır. Ayla’nın getirdiği yumurta yerleşiklik duygusunu pekiştirir. Bu duyguya, yağın yağmurla birlikte rahatlama duygusu da eşlik eder.

## Süt

Yeni doğan çocuğun ilk ve en önemli besini anne sütüdür. *Yumurta*'da doğan Yusuf, *Süt*'te büyümekte olan bir çocuktur. *Süt*'te Yusuf, yayınbalığı sahnesine kadar anne sütüyle beslenmesini sürdürür; ama bir anne çocuğunu sonsuza kadar sütle besleyemez. Çocuğun süttten kesilmesi, anneye bu bağı koparması gerekir. İlk filmdeki plasentanın yerini şimdi süt alır ve dolayısıyla bu filmde de Yusuf'un birincil bağı annesiyedir. Hem annesiyle olan ilişkisinde hem de geçim kaynağı olarak süt, Yusuf için önemlidir.

Filmin açılış sahnesinde Yusuf yer almaz. Bu sahnede hoca, bir kâğıt parçasına yazdığı duayı kaynayan süte atarak, ağaçta asılı kadının içindeki yılanı çıkarır. Böylece süttün iyileştirici etkisi ağaçta asılı kadınlı filmin en başında vurgulanır. Kadının bedenindeki “yılanı (uğursuzluğu, kötülüğü ya da nefsi) çıkarmakta etken olan iki şey; dua ve süttür” (Büker, 2010, s. 191). Bu ikilik hem filmin izleğini oluşturur hem de ilk sahneyi Yusuf'la ilişkilendirir. Sahnenin Yusuf'la bağlantısı, onun hoca ile tanışıklığı ile yazı ve süttün birbiriyle ve Yusuf'la kuracağı ilişkidir. Yusuf *Süt*'te “düşlerini kurduğu, yaşam amacını belirlemeye çalıştığı, erkek olmayı, şair olmayı kurduğu” (Büker, 2010, s. 179) yani büyüdüğü bir evrededir. Süttün yazıyı içine alıp onu beslemesi, annesiyle yaşayan, şiir yazan ve henüz kendine ait bir yaşamı olmayan Yusuf'un içinde bulunduğu durumu yansıtır. Gürbilek, çocukluğun kendisinin taşra olduğunu ve çocuğun uzaktaki bir ışığın vaadiyle yaşadığını söyler (2005, s. 56). Yusuf taşradadır ve şiirinin basılmasını heyecanla bekler; ama yaşadığı taşrada annesinden başka bir şey beslemez onu. Taşra karşısına çıkan genç kızdır. Aralarında bir iletişim yoktur; yolları kesişmez; birbirleri için var olmazlar. Kitapçıda tanıştığı Semra şiirden vazgeçtiği, öğretmeni de sızıp kaldığı için şiire ulaşmaya çalıştığı bu iki kapı da kapanır yüzüne. Oysa Yusuf annesiyle yaşadığı evde ve kendi odasında yazar şiirlerini. Kitapları, daktilosu ve şiirleriyle daha rahat görünür; çünkü “ev, düşlemi barındırır, düş kuranı korur; ev, huzur içinde düş kurma(sını) sağlar” (Bachelard, 2008, s. 41). Ayrıca ev annedir de. Cennetin ırmaklarından biri olan süt ırmağı ilim, marifet ve irfanla ilişkilendirilir (Rifai, 1992, s. 173). Şiirlerini annesiyle yaşadığı evde yazar; şiirinin basıldığı dergiyi annesi uzatır ona. Süttten kesilmediği ve ayrı bir yaşamı olmadığı için “anlamı kendi içinde, kendi bedeninde, kendi dilinde üretemez henüz. Dışarıdaki anlamı da yakalayamayacak kadar bodur, ona ulaşamayacak kadar çelimsizdir. Bu yüzden anlam vaat eden dünyanın kıyısında, simgesel düzenin kenarında, cinselliğin taşrasında, annesinin eteğine yapışmış öylece kalakalır” (Gürbilek, 2005, s. 56-57).

Yusuf farkında olmasa da annesiyle yaşadığı evde sütle beslenir. Farkında değildir; çünkü bir bebek her emzirilişini doğal karşılar ve doğuştan bir hak olarak algılar; ama onu sorgulamaz. Bu nedenle annesinin varlığı karşısında da aynı tavrı takınır Yusuf: Kahvaltıda annesinin şikâyetlerine cevap vermez; pazarda gereksiz harcamalar yapar; motosikletin tekerleğini tamir ettirmez; aralarında tam bir sohbet geçmez. Bu tavrını annesinin aynada kendisini izlediği sahneye kadar sürdürür. Eve sessizce geldiği bir gün annesini ayna karşısında gördükten sonra Yusuf, süttten kesilmeye doğru, büyümesini tamamlayacağı, yazısını anne süttünün değil kendisinin besleyeceği bir başka evreye doğru ilerlemeye başlar. Annesini aynada görüşü, annesini fark etmesi açısından

önemlidir; çünkü ilgisiz tavrını değiştirir. Pollock, Morisot'nun tablosunda aynada kendini seyreden kadın için “[...] aslında resmedilen kadın, izlenmeye sunulmaktan ziyade, aynada kendini seyredirken yakalanmıştır; bu durum, derin düşüncenin öznesi olarak kadını, nesne olarak kadından ayırmaktadır” (2010, s. 234) der. Yusuf'un annesini bir özne olarak görüşü, aynı zamanda onu kendinden ayrı bir öteki olarak görüşü ve algılayışı demektir. *Mesnevi*'nin birinci cildinde geçen bir hikâyede, Hz. Yusuf'a arkadaşı bir hediye getirir ve çok düşündüğünü, ona uygun hediye bulmakta zorlandığını, ama en sonunda ona bir ayna hediye etmeye karar verdiğini söyler. Ona baktıkça kendi güzel yüzünü görmesi hem Hz. Yusuf'u sevindirecek hem de ona arkadaşını hatırlatacaktır (Zeren, 2004, s. 50-51). Bu nedenle Yusuf'un aynada annesini görüşü aynı zamanda kendisini de görüşüdür. Burada ayna, Rouch'un bahsettiği şekliyle plasentanın ben ve ben-olmayanın birbirini tanımaya olanak veren işlevini (Irigaray, 2006, s. 43) de hatırlatır. Ben ve ben-olmayanın, Yusuf ve annenin ayrılmaya başlaması, Yusuf'un süttten kesilip bağımsızlaşmaya başlamasının da ilk adımıdır; ama süttten tam olarak kesilmeden önce Yusuf, üç aşamadan geçer. İlki meraktır: Çöpçatanlık yapan kadını görmese de içilen kahve fincanlarını inceler; annesini takip eder. İkincisi öfkedir: Mutfaktaki yılan tepkisiz kalır; motosikletle kaza yapar. Motosiklet kazasını sara krizi izler. Ağzı köpük köpük olur. Süt fazla gelir adeta. Üçüncüsü yüzleşmedir: Yayınbalığı ile annesinin karşısına çıkar; ama yenilir. Artık süttten kesilmiştir. Annesinin seçim yapan bir özne olması, ben ve ben-olmayanın ayrılması ve “anneyle birliği(nin) bozulm (ası)” (Gürbilek, 2005, s. 57) Yusuf'u kendiyle baş başa bırakır. Artık şiirini kendi beslemelidir. Madende çalışmaya başlamasıyla düşlerini kurduğu her şeyi gerçekleştiremeye de büyüdüğü kesinleşir.

### **Bal**

*Yumurta*'da yeniden doğan, *Süt*'te süttten kesilip ayrı bir birey olan Yusuf, *Bal*'da Civan'ın dediği gibi orta yaşın, yetişkin-Yusuf'un izlerini taşıyan “olgun bir erkeğe dönüşür” (2010, s. 63); çünkü ağırbaşlı olgun hareketleriyle Yusuf, yaşlılarıyla oyun oynamaz, daha çok yetişkinler arasında vakit geçirir. Filmin adı aynı zamanda yazdığı şiir kitabının adıdır. Bu hem döngüsel bir anlatım yaratır hem de son filmin odak noktasını belirler. Bu son evrede Yusuf, şiirini besleyecek bir dil/ses arar.

Yusuf'un şiirine bir dil arayışında karşısına birkaç seçenek çıkar: Baba, anne ve öğretmen/okul. Açılış sahnesi Yusuf'un babasını düştü düşecek şekilde ağaçta asılı gösterir. Düşmeyle tutunma arasındaki bu araf halin nasıl sonuçlanacağını ilerideki sahnelerde öğreniriz. Bu ilk sahne babanın kaybedileceğine olduğu kadar Yusuf'un dil konusundaki arada kalmışlığına ve arayışının nasıl sonuçlanacağına da gönderme yapar. Yusuf'un önündeki seçenekler ev ve okul olarak iki kutupta yer alır. İlk seçenek olan ev ise anne ve baba şeklinde ikiye ayrılır. Ev, Ong'un tanımladığı şekliyle birincil sözlü kültüre denk düşer<sup>13</sup> ve yazı/matbaa kavramlarından habersiz, iletişimin konuşma diliyle

<sup>13</sup> “Günümüz teknolojiyle yaşantımıza giren telefon, radyo ve diğer elektronik araçların sözlü nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için ikincil sözlü kültürü oluşturur” (Ong, 2010, s. 23-24). Bu nedenle ikincil sözlü kültür yazının kapsamı dışındadır.



gerçekleştiği birincil sözlü kültürde (2010, s. 23), çıraklık ve ezber çok önemlidir. Çıraklık bir öğrenim yöntemidir (Ong, 2010, s. 21); “gözlem, uygulama ve asgari sözel açıklamaya dayanır” (Ong, 2010, s. 59). Yusuf evde anne ve babası ile olan ilişkisinde birincil sözlü kültürün içindedir. Babasının “Oku!” emriyle takvim yaprağını okumaya başlar. Her ne kadar bu sahne yazılı kültürü çağrıştırıyorsa da “hemen her dinde söylenen söz, ayinlerin ve duaların ayrılmaz parçasıdır [...] çünkü Tanrı'nın insanlara yazdığına değil, konuştuğuna inanılır” (Ong, 2010, s. 93). Kur'an-ı Kerim'in indirilen ilk suresi Alak Suresi'nin birinci ayeti “Yaratan Rabbinin adıyla oku/çağır!” (Öztürk, 2010, s. 17) der. “Oku!” emri, “Çağır!” emriyle yan yana yer alır; çünkü peygamber yazılı bir metni okumamıştır, kendisine *vahyedilen* Tanrı sözlerine *ses* vermiştir. “Peygamber, kendisine gelen Tanrısal sözleri, buyrukları (ayetleri) bir taraftan vahiy kâtipleri ismi verilen, okuma yazma bilen yakınlarına dikte ettirerek yazıya kaydettirirken, diğer taraftan da müminlerin ezberlemelerini tavsiye ederek korunmasını sağlamıştır” (Sarıkçıoğlu, 2002, s. 418). Başka bir deyişle Tanrı'nın sözleri ikinci aktarılışında yazıya geçmiştir. Sözlü ve yazılı kültürün kesiştiği, iç içe geçtiği açıktır. Bu durum Yusuf henüz arayışını sonlandırmadığı için, onun dil karşısındaki konumuna benzer.

Oyun oynarken hiç görmediğimiz Yusuf, babasıyla daha fazla vakit geçirir. Babasının yanında yetişkin bir çırak gibidir. Onu izler, gözlemler; ona kovanların boşaltılmasında yardım eder. Bu arada aralarında asgari ama sözlü bir iletişim vardır. Aynı şekilde Yusuf'un annesiyle olan iletişimi de sözlüdür. Annesinin yanında bir çırak değildir; ama özellikle babasının yokluğunda birincil sözlü kültürü sağlayan/devam ettiren annedir. Babası için çörek yapımında, akşam yemeğinde, kahvaltıda, babaanneyi ziyaretinde, babanın aranmasında Yusuf hep annenin sözlerini duyar. Ayrıca kandil gecesi de yine çevresinde kadınların sesi vardır. Oysa Yusuf'un anne ve babasının sözlü kültürün içinde dile yaklaşımları farklıdır. Bu farklılık dili/sesi aynı şekilde kullanmamalarından kaynaklanır ve farkın en belirgin olduğu konu rüyaların anlatımıdır. Baba göstererek ve/ya da fısıldayarak iletişim kurar. Rüyaların uluorta, sesli anlatılmaması gerektiğini söyler kucağına oturttuğu Yusuf'a. Diğer yandan anne ise göstermez; ama sesli ve açık açık konuşur. Kahvaltı masasında Yusuf'u kucağına alır ve rüyasını sesli olarak anlatır. Yusuf, babasının gösterdiklerine *bakar*, fısıldadıklarını *dinler*; ama annesini özellikle izlemese de, onun söylediklerini *duyar*. Ong “görüntü ayırır; ses birleştirir. Bir şeyi görmek, seyretmek için o nesneden uzaklaşmak gerekir; hâlbuki ses, insanın içine akar” (2010, s. 90) der. Annenin, Yusuf'un dil arayışındaki etkisi önemlidir. “Sesin işiteni merkezleştirme özelliği” (Ong, 2010, s. 91) Yusuf'a annesi yoluyla sunulur. Ayrıca “anne, Yusuf'un konuşmasını, söyleme geçmesini ister gibidir” (Civan, 2010, s. 69); bu da sesi önemli hale getirir.

Yusuf'un dil arayışında karşısına çıkan diğer kutup öğretmen/okul'dur. Okuma yazma öğrenmeye çalıştığı okul, sözlü kültürün karşısına yazılı kültür olarak çıkar: okuma yazma öğrenmek, harfleri tek tek yazmak, ödev yapmak, sınıfın duvarlarında asılı yazılar, hikâye kitapları, tahta. “Yazı, sözü mekâna bağlar” (Ong, 2010, s. 20) ve “alfabe, sesin tam tersidir. Alfabe, kelimeyi olaya değil, [...] bir nesneye dönüştürür” (Ong, 2010, s. 111). Bir anlamda göstererek öğreten yanıyla okul ve baba, sesin birleştiren özelliğinin aksine görüntünün

ayıran özelliğinde birleşir. Bu da sözlü kültürün etkisinde olan Yusuf'un bocalamasına neden olur. "Sözlü kalıplarla düşünme ve anlatım biçimi, bilincimize ve bilinçdışımıza derinden işlediği için, insanın eli kalem tutar tutmaz yok olamaz" (Ong, 2010, s. 40). Yusuf okulda, sözlü kültürde önemli bir yeri olan ezberi kullanır. Sınıftaki kız öğrencinin okuduğu hikâyeyi, dudaklarını oynatarak bir dua gibi tekrar eder. Yazılı bir metni değil, duyduklarını ezberler. Daha sonra aynı hikâyeyi, metin üzerinde tekrar etmek ve kendini kanıtlamak ister; ama öğretmen hikâyeyi değiştirdiği için başarılı olamaz; çünkü ezberlediği hikâye ile metin, ses ve görüntü örtüşmemektedir. Yusuf okulda, yazılı kültürün içinde zorlanır. Okumayı *söken*, görüntüye ses veren öğrencilere takılan kırmızı kurdeleyi o, en sona kaldığı için alır ancak. Okuldaki başka bir sahne Yusuf'u yine sözlü kültüre bağlar: Rimbaud'nun şiirini okuyan kız öğrenciyi kapı aralığından dinler. Ezberleyip ezberlemediğini bilmesek de sahne şiirin Yusuf'a sesle ulaşması açısından önemlidir. Bir diğer önemli yanı ise şiiri bir kız öğrencinin okumasıdır. Böylece annenin sesle olan ilişkisiyle bir paralellik kurulur.

Yusuf okulda bocalar. Bu durumda okul/yazılı kültür onun dil arayışında bir seçenek olmaktan çıkar. Sözlü kültürün bir yanını oluşturan babasını da seçemez; çünkü okuldan döndüğünde, evin önünde toplanan kalabalığı görür ve babasının öldüğünü anlar. Öyleyse Yusuf için tek bir yön kalır: Atmacanın çığırarak *sesini* duyar duymaz ormana girer, ilerler ve karanlığın çevrelediği bir ağacın gövdesine cenin şeklini alarak kıvrılır. Kristeva'nın Platon'dan ödünç aldığı *khora*, ilk anlamların mevcut olduğu evrenin içinde yer aldığı bir hazne ve daha da ötesi, çok kişisel psişik bir alandır (aktaran Durudoğan, 2009, s. 63). Ayrıca "la khora sémiotique'i anne düzenler. Kristeva'ya göre hepimiz bir anneden doğduğumuza, yani anne karnında bir dönem geçirdiğimize göre annenin vücudu ilk ritimler, sesler ve hareketlerin de kaynağıdır" (Durudoğan, 2009, s. 64). Film boyunca annenin sesli konuşması, Yusuf'a soru sorması, rüyasını sesli anlatması, Yusuf'un onu dikkate almıyor görünse de duyması, dil arayışında diğer seçeneklerin işlevsiz hale gelmesi ve Yusuf'un atmacanın çığırarak sesini duyar duymaz ormana yönelmesi, Yusuf'u "bedeninden önce sesiyle özdeşlik kurduğu" (Silverman, 1988, s. 76) anneye, "rahmi andıran karanlı(ğa)" (Chion, 1999, s. 61) ve ormana yönlendirir. "Orman bir ben-öncesi, biz-öncesidir" (Bachelard, 2008, s. 273). Yusuf'un dil arayışında vardığı yer annesinin sesi ve ben olmadan öncesidir. Bu şiirin de özüdür; çünkü yazdığı/yazacağı şiir kitabının adı filmin adıyla aynıdır; son sahnede film biterken kitabın da kapağı kapanır.

## Sonuç

Çuval kuramı, tanımı gereği, bir hikâyenin çözümlenişine, öncesinde yazılışına da bir bakış açısı getirir. Hikâyeler mızrağın ya da çuvalın izinden gidebilir. Her iki durum da çözümlene için bir odak noktasını gerektirir. *Yusuf Üçlemesi* birçok anlama açık zengin içeriğinin yanı sıra zamansal tasarımıyla karakterlere farklı açılardan odaklanmayı ve iki yönlü bir çözümlenmeyi mümkün kılar. Bir çocuğun yetişkinliğe doğru gelişimini temel almak, filmlerin zamansal boyutunu gerçekçi kılarak hayatın akışıyla benzerlik kurar. Bu şekilde

kalıpyargılar belirgin hale gelir. Oysa zaman kavramının aksi yönünde ilerleyen gösterim sırasını temel almak hem *Üçleme*'ye adını veren ana erkek karaktere odaklanmayı zorunlu kılar hem de filmlerin çok yönlü okunmasına olanak tanır. Böylece filmler tersi bir sıra ile izlendiğinde kalıpyargılarla çözümlenen ana kadın karakterlere yeni anlamlar yüklemek mümkün olur. Her iki yön de Yusuf'u merkeze alır. Filmler sondan başa izlendiğinde parçaların tamamladığı bir erkek karakter oluşurken ana kadın karakterler bir bütünlüğe erişmez. Aynı kadın oyuncunun farklı rollerle karşımıza çıkması da bu parçalanmışlığı somutlar ve görünür kılar. Erkeğin doğrusal ilerleyişi onu özne haline getirir; babadan oğula doğrudan bilgi ve güç akışı vardır; ama kadın aynı erkeğin karşısında birden fazla sunumla verilerek bölünür ve dağıtılır. Kalıpyargılar temel alındığında, üç filmle tamamlanan bir erkek karakterin karşısına ana kadın karakterler, egemen bakışın beklediği ya da dayattığı özelliklerle çıkarılır: cehalet, günahkârlık, evcimenlik. Diğer yandan gösterim sırasını takip etmek ana erkek karakteri, onun yolculuğunu ve değişimini temel almak demektir. Filmler bu yönde ilerlenerek çözümlendiğinde annelik kavramı Yusuf'la bire bir merkezde yer alır; çünkü Yusuf'un yolculuğunun ve değişiminin temelini annesi oluşturur; geçtiği tüm aşamalarda Yusuf annesi ile olan bağından ayrı düşünülemez. Dolayısıyla da bu ikinci çözümlemede aynı kadın karakterler farklı anlamlara bürünür ve Yusuf'a göre tek bir kavramda toplanır; o da annelik/Yusuf'un annesi kavramıdır. Annelik, üç filmde ayrı yönleriyle ortaya çıkarak Yusuf'un yolculuğunu, değişimini tamamlamasına olanak verir. İlk filmde anne, Yusuf'a yerleşebilmesi için gerekli bir beden/mekân, Ayla da gelişebilmesi için sıcaklık ve bilgi/besin sağlar. İkinci filmde bu kez anne besler Yusuf'u. Son filmde ise anne sesiyle var olur Yusuf için. Sonuç olarak, *Üçleme*'nin geneline bakıldığında beden, besin ve ses ile üç filme yayılan annelik kavramı, filmlerin gösterim sırası izlendiğinde, aynen tersi bir sıra izlendiğinde tamamlanan erkek karakter gibi, bir bütün olur ve yeni bir anlama bürünür.

## Kaynakça

- Akbulut, H. (2010). Buyrun Kahvaltıya: Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi. *Yeni yazı*, 8, 40-43.
- Alatlı, A. (2002). *Aydın Despotizmi*. İstanbul: Alfa.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamanın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki.
- Berger, J. (2004). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev., 10. Baskı). İstanbul: Metis.
- Berktaş, F. (2000). *Tek Tanırlı Dinler Karşısında Kadın* (2. Baskı). İstanbul: Metis.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2009). *Film Sanatı: Bir Giriş* (E. Yılmaz & E.S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki.
- Büker, S. (2010). Yusuf'un Genç bir Şair Olarak Portresi: Süt. S. Büker (Der.), *Karpuz Kabuğu Denize Düşünce* (s. 177-223). İstanbul: Kırmızıkedî.

- Büker, S. & Akbulut, H. (2009). *Yumurta: Ruha Yolculuk*. Ankara: Dipnot.
- Cebenoyan, C. (2010). Yuvarlak Masa: “Taşra”yı Tartışırken. Z.T. Akbal Süalp & A.Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (s. 9-65). İstanbul: Çitlembik.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema* (C. Gorbman, Çev.). New York: Columbia University.
- Civan, C. (2010). Bal’ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir. A. Pay (Haz.), *Yönetmen Sinemastı: Semih Kaplanoğlu* (s. 61-72). İstanbul: Küre.
- Durudoğan, H. (2009). Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın. Z. Direk (Der.), *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 51-66). İstanbul: Yapı Kredi.
- Franzoi, S.L. (1996). *Social Psychology*. IA: Brown & Benchmark.
- Gürbilek, N. (2005). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.
- Hoca (1998). *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*. (9. Baskı, 1. Cilt, s. 1000-1001). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Irigaray, L. (2006). Annelik Düzeni Üzerine. Hélène Rouch’la söyleşi. (S. Büyükdüvenci & N. Tural, Çev.). *Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru* (s. 39-46). Ankara: İmge.
- Kaplanoğlu, S. & Duman, C. (2010). İç-Gündüz: Semih Kaplanoğlu Konuşur. Semih Kaplanoğlu’yla Söyleşi. *Yeni yazı*, 8, 28-39.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen/Senarist). (2007). *Yumurta* [Film]. Türkiye: Kaplan Film.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen/Senarist). (2008). *Süt* [Film]. Türkiye: Kaplan Film.
- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen/Senarist). (2010). *Bal* [Film]. Türkiye: Kaplan Film.
- Kutsal Kitap: Tevrat, Zebur, İncil*. (2009). İstanbul: Yeni Yaşam
- Kümbetoğlu, B. (2010). Değersizleştirme: Kadın Bedeninin Maruz Kaldığı Şiddet. Y. Inceoğlu & A. Kar (Ed.), *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni* (s. 39-61). İstanbul: Metis.
- Le Guin, U. K. (2009). *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar* (D. Erksan, Çev., 4. Baskı). İstanbul: Metis.
- Ong, W. J. (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi* (S. P. Banon, Çev., 5. Baskı). İstanbul: Metis.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan.
- Öztürk, Y. N. (2010). *Surelerin İniş Sırasına Göre Kur’an-ı Kerim Meali*. 77. Baskı). İstanbul: Yeni Boyut.
- Pollock, G. (2010). Modernlik ve Kadınlığın Mekânları (E. Soğancılar, Çev.). A. Antmen (Ed.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi* (s. 187-251). İstanbul: İletişim.
- Rifai, K. (1992). *Sohbetler 2*. İstanbul: Hülbe.
- Sarıkcıoğlu, E. (2002). *Başlangıçtan Günümüze Dinler Tarihi*. (4. Baskı). Isparta: Fakülte Kitabevi.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University.

Terzioğlu, A. (2010). Bir Mizacın İnşası: Yumurta. A. Pay (Haz.), *Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu* (s. 37-78). İstanbul: Küre.

Todorov, T. (1987). *The Poetics of Prose*. (R. Howard, Çev., 4. Baskı). Ithaca, New York: Cornell University.

Zeren, M. (Haz.). (2004). *Mesnevi'de Geçen Bütün Hikâyeler*. (10. Baskı). İstanbul: Semerkand.

Zingssem, V. (2006). *Lilith* (D. D. Yüzer, Çev.). İzmir: İlya.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Forbidden\\_fruit](http://en.wikipedia.org/wiki/Forbidden_fruit)

<http://wordsmith.org/words/obscurantism.html>

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=45799>

[http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel\\_19c/thackeray/angel.html](http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/thackeray/angel.html)