

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANA SANAT DALI**

**SİNEMADA ZAMAN-İMGEYE DAYALI DRAMATURJİ
ANLAYIŞININ YUSUF ÜÇLEMESİ ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ ve BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ OLARAK AĞIT
KISA FİLMİ**

(SANATTA YETERLİLİK TEZİ)

Aydın KETENAĞ

KOCAELİ-2014

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANA SANAT DALI**

**SİNEMADA ZAMAN-İMGEYE DAYALI DRAMATURJİ
ANLAYIŞININ YUSUF ÜÇLEMESİ ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ ve BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ OLARAK AĞIT
KISA FİLMİ**

(SANATTA YETERLİLİK TEZİ)

Aydın KETENAĞ

**Danışman
Prof.Dr.Sema GÖKTAŞ**

KOCAELİ-2014

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**SİNEMADA ZAMAN-İMGEYE DAYALI DRAMATURJİ
ANLAYIŞININ YUSUF ÜÇLEMESİ ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ ve BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ OLARAK AĞIT
KISA FİLMİ**

(SANATTA YETERLİLİK TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Aydın KETENAĞ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No:

02.07.2014
2014/13

Jüri Başkanı: Ünvanı Adı SOYADI

(İmza)

Prof. Dr. Sema Göktaş



Jüri Üyesi: Ünvanı Adı SOYADI

(İmza)

Prof. Dr. Emin Pekman



Jüri Üyesi: Ünvanı Adı SOYADI

(İmza)

Prof. Dr. Hasan Akbulut



Jüri Üyesi: Ünvanı Adı SOYADI

(İmza)

Doç. Dr. İbrahim Çakır

Jüri Üyesi: Ünvanı Adı SOYADI

(İmza)

Prof. Dr. Serkan Bulut



KOCAELİ 2014

ÖNSÖZ

Deleuze, modern sinema anlayışının en önemli kuramcılarının biridir. Ortaya koyduğu hareket-imge ve zaman-imge anlayışları, her ne kadar Deleuze'e göre tarihsel bir sınıflandırma amacıyla ortaya atılmadıysa da, sinemanın geldiği noktayı kavrama bakımından oldukça önemlidir.

Bu çalışma, kuramsal kısmı ile, çok sevdiğim yönetmenleri daha iyi anlama fırsatı verdi. Tarkovski, Ozu, Ceylan ve Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin dillerine olan aşinalığın artması, filmlerinden alınan zevki de oldukça güçlü hâle getiriyor. Deleuze referansı ile yapılan okumalar, bu tür sinemanın sahip olduğu potansiyeli kavramada oldukça önemli katkılar sunuyor. Çalışmanın uygulama kısmında gerçekleştirdiğim **Ağıt** adlı kısa filmin, kişisel film yapım sürecime çok önemli katkıları oldu. Sinematografik araçların barındırdığı güçlü anlatım potansiyelini daha iyi kavramamı sağladı ve bana bu potansiyeli keşfetme sürecinde cesaret verdi.

Birikimlerini aktarmadaki cömertlikleri ve akademik disiplini uygulama konusunda katkıları nedeniyle başta tez danışmanım Prof.Dr.Sema Göktaş'a ve tez izleme komisyondaki hocalarım Prof.Dr.Özer Kanburoğlu ve Prof.Dr.Hasan Akbulut'a tüm içtenliğim, sevgilerim ve derin saygılarımla teşekkür ederim.

Kuramsal kısmın araştırma ve yazım sürecindeki, ayrıca uygulama filmi **Ağıt**'ın senaryo, çekim ve montaj süreçlerindeki sabır ve katkıları nedeniyle başta eşim Gonca Çelik Ketenag'a, yakın arkadaşlarım Nuri Karadeniz, Nurcan Tural, Harun Töle, Osman Odabaş'a, kardeşlerim Ercan ve Serkan Ketenag'a, babam Cemil Ketenag'a ve tüm katkı sağlayan aile üyelerim ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Bu çalışmayı, son derece kıymetli bir mühendislik diplomasını rafa kaldırıp elime kamera aldığımda bana en büyük desteği veren annem Nejla Ketenag'a ithaf ettiğimi belirtmek isterim.

Aydın Ketenag
Mayıs, 2014, Kocaeli

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GÖRSEL LİSTESİ	iii
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
GİRİŞ	1
1.ZAMAN-İMGEYE DAYALI SİNEMA DRAMATURJİSİNİN NİTELİKLERİ	7
1.1.Hareket-imge	24
1.1.1.Deleuze ve Bergson'da Hareketin Tanımı	24
1.1.2.Hareket-imge'ye Dayalı Sinemanın Özellikleri ve Krizi Üzerine	25
1.2.Zaman-imge	29
1.2.1.Deleuze ve Bergson'da Zamanın Tanımı	29
1.2.2.Zaman-imge Dramaturjisinin Nitelikleri	38
1.2.2.1.Zamanın Varlığı, Süre ve Bellek İlişkileri	47
1.2.2.2.Öyküleme	52
1.2.2.3.Karakter	59
1.2.2.4.Görüntü ve Ses	62
1.2.2.5.Rüya	71
1.2.2.6.Öncü Yönetmenler ile Bağ	73
1.2.2.7.Mekan ve Doğa	74
1.2.2.8.Dünyaya Olan İnancı Yeniden Sağlama	75
2. YUSUF ÜÇLEMESİ'NİN ZAMAN-İMGE DRAMATURJİSİ ÖRNEĞİ OLARAK İNCELENMESİ	82
2.1.Zaman-imge Dramaturjisine Semih Kaplanoğlu'nun Yaklaşımı Hakkında Bir Ön Değerlendirme	82
2.2.Yusuf Üçlemesi Filmlerinde Zaman-imge Dramaturjisi Yaklaşımının Örneklerini Aramak	115
2.2.1.Yumurta	115
2.2.1.1.Sahne Çözümlemesi	115
2.2.1.2.Genel Değerlendirme	149
2.2.2.Süt	159
2.2.2.1.Sahne Çözümlemesi	159
2.2.2.2.Genel Değerlendirme	194
2.2.3.Bal	202
2.2.3.1.Sahne Çözümlemesi	202
2.2.3.2.Genel Değerlendirme	239
3.UYGULAMA ÇALIŞMASI OLARAK GERÇEKLEŞTİRİLEN "AĞIT" KISA FİLMİNİN ZAMAN-İMGE DRAMATURJİSİ AÇISINDAN ÇÖZÜMLEME VE DEĞERLENDİRMESİ	246
3.1.Sahne Çözümlemesi	252
3.2.Genel Değerlendirme	287
SONUÇ	295
KAYNAKÇA	298
ÖZGEÇMİŞ	307

GÖRSEL LİSTESİ

Filmden Kare 1: Hem kentin hem de yatağın kenarına ilişmiş Yusuf.	117
[YUMURTA]	
Filmden Kare 2: Seyirciye dahi sergilenen güzelliğe dönüp bakmayan Yusuf.	118
[YUMURTA]	
Filmden Kare 3: Camiden gelen duaya el açarak eşlik eden insanlar ve Yusuf.	119
[YUMURTA]	
Filmden Kare 4: Yusuf'a açık olan avlu ve ev kapısı.	120
[YUMURTA]	
Filmden Kare 5: Yusuf'ın kadraj dışına bakışları.	121
[YUMURTA]	
Filmden Kare 6: Anne'nin bakışı olarak yorumlanabilecek kamera konumu.	122
[YUMURTA]	
Filmden Kare 7: Yusuf'un, arkasında beliren "çocukluğu".	123
[YUMURTA]	
Filmden Kare 8: Ormana doğru yürüyen Yusuf.	125
[YUMURTA]	
Filmden Kare 9: Anne'sinin ölümünden sonra ormanda ağaç altında uyuyan Yusuf.	126
[YUMURTA]	
Filmden Kare 10: Baba'sının ölümünden sonra ormanda ağaç altında uyuyan Yusuf.	126
[BAL]	
Filmden Kare 11: Bıyığı ile karşılaşan Yusuf.	127
[YUMURTA]	
Filmden Kare 12: Yusuf'un Ayla'ya bakışı.	128
[YUMURTA]	
Filmden Kare 13: Yusuf'un bakışından Ayla.	129
[YUMURTA]	
Filmden Kare 14: Saksının konumundan Yusuf ve Ayla'yı izleyen kamera.	131
[YUMURTA]	
Filmden Kare 15: Ayna karşısındaki Ayla.	132
[YUMURTA]	
Filmden Kare 16: Ayna filminden.	132
[AYNA]	
Filmden Kare 17: Küçük çocuğun Yusuf'un çocukluğu 'sanal imge' olarak eşitlendiği kare.	133
[YUMURTA]	
Filmden Kare 18: Belleğinin aktifleşmesinden mutlu olan Yusuf.	135
[YUMURTA]	
Filmden Kare 19: Yusuf'un bakışından Ayla'nın ensesi.	139
[YUMURTA]	
Filmden Kare 20: Ayla'ya bakan Yusuf ve elindeki 'Bal' adlı kitap.	140
[YUMURTA]	
Filmden Kare 21: Kazak ören Ayla ve Yusuf.	141
[YUMURTA]	
Filmden Kare 22: Kazak ören Anne ve Yusuf.	142
[BAL]	
Filmden Kare 23: Duyum üzerine kurulu Gölcük sahnelerinin habercisi sisli yol.	145
[YUMURTA]	
Filmden Kare 24: Su, sis ve doğa.	146
[YUMURTA]	
Filmden Kare 25: Süt'te; genç kadından gizlenen Yusuf.	161
[SÜT]	
Filmden Kare 26: Yumurta'da; genç kadına bakmayan Yusuf.	161
[YUMURTA]	
Filmden Kare 27: Nar yiyen Yusuf'un iştahı.	163
[SÜT]	
Filmden Kare 28: İki ayna aynı kadrajda.	164
[SÜT]	
Filmden Kare 29: Yusuf ve Hoca toprağa uzanmış.	169
[SÜT]	
Filmden Kare 30: Yusuf toprakta ama Öğretmen doğa ile ilişkisini çoktan kesmiş görünüyor.	169
[SÜT]	
Filmden Kare 31: "Modern" eğitimin resmi Öğretmen.	171
[SÜT]	
Filmden Kare 32: Hoca ve belirgin olmayan Yusuf.	171
[SÜT]	
Filmden Kare 33: Belirgin hâle gelmiş ve bu hâl ile aydınlanmış-ferahlamış Yusuf.	172
[SÜT]	
Filmden Kare 34: Öğretmen'de kendi geleceğini gören Yusuf'un hâli.	172
[SÜT]	

Filmden Kare 35: Zehra Anne doğaya bakıyor. [SÜT]	174
Filmden Kare 36: Postacı düşünce ikisi birden gülüyor. [SÜT]	174
Filmden Kare 37: Ayna filmindeki Anne doğaya bakıyor. [AYNA]	175
Filmden Kare 38: Gelen yabancı erkek ve Anne düşünüyor ve gülüyorlar. [AYNA]	175
Filmden Kare 39: Süt veren anne, süt ve Yusuf aynı kadrada. [SÜT]	177
Filmden Kare 40: Aslında ergenliğe geçen Yusuf ile vedalaşan Anne. [SÜT]	178
Filmden Kare 41: İleride madenci arkadaşının yerinde olmaktan kaygı duyan Yusuf. [SÜT]	179
Filmden Kare 42: Gelecekteki hâlini düşünen Zehra. [SÜT]	180
Filmden Kare 43: Zehra'nın gelecekteki hâli. [SÜT]	180
Filmden Kare 44: Zehra'nın gelecekteki hâli, Yumurta filminde. [YUMURTA]	181
Filmden Kare 45: Ayna karşısındaki Anne. [SÜT]	182
Filmden Kare 46: Beraber geleceklerine bakan Yusuf ve Semra (aslında Ayla). [SÜT]	183
Filmden Kare 47: Süt filminde, Semra(Ayla) ve Yusuf'un baktıkları açık deniz. [SÜT]	184
Filmden Kare 48: Yumurta filminde Ayla ve Yusuf'un birlikte baktıkları kapalı göl. [YUMURTA]	184
Filmden Kare 49: Yumurta filmindeki göl. [YUMURTA]	185
Filmden Kare 50: Tire'nin yanı başındaki modern binalar. [SÜT]	187
Filmden Kare 51: Anne'nin içine girerek görünmez olduğu modern binalar. [SÜT]	187
Filmden Kare 52: Bal filmine, ağaç tepesindeki babasına bakan Yusuf. [SÜT]	190
Filmden Kare 53: Bal filminde, ağaç tepesindeki babasına bakan Yusuf. [BAL]	190
Filmden Kare 54: Yusuf'un elindeki balık. [SÜT]	193
Filmden Kare 55: Final çekimi. Birazdan ekranı kaplayacak olan ışık. [SÜT]	195
Filmden Kare 56: Çocuk Yusuf'un bakış açısını duyumsatan kamera. [BAL]	206
Filmden Kare 57: Yusuf'un gördüğü ceylan. [BAL]	208
Filmden Kare 58: Kriz geçiren babasına su yetiştiren Yusuf. [BAL]	209
Filmden Kare 59: Ormanda yürüyen Yusuf. [BAL]	213
Filmden Kare 60: Alan derinliği kullanımı. [BAL]	215
Filmden Kare 61: Yusuf'un zamanın ötesine bakışı. [BAL]	217
Filmden Kare 62: Yusuf'un zamanın ötesine bakışı. [SÜT]	217
Filmden Kare 63: Bal filmindeki ayna. [BAL]	218
Filmden Kare 64: Şiir okuyan kız.[BAL]	220
Filmden Kare 65: Elinde BAL isimli kitapla Ayla'ya bakan Yusuf'un gördüğü Ayla. [YUMURTA]	220
Filmden Kare 66: Elinde BAL isimli kitapla Yusuf. [YUMURTA]	221
Filmden Kare 67: Bal'da, folluktan yumurta alan Yusuf. [BAL]	222
Filmden Kare 68: Yumurta'da, follukta yumurta arayan küçük çocuk. [YUMURTA]	223
Filmden Kare 69: Yumurta'da, follukta yumurta arayan yetişkin Yusuf. [YUMURTA]	223
Filmden Kare 70: Çocuk Yusuf'un mutfaktaki Anne'ye bakışı. [BAL]	224
Filmden Kare 71: Anne'ye bakan Yusuf. [BAL]	224

Filmden Kare 72: Anne'sinin mutfağındaki Ayla'ya bakan Yusuf. [YUMURTA]	225
Filmden Kare 73: Miraç Gecesi'ndeki geyik resmi. [BAL]	228
Filmden Kare 74: Baba'sı kriz geçirirken Yusuf'un gördüğü geyik. [BAL]	228
Filmden Kare 75: Ay'ın suya yansması. [BAL]	229
Filmden Kare 76: Tepedeki evin aşağıdan görünüşü. [BAL]	231
Filmden Kare 77: Tepedeki ev. [BAL]	232
Filmden Kare 78: Tepedeki evden aşağıya, insanların yanına "inen" Yusuf. [BAL]	232
Filmden Kare 79: Yusuf'un gözünden Kurban. [BAL]	233
Filmden Kare 80: Kurban kesen insanların izleyen Yusuf. [BAL]	233
Filmden Kare 81: Yakup'u arayan Anne. [BAL]	234
Filmden Kare 82: İnsan kalabalığına karışan Anne. [BAL]	235
Filmden Kare 83: Ölüme giden Anne. [YUMURTA]	235
Filmden Kare 84: Anne'nin karıştığı ıssızlık. [YUMURTA]	236
Filmden Kare 85: Baba'nın yokluğu ve rüyaya geçiş, Anne gözünden. [BAL]	237
Filmden Kare 86: Baba'nın yokluğu ve rüyaya geçiş, Yusuf gözünden. [BAL]	237
Ağıt Set Fotoğrafı 1: Seda Cansever, Deniz Cansever, Aydın Ketenağ, Eray Eren	247
Ağıt Set Fotoğrafı 2: Aydın Ketenağ, Eray Eren, Yusuf Paşu, Deniz Cansever, Seda Cansever	247
Ağıt Set Fotoğrafı 3: Aydın Ketenağ, Yusuf Paşu.	248
Ağıt Set Fotoğrafı 4: Aydın Ketenağ, Gonca Çelik Ketenağ, Ozan Şahin	248
Ağıt Set Fotoğrafı 5: Deniz Cansever, Aydın Ketenağ	249
Filmden Kare 87: Perde görevi gören bezin arkasındaki sinek ve örümcek. [AĞIT]	252
Filmden Kare 88: Dede'sini, Anne'sini, Babaannesi'ni ve mevlide gelen diğer insanları seyreden Çocuk.[AĞIT]	257
Filmden Kare 89: Yüzünü yıkadıktan sonra silen Çocuk.[AĞIT]	258
Filmden Kare 90: Anne'nin yağladığı yeni dilimi istemediğini belli etmeye çalışan Çocuk.[AĞIT]	260
Filmden Kare 91: Güneş ışığı vuran ağaç gövdeleri.[AĞIT]	268
Filmden Kare 92: Karlar üzerinde yürüyen Baba.[AĞIT]	271
Filmden Kare 93: Kullanılmayan fotoğraflı çekim. [AĞIT]	272
Filmden Kare 94: Tavana bakan Anne. [AĞIT]	273
Filmden Kare 95: Pencereden dışarı bakan Çocuk. [AĞIT]	273
Filmden Kare 96: Anne'ye bakan çocuk. [AĞIT]	274
Filmden Kare 97: Çocuğun müdahale etmediği su damlaları.[AĞIT]	275
Filmden Kare 98: Babaannenin önündeki bardak ve bardağın kenarından içine süzülen su damlası.[AĞIT]	275
Filmden Kare 99: Anne'nin kulağını gördüğümüz yakın plan.[AĞIT]	275
Filmden Kare 100: Güneş ışığı, ağaçlar ve mezar taşları.[AĞIT]	276
Filmden Kare 101: Güneş ışığı vuran mezar taşı.[AĞIT]	277
Filmden Kare 102: Yusuf'un bakışından Ayla'nın ensesi.[YUMURTA]	281
Filmden Kare 103: Göl kıyısındaki Anne'nin ense planı.[AĞIT]	282
Filmden Kare 104: Güneş ışığına bakan mezar taşları.[AĞIT]	284
Filmden Kare 105: Mezar taşlarının bakış açısından güneşe ve gelen Anne'ye bakan kamera, Anne'nin mezarlığa gelişinden duyulan mutluluğu duyumsatma	284

amacındadır.[AĞIT]	
Filmden Kare 106: Anne'nin gelişini izleyen diğer mezar taşları.[AĞIT]	284
Filmden Kare 107: Yumurta filmindeki saksılar ve ölenleri simgeleyen bitkiler.[YUMURTA]	285
Filmden Kare 108: Saksıyı toprak doldurmak üzere mezarlığa getiren Anne.[AĞIT]	285

ÖZET

Bu çalışma, Gilles Deleuze'un sinema anlayışını kavramak ve uygulayarak modelleştirmek amacındadır. İlk bölümde, önce hareket-imge detaylandırılmıştır. Bu detaylandırma, hareket-imgenin krizinin temellerini kavrama amacıyla yapılmıştır. Daha sonra zaman-imge incelenmiştir. Sinemadaki anlam üretme araçlarının zaman-imgeye dayalı olarak ele alınmasıyla ortaya çıkan anlamlandırma süreçleri "zaman-imge dramaturjisi" olarak tanımlanmıştır. İkinci bölümde, Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'ni oluşturan filmleri Yumurta, Süt ve Bal çözümlenmiştir. Bu çözümleme, zaman-imge dramaturjisinin niteliklerini görünür kılmak amacıyla yapılmıştır. Üçüncü bölümde, uygulama çalışması olarak hazırlanan Ağıt kısa filminin, zaman-imge dramaturjisi temelinde çözümlemesi ve içerik sunumu gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Deleuze, Zaman-imge, Sinema, Dramaturji, Kaplanoğlu

ABSTRACT

This work aims to grasp the understanding of cinema according to Gilles Deleuze and make a model out of it by applying his concepts. In the first part, the movement-image has been elaborated. It has been elaborated to reach the understanding of the basis of the movement-image crisis. Then, the time-image has been analysed. The process of bringing sense, which is coming out by treating the tools that produce sense in cinema on time-image basis is defined as “time-image” dramaturgy. In the second part, the long length movies “Egg”, “Milk” and “Honey” of Semih Kaplanoglu’s Yusuf trilogy have been analysed. These analyses have been done in order to bring out the characteristics of the time- image dramaturgy. In the third part, the short movie “Elegy” done respecting Deleuze’s concepts, has been analysed on the basis of time-image dramaturgy and the components have been presented.

Key Words: Deleuze, Time-image, Cinema, Dramaturgy, Kaplanoglu

GİRİŞ

Deleuze'den önce de sinema düşünce ilişkisine kafa yormuş kuramcılar olmuştur. Bu kuramcılar, sinemanın otonomluğunu keşfetme/inşa etme söz konusu olduğunda bazı yönetmen ve filmleri inceleyerek sonuçlara ulaşmışlardır. Süreç, yönetmenlerin sinema dillerinin sosyo-ekonomik durumla ilişkisi, sanat tarihinden - sinema tarihinden etkilenmeleri gibi kriterler ile keşfedilebilir.

Amaç:

Önce sanat eseri ortaya çıkmaktadır, sonra kuram. Her bir kuram da, kendinden önceki kuramlarla mutlaka ilişki içinde olmuştur. Önceki kuramlarla bağıni kopartıyor olmak bile bir tür ilişki olarak oraya çıkmaktadır. Bir filmin, hareket-imgeye ya da zaman-imgeye dayalı olup olmadığının netleştirilmesi için birçok parametrenin incelenmesi gerekmektedir. Bu çalışmanın hedefi de büyük ölçüde zaman-imge parametrelerin belirlenebilme ve bir filmde aranabilme durumunu tanımlamaya çalışmaktır. Ayrıca zaman-imgeye dayalı bir rejime dayanarak biçimlendirilen sinematografik araçların ortaya çıkardığı anlamlandırma süreci de zaman-imge dramaturjisi olarak tanımlanacak ve incelenecektir.

Zaman-imge, hareket-imgenin baskın olduğu klasik sinemayı zaman zaman ziyaret etmiştir ve etmektedir (Baker, 2011:278). Tersine bir durum zaman-imgenin baskın olduğu sinema için de geçerlidir. Bir film tamamıyla hareket-imgeden ya da tamamıyla zaman-imgeden oluşuyor olamaz (Gönen, 2008:7). Zaman-imgenin ortaya çıkışı, zamanın dolaysız bir veri olarak kendi başına orada durabilmesidir; zamanın içerisine gerekli olduğu durumlarda hareket(aksiyon) girip çıkabilir; bu durum, zaman-imgenin varlığını örselemez; zamanın ontolojik bir varlık olarak filmin içinde fark edilmesi önemli bir referanstır (Baker, 2011:270). Çalışma, bu çıkış noktasından hareket edecek ve sinematografik araçların kullanımı zaman-imgeye olan katkıları dikkate alınarak incelenecektir.

Çalışmanın amacı temelde zaman-imgeye dayalı sinema anlayışının niteliklerini keşfetmeye dayalıdır. Bu keşif, bu sinemanın niteliklerinin birer anlatım ögesi olarak tanımlanması ve kısa film uygulaması ile bu niteliklerin daha etraflıca kavranması ve "kişisel sinema dilini oluşturma" anlamında sınanması süreçlerinden oluşur. Yazarın bir yönetmen olarak şimdiye kadarki filmografisinde bulunan kurmaca kısa filmlerin hepsi hareket-imgeye dayalı klasik film örnekleri olarak değerlendirilebilir. Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Andrey Tarkovski gibi yönetmenlerin filmlerini daha yakından incelemek isteğiyle yapılan literatür taraması sırasında karşılaşılan Deleuze ve zaman-imge yaklaşımı, bu çalışmanın başlangıç fikirlerini ortaya çıkarmıştır. Çalışma genel olarak zaman-imge'nin daha iyi anlaşılması ve uygulanabilir niteliklerinin sınanması temeline dayalı bir çatı üzerinden sürdürülecektir.

Tanımlar ve Bölümlerin Özeti:

Deleuze'ün zaman-imgeye dayalı sinema üzerine fikirleri, 2.Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı yıkımla karşı karşıya kalan bireyi merkezine taşır. Bu birey, en basitinden artık tanıdığı şehirlerde/mekanlarda yaşamaz. Savaş en görünürde mimari formunu parçalamıştır. Bireyin yaşam ile bağları da bu parçalanma ile birlikte kopmuştur ve dünyaya dair bilginin ve inancın yok olmasına sebep olmuştur. Bu bağların kopması bir travma hâlinde görünür olur. Bu travma, bireyin eyleme olan inancını da yıkmıştır. Bu yeni durumu kavrama ihtiyacı içinde olan birey dünyayı seyretmeye başlar. Bu seyir hâli, eylemin faydasızlığına olan "inanç" sebebiyle travmayı bir kısır döngüye sokar. Deleuze, bu bireyin dünyayla yeniden bağ kurabilmesi için bir "modern" sinema önerir. Önerdiği modern sinema anlayışı, zaman-imgeyi merkezine alan sinema anlayışıdır. Bu sinema, harekete dayalı olan ve karakterlerinin eyleme geçerek dünyayı değiştirmelerini anlatı merkezine alan klasik sinemadan farklı nitelikler taşır. Zaman-imgeye dayalı sinemadaki en temel nitelik zamanı bölmemektir. Zamanı bölmeden aktaran bu sinema, imgenin de yeniden tanımlanmasını gerektirir. Bu imge, sinematografik araçlarla kurulan imgedir ve yeni sinemanın anlatı araçlarının tamamının (zamanın niteliği, kamera, ses, mekan, karakter vb) yapısını değiştirir. Bazı metinlerde "Deleuze estetiği" (Rajchman,

2013:126) tanımı ile de tartışılan Deleuze'ün sinema üzerine fikirleri, zaman-imgeye odaklanma temelinde aktarılacak ve bir dramaturji yöntemi olarak tanımlanmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde öncelikle Deleuze'ün sinemaya olan yaklaşımından bahsedilir. Deleuze'e göre klasik sinemanın temeli olan hareket-imge kavramı ele alınır. Daha sonra da zaman-imge detaylı olarak anlatılır. Bu anlatım, Bergson'un hareket üzerine tezlerinden başlayarak Deleuze'ün zaman-imgeye dayalı sinemadaki imge yapısına dek sürdürülür. Bu imge yapısının temel özelliklerinden yola çıkılarak Deleuze'ün modern sinema tanımının ayrıntıları zaman, plan, görüntü, ses, karakter, öykü, metinler arasılık gibi sinematografik araçların betimlenmesi ile devam eder. Dramaturji en yalın anlamı ile "düşünceyi bir form içinde eyleme geçirme" (Nutku, 2006:8) demektir. Sinematografik araçlar da, sinemanın fikrinin görünür hâle gelmesini yani sinemanın eyleme geçmesini/gerçekleşmesini sağlayan özelliklerdir. Zaman-imgeye dayalı bir filmde de bu sinematografik araçlar, Deleuze'ün zaman-imge yaklaşımı ile oluşturulur ve filmde konumlandırılırlar. Bu sebeple zaman-imgeye dayalı olarak tasarlanan bir filmin anlamsal gerçekleşme/var olma sürecinin zaman-imge dramaturjisine dayandığını söylemek doğru olacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi filmleri **Yumurta**, **Süt** ve **Bal**, zaman-imge dramaturjisi ile gerçekleştirildikleri savı ile incelenmiştir. Bu inceleme, zaman-imge dramaturjisinin niteliklerini daha iyi kavrama/ifade etme amacını taşımaktadır. Bu bölümde öncelikle, Yusuf Üçlemesi filmlerinin zaman-imgeye dayandığı savı, filmde örneklerle detaylandırılmıştır. Yusuf Üçlemesi filmleri zamanı bölmeden veren bir kurguya dayanır, anlatıları klasik anlamda "sürükleyici" öykülere dayanmaz, karakterleri özdeşleşme ile kavranabilecek bireyler değildir ve travmaları-dünya ile kopuşları belirgindir, görüntü ve ses rejimleri zaman-imgenin ürettiği yeni imge anlayışını kurmak için işler, gerçeklik tanımları travma hâlindeki bireyin gerçeklik algısını aktarır, filmin içeriğinde zaman-imgeye dayalı filmleri ile usta olarak kabul edilen yönetmenlerin filmleri ile organik bağlar vardır, mekan ve doğa öğeleri yeni imge anlayışına uygun olarak konumlandırılır ve film karakterlerinin dünyaya olan inançlarını yeniden

kurma çabaları anlatının merkezindedir. İşte tüm bu özellikler, ikinci bölümde birer sav olarak ortaya konulmuş ve detaylı olarak tartışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, zaman-imge dramaturjisinin daha iyi kavranması için yapılan uygulama çalışması olan **Ağıt** kısa filmi, Yusuf Üçlemesi filmlerinde ortaya konan model çerçevesinde incelenmiştir. Bu inceleme ayrıca, Yusuf Üçlemesi bölümündeki "nasıl yapılmış?" sorusuyla ele alınırken "nasıl yaptım?" sorusuna yanıtları da içerecek şekilde aktarılmıştır. Üçüncü bölüm, bir anlamda çalışmanın kendini sınaadığı bölümdür. "Tarafımdan doğru anlaşılmış mı?" sorusunun üzerine kurulmuştur.

Varsayımlar:

Çalışmanın amacından yola çıkılarak tanımlanabilecek üç varsayımı vardır. Birinci varsayım, Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi filmlerinin zaman-imge dramaturjisi ile gerçekleştirildiği varsayımdır. İkinci varsayım, Yusuf Üçlemesi filmlerinin, Deleuze'e göre zaman-imgeye dayalı sinemanın amacı olan "dünyaya olan inancı yeniden sağlama" amacını "aşkın bir üslupla dini inancı, Yaratıcı manevi gücü" işaret ederek önerdiği varsayımdır. Üçüncü varsayım ise, zaman-imgeye dayalı sinema anlayışı ile ele alınan sinematografik araçların, zaman-imge dramaturjisi tanımından yola çıkılarak birer anlatım üretme modeli olabileceğidir. Uygulama çalışması ayrıca bu tanımın geçerliliğini de sınar.

Sınırlılıklar:

Zaman-imgeye dayalı sinemaya dair metinler sadece Semih Kaplanoğlu'ndan bahsetmez. Nuri Bilge Ceylan da bazı yazarlar tarafından zaman-imge alanına dahil edilir. Ayrıca tam olarak zaman-imgeye dahil edilmeseler bile filmlerinde zaman-imge öğeleri bulunabilecek Türk yönetmenlerden bahsedilebilir. Çalışmanın asıl amacının zaman-imge dramaturjisinin niteliklerini ortaya koymak olduğu düşünüldüğünde tek yönetmen incelemesi bu anlamda yeterli görülmüştür. Özellikle

de "dünyaya olan inancı yeniden sağlama" konusunda Yusuf Üçlemesi'nde bulunabilecek örneklere dair kanıtlar literatürde doyurucu şekilde bulunabilmiştir.

Yöntem:

Çalışmanın ilk bölümündeki Deleuze'ün sinema anlayışı ile ilgili metinler okunduktan sonra derlenmiş ve örneklendirilmiştir. İkinci bölümde, birinci bölümde ortaya konan kriterler üzerinden filmlerin çözümlemesi ve genel değerlendirmeleri yapılmıştır.

İkinci bölümde Yusuf Üçlemesi filmleri incelenirken şu üç temel üzerinde yol alınmıştır:

- Filmler karakterin travmasını nasıl tanımlıyor?
- Filmler bireyin dünyaya inancının yeniden inşasını nasıl gerçekleştiriyor?
- Bu süreçte sinematografik araçları nasıl kullanıyor? İmgelerini nasıl konumlandırıyor?

Filmlerin çözümlemesi sırasında sahne ayırımına göre metin yazımı yapılmıştır. Bu konuda iki ayrı yaklaşıma rastlanmıştır. Sahne tabiri ile "aynı mekan ve zamanda olan sürekli ve başlayıp biten olaylar zinciri" (Foss, 2009:125) kast edilmiştir. Aynı yapı için kimi kaynaklarda sekans sözcüğü kullanılmış olsa sekans sözcüğü bazı kaynaklarda da "belirli bir ortak hareket çizgisi ile birbirine bağlanmış sahneler grubu" (Foss, 2009:125) olarak kullanılmıştır. Sahne tanımı bu anlamda, herkes tarafından aynı şekilde anlaşılacak bir tanım olarak görülmektedir.

Üçüncü bölümde, uygulama çalışması olan kısa film **Ağır**'ın, ikinci bölümde ortaya konan kriterler üzerinden çözümlemesi ve anlatımı gerçekleştirilmiştir.

Uygulama kısa filmi de yöntemin bir parçasıdır. Bütünsellik sağlama ve "kısa filmde yönetmenin kendini sınama" kriteri sebebiyle, **Ağır** filminin anlatısı **Bal** filminin bittiği yerden başlatılmış ve öykünün bazı kısımları (Baba ölümü, Anne'nin

mezarlık ziyareti, saksı ve çiçek gibi) Yusuf Üçlemesi'ndeki anlatı ile bağlantılı olarak tasarlanmıştır.

1.ZAMAN-İMGEYE DAYALI SİNEMA DRAMATURJİSİNİN NİTELİKLERİ

Bu çalışma, Gilles Deleuze tarafından ortaya atılan zaman-imge kavramını anlama amacındadır. Zaman-imgeyi anlamak, örneklerini bulmak ve sonrasında da, araştırma alanına dahil edilen filmleri, zaman-imge referansı ile çözümlemek amaçlanmaktadır. Zaman-imge, sinemaya ait görünmekle birlikte, asıl olarak sinemanın felsefe ile olan ilişkisinden üreyen bir niteliktir. Çalışmanın amacına ulaşabilmesi için yani zaman-imgeyi anlamak ve kavramak için de bu ilişkinin ayrıntılarının tanımlanması ve örneklenmesi gerekmektedir.

Deleuze, sinema ile felsefe arasındaki ilişkiyi alışılmışın dışında oluşturur. Genel anlayışın aksine, felsefenin birikimini sinemanın kodlarını çözmek için kullanmayı değil, sinemanın bir felsefe etkinliği olarak ele alınması gerektiğini söyler. Deleuze, bir şeyin kökeninin ne olduğunu nasıl oluştuğunu açıklama iddiasını taşıdığını (Colebrook, 2009:54) söylediği felsefenin, önüne ne çıkarsa onu düşünmek amacıyla (Deleuze, 1987) olmadığını da altını çizer. Bu noktadan bakıldığında, Deleuze'ün kurduğu felsefe-sinema ilişkisinin nitelikleri belirginleşmektedir. Felsefe, çoğu kez, sinema üzerine düşünmenin bir yolu ve aracı olarak düşünülmüştür. Ancak Deleuze, "sinema üzerine düşünme" anlayışını dışlayarak, sinemayı düşünmenin bir modeli olarak görmüştür. Düşünce kavramının kapsamını yalnızca felsefeyi değil, sanatı da içine alacak şekilde genişleterek, düşünmeyi yeniden tanımlamış (Sütçü, 2005:28) ve felsefe ile sanatı aynı zemine taşımıştır. Bu noktadan hareketle, sinema da düşünmenin başka bir biçimi olarak öne çıkmaktadır.

Deleuze'ün felsefe anlayışı kavram ve duyum üzerine kuruludur (Sütçü, 2005:28). Deleuze'e göre felsefenin temel amacı "yeni kavramlar yaratmak"tır (Sütçü, 2005:29). Ancak, özellikle çağın gelişimi ile ilgili olarak, toplumun sadece enformasyon ile hareket etmesi, kavramın da kimlik değiştirmesine sebep olmuştur (Sütçü, 2005:30). Tamamıyla enformasyona dayalı olarak belirip gelişen geleneksel-popüler sinema, reklam, tv vs ise, kavram yaratma nitelikleri olmayan alanlardır. Düşünmeyi güdüleme amacı taşıdıklarından, bir kavram yaratma değil kavram ve değer "dayatma" nitelikleri olduğundan bahsedilebilir. Sinemanın bir felsefe etkinliği

hâline getirilmesi, sanat ile enformasyon arasında kurulagelmiş bu bağı kırmak için Deleuze'ün önerdiği yaklaşım olarak somutlaşmaktadır.

Deleuze, sanatın bir iletişim türü olmadığını (Deleuze, 1987) altını çizerek. Genel olarak sanat, özel olarak da sinema bir enformasyon iletme süreci değil, başlıbaşına bir "yaratma" sürecidir ve düşünceyi hareket-imge ve zaman-imge ile kavramlaştırır (Yetişkin, 2011:124). Deleuze, felsefeyi de bir yaratım dünyası olarak görür. Deleuze'e göre felsefenin amacı "her zaman" yeni kavramlar yaratmaktır (Sütçü, 2005:29). Kavram verilmiş değildir, her kavram bir yaratımla varlığa gelecektir. Deleuze Cahiers du Cinema Nisan 1986 sayısına verdiği söyleşide şöyle der:

"Ben sinema üstüne yazabilirim, bu benim sinema üstünde düşünme hakkına sahip olduğumdan kaynaklanmaz, ne zaman ki karşılaştığım felsefe problemleri beni çözümleri sinemada aramaya yöneltir işte bu nedenle yazarım, doğaldır ki bu yazdıklarım da ortaya yeni problemler çıkartmaya adaydır."

Bu alıntıda da açık olduğu üzere, Deleuze sinemayı başlı başına bir düşünme aracı/biçimi/yöntemi olarak görmektedir. Deleuze'ün bu bakışı felsefi bir tasarıdır ve sinema ile felsefe arasında zoraki bir ilişki kurma çabasına girişmez. Birinin diğerini çözümleme çabasına girmesi söz konusu değildir. Her disiplin, diğerinin çözümlemek zorunda olduğu bir problemi kendi olanakları çerçevesinde çözümlemeye girişmektedir (Sütçü, 2005:50).

Deleuze'ün sinemayı, bu bakış ile kuramlaştırdığı kitaplarındaki tezleri, önceki kuramsal çerçevelere uymamasına rağmen, modern sinemanın en derin ve gelişkin kuramı olarak da görülmüştür (Kovács, 2010:42).

Felsefenin en temel amacı hayatı anlamaktır. Doğanın ve insanın var oluşundaki gizemleri arama konusunda felsefe, bilimin en büyük yardımcısı olmuştur. Felsefenin hayatı anlama çabası, bazı dönemlerde biçim değiştirmiştir. Bu dönemler, insanın gelişimi neticesinde ortaya çıkan dönemlerdir ve bilimin-

teknolojinin gelişmesi ile yakından ilişkilidir. Sinema da, 20.yüzyılda, teknolojinin temel belirleyici olduğu bir zamanda, çağı anlamak için yeni biçim arayışlarına girmiş ve düşünme atmosferinin oluşturulmasında insana yardımcı olmuştur (Sütçü, 2005:58).

Deleuze'e göre sinemanın, bu biçim değıştirme süreci doğru okunmalı ve felsefe-sinema ilişkisinin bu yeniden kurulumu doğru anlaşılmalıdır. Sinemaya felsefi olarak yaklaşmak değil, sinemayı başlı başına düşünce sistemi üreten bir alan olarak tanımlamak gerekmektedir. Deleuze'ün kastettiğı yaklaşım, bir sinema kuramı gibi çalışmaktan ziyade, sinemanın bir felsefi icat olarak çalışmasıdır. Sinemanın felsefi bir icat olarak çalışması demek, felsefi kavramların sinemaya uygulanması demek değildir. Burada kastedilen durum, sinemanın sinematografik kavramlarla düşünce üretmesidir (Yetişkin, 2011:124).

Deleuze, sinemanın düşünce ile ilişkisine dair fikirlerinin gelişmesini, Cahiers Du Cinema 1986 Nisan dergisine verdiği söyleşide şu şekilde anlatmaktadır:

"Cahiers: Sinemanın felsefeye layık bir alan olduğunu ne zaman düşünmeye başladınız?

Deleuze: ... Ruhsal hayat düşüncenin devinimi olduğuna göre, doğal olarak felsefeden sinemaya birim olan beyindir. Beyin ise ekrandır. Dilbilim ve psikanalizin sinema için çok büyük katkılarının olamayacağını, buna mukabil moleküler biyoloji ve beyin biyolojisinin katkıları olduğunu düşünüyorum. Düşüncenin moleküler olduğunu ve bizim gibi ağır canlıların oluşumuna katkıda bulunan moleküler hızların var olduğunu biliyoruz. Michaux'nun sözlerini hatırlayalım: 'İnsan, fantastik hızlar sayesinde var olabilen, ağır bir yaratıktır'. Beynin devre ve bağlantıları, kendilerini oluşturan zerre tanecikleri ve uyarılardan önce var olmazlar. Bağlantılar genellikle paradoksal olup, basit görüntü birlikteliğini her yönden aşan yapıdadırlar. Sinema, görüntüyü hareketlendirdiğinden, daha doğrusu görüntüye bir öz hareket (auto-mouvement) boyutu kattığından, sürekli olarak beyin devrelerini çizer, yeniden çizer. Burada da iyi veya kötü olabilir. Ekran, yani bizler,

yeteneksiz bir aptal beyinciği olabileceği gibi, yaratıcı bir beyin de olabilir".

Çalışmanın ileriki bölümlerinde de ayrıntılı olarak değinileceği üzere; sinemanın beynin algısını yöneterek düşünce üretme süreci, tek başına olumlu ya da olumsuz olarak nitelendirilememektedir. Deleuze bu sürecin bağımsızlaşmasına dair ortaya koyduğu yaklaşımla, kendisinden önceki kuramcılardan ayrılmaktadır ve bu yeni yaklaşımın şüphe ve hayretle karşılanmasının sebebi de budur. Deleuze, sinemanın başlı başına bir sanat olarak özgürleşmesini, kendine ait imgeleri evrimleştirerek sağlayabileceğini söyler. Bu evrimleşme, evrimin klasik anlamdaki tanımına da uygun olarak çalışır: "kesintisiz, niteliksel ve niceliksel değişme"(T.C. Başbakanlık Atatürk, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu[TDK], 2014). Deleuze, 2.Dünya Savaşı'nın ortaya çıkarttığı yıkım ve bilinçsizlik hâli karşısında bireyin bilincinin yeniden kurulumunu bu anlamda zaman-imgenin başlangıcı olarak ele alır.

"Düşünce üretme" amacını, yaklaşımının merkezine yerleştiren Deleuze, daha önce de belirtildiği gibi, disiplinler arasındaki ilişkiden bahsederken de bir uzlaşmadan çok bir ayrılma ve farklılık yaratmaktan bahseder. Felsefenin kavram yaratma, sanatın yeni deneyimler yaratma özelliklerinin, bu iki disiplinin birbirlerini dönüştürmede temel karşılıklı alışveriş noktası olacağını ortaya koyar. (Colebrook, 2009:17) Bu yaklaşım, sinemanın gerçek potansiyelinin ortaya koyulmasını sağlayacaktır.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, ayrımları daha da netleştirilecek olan klasik ve modern sinemanın, izleyicinin özne olma halinin niteliğine göre, temelde ayrıştığını söyleyebiliriz. Klasik sinemanın da temel özelliği olan katharsis etkisinin ortaya çıkması için bu özne olma halinin film tarafından yönetilmesi gereklidir. Öznellik baştan verili bir "özne durumu" değildir, bir bakış açısı üretmeyi gerektirir, bu açıdan bakıldığında sinema bir öznellik icad etme aracıdır (Baker, 2011:22). İzleyicinin beyninde çizdiği haritaların temel varlık nedeni de öznenin yaratılmasıdır.

Deleuze, sinema tarihinin "öznellik yaratma" üzerine kurulduğunu belirtmekle amacının bir sinema tarihi yazmak olmadığını da (Baker, 2011:278) altını çizmektedir. Deleuze'ün çalışması sadece hareket-imgeden zaman-imgeye bir evrimi ortaya koymak değildir, aynı zamanda bir "imgeler ve göstergeler" tasnifidir (Baker, 2011:278). Bu tasnif, sinema tarihinin özellikle sinemanın modernleşme sürecine etkili bir bakış sunarak sinemanın kendi öz gücünü kullanmasına olanak tanımaktadır.

Sinema, tarihsel örneklerle bakıldığında, en başta iki şeyin peşine düşer: günlük hayatın imgeleri ve görsel hikayeler; sonradan ikinci yaklaşım öne çıkar ve Hollywood kökenli sinemayı (Baker, 2011:22) kitlelerin birincil tercihi olarak besler. Sinema, hareketi yakalamıştır. Daha da önemlisi yakalamayı başardığı hareketi yeniden üretme yetisine (Baker, 2011:284) sahiptir. Bu sahiplik, hareketin üretilmesi gücü, sinemanın etkileme ve algıyı yönlendirme gücünün temelini oluşturmaktadır. Özellikle klasik sinemanın saf özgüveni (Baker, 2011:284) tam olarak bu durumdan kaynaklanmadır.

Deleuze'ün zaman-imgeyi, sinemanın bu saf özgüveninin yıkılması için bir anahtar olarak ortaya attığı söylenebilir. Çalışmanın ileriki bölümlerinde daha da ayrıntılı olarak üzerinde duracağımız hareket-imge, sinemanın öz gücünü kullanma yetisinin temelidir.

Hareket-imge, başta Hollywood sineması olmak üzere, klasik anlatı sinemasının baş formülüdür. Deleuze, hareket-imgenin propagandaya meyilli olmasından kaynaklanan özgürleştirme konusundaki dezavantajlı durumunun bir krize yol açtığından bahsetmektedir. Bu krizin sonrasında zaman-imgenin ortaya çıkışı ile ilgili olarak verdiği dönem İkinci Dünya Savaşı sonrası Yeni Gerçekçilik (Baker, 2011:161) dönemidir. Antikapitalist kimliği bilinen Deleuze, zaman-imgenin ortaya çıkışını da siyasi bir evrimle açıklar: savaş sonrası yıkılmış Avrupa'da insanlar eylemden, hareket ederek dünyayı ve hayatlarını değiştirmekten umutlarını kesmişlerdir (Baker, 2011:161). Bu durum, İtalyan Yeni Gerçekçilik örneklerinde görülmektedir. Değiştirilemeyen dünyanın, dünyayı değiştirmekten umudunu kesmiş karakter tarafından, kendi oluş dinamiği sürecinde müdahale edilmeden/edilemeden

seyredilmesi, başka bir deyişle "kendi haline bırakılmış dünyanın seyri", zaman-imgenin özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yine de Deleuze, sinemanın düşünce üretmesinden bahsederken ve bu amaçla zaman-imgeyi hareket-imgeden daha ileri, avantajlı, önemli bir konuma yerleştirirken, hareket-imgenin düşünme özelliğini zayıf görmez. Hareket-imge, Deleuze'ün tabiriyle "kitlelerin beynine vurup onları düşünmeye sevk eder" (Baker, 2011:24). Ancak bu durum, bireyin algılarının yönetimini tamamıyla hareket-imgeye teslim ettiği için, sinemanın aslında hedefi de olmayan enformasyon yüküyle karşı karşıya getirmekte ve sinemayı bir sanat olmaktan uzaklaştırıp iletişim aracı haline getirmektedir. Zaman-imge, sinemanın kaybettiği bu "asıl" özelliğini geri kazanmasında da önemli bir rol oynar. Sinema, bir sanattır. Film, bir sanat eseridir. Bir sanat eserinin öz gücü, kendine ait bir ifade şekli barındırmasında saklıdır. Bu açıdan bakıldığında, bir film "anlatılabilir" olmaktan çıktığı zaman, "asla aktarılamaz" olduğu zaman (Baker, 2011:25) bir sanat eseri olma niteliği kazanmaya başlamıştır. Kendi biçimsel özelliklerinden farklı bir ifade aracı ile aktarılan bir film, başka bir dil ile aktarılabilir demektir; bu dil başka bir sanat medyasının ya da iletişim medyasının dili olabilir. Bu da, sinemanın ifade araçları olan sinematografik imgelerin bir sinema dili ortaya koymadığını gösterir ki, bu film, yüksek ihtimalle zaman-imge anlayışından büyük ölçüde uzaktır ve üzerine kurulu olduğu hareket-imgeyi de yine büyük ölçüde iletişim sağlamak ve seyirciye enformasyon aktarmak için kullanmaktadır. İster hareket-imge ile ifade ediliyor olsun ister zaman-imge ile ifade ediliyor olsun; bir fikir, sinemada ise, sinemaya adanmış ise, başka bir yerde, romanda, tiyatrodaki, resimde ya da edebiyatta bir fikir değildir (Deleuze, 1987:8). O fikir, sadece ve sadece o film izlendiğinde algılanabilmelidir. Başka bir araç ile aktarılmaya kalkıldığında o araca ait bir biçime/dile dönüşmedikçe eksik kalmalı, anlatılamamalı, aktarılamamalıdır. Bu nitelikteki fikirleri içeren sinema saf sinemadır. Sinemanın bu özyapısının niteliği, bu çalışmanın temel çıkış noktası olan "imge" kavramı ile ilişkilendirilerek net bir şekilde açıklanabilir:

"... Sinema, düşünce imgesinin dönüşümü sonucunda varlığa gelen bir etkinliktir. Deleuze'ün bu yaklaşımı, sinema ve sinematografik imge dışında hiçbir şeye indirgenemeyen bir düşünce biçiminin olduğunu açık

bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu ise, sinemanın zorunlu olarak kendine özgü bir yaratımı gerçekleştirdiğini, onun otonom olduğunu ve imge çağında, düşünce imgesinin dönüşümünü sunan kendinde bir amaç haline geldiği gösterir." (Sütçü, 2005:49)

Sinemanın düşünce ile ilişkisi söz konusu olduğunda bahsedilebilecek birçok yönetmen vardır: Griffith, Renoir, Bresson, Bergman, Kurosawa, Antonioni, Resnais, Godard, Tarkovski (Ertürk, 1987:18) ve elbette bu çalışmada filmleri incelenecek olan Semih Kaplanoğlu.

Deleuze, hareket-imgeye dayalı klasik sinema yapan özellikle de author yönetmenlere saygı hatta hayranlık duymakla birlikte klasik sinemanın artık itibarını kaybetmiş olduğunu düşünmektedir (Kovács, 2010:43). Zaman-imgeye dayalı sinemanın yenilikçiliğinin altını çizer. Zamanın filmin içinde var olmasını yenilikçi bir anlayış olarak tanımlar ve modern sinema (Kovács, 2010:43) tanımını da buna dayandırır. Ve bu ayrım için de 2.Dünya Savaşı gibi belirli bir tarih de verir (Yetişkin, 2011:128).

Deleuze'ün verdiği tarih, özellikle 2.Dünya Savaşı sonrasıdır ve karşımıza İtalyan Yeni Gerçekçilik'i çıkmaktadır. Özellikle Deleuze'ün DeSica'nın Umberto D filmindeki plan-sekanstan bahsetmesi zaman-imgenin görünür olmasının başlangıcı olarak görülmektedir.

Ancak, Deleuze'ün zaman-imgenin bu gücünü ortaya koyduğu çalışmalarının, sinema alanında daha önce yapılmış çalışmalardan, kuramcılardan vb bağımsız olarak düşünülmesi mümkün değildir. Deleuze'ün yaklaşımını kavramak için ilk başvurulabilecek isimlerden biri Bazin'dir. Bazin de; Deleuze'ün yaklaşımına benzer biçimde sinemayı iki ana döneme ayırmaktadır: montaj dönemi, alan derinliği dönemi ve plan-sekans dönemi (Gönen, 2008:17). Bazin, bu ayrımını nedenselleştirirken sinemanın gerçeği aktarma gücüyle ilişki kurar. "Gerçeği bir blok bütünlüğüyle filme almaya izin verdikleri için" (Gönen, 2008:17) plan-sekans ve alan derinliğini yüceltir. Alan derinliğinin etkin kullanımı ile "yakın çekim ile vurgu" ortadan kalkıyor ve ilişkiyi kurma kararı seyirciye bırakılıyordu. Bu yaklaşım

görüntünün (imgenin) tahakkümünü yok ediyor, imgenin anlamı seyircinin dikkati ve iradesiyle türüyordu. Bazin klasik montajın bu özgürleşmeyi sağlayamadığını belirtmektedir (Baker, 2011:166). Bazin'e göre; montaja dayalı sinema, imgelerin kendilerinde olmayan anlamların yaratılması üzerine kurulmuştur; anlam imgenin kendisinde değil, montaj sayesinde seyircinin bilincinde oluşturulan durumdadır; bu da dikkatlerin, gerçekliğin kendisine değil, yönetmenin bu gerçekle ilgili düşüncelerine yönelmesini ortaya çıkarmaktadır (Gönen, 2008:22).

Deleuze'ün felsefe ve sinemayı birbirine yardımcı olacak değil birbirinin yerine geçebilecek disiplinler olarak gördüğünden bahsedilmişti. Bu durumun sebeplerini anlamak, özellikle zaman-imgenin daha iyi kavranabilmesi için zorunlu görünmektedir:

"Değişik zaman dilimlerinde değişik koşul ve ortamlarda ortaya çıkan benzer problemlerin farklı bilim dallarını, resmi, müziği, felsefeyi, edebiyatı ve sinemayı epey sarstığını düşünebiliriz. Bunlar değişik sahalarda meydana gelen benzer sarsıntılardır. Eleştiri ancak karşılaştırmalı yapıldığı zaman varolabilir (ve sinema kritiği bir gettoya girermişçesine salt sinema üstüne kapandığı zaman kötü olur); çünkü her alanın eserleri kendiliğinden öz karşılaştırılabilir (outo-comparante) niteliktedir. ... Ben sinema üstüne yazabilirim, bu benim sinema üstünde düşünme hakkına sahip olduğumdan kaynaklanmaz. Ne zaman ki karşılaştığım felsefi problemler beni çözümleri sinemada aramaya yöneltir, işte bu nedenle yazarım, doğaldır ki bu yazdıklarım da ortaya yeni problemler çıkartmaya adaydır." (Sütçü, 2005:51)

Deleuze, sinemayı salt bir felsefi etkinlik olarak da ele almamaktadır. Deleuze'e göre, sinemanın bir düşünce etkinliği olmasını sağlayan şey; sinemanın kendi varlığını oluşturan kamera, çekim kurgunun da ötesinde ve onlarla birlikte sinemanın yaratımı olan "imge"dir (Sütçü, 2005:51).

Deleuze'ü bir sinema-felsefe ilişkisi kurma konusunda etkileyen şey(ler)in neler olduklarını anlamak için genel bir sanat-sinema tarihi yaklaşımı içerisinde olmak verimli/açıklayıcı olacaktır. Konuya bu açıdan yaklaşıldığında görülmektedir ki; sanat anlayışlarının, akımların vb ortaya çıkması incelenirken bakılması gereken ilk alanlar politika, siyaset ve ekonomidir. Bu üç öge, o tarihlerde toplumun ruh halini etkileyen üç temel etken olarak incelenmelidir. Döneme-çağa ait özellikler bireyin ve toplumun hayatını, bilincini oluşturmaktadır. Her dönem beraberinde kendine ait yaratım olanaklarını meydana getirmektedir (Sütçü, 2005:55) ve üretilen eserlerin üretildiği zamandaki toplumun sosyolojik, ekonomik, siyasi karakteristik özelliklerini açıklamak bu şekilde mümkün olmaktadır.

"Her dönem, kendine özgü atmosferinde kendi tininin yaratımına kaynaklık eder. Her çağın ya da tarihsel ortamın bu tinini dışsallaştırması, o döneme özgü söylemi ortaya koyar. Her söylemin kendine özgü tinsel atmosferin içinde dile gelmesi, o döneme özgü düşünüm ve yaratım koşullarına bağlıdır." (Sütçü, 2005:55)

Tüm bunlardan yola çıkılarak, Deleuze'ün felsefesinin ortaya çıkmasının (özellikle zaman-imgeye dayalı sinemanın ortaya çıkması) etkenleri araştırıldığında, yirminci yüzyılın niteliklerinin ele alınması gerekmektedir. Bu ele alış, Deleuze'ün de işaret ettiği gibi, 2.Dünya Savaşı süreci ile temellendirilir. Bireyin, dünyayı değiştirebilecek bir harekete (eylem) inancının kalmayışı, daha önce de belirtildiği gibi, hareket-imgenin krizinin sebeplerinden biri olarak açıklanabilmektedir. "Hareket-davranış-eylem" artık dünyayı algılamak-açıklamak-değiştirmek için geçerli bir yol değildir. Bu noktada keşfedilen ise; sinemanın, davranışları değil de ruhsal yaşamı (tutarsız davranışları da içine alacak şekilde) (Deleuze, Cahiers du Cinema, Nisan 1986 söyleşisinden) ortaya koyma konusunda sahip olduğu yetenektir.

"Yıkım altındaki Avrupa'da özellikle İtalya'da insanların, solcu falan bile olsalar, insanın kendi eylemiyle dünyayı değiştirebileceğine güveni pek kalmamıştır. İnsani alan artık günlük hayatın laçka, tesadüfi, zaman içinde beliren anlarındadır; bir gezinti, bir tanıklıklar silsilesi, doğayla ya

da sokaklarla bir başbaşalık... Sinema böylece aktüaliteden ya da hafızadan yola çıkarak yepyeni bir tarz oluşturmaktadır: zaman-imaj.. Yeni Gerçekçilik'ten itibaren imaj artık saf optik sesli terkiplerden oluşacaktır. Oradan da Fransız Yeni Dalga'sına giderek Amerikan bağımsız sinemasına kadar. Deleuze her iki imaj tipinin dağılımlarını, ortaklıklarını ve birbirlerini dışlama tarzlarını inceler. Sonuçta görebildiğimiz şey, imajların ve seslerin (görsel işitsel ortamın) 'kendiliklerinden' çok 'yeğinliklerden' kurulmuş olduklarıdır. İmgelerin bir şiddeti, seyrelme ve yoğunlaşmaları vardır, ama 'kendileri var' diyemeyiz. İmaj da tıpkı müzikteki ses gibi kendi başına durmak için özel bir bestelemeye tabi tutulmalıdır." (Baker, 2011:284)

Yeğinliğin dilbilgisel olarak tanımı ile ilgili şu cümleden yola çıkmak gerekir: "Bir ses çıkarılırken algılanan ve titreşimlerin genliğinden kaynaklanan özellik" (TDK, 2012). Sinemadaki imgenin bir yeğinlik durumu içermesi de, yukarıda da ayrıntılı olarak bahsedildiği üzere, sinematografik araçlarla ortaya konan kavramlar üretmek demektir. Bu, kameranın ve kurgunun zaman-imge içinde geçirdiği evrimi temellendirir. Konuşurken nefretin ses tonundan anlaşılması gibi kameranın yaptığı betimlemelerin de kameranın varlık hâli ile ortaya konması, sinemanın yeğinlik olarak nitelendirilebilecek bir özelliği olarak karşımıza çıkar. Bu kökten değişim, zaman-imgenin vaat ettiği evrimi yakalamanın temel anahtarıdır.

Sinema tüm bunları, düşünme faaliyetini organize etmek için etkinleştirir. Bu organizasyon, düşünülen şeyin kendisini sunma biçimiyle doğrudan ilgilidir (Baker, 2011:22) ve temel olarak zaman ve mekanın düzenlenmesine dayanır. Bu perspektiften bakıldığında sinema, zaman ve mekanı düzenleyerek "düşünme faaliyeti"ni gerçekleştirmektedir. Bu düzenleme, kaçınılmaz olarak, sinematografik araçların kullanılmasıyla gerçekleşir. Bu durum, içeriğin belirleyiciliği dışında bir sinema-fikir'e dönüşümü (Gönen, 2008:52) öngörmektedir. Klasik sinemanın tahakküm hâlinin kırılma şansı da bu şekilde ortaya çıkar. Metin Gönen'in "Paradoksal Sanat Sinema" kitabında bulunan "Stagecoach: Bir film nasıl düşünülmektedir?" başlıklı bölümün başında aktardığı giriş sekansı çözümlemesi, sinema-fikir kavramını net ve açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Üstelik bu filmin

klasik Hollywood sinemasının bir örneği olmasına rağmen "sinemanın düşünmesi" ile ilgili bir örnek olarak sunulması gözden kaçırılmamalıdır. Bu çözümleme, hareket-imgenin sahip olduğu düşünme potansiyelinin anlaşılır bir örneğidir. Yani "sinematografik düşünme" tamamıyla zaman-imgeye ait bir özellik değildir. Hareket-imge de bu tür bir potansiyele sahiptir. Ancak yine kendi özünde var olan "propagandaya dönüşme" riskine yenik düşmüş ve krize girmiştir.

"Bilindiği gibi John Ford'un Stagecoach (Posta Arabası, 1939) adlı filmi, Hollywood'un popüler hikaye anlatma sanatı şeklindeki 'klasik' özelliğini ifade eden başyapıtlardan birisidir. Ama bu yapıt, western türünün, Amerika'nın ulusal kimlik sorunu üzerine düşünme yeteneğinde bir sinema türü olduğunu kanıtlayan ilk önemli film olmakla birlikte, aynı zamanda, genel olarak sinema sanatının paradoksal yapısını ifade eden 'klasik' film örneklerinden biridir. Film, Hollywood kurallarının bilinen kalıbı içindeki bir açılış sekansı ile başlar: seyirci, filmdeki hikayenin ne olduğu, bunun hangi mekanda ve nasıl bir gelişme göstereceğiyle ilgili bilgilendirilecektir. Bir telgraf haberinin konu olduğu işlevsel bir sekanstır bu. Ama Ford bu sekansı öyle bir sinematografik yapı ve ritimle gerçekleştirir ki, buradaki Aristotelesçi dramatik işlev (anlatılan hikaye içindeki 'temsili eylemlerle ilgili olan' anlamında), aynı zamanda Jean Epstein'in ya da Esisentein'in nitelediği tarzda plastik bir operasyona, yani içeriğin belirleyiciliğindeki genel anlatımdan ayrıksı olan duyulur (sensible) bir sinema-fikre dönüşür... bu sekanstaki dramatik eylem, öyküleme işlevinin yanı sıra, aynı zamanda sinema sanatının kendi operasyonlarının maddi varlığında ampirik olarak izlenip algılanan plastik bir düşünceye dönüşmektedir." (Gönen, 2008:52)

Deleuze, "sinematografik fikir"e sahip olmanın son derece değerli olduğundan bahsederken, sinematografik fikrin sinemaya adanmış olduğunun (Deleuze, 1987), var oluş alanı sebebiyle sinemaya ait olduğunun altını çizmektedir. Deleuze'ün, sinematografik fikir tanımlamasıyla somutlaştırmaya adım attığı sinemanın düşünmesi eylemi/kavramı/vs; imge yaklaşımı ile temellendirilmektedir. Bu

temellendirmenin ayrıntıları, hareket-imge ve zaman-imge bölümlerinde aktarılacaktır.

Deleuze, imge ve düşünce kavramlarının ayrılmazlığının altını çizmektedir. Bir filmin iki temel unsuru olan zaman ve hareket birer imge olarak nitelenmektedir. Felsefenin temel bileşeni olan kavram ve sinemanın temel bileşenlerini tanımlayan imge; düşüncenin içkinlik düzlemi ile olan ilişkisiyle var olmaktadır. 'Kavram', mantık ile, 'imge' ise görsel algının (temsilin) gücü yardımıyla iletişime geçmektedir. Teknik niteliği, göstergelere ya da imgelere dayanan dili ve anlatım yapısı temelinde yaklaşılan sinema, Deleuze'ün önerdiği şekilde yaklaşıldığında; özellikle günümüzde (2.Dünya Savaşı sonrası modern anlayış) imgenin hareket ve zamanla ilişkisi sayesinde kavramsal bir boyut kazanmıştır. Bu durumun daha da anlaşılır kılınması için felsefede kavram yaratmanın süreçlerinden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır (Sütçü, 2005:18).

"... Felsefede kavram yaratmanın şu üç süreçten geçtiğini söyleyebiliriz:

- kavram öncesi düşünme ufku
- kavramların yaratılmasını sağlayan içkinlik düzlemi
- ve içkinlik düzleminden hareketle kavramın yaratımı

Kavram ve içkinlik düzlemi arasındaki bu karşılıklı ilişki de göstermektedir ki düzlem ve kavram birbirlerinden ayrı düşünülemezler. Çünkü, felsefe bir kavramsallaştırma etkinliğidir ve bu kavramsallaştırma etkinliği, kavramın bizzat içkinlik düzleminden çekip çıkarılmasını gerektirir. Kavramlar olaylardır; ama içkinlik düzlemi onların ufkudur, onların deposudur, onları içinde barındıran potansiyeldir.

Deleuze için içkinlik düzlemi bir "...e göre" dir ve içkinliğin bir şey "e göre" olarak her yorumlanışında, düzlemle kavram birbirine karıştırılır; öyle ki kavram aşkın bir tümel, düzlem de kavram içindeki bir yüklem haline gelir." (Sütçü, 2005:37)

Bu noktada; "fikir sahibi olma" konusunda Deleuze'ün özellikle altını çizdiği "fikrin adanmış olması" konusunun daha iyi anlaşılmasını sağlamak için, felsefeye ait bir özellik olan "kavram"dan yola çıkarak, sinema ile felsefenin "düşünce" konusunda bağ kurmasını sağlayacak "duyum" ögesinden bahsetmek gerekir. "Duyum", sanat alanına ait bir terimdir. "Varlığın içinde bulunan, varlığın yapısına karışmış olan" (TDK) cümlesi ile tanımlanan içkinlik, sinemanın düşünme potansiyelinin doğasını kavramada temel çıkış noktasıdır. İmge, sinematografik araçların "oluş"larından ayrı düşünülemez ve bu durum sinemanın aktardığı "duyum"un düşünmeye sebep olmasını sağlar. Sinematografik betimleme bu noktadan itibaren "kavram"ın dinamiğinin imgeye aktarılmasını amaçlar. Kavram ile duyumun karşılıklı konumlarından (Sütçü, 2005:38) bahsetmek yerinde olacaktır. Kavram ile duyum arasındaki ilişki, Deleuze'ün altını önemle çizdiği bir ilişkidir.

"...kavram ile duyum arasındaki bağıntı üçüncü bir kavrama yol açar. Bu kavram da 'fikir' (idea) dir. Fikir, kavram ile duyumun birbiriyle bağıntısıdır. Kavram ile durum arasındaki bu bağıntı her iki yaratımın birbirinden bağımsız ve dışsal olmadığını ortaya koyar. Gerçi ilk bakışta, kavram ve duyum birbirine karşıt ve birbirini dışarıda bırakan iki farklı alanın öğeleriymiş gibi görünmektedir; fakat Deleuze, insanın zihinsel yaratımlarının tümünü (felsefe, sanat, bilim vb.) özü bakımından farklıymış gibi ele almaya bütünüyle karşıdır. Çünkü, özü bakımından aynı olan kavram ile duyum, fikrin farklı biçimlerde dışa vurulmasıyla birbirinden ayrılırlar. Bu açıdan, tüm yaratımlar fikir ile ilgilidir. ...bir fikir her zaman 'adanmış'tır; şu ya da bu alan adanmış. ... Bir fikir bazen resimde, bazen romanda, bazen felsefede, bazen bilimde olabilir... Ve farklı alanlara adanmış fikirler hiç de aynı değildir." (Sütçü, 2005:38)

Deleuze, sanatın 'hoşa giden bir etkinlik' olma halinin de ötesinde insanın kaosu alt ederek dünyada yer edinmeye çalışmasının bir üretimi olduğunu söylemektedir. Bunu sağlayan ise zihinsel yaratımdır. Sanatın dile getirdiği düşünce, felsefenin rasyonel boyutunun değil irrasyonel boyutunun temsilcisi olarak algılanmalıdır. Bu, Deleuze'ün, sanatın felsefeyle beraber düzlem yaratma çabasını

dikkate almayan tüm sanatsal ve felsefi anlayışlara meydan okuyuşunun bir gereği olarak ortaya çıkmaktadır (Sütçü, 2005:39).

Deleuze'ün, felsefe ile sanatı ilişkilendirirken kavramla ilişkiye soktuğu duyum, sanat eserinin düşünce sisteminin oluşturulmasında temel belirleyici olarak işlev görmektedir. Deleuze'ün "duyum dili" olarak ortaya koyduğu durum da, sinema-fikir'in temel tanımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Duyum dili, sanat eserini oluşturan sözcüklerin (renk, taş, söz vb.) nasıl kullanıldığı ile ilgili bir kavramdır (Sütçü, 2005:42) ve duyum kendisini bir estetik figürde ortaya koyar. Estetik figür ise enformasyon değil, aksine ve hatta onu aşan bir nitelik olarak betimlemenin ortaya çıkardığı bir imge niteliğidir.

Deleuze, felsefe ile sinema arasında bir ortak noktadan daha bahseder; "içkinlik düzleminin sunduğu saf düşünceyi yoğurmada ve yeniden düzenlemede hem filozofun hem de yönetmenin sahip olduğu eşsiz özgürlük" (Sütçü, 2005:71). Felsefe, kavramları mantıksal bir süreçle ortaya çıkarırken, sinema düşünceyi doğrudan seyirciyle karşı karşıya getirir, bunun sebebi sinemanın dolaysızlığı ve görselliğinin gücüdür (Sütçü, 2005:71). Bu aşamada, kavram ve duyumun ilişki gücünü doğal olarak arttıran bir öge olarak içkinlik düzleminde ayrıntılı olarak bahsetmek yerinde olacaktır.

"Deleuze'de, kavram ve duyum çok önemli bir perspektifle karşımıza çıkmıştı. Bir başka önemli kavram da 'içkinlik düzlemi' idi. Çünkü Deleuze'e göre kavram ile duyum, var olan düşünce düzleminin değişmesi ölçüsünde kendisini açımlayan ve dolayısıyla tarihsel olarak yinelenen bütünlüklerdi. Bu yüzden Deleuze, insanın zihinsel yaratımlarının (felsefe, sanat, bilim) değişimini düşünce düzleminin değişimine bağlar. Yeni ve farklı sanatlar veya düşünce araçları, düşünce düzleminin değişimi sürecinde, farklılaşan düzlemin ürünü olarak karşımıza çıkarlar. Bu durumda düşünce düzlemini yeniden yapılandıran etkinliklere, düşünce biçimlerine yeni araçlar katılmak durumundadır. Deleuze için sinema sanatı ve diğer sanatlar (soyut resim vb) günümüzde değişen düşünce düzlemini açıklamakta ve dışsallaştırmakta yetersiz kalan

etkinliklerin yardımına yetişmiştir. Nitekim Jean Baudrillard sinemanın bu işlevini şöyle ifade eder: 'İçinde bulunduğumuz bu çağ kendini yalnızca kameranın gözünden akan yansımalar aracılığıyla tanımakta, bir bakıma sinema ve televizyon çağın gerçekliğini oluşturmaktadır'. Bu açıdan sinemanın ortaya çıkışı, bir bakıma bir rastlantıdan ziyade bir zorunluluktur. İnsan etkinliğinin yeniçağdaki ürünü olan sinema, kökenini insan düşüncesinin dönüşümünde, yani içkinlik düzleminin tarihsel olarak kendisini farklı tarzda sunumunda bulduğundan, onu insanın diğer zihinsel yaratımlarından (özellikle felsefe ve sanatın bilinen dallarından) ayırmak gerekir. Tarkovski, sinemanın ortaya çıkışını Deleuze'den çok önce şöyle ortaya koymuştur: 'Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiirsel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği (predestination), kendine özgü bir yazgısı vardır. Sinema, hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur. Daha önce de söylemiştik: Yeni bir sanatın doğması her zaman düşünsel zorunluluğun bir sonucudur ve bu niteliğiyle günümüzde karşı karşıya kaldığımız bizi derinden etkileyen sorunların altının çizilmesinde özel bir rol oynar' ". (Sütçü, 2005:57)

İster klasik Hollywood sinemasının bir örneği isterse de sanat sinemasının en etkin örneklerinden biri olsun, bir film hareket-imgeye dayalı bir şekilde ilerliyorsa dilini büyük bir olasılıkla göstergelerin ürettikleri anlamlar üzerinden kuracaktır. Bu, çoğu klasik, kült hatta bazı yaklaşımlara göre modern film, anlamı bu tür bir çözümleme süreci ile birlikte (üzerinden) aktarma yolunu tercih etmektedir. Bir kadının kırmızı elbisesinin şehveti temsil etmesi, simsiyah giyinmiş bir adamın şiddeti temsil etmesi, vb... Bu tür bir yaklaşım ile anlam iletmeyi tercih eden bir filmin çözümlenme süreci de, ister istemez bir anlambilim yaklaşımı ile mümkün olacaktır. Ancak Deleuze bu tür bir yaklaşımdan yana değildir. Deleuze'e göre sanatın etkisi dil boyutuna indirgemekle değil, gerçek bir duyum mantığını geçerli kılmakla (Sauvagnargues, 2010:29) mümkün olacaktır. "Göstergenin dilbilimsel olmayan felsefesi", Deleuze'ün sinemayı bir imge olarak tanımlamasının (Sauvagnargues, 2010:29) önünü açmıştır. Bu yaklaşım, yukarıda örneği verilen

çözümlemenin dışında bir algı sürecini etkin kılmak amacındadır. Deleuze'ün anlayışında, imgenin anlamı kendi üzerindedir, dil ile tam olarak aktarılması mümkün değildir, filmin izlenmesi gereklidir. Bu durum; filmde keşfedilen imgelerin üzerine konuşulamayacağı anlamına gelmez. Burada anlaşılması gereken şudur;

"...Bir imge, saymaca bir gerçeği temsil etmez, bütün gerçeği kendi içinde barındırır. Deleuze'de sanat, madde içinde coşkuları harekete geçiren öznelleşme sonucunun saflığı ve kararlılığını kazanır".
(Sauvagnargues, 2010:29)

"Bir şarkı anlatılabilir mi?". Bu sorunun yanıtı üzerine düşünmek, Deleuze'ün sinemanın temeli olduğunu söylediği "imge"nin anlamı ve anlatılabilirliğini kavramayı kolaylaştıracaktır. Şarkının ritminden bahsedilebilir, kullanılan enstrümanlardan, şarkının süresinden, kalın ya da ince seslerin azlığı ya da çokluğundan, şarkının sözlerinden konuşulabilir. Ancak şarkının hissettirdiği coşku ya da hüznü, şarkıyı dinlemeyen birine, şarkıyı dinletmeden tam anlamıyla anlatmak mümkün değildir. Sinemanın da saf sanat hali böyledir; imgeler üzerine yazılabilir ancak imgelerin izleyici ile bağ kurması anlamına gelen "duyum" süreci/durumu/etkisi sözcükler ile aktarılamaz. Duyum üzerine konuşmak farklı bir şeydir, duyumu felsefi olarak tanımlamaya çalışabilirsiniz. Filmin içindeki etkilerinden bahsedebilirsiniz. Ancak duyumun etkisini, sinematografik araçları kullanmadan yeniden var edemezsiniz. Müzikteki bir melodiyi, notaları/sesleri kullanmadan oluşturamayacağınız gibi. Deleuze'ün amacı da dil kurallarına ve dilbilime indirgenemeyen bir gösterge felsefesine (Sauvagnargues, 2010:13) ulaşmaktır. Göstergelerin işaret ettiği farklı anlamları aramak/bulmak demek olan göstergenin anlambilimsel olarak çözümlenmesi süreci Deleuze'ün yaklaşımında yoktur. "Gösterge bilgisi", göstergebilimle/anlambilimle çelişen bir yaklaşımdır ve Deleuze bu sayede kurmaya çalıştığı "duyum mantığı"na (Sauvagnargues, 2010:13) geçiş yapmaktadır.

Göstergenin anlambilimsel olarak çözümlenmesinden (ve yönetmen tarafından anlam üretme amacıyla kullanılmasından) kaçınılmasının temel nedeni, sinemanın bir iletişim aracı haline gelme riskidir. Deleuze'e göre sinemanın temel amacı

düşünce üretmektir ve sinematografik düşünebilmenin ilk şartı enformasyona direnç göstermektir (Yetişkin, 2011:124). Deleuze'ün imge yaklaşımı, "gösterge"den anlambilime uzanan yolu enformasyon ile ilişkisi sebebiyle reddetmektedir. İmge, enformasyon sürecinden bağımsız olarak çalışır. İmge'nin ana amacı düşünce uyandırmaktır (Baker, 2011:22).

Deleuze'ün, imge yaklaşımını olgunlaştırırken beslendiği felsefecilerden biri de Spinoza'dır. Deleuze, Spinoza'yla beraber göstergeye dair yepyeni bir yaklaşımdan yola çıkarak imgeye ulaşmıştır. Gösterge "anlam üreten" değil "etkileyen" bir güç olarak çalışmaktadır. Göstergenin elde edeceği konum, yorumdan bağımsız bir hale gelmekte ve yorumun yerini deneyim almaktadır. Yorumlanmış bir göstergenin yerini klinik ve eleştirel bir gösterge almaktadır (Sauvagnargues, 2010:47). Bu yer değiştirme imgeyi yeniden tanımlamış ve enformasyona karşı gösterilen direncin (Yetişkin, 2011:125) yol açtığı bir yaklaşım olarak Deleuze'ün "imge"sinin sinema için yeni bir ifade tarzının mümkün olduğunu göstermiştir. Göstergenin yorumbilimden uzaklaştırılarak böyle bir kimlik kazanması, göstergeye içkin bir okuma uygulamakla mümkün olmaktadır (Sauvagnargues, 2010:46) ve "yorumun yerini deneyim" almaktadır. Sinematografik betimleme bu anlamda müziği oluşturan notalar/sesler gibidir. Duyulmadan oluşmazlar. İmgenin duyum ve oluş ile ilişkisi bu noktadan hareketle temellendirilebilir.

Deleuze, çalışmalarında yeni bir sinema teorisi ortaya koyma girişiminde değildir ve çalışmasında imge üzerinde dilbilimsel ya da estetik bir tartışma yürütmemektedir (Sütçü, 2005:51). İmge, bir cümle ya da cümlenin ögesi değildir ve sözel olmayan bir algı ve duyum sayesinde algılanabilecek bir mantık gerektirmektedir (Sauvagnargues, 2010:31).

Deleuze, göstergenin anlam-yorumbilimle ilişkisini kesmeye dönük çabaları sonucunda hareket-imge ve zaman-imgeyi ortaya koymaktadır.

1.1.Hareket-İmge

1.1.1.Deleuze ve Bergson'da Hareketin Tanımı

Deleuze, imgeyi sinemanın kendinde aramaktadır. Imge, film ile karşılaşması sonrasında izleyici tarafından oluşturulmaz. Imge, izleyicinin zihinsel bir biçimlendirmesi değil filmin içindeki bir gerçektir. (Sauvagnargues, 2010:59) Filmin izleyicinin kafasında oluşturduğu bir betimleme değil varlıktır, hatta beyin bir imge halini alır ve hareket de bu anlamda imgenin ta kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Sauvagnargues, 2010:59). Bergson, Deleuze için özellikle hareket-imgenin anlaşılması konusunda önemlidir. Bergson, hareketin bir imge olması halini felsefi olarak temellendirmiştir. Deleuze, sinematografik düşünmeyi tartışmaya açmaya Bergson'un kavramlarının sinema ile uzlaşmasını irdeleyerek başlar (Yetişkin, 2011:125).

Sinemanın teknik olarak icadı fotoğrafa dayanmaktadır. Bir saniye içinde art arda çekilen belli sayıda fotoğraf aynı hızda gösterildiğinde hareketi perdede yeniden yaratmaktadır. Sinemanın hareketi teknik olarak hareketsiz anlardan yani enstantane fotoğraflardan oluşmaktadır. Ancak sinemadaki devingenliğin kesik kesik anlara indirgenemez, filmdeki hareket parçalanabilir değildir. Filmdeki akış ve değişim bölünemezdir ve bu da Bergson'un "süre" dediği tanımın temel özelliğidir; izleyicinin zekası, hareketi parçalı bölümler olarak değil, bir bütün halinde kavramaktadır (Sütçü, 2005:63). Bu kavrama eylemi, zekanın enstantane fotoğraflarla yetinmeyip hareketin kendini talep etmesiyle yakından ilgilidir. Resim ve fotoğraf sanatında ise hareketi zekadan talep eden şey resmin ya da fotoğrafın kendisidir (Sütçü, 2005:69). İmgenin bu kendinde hareketi yeni bir düşünsel perspektifin (Sütçü, 2005:69) tanımlanması ihtiyacını ortaya çıkarmıştır ve hareket-imgenin düşünce ile ilgisi Deleuze'ün "sinematografik düşünme" sinin başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

Bergson'un "evrenin akışı" (Sütçü, 2005:78) üzerine temellendirdiği süre kavramı, insan ve doğadaki sürekli değişim halinin felsefi olarak tanımlanmasını sağlamaktadır. Değişim, bir durumdan diğerine durmaksızın geçiş halidir. Deleuze,

sinemadaki hareket-imgeyi bu yaklaşım ile temellendirmektedir. Fiziki ve ruhsal değişim süresi sinemadaki imgenin ta kendisidir. Bu değişim süreci parçalara bölünemez. Filme maruz kalan izleyici de, bu açıdan bakıldığında filmin oluşturulma sürecini tamamlayan bir imge olarak ortaya çıkmaktadır. Süre de, imge haline gelen benliğin hareketinin bilinci (Yetişkin, 2011:125) haline gelmektedir.

Deleuze, sinemadaki hareketi Bergson'un hareket teorilerine dayanarak tanımlar ve sinemadaki hareketin temel iki özelliği olarak bölünemezliğin (Sütçü, 2005:83) ve kendinden imge olma halinin (Sütçü, 2005:84) altını çizmektedir. Sinema bize, hareketin eklendiği bir imge vermez, doğrudan hareket-ingesini verir.

Ancak Bergson "Matter and Memory" (1896) adlı eserinde hareket imgesinden bahsetmesine rağmen 1907'de "Yaratıcı Tekamül" eserindeki "sinematografik illüzyon" bölümünde hareket imgesinden haberdar değil gibidir. Rodowick'e göre bunun sebebi Bergson'un sinemanın erken dönemleri üzerine düşünceleridir. Sinemanın erken dönemi, montajın henüz işlevsel olarak kullanılmadığı dönemdir. Kamera henüz bir tiyatro sahnesini kayıt ediyor durumundadır. Kamera açısının, çekim ölçeklerinin montaj desteğiyle hareketi yeniden oluşturması henüz gerçekleşmemiştir. Deleuze, bir anlamda Bergson'un yarım(eksik) bıraktığı yerden yola çıkarak "doğal algının gerçekleştirdiği illüzyon" ile "sinematografik illüzyon" arasındaki ayrımı ortaya koymaktadır. Montaj, bu ayrımı temellendirmektedir. Montaj, hareketin oluşturulması işlevini üzerine alarak sinematografik illüzyonu açıklamaktadır. Erken dönemlerde doğal algıya öykünen sinema, montajın işin içine girmesiyle sinematografik illüzyonun gücünü keşfetmiş ve bir sanat olma yolundaki ilk büyük adımı atmıştır. (Sütçü, 2005:86)

1.1.2.Hareket-imge'ye Dayalı Sinemanın Özellikleri ve Krizi Üzerine

İmgenin yolculuğunun değişmez güzergahı olarak algı-duygu sürecinden bahsedilebilir. Daha doğrusu algı ve duygu (belki fikir de) bu yolculuğun başlangıç ve bitiş yerleridir. Güzergah ise değişkendir. Bu güzergah üzerine değişik fikirler

ortaya atılmıştır. Spinoza, Bergson ve son olarak Deleuze'ün bu güzergah ile ilgili fikirlerine sırasıyla göz atmak, hareket-imgeye dayalı sinemanın kuramsal temelini daha da netleştirecektir.

Spinoza'ya göre, algıdan duyguya giden yolda imge ile ilk temas eden şey bedendir. Beden, zihni hedefleyen imgenin vücuda giriş yeridir. Burada kast edilen, herhangi bir algı yoluyla (göz, kulak, vb) imgenin fark edilmesidir. Spinoza'ya göre imge bu ilk temastan birinci tür bilgiyi elde ediyor ve zihin devreye girerek bizi ikinci türden bilgiye ulaştırıyor. Bir insanı görerek tanımak birinci tür bilgiye, tanıdıkça fikir yürüterek karar vermek ise ikinci tür bilgiye örnek olarak verilebilir. Spinoza, ikinci türden bilgiye ulaşmak için düşünsel bağlantıları kuran etkene ruh demektedir ve fikri de ruhun genişlemesine katkıda bulunan duygu olarak tanımlamaktadır. Bunun sonucunda ise Spinoza'ya göre imgenin nihai amacı ortaya çıkmaktadır: duygu. Duygu, bedenin düzeninin değişmesidir. Bergson beden yerine 'beden imgesi' demeyi tercih etmektedir. Bergson, her türlü fikri ve bilgiyi imge olarak tanımlamaktadır. İmgeyi, maddenin eksenine bağlayan materyalist bakışın aksi olarak burada maddenin bir imge olması durumu söz konusudur. Bergson, bu çıkış noktasına bağlı kalmakla birlikte maddenin hareketini de imge olarak tanımlamaktadır. İmgenin nihai hedefi bedenin düzeninin değişmesi ise ve beden de bir imge olarak tanımlanırsa, bu sürecin yönünü değiştirecek olan (güdümü sağlayan) şey "ara-imge"dir. İmgelerin arasında kalarak her birine verdiği tepkilerle bu sürecin ögesi olan "varlık" bir ara-imgedir. Bu sürecin, aklın müdahalesiyle mi yoksa edilgen bir ruh ile mi yönlendirildiği sorusunun yanıtı ise Deleuze yardımıyla bulunur ve hareket-imgeye dayalı sinemanın temel nitelikleri bu sorunun yanıtlarında yatmaktadır. Deleuze, ara-imge yerine yeni bir kavram önermektedir: canlı-imge (Güçlü, 2012).

Canlı-imge bilinçtir. Bilinç, kendisine etkide bulunan hareketli imgeler aracılığıyla örgütlenir ve yapılır (Sütçü, 2005:98). Yani Deleuze de Bergson gibi özneyi "beden" ya da "canlı imge" olarak tanımlamıştır (Sütçü, 2005:101). Tüm hareket imgeleri, saf oldukları durumlarda değil(gören olmasa bile bir yerde hareket-imge varsa vardır) "beden" ya da "canlı imge" olan merkezde kavrandıklarında imge türlerine ayrılır (Sütçü, 2005:102). Hareketli imgelerin canlı imgeden geçmesiyle

imgenin türlerine ulaşılır. Algı(perception), eylem(action) ve duygulanım(affection) imgeleri canlı imgenin diğer imgelerle ilişkisinden (Sütçü, 2005:100) türeyen üç hareket imgesi türüdür. Algı, genel resmi gösterme tercihi olarak geniş açılı kamera gibi davranmaktadır; eylem, ekrandaki hareketi takip etmektir; duygulanım, yakın ölçekli kamera gibi davranır ve film ile psikolojik-duygusal bağı kuvvetlendirmektedir. Deleuze, bu üç imgenin montajla bağlandığını söyler ve hareket-imgeye dayalı sinemanın bir montaj sineması olduğunu altını çizer (Güçlü, 2012). Bu rasyonel ardışıklığın bir sonucu olarak da hareket-imgeye dayalı sinemadaki zaman algısı dolaylı bir zaman algısıdır. İzleyici, montaj ile bağlanan, rasyonel olarak doğrusal ilerleyen hareketlerin devamlılığı sayesinde filmdeki zamanı algılamaktadır. Canlı imge bu süreç içerisinde alıcı konumdadır ve diğer bütün uyarıcı imgelerle ilişki kurması sonucu bir otomat halini alır.

Hareket-imgeye dayalı sinema, canlı imgeyi yani filmi izleyen öznenin bilincini olabildiğince kontrol altına almak amacındadır. Montaj sayesinde oluşturulan harekete dayalı zamanı algılamaya (parça parça zihninde oluşturmaya) alışan/otomatlaşan özne, filmdeki tüm yönelimleri kabullenecek ve karşı karşıya kaldığı imgeleri bu bilinçle algılayacaktır. Yeni imgeler de yine aynı süreçten geçecek ve bilincin yönetimine katkıda bulunacak yani canlı imgenin otonomluğunu devam ettireceklerdir. Bu süreç, hareket-imgeye dayalı film boyunca sürmektedir.

İmgeler bu süreç boyunca, zihinsel haritalar (kartograflar) (Sütçü, 2005:100) yaratarak bilinci gütmektedir. Özellikle de çoğu kez sürecin sonunda ortaya çıkan duygulanım ise, canlı imge(özne) ile nesnenin(özellikle filmin iyi karakterleri) uyumunu (Sütçü, 2005:100) ilan eder.

Bu süreci örneklendirmek zor olmayacaktır çünkü herkesin film izleme deneyimi hareket-imgeye dayalı sinema ile başlamıştır. Hiç kimse filmin sonunda kötü adamları döven Cüneyt Arkın'a kızmaz, final sahnesindeki şiddeti onaylar. Uzaylıların saldırısından kurtulan orta sınıf bir Amerikan ailesinin final sahnesindeki huzuru filmi izleyenlerin ortak olmak isteyeceği bir ruh hâlidir. Tüm bu final sahneleri, özne ile nesnenin uyumuna en iyi örneklerdir. Ancak, sürekli ve hızlı imge akışının öznenin bilinç durumunu güdülemesi ve bu durumun bilinç-dışı (Şentürk,

2008:170) etkilere de açık hâle gelen bir özne durumu ortaya koyması hiçbir zaman gözden çıkarılmamalıdır. Hareket-imgenin bu rejimi açıkça bir psikolojik etkilemenin ortaya çıktığını gösterir.

Hareket-imgeye dayalı sinemanın temel dayanak noktası hareket otomasyonunun yarattığı psikolojik etkilemedir. Bu psikolojik etkileme gücü sinemanın propaganda aracına dönüşmesinin sebebidir ve Deleuze bu sebepten ötürü hareket-imgeye dayalı sinemaya eleştirel yaklaşmıştır:

"Başlangıçta hareket imgesi tarafından temellendirilen bir kitle sanatında hiçbir saptırma ya da yabancılaştırma olmamıştır. Buna karşın hareket imgesi başlangıçtan beri savaş organizasyonuna, merkezi propagandaya, sıradan faşizme tarihsel ve zorunlu olarak bağlı kalmıştır." (Sütçü, 2005:114).

Ancak buna rağmen hareket-imgeyi tümüyle düşünceden kopuk olarak nitelendirmek yanlış olacaktır. Eisenstein'in, seçilmiş görüntüleri arka arkaya montajlayarak ortaya çıkardığı "ani etki", harekete dayalı sinemanın düşünme etkinliğine dair verilen birincil örnektir.

Hareket-imgeye dayalı sinemanın önemli özelliklerinden biri de öyküleme yöntemidir. Rasyonel bağıntılarla ilerleyen öyküsel temsil, zamanı hareket akışı ile kurarak ilerler, olaylar ve onlara verilen tepkiler sürekli olarak zamanın geçişini varsayan bir canlılığı (Biro, 2011:27) ortaya koymaktadır. "Klasik öyküleme" olarak tanımlanan bu anlatım, temelde algıya ve eylemin canlı imgeyi etkilemesine dayanır, bu zihinsel kartografların üzerine kurulan yapısı sebebiyle de "organik rejim" diye tanımlanmaktadır (Kovács, 2010:43).

Organik rejim söz konusu olduğunda ortaya çıkan otomasyonun temel bileşeni duyuşsal algı-motor (sensory-motor) (Colebrook, 2009:62) sürecidir. Bu süreç, otomat hâlini alan öznenin filmin peşinde "sürüklenmesidir". Hareketin, ritmin, karakterin, öykünün, (Gönen, 2008:24) peşinde sürüklenen özne, film tarafından oluşturulan bu dünyanın her şeyine "inanır". Duygu ve fikir bu sürecin sonunda oluşur. Ancak hem

duygu hem fikir bir "etkileme" (Kovács, 2010:43) için var olmaktadır. Filmin "savunduğu doğrular" ile, "iyi karakterler" ile aynı tarafta olmak, hareket-imgeye dayalı sinemanın krizinin temel dayanaklarıdır. Bu güdülenme Deleuze'e göre 2.Dünya Savaşı sonrasında yıkılır. Dünyaya olan inancını yitiren bireyin eylem ile olan bağları da kopmuştur ve sinemanın bu bağı yeniden kurabilmesi gerekir.

1.2.Zaman-imge

1.2.1.Deleuze ve Bergson'da Zamanın Tanımı

Çalışmanın farklı bölümlerinde sürekli olarak altını çizdiğimiz nokta, Deleuze'ün zaman-imgeyi farklı ve özel bir yere koymuş olduğu gerçeğidir. Hareket-imgenin, doğası gereği, sinemanın düşünceyle ilişkisine daha doğrusu "sinemanın düşünme potansiyeli" ne ket vurması nedeniyle, zaman-imgenin özgürleştirici niteliği de belirginleşmektedir. Ancak bu özgürleşme, dünya politikası-siyaseti-toplumsal hareketliliğinden bağımsız değildir. Deleuze'e göre, zaman-imgenin atılımı 2.Dünya Savaşı sonrasındaki filmlerde gerçekleşmiştir (Colebrook, 2009:70). Savaş sonrasında özellikle Hollywood'un anlayışıyla çekilmiş filmlerin krizi, (Yetişkin, 2011:133) sinemanın bir sanat olarak düşünce ile daha fazla bağ kurmasının talep edilmesine yol açmıştır. Savaşın eylem olan inancı yıkması nedeniyle hareket-imgenin krizi ilan edilmiştir. Hollywood'un temsilcisi olduğu klasik sinema hareket-imgenin üzerine kurulmuştur. Bu kriz sonucunda doğal olarak ilk terk edilenler de "belirlenmiş anlamlar" ve "bir amaca yönelmiş davranışlar" dır.(Gönen, 2008:27)

Klasik bir filmi izlerken takip edilenler şunlardır: hareket akışı, öykü, karakterlerin tepkileri, karakterlerin birbirlerini bilgilendirmeleri, duygu değişimleri, öyküyü ilerleten ve sonuca götüren çatışmalar vb. Zaman-imgeye dayalı sinema, bu saydıklarımızın bir kısmının yok edilmesinden ya da işlevlerinin değiştirilmesinden yanadır. Bu özellikleri üreten hareket-imgeye dayalı sinemanın dayandığı temel de "zamanın harekete bağlı olarak dolaylı bir şekilde oluşturulması" dır. Öyleyse zaman-imgeye dayalı sinema öncelikle zamanın dolaylı olarak değil doğrudan ortaya

konmasına dayanmalıdır. Böylece, kurguya dayalı bütün çöker, zamanın önceliği ve önemi artar, hareketin arka planda kaldığı bir akış temellendirilir ve böylece ortaya konmuş olan zaman-imge yaklaşımı, hareket-imgenin en büyük handikaplarından uzak kalmış olur: propagandaya (faşizme) araç olamaz. Artık karşımızda düşünceyle birlikte işleyen zaman vardır. Film tek bir bütüne gönderme yapmaz, zaman ile birlikte yürüyen yolculuk, düşüncenin formu halini alır. (Yetişkin, 2011:135)

Bu noktada zamanın varlık olarak tanımlanması hakkında yürütülen fikirlere göz atmak gerekir. Özellikle "şimdiki zaman" ın tanımlanabilmesi, zaman-imgenin işleyişini kavrama açısından önemlidir. Klasik filmlerin genel hatlarına bakıldığında; geçmiş artık yoktur, gelecek henüz olmamıştır ve sadece bir vaat halindedir. Şimdi ise başladığı anda geçmiş haline gelir ve var oluşu sona erer. Zamanı tanımlamada, bütünlüyci kısımları oluşturan bu üç parçanın "yok" olması "hiç" liğe yol açar gibi görünmektedir. Ancak bu, tam da zaman-imgenin dayanak noktasını oluşturmaktadır: varlık oluştur; ardışıklık ve eş zamanlık karşılıklı olarak birbirini dışlamayan kavramlardır; kısacası, zaman kendisini, yalnızca kendisini yadsıyarak göstermektedir (Biro, 2011:29).

Kant öncesi zaman anlayışı olarak nitelendirilen antikçağ yaklaşımında zaman, hareketin oluşturduğu bir "değişim" dir (Sütçü, 2005:137) ve bu yaklaşım zamanı "an" lara bölünebilir olarak temellendirmektedir. Yukarıda sözü edilen geçmiş, şimdi ve geleceğin art ardalığı da Kant öncesi zaman anlayışından yola çıkmaktadır:

" Zaman genelde, bir parçası daha önce varolmuş olan fakat artık ondan söz edilmeyen, diğer parçası ise var olmayan fakat var olacak olan ve bu iki parçanın arasında 'şimdi'nin yer aldığı üç parçalı bir bütün olarak düşünülebilir. Zaman eğer parçalanabilen bir nesne şeklinde düşünülecek olursa, bu durumda parçalanabilen bir nesne olarak zamanın parçalarının varlığından söz edilebilir. Ne var ki, zaman bir nesne olarak düşünülemeyeceği gibi, onun parçalarının varlığından da söz edilemez. Çünkü, zamanın parçalarından biri olup bitmiş olan, yani geçmişte kalmış olan, diğeri ise olacak olan, yani daha olmamış olan durumdadır. 'Şimdi' ise, diğer parçalar olmaksızın tek başına var olamaz. O, ancak

‘önce’ ve ‘sonra’ ile var olabilme niteliğine sahiptir. Çünkü, ‘şimdi’ daha önce olmayan ve kısa bir süre sonra ortadan kalkacak olan bir şey olarak anlam kazanmaktadır. Başka bir deyişle, nasıl ki bir ‘an’ın kendi içinde ortadan kalkması mümkün değilse, onun geçmişteki ya da gelecekteki bir anın içinde de ortadan kalkması mümkün değildir. Dolayısıyla şunu söyleyebiliriz: ‘An’ların birbirine eklenmesi mümkün değildir." (Sütçü, 2005:137)

Kant’ın bu yaklaşımı; zaman bağlamında antik bilince karşıt modern bilinci kavramsallaştırmak anlamına gelir. Zaman-imgeyi modern sinemanın temel taşı olarak gören Deleuze, bu yaklaşıma bakışını şöyle netleştirmiştir:

"..bu yeni zaman bilincinin felsefi kavramlarını yaratarak ona ifade olanağını sağlayanın neden Kant olduğu bizi ilgilendirmiyor -ya da en azından beni ilgilendirmiyor. Ama söylemek istediğim, bu zaman bilinci türünün tam da Kant’la yepyeni bir felsefi konum edindiğidir." (Sütçü, 2005:31)

Deleuze, zaman-hareket ilişkisini kapı-menteşe ilişkisini örnek vererek açıklar:

"Menteşeler, kapının çevresinde döndüğü eksendir. Latince, cardo, zamanın ölçtüğü devirsel hareketlerin, içerisinden geçtiği ana noktalara (cardinal points) zamanın tabiiyetini belirtir. Zaman, menteşelerinde kaldığı sürece, harekete tabidir: Zaman, hareketin ölçüsüdür, aralığın veya sayının ölçüsüdür. Bu antik felsefenin görüşü idi. Fakat çivisinden çıkmış zaman, hareket-zaman bağıntısının tersine çevrilmesi anlamına gelir." (Sütçü, 2005:141)

Deleuze, bu tanımını yine Kant’ın 'Salt Aklın Eleştirisi' üzerine yapmıştır. Deleuze’ün Kant üzerinde özellikle durmuş olmasının sebebi; Kant’ın, zamanı "a priori" olarak temellendirmesidir (Sütçü, 2005:141). Deleuze de zamanı, kuruluşu olan bir şey olarak değil "a priori" olarak ele almıştır. Deleuze’e göre sinemanın etkin

bir düşünme sistemi olmasının temel dayanağı, a priori halde olan zamanın aktarılmasıdır.

Uzay ve zaman, görüleri elde etmenin temel koşullarıdır. Algılamanın en olağan bileşenleridir. Varlıkları tartışmasız ve doğal olan a priori görülerdir. Antikçağda ise zaman, oluşturulan (hareket ile) bir görüdür, a priori değildir. Zaman artık, antikçağdaki yaklaşımın tersine, art arda gelmeyle tanımlanamaz. Zaman, hareket sayesinde oluşup anlam kazanmaz, hareket halinde olan her şey zamanın içinde anlam kazanır. Zaman, bu sebeple, sabit ve kalıcıdır, değişmez, öncesi ve sonrası yoktur. Zaman bir biçimdir, fakat değişim ve hareket halinde olan her şeyin biçimidir. Öncesiz ve sonrasız bir biçim değil, öncesiz-sonrasız olmayan şeyin biçimidir; değişimin değişmeyen biçimidir.

Deleuze, klasik sinema ile modern sinemayı ayırırken filmlerde uygulanan "rejim" den yola çıkmaktadır. Klasik sinemayı "organik rejim" in, modern sinemayı ise "kristal rejim" in bir sonucu olarak inceler. Organik rejim; klasik sinemanın (hareket-imgeye dayalı sinema) zaman yapısını, izleyici ile ilişkisini ve filmin imge yapısını doğrusal bir düzlem olarak ele alır. Zaman-imgeye dayalı sinemanın yeni zaman yapısı, izleyici ile ilişkisi ve imge yapısı ile doğrusal olmayan bir yapıdadır ve yeni durum kristal rejim ile ifade edilir. Deleuze, hareket-imgeye dayalı sinemanın seyirci ile ilişkisini tarif ederken, psikolojik otomasyonun organik rejimi biçimlendirmesini temel belirleyici olarak sunar. Hareket-imgeye dayalı sinemayı propagandaya eğilimli olarak görmesinin sebeplerinden en önemlisi de budur. En basit haliyle bu durum art arda gelmeyle tanımlanan zamanın ortaya çıkardığı bir sonuçtur. Kristal rejim ise, art arda gelmeyle tanımlanmayan, içselliğin biçimiyle tanımlanan, iç duyunun biçimi olarak tanımlanan zamanın bir sonucudur (Sütçü, 2005:159).

Organik rejimde kronolojik bir doğrusallıkla (Yılmaz, 2011:1) ilerleyen zaman, kristal rejimde bu doğrusal yapıdan uzaklaşır. Kronolojik kırılmalar ve belirsizlikler, zamanın bu yeni yapısının temel özellikleridir.

Bu yeni zaman anlayışını kavramak için Henri Bergson'un zaman anlayışından daha ayrıntılı olarak bahsetmek gerekmektedir. Bu anlayışla incelenebilecek filmlerde zamana dair iki ana nitelik belirlemektedir: kronolojik doğrusallığın kırılması ve zamanın göreceli durumu. Bergson'un ortaya attığı "süre" kavramı, zamanın göreceliliğinin temelini oluşturmaktadır. Bergson'a göre gerçek süre insanın içsel hayatıdır (Yılmaz, 2011:62). En basit tanımıyla, zamanın, farklı etkenler sebebi ile ölçülebilir olmayan hâlidir:

"Zamanın ölçülebilir olması dolayısıyla nesnel bir anlamı vardır. Ancak aynı zamanda insanın algılaması devreye girdiği için öznel bir yönü de devreye girer. ... Bu karmaşa, zamanın farklı biçimleri üzerine yapılan tespitlerle giderilir. Zamanın fiziksel, biyolojik, psikolojik ve sosyal yönleri vardır. Bu dört ayrı zaman türünü birbirine indirgemek yanlış olur. Zamanın nesnel yönü (ölçülebilir olması) bu farklılıkları ortadan kaldırmaz. ... Psikolojik zaman, kişiye ve kişinin içinde bulunduğu ortama göre değişebilir. Üzüntülü anların geçmemesi, sevinçli anların hızla geçmesi gibi naif örnekler verilebilir." (Eşli, 2012:39)

Bergson bu durumu "içimizdeki süre" ve "dışımızdaki süre" tanımlarıyla ayırtmaktadır.

Deleuze de Bergson'un süre anlayışı üzerinde özellikle durmaktadır. Zaman-
imgenin hareket noktası, Bergson'un süre kavramıdır. Bergson, Kant ile antikçağ anlayışı arasındaki karşıtlığı "süre" yaklaşımı ile aşmıştır. İçimizdeki süre:

"Sayıyla hiçbir uygunluk göstermeyen nitel bir çokluktur; henüz artan bir nicelik olmayan organik bir evrim; içinde açık seçik, ayrı nitelikler barındırmayan ayrı bir ayrışıklıktır. Kısacası iç sürenin anları birbirinin dışında değildir."(Sütçü, 2005:142)

alıntısı ile özetlenebilir. Dışımızdaki süre için de şu alıntı önemlidir:

"Hangi süre bizim dışımızda var olur? Yalnızca bugünkü süre ya da şöyle diyelim, zamandaşlık var olur bir tek. Dışımızdaki şeylerin değiştiği kesin, ama bu anları usunda tutan bir bilinç dışında... anlar birbiri peşi sıra gelmezler, verili bir anda bizim dışımızda, zamandaş konumlardan oluşan tüm bir dizge gözlemleriz; bunlardan önceki zamandaşlıklardan hiçbir şey kalmaz geriye. Süreyi uzama yerleştirmek kendimizle gerçekten çelişkiye düşmek ve zamandaşlık içine peşpeşelik getirmek demektir." (Sütçü, 2055:142)

Bu iki tanıma bakıldığında, ayrıcalıklı tek bir zaman kavramının yerine çok yönlü bir zaman kavramının geçirildiği (Biro, 2011:19) görülmektedir. Bu çok yönlü zaman kavramı, özellikle içsel ve dışsal süre yaklaşımının etkisiyle, sinemanın düşünmesini harekete geçirmektedir, çünkü düşünmek düşünülen şeyin değil sinemanın bir özelliği (Baker, 2011:22) haline gelmektedir. Hareket-imge, zaman-imge karşısında artık pasif bir bileşen halini almıştır. Daha doğrusu zaman-imgeye dayalı sinema içindeki hareket-imge de, öznenin algısındaki kartograflar üzerindeki hakimiyetini süre kavramından yola çıkan anlayış sayesinde kaybetmiştir.

Ayrıca Bergson zamanı geçmiş-şimdi-gelecek olarak ayırmamaktadır. Geçmiş de gelecek de şimdi ve burada üretilmektedir ve insan aynı anda hem geçmiş, hem şimdiyi hem de geleceği yaşayabilmektedir (Yılmaz, 2011:62). Zamanın göreceliliği ve süre ile ilgili bu tanımlar "düşünmenin" temelini oluştururlar. Düşünme de kendi süresine sahiptir ve düşünme süreci hem geçmiş hem de geleceği şimdide kapsamaktadır. Kronolojik doğrusallığı kıran bu durum, kristal rejimin oluşmasında oldukça etkin bir rol oynamaktadır.

Bergson, süre konusunu matematik bir anlayıştan farklılaştırarak "sezgi" nin önünü açmaktadır. Zaman belli koşullar altında hızlanıp yavaşlayabilir, (Elias, 2000:67'den akt. Yılmaz, 2011:63) Eisenstein'in kurgusunun temelini oluşturan "göreceli" olma durumunu temellendiren bu düşünce aynı zamanda genleşen ya da büzülen bir zaman teorisini (Uğurlu, 2002:4'ten akt. Yılmaz, 2011:63) ortaya koymaktadır. Bergson'a göre öncelikli olarak, zaman kurulan bir şey değildir. Var oluş için a prioridir. Zamanın hızlanması ya da yavaşlaması bilinç(şuur) bakımından

değişikliğe sebep olur(Bergson, 1959:6'dan akt. Yılmaz, 2011:65). Çünkü Bergson zamanı "insanın bilinci ve ruhunda oluşan değişimin algılanması" (Yılmaz, 2011:65) olarak tanımlamaktadır. Buradan yola çıkılarak, süre; ruhsal ve gerçek yaşamda süreklilik ve ölçülmezlik özelliğiyle öznel, zaman; ölçülebilirlik bakımından nesneldir (Akten, 1996:14'ten akt. Yılmaz, 2011:65).

"Bergson, gerçek sürenin insanların içsel hayatı olduğunu, bilincin ve hayatın özünü teşkil ettiğini ve düşünilemeyip ancak yaşanılabileceğini ifade etmektedir. Öznel zaman, kişinin kültürüne ve yaşadıklarına dayanarak hissettiği süredir. Olgusalılık, bir oluş durumundadır ve onun matematik olarak ölçülmesi mümkün değildir. Sürekli bir değişme söz konusudur ve başlıca oluşturucu niteliği ise yaşam ve bilinçtir." (Yılmaz, 2011:65)

"Süre" yaklaşımının "sezgi"nin önünü açması, filmin gerçekle olan bağına da yeniden oluşturur. Maddedeki zaman beraberliği, ruh söz konusu olduğunda yerini süreye bırakmaktadır (Topçu, 1968:25-26'dan akt. Yılmaz, 2011:65). Rasyonel bir sistematığe sahip olduğu ön görülen insan zekası durağan gerçekleri kavrama yeteneğine sahipken, sezgi sürekli değişen bir yaşam sürecinin kendisini ayırmsama gücünü elinde bulundurur (Sahakian, 1997:211'den akt. Yılmaz, 2011:65). Zaman-imgeye dayalı sinemada imgenin enformasyon ileten gösterge konumundan sıyrılması da süre ile açıklanabilir olmaktadır. Filmin en ufak parçası olan planın anlam üretme yollarından biri de süredir. Bergson, geçmişin şimdiki an ile bellek yoluyla birleştirilmesini "süre" olarak tanımlarken (Demir, 1994:6'dan akt. Yılmaz, 2011:66) filmin deneyime dönüşme halini süreye dayandırmaktadır. İmgenin varlık amacını gerçekleştirebilmek için yani sürenin bilgisini kavramak için, bu süreyi içinde yaşayarak (Yılmaz, 2011:66) deneyimlemek gerekmektedir. Bergson, kristal zamanın bir özelliği olarak, geçmişin şimdi içinde yaşadığı yerin bellek olduğunun altını çizer. Otomatik hatırlamayı duyuşal-motora bağlarken düşünsel hatırlamayı saf sessel-görsel imgelere bağlamaktadır. Sessel-görsel imgeler de aslında "imgenin betimlenmesi" demektir (Yılmaz, 2011:66). Süre; zaman-imgeye dayalı sinemada, betimlemenin imgenin yerini almasını sağlayan temel bileşendir. "Süre" den yola

çıkılarak ortaya konan "sezgi" yaklaşımının "imge" nin oluşuna etkisi bir anlamda yorum bilimden uzaklaşmanın yolu hâline gelir.

"Çizgisel zamanın tekdüze bakış açısına felsefi darbe Bergson'dan gelir. ... Bergson felsefesinin biricikliği zaman ile bilinç arasında kurduğu ilişkidir. ... Bergson, pozitivistlere karşı çıkarak, insani ve tinsel değerlerin önemini vurgular. 20.yüzyılda gelişen akılcılığa karşı çıkma fikrinin öncülerinden biridir. Rasyonel düşünce yerine sezgiyi koyan Bergson, zaman konusunda esas önemli olanın özne ve onun hissettikleri olduğunu vurgular. Özne yoksa zaman da yoktur. Sezgi; sembolik, analitik bilgi türüne karşıt olarak nesnede biricik olanı yakalama şansına sahiptir. İnsanın nesneye nüfuz etmesini sağlayan bu bilgi türü ile nesne herhangi bir bakış açısından değil, olduğu gibi, bütünlüğü içinde, canlı ve dinamik olarak kavranabilir." (Eşli, 2012:47)

Özetlemek gerekirse; Bergson'un zaman anlayışı zaman-imgeye dayalı sinemada iki şekilde somutlaşır: süreler ve kırılan kronolojik yapı. Örnek filmlerde süreyi algılamaya dönük ve zamanı sunmaya çalışan bölümlerden örnek verilecek ve filmlerde kırılan kronolojik yapıya örnek bellek görüntüleri tanımlanacaktır.

Şu alıntı, süre kavramını daha iyi anlaşılır hale getirecektir:

"Eğer sinemanın yaratılmasının olanaklılığını veya sinemanın oluşunu nasıl gerçekleştirdiğini düşünürsek, kendimizinkilerin dışında 'süreler'i de düşünebiliriz. Deleuze'e göre bu zaman-imgenin gücü veya fikridir. Dünyayı kendi yanlı bakış açımızdan algıladığımız için genellikle tüm diğer süreleri kendimizinkilerin arasına yerleştiririz. Zamanı eşdeğer anlardan oluşmuş tek bir ilerleyen çizgi olarak deneyimleriz. Böylece, diğer varlıkları bu genel zamanın içerisinde var oluyor olarak algılarız. Bitkiyi diğer ısı, ışık ve nem atımlarını algılayan bir süreç olarak değil ama uzamsal bir nesne olarak algılarız. Diğer kişileri bizimki gibi ve dünyamızın içindeki bedenler olarak algılarız; ötekinin farklı 'dünyası'nı, onun süresini algılamayız. Deleuze insan süreleri ve insani-olmayan

süreler çokluğu olduğunda ısrar eder. Ancak bizim uzamsallaştırıcı ve düzenleyici bakış açımızın ötesinde düşünürsek bu diğer süreleri düşünebiliriz." (Colebrook, 2009:72)

Sadece bu alıntı bile, uzun planlara dayalı, aksiyonu merkeze koymayan, izleyiciyi duygudan duyguya sürüklemeyen filmlerin kitlelerle bağ kuramamasının, izlenmesinin zor olmasının, can sıkıntısına sebep oldukları şikayetlerinin gerekçeleri hakkında fikir vermektedir. Psikolojik otomasyona teslim olmaya (isteyerek ya da istemeyerek) alışkın/razı olan izleyici için zamanla dolu uzun planlar "sıkıcı" olmaktadır. Tam da bu nokta, izleyicinin "kendininki dışındaki süreler"e, "başkalarının süreleri"ne alışkın olmadığının kanıtıdır. Bu durumun "alışkın olmama" dışında başka bir gerekçeyle açıklanması da elbette mümkündür. Hızla geçen zaman, onun içinde beliren insanlar, herkesin tek ve biricik bir zaman anlayışı içinde yaşaması elbetteki hayatın sosyo-ekonomik tasarımının bir uzantısıdır. Sosyo-ekonomik tasarım, insanların içinde yaşadıkları ekonomik ilişkilerdir. Üretim süreci ve tüketim süreci. Herkesin aynı "süre"lere sahip olmasını amaçlayan kapitalizmin, bu filmlerle kitlelerin bağ kuramamasında etken olabileceği tartışılabilir. Hareket-imgeye dayalı, seyircilerini duygudan duyguya koşturan popüler sinemanın "başarısı", ekonomik ve sosyal hayatın işleyiş dinamiklerinden ayrı düşünülemez. Kapitalist üretim ve tüketim ilişkileri "hız" lı yaşamayı önerir. Bir işe harcanan zamanın çokluğu olumsuz bir şeydir. Kısa zamanda bir şeyleri "hâlledebilmek", bu sosyo-ekonomik çerçevede yaşayan bireyin başarı kriterlerinde en üstte yer almaktadır.

Zaman-imgeye dayalı sinema temelde "durup bir bakmak" üzerinedir; insana ve doğaya biraz daha sabırlı ve anlama çabasıyla bakmak. Aksiyonu bir kenara bırakıp, daha önce hiç bakmamış gibi bakmak.

"...insan aynı nesneye belli bir müddet yoğunlaştığında bile belli bir zaman diliminden sonra, algısının ilk algıdan daha farklı bir hal aldığını fark eder. Bergsoncu anlamda, bu durmadan devam eden değişimi görmemek, insan algısının enstantane fotoğraflar çekme eğilimine boyun eğmektir. Oysa durmadan değişiyoruz, insanın tüm halleri de zaten

'değişim'den başka bir şey değildir. Bir durumdan başka bir duruma geçiş, aralıksız bir süreçle gerçekleştiği için, bunu art arda gelen durumlar olarak ayırmak mümkün değildir. Çünkü, süre bir senfoninin akışına benzer. Senfonideki tatlı akışı ara sıra kesen seslerin bulunması dikkatimizin bu seslere yönelmesini sağlayabilir; fakat bu sesler senfoninin bütünlüğünde düşünülür. Öte yandan, bu sesler tekil konumdayken bize senfoninin kendisini veremezler." (Sütçü, 2005:79)

1.2.2.Zaman-imge Dramaturjisinin Nitelikleri

Bir filmin anlam oluşturma yaklaşımının zaman-imgeye dayalı dramaturji anlayışı ile oluşturulup oluşturulmadığını ortaya koyabilmek için incelenmesi gereken farklı özelliklerinin olması kaçınılmazdır. Tek bir özelliğe bakarak filmin zaman-imge dramaturjisine dayalı olduğu (ya da tam tersi) iddia edilemez. Bu özellikler bu bölümün alt başlıklarında tanımlanacaktır. Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'nde bu özellikler aranacak ve örneklendirilecektir.

Bu başlığın alt başlıklarını oluşturan nitelikler, filmdeki zaman ve öyküleme anlayışı, görüntü ve ses yaklaşımı, gerçeklik hakkındaki tavır gibi özellikler, zaman-imgenin en temel özelliği olan "kristal rejim" ile ilgili olarak düşünülmelidir. Alt başlıklarda incelenecek nitelikler, kristal rejimi referans alan bir bakış açısından doğar ve hepsinin toplamı da aslında kristal rejimi tamamlar niteliktedir.

Organik rejim ve kristal rejim arasındaki en temel fark, filmin doğruya ve yanlışla bakışından kaynaklanmaktadır. Hareket-imgeye dayalı sinema "doğru"ya olan yaklaşımı sebebiyle zaten Deleuze tarafından psikolojik otomasyonu üretmekle tanımlanmıştır. Hareket-imgeye dayalı klasik sinema, algı-motor ilişkisiyi doğru-yanlış çarpıştırmaları ile yürütür ve sonuca ulaşır. Çünkü filmin izleyiciyi istediği noktaya götürmesi ancak algı-motor ilişkinin organik olarak tek bir doğrultuda işlemesi ile mümkün olmaktadır. En naif yaklaşımla, klasik bir Yeşilçam ya da Hollywood filminin sonunda "iyi" lerden dayak yiyen "kötü" adamlara üzülmemek hatta bu

şiddeti onaylamak, organik rejimin algı-motor ile ilişkisini anlamak açısından iyi bir örnektir. Hareket-imgenin düşünce ile ilişkisine örnek olarak verilen Eisenstein filmlerinin de (Potemkin Zırhlısı örneği ile) (Sütçü, 2005:159) benzeri bir sistemle ilerlediği açıktır. Bu sebeple, hareket-imgeye dayalı bu tür örneklerde düşünce ile ilişki kurabiliyor olsa da bu durum hareket-imgeye dayalı sinemanın propagandaya ve faşizme meylini engellemez. Çünkü burada belirleyici olan şey organik rejimin doğasıdır.

Organik rejim bu doğrusallığı oluşturabilmek için imge yapısını algı-motoru yönetecek şekilde kurmaktadır. Seyircinin psikolojik otomasyonunun enerji kaynağı olan algı-motor, filmin kendisine yaptığı müdahalelerle yönlenen seyirci algısıdır. Algı-motor ilişkisine mahkum olan seyirci sürekli olarak hareketi takip etmektedir. Seyrettiği karakterin her hareketinden sonra gelecek tepki hareketlerini bekler. Bu beklenti film tarafından sağlandıkça da algı-motor ilişkisinin koparılması mümkün değildir. Basit olarak hareketi takip eden algı aslında filmin tüm yönlendirmelerine uygun olarak hareket eder, finalde verilen yargıya katılmak zorunda kalır. Filmin "doğru (iyi)" dediklerine doğru(iyi), filmin "yanlış"(kötü)" dediklerine yanlış(kötü) demektedir.

Kristal rejim ise organik rejimin düzeninin dışında çalışmaktadır. Bu durumun yarattığı dinamiği temellendirmek için Deleuze'ün tercih ettiği yol şudur: Deleuze, Kant üzerinden yola çıkarak, "Ben" ve "Ego" arasında, zamanın filme hakim olması sebebiyle, bir salınım olduğundan bahseder. Özellikle de zaman-imge Ben ve Ego arasındaki bu geliş gidişi Ben' in etkinliği ile ilgili bir dönüşüme sebep olur. Etkin bir Ben düşüncesinin sınırlarının dışına taşınan özne, farklı anlatım yapıları ile karşılaştığında (hareket-imgesinden farklı olarak anlaşılamamazlık, kararsızlık, uyumsuzluk vb) biçim yenilenmiş olur. Klasik sinemaya dair bilinen (ve aslında insana benzemeye çalışan) düşünce anlayışı ile düşünmek artık mümkün değildir. (Sütçü, 2005:159)

Zaman-imge, çok farklı bir düşünce sistemi talep etmektedir. Bu yeni durum, hareket-imgenin doğrularının yerine yeni doğrular önerme niyetinde değildir. Zaten böyle bir durum, organik rejimin hâlâ varlığını korumasına sebep olacaktır. Ancak

Deleuze "doğruluğun mümkün olmadığını ya da her şeyin sanallığını" (Sütçü, 2005:159) iddia ediyor değildir. Deleuze, çalışmanın ilk bölümlerinde aktarıldığı gibi, felsefenin soru sorma etkinliğine benzer bir durumu zaman-imgeye dayalı sinema için önermektedir: "Soru sormak, asıl etkinlik halidir". Filmin düşünmesi temel amaçtır. Sinema imgesi ile düşünce arasındaki ilişki artık organik ve doğrusal değil kristal yapıda ve farklı yönelimler ile etkileşim halindedir.

Bu rejim farkının biçimlendirdiği öğelerden biri de filmin imgeye yaklaşımıdır. Zaman-imgeye dayalı sinemada imge, iletişimle bağlarını büyük ölçüde koparma eğilimindedir. İmge yine okunabilir durumdadır ancak bu, klasik göstergebilimsel yaklaşımda olduğu gibi "anlamlarına göre" değil "içeriklerine göre" bir okumadır. Deleuze'e göre sinemada seyirciye sunulan asıl "şey" imgedir. (Frampton, 2013:103)

İmgenin bu durumunu daha iyi anlatılabilmek için Deleuze'ün "makine" fikrinden bahsetmek gerekir. Makine kavramı, Deleuze'ün, sinemayı organik rejimin dışında tartışmasının (Colebrook, 2009:82) temelidir. Sinema, temel "oluş" u itibarıyla zaten "makinesi" bir yapıdadır çünkü insan gözünden ve konumlanmış bir gözlemciden özgürleşmiş bir imgeler dizisi sunmaktadır (Colebrook, 2009:82). Deleuze bu temel çıkış noktasını, zaman-imgeye dayalı sinema söz konusu olduğunda daha da merkeze taşımaktadır. Zaman-imgeye dayalı sinemada imge tek başına bir üretim içerisinde değildir. Onu "olduran" şey bağlantılarıdır. Bir makinenin özneliği veya düzenleyici bir merkezi olmadığı için makine bağlantılarından ve üretimlerinden başka bir şey değildir, makine ne yapıyorsa odur, bu nedenle daimi bir yurtsuzlaşma içindedir (Colebrook, 2009:83). Zaman-imgeye dayalı sinemada imgeyi oluşturan bağlantı, insan gözü ile kameranın gözü arasında kurulan bağlantıdır (insan algısı ile kamera algısı anlamında kullanıyoruz yani bahsedilen sadece görmek değildir, işitmeyi de kapsar). İmge bu bağlantı sayesinde "olur". Sinemanın sadece sinematografik dil ile oluşturulan bir sanat olmasının temeli de bu "oluş" tur. Zaman-imgeye dayalı sinemada imge, makineler arası bağlantının "oluş"masıyla ortaya çıkmaktadır ki bu oluş durumu da bir gösterge hâlini almaktadır. İnsan gözü ile kameranın gözünün kurduğu bağlantının "insanın ötesinde algılar ve imgeler yarattığı" (Colebrook, 2009:84) durum, karşı karşıya olduğumuz yeni sinemanın "oluşun kendisi" olması hâlidir.

"Bir organizma bir kimlik ve bir ereği olan belli sınırlar içerisindeki bir bütündür. Bir mekanizma özgül bir işlevi olan sınırlı bir makinedir. Ama bir makine bağlantılarından başka bir şey için değildir ve hiçbir sınırlı kimliği yoktur. Dolayısıyla, Deleuze ve Guattari burada 'makine'yi özgül ve uzlaşımsal olmayan bir anlamda kullanmaktadır. Hiçbir 'ereği' veya niyeti olmayan bir bisikleti düşünün. Bisiklet ancak bir başka 'makine'ye, örneğin insan bedenine, bağlandığında işler; bu iki makinenin üretimi de ancak bağlantı aracılığıyla gerçekleşir. İnsan bedeni makineye bağlanarak bir bisikletçi olur; bisiklet bir taşıt olur. ... Deleuze'ün kameraya attığı önemi zaten biliyoruz; kamera bir makine olarak önemlidir çünkü insan düşüncesinin ve hayatının nasıl olduğunu ve insani-olmayan şey aracılığıyla nasıl dönüştüğünü gösterir. ... Deleuze ve Guattari'ye göre bağlantıları dışında var olan bir hayat yoktur. Yalnızca temsillere, imgelere veya düşüncelere sahibizdir çünkü yalnızca 'makine içeren' bağlantılar vardır: göz ışıqla bağlantı kurar, beyin bir kavramla bağlantı kurar, ağız bir dille bağlantı kurar. Hayat durağan bir dış dünyayı temsil eden ayrıcalıklı bir noktanın -'insan'ın kendi içine kapalı zihni- etrafında dönmez. Hayat diğerleri arasında(gelişkin) bir makine olan zihin veya beyinle birlikte makineye özgü bağlantıların üremesidir." (Colebrook, 2009:83-84)

Deleuze, bu "bağlantılarla olma" halinin düzenleyici gözlemci ve özne olmadan gerçekleşmesini "imgenin yurtsuzlaşması" olarak tanımlar ve Deleuze'e göre yurtsuzlaşma bir "saf duygu" imgesi üretir ve bu saf duygu, hayatta kendine özgü ritmiyle "oluş"unu sürdüren noktaların "oluş" halinin deneyimlenmesidir (Colebrook, 2009:87). Bu anlamda filmin düşünmesinin okunabilir değil hissedilebilir (Frampton, 2013:159) bir şey olduğu söylenebilmektedir.

Zaman-imgeye dayalı sinemada filmin tümdeki hâli, bu oluş hâli ile kurduğumuz bağlantılar ile oluşmaktadır. Bu sebeple, zaman-imgeye dayalı olarak tasarlanmış bir film, her izlemede yeni bağlantılar kurma potansiyelini taşır. Film tabi ki değişmez. Ancak filmdeki imgelerle bağlantıya girerek "oluş" u vücuda

getirecek diğ er makine olan izleyici değişmiş olabilir. Yaşlanma, sağlık değişimi, duygusal farklılık, birikim vb gibi etkenlerle değişen izleyici, filmle yeni bağlantılara girecek, yeni "duygu"ları hissedecektir. İmgeler her zaman kendi başlarına durup, girecekleri bağlantıları beklerler (Baker, 2011:92). Her insan ayrı bir makinedir. Bir insanın farklı h alleri de makinenin değişken bağlantılarının sebebidir. Hareket-imgeye dayalı sinemada ise, organik rejimin bir gereği olarak tüm imge bağlantıları filmin yapımcı öznesi tarafından sıkı sıkıya kurulmuştur. Doğrusal zaman üzerinde hareketi her türlü "bağlantı"  zerinden duyusal algı-motor sürecinde takip eden izleyicinin, filmdeki imgelerle merkez  olmayan bir bağlantı kurması mümkün değildir ya da en azından kısıtlıdır.

Zaman-imgeye dayalı filmle ikinci ve sonraki izleyişlerde yeni bağlantılar kurarak farklı his ve düşünceler üretme durumu, filmin sürprizler barındırması olarak algılanmamalıdır. Kast edilen durum, yönetmenin direkt olarak merkeze imgenin enformasyon kimliğini koymaması hâlidir. Bu tür sinemada, özellikle kameranın bir betimleyici olması hâli ve kameranın imgeyi betimlemesinin imge hâline gelmesi öne çıkmaktadır. Ayrıca bu tür sinemanın en önemli bileşeni olan "süre" kavramı da, "merkez  olmayan bağlantılar" konusunda hizmet eden bir niteliktir. Farklı süreleri, başkalarının sürelerini algılayan seyirci yeni bağlantıların oluşmasına da zemin hazırlamaktadır. Yukarıdaki bahsedilen yaşlılık, sağlık değişimi, duygusal durum vb gibi etkenler sebebiyle seyircinin filmi ikinci ya da sonraki izleyişinde farklı bir "süre" bilincinde olması, filmle farklı bağlantılar oluşturmasını sağlayacak ve film seyirci için "yeni" olacaktır.

Hareket-imgeye dayalı sinemada seyirci ile imgenin ilişkisi, organik rejimin gereği olarak doğrusal ve tek yönlüdür. İmge ile karşılaşan seyirci, otomat olma hâli sebebiyle edilgendir. Zaman-imgeye dayalı sinemada ise daha irrasyonel sekanslarla karşılaşan seyirci -daha karmaşık- bir fikri düşünmeye yönelecektir. Yeni fikrin şoku da, seyircinin tekrar imgeye dönmesini, imgeleri yeniden deneyimlemesini, imgelerde barınan ve söz konusu fikre neden olmuş olan inancı ve yorumu kavramasını getirecektir (Frampton, 2013:107). Burada yeniden ve özellikle belirtilmesi gereken nokta şudur: kast edilen, imgelerin başka fikirleri temsil ederek

insani düşünmeyi harekete geçirmesi değildir, imgelerin bizzat kendilerinin "düşünme" icra etmesidir.(Frampton, 2013:108)

Deleuze'e göre zaman-imge bir ruhsal otomat olarak işler, dile benzemeyen bir yapısı vardır ve "dil öncesi imgelerden" ve "gösterge öncesi göstergelerden" oluşur. Ruhsal bir makine, ruhsal bir otomat olarak işleyen zaman-imge, kendi mantığına sahip bir yapıyı kurar, dilsel olmayan ama kendine özgü bir iletişim mantığı vardır. (Frampton, 2013:110) Zaman-imgeye dayalı film, tüm varlığıyla kendi kurduğu bağlantılardan bile özgürleşen bir ruhsal makinedir. İmgeler arası bağlantılar, organik rejimin dışında kristal rejim ile açıklanabilecek bağlantıları mümkün kılar. Filmin tamamı sadece kristal rejim ile açıklanamaz, özellikle izlek incelenirken doğrusal gidişin en azından filmin ölçülebilen zamanını açıklaması gerekir. Hatta mutlak bir organik doğrusallık oluşsa bile filmin anlam yapısını oluşturan imgeler kristal bir yapı içerisinde bağlantılarını kurarlar ve bu bağlantılar seyircide psikolojik değil tinsel bir otomasyon yaratır.

Zaman-imge, "oluş" un dolaysız sunumudur ve bu gücüyle sinemanın amacı/fikri olmaktadır. Bu anlamda zaman-imgeye dayalı sinema; temsil etme niyeti taşımaz, "gerçek olarak verili olanın ötesine geçip, imgenin fikrine ulaşan bir sezgi olayı" hâline gelir.

"Sinema bir şeyler dünyası görmez, hatta ayrı bir dünya bile görüyor değildir, ama algılanan her türlü dünyanın mümkün olmasını sağlayan görüntüleme hareketini görür. Ama bunu ancak zaman-imgede başarabilir." (Colebrook, 2009:78-79)

Zaman-imgede kavramın temsili değil oluşu hissedilmelidir. Örneğin şiddet, ihtişam gibi hisler (Frampton, 2013:112), imgenin temsil gücünden değil sunumundan kaynaklanmalıdır. Burada öne çıkan nokta "seyircinin hissettiği anlamları filmin nasıl yarattığı" dır. Anlamanın hissettirilmesi amacının da başlangıç noktası filmin öncelikle "saf bir görsel-sessel imge deneyimi" olduğunun kabul edilmesidir. (Frampton, 2013:124)

Deleuze'ün, "sinematografik bir fikre sahip olmak" olarak ifade ettiği durum, gösterge ile ilgili yeni bir yaklaşımı talep etmektedir. Bir fikre sahip olma durumu, iletişimin düzeni (Arnott, 2011:81) dışında gerçekleşen bir şeydir. Sinematik imgelere temsiller olarak bakmamak gerekir (Colebrook, 2009:71). Colebrook'un altını önemle çizdiği üzere; Deleuze'e göre, sinema zaten sahip olduğumuz bir dünyanın temsil edilmesine ilişkin değildir; sinema yeni dünyalar yaratır. Zaman-imgeye dayalı sinema dışındaki deneyimlerden yola çıkıldığında, gösterge ve yorum arasında sıkı bir ilişki kurmak, ilk anda yöneleceğimiz alışkanlıktır. İmgeye görsel bir temsil olarak yaklaşmak her hâlde hareket-imgeye dayalı film deneyiminin bir sonucudur. Zaman-imgeye dayalı sinemadaki imge yaklaşımını kavrayabilmek için öncelikli olarak bu yaklaşımdan uzaklaşmak gerekir. Tarkovski, filmleri simgelerle doluymuş gibi görünse de, amacının görsel simge değil, katışksız sinemasal imgeleri yaratmak olduğunu vurgulamaktadır (Ertürk, 2008:141). Tarkovski filmlerindeki imgelere, hareket-imgeye dayalı sinemadan gelen deneyimimiz/alışkanlığımız sebebiyle, başka anlamlar barındıran göstergeler olarak yaklaşmak, filmle bağ kurmamızı engelleyecektir. Tarkovski filmlerinde bu imgeler "başka bir şeyi ifade eden entelektüel bilmeceler" (Gölşen, 2011(a):99) değildir.

Bu durumun semiyotik-sonrası bir yaklaşım olarak algılanmaması gerekir. Semiyotiğin tamamıyla terk edilmesi söz konusu değildir. Yeni bir okuma önerisi, temsil düşüncesinin kısıtlayıcılığından kurtulma çabasıdır. (Cook, 2011:75)

Tüm bu çabanın amacı, sinemayı saf bir sanat hâline getirmek ve düşünce ile ilişkisini olabildiğince özgür bir şekilde kurmaktır. Elbette ki sinemanın düşünce ile tek ilişkisi sadece zaman-imge ile olmamıştır. Hareket-imgeye dayalı sinema da düşünce ile bağ kurmaya çalışmıştır. Eisenstein, bu konuda verilen en önemli örnektir. Özellikle kurgu yoluyla oluşturduğu yapı ile seyirciyi düşünceye sevk etme konusunda çalışmalar yapmıştır. Eisenstein gibi yönetmenlerin "kitlelerin düşüncelerini harekete geçirmek" amaçlı bu çalışmaları, hareket-imgeye dayalı sinemanın etkisinin "tinsel otomasyon" ile açıklanmasını gerektirir gibi görünse de; slogana/propagandaya hizmet eden "psikolojik otomat" durumu hareket-imgeye dayalı sinemaya hakim olmayı başarmıştır (Sütçü, 2005:115). Özellikle bu temel durum sebebiyle hareketin terk edilmesi kaçınılmaz olmuştur.

"... İmgede hareketin yerine zamanın geçmesi bu tehlikeyi (sinemanın yalnızca kendi düşüncelerini kitlelere ileten bir özne olması tehlikesi) ortadan kaldırmıştır. Zaman imgesi, hareket imgesini üç etmenle geride bırakarak, bütünüyle saf görsel ve sessel (pure optical and sound situation) hale gelir. Dolayısıyla zaman imgesi üç dönüşümü beraberinde getirir: 'İmgelerin bir bütününe ya da bütünlüğünün silinişi, onların arasına sokulan bir dışsalın lehine; filmin bütünü olarak içsel monologunun silinmesi, özgür dolaylı bir ifade ve görünüşün lehine; insan ve dünya birliğinin silinmesi, bizi bu dünyada yalnızca bir inançla bırakan bir kırılmanın lehine.' Bu pasajda ifade edilen, insan ile dünya arasındaki birliğin silinmesi zaman imgesine yol açmıştır. Deleuze zaman imgesinin bu üç durumu ortaya koyduğu için; faşizme, propagandaya ve slogana araç olamayacağını savunur. Çünkü, bu imgede baskın olan zamandır. Zamana dayalı imge, düşüncenin bir biçimidir; yani düşüncenin, düşünceyi kullanmaya, düşünce içinde yol almaya yönelik olarak kendisine verdiği bir imgedir ve ayrıca içkinlik düzleminin 'kartografi', 'tinsel otomatı', 'zihinsel göstergesi', 'sinemasal kavramı'dır." (Sütçü, 2005:115)

Deleuze; klasik sinemanın, anlatıcı karakterinden sıyrılıp zaman imgesinin hakim olduğu sinemaya ulaşmasını üç madde olarak ortaya koyar: birinci karakter bakış ekolü, ikinci karakter imgenin duysal hareket ettirici durumdan sıyrılması, üçüncü karakter görsel ve sessel betimlemelerdir. (Sütçü, 2005:115)

Birinci karakter olan bakış ekolünde Deleuze, görselliğin (gözün) ayrıcalıklı karakterinin altını çizmektedir. Deleuze, Godard'ın da ifade ettiği üzere, "duysal hareket ettirici imgeler dünyasında" yaşadığımızı ve bunun da bizi "imgelerden ders çıkarmaya" zorladığını belirtir. Metaforların saldırısında olan seyircinin bir şey gördüğünü söylemek mümkün değildir. Metaforlarla düşünmeyi terk edebilecek, çizgileri/renkleri yani sadece gördüğü şeyi görebilecek olan göz/kamera, sinema için çok büyük önem teşkil etmektedir Deleuze için. (Sütçü, 2005:115)

İkinci karakter; imgenin duyuşal hareket ettirici durumlardan sıyrılmasıdır. Göz, bu ilişkiden kurtulursa, Deleuze'e göre, imgeyi görür. Bu imge nesneler değil nesnelerin betimlenmesidir. "Görsel" olarak nitelendirilen şey "nesnelerin betimlenmesi" dir. Bu betimleme, kimi zaman nesnenin yerine geçen bir betimlemedir. (Sütçü, 2005:156)

Üçüncü karakter, görsel ve sessel betimlemelerdir. Görsel ve sessel betimleme, nesneyi silmekle, onunla yer değiştirmekle sonuçlanır ve bu durum temelde imgenin nesnel bir imge olmamasından kaynaklanır. Bu durum, sinemanın öznelliğinin altını çizmektedir; "saf görsel ve saf sessel imgenin nesnenin nesnelliğine, herhangi bir şeyin nesnelliğine bağlı olmaması önemlidir". (Sütçü, 2005:156)

Deleuze, imgenin görsel ve sessel hale gelişini; anlatım (lectosign), zaman (cronosign) ve oluş (genesign) göstergelerini tanımlayarak temellendirmektedir (Sütçü, 2005:156). Bu bakış, sinemanın içinde taşıdığı düşünmeye yönelik potansiyeli anlama bakımından önemli bir çıkış noktasıdır. Klasik film izleme alışkanlığı filmi anlatılar, karakterler ve anlamlar kapsamında yorumlama eğilimi taşır ancak sinemanın bunların da ötesinde sunabileceği şey, imgenin "oluş"unu sunmaktır (Colebrook, 2009:54). "Anlatım, zaman ve oluş" yaklaşımı, sinemanın içinde taşıdığı bu potansiyeli zaman-imge temelinde "zihinsel ve zamansal bir sinemayı" (Sütçü, 2005:157) ortaya koyarak görünür kılmaktadır.

"Bir şeyin oluşu olmayan saf oluşu" düşünmenin yolu zaman-imgeden geçmektedir. Zaman-imge, oluşun dolaysız sunumudur ve bu, sinemanın amacı/fikridir. Zaman-imge, bu anlamda, temsil edici değildir, imgenin fikrine ulaşmayı amaç edinen bir sezgi olayıdır. (Colebrook, 2009:77)

"Sinema bir şeyler dünyası görmez, hatta ayrı bir dünya bile görüyor değildir; ama algılanan her türlü dünyanın mümkün olmasını sağlayan görüntüleme hareketini görür. Ama bunu ancak zaman-imgede başarabilir. ... Zaman-imgede imge artık bunun ya da şunun imgesi olarak algılanmaz. Bu tekilliğinde bir imgedir; dolayısıyla, olduğu haliyle görüntülemeyi görürüz: henüz bir bakış açısına yerleştirilmiş ve bir

zaman çizgisinde düzenlenmiş değildir. İrrasyonel kesmeler imgelerin hareket eden şeyleri biçimlendirmek üzere bağlantı kurmasına izin vermez ve böylece bize hem hareketi üretilişinde hem de bağlantıyı üretilişinde bizatihi görüntülemeyi sunar." (Colebrook, 2009:77)

Zaman-imgeye dayalı sinemada imge, doğrusal bir süreç ile ulaşılacak bir anlama indirgenemez, kristal yapıda bir düşünce akışı sayesinde seyirciyi düşündürür (Sauvagnargues, 2010:30). Anlamı seyircinin deneyimiyle birlikte kurar. Zaman-imgeye dayalı sinemanın seyircinin deneyimini, anlama ulaşma sürecine katabilmesinin temeli; zaman-imgenin imgelerin oluşunu üretme gücüdür (Colebrook, 2009:84). Zaman-imge, oluşu üretme gücünü de "zamanın sezgisini elde etme" (Sütçü, 2005:143) niteliğinden dolayı kazanmaktadır.

1.2.2.1.Zamanın Varlığı, Süre ve Bellek İlişkileri

Filmin en önemli özelliği zamanı ve belleği hissedebilmesidir (Frampton, 2013:36). Pierre Quesnoy'un 1928'de ifade ettiği bu durum, özellikle zaman-imgeye dayalı sinemanın temel niteliği ve amacıdır. Zamanı görebilme kabiliyetleri (Biro, 2011:18) ile öne çıkan yönetmenlerin, insanın temel meseleleri ile ilgili hassasiyetleri, onları sinema tarihinde ayrı bir yere koymaktadır. Tarkovski, Ozu, Bergman, Tarr, Bresson, Dreyer, Ming-Liang gibi yönetmenler, bu hassasiyetleri tartışılmaz olarak kanıtlanmış yönetmenlerdir. Bu yönetmenlerin filmleri zaman-imgeye dayalı sinemanın özelliklerini büyük ölçüde taşımaktadır. Konu anlatımları sırasında zaman zaman bu yönetmenlerin filmlerinden örnekler verilecektir. Çalışma alanımızdaki filmlerin yaklaşımlarını kavramak için de bu yönetmenlerden bahsetmek kaçınılmaz olmaktadır.

Filmin zamanı ve belleği hissedebilmesi "süre"ler ve "kronolojik kırılma" ile mümkün olmaktadır. Zamanı görünür kılmak saf sessel-görsel durumlara dayanmaktadır. İmge saf sessel görsel hâle gelmelidir; "imgenin oluşu" böylece seyircinin tanık olduğu bir oluşturmaktır. Filmin ana malzemesi bu "oluş" halidir. Filmde zamanla ve süreyle gerçekten karşılaşılması durumunda, hareket tarafından

kurulmayan, kendisi bizatihi oluş olan zamanı görmüş oluruz (Colebrook, 2009:76). Görünen zaman sadece kendisini sunmaktadır, o anda zamanı kuran bir hareket olmadığı gibi sonrasında da herhangi bir hareket vaat etmez. Tarkovski'nin 1979 tarihli filmi Stalker'in bölgeye giriş sahnesi, bu yeni "oluş" hâlini en iyi örnekleyen sahnelerden biridir.(Powell, 2007:137). Klasik rejimden gelen bir alışkanlık olarak dramatik dönüşüm hâlinin görünmesini bekleyen seyirci aradığını bulamayacaktır. Demiryolunda giden aracın çıkardığı ses eşliğinde, etrafını seyreden karakterleri hemen yakınlarından ve arkalarından izleyen seyirci, kameranın betimlediği bu yeni imgeyi sorgular. Bu sorgulama, zaman-imgeye dayalı sinemanın temel bileşeni olan zamanın kendisi, seyreden karakter, betimleyen ses gibi öğelerin varlığını belirgin kılar. İmge, kimlik değiştirir. İmgenin oluşumu da seyircinin gözleri önünde gerçekleşir.

Zamanı oluş haliyle görmek, seyirciyi kavramlarla ilgili yeni bir düşünme sürecinin içine sokacaktır. Bu düşünme süreci, seyircinin filmde yola çıkarak hayatın oluşunu düşünmeye yönlendirecektir. (Colebrook, 2009:48) Ancak bu süreç imgenin yorumlanması üzerine kurulu bir süreç değildir. Yani bu düşünme süreci göstergebilimsel yorumlama ile ilerlemez. Filmin bakış açısının deneyimlenmesi ile ilgilidir (Biro, 2011:70). İmgede "bir şey görmek", imgenin yorumlanması ile değil "ona odaklanılan süre" ile mümkün olmaktadır (Biro, 2011:120).

"Zaman-basınç kendini bir filmin içinde nasıl hissettirmektedir? Tarkovsky'yi Deleuze'cü bir tarzla yorumlamak gerekirse, zaman, ekrandaki optik ve ses durumları ötesine geçen önemli ve gerçeğe dolu bir şeyin hissi var olduğunda materyalleşmektedir. Tarkovsky'nin 'yaşamın işaretçileri' diye adlandırdığı, ekranda gösterilen sessel-görüntüsel olaylar, sadece imajın sonsuzluğunun (elektromanyetik kuramda ışık dalgasının potansiyeli sadece sonsuzlukta sıfır haline gelmektedir) ötesine uzanan bir şeyin materyal göstergeleridir. Böylece hakikaten gerçek olan bir film kendi ses-imajlarının sınırlarının ötesine uzayarak, bilinçli bir şekilde film yapımcısı tarafından ortaya koyulandan daha fazla düşünce, fikir yaratmaktadır. Bunu filmde, karenin uçlarından öteye akan zaman-dalgalarını kaydederek yapmaktadır. ... Bir 'gerçek'

film, yaşayan bir organizma gibidir çünkü düzenleme safhasını geçtikten sonra form ve anlam bakımından büyümekle, kendinin yazarsal niyet ile olan bağlarını koparmakta ve tıpkı gerçek hayattaki o özgün ve kıymetli anlar gibi kendisinin ayrı olarak kişiselleştirilmiş yollarla deneyimlenmesine ve yorumlanmasına izin vermektedir." (Menard, 2011(b):135-136)

Klasik sinema hız kazanmış deneyimin takip edilmesine (Biro, 2011:45) dayanmaktadır. Bu durum Dünya'nın sosyo ekonomik durumundan bağımsız olarak düşünülemez. Çağdaş eylemin başarı kriterlerinden biri de işe harcanan zamanın az olmasıdır (Biro, 2011:45). Bu algıya alışkın olan seyircinin Amerikan ve benzeri sinemalar ile çabuk ve sorunsuz bir ilişki kurması sıradan bir durumdur. Burada "sorunsuz" ile kast edilen, bu tür sinemadaki imgelerin algılanmasının gayet kolay olması, bu algılama hâlinin bir refleks hâline gelmiş olmasıdır. Serge Daney'in tanımıyla "imajın ağırlığını boşaltan hareketi üreten Amerikan sinemasının" (Baker, 2011:106) sebep olduğu krizden sonra ortaya çıkan zaman-imgeye dayalı sinemanın hareketten uzaklaşması, bu sebeple temel çıkış noktasıdır. "Maddenin birikmesi" (Baker, 2011:106) anlamına gelen hareketsizlik (yavaş hareket) içsel zamanın (süre), sabrın ve derinleşen algının (Biro, 2011:56) üreticisi olmaktadır. Böylece imgenin içeriğinin belirmesi sadece estetik ile değil "bellek" ile ilgili hâle gelmektedir; (Biro, 2011:98) geçen zaman, seyircinin belleğinde "süre birikmesini" daha doğrusu "sürenin oluşmasını" sağlayarak imgeden filmsel amaca giden yolu kurmaktadır.

Zamanı görünür kılmak, zamanın direkt figürünü açığa çıkartmaktır (Menard, 2011(b):135-143). Zaman-imgeye dayalı sinemada zaman, sadece "kendisi için belirmektedir" (Frampton, 2013:115). Zamanın figürünün açığa çıkması, gerçek zamanla sinema zamanının tam tamına çakışması (Ertürk, 1987:29) anlamına gelmektedir. Uzun planlar ve saf sessel-görsel durumlar bu sebeple zaman-imgeye dayalı sinemada büyük bir öneme sahiptir. Uzun planlar "süre" nin hissedilmesi anlamına, saf sessel-görsel durumlar da "saf oluş" un görülmesi-duyulması-imgenin betimlenmesi anlamına gelmektedir. Özellikle bu saf görsel-sessel durumlar, algılamamanın ardından tanımanın ve eylemin geldiği klasik anlatı zincirini

kırmaktadır. Zaman, hikayeden kurtularak kendisini doğrudan sunmaktadır (Gönen, 2008:28).

Bellek ile ilişkide zaman gediklerinden bahsetmek kaçınılmazdır. Doğrusal zaman anlayışında zaman üç aşamalıdır: bu anlayışta geçmiş çoktan geride kalmış ve yok olmuştur, gelecek henüz üretilmemiştir, şimdi ise şu anda olmaktadır. Ancak zaman-imgenin temelinde bu durum farklı ele alınmaktadır. Zaman geçmiş ve geleceğe "şimdi" den fışkırmaktadır (Yetişkin, 2011:137). Yani zamanın tüm aşamaları şu anda üretilmektedir. Bu durum Bergson'un zaman anlayışından yola çıkan bir bakış açısının sonucudur.

"Bergson'a göre zaman, yalnız bireysel anların sürüp gitmesi değil, insan bilincinde ve ruhunda meydana gelen değişimlerdir. Bergson, öznel zamandan söz etmektedir. Bu zaman biçimi, kişinin kültürüne ve yaşadıklarına bağlı olarak değişmektedir. Kısacası; insanın zamanda yaşamadığını, tersine zamanın insanın içinde yaşadığını belirtmektedir. ... (Zaman-imgeye dayalı) Filmlerde, geçmişin günümüzdeki varlığı, farklı zaman dilimlerinin devamlı olarak birlikte akıp gitmesi konularında, Bergson'un zaman anlayışının etkisi görülmektedir. Karakterlerin duyguları, anıları, düşleri kronolojik zamana önem verilmeden, birbirinin içine karıştırılmaktadır. Zaman, bilincin akışının parçasıdır, belirsiz ve özgürdür." (Yılmaz, 2011:76)

Zaman-imgeye dayalı filmlerde geçmiş sık sık şimdide gedikler açarak (Yılmaz, 2011:75) görünür olmaktadır. Geçmişin şimdide var olması genelde iki şekilde olur: "anı" ve "rüya". Rüya konusu çalışmanın farklı bir başlığı altında incelenecektir. Bu bölümde karakterlerin anıları ele alınacaktır.

Karakterin anılarına dair görüntüler klasik sinemada verileceği zaman çoğunlukla teknik bir ipucu ile verilir: anılara ait görüntülere geçiş bir efekt (eritme geçiş (cros dissolve), görüntü dalgalanması vs) ile birlikte olur ya da anılara ait görüntüler farklı renk ve dokuya sahip olur. Seyirci tüm bu görüntülerin karakterin

belleğinden gelen görüntüler olduğunu bilir, çünkü bu konuda teknik ipuçları (Yılmaz, 2011:75) ile bilgilendirilmiştir. Klasik sinema bazen de seyirciyi bu konuda bilgilendirmez. Seyirci görüntüleri o anda orada oluyormuş algısı ile izler. Özellikle gerilim, korku türündeki filmlerde, bu tür görüntülerin o anda gerçekleşmediği, karakterin belleğinden gelen görüntüler olduğu filmin sonunda bir "sürpriz" olarak açıklanır.

Zaman-imgeye dayalı sinemada bu durum böyle değildir. Karakterin belleğinden gelen görüntüleri karakterin gözünden izlemek gibi bir durum yoktur. Bu görüntülere geçiş bir efektle olmaz, karakterin hatırlaması teknik olarak bir farklılık ortaya koymaz. Zaman-imgeye dayalı sinemada önemli olan, karakterin "süre" sini hissedip onun algısını deneyimleyebilmektir. Bu kesinlikle bir özdeşleşme hâli değildir.

Bu durum, Deleuze'ün "deneyimlediğimiz zamanın ikiye bölünmesi" olarak tanımladığı durumdur ve bu imgeler "kişisel-olmayan sanal anı"lardır (Colebrook, 2009:52). Yani direkt olarak karakterin belleğindeki imgelerden ziyade karakterin "şu anda" karşılaştıklarının belleği görünür kılan "zaman gedikleri" oluşturması hâlidir. Bu, yine Deleuze'ün "makine" kavramından yola çıkılarak daha iyi kavranabilecek bir imge hâlidir:

"Zamanı makinesel olarak düşünmemiz gerekir: tek mevcut organizma olarak zaten verili ezeli ebedi bir evren bütünü değil, ama düşünülmemiş ve tasarlanmamış bağlantılar ve üremeler aracılığıyla meydana gelebilecek şeylerin açık bütünü." (Colebrook, 2009:84)

Zaman gedikleri, karakterin o anda olanları geçmişi ile ilişkilendirmesi hâlidir. Hatırlamanın tetiklenmesi hâlidir. Bu tetikleme bir koku ile, bir ses ile, bir vücut hâli ile gerçekleşebilir. Bu tetikleme ortaya çıktığı andan itibaren, söz konusu imgelerin geçmişle bağlantı kurduğunu fark eden seyirci imgelere karakterin gözünden bakar ve hatırlamayı seyircinin kendisi gerçekleştirmiş olur.

1.2.2.2.Öyküleme

Öyküleme konusu, zaman-imgeye dayalı sinema ile hareket-imgeye dayalı sinema arasındaki en görünür farktır. Bu iki sinemanın seyirci algıları, temelde bu fark üzerinden ayrılmaktadır. Hareket-imgeye dayalı sinemaya alışkın bir algının zaman-imgeye dayalı filmlerde "bulamayacağı" ilk öge "konu/öykü" dür. Hareket-ingesinden gelen alışkanlıkları ile sürekli olarak "peşinden koşacağı", "takip edeceği", "merak" ettirecek, merak ettiklerini bir süre sonra "aydınlatacak", "üzecek", "kızdıracak", "ağlatacak" bir hikaye bekleyen seyirci algısı, zaman-imgeye dayalı bir filmde bunları tam anlamıyla "bulamaz". Zaman zaman bulduğunu zannetse bile hiçbir zaman kendisini filmin sonuna dek "sürükleyecek" bir öykü olarak tanımlayamaz bu "bulduklarını".

"Sinemayı izlerden yine de verileri anlatılar, karakterler ve anlamlar kapsamında yorumlama ve sentezleme eğilimini taşıyız. En yaygın sinema biçimleri veya filmlerin çoğunluğu alışılmış bir işleyiş biçimi sergiliyor diye, sinemanın bütün yapabileceğinin bu olduğunu kabul etmek zorunda değiliz." (Colebrook, 2009:54)

Hareket-imgeye dayalı sinema ile zaman-imgeye dayalı sinema arasındaki fark; organik rejim ile kristal rejim arasındaki fark ile temellendirilmiştir. Bu farkın en belirgin olarak kendini gösterdiği yer de filmin öyküleme biçimidir. Organik öyküleme temel olarak karakterlerin olaylara tepki göstermesi ve sonrasında eylemde bulunması sayesinde yürür, bu temel öz sebebiyle organik öyküleme, hareket-ingesine dayalı sinemaya ait bir öyküleme biçimidir (Sütçü, 2005:164). Kristal öyküleme ise tam tersi olarak zaman-imgeye dayalı sinemanın ögesidir. Seyircinin, organik öykülemenin duyuşal hareket ettirici şemadan kurtulması yani algı-tepki-devinim sürecinin çöküşü söz konusudur.

"...organik öykülemedeki duyuşal hareket ettirici şema kristal öykülemeyle bir çöküş yaşar. Organik öyküleme, gerçeklikten gelen malzemeyi yeniden şekillendirmeden, karakterlerin durumlara tepki göstermesinden doğarken; kristal öyküleme duyuşal hareket ettirici

durumların yerlerini, saf görsel ve sessel durumlara bırakmasından doğar. ... eylemin alacağı biçimleri varsayarak görüşe ulaşma amacı artık söz konusu değildir. Söz konusu olan şey, görüşün tüm alanı kaplaması ve eylemin yerini almasıdır. ... Çekimin tüm alanı kaplaması eylemin en önemli öge olmaktan çıkması anlamına gelir. Kristal öykülemde en önemli öge çekimdir." (Sütçü, 2005:164)

Kristal öykülemde seyirci algısı artık eylemin kontrolü altında değildir. Algı, zihinsel süreçler tarafından kontrol edilir (Kovács, 2010:43). Bu zihinsel süreçlerde, zaman-imesi ile kristal rejim arasındaki yakın ilişkiden dolayı, zaman en saf hâliyle seyirci algısının karşısına çıkar.

Eylemin aktif öge olmaması, Deluze'ün zaman-ime hakkında ortaya koyduklarıyla da yakından ilişkilidir. Kristal rejim, imgeyi betimlemenin imge yerine geçmesi hâlidir. Öyküde "anlatım" ın temel nesnesi "öykü" olmadığından, anlatımın temel nesne hâline gelmesi söz konusu olmaktadır. İmge, kendi gerçekliğini kendisi oluşturmaktadır ve bu durum hareket-imeye dayalı sinemanın temelinde olan "temsili düşünme" yi (Hakverdi, 2013:67) ortadan kaldırır ve öznenin temel belirleyen olduğu kristal yapıya dayanan düşünmeyi ortaya koyar. Daha önceki bölümlerde bahsedildiği üzere, kristal yapıya dayanan düşünme doğrusal değildir ve doğru-yanlış çatışmasını ortaya koymaz. Bu durum, özdeşleşme başta olmak üzere birçok durumun ortadan kalkması anlamına gelmektedir.

Kristal öyküleme, seyircinin algı-tepki-devinim sürecinden (sensory-motor) kurtulmasını sağlar. Karakterle birlikte bu süreçten kurtulan seyircinin karşısında akan imgelerin arasındaki sürükleyici ilişki de (Gönen, 2008:27) artık bitmiştir. İmgelerin birbirini sürüklemesi artık söz konusu değildir. İmgeler arasında oluşan aralıklar (Gönen, 2008:27), seyircinin imgelerle yüzyüze kalmasını sağlar. Bu durum, bir "yorumlama" ya değil bir "deneyim" e sebep olur. Saf sessel-görsel durumlar, bu deneyimin zaman ile ilişkisini oluşturur. Filmin temel nesnesinin "konu" değil "anlatım" olması sonucu film tam bir deneyim hâlini almaktadır:

"Umberto Eco, *Six Walls in the Fictional Woods* adlı kitabında öykü anlatımındaki zengin olanaklar üzerine düşünür. Borges'in ayak izlerini takip ederek, hayal gücünü talep eden patikalara yaklaşmak, anlatının sırlarını incelemek için orman metaforunu kullanır. Okuyucuya başıboş dolaşmanın hazlarını anımsatır. Çünkü ormanda yürümeyi, yol boyunca çeşitli keşifler yapma, beklenmedik seçimlerde bulunma olasılığı nedeniyle severiz. Aslında doyuma ormanın sisli derinliğinde kaybolarak ulaşırız. Hedefimiz sadece, büyükannenin evine çabucak ulaşmak için aceleyle ormanı geçmek değildir. ... 'Bir ormandan geçmenin iki yolu vardır' diye yazar Eco. 'Birincisi (olabildiğince hızlı ormandan çıkmak için) bir ya da birkaç güzergah denemek,... ikincisi, ormanın neye benzediğini ve neden kimi patikaların girilebilir, kimilerinin ise girilemez olduğunu keşfetmek için yürümektir.' ... Başka bir deyişle söylersek, 'orman'ın kendisi ... dikkate değerdir." (Biro, 2011:48)

Filmde alışıldık anlamda "entrika" olmaması seyirci algısının "ne" ye değil "nasıl" a yönelmesine sebep olur (Biro, 2011:81). Olay örgüsünün yokluğu, olaysız durumların anlatımdaki önemini artırır. Nedensiz, önemsiz gibi görünen ayrıntılar devamlılığı sağlayan önemli öğeler haline gelirler. "Herhangi" özel bir amacı olmayan "an" lar, seyircinin dikkatine özel önem veren, "ayrıcalıklı" olarak anlam üreten "an" lar kadar önem kazanmıştır artık (Biro, 2011:73). Olay örgüsünün yok oluşu ve günlük deneyimlerin filmin "konusu" haline gelmesi, hareket-imge sinemasının en önemli özelliği olan "yüksek tempo" nun da ortadan kalkması demektir. Ancak filmin yavaş ilerlemesi bir "zaman kaybı" değildir:

"Bu kararsızlık, anın zorluklarını, olumsuzluklarını ve kararın ağırlığını değerlendirmek için önemli bir adım atmadan önce bir duraklama talep eder. Mütalaa etme, her zaman başka bir şey haline gelme çabasıdır, mevcut sınırların ve bize ayrılan zamanın ötesine geçme girişimidir." (Biro, 2011:50)

Bu yavaşlık, yukarıdaki alıntıda da verildiği gibi, zihni bir süreç ile ilgilidir. Bu süreç, zamanı deneyimleyen öznenin, belleğinin harekete geçmesi ile ilgilidir. Ağır

işleyiş anımsama, hız ise unutmanın yoğunluğuyla doğru orantılı işlemektedir ve filmin sunduğu içeriğin biçimlenmesi, belleğin harekete geçmesi ile yakından ilişkilidir (Biro, 2011:98).

"Anlatım" ın filmin temel nesnesi olması, zaman-imgeye dayalı filmlerin öykülerinin, söz ile anlatılacak öyküler olamamasına yol açar. Tarkovski'nin "sinematografik betimselliğin sözcüklerle tarifinin mümkün olmaması" (Aslanyürek, 2012:4) tarifine benzer bir şekilde bu durum sinemanın kendine ait diline dair bir saptamadır. Bu tam da Deleuze'ün bahsettiği "sinemanın sadece sinema diliyle anlatılabilecek filmler yapması" zorunluluğu ile yakından ilişkilidir.

"Hanginiz bir Tarkovski filmini, bir Cartier-Bresson fotoğrafını adam akıllı anlatabilirsiniz..." (Baker, 2011:40)

Bu durumun sebebi, zaman-imgeye dayalı sinemanın bir öykü anlatma sineması değil düşünme sineması olmasıdır. Amaçlanan durum: imgelerle gerekli "süre" ler içinde karşılaşan seyircinin, saf sessel-görsel durumların sayesinde bir "seyir" den ziyade bir "deneyim" yaşamasıdır. Bu düşünme, kendi kendisini sürdürür, imgelerle karşı karşıya kalmayı (filmi görmeyi) zorunlu kılar, dolayısıyla aktarılması, tercüme edilmesi mümkün değildir. (Frampton, 2013:113)

Filmin deneyim hâlini almasının başka bir sonucu da filmin her seyredilişte farklı olması (Baker, 2011:224) durumudur. "Süre" yi temel alan bir filmi seyreden seyircinin her seyredişte "süre" sinin farklı olmasının ve filmin bu "süre" yi dikkate almasının sonucu ortaya çıkan bu durum, filmin deneyiminin "öykü" nün etkisiyle oluşmamasından ve algı-tepki-devinim sürecinden kurtulmasından da kaynaklanmaktadır. Deleuze, bu deneyimi özel bir yere koyar ve filmin düşünmesinin "anlam" lardan daha önemli olduğunun altını çizer. Deleuze'e göre film, sensory-motor'a anlam ürettmekten ziyade dünyaya inancı yinelemelidir. Bu anlamsal kopuşlar ve irrasyonel bağlantılar sinematografik düşünmenin temelini (Yetişkin, 2011:127) oluşturmaktadır:

"Deleuze'ün yöntemi yorumlayıcı değildir. Sinematik imgelerle aktarılan anlamın veya mesajın peşine düşmememiz gerektiğini öne sürer. İkincisi, sinematik imgelere temsiller olarak bakmamamız gerekir. Sinemanın sözgelimi 'temsil edici-olmayan' kadın imgeleri sunduğu, bu yüzden sinemanın daha gerçekçi olması gerektiği çok sık duyulan bir şikayettir. Ama Deleuze'e göre sinema zaten sahip olduğumuz bir dünyanın temsil edilmesine ilişkin değildir; sinema yeni dünyalar yaratır. Sinemanın 'klişeler' inşa etme, gündelik kanıları pekiştirme veya yanlış bir gerçeklik hissi yaratarak bizi kandırma şeklini eleştirmememiz gerekir. Sinema bunları yapabilir pekala. Ama Deleuze'e göre sezgiye dayalı bir felsefe hayatın sınırlı biçimlerini anlamaya yönelik olmamalıdır; bir bütün olarak hayatta barınan dönüşüm ve oluş potansiyelinin kavranmasına yönelmelidir." (Colebrook, 2009:71)

Kristal öyküleme; sürükleyici konunun yerine izlekleri (Büker ve Akbulut, 2009:20) koyar. İzlek, film boyunca anlatılan "hâl" dir. Genelde çok kısa bir ya da birkaç cümle ile ifade edilebilir. İzlek, filmin geneline yayılmış bir "hâl" dir ve filmin içinde bazı sahnelerde de görselleştirilir.

İzlek, filmin içindeki ilerlemesini, daha doğrusu oluşumunu, motifler (Büker ve Akbulut, 2009:20) üzerinden gerçekleştirmektedir. Motifler, filmin içine serpiştirilmiş sessel ve görsel imgelerdir. Tek başlarına yoruma dayalı bir çözümlemeyle anlamlandırılmaları pek mümkün değildir. Filmin geneline yayılmış olan "izlek" in ışığında düşünölmeleri gerekir. Motifler "izlek" i kurarken onun niteliklerini de somutlaştırmış olurlar.

Kristal öyküleme, imgeler arasındaki sürükleyici bağı "duyum anları" sayesinde koparır. Bu anlarda karşılaştığımız imgeler anlatıyı ilerletme işlevi görmez, aksine, bir kırılma yaratarak anlatıyı böler/yavaşlatır (Hakverdi, 2013:70). Duyum anları, imgelerin, kristal öykülemenin zamanı hissettirmesi açısından önemli bir bileşenidir:

"...(bu)imgeler, filmsel anlatının düzlemi içinde bir anomali gibi varlık gösteren; anlam boyutunu kırarak, duyumsama düzleminde çalışan; anlatının yatay devamlılığına dikey bir müdahalede bulunan 'ayrık' imgelerdir. Anlatıyı bir anlığına suskunlaştırarak derin düşünceyi çağıran bu imgesel anlar, kendilerine içkin duyumsal bilginin özne tarafından hissedilmesini talep ederler." (Hakverdi, 2013:12)

Duyumsal bilgi, Deleuze ve Guattari'ye göre de "sanattan elde edilmesi gereken bilgi" dir (Hakverdi, 2013:28). Bu bilgi, zihinsel süreç ile elde edilen bilgiden ve seyirciye duygu yükleyen duygusal bilgiden farklıdır, sezgiseldir. Açık bir zihinsel algıya dayanmadığı ve sezgisel olduğu için de açık seçik değildir (Hakverdi, 2013:21). Ancak "deneyim" ile elde edildiği için duyumsallıkla birlikte zihinsel verileri de içerebilir ve filmin izleğinin diğer bileşenleri ile güçlü ya da zayıf bağlar kurar (Hakverdi, 2013:15).

"... filmsel anlatının kendilerinden önceki ve sonraki imgeleriyle okunduklarında anlam üretimine katkı sağlamakla birlikte filmin sezdirmeye niyet ettiği -ya da sızdırdığı- duyumu da çerçevenin her noktasına sinecek şekilde kendi üstüne kayıt etmiş filmsel imgelerdir. Bu imgeler film herhangi bir yerinde durdurulduğunda izleyicinin filme ilişkin anlam üretme süreçlerini kesintiye uğratacak ama filme içkin duyumu sızdırabilecek 'filmsel an'lar olarak da tarif edilebilir." (Hakverdi, 2013:25)

Duyum anlarının filmdeki varlığının nedenselliği dramatik olarak ortaya konmuş ya da konmamış olabilir. Ayrıca bu nedensellik ister istemez anlatının ilerlemesinden kaynaklanacaktır. Ancak yine de, duyum anlarının anlatının düzlemine müdahale etme ihtimali görsel ve sessel durumlar ile bastırılmaktadır (Menard, 2011(a):162).

Kristal öykülemenin bir başka bileşeni de "bulunmuş öykü" dür. Bulunmuş öykü özellikle kurulmuş öykü değildir. Yaşamın içinden bulunmuş "embriyonik öykü" lerdir. (Akbulut:2005:38)

"Bir nehrin veya gölün üzerini yeterince uzun bir süre seyrettiğiniz zaman, sudaki bazı oluşumları keşfedersiniz. Hafif rüzgar veya akıntı olduğu zaman, suyun içindeki nitelikler daha iyi olarak fark edilecektir. Onlar (Bunlar) düşünülerek oluşturulmamış, keşfedilmiştir." (Kracauer'den akt. Andrew, 2000:138'den akt. Akbulut:2005:36)

Bu tür bir öyküleme, alışkanlık sonucu görünmeyen birçok ayrıntının da ortaya çıkması anlamına gelir. Bu durum Kracauer tarafından "akılın kör noktalarının görünür hale gelmesi" olarak tanımlanır (Akbulut, 2005:38). 'Detayları fark etmeyen akıl'ın körleşmesinin sebebi hareket-imgeye dayalı sinemanın da sebep olduğu modern-hızlı kent yaşamıdır. Zaman-imgeye dayalı film örnekleri olarak incelediğimiz filmlerin mekanlarının da taşra olması ya da taşra ile mutlaka bağlarının olmasının bir gerekçesi de, şehirde fark edilmeyecek durumların fark edilmesini sağlayacak bir atmosfer ve akış oluşturmaktır.

Kristal öykülemenin, organik öykülemede genelde rastlanmayan başka bir ögesi de "eksilteli anlatım" dır. Eksilteli anlatım, filmdeki bazı olayların ya da karakterlerin görülmemesidir. Bu kadraj dışında bırakma eyleminin yarattığı boşluk (Biro, 2011:92), genelde filmin izleğinin ana bileşenlerinden birini oluşturur. Organik öykülemede de zaman zaman bir anlatım ögesi olarak olay ya da karakterin kadraj dışında bırakılması söz konusu olabilir. Ancak organik öykülemede, filmin genellikle sonunda kadraj dışı bırakma ile yaratılan boşluk doldurulur. Gösterilmeyen olay başka olayları açıklamak üzere gösterilir, görünmeyen karakter bir dengeleme ögesi ya da bir sürpriz olarak ortaya çıkar.

Kristal öyküleme, karakter konuşmalarının da fonksiyonunun yeniden yorumlanmasını gerektirmektedir. Organik öykülemede çoğu olayın gerekçesi karakterlerin söyledikleri ile izleyiciye aktarılır. Ancak kristal öykülemede böyle bir durum çok fazla söz konusu değildir. Seyircinin filmde dair bilgilenmeleri için karakterin söylediklerine başvurmak kristal öykülemede çok sık rastlanan bir durum değildir. Kristal öykülemede karakter konuşmaları, içeriğiyle birlikte biçimi ile filme katkıda bulunur. Konuşan karakterin söylediklerinden çok ses tonu, nefes hareketleri,

ses seviyesi, sesindeki yılgınlık, coşku gibi biçimsel öğeler duyuma neden olabilir ve seyirciye aktarılır.

1.2.2.3.Karakter

Deleuze'e göre 2.Dünya Savaşı'nın yıkımı ile karşı karşıya kalan birey nasıl eylemde bulunacağını bilememektedir. Müdahale eden eylemin yerini, savaşın yıktığı dünyayı "seyretme" hâli almıştır (Hakverdi, 2013:35).

Hareket-imgeye dayalı sinemada karakterden (kahramandan) hep bir "aksiyon" beklenmektedir (Baker, 2011:269). Doğal olarak eyleme dayanan bu tür sinemanın bir de eylemi yapan kişiye ihtiyaç duyması kaçınılmazdır. Klasik sinemadan özellikle de Hollywood sinemasından kaynaklanan algı gereği karakter de "anlatının çözüm yönünde uğraştığı önüne geçilmez sürece bağımlı olan" (Kolker, 2010:33) bir imgedir. Ancak zaman-imgeye dayalı sinemada karakter ile eylem arasındaki bağ koparılmaktadır ve yerini saf sessel-görsel imgeler/durumlar almaktadır (Baker, 2011:269). Bu kopuş algı-tepki-devinim (sensory-motor) sürecini kesintiye uğratarak çökerten başka bir etken olarak da ele alınmaktadır (Hakverdi, 2013:36). "Eylem" yerini "seyir" ile değiştirmiştir ve bu da karakterin konumunu yeniden tanımlamayı gerektirir:

" 'Kahraman'ın yerini, dünyanın görüntülerini dışarıdan syreden 'tanık' (voyant) konumundaki kişilikler almıştır... Bu nedenle filmsel evrendeki olay düğümleri gevşek, karakterlerin ilişkisi rastlantısaldır. Çünkü temsili eylemlerin mantıklı ardışık gelişimi, yerini amaçsız gezintilere (balade) bırakmıştır. Gezinti, estetik bir figür olarak (forme-balade), Aristotelesçi klasik anlatının mantık zincirlerini kırarak özgürleşmiş ve böylece klasik eylem sinemasının yerini, bu 'seyre dalma' sineması (cinema de voyant) almıştır... Sonuç olarak temsili eylemin hikaye anlatımını ifade eden eylem-imgenin yerini, zamanın kendi kendisini doğrudan temsil etmesi

olan zaman-imge'ye bırakmaktadır.' " (Gönen, 2004:35'ten akt. Akbulut, 2005:41)

Hareket-imgeye dayalı sinemanın krizi anlamına gelen "karakterin eylemle arasındaki bağın kopması" durumu, karakterin zaman-imge içindeki davranışlarını nedensiz ve amaçsız hâle getirmiştir. 2.Dünya Savaşı, bireyin "eyleme olan inancının" yıkılmasına (Gönen, 2008:27), "dünya ile arasındaki bağın" kopmasına neden olmuştur. Nedensizlik ve amaçsızlık durumu buradan yola çıkılarak anlaşılabilir. Zaman-imgeye dayalı sinemada karakter "müdahale etme" yetisini büyük ölçüde yitirmiştir. Hıza ve eyleme dayalı olan dünyayla arasındaki bağı da hız ve eylem üzerinden kuran birey, yeni durumu keşfetmek için sürekli bir "izleme-keşfetme" hâlinde olmalıdır. Bu "dünyayı keşfetme hâli", zaman-imgeye dayalı sinemada bazen "çocuk karakter" ile görselleştirilmektedir:

"Sinema, tarihin belli dönemlerinde çocuklara ihtiyaç duydu: Chaplin, Eisenstein, Bisiklet Hırsızları vs. ... Çünkü bir çocuk için 'her şey yenidir', ilk kez görülmektedir. Deleuze 'zaman filminin' çocuğa her zaman ihtiyaç duymuş olduğunun ve duyacağının altını çiziyor: çünkü 'şahitlik imajları' en kolay çocuklardan koparılıp alınır. Eylemde pek bulunamayan, ama 'seyreden' varlıklar olarak." (Baker, 2011:312)

Zaman-imgeye dayalı sinemada sık karşılaşılan karakter konumlandırmalarından biri de yönetmenin hayatından izler taşıyan karakterlerin filmde bulunmasıdır. Filmde yönetmenin yakını olan karakterlerin iz düşümleri bulunabilir. Bu izdüşümü sağlayan bağ, yönetmenin doğup büyüdüğü yer, yakın karakterlerin özellikleri (meslek, akrabalık bağı, sosyal ilişki bağı vb) öğelerle gerçekleştirilebilir. Hatta filmdeki karakterlerden biri yönetmenin izdüşümü olan bir karakter olabilmektedir:

"Son ana kadar Stalker'ın saf bir kaçık olduğu düşünülebilir. ... Ancak en sonda odası, kitapları... Stalker, hiç de sıradan biri değildir." (Ertürk, 1987:28)

Karakterlerin yönetmenin izdüşümü olmasının özel bir niteliği de olabilir. Eğer filmde yönetmenin izdüşümü olarak konumlandırılmış olan karakter, filmde bir yönetmen rolünde ise ve filmde film çekme eylemi üzerine sahneler varsa, bu durum "öz-düşünümsellik" (Akbulut, 2005:116) olarak nitelendirilir. Bu, metnin kendi varlığının görünür hâle gelmesi ve kendi varlık hâlini sorgulaması anlamı taşımaktadır.

Hareket-imgeye dayalı sinemada karakterin film içinde ilerlemesi algı-tepki-devinim süreciyle gerçekleşmektedir. Seyirci de karakterin bu sürecine kızma-üzülme-korkma-sevinme-gerilme gibi duygusal bilgileri edinerek yani karakterle özdeşleşerek katılmaktadır. Filmin sonunda ise tüm olumsuz duygulardan kurtularak, sorunların çözümüne tanık olarak, sorularına yanıt bularak rahatlar ve katharsis gerçekleşmiş olur. Katharsisi gerçekleştiren şey, karakterin eylemde bulunmasıdır. Zaman-imgeye dayalı sinemada karakter ile eylem arasındaki bağ koptuğu için özdeşleşme gerçekleşmez, katharsis ortadan kalkar.

Zaman-imgeye dayalı sinema yapan yönetmenlerin bir diğer özelliği de, filmlerindeki karakterlere birden fazla filmde rastlanmasıdır. Bu karakter bazen aynı kimlikle bazen de farklı bağlar ile oluşan ilişkilerle birden fazla filmde görünmektedir. Çalışma alanımızdaki filmlerde bu tür karakter bağları da gerekçeleri ile birlikte aranmaktadır.

Filmlerde öz-düşünümselliğin başka bir hâli de seyircinin "seyir" i seyretmesi hâlidir. Zaman-imgeye dayalı sinemada bir tanık olarak keşfetmek üzere dünyayı seyreden karakterin seyir eylemi, kameranın konumu itibarıyla bir "seyir nesnesi" hâline gelmektedir. Bu durum, seyircinin, karakterin deneyimini seyrederek seyirciliğinin farkına varması demek olduğundan bir tür öz-düşünümsellik olarak incelenmektedir.

Zaman-imgeye dayalı filmler yapan yönetmenlerin geneline bakıldığında erkek yönetmenlerin çoğunlukta olduğu dikkat çekmektedir. Kaplanoğlu'nun da bu çoğunluğa dahil olması sebebiyle, filmlerdeki kadın karakter konumlandırmaları incelenecaktır.

1.2.2.4.Görüntü ve Ses

Görüntü ve ses bir filmin iki temel teknik bileşenidir. İster hareket-imgeye dayalı sinemada ister zaman-imgeye dayalı sinemada temel olan eylem, görüntü ve sesin üretilmesi-kayıt edilmesidir. Ancak bu iki bileşenin biçimlendirilme şekilleri hareket-imge ile zaman-imge arasındaki farkın öğelerinden biri hâline gelmektedir.

Çalışmanın geneli için bir yaklaşım ve açıklama şekli olarak temellendirdiğimiz organik ve kristal rejim ayrımı, görüntü ve ses rejiminin de alt yapısını oluşturmaktadır.

Organik rejimde görüntüleme bir betimleme aracıdır. Kamera karşısındaki gerçeklik betimlenir, seyircinin algısında şekillendirilir. Betimlemenin görevi buraya kadardır. Kristal rejimde ise betimleme nesneye eklenmekte/onun yerine geçmekte hatta nesneyi silebilmektedir.

"Organik betimleme", nesnenin bağımsızlığını varsayma üzerine kurulmuştur. Kameranin yaptığı betimleme ile nesne arasında herhangi bir bağlantı yoktur. Çünkü nesne, önceden tanım olarak var olan bir nesnedir ve organik betimlemenin görevi, o nesnenin oradaki gerçekliğinin seyirciye kanıtlanmasından ibarettir. Bu kanıtlama seyircinin gerçeklik algısına yöneliktir. Kristal betimleme ise organik betimlemenin tersine bir durumdur:

"... bu rejim, hem betimleme hem de montajdaki birleştirme açısından organik rejime karşıttır. Kristal rejim için şöyle der, Deleuze: 'Alain Robbe-Grillet'in ortaya koyduğu gibi, kristal betimleme diyebileceğimiz betimleme ise, kendi nesnesinin yerini alır, onunla yer değiştirir; onu hem yaratır hem de siler ve mütemadiyen önceden var olanları değiştiren, onların yerini alan onlarla çelişen başka betimlemelerin yolunu açar. Şimdi ayrıştırılmış ve çoğaltılmış nesneyi oluşturan şey betimlemenin kendisidir.' Kristal rejimin doğasını kavrama yönünde, Deleuze'ün dikkat yöneltmemizi istediği temel nokta, her türden betimlemede 'var olan-gerçeklik'e dayalı olarak 'verilmiş-olan'ın bir şekilde aşıldığıdır. Başka

bir ifadeyle, artık kendi nesnelerini oluşturan kristal betimlemeler, organik rejimdeki duyusal hareket ettiricinin tersine bütünüyle görsel ve sessel durumlarla ortaya çıkmaktadır." (Sütçü, 2005:161)

Bu, tam anlamıyla "görmeyi görmek" (Colebrook, 2009:51) demektir. Gösterilenin "nasıl gösterildiği" (Mükerrem, 2012:12), imgenin algılanması konusunda betimleyici işlevini de aşarak imgeye eklenen bir sinematografik öge olur. "Film, görüntüleme bileşenlerinin bir imge hâlini alması sonucu, nesneleri tanıtmayı aşarak bir "görme biçimi" (Frampton, 2013:85) ortaya koyar. Görüntüleme öğelerinin bu şekilde birer imge hâlini alması, filmin bir düşünme hâli (Frampton, 2013:85) olması demektir.

Görüntü öğeleri olarak tanımlayabileceğimiz bileşenler, görüntüyü oluşturan sinematografik araçlardır. Bunlar;

- görüntünün fotografik özellikleri: ışık, renk, çerçeve oranı, görüntünün dokusu
 - görüntü hızı: yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış görüntü
 - kameranin yeri, hareketi ve lensin odak uzunluğuna bağlı olarak görülen alan
 - net alan derinliği
 - kadroajlama, kadraj dışı bırakma tercihi: açık-kapalı kompozisyonlar (bakış yönleri ve ses ile)
 - kadrajın doldurulması/boşaltılması: genel kompozisyon yapısı
- olarak sıralanabilir. Çalışmanın bu bölümünde, görüntü ve ses öğelerinin genel yapısı tanımlanacak ve filmlerin görüntü ve ses özellikleri bu başlıklar altında değerlendirilebilecektir.

Görüntü öğelerinin birer imge hâlini alması sonucu "duyum" gerçekleştirilmiş olur. Tam da zaman-imgenin temel imge yapısına uygun olarak bu "duyum" seyircide bir "hâline geliş" olarak oluşur:

"Bu yönüyle imge, bu kompozisyonun tüm unsurlarını birlikte çalıştırarak, bir hâline-geliş olarak duyumsamayı harekete geçirir. ... Deleuze bunu şöyle açıklar: '... Duyumsamanın bir yüzü özneye ... bir yüzüyse nesneye çevrilidir. Hatta hiç yüzü yoktur. O, ayrıştırılmaz

biçimde, her ikisi birdendir; fenomenologların dediği gibi 'dünya-içinde-olmak'tır. Bu hem duyumsamada *oluyorum*, hem de duyumsama yoluyla bir şey *geliyor*, biri öteki yoluyla, biri ötekinin içinde. En uç noktada onu veren de alan da, hem özne hem nesne olan da aynı bedendir"* "

*(Deleuze, G. (2009). Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı. (C.Batukan, E.ARbay, Çev.).İstanbul: Norgunk.) kaynak dipnotu ile akt. Hakverdi, 2013:31)

Bir filmin görüntü tasarımında ilk önce, kullanılacak kadraj oranına, film ise filmin kimyasal-fiziksel niteliklerine, dijital çekim ise kayıt türüne karar verilmesi gerekmektedir. Filmin kimyasal-fiziksel nitelikleri ya da dijital çekimin kayıt türü, filmin dokusunun oluşmasında etkilidir. Bu etki, daha sonra filmin üzerinde yapılacak kimyasal ya da dijital müdahalelerle de belirlenebilir olsa da baştan bu özelliklere karar verilerek formatın tercih edilmesi, sonradan yapılacak müdahalelerin etkisini arttırmaktadır. Filmin dokusundan kasıt, keskin hatların olması, yumuşak ya da tanecikli bir yapı olması gibi filmin fotoğraf yüzeyinin niteliğidir. Kullanılacak kadraj oranı ile kast edilen de; film karesinin uzun kenarının kısa kenarına oranıdır. Çok farklı oranlar söz konusu olsa da genel olarak televizyon için 4:3 (kareye daha yakın bir ekran), genel olarak sinema filmleri için 1:1,85, sinemaskop diye tabir edilen görüntü için de 1:2,35 olarak anılmaktadır. (Brown, 2006:355) İkinci bölümde incelenen Semih Kaplanoğlu filmlerinin hepsinin gösterim formatı 1:1.85'tir.

Bütün bunlar filmin fotoğrafik özelliklerinin temelidir, filmin içinde düşünmeye yönelmenin başlangıç noktalarıdır. Zaman-imgeye dayalı sinemanın görüntü rejimi "görmenin görülmesi" temeline dayandığından, "görme" nin biçimlendirildiği en temel yer filmin kadraj oranı ve filmin dokusudur.

"Kadraj bir düşünme durumudur. kadrajın filmin bütüne dair bilgisine dayandığını ve filmin dramatik yapıyı kadrajla düşündüğünü kabul etmemiz, kadrajı baştan tanımlamamız gerekir... Film daha hiçbir şey göstermeden, sadece kadrajın kendisine bakarak bile düşünmeye başlayabilir: karemsi, ince, geniş veya ikisi arasında. Cavell'in dediği gibi

'şekil tıpkı yerçekimi, enerji veya hava gibi her yeri ve her şeyi kaplar.' "
(Frampton, 2013:197-198)

"Basit temel film-düşünmeyle istediğiniz türde bir ruh hali tasarlayabilirsiniz -örneğin tanecikli görüntüye dayalı bir gerçeklik, yumuşak tarihsellik, acımasız modern hayat, vb.- ve bunu bir filmin tamamına yayabilirsiniz. İmaja atfettiğimiz bu olası nitelikler, anlamı dramatik yapının sağladığı görüşüne ters düşer." (Frampton, 2013:184-185)

Bir filmin rengi ve genel ışık yapısı da "görme" nin biçimlendirilmesini büyük ölçüde etkiler. Zaman-imgeye dayalı sinemada renk, kadraj oranı ve filmin dokusu gibi, filmin anlam yapısında önemli bir etkinliğe sahiptir. Filmin özellikle "duyum" hâli ile rengi arasındaki ilişki çift taraflıdır: ikisi de birbirini sürekli olarak var eder (Frampton, 2013:186). Işık da bu noktada rengin ayrılmaz bir parçası olarak ön plana çıkmaktadır. İnsanların diğer insanlarla ve mekanla ilişkileri gölge ve ışık aracılığıyla düşünülebilir, bir karakterin umutsuz hâli içinde bulunduğu mekanın ışıklandırılmasıyla verilebilir ya da güven, mutluluk ve ferahlama gibi duygular ışık ile betimlenebilir (Frampton, 2013:187). Zaman-imgeye dayalı sinemada ışık, bu sayılan etkilerin yanında, zaman ile bağlantılı olarak kullanılır ve kristal rejime katkıda bulunur.

Filmin "görme" sini biçimlendiren bir başka öge de filmin görüntüleme hızıdır. Bununla kast edilen; filmin kaydettiği hareketin olağan hızının yavaşlatılması-arttırılması hâlidir. Yavaşlatmak zamanı uzatmak, hızlandırmak ise zamanı kısaltmak demektir. Hareketin kendisi bütünsel olarak korunduğu için hızlanma-yavaşlama söz konusu olmaktadır. Hareket-imgeye dayalı sinemada hareketi daha gösterişli, trajik, etkileyici hâle getiren yavaş çekim, zaman-imgeye dayalı sinemada bu tür duygusal bilgileri iletme için kullanılmaz. "Duyum" deneyiminin gücünü arttırabilir ve filmin zamanını bir anlamda yeniden düzenleme işlevi görür (Frampton, 2013:196).

"Görmenin görülmesi" tanımıyla temellendirdiğimiz kristal betimlemenin özneyi ya da seyirciyi konumlandığı başka bir öge; kameranın, yani "göz" ün

mekanda yerleştirilmesi ile elde edilen "görüş bilgisi" dir. Kameranin gördüğü alan, hareketi ve mekan göre aldığı konum bu açıdan belirleyicidir. Bu "göz" ün niteliğini/kimliğini belirleyen faktörler:

- kameranin yeri ve hareketi
- kameranin görüş açısı
- net ve net olmayan bölgeler

olarak sıralanabilir.

Kameranin yeri ve hareketi, kristal betimlemenin yarattığı "oluş hâli" ne katkısı itibariyle incelenmelidir. Buradan yola çıkıldığında, kameranin yeri ve hareketi, imgeye eklemelenen/onu değiştiren/hatta silip yerine geçebilen bir öge olduğu için son derece belirleyicidir. Bu belirleyiciliğin temelinde sanallık-edimsellik ayırımından bahsetmek gerekir. Bu ayırımı tanımlarken, kameranin konumlandırılacağı olası özne alternatiflerinden bahsetmek yerinde olacaktır:

Kamera, sahnedeki karakterlerden birinin gözünün yerine geçebilir. Bunun sinematografideki adı "özel kamera" dır (Akyürek, 2004:400). Hareket-imgeye dayalı sinemada seyirciyi karakter ile özdeşleştirmenin bir yolu olan özel kamera, zaman-imgeye dayalı sinemada özdeşleşme için kullanılmaz. Mekan tanımı gibi temel gerekçelerin yanında saf sessel-görsel durumları desteklemek için kullanılır.

Kamera sahnedeki her şeyden bağımsız bir göz olarak oradadır. Herhangi bir karakterin ya da sahnede bulunan bir şeyin yerinde değildir. Bu tür kamera konumlandırmasına "nesnel kamera" denir (Akyürek, 2004:400). Bu çalışmada nesnel kamera, zaman-imgeye dayalı bir nitelik olan "tekilliklere ulaşma" potansiyeli ile ele alınacaktır. Özellikle bu durumda, yukarıda belirttiğimiz sanal-edimsel ayırımının ortaya çıkması ve tekilliklere ulaşılması söz konusudur:

"Görsel imgeler hareket eden şeyleri veya düzenlenmiş bütünleri şekillendirmek için değil ama oldukları haliyle imgeleri -yani, belli bir bakış açısından gözlemlenen bir dünyanın imgeleri olmayan imgeleri- şekillendirmek için oluşturulup düzenlenir. Böylece, tekilliklere ulaşılır: yani, belli bir bakış açısından belli bir cismin hareketi olmayan bir

hareket hissine... ... Tekillikler dünyayı edimsel cisimler olarak şekillendirmemizi sağlayan kişisel-olmayan olaylardır. Tekilliklere dayalı bir sinema kabul edilmiş ve düzenlenmiş bütünlerde birbirine bağlanmayan ve düzenlenmeyen renkler, hareketler, sesler, dokular, tonlar ve ışıklar sunacaktır. Böyle yaparak da, bizi gündelik düzeyde gördüğümüz düzenlenmiş dünyadan çıkarıp, hayatın dayandığı tekil ve özgül farklılıkları düşünmemizi olanaklı kılar: 'Tekillikler gerçek aşkın olaylardır. Tekillikler bireysel veya kişisel olmak şöyle dursun bireylerin ve kişilerin yaradılışını yönetirler; ne Benlik'i ne de Ben'i kabul eden ama kendisini edimselleştirerek veya gerçekleştirerek onları üreten bir 'potansiyel'de belirginleşirler. Yalnızca bir tekil nokta kuramı kişi sentezini ve birey analizini, bunların bilinçte oldukları (veya yapıldıkları) haliyle aşmaya muktedirdir. Dünya, ama anonim ve göçebe, kişisel-olmayan ve birey-öncesi tekilliklerle dolu dünya, açık hale geldiğinde ancak, biz de en azından aşkın olanın alanına, adım atabiliriz.(Deleuze 1969)'. " (Colebrook, 2009:53)

Kameranın sahnedeki insan dışı varlıklardan birinin gözü olarak konumlandırılması da mümkündür. Burada insan dışı varlık ile kast edilen sahnedeki bir bitki, eşya vb olabilir. Bu durum, kameranın doğasıyla da ilişkili bir durumdur. Kamera bir maddedir ve dolayısıyla kameranın algısı her zaman maddedeki olduğu hâliyle bir algıdır (Colebrook, 2009:73). Kameranın bu durumu ile insan gözü algısı her zaman bir karşıtlık içerecektir. Ancak burada bahsedilen "maddedeki göz" tanımlamasını, "kameranın sahnedeki bitki-ağaç-koltuk-fotoğraf-pencere vb gibi nesnelerin gözü olması" ile sabitlemek gerekmektedir. Bu sabitleme, sahneler çözümlenirken daha somut saptamaların yapılabilmesini sağlayacaktır.

Son olarak; kamera, direkt olarak seyircinin gözünün birebir devamı olabilir. Bu durum, filmin, biz izleyenin varlığını açık etmesi ve kadrajdaki karakterin bakışı ya da ışık gibi vektörel olarak yol alan imgelerin seyirciyi "orada" bularak "görmesi" anlamına gelmektedir. Bu, bir tür kadrajdışılıktır. Karakter kameraya yani seyirciye bakar, seyircinin orada olduğunu ve kendisini izlediğini bilmektedir. Sahnedeki ışık doğrudan seyircinin gözüne doğru yol alır, seyircinin orada olduğunu bilmektedir.

Kameranın konumu konusunda Ozu'nun tercihlerinden bahsetmek çok yerinde olur. Ozu, tüm filmlerinde kamerayı belli bir yükseklikte tutar ve sadece tek bir lens - insan gözünün açısına en yakın olan 40mm lens- kullanır. Bu yükseklik geleneksel "tatami" oturuş yüksekliğidir. Bu, geleneksel Japon törenlerinin izlendiği yüksekliktir; pasif, sessiz, saygılı bir seyretme-dinleme konumudur (Schrader, 2008:32). Bu durum, Ozu'nun Zen ve geleneksel Japon sanatı ile kurduğu içsel bağdan kaynaklanmaktadır. Kameranın konumu bu anlamda tam anlamıyla bir dramaturjik öğedir ve yönetmenin anlam dünyasını yansıtmada başlangıç noktası olarak konumlanır. Tüm anlam, kameranın yerine karar vermekle başlar.

Görme ile ilgili diğer bir öge de kameranın odak uzaklığı yani görüş alanıdır. Görüş alanı genişliği temelde üçe ayrılır: genel plan, orta plan ve yakın plan. Görüş alanı belirleyerek kadraja almak, filmin bir şeye niyet etmesi (Frampton, 2013:198) demektir. İncelenecek filmlerde kameranın görüş açısı, bu niyet de dikkate alınarak, özellikle zaman-ime ile ilişkisi açısından incelenecektir.

Alan derinliği, kameranın görüş alanı içinde, net olan konuların (fotoğrafın kadraj içindeki ilgi noktasına -konu-diyoruz, konu; bir insan, bir hayvan, bir bitki ya da cansız bir nesne olabilir) bulunduğu alanı tanımlar. Kadrajdaki bazı konuların net bazılarının flu olması, alan derinliğinin bir etkisidir. Alan derinliği, ilk anda akla gelen yaklaşımla, bir tür plan içi montaj olarak değerlendirilebilir. Planı sona erdirip başka plana geçmeden kadraj içindeki dikkati yönlendirmenin, soyutlamanın, özelden de zaman-imeye dayalı sinemayı düşünürsek, filmin düşünmesinin (Baker, 2011:163) bir yoludur. Sinema-algi ilişkisinde iki boyutlu bir yüzey (Baker, 2011:270) olmadığının ifadesi olan alan derinliği, plan içi montajı (alan derinliği bölgesinin netlik ayarı ile değiştirilmesi, karakterin net alandan fluya ya da tersi yöne hareket etmesi, kameranın hareketi sebebiyle net alanın yerinin kayması gibi teknikler ile) mümkün kıldığı için kristal rejime hizmet etmektedir. Kadrajda dar ya da geniş her durumda bir net alan bölgesi vardır. İkinci durumda yani kadrajın içindeki hemen her şeyin aynı netliğe yakın olduğu durumdaki odaklamaya "bilinçdışı odak"; net alan derinliğinin dar olduğu, bir konunun netliği ile fondan ya da diğer karakterlerden daha öne çıktığı duruma "bilinçli odak" denir (Frampton,

2013:193). Bilinçli odaklamanın, referans netlik olduğunda, daha fazla "düşünme" içerebileceği düşünülebilir.

Kadraj dışılık, zaman-imgeye dayalı sinemada çok sık karşılaşılan bir durumdur. Karakterlerinin bakışlarının ya da kaynağı görünmeyen seslerin sık sık işaret ettiği kadraj dışı öğeler, kadraj içindekiler kadar önemlidir. Aslında her kadrajın varlığı ontolojik olarak, kadraja alınmayan kısmın varlığını gerektirir. Yaklaşım farklılıkları, kadraja alınmayan öğelerin filmin içine sızdırılma şeklidir. Buna uygun olarak inceleyeceğimiz filmlerdeki kadraj dışı durumlar iki boyutlu olarak ele alınmalıdır: diğer kümelerle kurulan gerçek ilişki ve bütünle kurulan sanal ilişki (Colebrook, 2009:69). Burada bahsedilen "diğer kümeler" filmdeki diğer kadrajları, "bütün" ise seyircinin filmlerde yaşadığı deneyimi işaret etmektedir.

"Boş kalan kadrajlar", görüntülemenin montaj ile ilişkisinden ortaya çıkan bir görüntü rejimi bileşenidir. Hareket-imgeye dayalı sinemada bir gerilim-merak ögesi olarak kullanılan "boş kalan kadrajlar", zaman-imgeye dayalı sinemada seyirciyi düşünmeye davet etmenin/seyirciden düşünmesini talep etmenin aracı olarak incelenecektir. "Boş kalan kadrajlar" tanımı ile kast edilen durum genelde iki şekilde karşımıza çıkar: karakter gelmeden önce boş (bu boş olma durumu karakterin var olması referansı söz konusu olduğunda "boş" sıfatını doğru kılar, karakterin ya da gelme ihtimalinin olmadığı planda bu bir manzara plandır) olan kadrajlar ve karakter kadraj dışına gittikten sonra boş kalan kadrajlar.

Hareket-imgeye dayalı sinemada ses, görüntünün ayrılmaz bir bileşenidir. Tüm varlık amacı, "görünen" in gerçekliğini ispata hizmet etmektir. Zaman-imgeye dayalı sinemada bu bağın koptuğu görülür. Zaman-imgeye dayalı sinemada ses başlı başına bir imge hâlini alır. Varlığı ile oluşturduğu deneyim, zaman zaman, eş zamanlı ilerlediği görüntüyle zıt bir deneyim bile olabilmektedir. İnceleme alanımızdaki filmlerde, daha çok saf sessel-görsel durumların yaratıcısı olarak incelenecek olan ses ögesi, "duyulur" hale geldiği zaman, imge hâlini almaktadır. "Duyulur" tanımı şöyle örneklendirilebilir: Bir karakter konuşurken duyduğunuz sesi, karaktere ontolojik olarak sıkı sıkıya bağlı ise, sadece karakterin verdiği bilgiyi algılatıyorsa "duyulur bir ses imge" değildir. Ancak ses, tamamen kendine ait öğelerle (ton, hız,

doku vb) bir duyum yaratıyorsa "duyulur" bir ses imgedir. Benzer bir durum karakter incelemesinin yapıldığı bölümde de ele alınmıştır. Bu bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınacak ve insan dışı sesler de bu bölümde çözümlenecektir.

Zaman-imgeye dayalı sinemada, görüntü ile sesin arasındaki bağı koparılmasının, filmin kristal yapısını ne derece güçlendireceğinin anlatılabilmesi için şu alıntılar yapmak yerinde olur:

"Görüneni anlatıyorsan sürekli dış sesle, bir şeyle ve görüntüyle söz bitişikse birbirlerine, alternatif değillerse, aralarındaki bağ koparılmamışsa o zaman aslında show businessin içindesiniz demektir. Sinema bundan vazgeçmek zorunda. Yeni Dalga'nın anlayışı kesin olarak bu. Ama Yeni Dalga'dan ayrı duran, büyük bir sinema düşünürü Robert Bresson'un da tarzı bu. Sesle imaj hiçbir zaman birbiriyle temas etmeyecek. Bu ne demek? Biri başka bir şey söyleyecek, öteki başka bir şeyi gösterecek ya da gizleyecek." (Baker, 2011:173)

"İmaj ile ses arasındaki bağı koparmanın teorisini zaten Robert Bresson gibi büyük bir sinemacı yapmıştı. Ancak amacı Tanrı'yı imajların arkasında ve ötesinde belirlemeyi başarmaktı. ... İmaj ile metin, tipik olarak televizyonun, yani epeydir sinemayı öldürdüğü söylenen aletin, ortamında birbirlerine birebir tekabül ettirilirler. ... Sonuçta bu bir TV Show'dan öteye gitmeyen ... bir düşünme tarzıdır. Ne söylediği imajdan koparılabilir, ne de imaj söylenenin yerini alarak ötesine geçebilir." (Baker, 2011:170)

Sessizlik konusu da, yanlış değerlendirilmeye açık bir konudur. Gerçek anlamda sessizlik, ses bandında hiçbir sinyal olmaması demektir. Algıya yoğunlaşmak amacıyla kullanılabilir. İnsan sesinin yani konuşmanın olmaması ise bir sessizlik hâli değildir. Saf sessel-görsel durumlara kapı açan bir hâldir, doğa ve nesne seslerinin (bardak sesi, araba sesi vb) birer betimleme aracı hâline gelmesidir. Bu durumlara, inceleyeceğimiz filmlerde sık sık rastlanmaktadır.

Müzik konusu da ses rejimine dahil olarak incelenmesi gereken bir konudur. Müzik konusunu, kaynak açısından, sahne için ve sahne dışı olarak ele almak daha doğru bir yaklaşım olur. Sahne içi ile kast edilen, kadrajda olan ya da orada olduğu bilinen bir görsel kaynaktan duyulan sestir. Bir karakterin şarkı söylemesi, enstrüman çalması gibi örnekler, varlığını filmin içinde gördüğümüz kaynaklardan yayılan müziğe örnektir. Sahne dışı, orada olmayan bir kaynaktan gelen müziktir. Bu müzik montaj sırasında eklenmiştir. Yusuf Üçlemesi filmlerinde sahne dışı müzik yoktur.

1.2.2.5.Rüya

Rüya, zaman-imgeye dayalı sinemada sık sık karşımıza çıkmaktadır. Zaman-imgeye dayalı sinemanın temelinde önemli bir yer tutan "zamanın deneyimlenmesi", "belleğin aktif hâle gelmesi", "karakterlerin sürelerinin hissedilmesi", "geçmişin şimdide var olması" niteliklerinin filmin içinde aranıp bulunmasında (daha doğrusu tasarım sırasında filme dahil edilmesinde) önemli bir araç görevi görmektedir rüya sahneleri.

Rüya sahnelerinin gerçeklik ile ilişkisi önemlidir. Deleuze, rüya ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul etmektedir (Sütçü, 2005:163). Bu durum, özellikle rüya imgelerinin, kristal rejimin bir gereği olarak, bağımsız imgeler olarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır. İncelediğimiz filmlerde aranacak rüya imgeleri tabi ki gerçeklikle bağına tam olarak koparmış imgeler değildir. Bu sebepten de rüya imgeleri oldukları da ilk anda anlaşılmayabilir. Çünkü zaman-imgeye dayalı sinemada rüya sekansları gerçeklik sekanslarından net olarak ayrılmaz. Bir geçiş efekti yoktur ya da rüya sekansının renk dokusu gibi özellikleri, filmin gerçeklik ile arasında bir fark olarak ortaya çıkmaz. Ses ile ilgili birkaç nitelik bulunabilir (rüya sekanslarında sesin daha derinden, yankılı gelmesi gibi) ancak görüntü konusunda bu tür bir ayırtırmaya genelde pek rastlanmaz.

Kimi sahnelerin de gerçeklik ile ilişkisi tam olarak kurulamayabilir, sekansın rüyaya mı yoksa gerçekliğe mi ait olduğu net olarak yanıtlanamayabilir. Bu durum aslında zaman-imgeye dayalı sinemanın en temel niteliklerinden birinin hayata geçmiş olması demektir:

"Filmi tamamen gerçekliğe hapsetmek, film üslubunun ve dünyasının güzergahlarını kavramsal olarak kısıtlar, filmin şiir olanaklarını yok eder. Filmden azami ölçüde yararlanmak için, filmin dünyanın olmadığını, filmin bir dünya (yeni bir dünya) olduğunu kabul etmemiz gerekiyor." (Frampton, 2013:19)

Rüya sekansları konusunda en başta akla gelen yönetmenlerden Tarkovski için rüyalar somutluk ile soyutluk arasında bir yede durmaktadır, bu anlamda rüya sekanslarındaki imgeler ne tam olarak "gerçek"tirler ne de "gerçekdışı" (Bornstein, 2011:12). Bu durum, zaman-imgeye dayalı sinemanın gerçeklik ve inanç ile kurduğu bağ ile de yakından ilgilidir. Etkin bir inanç-aşkılık alanı olarak öne çıkabilen rüya sekanslarındaki imgelerin gerçeklik ile arasındaki bağların tam olarak kopartılmaması; Tarkovski ve Ozu gibi yönetmenlerin en önemli özelliklerinden biridir. Tarkovski bu durumu "rüya mantığı" (Bornstein, 2011:23) dediği bir "yöntem" i ile açıklar. Tarkovski bunu yaparken gerçek zamandan daha farklı bir zamana, mesela soyut bir zamana geçişi tercih etmez; bunun yerine tam aradaki yere konumlandırır rüya sekanslarını. Bu da, karakterin süresi ile aktif hale gelen belleğinden gelen imgeleri rüya sekanslarındaki imgelere eklemek için son derece doğru bir yöntem olarak görünmektedir. Kaplanoğlu sinemasındaki rüya sekanslarında genel olarak bu yaklaşım sergilenmektedir.

İncelediğimiz filmlerde öncelikle rüya olarak nitelendirilebilecek sahneler belirlenecektir. Bu sahnelerin içerikleri, biçimsel öğeleri, kristal imgeye, karakterin süresine ve toplamda zaman-imge dramaturjisine katkıları yönünde değerlendirilecektir.

1.2.2.6.Öncü Yönetmenler İle Bağ

Zaman-imgenin öğelerini barındıran ve aynı zamanda inanç ile ilgili düşünmeyi amaçlayan filmler akla geldiğinde en başta bahsedilen yönetmenler Tarkovski, Bresson, Ozu, Bergman, Antonioni ve Dreyer'dir. Hem zaman-imge hem de inanç söz konusu olduğunda elbette ki başka yönetmenlerden de filmlerden de bahsedilebilir. Ancak kavramın kurucusu/öncüsü olarak nitelendirilebilecek yönetmenleri referans olarak ele almak, çalışmanın ilerletilmesi için daha fazla aydınlatıcı olacaktır. Çünkü bu yönetmenlerin sinema dilleri üzerine yapılan çalışmalar, öncü olmalarını tartışılmaz hâle getirmektedir. Kaplanoğlu'nun filmlerinde ve bunun uzantısı olarak filmleri ile ilgili söyleşilerinde öne çıkan yönetmen Tarkovski'dir. Bunda etkili olan faktörlerden biri Tarkovski'nin de Doğu kökenli olmasıdır.

Filmlerin içinde bu yönetmenlere "gönderme" ler aranacaktır. Ancak bu durum, klasik anlamda bir metin arasılığı ek olarak, zaman-imge dramaturjisinin anlam oluşturma yaklaşımının temellerinden biri olarak ele alınacaktır.

Tarkovski, filmlerinde krsital rejimi en açık ve görülebilir şekilde uygulayan (Menard, 2011(a):162) yönetmendir. Batı'yı "gereğinden fazla ussal" (Ertürk, 1987:19) olarak nitelendirerek sinemaya doğulu bir bakış açısıyla yaklaştığını ifade etmiştir. Tarkovski, kristal rejimin belirtisi olan uzun planları, duyum anlarını perdeye taşıması, özdeşleşmeden uzak durması gibi nitelikleri olan sinemasını, mistik dünya görüşünün bir yansıması (Ertürk, 1987:19) olarak biçimlendirmiştir. Tarkovski'nin ilgi odağında her zaman "var oluşun anlamının, insan ve evrenin birliği, birbiri içinde erimesi ve bunlar üzerine derin düşüncelere dalmak" (Ertürk, 2008:115) izleği vardır. Bu durum, Tarkovski'nin sinemasını "manevi" alana dahil eder. Ancak bu manevi alanı işaret eden filmler, birer bulmaca olarak tasarlanmış filmler değildir. Tarkovski, filmlerindeki sembol yoğunluğundan söz edildiğinde bunun yanlış olduğunu, sembollerle işinin olmadığı belirtir (Gülşen, 2011(a):28). Tarkovski'nin simgesel anlatımdan farklı olarak temellendirdiği sinema dilinin maneviyat ile ilişkisi, bakış açısının konumlandırılmasından kaynaklanmaktadır.

Gülşen, Tarkovski'nin dilinin sembollerden değil bakış açısının etkisinden kaynaklandığını şöyle ortaya koyar:

"Bir sanatçı dünyayı nasılsa öyle görebilme yetisiyle donatılmıştır. Yani sanatçının sanatı, bir deney veya oyun değil, onun, adeta bir sūfi deneyimiyle hayatı görmesidir. Görülen 'şey' hakikatin, sanatçıya açılmış kadarının dolaysız bir görünümüdür. Sanatçı, deneyimlediği hakikati nasıl aktarabileceği konusunda bir bilgi ve sezgiye sahip değilse, belirli semboller arkasına sığınan ve kendine has dilleri olan sanat yöntemlerine sığınır. Böyle olunca sanat, sembolleri ve alfabesi öğrenilen bir tür 'bilim' haline gelir.

...

... sanatçı ... sinemanın imkanlarının farkındaysa, gördüğü gerçeği, dolaysız, neyse o şekilde aktarabilme gücüne sahip olacaktır.

Burada kaba bir belgeselcilikten asla bahsetmediğim gibi, görülen yüzeysel gerçekliğin de hakikatin kendisi olduğunu söylemiyorum. Tam tersi, sanatçının 'gördüğü' ile hakikat arasındaki bağı düşünürken, bu 'görülen' şeyin sıradan bir insanın gördüğü ile ilişkisinin sınırlı olduğunu öne sürüyorum. Bir sūfi nasıl hakikatin, insanların çoğuna açılmayan sır ve veçhelerine vakıf olabiliyorsa, sanatçı da benzer şekilde bir yeteneğe sahiptir. Bu yüzden sanat metafizik, dinsel bir deneyim gibidir." (Gülşen, 2011(a):28)

1.2.2.7.Mekan ve Doğa

Karakterin Dünya'ya yeniden inanması kapsamında öncelikle karakterin "Dünya" daki yerinin betimlenmesi gerekmektedir. Yeni ve eskisine benzemeyen mekanlardaki (savaş sonrası yıkılmış binalar ya da modernizmin kalesi kentler, gökdelenler, metro, sokaklar ve trafik vb) karakter, ilk olarak fiziki alanı keşfetmeye, tanımlamaya ve yeniden ilişki kurmaya çalışacaktır. İnceleyeceğimiz filmlerdeki "ev, taşra, kent" kavramlarına bu açıdan yaklaşılabilecektir. Ayrıca doğa, insanın Dünya'yı tanımlamasının başlangıç noktasıdır. Savaş sonrası yıkılmış mekanlardan ya da

kentlerden "kaçmaya" karar veren karakterin Dünya ile doğrudan temas kurduğu yer "doğa" dır. Doğa, Dünya'yla doğrudan temas kurmanın yolu olarak ele alınacaktır. Doğa'nın öğelerine zaman-imgeye dayalı sinemada sık sık rastlanmaktadır. Toprağın anneye geri dönme arzusunun (Hakverdi, 2013:128), suyun arınma arzusunun (Ertürk, 2008:136) ve tefekkür niyetinin, (Hakverdi, 2013:109) hayvanların vicdanın ya da kaderin ifadesi olduğu sahneler Tarkovski, Bresson ve diğer yönetmenlerin filmlerinde çok sık rastlanır. Benzer yapılar, inceleme alanımızdaki filmlerde de aranacaktır.

1.2.2.8.Dünya'ya Olan İnancı Yeniden Sağlama

Bu çalışmanın temel bakışı düşünce ve inanç ilişkisi ile oluşturulmuştur. İncelenen filmler düşünce ve inanç ile ilişkileri kapsamında değerlendirilmektedir. Temel amaç, Deleuze'ün zaman-imgeye dayalı sinemaya atfettiği "dünyaya olan inancın yeniden sağlanması" kavramının, yönetmen tarafından nasıl ele alındığının irdelenmesidir. Zaman-imge dramaturjisi temelde karakterin bu durumunu temel alır. Bir travma sebebi ile içinde yaşadığı dünyaya inancı kaybolan bir karakter söz konusudur. Bu travma tanımına her şey dahil olabilir: savaş, ölüm, evin kaybı, duygunun kaybı, bilincin kaybı, özgürlüğün kaybı, sevgilinin kaybı, aşkın kaybı vb. Zaman-imge dramaturjisi bu kaybı temellendirdikten sonra karakterin mücadelesini ya da mücadelesizliğini sunar, bu inanç kaybının nasıl tedavi edileceğini araştırır. Bu, elbette ki Deleuze'ün zaman-imgeye dayalı sinemaya atfettiği önemin/görevin vb yönlendirmesi ile ulaştığımız bir sonuçtur. Bir formül ya da kalıp değildir. Dramaturjinin temelindeki "çatışma" durumunun, yeni dünyanın karakteri üzerinden tanımlanması çabasıdır. Burada inancın niteliği hakkında da tartışmalar yürütülebilir. Ancak çalışmanın anlam yaratma yani dramaturji konusuna odaklanmayı tercih etmesi nedeniyle inanç konusu da bu bakış açısıyla incelenecektir. Kaplanoğlu manevi alana dair filmler üzerine çalıştığını belirtmesiyle doğrudan bir dinî inancı işaret eder ve filmlerindeki incelemede bunun üzerinden gidilerek gerçekleştirilecektir.

Bu bölümde filmler iki açıdan ele alınacaktır. Önce filmlerdeki dinsel öğeler belirlenecektir. Bu öğeler ibadet, dua, ibadethane, ezan, sela vb gibi direkt olarak din ile ilişkili öğelerdir. Ancak elbette ki bu öğeler direkt olarak dinsel düşüncenin ya da inancın varlığının kanıtı değildir. Bu tür bir yaklaşımla inancı hedeflemek, tarihsel olarak da görülmüştür ki, inancın gözden kaçırılmasına da sebep olabilir. Zaten söz konusu kriter bu inancın nasıl inşa edildiğidir.:

"Dünya sinemasına genel bir bakış attığımızda, çoğunlukla profan bir dile teslim olmuş, insanı ele aldığı da, "aşkın"la ilişkisi bağlamında bir içkinlik ve derinleşme yaratmaktan çok , toplumsal, tarihsel veya politik ilişkilere indirgenen bir yapı söz konusu. Bu tür bir anlayış, Aristo'nun "mimesis" ilkesi uyarınca sinemayı da, gerçek olanın taklidini yeniden üreten bir duruma indirgiyor. Bu bağlamda dram ve trajedi sanatlarının ilkeleri, Batı sineması için de benzer şekillerde söz konusu oluyor." (Gülşen, 2008(b))

Dinsel öğeler ile inanç arasında düz bir analogi (Frampton, 2013:44) kurmak, kısıtlayıcı bir yapı oluşturur. Ancak zaman-imgeyi temel alarak oluşturulacak şiirsel dil, bu kısıtlayıcı yapıya izin vermeyecek ve manevi olanı işaret etme, organik rejime dönüşme riski olmadan gerçekleşebilecektir. Bu filmlerdeki dinsel öğeler, yönetmenin kültürel yaklaşımını resmetmedeki etkinliklerini belirleme amacıyla ele alınacaktır. Bu öğelerin varlığı inanca ulaşmaya dair bir niyeti kesin olarak ispatlamaya yetmeyeceği gibi yoklukları da inançla ilgili bir niyetin olmadığını kanıtı değildir. Filmlerin inanç ile ilişkilerini incelemek için, inanç ile ilişkileri net olarak belirgin olan Ozu, Tarkovski, Bresson gibi yönetmenlerden de yine ayrıntılı olarak bahsetmek yerinde olacaktır.

Deleuze, sinemanın bir "düşünme" olarak felsefe açısından imarında felsefeyi sinemaya yardımcı bir öğe olarak ele almaz; "düşünme" yi sinemanın kendine özel bir niteliği olarak ele alır. Genel olarak nadiren bir yöntem atıfta bulunan Deleuze'ün yöntem olarak önereceği şey "sezgi" dir. Bu, "gerçek" in algılanışında onun bileşenlerine ulaşmak amacını belirginleştirir ve önerir. Sinemanın içinde

doğrudan beliren zaman, düşünceyi, uzam içinde belirginleşen imgelerin ötesine yönlendirir. (Colebrook, 2009:70)

Bu "öte"; Kaplanoğlu sinemasında "Yüce" yi işaret eder. Kaplanoğlu, "an" a ısrarla bakarak gerçek tanık hâline gelip iz sürmeyi tercih eder ve iz sürüş "hemhâl" (Bayramoğlu, 2010) olmak ile birleşip seyirciyi kadraj içindeki uyumun mimarına yani "Yaratıcı" ya yönlendirmeyi amaçlar.

İnancı aramanın şekli olarak tarif edilebilecek aşkın üslup tarif edilemez ya da görünmez değildir (Schrader, 2008:13). Söz konusu olan "bilinemez" bir alan olduğundan, aşkınlık bir bilgilendirme de değildir, ancak ve ancak bir "ifade hâli" dir. Bu ifade, kutsal duyguların ifadesi değil, kutsalın kendisinin ifade edilmesidir (Schrader, 2008:17). Gerçekçilik, rasyonalizm, psikolojizm, ekspresyonizm gibi yaklaşımlar, yine birer ifade hâli olmalarına rağmen taşıdıkları "içkinlik" niteliği sebebiyle insan yapısının filmde cisimleşmesi (Schrader, 2008:21) olarak konumlanırlar ve iz sürüş yine sanat eserinin iç alanında kalır. Bu durum, aşkınlığın tam tersi bir yapının oluşmuş olması demektir. Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'nde böyle bir duruma rastlanmaz. Ancak uygulama çalışması olan kısa film **Ağıt** ile ilgili bölümde bu konuda kısa bir tartışma yapılmıştır.

Şiirsel anlatım da aşkın üslup ve inanç ile çok yakından ilişkilidir (Schrader, 2008:27). Bu ilişki, aşkın üslubun şiirsellik ile birlikte belirmesine çok kez sebep olmuştur. Ozu'nun Zen ve daha net olarak haiku ile ilişkilendirilmesinin sebebi genel olarak bu şiirsel durumdur. Bir şeyin yokluğunu değil varlığını işaret eden ıssızlık ve boşluklar, Ozu'nun aşkın üslubunun temelini oluşturur; "bir göle düşen kurbağanın çıkardığı sesin sessizliği, bir tuvalin köşesine çizilmiş bir desenin tuvalin kalan kısmındaki boşluğu şekillendirmesi" gibi örnekler, Ozu'nun yaklaşımını özetlemektedir (Schrader, 2008:39). Ozu filmlerindeki karakterler de varlıkları ile doğadaki ıssızlık ve boşluğu biçimlendirirler. Ozu'nun kurgusu "koda" ların arasındaki eylemlerin üzerinden yürür. Aşkın üslubun bir kısmı eylemlerin, koda'lar ile verilen doğanın biçimlendirilmesi üzerine kuruludur. Bu koda' lar doğanın onaylanmasına yani "Yüce" nin onaylanmasına doğru iz süren bir tasarımdır. (Schrader, 2008:40)

Bir duyum hâli olarak betimlenen doğa, kadraja hakim karakter hâllerinin doldurduğu yerin dışında kalan ve biçimlenen doğa, Yaratıcı'ya inancın emaresi olarak belirgin bir hâle gelir. Yaratıcı'ya inancın tespiti için filmlerde arayacağımız ilk öge budur. Burada kast edilen "tam anlamıyla doğa" dır. Ağaç, bitki örtüsü ve hayvanlardan oluşan doğa, karla kaplı doğa, yağmur altındaki doğa gibi tüm görüntüler bu başlık altında incelenebilir. Buradan yola çıkılarak, "doğanın yeni hâli" nin de birer koda olarak konumlandırılması mümkündür. İnsanın dokunuşu sonrasında biçim değiştiren doğanın, kent manzaralarındaki yeni biçimi de bir "koda" olarak nitelendirilip, kent insanının aşkınlıkla ilişkisi anlamında ele alınabilmelidir. 2.Dünya Savaşı sonrasındaki yıkımı, karakterin eylemsizliğinin etkenlerinden biri olarak ele alan Deleuze'ün, bu çıkış noktası da dikkate alındığında, Yaratıcı'nın varlığını işaret eden doğa görüntüleri yani "koda" lar, karakterin inancının inşaasında etken birer dramaturjik öge olarak ele alınacaktır. Zaman-imge dramaturjisi, inancı yeniden oluşturma sürecinde bir bütüne gönderme yaparken bu kodaları kullanır. Koda her zaman saf doğadan alınan bir tasvir olmak zorunda değildir. Modernist müdahaleler ile Yaratıcı'nın yarattığından farklı hâle gelen doğa yani kent tasvirleri de birer koda olarak kullanılabilir. Sosyal yaşamının tasvirleri de (kalabalık pazar yerleri, eğlence yerleri, ibadethânelerde toplanmış insanlar, savaşan insanlar vb) birer koda olarak yorumlanabilir. Saf hâl Yaratıcı'nın yaratmadaki gücünü, müdahale edilmiş hâl de genel olarak insanoğlunun bozguncu ruhunu betimler.

Yaratıcı'ya inancı aramanın ikinci anahtarı Bresson'da bulunabilir. Bresson, kadrajdaki gerçek dünyayı kadraj dışını işaret etmek için kullanır. Bresson sıradan ve basit/günlük olayları kutsar niteliktedir; küçük sesler, bir kapı gıcirtısı, bir kuş sesi gibi belgeselvari görüntüler, görünmeyen "Yüce"nin yansımaları olarak konumlandırılmıştır (Saydam, 2010:57). Bresson gerçekliğin yüzeylerinin "resmini" belgesel bir konumlandırma ile ortaya koyar. Günlük hayattan aldığı bu ham malzemeyi inancın maddesi olarak biçimlendirir (Schrader, 2008:77). Gündelik olan gerçeğin "yüzey"i, Yaratıcı'nın mucizesinin işaretçisi hâlini alır. Kadrajdaki uyum, kadraj dışındaki mimarını işaret eder. Aşkınlığın belirtisi olarak aranacak ikinci öge, "günlük sıradan olanın mucizesini sezdirenen duyum anları" dır:

"Sinema, gerçekliğin global niteliğini olduğu gibi yansıtmalıdır; çünkü gerçeklik içkin bir muğlaklık taşımaktadır. Sinema, gerçekliğin bu ilk ve saf yapısını, bir Tanrı esimi şeklinde, özüne dokunmadan açıklamalıdır. Yani, sinema, gerçekliğin izlerini, onlara a priori anlamlar yüklemeyen bir araya getirmeli ve anlamlar, bu elemanların bütünlüğünden aposteriori (sonsal) olarak çıkmalıdır. ... Dünyayı parçalamadan ifade etmek; doğal bütünlüklerini bozmadan, varlıkların ve şeylerin gizli anlamlarını açıklamak." (Gönen, 2008:22)

Doğa, gerçekliğin belgeselvari yüzü ve görünür imgeleri kullanarak kadraj dışındaki görünmeyen imgeyi sezdirmek; ilk anda inancın aranması için ortaya çıkan üç öge olarak tanımlanabilir. Genel olarak filmin akışı da inanç arayışıyla ilgili bir ip ucu olarak değerlendirilebilir. Yukarıda bahsettiğim öğeleri de içine alacak şekilde ortaya konacak bir "akış tanımı", inanç öğelerini filmin genel kompozisyonunda aramak için bir kılavuz niteliği taşıyabilecektir. Schrader yine Zen bakışından yola çıkılarak temellerini ortaya koyduğu bu nitelemeyi, "Zen çalışmaya başladığımda dağlar dağlardı, ben Zen'i anladığımda dağlar dağlar değildi fakat tam Zen bilgisine ulaştığımda dağlar tekrar dağlardı" aforizmasına dayanarak tartışmaya açar ve bu süreci aramak için üç aşama belirler; (Schrader, 2008:51)

1-Gündelik olan

2-Disparite

3-Statis.

Schrader'in "Kutsalın Görüntüsü" kitabında ortaya koyduğu bu akışın genel bir özetini vermek yerinde olacaktır.

Gündelik olan kendini monotonluk, sessizlik ve eylemsizlik olarak gösterir aşkın üslubun ilk aşamasında. Bu sadelik ve çatışmasız durum; aşkınlığın müdahalesi için gerçekliği hazırlamak demektir. Bu niyetle gündelik akış; dramatik yapıya müdahaleden sıyrılıp ve saf olarak filmin ortasında var olur. Karakteri, ikinci aşama olan disparite'ye hazırlamak için doğal olarak bu tür bir konumlandırma ön görülmektedir. Gündelik olan bu anlamda hiçbir şekilde dışavurumcu bir şekilde tasvir edilmez, özdeşleşme dahil her tür dramatik etkiyi dışsallaştıracak şekilde

konumlandırılır. Gündelik akış içerisindeki hiçbir eylem diğer üzerine yoprum yapmaz, olayların birbirleriyle ilişkisi dramatik akışa hizmet etmez. Geleneksel dramanın yüksek noktaları, başlangıcı ve sonucu ortadan kaldırılır. Eylem katharsise sebep olma potansiyelini yitirmiştir. (Schrader, 2008:51-55)

Disparite; bir 'uyuşmazlık'tır. Genel olarak nihai eylem denilen bir nokta ile sonuçlanan bir uyuşmazlıktır bu. Tamamen çevresel faktörlerden kaynaklanabileceği gibi, içsel olanla uyuşmazlık hâlini de tanımlar. Ozu'nun filmlerinde disparite içseldir: insan doğayı içinde bulamaz, Bresson'un filmlerinde disparite dışsaldır: insan kendisine düşman olan bir çevreyle uyum içinde yaşayamaz. Zen'den yola çıktığımız unutulmazsa, 'dağın aslında dağ olmadığı' durumudur. Bu uyuşmazlık kendini, karakterlerin yavaş yavaş içini dökmesi ile gösterir. Bu iç dökme, klasik anlamda kadraj içindeki bir karakterin bir başka karaktere konuşması olarak görünür olabileceği gibi, kadraj içi karakterin kadra dışı ile iletişim kurmasıyla da olabilir. Disparitede doğa etkin bir rol oynamaktadır. Karakterin içinde bulunduğu doğa, karakterin şefkatini, korkusunu vb ortaya çıkan bir karşıt olarak bulunabilir. Bu aradaki farktan ortaya çıkan şefkat ve korku, aşkın olanı işaret eder hâle gelebilir. Doğa; buradan yola çıkarak, yalnızca insan ve doğanın birliğine ilişkin pozitif bir anlatım olarak görünmez, aynı zamanda aradaki boşluğun-farkın yarattığı bir 'eksiklik' duygusunun tasvir edilmesi-ortaya konulması-insana hatırlatılması demektir. (Schrader, 2008:55-62)

Statis ise, aşkın üslubun son ürünüdür, dağın yine bir dağ olduğu hayatın hareketsiz bir görüntüsü olarak kadrajı doldurur. Akışı statis'e taşıyan 'nihai eylem', dispariteyi çözen bir eylem değildir. İnsan ve doğayı bir çelişkide kitlemenin bir görüntüsüdür statis ve bu durumyla aşkın bir algıya hizmet eder. Çözümü göremeyen algı katharsisle bilincini yitirmez ve hala ayakta duran zihin, aşkın düşünmeyi keşfedebilir. Statis, mutlak ötekini belirtmek için çok etkili bir yöntemdir. Filmde uyum ve uyumsuzluğu gösteren tüm kavramların bir çatı altına toplanmasının görünür hale gelmesidir statis. Dağ yine dağdır. Duygusallıktan uzak duran statis filmde görünmesine örnek olarak; ana karakterden geriye doğru çekilen bir kamera, doğal çevrenin hareketsiz bir görüntüsü gibi örnekler verilebilir: tüm bu veriler temelde güçlü bir 'tüm' yaşamın birliği iması üzerine kuruludur. Statis'i işaret eden

nihai eylemler bir anda belirmez. Bu akışı hissettiren ve filmi statise taşıyan nihai an'lar da bu anlamda önem taşır. Özellikle bu anlarda karakter; arzuladığı-eksikliğini hissettiği şeyi arzulamakta haklı olduğuna inanır-anlar, bu andan itibaren varlığını bu arzu ile biçimlendirir. Seyirci bu biçimlendirme arzusunu hisseder. Ve bu biçimlendirme, doğa'nın tekrar ilk andaki bakışla, ama bu sefer içteki-dıştaki uyumsuzluk kabul edilerek- görülmesini sağlayacaktır. Stasis, nihai eylemi gerçekleştirip filmi sonlandıran, durgun, donmuş bir sahnedir. Her şeyin tekliğini-birliğini göstermeyi amaçlayan, dışsallığın durağan bir bakışla gözden geçirilmesidir. Görüne gerçeğin ve görünmeyenin, gerilim ve çözümsüzlük içinde dahi olsa beraber var olabilecekleri yeni bir dünyaya bakışı resmeden bu son çekim. Bu bakışın da aşkın alanı işaret ettiği söylenebilir. (Schrader, 2008:62-67)

Gündelik olan, disparate ve stasis, tek başlarına inanç arayışını ve inancı filmin dramaturjisine taşımanın ispatı olarak sunulamaz. Filmin başka yönelimleri de ortaya konmalı ve akış bunun üzerinden ele alınmalıdır. Bu akış her filmde olabilir. Özet olarak, gündelik olan, sıradanın mükemmel gerçekliği, insanın varlığı ve eylemleri ile biçimlenen doğaya kodalar ile bakış ve tüm bunları da içerecek şekilde filmin içinde aranacak disparate-stasis yapısı; inceleyeceğimiz filmlerdeki inancı aramanın öğeleri olarak değerlendirilecektir.

2. YUSUF ÜÇLEMESİ'NİN ZAMAN-İMGE DRAMATURJİSİ ÖRNEĞİ OLARAK İNCELENMESİ

Zaman-imge dramaturjisinin temel nitelikleri 1.bölümde tanımlanmıştır. Bu bölümde öncelikle Kaplanoğlu sinemasının bu nitelikler ile ilişkisinin ön değerlendirmesi yapılacaktır. Bu ön değerlendirmeler, Kaplanoğlu ile yapılmış söyleşiler ile ve Kaplanoğlu sineması hakkında yazılanlar ile birlikte ele alınacaktır.

Daha sonra Yusuf Üçlemesi filmleri ele alınacaktır. Bir filmin ele alınışı iki aşamada gerçekleşecektir. Birinci aşamada filmin sahne sahne çözümlemesi yapılacaktır. Bu çözümleme sırasında sahnelerde, zaman-imge dramaturjisini örnekleyen öğeler keşfedilmeye çalışılacaktır. Sahne sahne çözümlemenin ardından filmin öyküleme, karakter, görüntü, ses, gerçeklik, öncü yönetmenler ile bağ, mekan, doğa ve inanç gibi öğelerle ilgili olarak genel değerlendirilmesi yapılacaktır. Bu genel değerlendirme sırasında Kaplanoğlu'nun ve bazı yazarların özelde Yusuf Üçlemesi ile ilgili söylediklerine de başvurulacaktır.

2.1.Zaman-imge Dramaturjisine Semih Kaplanoğlu'nun Yaklaşımı Hakkında Bir Ön Değerlendirme

Filmlerdeki zaman-imge dramaturjisinin belirlenebilmesi için incelenecek özelliklerin bir özetini yapmak ve konu hakkında Kaplanoğlu'nun ve yazarların söylediklerine göz atmak yerinde olacaktır.

Zaman, Süre, Bellek, Zaman Gedikleri:

Filmde öncelikli olarak aranacak öğe "zaman" dır. Zamanın özellikle hareketten bağımsız olarak, montajın kuruculuğundan bağımsız olarak var olduğu sahneler, filmin dramaturjisinin zaman-imgeye dayalı olmasını iddia etmede en önemli dayanakları oluşturacaktır. Plan-sekans ve saf sessel-görsel durumların varlığı, zamanın saf varlığını kanıtlayan nitelikler olarak aranacak ve tanımlanacaktır. Yine zamanın varlığı ile ortaya çıkan süre, bellek ve zaman gediği nitelikleri aynı şekilde aranacak ve tanımlanacaktır.

Zamanın kendisini hissetmek, hissettirebilmek ve görünür kılmak, Semih Kaplanoğlu'nun film yaparken güttüğü temel amaçlardan biridir. Kaplanoğlu'nun eşi ve yönetmenlik serüveninin en yakın tanığı olan yazar Leyla İpekçi bu konuda şöyle der:

"Özellikle '**Yumurta**'yı çekerken şunu çok net anladım: En başından beri Semih'i ilgilendiren, zaman içinde yeni bir zaman kurabilmek ve o anın gerçekliğine kendi mecazını katabilmektir. Her seferinde daha farklı ifade biçimleri denediği filmlerinde giderek bu niyeti daha saflaştırıyor, yalınlaşıyor sanırım." (İpekçi, 2007)

Semih Kaplanoğlu, klasik sinemadan çok farklı bir yerde durduğu gerçeğini, temel olarak zamana bakışı açısından temellendirmektedir. "Hoşça vakit geçiren" filmler değil "zamanı hissettiren" (Şirin, 2010:130) filmler yapmak istediğini söyleşilerinde sık sık dile getirmektedir. Hatta zamanın nasıl geçtiğinin fark edilmemesi bir yana "zamanın nasıl geçmediğinin anlaşıldığı" (Şirin, 2010:232) filmler yaptığının da özellikle altını çizmektedir.

Kaplanoğlu, zamanın nasıl geçtiğinin bilinmesinin öneminden bahsederken, zaman algısının insanoğlu için bir "nimet" (Büyükcoşkun, 2009) olduğunu söylemektedir. Bu algının, içine girildiğinde zamanın içinden çalmayan aksine kişiyi zamanın içine sokan bir algı olması gerektiğini belirtir ve sinemada peşinde koşulması gereken duygunun bu "zaman algısı" olduğunu ifade eder. Bu açıdan, klasik Batı (özellikle de Hollywood) tarzı bir sinema dilinin, zamanla ilişkisi yüzünden, kendi (Doğulu ve İslami kimliğinden bahseder) duygu ve düşüncelerini anlatmak için uygun olmadığını ifade eder (Büyükcoşkun, 2009). Semih Kaplanoğlu, zaman üzerinden kurduğu sinema dili ayrımının pratik amacını ve sonuçlarını şöyle netleştirmektedir:

"İki şey var burada. Biri Aristotelesçi sanat anlayışından kaynaklanan katharsis olayı. Katharsis bir tür boşalmadır. Bir film seyredersiniz, duygularınızı yükseltir o ve sonra da boşaltır sizi herkes de mesut

memnun çeker gider. Çünkü bir rahatlama sağlamıştır. Brechtyen sanat anlayışında ise seni asla boşaltmaz, aksine yükler ve düşünmeye, kendi hayatınla seyrettiğin şey arasında ilişkiler kurmaya başlarsın." (Büyükcoşkun, 2009)

Semih Kaplanoğlu, sinema yapmanın "tevhidi" (Deniz ve Pay, 2010:86) bir eylem olduğunu söylemektedir. Burada kastedilen, sinemanın Kaplanoğlu için gerçeğe/yaratıcıya dair düşünmenin bir yolu olmasıdır. Kaplanoğlu bu sebeple sinemanın esas amacının zamanı yakalamak ve görünür kılmak olduğunu belirtmektedir. Bu yüzden de sinemada "parçalamaktan kaçınmak" gerekmektedir:

"Tevhidi bir iş yapacaksak parçalamaktan kaçınmamız gerekiyor; benim bulduğum yegane yöntem bu. Zaman ve mekan duygusu çok önemli; parçalanmaması elzem. ... Doğanın, kozmik olanın ritmiyle bunun yapılabileceğini düşünüyorum. Semayı ele alalım mesela, otuz saniyede hızla yapılsın. Böyle bir şey olabilir mi? Burada bir gelenek var. Siz o gelenekten kopup, modern zamanın icadı sinema hızlıdır dersiniz bu sanat mühendisliği olur ve buradan bir şey çıkmaz. Bu konuda benim kafam çok net." (Deniz ve Pay, 2010:86)

Semih Kaplanoğlu "parçalamama" durumunu zaman üzerinden tanımlar ve sinemadaki en küçük zaman birimi olan "plan" ı işaret eder. Zamanı parçalamamayı amaç edinen sinemada doğal olarak plan bir bileşenden çok başlı başına bir anlam ögesi olarak öne çıkmaktadır. Planların ana ögesinin "zaman" olması gerekmektedir.

"Kameranın kesmeleri, kısaltmaları, bizim görebileceğimiz, sezebileceğimiz ve kalbimizle algılayacaklarımıza engel olabilir." (Deniz ve Pay, 2010:87)

Bu alıntıda da görüldüğü üzere, plan ile algı arasındaki ilişkiyi zaman üzerinden kuran Semih Kaplanoğlu'nun uzun planlarının amacı net olarak ortaya çıkmaktadır. Temel olarak filmin ritmini belirleyen kurgu işlemi planların arka arkaya dizilmesi işlemidir. Gerçekliğin ve zamanın yeniden üretilmesi olarak da

yönlendirilebilecek kurgu sürecine yaklaşımını Kaplanoğlu şu şekilde dile getirmektedir:

"Ben mesela gerekli olmadıkça planları kesmeyi tercih etmiyorum. Zaman duygusunu seyirciye hissettirecek kadar uzun planları tercih ediyorum. Çünkü zaman duygusunun giderek elimizden kaçtığını, elimizden alındığını düşünüyorum. Zamanın hissettirilmesini çok önemişiyorum. Hayatın temel meseleleriyle, zamanla, ölümle ilişkimizin giderek kesildiğini, bizim ölümsüzler gibi yaşamaya başladığımızı düşünüyorum. Gerçek temel maddelerin, zamanın, ölümün, şiddetin en çıplak haliyle verilmesi gerektiğini düşünüyorum.

... Çünkü kesmediğimiz sürece gerçeklik duygusu artıyor. Çünkü biz zamanı keserek biçerek yaşamıyoruz. Bu akışa engel olmamak gerek. Bu, karakterin ritmiyle ve filmin ruhuyla da alakalı bir şey tabii..." (Ertürk, 2007)

Semih Kaplanoğlu'nun zamanın görünür kılınmasına yönelik çabası açıktır. Kaplanoğlu'nun gerçeğe ulaşma konusunda "kesilmemiş zaman"a verdiği değerin anlaşılması, film dilinin amacı konusunda da belirleyicidir.

"Soru: Sinemada uzun planlar seyirciye doğrultulmuş bir 'Her canlı ölümü tadacaktır' tabelası mı oluyor bu durumda?

Semih Kaplanoğlu: Olsun tabii. Ne güzel. Zaten 'tadacaktır' değil, 'tattmaktadır' denir orada aslında." (Şirin, 2010:130)

"Bu dünyanın sadece yeryüzüyle sınırlı olmadığını, başka bir zaman boyutu, daha büyük ve kapsayıcı bir zaman boyutu olduğunu düşünüyorum. İşte filmlerimi bu niyetler etrafında kurma çabası içindeyim." (Er ve Civan, 2010:82)

"Sinema, planları kısaltarak, hareketi parçalayarak aslında nefsanî duyguları kışkırtıyor. Sinemayı böyle kullandığınızda nefsi gıcıklayacak

bir yükseltme yaratmış oluyorsunuz. Oysa ben sinemanın manevi, ilahi anlamda bir yükselme yaratabileceğini düşünüyorum." (Şirin, 2010:129)

Bu çalışmanın temel savlarından biri de, Semih Kaplanoğlu'ndan yapılan tüm alıntılardan da görüldüğü üzere, Kaplanoğlu sinemasının "manevi deneyim" i amaçladığıdır. Kaplanoğlu, karakterlerinin dünyaya olan inancını yeniden sağlamayı maneviyat üzerinden tartışır. Plan ve zaman ilişkisinin "manevi deneyim" ile ilişkisini somutlaştırma amacı, Enver Gülşen'in fikirlerini hatırlamayı gerekli kılmaktadır:

"Zamanın, planın içine gömülmüş ve planda akan bir şey olarak ele alınmasının otomatik bir manevi deneyim yaratma potansiyelini tartıştıktan sonra, zamanın doldurduğu planların oluşturduğu bir filmin marifete yönelik bir çıkarımı nasıl oluşturabileceğini düşünmeliyiz. Uzun plan, plan sekans tek başına tinselliğe açılarak oradan marifet/hakikat düzlemine tırmanabilir mi?

Kaplanoğlu'nun uzun planları, mesela bir Hitchcock'unkiler gibi suspense/'gerilim' ya da ani ve dünyevi bir sürprizin beklendiği bir şey olarak kalmasalar da, yine de 'beklenmedik' bir şeylerin olacağı yönünde bir gerilimi bünyelerinde taşırlar. Duygu ve beklentiyle doldurulan Kaplanoğlu planlarına en güzel örnek **Süt**'ün prologu veya final sahnesidir. Final sahnesinde aynen **Bal**'ın final sahnesi gibi tefekkür kanallarını açan bir yön vardır. ... Tarkovsky'de zamanla doldurulmuş planlar bir 'acayıplık' beklentisini de görünür kılar. Beş duyuya bağımlı dünyevi deneyimin dışında bir şeyleri hissedebildiğimiz bir acayıplıktır bunlar." (Gülşen, 2011(a):50)

Kaplanoğlu filmlerinde zamanın görülür hale gelmesi yalnızca planların uzunluğuna bağlanamaz. Planların içinde zamanı görünür kılan bir başka öge de saf sessel-görsel durumlardır. Daha önce bahsedildiği üzere, saf sessel-görsel durumlar, imgeyi basit anlambilim kıskacından kurtararak duyuma giden yolu açmaktadır. Kaplanoğlu filmlerinde "görünür/hissedilir zaman" izleri tanımlanırken hem plan-

zaman niteliği hem de saf sessel-görsel durumların etkin kullanımına dair örnekler aranacaktır. Plan-zaman ilişkisini örnekleyecek plan-sekansların yanında montajın bir zaman eksiltme aracı olarak kullanılmadığı, kesme olmasına rağmen zaman hissi uyandıran sahneler de örnek olarak tartışılacaktır.

Semih Kaplanoğlu filmlerinde zamanın bir dramaturjik öge olarak kullanılması süre-bellek ilişkisinin kurulmasına da hizmet etmektedir. Bu durum aslında, özellikle de Yusuf Üçlemesi'nde Yusuf karakterlerinin de arasındaki düşünsel bağların temelini oluşturmaktadır. Ancak bu sadece üçlemedeki öykünün devamlılığından kaynaklanan bir durum değildir. Zaman-imgeye dayalı sinemada önemli ontolojik bileşenlerden biri çoğu kez karakterlerin belleğidir.

"Tarkovsky bir zamansal birlik hissini, ontolojik haller arasında karışıklık ile ayıramaz bir burada-ve-şimdi olma hissiyle aynı anda ve orada-ve-o zaman olma hissi ile; kısacası, şimdiki zamanda olmaktan daha fazla geçmiş zamanda olma hissiyle elde etmektedir." (Menard, 2011(a):157)

Deleuze'ün Bergson ile temellendirdiği zaman anlayışı da bu durumun ta kendisidir. Karakterin "süre" sinin filmde etkin hale gelmesi belleğin de harekete geçmesini sağlar ve bu sayede oluşan zaman gedikleri, karakterin şimdisi ile geçmişi arasında bir bağlantı kurar. Bu bağlantı, seyircinin gözünün önünde, çok daha önemlisi, seyircinin gözüyle olmaktadır. Semih Kaplanoğlu bu durumun manevi deneyim ile ilişkisinin üzerinde durmaktadır:

"İbn Arabi'nin dediği gibi, aslında sonsuz bir şimdiki zaman içinde yaşıyoruz. Allah'ın 'Ol' dediği anda başlayan sonsuz bir şimdiki zaman. Biz de hâlâ onun içindeyiz... Başka bir taraftan bakarsak, 30-40 sene önce yaşadığım şey benimle beraber yaşamaya devam ediyor aslında. Biz her ne kadar mekan değiştirsek de, sanki upuzun bir ip var, onun ucundan tutmuş ilerliyoruz gibi hissediyorum. O nedenle ben zaman kavramını hiçbir zaman başı ve sonu olan bir şey olarak düşünmüyorum. Filmin başını ve sonunu, bir sahnenin başını ve sonunu kurgularken de bu tür

kaygılarla hareket ediyorum. Seyirciye de zamanın varlığını ve ağırlığını hissettirmek istiyorum." (Şirin, 2010:129)

Kaplanoglu sinemasının maneviyat ile ilişkisini en ayrıntılı şekilde çözümleyen Enver Gülşen, Hakikatin Sineması kitabında, Kaplanoglu'nun kronolojik zaman ve süre ile ilgili olarak kurduğu yapı hakkında şunları söylemektedir:

"İçsel, edebi zamanın, yani herkesin içinde 'a priori' olarak mevcut zamanın verilebilmesi için, her planın kronolojik bir zamanla kurulması şart değildir. Çünkü ân bilinci, kronolojik zamanın çok ötesine taşan ve sadece iç tutarlılıkla anlamlandırılabilen bir zamanı gerektirir. Bu da seyircinin kendi ân duygusuna paralel olarak akan bir zamana işaret eder.

...

Bal'ın özellikle Yakup'un kaybolmasından sonra Yusuf'un hissettiklerini aktaran planları bu tür bir zaman anlayışına sahiptir. Dışarıda akan bir zaman ile birlikte, onunla iç içe akan ruhsal, manevi bir zaman söz konusudur. Aynı anlayış **Süt**'ün kaza sonrası planlarında ve **Yumurta**'nın köpekle geçirilen geceyi anlatan planlarında açıkça mevcuttur. Kaplanoglu da, Tarkovsky gibi bir iç tutarlılıkla kurar zamanı. Bu iç tutarlılık, belirli bir merkezden hareket etmeyen; ânın içinde geçmişin, anıların, rüyaların, hayallerin genişlediği bir durumu da ön görür. Bir manevi deneyimin aktarılabilmesi, o deneyimin anda yaşanan bir sonsuzluk olduğunu bilmekten geçer. Bunun aktarılması içsel bir ritmin, zaman basıncının aktarılması aracılığıyla kurulması ile mümkündür." (Gülşen, 2011(a):47)

Kaplanoglu'nun Yusuf Üçlemesi'ndeki bazı zaman gedikleri çift taraflı çalışmaktadır. Filmler kronolojik olarak tersine işler: önce Yusuf'un yetişkin hâli **Yumurta**'da, sonra gençlik hâli **Süt**'te, en sonda da çocukluk hâli **Bal**'da seyircinin karşısına çıkar. **Yumurta** filmindeki bazı zaman gedikleri, filmlerin aynı karakter üzerinden gitmesi ve tersine kronolojik sıralama nedeniyle, **Süt** ya da **Bal**'a açılmaktadır. **Süt** ya da **Bal**'da bu gediğin diğer tarafıyla karşılaşan seyirci, bu sefer zaman gediğini tersine işletir ve zaman gediğinin diğer tarafını kendisi hatırlar.

Ancak bu yapının klasik zaman algısı dışında değerlendirilmesi gereklidir. Kaplanoğlu bu sebeple her üç filmi aynı zaman biriminde, "bugün"de tasarlar:

"Soru: Üç filmin de şimdiki zamanda, bir anda geçmesi, rüyalar, hatıralar ile yaşanan anın birbirine karışması, bize dayatılan zaman algısına karşı bir duruştur diyebilir miyiz?

Semih Kaplanoğlu: ... her hikayenin şimdiki zamanda geçmesini istedim. ... üçünün de soyadı birbirinden farklıdır. ... Bire bir kronolojik yapı kurmak istemedim. Tarihsellik bizi 'insan icadı' bir çerçeveye yerleştiriyor; bu belalı bir şey. Sonuçta bir insan hep şimdiki zamanda değil midir zaten? Çocukluğumuz da gençliğimiz de yazılmış kaderimize; geleceğimiz, rüyalar, hatıralar da bizim içimizde. Bunun şimdiki zamanda geçmesinin sakıncası olmadığını düşündüm. Hep şu perspektifi de oturtmaya çalıştım, bizim kırk yaşındaki şair Yusuf, aslında bütün bunları hatırlatıyor. (Deniz ve Pay, 2010:91)

Kaplanoğlu filmlerinin zaman-imgeye dayalı filmler olduğunun en önemli göstergelerinden biri, karakterler ile özdeşleşme sağlamak yerine karakterlerinin "süre" lerinin hissettirilmesinin amaçlanmasıdır. Zamanı görünür kılmak ve yaratılan zaman gedikleri sayesinde karakterin belleğini harekete geçirmek için süre kavramından hareket etmek gerekmektedir. Semih Kaplanoğlu'nun bir söyleşide karşılaştığı Bergson referanslı soruya verdiği yanıt, Kaplanoğlu'nun, Deleuze'ün bahsettiği karakter ile dünya arasındaki kopuşa önerdiği çözümü "maneviyat" ve "Doğu-İslam kimliği" temeline oturttuğunu ortaya koymaktadır:

"Soru: Filmlerinizde gerçek dışsal zamanın egemenliğinde olan bir gerçek yerine Yusuf'un kendi haletiruhiyesini gösteren sezgiye, Bergsoncu 'süre'ye atıf yapıyorsunuz. Bu sürenin tasavvufi anlamda ve İslam estetiğinin vurguladığı şekliyle 'kendini keşf'e imkan tanıdığını söyleyebilir miyiz?

Semih Kaplanoğlu: Bugün hayatımızdaki zaman algısı, zaman kavramı ve zaman arayışının, her halde yüz elli sene öncesine göre çok farklı bir algı ve yaşantı birimi olduğu aşikâr. Batılı zaman anlayışının hayatın normlarına girmesiyle zaman algımızın da değiştiği meselesiyle ilgili mesela Haşim'in yazdığı bazı metinler var.

Soru: 'Müslüman Saati' gibi !

Semih Kaplanoğlu: Evet, o var mesela. Öyle bir hayat ki insanların gündelik hayatı, eylemleri, yaşantı biçimleri beş vakte göre ayarlanmış. Aslında birçok şeyin ölçüsünün zaman olduğu da belli; mesela Ramazan... Birçok şey zaman ölçüsüne göre algılanmış ve yerleşmiş. ... Aslında Tanrı'nın koyduğu kurallar etrafında yaşanan bir hayat ve O'nun insan fıtratına uygun gördüğü bir zaman algısı söz konusu burada. ... Ben sinemada toplumun ya da ülkenin köklerinde yer alan zaman tasavvuruna benzer bir şey yakalayabilir miyiz acaba diye düşünüyorum. ... Günümüzde, özellikle televizyon ya da benzeri pek çok iş kolu mekanize olmuş, otomat bir zaman algısına sahip. Kapitalizmin dayattığı zaman algısı, dolayısıyla zamanı kullanma biçimi, sadece bizim gibi kültürleri ya da toplumları değil bütün dünyanın zaman tasavvurunu etkiliyor ve zamanla insanın kurduğu ilişkiyi tahrip edici bir noktaya varıyor. ... Mesela bir filmde bahsederken 'zamanın nasıl geçtiğini anlamadım' deniliyorsa demek ki orada bir sorun var. Halbuki zaman bizim için bir nimet gibi. Çünkü bize verilmiş, bize ayrılmış bir zaman, bir süre var; yani ömrümüz. O sürecin aslında sahibi biz değiliz belki de. Her şey bize emanet edildiğine göre, aslında zaman da emanet ki biz bu dünyada o zamanla bir şeyler yapalım. İşte bütün bunların ışığında bize özgü bir zaman kavramını sinemaya, filme yerleştirebilir miyiz diye düşünüyorum." (Er ve Civan, 2010:77-79)

Kaplanoğlu filmlerindeki zaman gedikleri aranırken, bu zaman gediklerini kuran öğeleri olabildiğince ayrıntılı tanımlamaya çalışmak gereklidir. Bu anlamda filmde aranacak öğeler şunlardır:

- Kadrajdışına bakışlar ve bakışın hedefini hemen ardından gelen planda göstermeyen kadrajlar
- Bakışın bir başka bakışı hatırlatması
- Karakterin karşılaştığı karakterin, geçmişteki hâli ile ilgili olması
- Mekan ve nesneler

Filmlerdeki zaman öğeleri bu kriterler ışığında aranacaktır.

Öyküleme:

Filmlerin zaman-imge nitelikleri taşıyan bir öykülemeyi gerçekleştirdiğinin kanıtı olabilecek öğeler şunlardır. İzleğin varlığı, izleğin görselleştiği sahneler, izleği oluşturan/destekleyen motifler, duyum anları.

Semih Kaplanoğlu, film yapım sürecinin en önemli aşamasının çekim süreci olduğundan bahsederek, senaryonun kendisi için sadece bir çıkış noktası işlevi gördüğünü söylemektedir:

"Hikaye anlatan bir sinema yapmıyorum, durum sineması diyebiliriz. Metafizik bir sinema. Görünenden, çerçeveden çıkmayı hedefliyorum. Atarak ve azaltarak görünmeyi hissettirmek istiyorum. Seyredeni çerçevenin dışındaki duruma itmeye, yöneltmeye çalışıyorum." (Uysal, 2007)

Öyküyü senaryosunun merkezine koymayan Kaplanoğlu'nun filmlerinde duyusal bilgi her zaman ön plandadır. Öyküye uzak durması sebebiyle karakterlerini ve dolayısıyla seyircisini sensory-motor sürecinden uzak tutar. Yavaş temposunu bir berraklık öğesi olarak kullanır:

"Hikayesi yürek çarpıntısına yol açmıyor ama Kaplanoğlu hiçbir zaman hikayeyi ön plana almamıştır." (Okyay, 2007)

Senaryoyu, çekim sırasında da sadece bir çıkış noktası ve bir eskiz olarak ele aldığını söyleyen Kaplanoğlu için filmin "yazılması" hiçbir zaman bitmez, çekim ve

kurgu süreçleri boyunca devam eder. Kaplanoğlu, klasik sinema örneklerinin senaryo öğeleri (entrika, çatışma, düğüm, çözüm vb.) ile yaptığını başka anlatım öğeleri kullanarak yapar:

"Ben senaryoda yazmayan şeyleri çekmeye başladığım zaman filmin gerçekten ortaya çıkmaya başladığını görüyorum. Çünkü oraya hayat nüfuz etmeye başlamıştır. Başka insanlar, başka olaylar, başka mekanlar girmeye başlamıştır. Senaryo ve öykü anlatan, öyküyü anlatmaya çalışan bir yönetmen değilim. Daha çok insan ruhuna dönük şeyler yapmaya çalışıyorum ve bunu da öyküler yerine atmosferle, ışıkla, duygularla anlatmaya çalışıyorum." (Zengin, 2007)

Kaplanoğlu'nun senaryo konusunda birlikte çalıştığı Orçun Köksal senaryonun gelişim süreçlerini şu şekilde özetler:

"Olay örgüsünden önce karakterler geliyor. Karakterler, mekan ve atmosfer. Onun (S.Kaplanoğlu) için önemli olan üç unsur. Bunları oturtuktan sonra durumları oluşturmaya başlıyoruz, durumlar da zaten birleşerek bir şekilde bize asıl durumu anlatıyor. Hiçbir zaman hikaye izleği üzerinden gitmiyoruz. Değişiklikler sürüyor, çekim çok yaklaştığında bile değişebiliyor, montajla da değişebiliyor." (Köksal'dan akt. Büker ve Akbulut, 2009:21)

Akbulut, Kaplanoğlu'nun senaryo yaklaşımını ortaya koyarken Akyürek'in "durum ve kesit öyküsü" tanımından bahsetmektedir. Akyürek durum ve kesit öyküsünü "değişik durumları ve kesitleri ya da bir insanlık durumunu belli bir ortam içinde veren bir öykü biçimi" olarak tanımlar. Özellikleri;

-konularını günlük yaşamın sıradanlığından çıkarır

-sıradan insanları kendi ortamları içinde verir

-belirli bir olayı anlama amacına dayanmayan olaysız, düğümü-çözümü olmayan bir öyküdür (Akyürek, 2004:93'ten akt. Büker ve Akbulut, 2009:21)

şeklinde tanımlanan durum ve kesit öyküsü, kristal öyküleme özelliklerini üzerinde taşır.

Kaplanoglu, eksilteli anlatımı özellikle tercih etmektedir. Kadraj dışında bıraktığı bazı kavram-olay ya da karakterleri aynı filmin içinde ya da başka bir filmin içinde kadraj içine alarak, daha önce ortaya koyduğu sorularının yanıtlarını vermeyi zaman zaman tercih edebilmektedir. Ama bu yanıtlar bilgiye odaklı değildir. Kaplanoglu bazı soruların yanıtlarını vermekten özellikle kaçınmaktadır (Çiftçi, 2009). Eksilterek anlatmaktan çekinmeyen bu tutum, (Terzioğlu, 2010:43) Kaplanoglu'na göre teolojik meseleleri perdeye taşımanın (Terzioğlu, 2010:41) bir yöntemi olarak ön plana çıkmaktadır.

Kristal öykülemenin önemli özelliklerinden biri olan "günlük hayat" da Semih Kaplanoglu'nun sinemasında kadraj dışındaki "Yüce" yi işaret etmek için kullanılan bir öğeye dönüşür. Kadraj içine alınmış "olağanlık", kadraj dışındaki gücün hissedilmesine neden olur ve bu güç, kadrajdaki "olağan hâl" in mucizevi niteliklerini aydınlatarak tüm kadrajı ve sonrasında tüm filmi "Yüce" nin varlığı ile doldurur. Ramazanoğlu, **Bal** filmindeki "'günlük sıradan hayat" ı bu şekilde yorumlamaktadır:

"Mesela karanlığa yakın loş bir odada ışığın vurmasıyla belirginleşen kadın, sebze ayıklamaya başlayınca Montaigne'nin bir dostunun 'bu günlerde ne yapıyorsun' sorusuna verdiği cevap geliyor insanın aklına. 'Bugün de yaşıyorum, bugün de bir kez daha mucizemi tekrarlıyorum ya bu yetmez mi?' demesi." (Ramazanoğlu, 2010)

Kaplanoglu'nun filmlerinde karakterler çok konuşmazlar. Konuştukları zaman da konuşma şekilleri "hâl" lerini ortaya koyan bir imge halini alır. Konuşmanın biçimsel özelliklerinden elde edilen duyumsal bilgi, çoğu kez, konuşmanın içeriğinden elde edilen zihinsel bilgiden daha ön plandadır. Hatta konuşmama durumu da bir ifade şekli haline gelmektedir:

"Sadece eşyanın, tabiatın, hayvanların değil, dile gelmeyen duyguların da çok güçlü bir iç sesi var çünkü. Çok az konuşulan bir filmde, korkunun, endişenin, kıskançlığın, umutsuzluğun, sevmenin, çaresizliğin,

heyecanın, hayal etmenin, inanmanın, vazgeçmenin, kabullenmenin, beklemenin, yorulmanın, ümidin, şefkatin, mahremiyetin, acı çekmenin, mutluluğun ve daha pek çok duygunun yansımasını kendinize tuttuğunuz aynada görüyorsunuz." (Yalazan, 2010)

Kaplanoğlu'nun öyküleme ile ilgili tercihleri, sinema yapma amacı olan maneviyat alanından ayrı düşünülemez. Kaplanoğlu'nun filmlerinde bulunan tüm kristal öyküleme öğeleri "manevi hâl" e hizmet etmektedir:

"Belirli bir ân bilincini aktaramayan bir film, manevi/dini/tasavvufi öğelerin en önemlisini göz ardı ediyor demektir. Organik öyküleme ile aktarılmaya çalışılan tarihi bir olayın, seyircinin öznel anında genişleyip, sonsuzluğa ulaşması mümkün müdür? Bana kalırsa değildir. Bu yüzden sinemanın kendine has gücü olan görüntü dili ve zaman yerine sözlerin ya da hikayenin gücüne yaslanan bir sinemanın tasavvufi bir hâle işaret etmesi pek mümkün değildir." (Gülşen, 2011(a):49)

Karakter:

Karakterin seyir ve keşif hâli, temel olarak filmin dramaturjisinin zaman-imeye dayalı olmasının en büyük kanıtlarından biri olacaktır. Ayrıca bu durumu destekleyecek bir tercih olarak çocuk karakter kullanımı da sahnelerde aranacak başka bir niteliktir. Öz-düşünümsellik, karakter ile bağlantılı olarak sahnelerde aranacak ve tanımlanacaktır. Kadın karaktere yaklaşım da, Kaplanoğlu'nun yönetmen kimliği ile ilişkili olarak değerlendirilecektir.

Semih Kaplanoğlu'nun filmlerinde karakter her şeyden önce gelmektedir. Kaplanoğlu için senaryo yazmak aslında karakteri takip etmektir. Karakterlerin geçmişi ve filmde anlatılan yaşam süresi kadar, filmde sonra, seyirci görmeyecek-bilmeyecek olsa bile, gelecekte neler yapacağı da Kaplanoğlu için (Şirin, 2010:108) önemlidir:

"Bir şair karakterin yolculuğunu takip ediyoruz. ... Daha çok psikanalitik bir hedefim var. Yusuf, bir yönüyle anonim bir karakter. Bir şairi

anlatıyorum ve o şairin iç dünyası ve duygusunu şu an elimizde tutarak anlatmayı seçiyorum. Benim için insanın geçmişi ayrıca şu anda burada bulunuyor." (Yalçın, 2010)

Semih Kaplanoğlu zaman-imgeye dayalı sinemasında karakteri merkeze koymakla birlikte, karakterle ilgili her şeyi gün ışığına çıkarmaz. Karakterin tüm sürecini seyircinin gözleri önüne sermez. Bu anlamda karakterleri genelde "dünyayı değiştirme amacındaki eylem" den uzaktır. Bu uzaklık bazen karakterin "hâl" inde ortaya çıkar bazen de karakter eylemde bulunmaya niyetlense bile iradesi dışında gelişen durum ve olaylar yüzünden planladığını eylemi gerçekleştiremez. Bu da Kaplanoğlu'nun karakterlerinin "tanık" konumunda kalmasını sağlar. Tanık konumunda kalan karakterin, eylemleri değil hâli, seyirci için bir imgeye dönüşmektedir. Bu imge, karakter hakkındaki duyumsal bilgiyi seyirciye deneyimlettirme amacı taşımaktadır:

"Filmlerin görünmeyen, ama duyumsanan düzleminde ise karakterlerin evrilişleri, geçirdikleri-geçirmeye çalıştıkları statü değişimleri, ruhlarında hissedip filmin şimdiki anına taşıdıkları duygular, korkular, yorgunluklar, gelecekle ilgili hayalleri ve beklentileri vardır. Bu filmlerin her imgesi bize, görünenden fazlasını duyumsatır. Filmlerinin tümünün anlattığı hikayeler bireysel olsalar da kurdukları duyumsal evrenler çok daha geniştir." (Hakverdi, 2013:43)

"Karakterini de birtakım somut olaylarla, onu kestirmeden biçimlendirecek birtakım profil bilgileriyle şekillendirmekten özellikle kaçınıyor. Ama yine de, geçmişine döndükçe Yusuf'la yakınlığımız artıyor; onun hakkında birtakım somut bilgiler edindiğimiz için değil, ruhsal dünyasına daha çok girdiğimiz için onunla tanışıklığımız derinleşiyor. Hatta *Süt*'te bütün bir filmin anlatım yapısı, dolayısıyla izleyici olarak bizim görme biçimimiz onun iç dünyası dolayısıyla kuruluyor. Sonuçta *Süt*, bilgi üzerinden kurulmuyor, çünkü esas odaklandığı insanın bilinç hali değil." (Çiftçi, 2009)

Kaplanoğlu'nun karakterleri ile Kaplanoğlu arasında bağ kurmak mümkündür. Yönetmen rolünde bir karakter filmlerinde bulunmaz ancak özellikle mekansal bağlantılar yönetmeni filmde görünür kılmaktadır. Ayrıca Kaplanoğlu'nun şiirle yakından ilgili olması ve Yusuf'un şair olması önemli bir noktadır. Yönetmenin "şiirsel bir sinema dili" peşinde olması ve filmlerdeki şair Yusuf karakteri sebebiyle, Kaplanoğlu'nun filmlerde şair olarak görünür olduğu söylenebilir. Bu durumun, "şiirsel sinema"nın kendi şiirsel var oluşu üzerine "şair-yönetmen" i de görünür kılması sebebiyle, öz-düşünümsel bir durum olduğu söylenebilir:

"Evet, filmlerimde otobiyografik şeyler var. 'Süt'ü yazarken 18 yaşındaki Yusuf'u sevmiyordum ama şimdi onu seviyorum ve anlıyorum. Film bittiğinde hem onun hem de kendi gençliğimin sorunlarının çoğundan kurtuldum. Bir bakıma üçlemeyle gençliğimi kaybettim. Bu bir arınma!" (Şirin, 2010:247)

"Evet... Tire babamın doğduğu yer." (Şirin, 2010:20)

"Soru: **Yumurta**'da şair Yusuf var, sizin de şair yönünüzü biliyoruz. Bu bağlamda filmde de sizden bir şey görmek mümkün galiba...

Semih Kaplanoğlu: Aslında birçok filmimde bunu gözlemlemek mümkün. Herkes Kendi Evinde'de oradaki karakter benim akrabamdı. Onunla konuştum vs. Orada benim algılarım birebir benim yaşadıklarım var. Meleğin Düşüşü'nde de çok zor bir konuydu ama yine benim gözlemlerim kopmaz bir şekilde ilişkilendirilebilir. Yusuf karakteri de annemle olan ilişkiye benzetilebilir. İzmir'de doğdum, oraya gittiğim zaman oralarda yaşadıklarım, yüzleşmelerim benden bir şeyler..." (İşeri, 2007)

Karakterlerinin "hâl" lerini perdeye taşıyıp seyircinin de bu hâli deneyimlemesini isteyen Kaplanoğlu, bu deneyimin "özdeşleşme" ye dönüşmesini istemez. Karakterlerini algı-tepki-devinim sürecine sokmadığı ve mekan-zamanda çoğunlukla saf sessel-görsel durumlarla konumlandığı için de bu tür bir durum oluşmamakta, özdeşleşme yaşanmamaktadır:

"...film bittiğinde seyircinin arınmasını sağlıyor. Karakterdeki sıkıntılar bizde de varsa onlardan sıyrılıyoruz. Bunu çok sıkıcı ve daha önemlisi, yanlış buluyorum. ... Benim yapmak istediğim, karakterin sıradanlığını ve o sıradanlık içindeki biricikliğini, eşsizliğini göstermek. ... Ben bir filmin görselliğinin bütünlük ve güzellik içermesi, aynı zamanda içinde hakikate dair bir mana barındırması ve bütün bunların bir dengede olup insanda bir aşkınlık duygusu uyandırması gerektiğini düşünüyorum. ...buradan yola çıkarak Aristotelyen anlayışın dışında bir yapı kurulabilir diye düşünüyorum, bunun için uğraşıyorum." (Şirin, 2010:102)

"Seyircinin her zaman karakterle özdeşleşmesi gerekmiyor. Biraz dışarıda kalmalı ki seyrederken kendi gerçeğini de orada keşfedebilsin." (İşeri, 2010)

"Karakterle izleyici arasında nefsanî köprüler oluşturmamaya çalışırım." (Er ve Civan, 2010:81)

Görüntü ve Ses Rejimi:

Kameranın yeri ve hareketi, kameranın kimliği, kameranın açısı, kadrajdırlık, genel kadraj kompozisyonu, kurguda irrasyonel kesme, sesin dil hâline gelerek betimleyici bir dramaturjik öğe olması, müzik kullanımı gibi tercihler, filmin zaman-ime ile ilişkisini belirlemede etkilidir ve bu tercihler sahnelerde aranacak ve tanımlanacaktır.

Maneviyat üzerine düşünmek için film yaptığını sık sık belirttiğimiz Kaplanoğlu, çalışma süreci açısından da öncelikli olanın çerçeve olduğunu belirtmektedir:

"Çerçeveye karar verdikten sonra sıra mizansene geliyor. Bazı yönetmenler oyuncuyu takip eder, ona göre bir çerçeve oluşturur. Ben öyle yapmıyorum, önce çerçeveyi kurup sonra oyuncuyu onun içine yerleştiriyorum ve mizansenini oluşturuyorum. Benim için temel mesele o

çerçeve, ama hem içi hem de dışıyla, çünkü oyuncu bazen çerçevenin dışına çıkıp tekrar içeri girebiliyor." (Şirin, 2010:227)

Aşağıdaki alıntılar, Kaplanoğlu'nun görüntüleme tercihlerinin genel yapısı hakkında fikir vermektedir:

"SK: '**Yumurta**'da elektrikçi çocuğun el feneriyle arızayı tamir ettiği sahnede gerçekten sadece el feneri var, başka ışık yok. Mutfakta kız mumla gezerken sadece mum ışığı var.

...

Soru: Resimleri hangi açıdan referans alıyorsunuz? Işık anlayışı mı, çerçeve mi, tarz mı?

SK: Daha çok ışık anlayışını kastediyorum. Çerçeveyle ilgili bazı ilkelerim ve alışkanlıklarım var. Genellikle kamerayı belli bir ölçekte ve yükseklikte tutuyorum.

Soru: İçgüdüsel bir karar mı bu yoksa estetik bir temeli var mı?

SK: Birincisi, sinemayla ilgili okumalarımdan gelen bir düşünce. İkincisi, dünyayı görme biçimiyle alakalı. İnsan gözüne yakın bir yerden bakmak istiyorum. Ayrıca, kameranin önündeki insan figürlerinin duruşları konusunda daha Doğulu bir bakışı tercih ediyorum, Mısır resmi ve heykelini temel alıyorum." (Şirin, 2010:226-227)

Semih Kaplanoğlu'nun maneviyat amacından bahsederken en çok atıfta bulunduğumuz Enver Gülşen, Kaplanoğlu'nun filmlerindeki görüntü rejimini de "maneviyat hâli" yaratma amacından ayrı tutmaz:

"Mekan ile ilişki kurmak açısından, Kaplanoğlu kamerası, kurgunun yaptığı sansüre başvurmaz. Uzak veya orta çekimlerin ağırlıkta olduğu, kameranin ruhuyla sessizce tefekküre daldığı Yusuf Üçlemesi'nde, bir insanın gözünden değil Tanrı'nın gözünden gözlem söz konusudur. Tanrı olmayı değil; ama Tanrı'nın gözünden görülen hayata yönelik saygıyı imleyen bir bakıştır bu. O yüzden sabırlıdır, o yüzden gösterişsizdir kamera. Hareketleri ölçülüdür. Ama mesela Tarkovsky'de olduğu gibi,

bir merkezsizliğe işaret eden kaydırmalı dairesel çekimlere başvurmaz Kaplanoğlu. Merkezsizlik değil, ama merkezden bakılan ufkun genişliği söz konusudur Yusuf Üçlemesi'nde." (Gülşen, 2011(a):51)

Rüya:

Rüya niteliği olan sahneler, filmin gerçeklik ve bellek ile kurduğu ilişkiyi belirlemekte etkilidir. Rüya niteliği olan/olabilecek sahneler aranacak ve tanımlanacaktır.

Semih Kaplanoğlu'nun film dili ile maneviyat arasında kurduğu ilişkide ve filmsel malzemeye bakışında rüyaların oldukça önemli yeri vardır. Genel olarak bir modernizm karşıtlığı/eleştirisi çerçevesinde de ele alınabilecek Kaplanoğlu filmleri, rüyayı, modern yaşamın insandan uzaklaştırdığı (Pesen, 2010) bir özellik olarak değerlendirmektedir. Bu yüzden de, modern insanın maneviyat ile bağının tekrar kurulması konusunda rüya, etkin bir dil alanı olarak öne çıkmaktadır.

Kaplanoğlu, rüyaları İslâmi bir referans olarak ele almakta ve filmlerinde o şekilde konumlandırmaktadır. Yönetmen ile yapılan söyleşilerden alınan rüya ile ilgili bölümleri olduğu gibi aktarmak bu noktada açıklayıcı ve pekiştirici olacaktır:

"SK: Bir filmde bir rüya sahnesi kurarken de bazen belli bir nesnenin ya da durumun Nablusi'de (not: Nablusi'nin Rüya Tabirleri kitabından bahsediyor daha önce) neye karşılık geldiğine bakarım, ona dikkat ederim... .. Peygamber Efendimiz hadisinde rüyanın vahyin devamı olduğunu söylüyor... Rüyalara Freud'cu, psikanalitik bir bakış da var tabii. İki farklı coğrafya ve inançta rüyalara farklı şeyler atfediliyor. Sinemanın da rüyaya benzer bir yapısı olduğunu düşünürsek belki bizim de yönetmenler, sinemacılar olarak daha çok önem göstermemiz gereken bir alan. ... Ben tüm insanlar arasında çok kuvvetli bir bağ ve ortaklık olduğunu düşündüğümünden rüyaların da aynı şekilde birbirinden çok farklı olacağını düşünmüyorum. Bu düşüncelerin birinin diğerinden daha değerli olduğunu söylemeye çalışmıyorum, fakat birine 'bilimsel' etiketi yapıştırılıp bir tür dokunulmazlık sağlanırken, yüzyıllardır devam eden

bir geleneğin gözardı edilmesini de yanlış buluyorum. Rüya sonuçta insanın Varlık'la, Allah'la olan ilişkisinde bir buluşmadır. Uyku ölmek demektir, bir tür küçük ölümdür; rüya ise o küçük ölümden görüp, yaşayıp, hissedip geri getirdiklerimiz. Bu bizim bir şekilde öte dünyayı da bu dünyayı da yorumlamamız anlamına geliyor. Diğer bakış ise bunları bir kenara koyup rüyayı insanın kendi bireyselliği çerçevesinde ele alıyor." (Şirin, 2010:164-165)

"Sinemanın metafizik alana geçmek için bir yol, bir alan olduğunu düşünüyorum; çünkü rüyayla çok yakından ilgisi olduğunu düşünüyorum. Rüyaların kurgusu, rüyalarındaki algı, bunlar bana çok önemli geliyor ve bence izleyicinin de beslendiği ve anlamlandırdığı ya da anlamlandıramadığı bazı şeylerde rüyanın etkisi aslında çok büyük bence. ... Sadece insan gözünün ve insanın temel alındığı bir şey değil; Tanrı'nın varlığını da, varlığın varlığını da bir şekilde hissetmemizi, hissettirmenin yollarını aradığım bir çaba bu. Belki görünüyor, belki görünmüyor bilmiyorum ama bu üçlemenin altında, bu düşün altında dini temeller var." (Aytaç ve Çiftçi, 2013)

"Çünkü görünen bir dünya kadar görünmeyen bir dünyanın varlığına da inanıyorum ben. Rüyalar, metafizik alanlar... Bazen bıçak gibi kesip aslında bir başka yansımanın içinde var oluyoruz belki. ... Çerçevenin dışını, hayatın daha büyük resmini, kozmik durumu hissettirir bize bu tip şeyler. Ben de daha büyük resmini, kozmik durumu hissettirmenin derdindeyim. Rüya sahneleri ile, metaforik anlatımla yapmaya çalıştığım şey bu. Bunu asla sembollerle, simgecilikle yapmak istemem. Gerçekliğin içinde bu alanı görebilmek, bu alanı açabilmek önemli. Diğer türlüünün bizi gerçekten uzaklaştıracağını düşünüyorum." (Ertürk, 2007)

"Soru: "Yusuf Kıssası", rüyalar ve rüya tabirleri üzerinden ilerliyor. Sizin filminizde de rüyalar, tabirler ve hayat iç içe. Rüyaya nasıl bir anlam yüklüyorsunuz?"

Semih Kaplanoğlu: Rahmani rüyalar ve şeytani rüyalar var. Ben rüya yorumları okuyorum, belli kaynaklara bakıyorum. İslam toplumlarında rüyalar hep yorumlanmış ve bunlar çağdan çağa değişmiş; insanların rüyaları değişmeye başlamış. Rüya aslında temas kurduğumuz bir yer.

Soru: Rüyada burada olmak ile olmamak arasındalığı temsil ediyor sanki; tıpkı üçlemenin her filminde karşımıza çıkan epilepsi krizi gibi.

Semih Kaplanoğlu: Rüyaya benim atfettiğim şey o. Filmlerin de rüya olduğunu ve yorumlanmaya ihtiyaç duyduğunu düşünüyorum." (Deniz ve Pay, 2010:88)

" 'İnsan bu dünyada bir rüyadadır. Bu yüzden tabir etmesi emredilmiştir' der İbn Arabi. rüya tabircisi görülen suretlerin ötesine gider, onların manalarına ulaşır." (Deniz ve Pay, 2010:85)

Öncü Yönetmenler İle Bağ:

Metinler arasılık, sadece zaman-imgeye özel bir durum değildir. En klasikten en moderne kadar her tür metnin (edebiyat, sahne, film vb) içinde bulunabilmektedir. Zaman-imgeye dayalı filmler yapan yönetmenler ile incelediğimiz filmlerin sahnelerinde organik bir bağlantı bulmak, çalışmanın savını güçlendirecektir.

Kaplanoğlu filmlerinde bulacağımız "öncü yönetmenlerin izleri", bir "ruh akrabalığı"nın (Akbulut, 2005:10) emaresi olarak ele alınacaktır.

Tasavvufi sinema dilinin Türkiye'deki ilk örneklerini verdiği (Gülşen, 2008(b)) değerlendirmeleri sık sık yapılan yönetmen Semih Kaplanoğlu'nun bu niteliği, özellikle öykü değil hâle önem vermesi, rüyaları kullanım şekli gibi tercihleri ile temellendirilmektedir. Dünyayı İslami bir bakış ile yorumladığı bilinen eleştirmenler tarafından dile getirilen, Kaplanoğlu'nu "tasavvufi dilin Türkiye'deki ilk temsilcisi" olarak niteleme yaklaşımı, yönetmenin "Anadolu'nun Tarkovski'si" (Güven, 2009) gibi bir "yakıştırma" ile anılmasına bile sebep olmuştur. Aynı eleştirmen tarafından aynı metin içerisinde yapılan başka bir değerlendirme ise, aşkınlık kavramının temeline ters düşen ve konuyu "dinselliğe" çeken bir değerlendirme olarak karşımıza çıkar:

"Büyük Rus ustayla aralarında tek bir fark var, ki bence Semih Kaplanoğlu lehine çok önemli bir fark bu... Tarkovski arayışlarını sürdürürken sonsuzluğa göçmüştü; Kaplanoğlu ise "yaşarken bulmanın coşkusuyla" filmler yapıyor." (Güven, 2009)

Zaman-imgeye dayalı sinema ve aşkınlık arasındaki ilişki, aranılanın bulunmuş olmasının "avantajı" üzerine kurulu bir sinema anlayışı değildir. Metindeki kast edilen anlamıyla; Kaplanoğlu'nun İslami yaklaşımı, Tarkovski'nin "farklı bir dine ait" yaklaşımı değersiz kılmamaktadır. Eğer böyle olmasaydı, Kaplanoğlu Tarkovski'nin mezarını bu kadar istekle aramaz ve bir Hristiyan mezarı başında dua etmesinden bahsetmezdi:

"Bugün Tarkovsky'nin mezarını ziyaret için Paris'e iki saat uzaklıktaki banliyo Sainte Genevieve des-Bois'ya geldik. Yol boyunca zaman zaman fotoğraf çektim... Elimizdeki ayrıntılı haritaya rağmen yerini bulmak pek de kolay olmadı. Yves birkaç yanlış yola girip çıktıktan sonra kapalı bir yüzme havuzunun hemen karşısındaki mezarlığı fark ettik. Gurbetteki bir Rus Ortodoks kilisesine bağlı olduğunu çıkardım yazılardan. Girişteki bekçi kulübesinde kimse yoktu. Garip, Fransa'da pek çok mezarlıkta orada yatanları kolayca bulmanız için hemen girişte listeli krokiler vardır. Böyle bir tabela burada yok. Granit bir örnek mezarların arasında dolaşmaya başladık, çoğu Kril alfabesi ile yazılmış isimlerden bir şey çıkarmak da çok zor. Ölüm tarihleri ekim devrimi sırasında Rusya'dan kaçanların çoğunlukta olduğunu düşündürüyor... Uzakta bir mezarla ilgilenen yaşlı bir adamdan yardım istedi Fatoş; adam uzun uzun düşündükten sonra -Tarkovsky adı onda bir şey çağrıştırmıyor- "emin misiniz bu mezarlıkta yattığına diye mırıldandı" tam yanından ayrılacakken "bu kişi ne zaman öldü" diye seslendi. "Bindokuzyüzseksenaltı" dedim. Uzak köşeyi işaret etti "yeniler orada!". Uzunca bir arayıştan sonra mezarı bulduk. Koyu gri granit taşa oyulmuş adı, doğum-ölüm tarihleri. Mezarın görünüşünden pek de ziyaretçisi olmadığı anlaşılıyor. Bir pet şişe bulup yakındaki çeşmeden su doldurup

kurumuş toprağına döküyoruz. Baş ucunda henüz dal budak salmış genç bir çınar ağacı var. Memleketinden bu kadar uzakta ve bulunması bu kadar zor bir yerde yatıyor olmasına çok üzüldüm. Kabrinin baş ucunda mumluk için oyulmuş girintiye uzun zamandır yanımda taşıdığım **Bal**'daki Yusuf'un küçük çanını bırakıyorum. Sonra usulca yanına oturup konuşuyorum. Dualar, dualar, dualar..." (Kaplanoğlu, 2011)

Türk sinemasında "sinematografik düşünmeyi" ilk başlatan Lütfü Akad gibi yönetmenlere verdiği önemin (Şirin, 2010:201) altını her zaman çizen Kaplanoğlu'nun, sinemasının Deleuze ile ve öncü yönetmenler ile ilişkisine dair düşünceleri şu alıntılar net olarak betimlemektedir:

"Benim görüş açımı son yıllarda seküler olmayan şeyler genişletiyor. Bu anlamda sinemanın görünene değil, görünmeyene dönük yüzü beni ilgilendiriyor. Deleuze'ün saptadığı gibi, sinemanın günümüzde felsefe yapmanın yegane yolu olduğunu düşünüyorum. Belli bir tür sinemanın. Özellikle Bresson, Tarkovski, Satyajit Ray gibi kadim ustaların koyduğu ilkeler etrafında şekillenen sinemanın, yaşadığımız dünya ve insan kalbi hakkında bir şeyler söyleyebileceğine inanıyorum." (Tokat, 2007)

"Soru: Sizin sadece tasavvufa değil, sizinle benzer kaygılar taşıyan sinemaya da bir yakınlığınız var. Bu bakımdan **Süt**'ün Tarkovski'nin Ayna'sıyla benzer kaygılar taşıdığını söyleyebilir miyiz?

Semih Kaplanoğlu: Bu güzel bir soru. Üçleme aslında benzer kaygıları taşıyor. Dikkat ederseniz Tarkovski'nin Ayna'sında üç temel dönem vardır: Çocukluk, yani küçük bir Burada üçlemenin Ayna'yla bir yapı benzerliği var; üç filmin, ama üç ayrı filmin meydana getirdiği form bakımından." (Er ve Civan, 2010:81)

"Soru: 'Ayna'nın sizin için bir dönüm noktası olduğunu söylemişsiniz. Nedir 'Ayna'da sizi etkileyen?

SK: 'Ayna'daki zaman algısı... Lineer olmayan kurgu... Tarihselliğin belge görüntülerle aktarılması...

...

Semih Kaplanoğlu: 'Ayna' iyi bir müzik parçası dinlediğimde hissettiğime benzer duygular uyandırıyor bende. Bunun anlamakla bir alakası yok... Benim asıl önemsedğim ve etkilendiğim 'Ayna'nın yarattığı zaman duygusu. Hayatını anımsayan, yüzünü görmediğimiz bir adam; o hayat parçaları arasına giren belgesel görüntüler; çocukluğun çeşitli evreleri ve bütün bunların geniş bir şimdiki zaman duygusu yaratması..." (Şirin, 2010:242-243)

" 'Ayna' ve 'Andrey Rublev' benim için kuralları koyan ve çizgileri çeken filmlerdir, sinemayla ilişkimi düşündüğümde milat gibi bir şeydir." (Şirin, 2010:14)

"Soru: Sinemadan bahsederken andığınız isimler var; Ozu, Bergman, Tarkovski, Kiyarüstemi, Bresson... Bu yönetmenlerin sinemada seküler olmayı anlatmak gibi bir ortak özellikleri var ama farklılıkları da çok. Sizin için öne çıkan özellikleri nedir bu isimlerin?

Semih Kaplanoğlu: Bresson'da aşkın ögenin insanın başına gelenler vasıtasıyla ortaya çıkması ama bunun neredeyse mekanik şekilde, bir kurallar silsilesi içinde ortaya çıkması ilgimi çekiyor. Yaşamın sırrını o matematiğin içinde oluşturuyor. ... Ozu sahip olduğu Zen bakışıyla hafif ve yalın işler yapıyor. Filmlerini tek bir lensle çekiyor. Bir tür kumpanya gibi hep aynı oyuncular var filmlerinde. Filmlerinde doğa nefes alıyor sanki. Her sahne bir haiku. Sıradanlığın içinden manevi bir alan açması, insan duygularını narin bir şekilde ifade edişi ve yönlendirişi, bir eleştiri getirecekse onu bile belli bir mizah duygusu ve nezaketle yapması beni çok etkilemiştir... Bergman'ın dinle meselesi, maneviyatla kavgası ilgimi çekiyor. Gerçekle, ahlakla, suçla oynaması fakat hiçbir zaman inancın alanının dışına çıkmaması, en karamsar yerde bile umudu hissettirmesi... Bu adamların bende yarattığı en büyük duygu, film çekme isteği." (Şirin, 2010:187)

Mekan ve Doğa Konumlandırmaları:

Karakterin mekan ile kurduğu bağ, zaman-imgeye dayalı sinemanın temel çıkış noktalarından biridir. Bu sebeple, filmin ev, şehir, taşra gibi öğelere bakışını belirginleştiren sahneler aranacaktır. Doğa ile ilişkiyi örnekleyen sahnelerde de; su, toprak, ağaç, bitki, orman, yağmur, kar, gök gürültüsü, şimşek, ay, güneş, yıldızlar, gökyüzü, hayvanlar gibi öğeler aranacaktır.

Semih Kaplanoğlu sinemasında ev, taşra gibi kavramlar filmlerin temelini oluşturmaktadır. Kaplanoğlu "ev" i; kadim bilgilerin kaynağı olarak gördüğü gibi, evdeki maneviyat eksikliğini de hapisane olarak tanımlayabilmektedir (Şirin, 2010:133). Yönetmen, filmlerindeki evlerin hazırlanması, tasarlanması sırasında özel bir çaba sarf eder; **Yumurta** filmindeki ev uzun süren çalışmalar ile en baştan tasarlanmıştır, **Süt**'teki ev ise birkaç ayrı evin çekimlerinin birleşmesiyle ortaya çıkmıştır (Şirin, 2010:132). Evlerin bu hâli, yönetmenin kendi varlığını da filmlerine yansıtması açısından okunabilmektedir:

" '**Yumurta**' için Tire'de bulduğumuz evi, duvardaki boyasından en küçük eşyasına kadar biz kurduk... Sonra annem çekim için o eve geldiğinde 'Bizim Karşıyaka'daki eski eve ne kadar benziyor' dedi. Aslında o eve benzesin diye bilinçli bir şekilde uğraşmamıştım ama, ...' " (Şirin, 2010:132)

Yönetmen, ev kavramı ile bu yakın ilgisini açıklarken Bachelard'tan bahseder ve evi karakterlerinin taşra ile ilişkisinde de merkezi bir yere oturtmasının gerekçesini açıklamış olur:

"... Fransız bir düşünür, Gaston Bachelard diyor ki: 'İnsan ömrü boyunca aslında hep doğduğu evi arar. ... Yeni gittiği, yeni taşındığı ya da yeniden hayata başladığı başka evlerde o evin düzenini kurmaya çalışır aslında. Bütün huzuru ve huzursuzluğu o evi bulup bulmamasıyla, o eve uzaklığı ve yakınlığıyla ilgilidir.' Ben de buna bir şekilde katılıyorum." (Er ve Civan, 2010:75)

Kaplanoğlu'nun "taşra" ya bakışı alışıldık anlamda nostaljik bir tavır değildir. Taşrayı "aidiyet meselesini ve kendi hakikatini anlamak için gidilip bakılması gereken bir yer" (Er ve Civan, 2010:75) olarak konumlandırmaktadır:

"Benim meselem asla 'Kasaba iyidir, kasabaya dönünce her şey düzelir' demek değil. Yaşadığın yere, oradan ayrılmadan da yabancılaşabilirsin. Asıl mesele, insanın kendi içinde keşfedeceği çözümler. Kendi içimizdeki hakikati bulmamız, o tozlu yerden çıkarıp bakmamız gerekiyor." (Şirin, 2010:137)

Kaplanoğlu "sinemadaki derinliği, seküler olanın karşısına koyduğumuz şeyde aramamız gerekir" (Zengin, 2007) der ve taşrayı sekülerlik karşısında konumlandırır. Bu, taşrayı "güzelleme, olumlama" olarak karşımıza çıkmaz ancak yine de modernliğin uzağında olmayı "inancı ve hakikati keşfinin ilk şartı" gibi sunarak olumlar. Bu olumlama, yönetmenin taşrayı "sılayi rahim" (Er ve Civan, 2010:74) tabiriyle tanımlamasıyla belirginleşir, taşra Kaplanoğlu için "ait olduğumuz yer" ve "bir başlangıç noktası" dır. Bu başlangıç, manevi alanın keşfinin başlangıcıdır.

Yönetmenin filmlerinde ön planda olan bir başka öge de "doğa" dır. Doğa tüm canlı ve cansız varlıkları ile Kaplanoğlu'nun filmlerinde vardır ve duyum anlarının yaratılmasında önemli bir rol üstlenirler. Bu öğeler Kaplanoğlu'nun filmlerinde birer simge olarak yer almazlar (Şirin, 2010:162). Duyum anlarının öğeleri olarak manevi olanı işaret etme niyetiyle filmlerin içine yerleştirilirler:

"Soru: **Yumurta**'da Yusuf karşısına çıkan köpeğin bir nevi onu durdurmasıyla şehre dönmekten vazgeçiyor; **Süt**'te bir balık annesinin evlenmek istediği adama taş atmaktan onu alıkoyuyor; **Bal**'da bir arı defterine konarak adeta onu babasının ölümünden haberdar ediyor. Filmde tabiat daima konuşuyor. Halbuki günümüzde tabiatın sesini duymadığımız ölçüde maneviyattan da uzaklaştık.

Semih Kaplanoğlu: Her birinin ayet olduğunu düşünürseniz başka türlü ele alamazsınız. Ben de öyle bakmaya çalışıyorum. İnsan yüzüne, doğaya, her şeye o gözle bakma insiyakı oluşuyor. O zaman da öncelikler

dramatizasyon, karakter vs. kendi içinde başka bir süreçten geçmeye başlıyor. Batı algısı, tabiatı ehlileştirilmesi, ele geçirilmesi gereken bir şey gibi görür. Bizde böyle değildir. Bizi kendimizden uzaklaştıran, aynı zamanda doğayla irtibatımızı bozan şeylerdir." (Deniz ve Pay, 2010:91)

Kaplanoğlu, filmlerindeki her öge gibi doğa öğelerini de zaman ile ilişkili olarak konumlandırır. Doğaya bakış, zaman duygusu ile birlikte biçimlenir. Bu biçimlenme, manevi alana açılan bir yönelimdir. Bu anlamda doğa öğeleri, kadraj dışındaki "Yüce" nin varlığını işaret eden birer duyum nesnesi haline gelmektedir:

"Zaman duygusu, nefes alan bir hayatı ve tabiatı göstermek için çok önemlidir. Tüm hayatın ve doğanın seküler hale getirilmiş olduğu bir dünyaya, nefes alan doğayı, yukarısını işaret eden kâinatı gösterebilmek çok büyük önem arz eder. Ruhundan soyulmuş doğanın, ruhunu hala koruduğunu göstermek... Tarkovsky bu konuda eşsiz bir yönetmendir. Kaplanoğlu da özellikle manzara çekimleriyle benzer yönde hareket eder. Rüzgar, ağaçlar, belli belirsiz cırcır böceği sesleri ve doğanın sesi haricinde her türlü sesin kesildiği sahnelerle mutlak sessizlik anları, zaman akışı içinde ve zamanla birlikte planları doldurur. Doğa ruhsuz bir şey değil, ruhunu, gören gözlere açmayı deneyen bir şeydir Kaplanoğlu filmlerinde." (Gülşen, 2011(a):51

Dünyaya Olan İnancı Yeniden Sağlama:

Zaman-imgeye dayalı sinemanın tarihçesinde bahsedildiği gibi, temel olarak karakterin dünyaya inancının zayıflaması/yok olması söz konusudur. Buradan yola çıkarak incelenecek filmlerde öncelikle karakterin travması tanımlanacaktır. Daha sonra da Deleuze'un zaman-imgeye dayalı sinemaya atfettiği "dünyaya olan inancı yeniden sağlama" özelliğine hizmet eden yaklaşım belirtilecektir. Şu ana kadar da ısrarla ortaya çıktığı üzere, Kaplanoğlu bu inancı dini inanç/Yaratıcı'ya inanç üzerinden temellendirmektedir. Bu sebeple sahnelerde dini öğelerin kullanımı incelenecektir. Ayrıca, aşkınlık ve inanç arayışını modellediğimiz yönetmenlerin filmlerinden yola çıkarak somutlaştırmaya çalıştığımız özellikler de sahnelerde aranacaktır. Bu özellikler kodalar, günlük olanın mucizesi, gerçeğin belgeselvari

yüzü, statis-disparite gibi özelliklerdir. Ayrıca şiir ile ilişki kuran sahneler de bu özelliğe hizmet eden sahneler olarak incelenecektir.

Semih Kaplanoğlu'nun film yapma amacı kutsal olanı, Yaratıcı'yı, manevi alanı ifade etmektir. Ancak bu ifadesinde, inancı semboller üzerinden anlatmanın sıkıntılarından bahsederek aşkın üslubun peşinde olduğunu ifade eder:

"Sanatın da metafizik bir boyutu olduğunu, olması gerektiğini düşünüyorum. Bu nedenle filmlerimde de bu yaklaşım öne çıkıyor."
(Ertan, 2009)

Yönetmen, hedeflediği sinema dilinin ve sinema yapma amacının, toplumsal ve sanatsal ilişkileri üzerine de düşünmektedir:

"İslam ve tasavvuf anlamında Türk sineması hep çok şematik şeyler yapmış. Ya çok düz dini filmler çekilmiş ya da dine bir ney sesi veya bir mezarlık görüntüsü kadar yer açılmış. Halbuki Türk toplumu dinle çok işli dışlı şekilde yaşıyor, bu göz ardı edilemeyecek bir mesele. Fakat aldığımız eğitim ve yetiştirilme tarzımız bizi bu şekilde şartlandırmış. Bir tarafta hayatını dini gereklere göre yaşayan, kurban kesen veya namaz kılan insanlar vardır. Biz de aydınlar olarak romanımızı yazar, filmimizi çeker, müziğimizi yapar, okur, dinler, seyrederek veya tartışırız." (Ertan, 2009)

Kaplanoğlu, sinema ve aşkın üslupla ilişkisini sadece İslam üzerinden kurmadığından bahseder. "... sadece İslami bir bakışla ya da herhangi bir tek tanrılı bakışla söylemiyorum, inanca çok daha genel bir perspektiften bakarak sinema yapmaktan söz ediyorum" (Şirin, 2010:93) derken aşkın üslubu evrensel bir kavrayışla temellendirdiğinin altını çizmektedir. Kaplanoğlu aşkın üslubun niteliklerini ve aşkın üslubun "olmadığı" durumu şu şekilde tanımlar:

"Soru: Hakikat sizin için nedir?

Semih Kapğlanoğlu: Allah'ın varlığı ve O'nun kurduğu kainattır. O'nun varlığını hissettiğimiz her an hakikate yaklaşıyoruz. Film yaparken ister istemez bu konuda bir pozisyon alırız; ya insanı sadece insandan ibaret bir hayat içinde kurgularız ya da insanın hakikatini, kozmik olanla bağına hissettiririz. 'Bağına hissettirmek' diyorum çünkü hakikati bütünüyle algılatmak, ortaya sermek mümkün değil. Ancak bazı ipuçlarını, hisleri, izlenimleri paylaşabiliriz. Hepimiz aynı ruhtan üflenmişsek bizi birbirimize bağlayan ortak bir şey var demektir. O ortaklığı paylaşmak ve sinemayla yansıtmaktır bence önemli olan... Ben, elimden geldiği kadar, ibadet eder gibi film yapmaya çalışıyorum. Elimden geldiği kadar, çünkü bunun bir ölçüsü yoktur. Kimse 'Ben falancadan daha çok ibadet ediyorum' diyemez, farklı bir dinden olan insanlar için bile söyleyemez bunu, çünkü herkes hakikati kendince hisseder." (Şirin, 2010:206-207)

Kaplanoglu "manevi gerçekçilik" tanımının, yaptığı sinemayı tarif edebilecek bir tanım olduğunu belirtir (Şirin, 2010:185-186). Kaplanoglu'na göre bu tanım, soyut bir manevi dünyaya dalmayı değil, gerçek hayatın içinde maneviyatın izlerini aramayı niteler. Bu durum, Kaplanoglu'nun inancın ifadesine dair yaklaşımının da sinematografik ip uçlarını vermektedir. Kaplanoglu "Bu üçleme aslında ... görünmeyenin, seyirciyi çerçevenin dışına yöneltmenin isteği ile yapıldı" (Ertürk, 2007) diyerek inanç inşasının temelinde kadraj dışılığı olduğunu belirtmektedir. Sadece kadrajdışılık tek başına inancın inşası için geçerli değildir. Bu temel, diğer aşkın üslup belirtileriyle birlikte ele alınmalıdır. Kaplanoglu'nun eşi Leyla İpekçi, yönetmenin manevi alan ile kadraj dışını ilişkilendirmesi hakkında şöyle söyler:

"Soru: Maneviyat Semih Kaplanoglu'nda da sizin sanatsal üretiminizde de önemli. 'Öte taraf' düşüncesi sanatsal üretiminizi nasıl etkiliyor?

Leyla İpekçi: Bana göre bir sanat eseri burayı ve buraya ait olanları 'orayı' bize gösterir gibi anlatabilmeli. Bir 'öte'den bakış katabilmeli varlığa. 'Orası' ile burası arasında hakikatin diyalektiğinden ziyade, hakikatin birliği var. 'Orası' buranın izdüşümü. Ayrı ve bölünmüş değil. Aynı anın içinde mevcut. Bunun bilgisi bizim asli tabiatımızda var. 'Oradan' geldiğimiz için geçmişimizde, 'oraya' kavuşacağımız için

geleceğimizde. Kaynağın varlıkla ilişkisi her şeyde; onu uzakta aramak gerekmez. 'Kayıp' olana bu şuurla baktığınızda 'gayb' olanı görebilirsiniz. Sanat eseri bunu bize gösterdiği ölçüde zamanları ve mekânları kuşatabiliyor." (Tekerek, 2010)

Semih Kaplanoğlu; "Allah rızası için film yapıyorum" (Yaşa, 2010) ve "Yaptığımız filmler hayırlara vesile olsun" (Deniz ve Pay, 2010:92) diyerek, aşkınlığa İslami çıkış noktası ile bir bakıştan yana olduğunu netleştirmektedir. Bu noktada, çalışma için ilginç bir farklı bakış ortaya koyan Enver Gülşen'in Deleuze ile ilgili görüşlerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Gülşen, Deleuze'ün zaman, sinema ve düşünce arasında kurduğu bağlantıyı eksik bulur ve eksikliği "Doğu" bakışını yansıtmamak olarak nitelendirir. Bu aşamada Gülşen'in görüşlerini olduğu gibi alıntılanarak vermek daha doğru olacaktır:

"Manevi/dini bir filmin ana problemi görünmeyen, bilinmeyen görünür bilinir hale getirilmesi problemidir. ... Gerçek ve alegorik katmanların içerisinde tutuklu kalmış bir sinema filmi, dil içinde diller birlikte var olduğu için, izleyicide deneyim yaratma konusunda kabızdır. Epistemolojik düzlem, aktarılmaya çalışılan dini/manevi bilgiyi, bir tür söylem veya propaganda olarak kurar. Sinema bu noktada diğer sanatların 'görselleştirilmiş' bir versiyonuna döner ve kendi imkanlarını kaybeder.

...

Zamanı doğru ele alan bir sinema filmi, manevi/dini deneyim alanına, gerçek ve alegorik katmanlarındaki konu dini/manevi olsun olmasın, direk olarak erişme imkanına sahiptir. Zamanın kendisi, kutsal zaman ve Ebediyet bilgisine vakıf bir yönetmenin kamerasının gözünde maneviyata otomatik olarak açılır. Peki, Nasr'ın dediği gibi, Ebediyetle zamanın kesiştiği, zamansızlığın deneyimine imkan veren zaman, sinemada nasıl aktarılır?

...

Düşünmenin bir formu olarak kavramsal olana öncelik veren felsefe, Deleuze'ün belirttiği gibi, kavramları içkinlik düzleminden mantıksal

süreçler aracılığıyla çıkarırken, sinema tam tersi bir yoldan ilerler. Sinema, içinde bulundurduğu görsel ve işitsel imkanlarıyla ve görselliği zaman içine gömebilme potansiyeliyle, kavramsal düşüncenin dolayıcılığının tam tersi şekilde, dolaysız olarak düşünce ve manevi deneyime yol açar.

Bizim için aşılması gereken bir çıkış noktası olan Deleuze'ün görüşlerini zaman algısı açısından kısaca ele almak bu aşamada faydalı olabilir.

...

Ancak Deleuze'deki en önemli eksiklik, onun bakışını belirleyen kültür sahasının dışına çıkmaktaki başarısızlığıdır bana kalırsa. Çünkü Deleuze, felsefe tarihini ele alırken, zaman konusunda neredeyse binlerce yıldır çok daha derin açılımlar ortaya koyan Uzakdoğu bilgelikleri ile İslam düşünce ve sanatını biliyor görünmez.

Deleuze'e göre Nietzsche'nin 'oluş'una tekabül eden bir zaman anlayışı söz konusudur.

...

Bizim, yukarıda Nasr'dan alıntıyla İslam ve Doğu bilgeliklerinden hareketle ele almaya çalıştığımız zaman kavramı, Deleuze'ünkini kapsar, ancak onunkinden çok daha geniş kapsamlıdır. Ontolojik düzlemde bir deneyimdir zaman ve bu yönüyle sadece düşünceye değil, ebediyete de açılır. Deleuze'ün zaman kavramı, insana kendi yatay gerçeklik düzeyinde bir deneyim imkanı sağlarken, bizim, Nasr'dan hareketle İslam düşüncesiyle birlikte ele almaya çalıştığımız zaman kavramı, sadece yatay ve içeri doğru değil, yukarı ve aşkın olana doğru da bir deneyim sağlar. Bu bir hakikat deneyimidir. Ebediyet, ân, zaman aracılığıyla Tanrı ile ilişkinin anlaşıldığı bir hakikat deneyimi...

...

Deleuze'ün oluş kavramı ile tasavvufun oluş anlayışı arasında bir bağ vardır elbette. Ancak o bağ, tasavvufun manevi deneyimini açıklamaya yetmez. oluş, Deleuze'de yatay gerçekliğe açılır ve o gerçeklik dışında bir hakikatin var olmadığı bir durumu imlerken, tasavvufta insani deneyimin hakikatle kurduğu bağın her aşamada genişleyen sınırlarının sonsuzluğunu ifşa eder. Sınırlar genişledikçe 'yakîn' düzeyi yükselen insanın, yaşadığı deneyim aracılığıyla cehaletinin farkına varmasıdır

tasavvufi bir oluştan anladığımız. Bildikçe bilgisinin azlığının, yükseldikçe ne kadar alçakta olduğunun farkına varan insanın... Ama bu, bir hakikat yoktur anlamına gelmez. Mutlak Hakikat vardır, oradadır. Sadece perdelerimizden sıyrılmamızı bekler. Oluş, esfel-i sâfilîn düzeyinden ahsen-i takvîm düzeyine yükselen insanın, her menzilde deneyimlediklerinin sonsuzluğudur.

Tarkovsky'nin 'zaman basıncı-baskısı' adını verdiği ritm duygusunun yaratılması, doğal olayları sabitleştirmek gibi algılanan sinemanın değil, tasavvufi bir oluşu aktarmak isteyen bir sinemanın oluşturması gereken bir 'akış' olarak özellikle dikkatle incelenmelidir. Tarkovsky, bu oluş halini aktarmak için sık sık Japon şiirinden, Basho'nun haiku'larından ve Uzakdoğu müziğinden örnekler verir. Tarkovsky'nin örnek verdiği şiir ve müzikler bir oluşa, ânda genişleyen sonsuzluğa işaret ederler. Sinemanın da yapması gereken, ânda sonsuzlukla ilişki kurma yöntemlerini bulabilmektir. Tarkovsky'nin dediği gibi, görüntü, yönetmenin şöyle ya da böyle ifade ettiği bir anlam değil, yağmur damlalarında yansıyan bütün bir dünyadır.

Son tahlilde Deleuze'yen anlamda, görüntünün yaşamın bir 'simgesi' olarak ele alınması, bizi hareket imgesine götürür. Ancak görüntünün hayatın tekilliğini ve bir daha tekrarlanamazlığını aktarabilme yeteneği bizi zaman imgesine götürmektedir. 'Hayatın tekilliğinin' deneyimlenmesi meselesi tasavvufî bir zaman ve ebediyet deneyimi için önemli bir çıkış noktasıdır. ... Zaman imgesi ya da zaman basıncı, film şeridine dökülmüş öznel bir zamanın, her izleyicide kendi içsel öznelğinde yansması imkanını verir. Peşinde koşulması gereken, bir takım entelektüel düşünce olaylarının kurgu ile aktarılması değil, hayatı mümkün olan en yalın haliyle aktarabilmek olmalıdır. Bu yalın hal, izleyicide, kendi iç dünyasında bir düşünce, bir kırılma yaratır ve izleyiciye, gördüğünü kendi hayatında anlamlandırma imkanı verir. Kaplanoğlu'nun 'manevi gerçekçiliği' işte bu yalınlık üzerine inşa edilir. Hayatı tüm yalınlığıyla, zaman içinde yüzerken aktarmak anlamında gerçekçi; o hayatın ebedilikle kesişme noktasını inşa etmek açısından manevidir Kaplanoğlu sineması." (Gülşen, 2011(a):42-47)

Gülşen bu yaklaşımdan yola çıkarak sanat eserinin katmanlarından bahseder. Bu katmanları şöyle sıralar: (Gülşen, 2011(a):38)

- Görünürdeki gerçekliği barındıran birinci düzey
- Alegorik anlamları barındıran ikinci düzey
- Tinsellik olarak nitelenen dördüncü düzey
- Marifet katmanı-dördüncü düzey

Gülşen için aşkın üslubu ortaya çıkaran katmanlar üç ve dördüncü düzeylerdir. Gülşen üç ve dördüncü düzey arasındaki ilişkiden yola çıkarak ortaya bir aşkınlık tanımı koymaktadır:

"Bir sanat eseri, ister bir roman, resim, ister bir film olsun, bu üçüncü katmana açılabilirdiği oranda ve bu üçüncü katmanın, ikinci katmanı sembollerinden soyup saf bir şiirselliğe ulaştırabilirdiği oranda başyapıt değeri kazanır ve zamandan, mekandan, kültürden bağımsız bir halde yaşamını sürdürebilir. Tinsel katman, aynen bir mistik deneyim gibi, sanat eserini, izleyicisinin/okuyucusunun kendi ruhsal deneyimine ortak eder ve eseri, her kişinin kendi deneyiminde, kendi tinselliğinde yaşatır. Artık, alegorik katman sanatçının gizli niyetini saklamak üzere kullandığı sembollerin cirit attığı bir alan değil, her kişide farklı bir deneyim alanına imkan veren ve tinsel alanla bütünleşen bir alan olur. Gerçeklik katmanı böylece ilk andaki görünürlüğünü yavaş yavaş yitirip, hakikate açılan bir kapıya dönüşmeye başlar. Bu katmandaki sûret manaya dönüşmeye başlar.

Bu üç katmanın dışında ve hepsinin üstünde bir de dördüncü katman vardır ki bu katmanın adı marifet katmanıdır. Hakikat ile hakikatin bilgisinin sızdığı son katman tinselliğin deneyimine imkan veren, ancak orada kalmayıp, o deneyimden bir marifet, bir hakikat imleyebilen katmandır. Sinemanın önemi tam da burada ortaya çıkar. Sinema doğal yapısıyla tinsel katmana erişme potansiyeli taşır. Ancak, sinemayla varoluşun ve nihayetinde Varlığın arasına giren 'dil engelleri' sinemanın

maneviyatın asıl alanına, yani tinsel ve marifet mecrasına taşmasını engeller." (Gülşen, 2011(a):39)

Kaplanoğlu da filmlerinde bu tür bir katmanlı yapı oluşturduğunu söylemektedir:

"Filmlerimin çok katmanlı olması için gayret gösteriyorum. Yeni imgeselliğin düz okunmasının ötesinde ona başka katmanlarda da okunabilirlik kazandırmaya ve onu yaymaya yönelik bir derdim var kuşkusuz." (Er ve Civan, 2010:79)

Yönetmen, şiirsellik ile ilişkisini de maneviyat üzerinden kurmaktadır. Kaplanoğlu, sinema dilinde şiirselliği etkin kılmaya çalışırken, bunu yapmaktaki amacını "dilden sıyrılıp hakikati bulmaya çalışmak" (Gülşen, 2011(a):27) olarak tanımlar. Metafizik alanı; şairlerin (Şirin, 2011:23) algı alanı olarak nitelendirmek gerektiğinden bahseder:

"Şiir ve müzikte olan o 'dilsiz' dil olmak hâli, sanırım tasavvufi bir sinema için de geçerli olacaktır." (Gülşen, 2008(b))

Sözü edilen "dilsiz" lik ile kast edilen, sinemanın aşkın bir dil kullanmasını engelleyen öğelerden kurtulmaktır. Başta "hikaye anlatıcılığı" olmak üzere "sinemanın konuşması" demek olan bileşenler, Kaplanoğlu'na göre sinemanın şiirselliğini, maneviyatı işaret etmesini engellemektedir.

Kaplanoğlu şiirin birebir karşılığını sinemada bulmaktan bahsetmez (Şirin, 2010:61). Bu anlamda, filmlerinde somut olarak görülen/duyulan "şiir", "şiir kitabı", "şair" gibi tanımlamalar, karakterler üzerinden Kaplanoğlu'nun ortaya koyduğu "dilden kurtulup hakikate ulaşma" arzusunun motifleri olarak ele alınmalıdır. Kaplanoğlu, şiir ile filmlerinin arasında da bu yöntemle bir tür akrabalık (Taşçıyan, 2009) oluşturmaktadır.

2.2.Yusuf Üçlemesi Filmlerinde Zaman-Imge Dramaturjisi Yaklaşımının Örneklerini Aramak

2.2.1.Yumurta

2.2.1.1.Sahne Çözümlemesi

***Sahne 1:** Jenerik: Siyah ekran üzerinde filmin jenerik yazıları geçer.*

Betimleyen ses, Doğa: Kent dışı bir alanda bulunduğumuzu işaret eden sesler duyarız. Doğaya ait sesler olarak nitelendirebileceğimiz koş, böcek, koyun, köpek sesleri, bir fon oluşturmadan daha çok mekanı betimleme amacıyla kullanılmışlardır. Siyah ekran üzerinde başlayan sesler görüntünün belirmesiyle de devam eder.

***Sahne 2:** Yusuf'un annesinin uzun yürüyüşü-prolog sahnesi.*

Plan-sekans, Zamanın kendisi, Saf sessel-görsel durum, Süre: Yönetmen burada, filmin nasıl bir dil üzerinden gideceğini seyirciye göstermektedir, Bu bir uyarı (Büker ve Akbulut, 2009:12) olarak da nitelendirilebilir, seyirci koştura koştura finale sürükleneceği bir filmle karşı karşıya değildir. Bu duruma hazırlanan sadece seyirci değildir, filmin ilerleyen aşamalarında Yusuf da bu hâle doğru evrilecektir. Bu sahne, her şeyin kendine has bir zaman ritmi içinde aktığını (Gülşen, 2011(a):30) seyirciye duyumsatmaktadır. "O şeyin kendine has ritmi" bozulmadan aktarılmalı ki asıl duyumsama ve deneyim gerçekleşsin. Seyirci, Yusuf'un, taşranın kendine has ritmine uyum sağlamasını ve böylece kendi "süre" sini keşfetmesini seyredecektir. Karşılaşacağı bu "seyir" in nasıl bir deneyim olacağını bu sahnede hisseder. "Kendine has ritmin" bozulmaması, olayların gerçek süreleri (Büker ve Akbulut, 2009:11) içinde verilmesini gerektirir. Böylece zaman görünür hâle gelmektedir. Bu sahnenin tek plan yani plan-sekans olması da bu amaca hizmet eden bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Seyircinin, filmin imge anlayışını ilk hissettiği yer de bu prologtur. Özellikle zamanın plan-sekans ile saf olarak kadrajdaki varlığı, bir anlamda seyircinin "imge" yi arayıp bulması için bir "bekleyiş" hâlidir:

"Bu plan, Deleuze'cü sinema-zaman imgesine hizmet eder. Bir süre eylemi takip eden izleyici eylemin durağanlığından dolayı bakmaktan vazgeçer ve yaratılan imgeye sorular sormaya ya da onun üzerine düşünmeye sevk edilir." (Eşli, 2012:226)

Kadrajdışılık, Betimleyen ses: Bu sahnede kadraj dışından gelen sesler de önemlidir. Koyunları ve köpekleri görmeyiz ama varlıklarından emin oluruz (Büker ve Akbulut, 2009:9). Kadraj dışında kalan bu varlıklar, filmin ilerleyen zamanlarında bu sefer seslerine eklenen görüntüleri ile birlikte kadraj içine gireceklerdir. Özellikle bu hayvanların kadraja girdiği kilit sahneler düşünülürse, bu sahnedeki kadraj dışı ses durumu özenle tasarlanmış bir betimleme durumudur.

Doğa: Filmin ölüme dair bu sahnesi, ölümün tarif edilemezliğini (Hakverdi, 2013:59) de duyumsatmak amacındadır, bu sebeple kadrajın içinde "sis" vardır. Sis, hiçbir zaman görünmezlik demek değildir; az ya da çok "belirsizlik" demektir. Sisin içine girildikçe önünüz açılır, siz ardınızda kalanlar için görünmez olursunuz ama ilerledikçe sizin daha önce göremediğiniz şeyler de size görünür olur. Bu, Kaplanoğlu'nun manevi alanla ilgili önemli bir fikrini ortaya koymaktadır. İslami bakış açısıyla manevi öğeleri filmlerine yerleştiren Kaplanoğlu'nun, bu sahnede duyumsattığı duygu, ölümden sonraki hayatın varlığı duygusudur.

Sahne 3: *Filmin adı siyah ekranda belirir.*

Sahne 4: *Yusuf sahaf dükkanındadır. İçeri çekici bir kadın elinde bir şişe şarapla girer. Beğendiği kitabı şarapla takas etmeyi önerir. Yusuf kabul eder.*

Ev: Bu sahnede Yusuf'un ilişmiş olma hâli söz konusudur, kentin içine dahil olmamış, içerideyken dışarıda kalmış bir hâldedir. Burası Yusuf için hem işyeri hem de evdir. Çayını, yatağını, müziğini her şeyini buraya taşımıştır. Yusuf, tam olarak

Deleuze'ün bahsettiği karakterdir: (Büker ve Akbulut, 2009:29) Modern insan ile dünya arasındaki kopuşun göstergesi olan zaman-imgenin işaret ettiği "modern insan" dır.



Filmden Kare 1: Hem kentin hem de yatağın kenarına ilişmiş Yusuf. [YUMURTA]

Kadın karakter: Seyircinin en yakınına kadar gelip kendini gösteren kadına Yusuf bakmaz. Buradaki kadın imgesi, ileride karşımıza çıkacak Ayla'dan farklıdır. Kentteki kadın elinde şarapla gelir, bir erkeğin hoşlanarak bakabileceği bir görsellik (mini etek, göğüs dekoltesi) sunar. Ayla ise çay önerir. Daha sonra aydınlık ve ferah olarak göreceğimiz sahnelerde gelişir Ayla ile Yusuf'un iletişimleri, ancak sahaf dükkanı aydınlık ile loş arasındır (Gedik, 2007). Yusuf'un Ayla'yı gizlice izlediği anlarda ise ensesine baktığını görürüz.



Filmden Kare 2: Seyirciye dahi sergilenen güzelliğe dönüp bakmayan Yusuf.

[YUMURTA]

Sahne 5: Siyah ekran üzerinde jenerik ve sesler.

Sahne 6: Araba içinden, Yusuf'un Tire'ye gidişi.

Dini öge: Taşraya gelmenin ilk emarelerinden biri duyulan sabah ezanıdır. Kentte duyulmayan bazı sesler artık duyulur. Kaplanoğlu'nun amaçladığı nokta ile de alakalı bir durumdur bu.

Sahne 7: Yusuf arabadan iner sokaklarda yürümeye başlar.

Dini öge: Camiden gelen dua sesi ve dua edenler. Bu da taşraya ait bir şeydir. Taşrada, özellikle Cuma namazı, teravih namazı gibi toplumsal olarak önemli "zaman" larda camideki dua, Kur'an sesleri hoparlör ile dışarıya verilir. Bu tamamıyla taşranın zamanı ile ilgili bir şeydir. Yusuf, taşranın zamanını duyumsamaya ezan-dua ile başlamıştır. Yine bu yolculuk sırasında pazarın içinden geçen insanlardan bazılarının camiden gelen duaya ellerini açarak eşlik ettiklerini görürüz. Bu da yine taşraya ait bir durumdur.



Filmden Kare 3: Camiden gelen duaya el açarak eşlik eden insanlar ve Yusuf.

[YUMURTA]

Taşra, Zamanın kendisi, Saf sessel-görsel durum, Betimleyen ses:

Yönetmen Yusuf'un kasaba içinde eve kadar olan yolculuğunu da bize uzun uzun gösterir. Her ne kadar planlara bölünmüş bir yolculuk olsa da bu bize taşradaki zamanı duyumsatma amacını taşımaktadır. Bu sahnedeki motorsiklet sesi, insan kalabalığı ve dua sesi ile birlikte taşranın 'hâl' ini duyumsatma amacını taşıyan bir imgeye dönüşmüştür.

Sahne 8: Yusuf evin kapısına gelir ve evin içine doğru ilerler.

Ev: Yusuf, her ne kadar uzun zamandır buraya gelmese de evinin kapısı yine kendisine açıktır. Avlu kapısını hafifçe iterek açması ve evin kapısının da açık görünmesi, "ev" in Yusuf'u bekler hâlde olması ile ilgilidir. Yusuf, evine dönerken hiçbir engelle karşılaşmaz (Büker ve Akbulut, 2009:32), fazla zorlanmadan, yokuşlar merdivenler çıkmadan evine kolayca ulaşabilir. Bu engelsiz ve akıcı yürüyüş, bir deneyim hâlini alarak seyircinin de deneyimlemesini istediği bir "yuvaya dönüş" rahatlığını betimler. Tedirgin olmadan, kimseyi rahatsız etme korkusu hissetmeden, ne çok yavaş ne de çok hızlı bir "eve doğru yürüyüş" sahnesi izleriz.



Filmden Kare 4: Yusuf'a açık olan avlu ve ev kapısı. [YUMURTA]

Sahne 9: *Yusuf evin içinde boş bir yere ilişir. Onu tanıyanlar 'başın sağolsun' deyip teselli etmeye başlarlar.*

Dini öge: Kur'an sesini daha net duyarız.

Sahne 10: *Yusuf annesinin cenazesinin başında.*

Zamanın kendisi, Saf sessel-görsel durum: Kur'an sesine eşlik eden saat sesi ve sahnenin tek plan olması, zamanın hissedilmesi ile ilgilidir. Yusuf yavaş yavaş zamanı duyumsamaya başlar. Yusuf'un zamanı fark etmeye başlaması; taşranın "süre"sini hissetmesine neden olur ve belleği harekete geçer. Görüntü rejimi bölümünde bahsedilecek olan kadraj dışına bakmanın amacı budur. Bu bakış bir zaman gediğidir ve Yusuf'un geçmişi ile bağ kurar. Görünüşte yanındaki pencereden dışarı bakmaktadır. Ancak taşranın zamanı Yusuf'un süresini etkin hale getirmeye başlamıştır. Yusuf'un kendi içine yolculuğunun gerçekleşmesi için ilk şart belirlemeye başlamıştır. Yusuf zamanla tartışmasını, kavgasını sonra erdirmeli ve kendini bu akışa bırakmalıdır (Şirin, 2010:128-129). Bundan sonraki önemli noktalar da (adak yüzünden ayrılamamak, eski dost yüzünden ayrılamamak ve en sonunda köpek yüzünden ayrılamamak) Yusuf'un bu akışa direnme hamleleri olarak karşımıza çıkacaktır.

Zaman Yusuf için şu anda çok ağır işliyor olabilir. Ancak zamanın ağırlığı ya da hafifliği, genişliği ya da darlığı insanın içindeki süre ile ilgilidir (Şirin, 2010:128-129). Yusuf, kendi süresini keşfetmeye fark etmeden de olsa Anne'nin cenazesinin başında beklerken başlar. Sahnedeki saat sesi saf sessel bir imge halini alarak Yusuf'un kendi zamanını hissetmesi için bir betimleme işlevi üstlenmiştir. Saatler, özellikle de sesleri ile filmin her yerine sızmıştır (U.Şirin, 2007). Belki önce seyirci sonra da Yusuf bu sesi duyacak ve "dinlemeye" başlayacaktır. Buradaki "dinleme" kulak kabartıp algılama anlamında değil, saat sesinin betimlediği zamana katılmaya niyet etme anlamındadır.

Kadrajdışılık: Bu sahnede Yusuf kadraj dışına doğru bakar. Ancak nereye doğru baktığını görmeyiz. Kaplanoğlu, karakterlerini kadraj dışına baktırmalarının amacını iki şekilde açıklamıştı: birincisi genel olarak filmin kadraj dışına yapacağı referanslar için bir izlek ortaya koymak. Yani filmin toplamda söyleyeceği "manevi alanı işaret etme" nin kadraj dışı bakışlarla izlek olarak sunulması hâli. İkinci olarak bu sahneler, Yusuf'un gençliği ve çocukluğunda baktığı yerlere baktığı yani belleğinin harekete geçtiği zamanlardır. Kaplanoğlu karakterin bakışlarının kadraj dışına kaymasının, "ölüm karşısında hissedilen acizliğin kişi ile dünya arasına koyduğu mesafeden dolayı kişinin bakışının nesneye tutunamamasından" kaynaklandığını belirtir (Erdoğan, 2007).



Filmden Kare 5: Yusuf'ın kadraj dışına bakışları. [YUMURTA]

Sahne 11: Bir ağacın altından cenazenin getirilişini izleriz.

Kameranın yeri: Annenin daha önce bu yolu kat ettiğini biliyoruz. Bu bize prologta gösterilmişti. İşte bu sebeple, bu sahnede kameranın da konumundan yola çıkarak, kameranın Anne'nin gözü olarak konumlandırıldığını söyleyebiliriz. Kamera ağacın arkasında cenazeyi bekliyor gibidir. Bu, aşkınlıkla ve inançla ilgili bir durumu da ortaya koymaktadır. Prolog'ta da görüldüğü üzere Anne kadrajdan tam olarak çıkmamıştır.



Filmden Kare 6: Anne'nin bakışı olarak yorumlanabilecek kamera konumu. [YUMURTA]

Sahne 12: Mezar başında defin tamamlanmış. İnsanlar Yusuf'a taziyelerini bildirmektedirler. Yusuf küçük çocuğa mezara su dökmesi karşılığında para verir. Sonra kesme ile Yusuf'u mezarlığın kenarında dikilip sigara yakarken görürüz. Sonrasında sola devinen kameranın gösterdiği yola soldan girerek yürür.

Dinsel öge: Mezarın başındaki İmam "Ya Zehra" diye başlayan bir dua okumaktadır. Bu, "telkin" (T.C. Başbakanlık Diyanet İşleri Başkanlığı, Din İşleri Yüksek Kurulu Başkanlığı, Dini Kavramlar Sözlüğü) adı verilen bir dini uygulamadır. Gömülen kişi mezara ilk geldiğinde sorgu melekleri gelip birkaç soru sorarlar: "Rabbin kim? vb". İmam, bu sorgu sırasında dehşete düşen ruha yardımcı olmak için bu "dua benzeri" metni okumaktadır.

Çocuk karakter: Yusuf'un belirgin bir şekilde iletişimde bulunduğu ilk karakter bu küçük çocuktur (Büker ve Akbulut, 2009:26). Film ilerleyen kısımlarında bu çocuk Yusuf'un çocukluğunu imgeler hale gelecektir. Bu sebeple bu ilk yakın iletişimin çocukla kurulması önemlidir. Sahnenin sonunda Yusuf sigarasını yakarken çocuğun arkadan koşarak geçmesi de bunu destekler. Yusuf duruşu ve sigara yakışı sebebiyle bir yetişkin görünümündedir, arkasından geçen çocuğu, sonraki sahneleri de düşündüğümüzde, Yusuf'un yavaş yavaş görünür olan çocukluğu olarak düşünebiliriz.



Filmden Kare 7: Yusuf'un, arkasında beliren "çocukluğu". [YUMURTA]

Yusuf taşranın zamanını hissedip kendi süresini buna denk getirdikçe belleği yavaş yavaş aktif hale gelmekte ve oluşan zaman gedikleri sayesinde anılar belirginleşmektedir. Bu anılar, zaman-imgedeki süre kavramına uygun olarak "hayal vb" değil filmin içinde geçen "sanal anı" lar olarak görünür. Sanallıktan kasıt "aslında hiçbir filmsel gerçeklikle altı çizilmeyen" anlamındadır. Küçük çocuğu Yusuf'un küçüklüğü olarak bize düşündüren şey "süre" yi keşfetmemiz ve karakterin belleğinin izlerini görmeye başlamamızdır.

Kameranın yeri: Bu planın sonunda kamera sola devinir, bir yol gösterir. Yusuf soldan kadrage girerek yolda yürümeye başlar. Yusuf'u buraya yönelten

dramatik olarak kasabaya, eve dönme istediğidir. Ancak yönü gösteren kameranın niteliği başa bir duyum hâlinin altını çiziyor olabilir, mezarlığa girişte konumu itibarıyla Anne'nin yerine geçmiş olan kamera, mezarlıktan çıkışta da Anne'nin yerine Yusuf'a yol gösteriyor durumda olabilir. Bu, dramaturjik olarak Yusuf'un Anne'nin istediği yola girmeye bir anlamda "hevesli" olduğunu da duyumsatır. Film boyunca sözleri ve davranışları ile karşı çıksa bile belki Yusuf da içten içe "yuva" sınırın süresini duyumsamaya ve ona teslim olamaya isteklidir. Yusuf'un, Anne'nin vasiyeti sebebiyle Tire'den bir türlü ayrılmadığı düşünülürse, buradaki kameranın Yusuf'un belleğindeki Anne'nin varlığını duyumsatma amacıyla bu hareketi yaptığı söylenebilir.

Sahne 13: *Yusuf yemyeşil bir kadrain iç tarafındaki ormana doğru yürümektedir. Ormandaki ağaçların rüzgarda sallandığın izleriz. Bir elde yumurta görürüz. Yumurta elden düşer ve kırılır. El, Yusuf'un elidir. Uçan bir kuş sürüsünün gürültüsüyle birlikte Yusuf'un uyanışı verilir.*

Rüya, İrrasyonel kesme: Yusuf'un elindeki yumurtayı düşürdüğü planların rüya olduğunu iki şekilde anlarız. Birincisi; yumurta kameranın içine doğru düşer ve parçalanır, seyircinin yüzüne düşer gibi. Filmin şu anki akışı içinde bu kesme irrasyonel görülmektedir. İkincisi sondaki Yusuf'un uyanma planı. Bunun dışında rüya planlarına bir giriş-çıkış efekti yoktur. Rüya planları diğer planlardan fotoğrafik olarak ayrılmamıştır.

Motif: Bu sahnedeki yumurta, filmin izleği içinde bir motif olarak kullanılmaktadır. Yumurtanın Yusuf'un izleğinde duyumsattığı anlam kök-ev-yuva olarak düşünülebilir. Bu rüya, Yusuf'un sahip olduğu "ev" in yok olması anlamına gelir. Bundan sonra iki defa daha yumurta motifi ile karşılaşırız. Birinde yumurtanın yokluğu söz konusudur. Finalde ise yumurta görünür. Bu sahnede yumurtanın kırılması gerekli görünmektedir, Yusuf'un "ev" ini yeni bir gözle görebilmesi için aklındaki ev imgesinin ortadan kalkması gerekmektedir (B.A. Şirin, 2007). Bu rüya, tüm bunların gelişebilmesi için gereken başlangıcı (Güdek, 2009) yapar.



Filmden Kare 8: Ormana doğru yürüyen Yusuf. [YUMURTA]

Doğa, Taşra, Süre, Zaman gedikleri: Yusuf ağaçların altında toprağa uzanarak uyuyakalmıştır. Doğa ve toprak, daha doğrusu ağaçlara ve toprağa dokunabilmek, orada zaman hesabı yapmadan uyuyakalabilmek tamamen taşranın "süre" siyle ilgili bir durumdur. Yusuf, taşranın zamanını hissetmeye ve taşranın zamanına göre hareket etmeye başlamıştır. Yusuf için hazırlanan deneyimin (Büker ve Akbulut, 2009:37) başlangıcı için bu orman ziyareti ve ağaca-toprağa uzanarak uyuyakalma gereklidir. Toprak her zaman için "dokunulduğunda iyileştirici gücünü gösteren" (Hakverdi, 2013:141) bir imge olarak karşımıza çıkabilir.

Ayrıca bu uyuma sahnesi belirgin bir zaman gediğidir. Yine, diğer tarafı görüldüğü zaman seyircinin hatırlayacağı bir durum vardır burada: Anne'sinin ölümü sonrası ormanda ağaç altında uyuyan Yusuf, çocukluğunda babası öldüğünde de aynı şeyi yapmıştır.



Filmden Kare 9: Anne'sinin ölümünden sonra ormanda ağaç altında uyuyan Yusuf.
[YUMURTA]



Filmden Kare 10: Baba'sının ölümünden sonra ormanda ağaç altında uyuyan Yusuf. [BAL]

Sahne 14: Yusuf, epey yukarıdan yapılmış bir çekimle caddede yürürken görünür. Sonra ara sokaklardan birinde bir berber görür ve içeri girer. Traş olur. Traş olurken uyuyakalır. Kesme ile geçilen planda berber traşı bitirmiş kapıda sigara içmektedir. Yusuf hala koltukta uyuyakalmıştır. Uyanır. Aynadaki kendisine bakar.

Taşra: Sahnenin başındaki plan cadde, trafik ışıkları, araç gürültüsü gibi öğeler nedeniyle kenti anımsatsa da bir sonraki planda taşranın daha kontrollü seslerinin arasında berberi görürüz.

Süre: Yusuf berber koltuğundayken yine "süre" ortaya çıkar. Hiçbir zamanlama planı olmayan Yusuf berber koltuğunda uyuyakalır. Uyandığında bıyıklarını görür. Ancak berbere "sakal" demiştir. Sakal derken kast ettiği sakallarının tümüdür çünkü, daha önceki planlarda gördüğümüz üzere Yusuf bıyık bırakan biri değildir, çünkü sakal ve bıyıkları aynı uzunluktadır. Bu, biçimsel olarak taşra ile karşılaşmanın aşamalarından biridir. Berber, Yusuf'u oraya ait biri olarak görmüş ve doğal olarak bıyık bırakmak isteyeceğini düşünmüş olmalıdır. Berber koltuğundaki uyku, Yusuf'un kendini süreye bırakmasının bir hâlidir ve Yusuf'un yavaş yavaş taşranın zamanına uyduğunu gösterir. Burada başlayan tetiklenmenin ardından rüyalar başlayacak, epilepsi krizi ortaya çıkacaktır. Bir an önce İstanbul'a dönme düşüncesi, Tire'nin akışını (Büker ve Akbulut, 2009:78) hissetmekle sekteye uğrayacaktır.



Filmden Kare 11: Bıyığı ile karşılaşan Yusuf. [YUMURTA]

Sahne 15: Yusuf eve gelir. Avlu kapısı ve evin kapısı yine açıktır. Yusuf kapıları iterek içeri girer. Mutfaktan gelen sesleri duyar. Mutfağın kapısına gelir.

Bulaşık yıkayan Ayla'yı görür. Ayla Yusuf'un geldiğini hisseder ve bakar. Çay ve yemekler üzerine konuşurlar.

Ev: Yusuf yine evin bütün kapılarını açık bulur. Sadece biraz iterek avludan ve evden içeri girer. Kapılar Yusuf'un gelişini bekler gibidir. Ev, sadece Yusuf'un bir parmağı ile kapıları itmesi ile açılmaktadır. Yusuf'tan istenen çok büyük bir çaba değildir. Ev, Yusuf'un dönüşü için hazırdır.

Zaman gedikleri: Bu sahnedeki zaman gediği Yusuf'un bakışı ile oluşmaktadır. Yusuf'un Ayla'yı ilk gördüğü andaki durum **Bal**'da tekrar karşımıza çıkacaktır. **Bal**'daki Anne de mutfak tezgahında iş yaparken Yusuf'un benzeri bir bakışı vardır (Şirin, 2010:136).



Filmden Kare 12: Yusuf Ayla'ya bakışı. [YUMURTA]



Filmden Kare 13: Yusuf'un bakışından Ayla. [YUMURTA]

Sahne 16: Evin salonundaki masada Yusuf yemek yemektedir. Ayla terlik getirir. Yusuf terliklere bakar ama bir şey yapmaz. Zorlanarak da olsa biraz yemek yemeye çalışır. Mutfaktaki Ayla'nın iş seslerini duyarız. Terlikleri görürüz. Terlikler kadın terliğidir. Terlikleri giyer ve masadan kalkıp diğer odaya geçer.

Motif, Ev: Yusuf ayaklarını terliğe "uydurmaya" çalışır, iliş­tirir. Yusuf "evi"nde de "henüz" iliş­miş durumdadır. Yolculuk henüz başlamamıştır. Terlik, köke dönüş izleğinin motifidir. Eğreti durma hâlinin ortadan kalkması için Yusuf'un buradaki köklerini kabul etmesi gereklidir. Yusuf'un burada yer bulabilmesi için katı hâ­linden daha akış­kan bir hâle geçmesi gerekmektedir.

Sahne 17: Yusuf diğer odada karanlıkta oturmaktadır. Ayla gelir, ışığı açar. Yusuf'un önerisi üzerine oturur ve 'eskilerden' konuşmaya başlarlar. Bir ara kadrajdaki bir fotoğraf için Yusuf 'Hanım Nine mi bu?' diye sorar. Konuşmalardan anlarız ki kast ettiği saksıdaki bitkidir. Diğer bitkiler de ölenleri temsil etmektedir. Bu konuşmalar, kişilerin mezarlarından alınan çiçekler olduğunu düşündürür. Geçmiş ile ilgili sohbet epey uzun sürer. Ayla çay koyar. Sohbet iyice koyulaşmıştır. Yusuf bir an önce gitmek istemektedir ama Ayla Zehra Anne'nin adağından bahseder. Yusuf diretir, Ayla da ısrar eder.

Dini öge: Ayla'nın bahsettiği adak konusu dini bir ögedir. Ancak; Yusuf'un "Ben inanmıyorum öyle şeylere" demesine Ayla "Neden inanmıyorsun" demez. "Bir söz verildiyse yapmak lazım" der. Zehra Anne'nin sözünün yerine getirilmesi önemlidir. Zehra Anne'nin şu anda bulunduğu yerde hesap vermek zorunda kalmaması için sözünün yerine getirilmesi gereklidir.

Zamanın kendisi, Süre, Betimleyen ses: Bu sohbet sahnesinde ortamdaki saatin sesini gayet net duyarız. Saatin sesi ve konuşan iki insanın sesi. Bu, Yusuf'un süresinin yavaş yavaş evinin süresiyle birlikte işlemeye başlaması demektir.

Kameranin yeri: Sahnedeki saksılarla ilgili bilgiyi öğrenmemizden bir süre sonra kamera Yusuf ve Ayla'yı saksılardan birinin arkasından görür. İkisnin birden aynı kadrada gülümseyerek sohbet ederken görünmesi (Ayla'nın da tam çay koymaya kalktığı yerdir burası), Anne'nin özlemi olması itibarıyla, bu plandaki kameranın Anne'nin (ya da Anne ile aynı hayali paylaşan başka bir eski yakının) yerine geçmiş olarak düşünülebilir (Büker ve Akbulut, 2009:46). Çünkü Anne'nin henüz bir saksısı yoktur.

Kadrajlılık: Bu sahne, kadrajlılık konusunda da ilginç bir örnektir. Bu bakış, odaya bir pencereden, dışarıdan içeri bakış gibidir. Ve bu bakış, saksının arkasındaki fotoğraftan gelen bakıştır. Bir çerçevenin başka bir çerçeve için kadraj dışı olma hâli ilginç bir durum oluşturmaktadır. Bu durum, asıl kadraj dışında olanların kim olduğuyla ilgili olarak irdelenebilir. Yaşayanlar için ölenler kadraj dışındadır ama ölenler için de yaşayanlar. Hangisinin içinde bulunduğu dünyanın referans dünya olduğu, hangisinin merkez olduğu sorunsalı; Kaplanoğlu'nun yaklaşımı da düşünüldüğünde bu sahnede görselleştirilmiştir diyebiliriz.

Akbulut, bu sahnede Deleuze'ün sinema üzerine bazı görüşlerinin görünür olduğundan bahseder (Büker ve Akbulut, 2009:46): kameranın konumunun Anne'yi işaret ettiğini düşünmek "sezgi"ye dayalı olarak söylenebilen bir şeydir. Bu bir akıl yürütme süreci olarak işlemez. Sezginin burada devreye girmesi için gereken alanı elbette ki Kaplanoğlu açmıştır. Böylece sezgi, Deleuze'ün kullandığı anlamda "bir şeyin gerçek biçimde algılanışının ötesine geçip, onu oluşturan sanal bileşenlere

ulaşılmıştır" (Colebrook, 2004:76'dan akt. Büker ve Akbulut, 2009:46) tanımındaki hâliyle karşımıza çıkar. Burada kameranın konumu göstergebilimsel anlamdan ziyade bir temsil hâli olarak karşımıza çıkar ve seyirciden "verili olanın ötesine geçip imgenin fikrine ulaşmayı amaçlayan bir sezgi hâli" (Deleuze'den akt. Colebrook, 2004:76'dan akt. Büker ve Akbulut, 2009:46) talep eder.



Filmden Kare 14: Saksının konumundan Yusuf ve Ayla'yı izleyen kamera. [YUMURTA]

Sahne 18: Yusuf kalacağı odaya gelir. Masaya oturur.

Sahne 19: Sabah olmuştur. Kameranın yukarı devinmesi ile tavana destek yapılmış bir ağaç direk görürüz. Bu devinimi yapan Yusuf'tur. Yataktan kalkar.

Ev: Evin ayakta kalması için Zehra Anne elinden geleni yapmıştır. Tavana destek olan ağaç direk bunu duyumsatır.

Sahne 20: Ayla kalp desenli bir aynanın karşısında saçlarını düzeltmektedir. Dışarıdan süt satan çocuğun sesi gelir.

Kadın karakter: Ayla süslenmektedir. Bu süslenme, kalp desenli ayna ile beraber bize bir "aşk" ı duyumsatıyor olabilir.

Öncü yönetmenlerle bağ: Burada Tarkovski'nin **Ayna**'sı ile bir bağlantı vardır. **Ayna** filmindeki Anne-ayna ilişkisinden yola çıkmak gerekir. **Süt** filminde de aynı aynayı görürüz. Ayrıca süt filminde de Anne-ayna ilişkisi söz konusudur. Kadın karakter üzerinden duyumsatılan aşk imgesi, sonraki sahnede ortaya çıkacak aile betimlemesi ile birlikte düşünülebilir.



Filmden Kare 15: Ayna karşısındaki Ayla. [YUMURTA]



Filmden Kare 16: Ayna filminden. [AYNA]

Sahne 21: Ayla iki litre süt alır. Daha önce mezarlıkta gördüğümüz küçük çocuk da oradadır. Beraber içeri girerler.

Zaman gedikleri: Süt, direkt olarak ikinci filme bir bağlantı oluşturmaktadır. Daha sonra göreceğimiz üzere **Süt**'teki genç Yusuf da böyle bir motosiklet kullanmaktadır.

Sahne 22: Yusuf banyoda yüzünü yıkar. Açılmamış bir diş fırçasını fark eder.

Sahne 23: Küçük çocuğu Zehra Anne'nin fotoğrafına bakarken görürüz. Çocuk merdivenlere gider oturur.

Zaman gedikleri, Bellek, Çocuk karakter: Burası, küçük çocuğun Yusuf'un çocukluğu olduğu tezinin de görsel olarak kanıtlandığı yer olarak ortaya çıkmaktadır. Zehra Anne'nin yanındaki çerçevede Yusuf'un sünnet fotoğrafı bulunmaktadır. Burada gerçekleşen karşılıklı duruş sebebiyle çocuk ile Yusuf'un aynı karakter olarak düşünülmesi mümkündür (Büker ve Akbulut, 2009:55). Zehra Anne'nin küçük Yusuf'un sünnet fotoğrafının yanındaki duruşu, Yusuf'un ikinci mürüvvetini beklemenin duyumsatıldığı bir duruş olarak açıklanabilir.



Filmden Kare 17: Küçük çocuğun Yusuf'un çocukluğu 'sanal imge' olarak eşitlendiği kare.

[YUMURTA]

Bu fotoğrafın karşısında küçük çocuk, Yusuf'un çocukluğunu duyumsatır hâldedir. Buna "çocuk karakter Yusuf'un çocukluğunu simgeler" diyemeyiz. Burada bize duyumsatılmak istenen, Yusuf'un o çocuğu görünce belleğinin harekete geçmesi ve kendi çocukluğunu hatırlamasıdır. Bu, tam anlamıyla Bergsoncu bir sahnedir (Büker ve Akbulut, 2009:55). Ancak bu hatırlama bize klasik anlamda belli edilmez. Yusuf'un yüzünde bir hatırlama hâli ya da sözel bir ifade duymayız. Bu tam bir "sanal anı" durumudur. Konumlanmış bir gözlemcinin belleği değildir gördüğümüz. "Süre" nin hissedilmesi ile sanal olarak ortaya çıkan ve duyumsatılan bellektir. Zaman-imgenin temel zaman tanımına uygun olarak "şimdide var olan geçmiş" tir. Üst kattan inen Yusuf, geçebileceği alan olduğu halde çocuğu rahatsız ederek iner. Bu küçük oyun, göz işaretleşmeleri ile devam eder. Çocuk fotoğraflara bakarken aynalaşma (Büker ve Akbulut, 2009:55) iki karakterin aynı hareketi yapması ile tamamlanmış olur. Çocuğun Yusuf'a çocukluğunu hatırlattığı bir daha duyumsatılmış olur burada.

Sahne 24: *Küçük çocuk, Ayla'nın sözü üzerine avludaki folluklara yumurta aramaya gider. Ama yumurta yoktur. Çocuk bunu bağırarak söyler. Pencereden bakan Yusuf bu sesi duyunca dışarı çıkar. O da folluklara bakmaya başlar. Avluda gezinir.*

Motif: Yumurta motifi ikinci kez karşımıza çıkar. İlkinde Yusuf'un rüyasında görürüz ama kırıılır. Şimdi yumurta aranmaktadır. Ama yoktur. Yusuf'un dönüşü için hâlâ şartlar tam olarak hazır değildir.

Bellek: Önceki iki sahnede aktif hale gelen Yusuf'un belleği iyice su yüzüne çıkar. Bir anlamda Yusuf'un hafızası yeniden yeşermeye (M.N.T., 2008) başlamıştır. Küçük çocuk avluda "**Yumurta** yok" diye bağırırken Yusuf'u pencereden dışarı bakarken görürüz. Yusuf pencereden içeri döndüğünde yüzünde gördüğümüz aydınlık ve ferah ifade, küçük çocuk üzerinden belleğinin iyice aktif hale geldiğini ve Yusuf'un bu hâlden mutlu olduğunu duyumsatır. Hatta, muhtemelen çocukluğundaki gibi, avluya çıkar ve o da folluklarda yumurta aramaya başlar. Hatta eski bir taş dokunur. Avluyu daha bir tanır-hatırlar hâle gelmiştir artık.

Burada belleğin ortaya çıkışı, Deleuze'ün bahsettiği durumun birebir örneğidir; buradaki anılar gerçektir ve şimdinin yanında sanal olarak ortaya çıkmışlardır (Colebrook, 2009:53). Bu sanallığı keşfetmek için bizim de Yusuf'un süresini duyumsamamız gerekir ve film şu ana kadar zaten Yusuf'un "zaman" larını olduğu gibi vererek bunun alt yapısını hazırlamıştır. Geçmiş, saklandığı depodan çıkartılan bir düşünme hâli olarak değil, uzamsal olarak var olan bir düşünme hâli (Büker ve Akbulut, 2012:27) olarak görünür olmaktadır.



Filmden Kare 18: Belleğinin aktifleşmesinden mutlu olan Yusuf. [YUMURTA]

Sahne 25: *Küçük çocuk ve Yusuf mutfaktaki masada kahvaltı etmektedirler. Küçük çocuk, Yusuf'un mezarda iken verdiği parayı Yusuf'a geri verir. Kahvaltıya Ayla da dahil olur. Ocaktaki sütte ilgilenen Ayla pencereden dışarı bakar. Dışarı da daha sonra Ayla'nın yanında göreceğimiz elektrikçiği görürüz. Ayla'nın tedirgin bakışını Yusuf da fark eder. Yusuf'un 'daha gitmiyorum, kasabada işlerim var' cümlesi Ayla'yı gülümsetir.*

Sahne 26: *Yusuf sokağa çıkar. Elektrikçinin önünden geçerek yürür.*

Sahne 27: *Kamera bir sınıfın içindeyken bir genç kadın öğretmen (Gül) ve öğrencileri görürüz. Öğretmen çocuklara kitap okumaktadır. Dışarıda Yusuf'u görürüz. Yusuf bir süre Gül'ü izler.*

Sahne 28: Yusuf bir resmi daireye gelir. Aradığı kişi yoktur. Ama oradaki kişi Yusuf'u tanır. Yusuf 'Mehmet'i çıkartamaz. İşlem sırasında TC Kimlik Nosu için Yusuf'un telefon etmesi gerekir. Telefon çekmez, avluya çıkması gerekir.

Taşra, Süre: Taşranın süresinin Yusuf'u kontrol altına aldığı yerlerden biri de bu sahnedir. "Avukat gitti, yarın döner" sözü bu anlamda (U.Şirin, 2007) önemlidir. Yusuf, beklemek zorundadır. Yusuf'un acelesi kimseyi bağlamaz ve tam tersi olarak taşranın süresi yavaş yavaş Yusuf'u bağlamaya başlar.

Sahne 29: Yusuf İstanbul'la konuşur telefonda. Avludadır. Avluda bir adam urgancı çıkırığında (Büker ve Akbulut, 2009:63) çalıştığını görür. Yusuf epilepsi nöbetine tutulur ve bayılır. Urgancı soğan ile Yusuf'u ayıltır. Su verir. Yusuf 'Selâyı kim okudu' der. Adam da selâ okunmadığını belirtir.

Bellek, Zaman gedikleri: Yumurta filmindeki en güçlü zaman gediklerinden biri bu sahnedir. Çıkırığı gören Yusuf epilepsi nöbeti ile bayılır. Bu zaman gediği aslında **Bal** filmi ile kurulmuştur. Yusuf'un **Bal** filmindeki çocukluğunda karşımıza çıkacak olan babası Yakup da çıkırık ile çalışan, urgan yapan biridir (Şirin, 2010:136). Aynı zamanda Yakup da **Bal** filminde epilepsi krizi geçirir. Bu sahnede Yusuf "bedeni ile anımsamaya" (Bergson, 2007'den akt. Büker ve Akbulut, 2009:68) başlamıştır.

Ev: Bachelard "Bir ev inşa edebilmek için öncelikle yaşamak gerekir, yaşamak için ev inşa etmek değil" (Bachelard, 1996'dan akt. Büker ve Akbulut, 2012:29) der. Yusuf, yeni bir ev inşa edecektir Tire'de. Bu imgesel anlamda "yuva" dır. Kast edilen doğrudan Tire'deki evinde yaşamaya karar vermesi değildir. Filmin finalinde de kesin olarak bu tür bir durum yoktur. Yusuf'un kendisini konumlandırması ile ilgili bir durumdur. Sahaftaki sahnede mekana ilişmiş olarak gördüğümüz Yusuf'un Tire'de de aynı durumda olmaması için ilk şart "hayatın var olması" dır. Kentteki ilişiklik hâlini kasabaya taşıyan Yusuf'un öncelikle bu hâlden kurtulması gerekir. Epilepsi krizi bu anlamda da değerlendirebilir. Yeni evini inşa edecek olan Yusuf'un geçici süre ölerek hayata yeniden başlaması söz konusudur.

Dini öge: Yusuf ayıldığında anlaşılır ki kriz sırasında "sela" sesi duymuştur. Bu sela annesinin yetişemediği selası olarak anlaşılabilir.

Sahne 30: Yusuf'u hamamda görürüz.

Doğa: Hamam sahnesindeki en önemli imge "su" dur. Su görüntü ve ses olarak kadrajı doldurmaktadır. Ayrıca Yusuf'un yere düşen ter damlalarını da görürüz. Bu sahne, Yusuf'un arınmaya başladığını duyumsatan bir sahnedir. Sahne hamamın sıcaklığı ve sıkıntısı ile birlikte suyun ferahlığını da duyumsattırmak amacındadır.

Sahne 31: Ayla ile elektrikçi çocuğu bir motosiklet üzerinde giderken görürüz.

Sahne 32: Ayla ve elektrikçi Tire'nin her yanını gören bir tepededirler. Bu sahnedeki konuşmada Ayla'nın elektrikçinin duygularına cevap vermek niyetinde olmadığını anlarız. Beraber geldikleri tepeden ayrı yollardan geri dönerler.

Sahne 33: Ayla'yı bir arkadaşı ile dertleşirken görürüz. Ağlamaktadır. Muhtemelen elektrikçi ile yaşadıklarını anlatmıştır. Üniversitesi sınavı üzerine konuşurlar.

Sahne 34: Sis ve yağmur altında bir kasaba-doğa görüntüsü görürüz. Ardından kuyudan çıkmaya çalışan Yusuf'u... Ancak kuyudan bir türlü çıkamaz. Kuyuya sarkıtılan ipi tutar ve sallar. İpin ucundaki ceket ve kova sallanır. Yusuf 'Kimse yok mu' diye seslenir. Sisler altında bir yol görürüz.

Dini öge: Bu sahne kuyu imgesinin karşımıza ilk çıktığı sahnedir. İlk anda Yusuf'un sıkıntılarının duyumsatılması olarak anılabilecek bu imge, Yusuf'un adı ve filmin genel yöneliminin belirmesi ile dini bir ögeye de işaret eder. Bu dini öge "Yusuf Peygamber" imgesidir. Kuyu ilk olarak bir rüyada karşımıza çıkar. Kuyudaki kişi Yusuf'tur. Yusuf Peygamber'e verilen "rüyalarda geleceği görme yeteneği" ve kardeşleri tarafından kuyuya atılmış olması, buradaki kuyuyu dini bir öge olarak nitelememizi sağlayabilir. (Eşli, 2012:231)

Sahne 35: Yusuf kendi sesine uyanır. Bir önceki sahnede gördüklerimiz rüyadır. Yusuf kalkar. Merdivenlerden iner. Alt katta taziye gelmiş komşuları ve Ayla'yı görürüz. Ayla Yusuf'un gittiğini görür ama bir şey yapamaz.

Sahne 36: Yusuf Tire sokaklarındadır. Arabasına doğru yürümektedir. Arabaya bineceği sırada arkadaki dükkandan Cevdet çıkar Yusuf'a seslenir. Yusuf'u bira içmeye davet eder.

Süre: Bu sahnede Yusuf Cevdet'in süresini deneyimlemek zorunda kalır. Ayak üstü selam verip gitmesi, çok istemesine rağmen, mümkün değildir. Karşı karşıya oturmak, bir ortak tadı (bira) paylaşmak ve ortak anıları görünür hâle getirmek gerekmektedir. Cevdet Yusuf'u "bırakmaz" (U.Şirin, 2007), ona bir teşekkür etmesi gereklidir ve teşekkür ayak üstü edilecek bir şey değildir.

Sahne 37: Yusuf ve Cevdet karşılıklı oturmaktadır. Eskilerden konuşurlar. Cevdet, Yusuf'a gönderdiği kitaplar için teşekkür eder. Ama Yusuf'un kitaplardan haberi yoktur. Anlaşılan Zehra Anne 'Yusuf gönderdi' diyerek kendisi vermiştir kitapları.

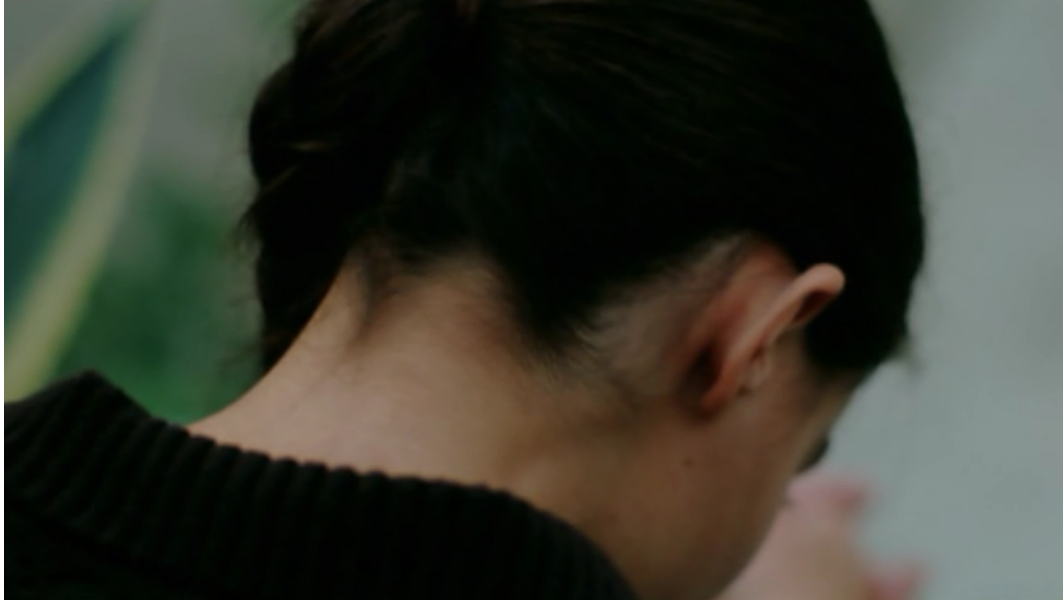
Sahne 38: Yusuf arabasıyla giderken Gül'ü görür. Arabasından inerek takip eder. Gül Yusuf'ların eve gelir. Yusuf da peşinden içeri gelir.

Sahne 39: Yusuf ve Gül odada konuşmaktadırlar. Zehra Anne Gül'e de Yusuf'un kitabından bahseder. 'Kuyu' şiiri ilk kez burada anılır. Yusuf şiiri Gül için yazmıştır. Tire'ye sevmek ya da sevmemek üzerine konuşurlar. Yusuf'un gençliğinde sürekli olarak Tire'den gitmek istediğini anlatır. Eski günleri özlemek, Tire'yi özlemek üzerine konuşurlar.

Sahne 40: Yusuf karanlıktaki odasının pencerelerini açar. Elinde bir kitap vardır. Yatağa oturup kitabı okumaya başlar.

Sahne 41: Avludaki yaprakları süpüren Ayla'yı görürüz. Sonra da yanan yaprakları.. Kamera aşağı devinerek Ayla'nın ensesini gösterir. Ayla, arkasında

oturan Yusuf'a 'Bu gece kalın, yarın gidersiniz' der. Yusuf Ayla'ya büyülenmiş gibi bakmaktadır. Hiç düşünmeden 'Peki' der. Yusuf elinde biraz önceki kitap vardır. Kitabın adı '**Bal**'dır. Yusuf biraz daha Ayla'ya baktıktan sonra kalkıp eve girer. Kararmaya başlayan gökyüzünde Ay görünür. Yapraklar hala yanmaktadır. Ayla'yı ellerini açmış, Ay'a doğru bakarak dua ederken görürüz.



Filmden Kare 19: Yusuf'un bakışından Ayla'nın ensesi. [YUMURTA]



Filmden Kare 20: Ayla'ya bakan Yusuf ve elindeki '**Bal**' adlı kitap. [YUMURTA]

Zaman gedikleri, Kameranin yeri, Öz-düşünümsellik: Yusuf'un elindeki kitap bir zaman gediği oluşturur. Üçlemenin son filminin adı **Bal**'dır. **Bal**; Yusuf'un çocukluğunu hatırlatmaktadır. Ancak bu zaman gediğini sekteye uğratan bir durum söz konusudur: kamera Yusuf'un Ayla'ya bakışını Yusuf'un gözünden verir. Yusuf'un Ayla'ya bu şekilde ilk bakışı mutfaktaki ilk karşılaşmalarıydı. Oradaki bakış, **Bal**'daki Yusuf'un mutfak tezgahındaki annesine bakışıydı. Ancak burada "artık" farklı bir durum vardır. Yusuf'un, Ayla'nın "kalın, yarın gidersiniz" önerisine hiç düşünmeden "olur" dediği de düşünülürse, bu bakış artık Ayla'yı, bir süre önce kalp şeklinde ayna içinde veren kameranın duyumsattırdığı "aşk" ile ilişkilendirmek için yeterli olabilir. Bu bakışın bu niteliğinin temel sebeplerinden biri Ayla'nın artık kendisinin izlendiğini fark ediyor oluşudur (Büker ve Akbulut, 2009:104).

Yusuf'un elindeki kitap, Kaplanoğlu'nun **Bal** filmini **Yumurta** filminin içinde adını işaret ederek konumlandırması anlamına da gelmektedir. Yönetmenin filmin içinde kendisini yönetmen olarak görünür kılmasına bir örnek olduğu için bu, öz-düşünümsellik yaratan bir durum olarak nitelendirilebilmektedir. (Büker ve Akbulut, 2009:104)

Ayla'nın Ay'a bakarak dua etmesi, insan ile doğa arasındaki ilişkiye dair bilgiler verebilir. Akbulut, Naili Boratav'tan aktararak (1999:14-17) Güneş'in dışı, Ay'ın erkek olma durumundan bahseder: (Büker ve Akbulut, 2009:106) Ayla adı itibarıyla "aydınlık veren" demektir ki bu akla Güneş'i getirir, Yusuf da henüz süresini keşfetmeyen ve bu sebeple bir kısmı karanlıkta kalmış olan Ay olarak resmedilmektedir.

Sahne 42: *Ayla salonda oturan Yusuf'a Zehra Anne'den kalan kutuyu getirir. Yusuf 'Bakarım sonra' der. Örgü üzerine konuşurlar. Ayla 'Bana geçen bayram gönderdiğiniz atkıya takım kazak' ördüğünden bahseder. Ancak anlarınız ki Yusuf'un bu atkıdan da haberi yoktur. Zehra Anne 'Yusuf gönderdi' diyerek Ayla'ya atkı vermiştir. Elektrikler kesilir. Yusuf tamir etmeye çalışır. Ayla adağı hatırlatır. Yusuf umursamaz. Elektrikçi gerekmektedir.*

Zaman gedikleri, Bellek: Örgü bu sahnede karşımıza çıkan bir zaman gediğidir. Üstelik imge olarak Anne'nin kurduğu örgüden de bahsedilebilir. Özellikle Ayla'nın "Sizin gönderdiğiniz atkı ile takım olsun diye" cümlesi yine Zehra Anne'nin Yusuf'tan habersiz olarak kurduğu-diri tuttuğu bağları akla getirdiğinden, örgü imgesini bu anlamda da düşünebiliriz. Kaplanoğlu Yusuf'un **Yumurta**'daki bu bakışının **Bal**'daki sahneye doğru bir bakış (Deniz ve Pay, 2010:91) olduğunu belirtir.



Filmden Kare 21: Kazak ören Ayla ve Yusuf. [YUMURTA]



Filmden Kare 22: Kazak ören Anne ve Yusuf. [BAL]

Sahne 43: Yusuf elektrikçi kapatmak üzereyken yakalar. Tamir için çağırır.

Sahne 44: Ayla, Yusuf ve elektrikçi salondadır. Elektrikçi tamiri yapar. Yusuf ile elektrikçi sohbet ederler. Elektrikçinin babasını Yusuf tanımaktadır. Ama elektrikçi babasının cenazede olduğunu söyler. Yusuf bozulur. Tamir biter. Yusuf'un, elektrikçinin kuyu yapan babasına yardım ettiğini öğreniriz. Yusuf anlatmaktadır ama elektrikçi bununla ilgilenmemektedir. Tamir ücretini konuşurlar. Yusuf para üstünü almak istemez ama elektrikçi para üstünü verir. Elektrikçi evden çıkıp gider.

Süre, Bellek: Yusuf'un, elektrikçi çocuğun babasını cenazede görmemiş olmasının sebebi önemlidir. Çünkü cenaze sırasında Yusuf'un belleği henüz harekete geçmemiştir. Tire'ye gelirken, kasabanın yollarından geçip eve girerken ve cenaze sırasında Yusuf sürekli olarak yapması gerekeni yapıp İstanbul'a dönmek niyetindedir. Henüz taşranın zamanını duyumsamaya başlamadığı için belleğinin harekete geçmesi de beklenemez. Ancak artık bellek hareketlenmiştir. Yusuf'un elektrikçinin babasını diğer anıları ile birlikte (kuyu, su bulmaya yarayan çatal dal) hatırlaması sürenin etkilediği bellek ile mümkün olmuştur.

Sahne 45: Yusuf odada oturmaktadır. Açık olan pencereyi kapatmak ister. Cam kırılıp düşer.

Sahne 46: Yusuf mutfığa gelir. Buzdolabının kapağında şiir ödülü aldığı haberinin gazete küpürünü görür. Telefon çalar. Ayla Yusuf'un bakmasını ister. Yusuf telefonu açar ama ses gelmez. Ayla tedirgindir. Muhtemelen elektrikçi aramaktadır. Ayla mutfakta su içmektedir. Tedirgindir.

Sahne 47: Yusuf annesinden kalan kutuyu incelemektedir. Saatin sesi, dışarıdaki köpeğin sesi duyulur.

Sahne 48: Sabah olmuştur. Ayla pencereden dışarı bakmaktadır.

Sahne 49: Yusuf elinde bir çanta ile arabasına doğru yürümektedir.. Silecekleri kırılmıştır. Yusuf güler. Elektrikçinin yaptığını anlamıştır. Yusuf'un

gittiğini düşünürüz. Ancak evin önüne gelip Ayla'yı da alır. İkisi de arabadadır. Silecekler üzerine konuşurlar. Elektrikçi onları giderken görür.

Sahne 50: *Yusuf ve Ayla bir süre yolda gittikten sonra tamirciye gelirler. Silecekler tamir edilir. Elektrikçi motosikleti ile geçer. Onları arıyor gibidir ama tamircide olduklarını fark etmez. Yusuf elektrikçiği görür. Ayla arabanın içine girdiğinde Yusuf'un kendisini izlediği fark eder ve gülümser. Yusuf utanır.*

Sahne 51: *Yoldadırlar. Birgi'ye gitmektedirler. Anlaşılan Yusuf adak için ikna olmuştur. Ayla Gölcük'e gitmekten, Yusuf'u beklediklerinden, Yusuf'un sözünü tutmayıp gelmediğinden bahseder. Zehra Anne'nin Yusuf ile ilgili planlarından bahseder Ayla. Ağaçların arasından, dağların tepelerin arasından arabanın gidişini görürüz. Ayla yolda bir atmaca görür, atmaca ve yılan üzerine bir hikayeden bahseder.*

Zaman gedikleri: Ayla'nın burada bahsettiği atmaca ve yılan, diğer iki filmle bir bağlantı kurar. Bu bağlantılar, bir zaman gediği oluşturarak **Süt** ve **Bal** filmiyle (Şirin, 2010:136) Yusuf'un gençliğine ve çocukluğuna bağlantının kelimeler ile oluşturulması hâlidir. Ayla'nın hikayeyi Zehra Anne'den dinlediğini söylemesi ve "masal değil gerçek bir hikaye" demesi bu durumu kuvvetlendirir. Bu bağlantı, tabi ki, diğer filmler izlenmeden fark edilecek bir bağlantı ve gedik değildir. **Süt**'te yılan ile, **Bal**'da atmaca ile karşılaşacak olan seyirci, **Yumurta** filminde açılan zaman gediğinin diğer ucunu görecektir ve bu sefer seyircinin belleği harekete geçecek ve Yusuf'un yetişkinliğini hatırlayarak Yusuf'un gençliğini ve çocukluğunu izleyecektir. Bu durum aslında Kaplanoğlu'nun "**Süt** ve **Bal**'ı yetişkin Yusuf'un hatırlamaları olarak düşündüm" (Deniz ve Pay, 2010:91) demesiyle de ilgilidir. Kaplanoğlu **Süt** ve **Bal**'daki zaman gedikleriyle seyircinin hatırlamasını sağlar, seyirci yetişkin Yusuf'u izlediği **Yumurta**'daki bu bağlantıları gördüğünde yetişkin Yusuf'un belleği ile hatırlamış olacaktır.

Sahne 52: *Yolda eski akrabaların evine uğrarlar. İki yaşlı kadındır. Kadınlar birçok şeyi unutmuştur. Ayla ile Yusuf'u evli zannederler. Yusuf onları bozmaz. Ayla'ya işaret eder. Sigara üzerine kısa bir sohbet olur. Ayla evden salça, peynir vs*

alır. Yusuf kadınlarla evlilik üzerine muhabbet eder. 'Yeni evlendik, o yüzden çocuğumuz yok' falan der.

Sahne 53: Yoldadırlar. Biraz önceki olaya gülümserler, Ayla biraz utanmıştır. Okul üzerine sohbet etmeye başlarlar. Adaklık alacakları yere gelirler. Yusuf iner. Biriyle görüşür. Sürünün otağa gittiğini öğrenir. Yarını beklemeleri gerekmektedir. Yusuf Ayla'yı Gölcük'e götürmeyi teklif eder. Yerine getirmedigi sözü yerine getirecektir. Ayla hiç düşünmeden 'Götür' der.

Taşra, Süre: Yusuf'un zamana uyumu sürmektedir. Bir an önce "halledilmesi" planlanan adak işi "Sürü otağa gitti, yarın dönecek" sözünün oluşturduğu duvara çarpar (U.Şirin, 2007). Beklenmesi gerekiyorsa beklenmelidir. Yusuf'un kendini bu farklı "zaman" a bırakmaya başlamasını görürüz bu sahnede: Durumdan şikayet etmez, hatta bunu zamanın yerine getiremediği sözü yerine getirmek için bir fırsata dönüştürür. Yusuf, zamanın gerektirdiği gibi davranmaya başlamıştır.

Sahne 54: Sisli bir yoldan giderler.

Duyum anları, Doğa: Filmsel imgelerin duyum hâline gelmesine en iyi örnek Gölcük ile ilgili sahnelerdir. Ayla, Yusuf'un önerisine teslim olmuş bir şekilde "götür" dedikten hemen sonra karşımıza çıkan sisli yol, duyum öğelerinin ön plana çıktığı bir sekans için çok iyi tasarlanmış ve çekilmiş bir giriş planıdır.



Filmden Kare 23: Duyum üzerine kurulu Gölcük sahnelerinin habercisi sisli yol.

[YUMURTA]

Sahne 55: *Ayla ve Yusuf'u göl kıyısında görürüz. Etrafa bakmaktadırlar. Ayla'nın burnu kızarmıştır.*

Sahne 56: *Ayla otel lobisindeki fotoğraflara bakmaktadırlar. Yusuf Ayla'nın odasının anahtarlarını verir. Ayla fotoğraflara bakar. Bilardo masalarının olduğu yere geçer. Bir ayakkabı fırçalama makinesinde ayakkabılarını fırçalar ama makineyi bir türlü kapatamaz. Kaçarcasına gider. Merdivenleri çıkar. Koridorda gelin damat ve başka insanlar görür. Arkalarından gider.*

Sahne 57: *Ayla bir kırmızı perdeden geçerek düğün salonunda bulur kendini. Oynayanları izler. Karşı duvarın dibinde Yusuf'u görür. O da düğünü izlemektedir. Birbirlerini izlemeye başlarlar.*

Sahne 58: *Yusuf buğulu cama yaklaşır. Buğuyu siler. Rüzgarın uğultusunu duyarız. Büyük alanda sisler altındaki göle doğru yürüyen birini görürüz.*

Sahne 59: *Kamera aşağı iner. Ayla'yı yakın planda oteli de arkada görürüz. Gölün üzerinde hareketi ve sisi izleriz. Ayla'nın burnu kızarmıştır.*



Filmden Kare 24: Su, sis ve doğa. [YUMURTA]

Duyum anları, Doğa: Gölcük'teki sahneler filmin duyum anlamında en etkili sahneleridir. Bir havuz içinde hapsolmuş su, rüzgarla birlikte hareket eder ama sınırları bellidir. Suyun bu sınırları aşma çabası, Yusuf'un hâlini duyumsatan bir çekim olarak okunabilir (Büker ve Akbulut, 2009:133). Ayrıca anlatının arasına giren bu çekimler, iki karakterin psikolojilerinden çok genel olarak filmin biçimlendirdiği zaman ve uzay parçasına dair fikirler öne sürmektedir. Gölcük'teki sahneler Ozu'nun kodalarına benzer işlev görebilir. İnsanların oluşturduğu hareket, doğanın hareketinin içinde bir boşluk doldurma, doğanın kalan kısmını biçimleme olarak okunabilir. Bu yüzden hem Yusuf hem de Ayla, bu sahnelerde hiç konuşmamayı tercih ederler. Bu ana kadar yeterince konuşulmuştur. Şimdi yapılması gereken bir an durup, doğanın hâlini seyretmek, o hâldeki duyumu hissetmektir.

Sahne 60: *Araçla bir yere gelirler. Bagajdan bir koç çıkarırlar. Yusuf ve Ayla koçu yavaş yavaş sürükleyerek kesin yerine doğru götürmeye çalışırlar. Kadınlar ocağın başında kesilen etleri pişirmektedir. Ayla üzgün görünmektedir. Yusuf koçu sever. Kasabın okuduğu duayı duyarız. Yusuf'tan bıçağı alır. Kasap koçu keser. Yusuf dışarıda duran Ayla'ya bakmaktadır. Kasap koçun kanını Yusuf'un alnına sürer. Yusuf mezarların önünde dua eden kadınları görür. Çok eski bir ağacın altında durmaktadır. Etleri parçalayan kadınları görürüz. Ayla onları seyretmektedir. Yusuf da gelir.*

Sahne 61: *Araba ile dönmektedirler. Yusuf alnındaki kanı silmeye çalışır. Kan izi tam olarak çıkmaz. Annesinin neden adak adadığını sorar Ayla'ya. Ayla bilmediğini söyler. Araba yolda ilerlemektedir.*

Sahne 62: *Evin önüne gelirler. Bir süre konuşmazlar. Ayla 'Hoşçakalın' der ama Yusuf cevap vermez. Ayla iner. Giden arabanın arkasından bakar. Kuş sesleri duyarız.*

Sahne 63: *Yusuf yolda ilerlerken bir yere sapar. Kuş seslerini, yoldan geçen araçların seslerini ve uzaktan gelen köpek seslerini duyarız. Yusuf direksiyona kapanır.*

Sahne 64: *Yusuf boş bir yeşil toprak alana doğru yürür. Kuş sesleri, araç sesleri ve koyunların ineklerin çanları, melemeleri duyulur. Biraz ileride sürüyü görürüz. Bir köpek gelip Yusuf'u yere yıkar. Karanlıkta Yusuf'u ve köpeği görürüz ama sahnedeki ışık çok azdır. Etraftaki hayvanların seslerine köpeğin hırlama sesleri karışır. Köpek biraz uzaklaşınca Yusuf doğrulur ama köpek yine gelince ayapa kalkmaz, öylece durur. Yusuf üşümüştür ama hiçbir yere hareket edemez. Köpekle yüzyüze kaldığı bir anda ağlamaya başlar.*

Doğa: Semih Kaplanoğlu'nun başından geçen bir olaydan esinlenerek yazdığını söylediği (Şirin, 2010:143) bu sahne filmin kilit sahnelerinden biridir. Yusuf'un gidişini engellemek için son aşamadır ve Yusuf bu son aşamada takılır. Üstelik doğa/Anne/Yaratıcı, kadraj dışındaki etken, Yusuf'a dokunma aşamasındadır. Fiziki (manevi gücün fiziki/dünyevi bir şekilde güç göstermesi) ve net bir duraklatma söz konusudur. İyice açığa çıkmış ve biçimlenmiş bir "zorla alıkoyma" dır. Yusuf'un düşünmesi için ona son bir şans vermektedir. Kaplanoğlu'nun aşkın üslubunu ortaya koyduğu sahnelerden biridir. Köpek görünüşte o otlaktaki sürüyü korumak iç güdüsüyle harekete geçip Yusuf'u sürüye yaklaşımadan durdurur. Sabah sürünün uzaklaştığını gören Yusuf artık köpeğin kendisi ile ilgilenmeyeceğini anlar ve kalkarak uzaklaşır. Köpeğinki bir iç güdü olsa bile o içgüdüyü bu şekilde konumlandıran güç, Kaplanoğlu'nun işaret ettiği aşkın alandaki güçtür. Anne'nin

ölümünün duyumsatıldığı prolog sahnesinde kadraj dışında olan ama sesleri ile bize varlığını bildiren sürü (Büker ve Akbulut, 2009:10) bu sahnede kadraj içine girer ve Yusuf'u "süre içinde tutmanın" dolaylı bir gerekçesi haline gelir. Kaplanoğlu bu durumla ilgili şunları söyler:

"Yusuf'un hayatındaki kırılma anlarında, **Yumurta**'da köpek, **Süt**'te de balık çıkıyor karşısına... **Yumurta**'da köpeği, Yusuf'un nefsiyle hesaplaşması gibi kurguladım. O hesaplaşmadan sonra bir rahatlama ve eve dönme var. ... Bunlar (hayvanlar), İlahi olanın devreye girmesi gibi."
(Koca, 2009)

Rüya: Bu sahnenin rüya olma ihtimalinden de bahsetmek gerekir. Bu sahneden önce Yusuf'u direksiyona başını koyduğu halde bırakırız. Köpeğin hâli, daha önce bağımsız bir kamera gözü ile izlediğimiz Anne'nin ölüm yürüyüşü sırasında seslerini duyduğumuz sürüyü görmemiz, yine önceden kadraj dışında olan köpeğin kadraj içine gelmesi gibi durumlar bir rüya hâlini de düşündürebilir.

Sahne 65: *Sabah olmuştur. Köpek gitmiştir. Sürüyü giderken görürüz. Yusuf kalkar ve yürümeye başlar.*

Kadrajdışılık: Filmin başındaki prologta kadraj dışında olan köpek ve sürü, yapması gereken her şeyi yapmış, bu "örgü" içindeki görevlerini yerine getirmiş ve artık geriye çekilmekte, kadraj dışına çıkmaktadırlar. Örgünün yani kaderin yapabileceği budur. Bundan sonrası Yusuf'a aittir. Yoluna devam edip İstanbul'a gidebilir ya da tekrar Tire'ye dönebilir. Burada, Kaplanoğlu'nun aşkınlıkla ilgili başka bir yaklaşımı daha ön plana çıkmış gibidir: kader yani ilahi yazgı ne kadar hayata hakim olsa da, zaman zaman kadraj içine uzanıp müdahalelerde bulunsa da insanın da karar verme ve harekete geçme durumu söz konusudur. Eğer öyle olmasaydı hayatındaki her şeyden kadraj dışını sorumlu tutmak cennet-cehennem tasvir-müjdelerini geçersiz kılardı. İnsanın yeryüzündeki varlığının bir anlamı olmazdı.

Koda: Sürünün genel doğa manzarası halinde verilmesi tam bir kodadır. Bir statis'e de örnek olarak: doğa yine doğadır. Aslında hiç de öyle büyük değişimler yaşamaz. Evrenin bu büyük yolculuğu içinde insanın yolculuğu denizdeki damla gibidir.

Sahne 66: *Ayla eve gelir. Mutfakta kahvaltı sofrasını hazırlamış Yusuf'u görür. Yusuf ekmek kesmektedir. Elindeki yumurtayı Yusuf'a verir. Beraber kahvaltı etmeye başlarlar. Bir süre sonra gök gürler, yağmur başlar.*

Zamanın kendisi, Saf sessel-görsel durum, Süre: Masadaki kahvaltıyı uzun uzun izleriz. Kaynayan çayın sesi, çay karıştırma sesi (Büker ve Akbulut, 2009:41) gibi seslerle birlikte durum tam bir görsel-sessel durumdur. Masayı tek plandan saf sessel görsel durumlarla izlemek artık "süre"nin tam olarak aktif olduğunu gösterir. Yusuf "ev" inin zamanına uyum sağlamış görünmektedir.

Motif: Yusuf'un evine-köklerine yaptığı yolculuğun izlek olarak ortaya konumlanmasında yumurta bir motif olarak en önemli işlevi üstlenmiştir. İlk gördüğümüzde kırılır, ikinci kez adı çağırıldığında yoktur. Burada ise yumurta artık vardır. Yusuf'un dönebileceği bir evi, yuvası vardır.

Sahne 77: *Siyah ekran üzerine bitiş jeneriği akar.*

2.2.1.2.Genel Değerlendirme

Yumurta filminin prologu daha filmin en başında seyirciye "benim filmimde öykü aramayın" (Büker ve Akbulut, 2009:12) demenin bir şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaplanoğlu öyküden uzak dururken aslında saf şiirsel sinemayı (Büker ve Akbulut, 2009:12); yakalama amacını taşımaktadır. Bu sebeple **Yumurta**'nın öyküsü durumlardan kaynaklanan bir öyküdür, bu durumlar Yusuf'u yönlendiren durumlar olarak karşımıza çıkar (Büker ve Akbulut, 2009:22). Bu "embriyonik bulunmuş öykü" kavramından uzak bir hâle işaret eder çünkü Yusuf tam anlamıyla

öyküden uzak bir "boş özne" değildir (Büker ve Akbulut, 2009:22). Yusuf eğer durumları deneyimledikçe eylemsizliğine, isteksizliğine devam etseydi tamamen edilgen bir konuma sürüklenir ve özne olarak etkisiz olduğu için "boş özne" olarak tanımlanabilirdi. Ancak Yusuf, özellikle taşranın zamanı ile birlikte "süre" sinin etkilenmesiyle bu durumları hisseden ve harekete geçme ihtiyacı hisseden bir özne konumuna gelmektedir. Bu anlamda Yusuf'un öyküsü başka bir tür olan "sınırları belirlenmiş bulunmuş öykü" ye daha yakındır. Çünkü Yusuf'un Ayla ile karşılaşması ve adak ile yolculuk, filmde önceden çizilmiş bir yolun varlığına işaret eder. Anne kadraj içindeyken (biz ve Yusuf o zamanları görmese bile) özellikle adağı ile belirlediği akış, bu öyküyü embriyonik öykü olmaktan çıkarmıştır.

Filmin başı için bu "boş özne" hâli görünürdür. Sahaf dükkanında gördüğümüz Yusuf'un o hâli aslında öykünün bitmiş olduğunu (Terzioğlu, 2010:47) göstermektedir. Yusuf'un ne kadınlarla ne de kitaplarla öyle çok güçlü bir bağı kalmamıştır. Sadece seyreder, her şeye evet der. Ama Tire'ye gelmesiyle birlikte "zaman" ın büyük oranda etkisi ile bu durumdan sıyrılmaya başlar.

Yumurta filminde karakterlerin konuşmaları akışı sürükleyen konuşmalar değildir (Büker ve Akbulut, 2009:23). Bu etkisizliği konuşmalardan edindiğimiz bilgilere dayanarak açıklayabiliriz. Filmin içinde bize bilgi veren konuşmalar çok sınırlıdır. Evdeki çiçeklerin ölümleri temsil ettiğini, Anne'nin herkese Yusuf'un adına hediye vererek Tire'yle bağını koruduğunu, Yusuf'un Tire'yi hiç sevmediğini, Kuyu adlı şiiri Gül için yazdığını vb buna benzer birkaç bilgiyi ediniz.

Duyum anları, Yusuf'un anlatısının şiirsel bir yapıda oluşmasını sağlar ve bu yapı eğretilmelere çok rağbet etmez (Büker, 2010:178). Daha çok anlatının içeriğinin hissedilmesine dayanmaktadır. Gölcük'teki sahneler, Yusuf'un köpekle başbaşa geçirdiği sahne gibi sahneler tamamıyla sessel ve görsel durumlar sunarlar (Büker ve Akbulut, 2009:127). Bu sahnelerde imgelerin anlamlarının çözümlenmesini isteyen eğretilmeye dayalı bir tasarım değil, imgenin duyumsanarak okunmasını isteyen bir tasarım söz konusudur. Bu tam olarak Deleuze'ün bahsettiği lectosign (Büker ve Akbulut, 2009:127) tanımına uygundur. Bu imgenin bir okuma istemesi hâlidir ancak istenen okuma göstergebilimsel bir

yaklaşımın anlam üretme tarzında işlemez. İmgelerin betimlenmesine ait özelliklerin, karakterlerin ruh hâlini hissettirmesine dayalı bir durumdur söz konusudur.

Entrikaya dayalı bir öykü anlatmayan **Yumurta**, bu tür bir öykü yerine izleği koyar. **Yumurta**'nın izleği "Yusuf'un köklerine-geçmişine-kendisine-ruhuna yaptığı yolculuk" tur. Bu izlek Birgi ve Gölcük'e yapılan yolculuk ile de görselleştirilmiştir (Büker ve Akbulut, 2009:120). İzleğin ilerlemesi için gereken motifler de filme özenle yerleştirilmiştir. Yusuf'un döneceği evin imgesi olan yumurta, geçmişteki korkularının imgesi kuyu, bu geri dönüşü bellek üzerinden kuran epilepsi krizleri gibi imgeler, filmin izleğini ilerleten motifler olarak karşımıza çıkmaktadır. Epilepsi krizleri tüm filmlere yayılmış bir motiftir. **Süt** ve **Bal**'da da karşımıza çıkar. Epilepsi tüm filmlerde ruhsal alana işaret eden bir motif olarak görünür (Gülşen, 2011(a):53), Yusuf'un dönüşümleri genelde bu krizlerden sonra başlamaktadır (Er ve Civan, 2010:80).

Filmde eksilteli anlatı öğeleri de bulunabilir. Zehra Anne'nin ölümünün birebir gösterilmemesi bunlardan biridir. Bir başka eksilteli anlatı da, filmi, klasik filmin aşk yaklaşımından uzaklaştıran bir eksilteli anlatı örneğidir. Yusuf ile Ayla'nın ilişkisini bir aşk olarak nitelemek tam olarak mümkün değildir, böyle bir aşk oluşacaksa bile kesinlikle bu bizim görmediğimiz bir alanda yani film bittikten sonra oluşacaktır. (Hakverdi, 2013:44)

Filmin ana karakteri olan Yusuf, zaman-imgeye dayalı sinemanın temel özelliği olan "seyreden karakter" tanımına çok uygun bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünya'ya olan inancını kaybetmiştir; ne kadınlarla ne kitaplarla ne ev ile güçlü bir bağlantısı yoktur. Doğduğu taşradan uzaktadır, içinde yaşadığı kentte de kendi iç mekanına ilişerek kent ile bağlarını koparmış görünmektedir. Çekingen, mesafeli ve bıkkın bir kent kişiliğidir. (Simmel'den akt. Urry'den aktaran Eşli, 2012:238) Bu hâli taşraya geldiğinde de devam eder. Eylemden uzakta olan Yusuf'un yaptığı hareket, amaçsız bir gezintiyi ilerleten hareketlerdir, bu gezinti Yusuf'un eylemden uzak "seyre dalan" (Büker ve Akbulut, 2009:18) hâlini daha net ortaya koyan bir gezintidir. Yusuf bu hâli ile tam olarak Deleuze'un tarif ettiği (Eşli, 2012:227) karakterdir.

Kaplanoglu, filmin kendi çocukluğunun da geçtiği Tire'de geçmesinden ötürü filmin otobiyografik olup olmadığıyla ilgili bir soruya şöyle yanıt vermektedir:

"Yok, hiç değil. Yani İzmir'den, annemden uzaktayım ama hiç otobiyografik bir durumu yok hikayenin. Mutlaka bazı şeyler girmiştir tabii, ister istemez. Gaston Bachelard adlı bir Fransız filozof var diyor ki, insan aslında hep doğduğu evi arar ve doğduğu evin düzenini hep kendi evlerinde de tekrarlar. Çünkü çocukluğun geçtiği ev hep bir tür yol göstericidir aslında. Belki de böyle bir şey var, bilemiyorum ama ister istemez filmlerin içinde böyle bir durum var." (Ertürk, 2007)

Yönetmen kendi ile ilgili bir bağlantının altını çizmemekle birlikte Yusuf karakterini canlandıran Nejat İşler'in gerçek hayattaki niteliklerinin Yusuf'un bazı özellikler ile örtüştüğünü söyler ve bu tür bağlantıları zaman zaman filmlerine dahil ettiğini, Yusuf karakterinin sahaf olması ile ilgili bir soruya yanıt verirken açıklar:

"Sanırım belliydi, tam hatırlamıyorum. 'yumurta'da Nejat'ı düşündüğüm için oradan aklıma gelmiş de olabilir. Oyuncuların kendi geçmişlerinden, anılarından, deneyimlerinden, gündelik hayatlarından bir şeyleri filme dahil etmeye çalışıyorum fırsat buldukça." (Şirin, 2010:126)

Nejat İşler de bir söyleşisinde "Semih biraz beni düşünerek yazdı senaryoyu, biraz ben üzerine bir şeyler kattım, hep konuştuk üzerine" (Aktuğ, 2007) diyerek bu bağlantının senaryoyla ilişkisinden bahsetmektedir.

Karakterin başka bir karakteri düşündürmesi de filmde karşımıza çıkar. Yusuf, daha sonra ilgili sahnelerde ayrıntılı anlatılacağı üzere, Yusuf Peygamber ile ilişkilidir. Bu ilişki **Bal** filminde Baba figürü ile rüyalar üzerinden de netleşir. **Yumurta**'da da bu bağlantı rüya ve kuyu imgeleri ile duyumsatılmaktadır. Ayrıca her iki filmde karşımıza çıkan "urgan" (Büker, 2010:181), Yusuf'un kuyudaki çaresizliğini ya da umudunu hatırlatması bakımından Yusuf Peygamber ile ilgili bir imge olarak belirginleşmektedir.

Yumurta filminde kadın karakter artık "barışılmış" (Özgüven, 2007) bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. **Süt**'teki Yusuf'un iletişim kurmadığı genç kız arkadaş ya da şiir konuşmak üzere sözleşilen ama buluşulamayan genç kız, yine **Süt**'te başkası ile evlenme ihtimali yüzünden Yusuf'u elinde balıkla ortalıkta bırakan Anne, **Bal**'da Yusuf'un sessizliğini duyumsayamayan Anne; **Yumurta**'nın sonunda barışılmış karakterler hâline dönüşürler. Anne'nin kurduğu bağlantılar işler ve Yusuf evine ve müstakbel eşe yaklaşır. Eski sevgili Gül'e söyleyemediği şeyi, zamanında Tire'den nefret ettiğini söyleyebilir.

Filmin özdeşleşme ile çok yakın bir bağı bulunmaz. Karakterlerden herhangi biriyle birlikte üzüme, kızma, sevinme vb tam olarak organik rejimdeki gibi bir hâlde gerçekleşmez. Özellikle Yusuf ile Ayla'nın arasındaki ilişkide, seyirci sürekli olarak onları karşıdan izler, ikisinin de yerine kendini koyma fırsatı bulamaz ve duygusal katılımdan ziyade anlık hâllerin deneyiminden duyulan bir esenlik (Büker ve Akbulut, 2009:5) oluşur seyircinin bakışında.

Yumurta filminin görüntü öğeleri, hedeflediği anlatım dilinin oluşmasında önemli bir role sahiptir. Karşımıza çıkan geniş kareler, doğa manzaralarının özenle izletilmesi ve bu deneyime katılımı sağlayan ağır ritim, seyircide bir "duyarlılık" oluşturmayı hedefler (Gürsoy, 2007). Filmin izleği göz önüne alındığında, Yusuf'un yaptığı ruhsal yolculuğun duyumsatılmasında bu öğelerin temel işlev gördüğü açıktır. Sabit kamera bu duruma hizmet eden bir öğe olarak karşımıza çıkar, filmin sade dilinin derinleşmesine (B.A. Şirin, 2007) önemli bir katkı sunar.

Kaplanoğlu, filmin renk ve dokusu ile ilgili tercihlerinin gerekçesini de şu şekilde açıklar:

"Soru: 'Meleğin Düşüşü'nde Balthus'un tablolarından etkilenmiştiniz.

'**Yumurta**'da belirli bir görsel etki var mı?

Semih Kaplanoğlu: Empresyonistler. Pissarro ve Courbet başta olmak üzere. Filmin arka yapısında Anadolu kırsalındaki hızlı değişimi ele aldım. O değişim devam ediyor. "**Süt**"ün merkezinde bu değişim var. Bir

yanında santral, baraj öte yanında antik kent dururken ortada kalıp bocalayan Anadolu kasabası... İnsan ruhundaki değişimi en iyi hissedecek kişinin şair olduğunu düşünüyorum. Bunun da görsel karşılığı empresyonizm. Erime duygusu, zamanın geçişini hissettirmesi, doğa duygusunu geçirmesi... Renk ve doku olarak bunun üzerine gittim." (Taşçıyan, 2007)

Filmde hem aydınlık hem de karanlık sahneler vardır. Aydınlık sahneler genelde ferah ve gölgesiz bir ışık çalışması ortaya çıkartmıştır. Karanlık sahneler ise doğal olarak yani normalde olduğuna çok yakın gerçeklikte tasarlanmıştır. Kaplanoğlu tüm sahnelerde gerçek ışık neyse ona ufak destekler yaptığını belirtir (Büker ve Akbulut, 2009:19).

Kaplanoğlu genel olarak çerçevenin içiyle değil dışı ile ilgilendiğinden bahseder (Zengin, 2007). Özellikle **Yumurta** filminde bu durum çok ön plandadır. Karakterlerin bakış yönleri bu yüzden genel kompozisyon içinde çok önemlidir. Bunun dışında karakterlerin kadraj için konumlanmaları da çoğu kez anlam yüklüdür. Sahnenin derinliği ve kadrajın genelinde konumlanan karakter yüzleri ve nesneler, karakterlerin kadrajın dışıyla ilgilenmesi sebebiyle sürekli olarak kadraj dışını işaret ederler. Bu da filmin aşkın üslubuna hizmet eden bir durum olarak öne çıkmaktadır.

Filmin seküler dışı alanla ilgisinden bahsetmek için Kaplanoğlu'nun sözleri iyi bir başlangıç olacaktır:

"Bizi kendi gerçekliğimize götüren deneyimler modern nihilizmin anlatım kalıpları dışında nasıl aktarılır? (...) Yaptığım filmlere bu düşünce süreçlerini katmaya çalışıyorum. Sinema, Dreyer, Bresson, Bergman ve Tarkovski dışında seküler dışı bir sanat olma özelliği de kazanmıştır ve bu yol ustalarımın izinde benim de yolumdur." (U.Şirin, 2007)

Kaplanoğlu'nun üslubunun aşkınlık ile ilgisi, benzer temaları işleyen diğer Türk yönetmenler ile arasındaki farkın da ortaya çıktığı bir durumdur. Bu çalışmanın temel savı gereği çalışmanın genelinde ortaya konan farkın dışında, örneğin "kader" teması ele alma biçimini inceleyerek bile Kaplanoğlu'nun yaklaşımının sınırlarını belirtebiliriz:

" '**Yumurta**'nın merkezinde kader var. Zeki Demirkubuz filmlerinin aksine, 'insanın çekmeye yazgılı olduğu acı' anlamındaki kader değil bu, 'hayatı dipten kuşatan kozmik bir mekanizma' olarak kader. Kaçmaya çalıştığınız yerleri, insanları, duyguları, deneyimleri ısrarla önünüze seren, gitmeniz gereken yolu tekrar tekrar karşınıza çıkarıp bazen bir seçenek, bazen bir mecburiyet olarak sunan bir mekanizma. Yusuf'un annesinin ölümü işte böyle bir mekanizmayı harekete geçiriyor." (U.Şirin, 2007)

Yumurta filminin seyircisinden düşünmesini istediği tartışma götürmez olarak açıktır. Kaplanoğlu, zamanı olduğu hâliyle vererek ve özellikle çoğu kez sabit planlar sayesinde seyirciye bu düşünme zamanını vermektedir. (Tison, 2008)

Kaplanoğlu'nun karakterlerini sürekli kadraj dışına baktırması da aşkınlıkla ilgili bir amacın göstergesidir:

"Oyuncuları hangi açıdan göreceğimiz de filmin dramatik yapısının bir parçasıdır. Mesela **Yumurta**'da insanlar kadrajın dışına bakıyorlar genellikle. Ve bunun bütünlük estetiğinden asla koparılamaz bir anlamı var. İzleyici bunları keşfetsin istiyor Semih." (İpekçi, 2007)

Semih Kaplanoğlu'nun **Yumurta**'daki üslubunda, Ozu'daki gibi gündelik hayatın aşkınlıkla ilişkili olarak konumlandırıldığı söylenebilir. "Gündelik hayatın metafiziği" (İpekçi'den akt. Terzioğlu, 2010:47), gündelik hayat ile aşkın olanın kesiştiği yerde belirmektedir (Terzioğlu, 2010:47) **Yumurta** filminde. Kaplanoğlu bunu, karakterlerin kadraj dışına kayan bakışları ile ilişkilendirmektedir:

"Soru: Filmin çok simgesel bir yapısı olmakla beraber bu simgesellik sıradan ve gündelik hayat detayları üzerinden kuruluyor, ki bu da bizce filmin en güçlü yanı. Gündelikle sembolik arasındaki bu dengeyi kurarken ne gibi unsurları göz önünde bulundurdunuz?

Semih Kaplanoğlu: Ölüm, yakınlarımızın ölümü, gündelik hayatımızın dışına, ötesine taşan bir durumdur. Yok oluşun karşısındaki acizliğimiz, gündelik planda yaşarken 'fark edemediğimiz', unuttuğumuz acizliğimizi yüzümüze vurur. Aczin keşfi dünya ile aramızda bir mesafe yaratır. Bakış, nesnelerin, eşyanın üzerinden kayıp gider; tutunamaz, çerçevenin dışına yönelir. Bu filmde özellikle Yusuf karakterinin bakışlarının çerçevenin dışına kayısı, Ayla'nın zaman zaman bize gösterilmeyen şeylere dalıp gitmesi fiziki zaman/mezan'dan metafizik alana geçişi anlatmak için yapıldı. İçerde olup bitenler, düğün, yaşlı akrabalar, çiçekler, yolculuk sembolik olmaktan öte yaşamın devamının izleriydi." (Aytaç ve Yücel, 2007)

Kaplanoğlu aşkın üslubunu İslam üzerinden şekillendirmektedir. Her ne kadar evrensel bir yaklaşımı olsa da, kültürel kimliği ile de ilgili olarak İslam düşüncesi filmlerde belirgindir. Kaplanoğlu çekimler için Tire'yi seçmesinin nedenlerinden biri olarak kasabaya sinmiş İslam duygusunu (Şirin, 2010:22) göstermektedir. Dar sokaklar, çırıkçılar, küçük medreseler, camiler, çarşılar vb, bu İslam duygusunun öğeleridir.

Filmin inanç arayışı ile ilişkisini kuran kavram tam olarak "süre" dir. Süre, Yusuf'un bilinci olan ilişkisinde etkin bir rol oynar ve Yusuf'un varlığını anlamlandırması bu sayede olur. Akbulut, bu durumu Yücefer ve Deleuze'den aktararak betimlemektedir:

"Sükûnete kolay erişemez Yusuf. Onun zaman, süreye ihtiyacı vardır. **Yumurta**, bu yönüyle Yusuf'un sükûnete erişme, olgunlaşma sürecini anlatır. Bergsoncu süre kavramından hareketle Yusuf'un kendi oluş, olgunlaşma sürecini tamamladığını iddia edebiliriz. Deleuze süreyi şöyle

tanımlar: 'Tümüyle saf süre, benimiz kendini yaşamaya bıraktığında, şimdiki durumuyla önceki durumları arasında bir ayırım yapmaktan kaçındığında, bilinç durumlarının ardışıklığının aldığı biçimdir' (aktaran Yücefer, 2006:26). Yazara göre bu durumun sonuçlarından biri, 'sürenin, bilincin ta kendisi, bilinç durumlarımızın bir toplamı ya da, daha doğrusu, bilincimizin içkin olduğu akış' (2006:26) olmasıdır. Yusuf, İstanbul'dan annesinin cenazesine geldiği Tire'de, kendisini yaşamın akışına bırakır. Akış, onun pek çok kavramın, ama en önemlisi de varlığının bilincine vardığı bir süredir." (Büker ve Akbulut, 2009:168)

Kaplanoğlu ayrıca karakterler arasındaki ilişkileri konumlandırırken de manevi alanı hedeflediğini belirtmektedir:

"Soru: iki karakterin birlikte geçirdikleri sahnelerde aralarında görünür bir bağ oluşmuyor. Filmin sonlarına doğru ise, önce gittikleri akraba ziyaretinde yeni evli bir çift zannedilmeleri, daha sonra otelde başka birilerinin düğününde göz göze gelmeleri, aslında onları, kendilerinin dışında bir bağ ile birbirlerine bağlıyor. Bu sizin için daha mistik bir bağ mı, yoksa daha kültürel, toplumsal bir bir araya gelmeyi mi temsil ediyor.

Semih Kaplanoğlu: Burada kast edilen kuşkusuz metafizik bağ. Dünyevi olanın arka planına bakma çabası... Bence bu yüzden de kültürel ve toplumsal..." (Aytaç ve Yücel, 2007)

Filmin bir disparite ve statis ortaya koyduğu belirtilebilir. Yusuf'un disparitesi içinde kendini bulamamasından kaynaklanır. Bu kayıp, kentte de çevreyle uyumlu olmaya çalışmaktan çoktan vazgeçmiş ve kentle ilişkisiz bir barınakta (yatağı, çayı, müziği vb içinde barındıran sahaf dükkanı) yaşayan Yusuf'un gösterilmesi ile de belirginlik kazanmıştır. Hem kendi içindeki boşluk hem de etrafla uyumlu olmama hâli Yusuf'un disparitesini ortaya koyar. Tire'ye dönüş, disparitenin birinci bileşenini yani "kent" i kadraj dışına atmak demektir. Tire ile arasında da bir uyumsuzluk belirir bir anda, ama yine kendi içinden beliren bir imge olarak Yusuf'un "süre" si, belleğinin (hem zihinsel hem de bedensel olarak) harekete geçmesi ile uyumsuzluğun

kabul veya hâlline yönelik bir durum ortaya çıkartır. Özellikle köpekle birlikte geçirilen gecedeki ağlama, statise giden filmin nihai anlarından biridir. Yusuf, arzuladığı-eksikliğini fark ettiği şeyi istemekte ne kadar haklı olduğuna "ikna olur". Eve döner. Ekranı kaplayan bir çözüm içermeyen ancak karakterin bu ikna hâlini, diğer tüm eksiklik-açmaz-çelişkilerle birlikte veren son kahvaltı sahnesi çekimi, filmin statis ile sonlandığını gösterir. Kaplanoğlu son sahnenin bir çözüm içermediğini şöyle açıklar:

"Soru: **Yumurta**'nın anlatısında Yusuf'un inançla ilgili bir meselesi olduğu son derece açık. Filmin finaliniyse farklı şekillerde isimlendirmek mümkün. Yusuf taşrayla mı, zamanla mı, kendi geçmişiyle mi yoksa inançla mı hesaplaşıyor? Son noktada barışıyor mu, yoksa teslim mi oluyor? Bunlardan sizin tercih ettiğiniz biri var mı? Yoksa hepsi bir bütüne mi işaret ediyor?

Semih Kaplanoğlu: **Yumurta**'da Yusuf'un köpekle yaşadığı karşılaşma anı, onun aslında kendi nefsiyle, kendi dünyeviliğiyle karşılaşmasına işaret ediyor benim için. Bu karşılaşma ertesinde annesinin evine dönüyor ama buradaki niyet orada kalmak değil, sadece gitmek ve orada bulunmak. Bunu bir kabulleniş veya yeniklik olarak algılamak elbette mümkün. Fakat ben bu geri dönüşle ilgili olarak bir öneride bulunmadım. Belki de Yusuf sadece bir yanlış düzeltmek için eve dönüyor. Ancak uzun boylu orada kalacağı, oraya yerleşeceğiyle ilgili kesin bir önerme yok." (Ertan, 2009)

Kaplanoğlu disariteyi süre eksikliği ile belirgin kılar, nihai anlardaki müdahaleyi bir hayvan ile (kader) yapar, statis anını da yine kadraj dışı bir öge olan gökgürültüsü ile birleştirir ve aşkın üslubunu bu şekilde tamamlar.

2.2.2.Süt

2.2.2.1.Sahne Çözümlemesi

Sahne 1: Siyah ekran üzerinde yazılar. Kuş, arı, köpek sesleri.

Sahne 2: Bir adam bir kağıda bir şeyler yazar. Daha sonra kadın karakteri ayaklarından ağaca bağlayıp tam altında süt kaynatırlar. Bir süre sonra kadının ağzından bir yılan çıkar.

Zamanın kendisi, Saf sessel-görsel durum, Doğa, Dini öge, Kadın karakter: Sahnenin atmosferini büyük ölçüde hayvan sesleri oluşturur ki bu durum film boyunca devam edecek bir durumdur. Ferahlık duyumsattıran kuş seslerinin arasındaki karga sesinin bir tedirginlik yarattığından belki bahsedilebilir. Bu karga sesleri birazdan izleyeceğimiz "büyü!" sahnesinin tekinsizliğini haber veriyor olarak yorumlanabilir. Sahnedeki ana hayvan imgesi elbette ki yilandır. Kaplanoğlu bu tür durumların o yörede çok yaşandığını söyler. Yılanı çıkartmak için de en iyi yöntem süt kokusudur. Bu sahne filmin prologudur. Plan-sekans değildir ama özellikle seslerin betimlemesi eşliğinde zamanın görünür hale geldiği bir plan hâlini alır. Sahnedeki eylem dua eşliğinde gerçekleştirilmektedir. Buradaki dua yazılı kağıt dini bir öge olarak okunabilir.

İçinden yılan çıkan kişinin bir kadın ve diğerlerinin erkek olması önemli bir konudur. Yardımcı olan iki kişinin erkek olması anlaşılır bir durumdur, kadını baş aşağı gelecek şekilde yukarı asmak erkek kuvveti isteyen bir iştir muhtemelen. Hoca'nın erkek olması da alışıldık bir durumdur. Ancak içine yılan girmiş kişinin kadın olması filmin geri kalanı ile yakından ilgilidir. Filmde ikinci kez yılan gördüğümüz sahne, Yusuf'un Anne'si ile İstasyon Şefi'nin yakınlaşmasına şahit olduğu sahnelerdir. Bu anlamda bu sahnedeki yılan ve kadın, Anne kavramına dair bir ön duyumsatmadır.

Sahne 3: Siyah ekran üzerinde yazılar. Gök gürültüsü sesi duyulur. Ardından yağmur sesi ve kuş sesleri duyulur.

Sahne 4: Yusuf bir minibüsten iner, yürür. Arabayla geçen arkadaşları onu da arabaya davet ederler.

Betimleyen ses, Müzik: Sahneye hakim doğa sesleri, yoğun bir trafik oluşturmeyen araçların sesleri, özellikle de kasabanın simgesi olan motosikletlerin sesi, Yusuf'un arkadaşlarının arabasından gelen arabesk müzik sesi birleşerek Yusuf'un yaşadığı dünyayı betimlerler. Buradaki her ses özenle düşünülmüştür. Doğanın sesi hiçbir zaman duyulmaz hale gelmez, kasabanın akışına ait sesler buna karışır. Ayrıca insanların yaşam tarzını duyumsatan -gezmeye giden gençlerin arabasından gelen arabesk müzik sesi- sesler de duyulur.

Sahne 5: Şehirden uzak bir yerde Yusuf ve bir kız arabadan inerler. Kız sürekli telefonu ile ilgilenir. Sakız çiğner. Pek konuşmazlar. Yusuf sigara yakar. Kız telefonla konuşur. Kız uzaklaşır. Yusuf'un bir havuzun yanına gelir. Burası tarihi bir yerdir. Bir ara kız Yusuf'u arar, ama Yusuf ortaya çıkmaz, kızıdan saklanır.

Müzik, Kadın karakter: Arabadan gelen müzik sesi devam etmektedir. Sözler tam olarak anlaşılmasa bile arada "aşk" sözcüğünün geçtiği duyulur. Bu ses, kasabaya ait kadın-erkek ilişkisinin ruh hâline dair bir atmosferi duyumsatır.

Bu sahnedeki kadın karakter, Yusuf'un daha sonra kitapçada rastlayacağı Semra'nın tam zıddıdır. **Yumurta**'daki durumun benzeri bir durumdur bu. **Yumurta**'dan farklı olarak Yusuf burada ilk anda kızla ilgilenmektedir. Ancak kızda aradığı "şeyi" bulamayınca bakmamakla yetinmez, görünmez olmayı tercih eder. Kızıdan saklanır.



Filmden Kare 25: Süt'te; genç kadından gizlenen Yusuf. [SÜT]



Filmden Kare 26: Yumurta'da; genç kadına bakmayan Yusuf. [YUMURTA]

Burası tarihi bir mekandır. Kaplanoğlu Yusuf'u bulunduğu yerdeki kadim bilgiyle alakalı, en azından bunun farkında bir şekilde tasvir etmek istediğinden bahseder (Şirin, 2010:163), bu sahnenin amacı budur. Diğer arkadaşlar arabadadır, onların bu farkındalıkla pek ilişkisi yoktur. Genç kııda da bu tür bir ilgi görmeyen Yusuf, bir süre sonra o kadim-tarihsel mekan içinde görünmez olmayı tercih edecek ve kıızdan saklanacaktır.

Sahne 6: Yusuf ve annesi mutfakta yemek yemektedir. Televizyondaki haberlerden şehit asker haberini izlerler. Motorun lastiğinin sorunundan bahsederler. Ama Yusuf pek oralı olmaz.

Sahne 7: Yusuf ahırda çalışmaktadır.

Doğa, Motif, İzlek: Bu sahnede inekler görünür. İlk bakışta çok önemli bir sahne değildir. **Süt** ve süt ürünleri satarak geçimini sağlayan Anne ve oğulun çalışma mekanıdır. Ancak filmin adı ve genel olarak süt motifinin filmdeki ağırlığı düşünüldüğünde bu ahır görüntüsü sıradan bir sahnenin ötesine gitmektedir. **Süt** henüz görünmemiştir. Henüz ineklerin vücudundadır. Sütü almak için Yusuf'un inekleri beslemesi gereklidir ve bu sahnede Yusuf'u inekleri beslerken görürüz.

Sahne 8: Yusuf annesini evin salonunda televizyon karşısında uyumuş halde bulur. Üstünü örter.

Sahne 9: Yusuf odasındadır. Bir kitap alır, uzanıp okumaya başlar.

Öz-düşünümsellik: Kaplanoğlu'nun şiir ile yakın ilgisi, film dilini şiirsel bir yapıda kurması gibi özellikler sebebiyle ve filmin bir şairi anlatması sebebiyle bir tür öz-düşünümsellik durumu söz konusudur. Şiir kitapları, metin olarak şiir ve şair adayı Yusuf, bu öz-düşünümsellik durumunu ortaya çıkartır. Bu sahnede gördüğümüz şair fotoğrafları da bu durumu güçlendiren birer öğedirler. Şiir; olabilecek her şekilde filmde görünür olmaktadır.

Zamanın kendisi, Saf sessel-görsel durum, Süre: Yusuf, Anne'sini salonda uyuyakalmış görünce hafifçe gülümser. Ardından Anne'sinin üzerini örtmesi, bu gülümsemeyi sevgi ve şefkate bağlar. Annesinin üzerini örttükten sonra odasına çekilir ve kendi dünyasına gömülür.

Sahne 10: Yusuf ve annesi motosikletle gitmektedir. Sabah olmak üzeredir. Yolculuk ilerledikçe hava aydınlanır. Sabahın ilk ışıkları ile bir pazar yerine gelirler.

Sahne 11: Pazarda satış yapmaya başlarlar. Müşterilerle konuşurlar vb. Yusuf bir ara pazardaki kalabalığın arasına karışır. Bir ayakkabıcının önüne gelir. Birkaç ayakkabının fiyatını sorar. Sonraki planda elinde bir poşetle annesinin yanına gelir. Annesi poşeti açar, Yusuf yeni bir bıçak almıştır. Annesi Yusuf'a kızar.

Sahne 12: Yusuf bir narı ağacından koparır. İkiye ayırır ve büyük bir iştahla yemeye başlar. Toprakta uzanmış yatmakta olan Yusuf Öğretmen gelince kalkar. Yusuf Öğretmene verdiği şiir dosyasını sorar. Öğretmen hatırlamaz. Yusuf'a cevap vermeden yoluna devam eder.

Doğa: Bu sahnede bir doğa nesnesi olarak görebileceğimiz nar ile karşılaşırız. Ancak elbette ki nar sadece bir bitki değildir. Rengi ve tadı itibarıyla imge olarak çok etkili olabilecek bir meyvedir. Bu anlamda bir filmde görünmesi, hele ki yenmesi özel bir okumaya ihtiyaç duyar. Burada Yusuf'un nar'ı yemesi ilk anda bir iştah hâli olarak görünür. Bu iştah neye olan iştahdır? O andaki bir susamışlık olabilir, şeker ve ekşilik sebebiyle bir tat ihtiyacı olabilir. Filmin içindeki duruma bakıldığında, nar yeme sahnesi Yusuf'un hayata dair iştahını ortaya koyar. Neredeyse başka hiçbir sahnede Yusuf'u bu kadar iştahla bir şeye yönelirken görmeyiz. Şiirinin yayınlandığını öğrendiğinde bile hiç kimsenin olmadığı bir yerde, bize de sırtını dönüp koşarak yaşar sevincini.



Filmden Kare 27: Nar yiyen Yusuf'un iştahı. [SÜT]

Nar, filmin aşkın alanla ilişkisinde de önemli bir yer tutmaktadır. Şiir peşinde koşan Yusuf'un hayata dair iştahı aslında hayatın sırrına dokunmak amacındadır. Nar, bu türden bir duyumsatmanın imgesi olarak da nitelendirilebilir. İçi açıldığında bir bereket göstergesi hâline gelen nar, Yusuf'un açmaya, anlamaya, keşfetmeye, bereketini hissetmeye çalıştığı dünyanın imgesi olarak görülebilir. Daha doğrusu Yusuf'un iştahının hedefi olarak, Yusuf'un "bilmeye" dair iştahının betimlenmesini sağlar.

Sahne 13: Yusuf odasındaki masada, daktilosunun başındadır. Masa lambasını açıp kapatmaktadır. Bir şeyler yazmaya başlar. Annesi diğer odada yatağını hazırlamaktadır.

Zaman gedikleri, Öncü yönetmenlerle bağ, Öz-düşünümsellik: Anne odasında yatağını hazırlarken kamera Yusuf'un odasındadır. İki odanın da kapısı açıktır. Hem Anne'nin odasındaki aynayı hem de Yusuf'un odasındaki aynayı (**Yumurta** filminde gördüğümüz kalp biçimindeki ayna) aynı anda görürüz.



Filmden Kare 28: İki ayna aynı kadrada. [SÜT]

Kalp biçimindeki ayna **Yumurta** filmiyle bir bağlantı oluşturur. Anne'nin odasındaki ayna henüz gözden uzaktadır. Ancak kalp biçimindeki aynanın görünür

kıldığı bellek dikkate alındığında, Tarkovski'nin Ayna filmiyle bağ kurması mümkün gözükmemektedir. Ayna filminin de bellek ile ilgili olduğu düşünülürse (Devarrieux , 2009:54) Tarkovski ile sıkı bir bağ söz konusudur.

Yusuf daktilo ile bir şeyler yazmaya başladığında Anne odasının kapısını kapatır. Yusuf'un yazdığı şey muhtemelen şiirdir. Öz-düşünümsellik anlamında burada, Yusuf'un şair olma yolculuğuyla ilgili bir durum görünür kılınmaktadır. Anne'nin odanın kapısını kapatması, özellikle birazdan izleyeceğimiz sahnede Yusuf'a söylenmesi dikkate alındığında önemlidir. Anne için Yusuf'un şairlik serüveni belki rahatsız edicidir. Filmin izlek olarak "Yusuf'un büyümesini-sütten kesilmesini" aktardığı hatırlanırsa, Anne için şair olmak ergenlikten yetişkinliğe geçişte dikkate alınacak bir durum gibi görünmemektedir.

Sahne 14: Anne avluda günlük işler yapar.

Sahne 15: Annesi Yusuf'a söylenmektedir. Oğlunun sürekli kitap okumasından, bir işin ucundan tutmamasından şikayet eder.

Sahne 16: Yusuf postaneye gelir. Adına bir şey gelip gelmediğini sorar. Memurun 'yok' demesine güvenmez, masadaki zarfları karıştırır. Memur kızar. Memurun tepkisinden Yusuf'un postaneye geldiğini anlarız.

Sahne 17: Okul salonu gibi bir yerde gençler toplanmış müzik yapmaktadır. 'Resimdeki Gözyaşları' şarkısını çalarlar. Yusuf bir sigara yakar. Binanın dışındaki Öğretmeni görür.

Müzik: Bu sahne, taşraya ait kültürel bir ortam betimlemesidir. Bu müzik bu durumu duyumsatabilir. Yusuf eğer hareket etmezse muhtemelen sürekli olarak içerde, bu ortamda devam edecektir. Belki de şiir sadece müziğin öğelerinden biri olduğu zaman görünür olacaktır taşrada. Yusuf'un Öğretmen'i gördüğünde peşinden koşması ve sonraki sahnedeki ısrarı, bu müzik sahnesinin Yusuf'un telaşını duyumsatmasını sağlar.

Sahne 18: Yusuf, birahane de bira içen öğretmenin masasına oturmuştur. Öğretmen bu durumdan pek memnun değildir. Masadan kalkar. Bir süre sonra gelir. Yusuf şiirlerinden bahseder ama ğretmen hiç oralı değildir. Gazete okur, bulmaca çözer. Uzun bir zaman karşılıklı otururlar. Yusuf iki bira söylediğı bir anda ğretmeni 'hangi dergiye göndermiştin?' diye sorar. Yusuf 'Düşler' der.

Sahne 19: Yusuf ve ğretmen, ğretmen'in evine gelirler. Öğretmen iyice sarhoş olmuştur. Yatar. Yusuf ğretmenin üstünü örter. O da bir koltuğa oturur. Odayı inceler.

Zaman gedikleri: Bu sahnenin Sahne 24 ile birlikte düşünölmesi gerekir. Gerekli açıklama Sahne 24 başlığında yapılmıştır.

Sahne 20: Anne motosiklete yaslanmış sigara içmektedir.

Sahne 21: Anne motorun üzerindeki eşyaları toplamaktadır. Tren istasyonundadır. Kızı aracılığıyla İstasyon Şefi'nden pompa ister. İstasyon Şefi motosikletin lastiğini şişirir. Anne motosiklete binip gider.

Sahne 22: Yusuf odasında daktilosu ile bir şeyler yazmaktadır. Annesi mutfaktadır. Yusuf'a seslenir ama Yusuf duymaz. Annesi söylenir. Motorun lastiğinden bahseder. Annesi 'yılan' diye bağırır. Yusuf mutfığa girer. Yılanı arar ama bulamaz.

Doğa: Yılan filmin izleğinin motiflerinden biridir. Yusuf'un anneden kopmasının, süttten kesilmesinin izlek haline geldiğı filmde yılan, evin içine girerek Yusuf'un Anne'den kopmasını başlatan öğelerden biridir (Büker, 2010:210). Evin içinde yılan olması ile duyumsatılan tedirginlik aslında bir önceki sahnede gösterilmiştir. Anne'nin İstasyon Şefi ile iletişimi, Yusuf ile annesinin arasına girecek bir durumun habercisidir ve bu durum bir tehlike olarak duyumsatılmaktadır (Terzioğlu, 2010:45). Yusuf daha İstasyon Şefi'nin varlığından bile haberdar değilken evin içine istenmeyen bir varlığın girmesi ile bu tedirginliğin izleri görünür kılınmıştır. Yılanın varlığı, Yusuf'un yetişkinliğe adım atmasının (Babaoğlu, 2009)

dolaylı da olsa tetikleyici öğelerinden biri olacaktır. Yusuf'un İstasyon Şefi'nin varlığı sebebiyle hissedeceği tedirginlik Anne'nin yılanı görmesiyle hissettiği tedirginliğin bir benzeridir.

Kaplanoğlu, filmdeki yılan ve balık imgeleri ile ilgili düşüncelerini şu şekilde özetler:

"Semih Kaplanoğlu: Yılan meselesine gelince, aslında tıpkı "Meleğin Düşüşü"nde yaptığım gibi filme çok güçlü bir imgeyle başlamak istedim. Filmi okurken hep o imgeye, o ana geri dönülmesini hedefledim. Dolayısıyla yılan bir nevi leitmotifti, onun hem varlığını, hem de yokluğunu filmin çeşitli anlarına yerleştirdim. Elbette hem mitolojide, hem de dini metinlerde yılanı dair bir kavramlaştırma var. Bu kavramlaştırmayı bütünüyle filmin dışında tutmak elbette mümkün değil, bunun ben de farkındaydım. Fakat yılanı özellikle bir şeyi anlatmak, seyirciyi belirli bir anlama yönlendirmek amacıyla kullanmadım.

Soru: Açılışta yılanı son derece geleneksel bir ritüel içerisinde görüyoruz. Fakat annenin bir erkekle yaklaşması ertesinde tekrar karşımıza çıkıyor ve gelenekselden daha evrensel bir anlama doğru kayıyor sanki.

Semih Kaplanoğlu: Olabilir. Filmin gösterimleri ertesinde yapılan söyleşilerde en sık karşılaştığım soru da yılanın ne anlama geldiğine dair oluyor zaten. Elbette öncelikle cinsellikle ilgili bir çağrışıma yol açıyor. Fakat başka açılımları da var. Örneğin anne yilandan çok korkuyor ama Yusuf bu durumla ilgili neredeyse hiçbir şey yapmıyor. Dolayısıyla aslında yılan Yusuf'un annesine duyduğu öfkeyi ve içindeki kötülüğü de temsil ediyor.

Soru: Yılanın film içerisinde taşıdığı anlamın gelenekselden evrensele doğru kaymasından bahsederken gelmek istediğim başka bir nokta daha vardı. Biraz önce siz de Türkiye'nin Doğu ve Batı arasında kalmış hâline değindiniz. Biraz da bu durumu hatırlatır şekilde bu iki tarafı çağrıştıran imgeleri bir arada kullanmışsınız sanki. Örneğin Yusuf'un yakaladığı yayın balığıyla eve geldiği ve annesini ördek yolarken bulduğu sahne. Bir yandan 17. yüzyıl Batı resmini, özellikle Vermeer veya Maes gibi

Hollandalı ressamların tablolarını hatırlatıyor bu sahne. Diğer yandan sanıyorum Kuran'da yayın balığının yer aldığı bir hikâye mevcut.

Semih Kaplanoğlu: Balıkla ilgili var, Yunus Peygamber'in hikâyesi... Aslında "**Süt**"te balığın benim için temsil ettiği şey, "**Yumurta**"daki köpek ile bir bakıma aynı. Yusuf yine belirli bir yöne giderken, kozmik bir şey devreye girerek onun yönünü değiştiriyor. Fakat söz konusu sahnede Doğu ve Batıyı karşılaştırmak gibi bir kavramsallaştırma düşünmedim. Esas olarak annenin ördeğin tüylerini yolarkenki huzurunda, yeni bir hayata başlayışının altını çizmek istedim." (Ertan, 2009)

Sahne 23: *Geniş ova gibi bir alanda Yusuf motosiklet ile gelir ve durur. Motosikletten iner. Bir ağacın yanına tepeye gelir. Ağacın yanındaki adam yere yatınca Yusuf da yatar. 'Suyun sesi' üzerine konuşurlar. Adam namaz kılar. Yusuf'un elinde çatal bir dal parçası vardır.*

Zaman gedikleri: Bu adam, **Yumurta**'daki elektrikçinin babasıdır. Yusuf'un **Yumurta**'da bahsettiği su ararken kullanılan çatal dal burada görünür. Sahne 24'te de belirteceğimiz üzere, bu adam kadim bilginin sembolüdür ve Öğretmen ile kontrast olarak filmde konumlanmaktadır. Yusuf ile Öğretmen filmde ilk karşılaştığında Yusuf yerde yatar Öğretmen ayaktadır. Burada ise hem Yusuf hem de Hoca birlikte toprağa uzanarak suyun sesini dinlerler. Hoca, daha sonra **Bal** filminde göreceğimiz üzere Yusuf'a babası gibi doğa hakkında bilgi de vermektedir. Bu yüzden bu sahne **Bal** ile de bir zaman gediği oluşturmaktadır.



Filmden Kare 29: Yusuf ve Hoca toprağa uzanmış. [SÜT]



Filmden Kare 30: Yusuf toprakta ama Öğretmen doğa ile ilişkisini çoktan kesmiş görünüyor. [SÜT]

Hoca ve Öğretmen betimlemelerinden biraz daha ayrıntılı olarak bahsetmek gerekir. Hoca: doğa ile yakından ilgilidir, inançlıdır, görünüm olarak da bunu destekler. Öğretmen ise doğa ve hayat ile ilişkisini çoktan kesmiştir, içki içer. Öğretmenin traşı, kalemi, bulmacasını çözdüğü gazeteyi cebinde taşıması: tüm bunlar aslında bohem bir modern eğitimciyi belki de Türkiye'nin öğretmen profilini temsil eder. Kaplanoğlu'nun ilkokul öğretmeni ile ilgili söyledikleri de hatırlanırsa (Şirin, 2010:29-31) bu Öğretmen konumlandırması bu şekilde okunabilir.

Sahne 24: *Mutfaktadırlar. Adam dua okumaktadır. (not: filmin başındaki hoca da bu muydu). Yusuf ocaktaki kaynamış sütü alıp adamın önüne koyar. Adam dua yazılmış bir kağıdı sütün içine atar. Adam ve arkasından Yusuf mutfağa girerler. Buradaki uzun planda adam bir ara eğilerek kadrajdan çıkar, Yusuf da aynı şekilde. Bir süre sonra adamın yerinde Yusuf, Yusuf'un yerinde adam belirir.*

Zaman gedikleri, Alan derinliği, Kadrajlılık: Bu sahne tek planda çekilmiştir. Alan derinliği ile ayrılan iki alan yani ön net kısım ve arka flu kısım aslında iki ayrı zamanı işaret eder. Burada Yusuf'un Hoca olması hâli görülmektedir. Bu sahneyi, Yusuf'un Öğretmen'i evine götürdüğü sahne ile birlikte düşünmek gerekir. Öğretmen, edebiyat ile ilgisi sebebiyle görünüşte Yusuf'un sonraki muhtemel hâlidir. Yusuf, canlı müzik yapan gençlerin yanından "kaçarak", içine müzik katılmamış ya da müziğin ögesi hâline gelmemiş şiirin peşinden koşar gibi Öğretmen'in peşinden koşar. Ona "yapıştır". Öğretmen kendisi ile iletişim kurmamasına rağmen diretir, ayrılmaz, uzaklaşmaz. Yusuf ne zamanki Öğretmen'e bira ısmarlar, o zaman Öğretmen Yusuf'la şiir üzerine konuşmaya başlar. Ama sonraki planda anlaşılır ki bu konuşma uzun sürmez. Çünkü Öğretmen sarhoş olmuştur. Evine gittiğimizde gördüğümüz bira şişeleri, bira içmenin basit bir akşam keyfi olmadığını gösterir. Yusuf Öğretmen'i yatırdıktan sonra etrafa bakar. Evi izler. Bir an gözlerini kapatıp açarak belki de yıllar sonra kendisinin de bu hâlde olduğunu düşünür. Gözlerini kapadığı anda belki de **Yumurta** filminde, sahaf dükkanında şarap içer hâlini görür. Ya da film bizden o hâli hatırlamamızı ister.

Hoca evin içine geldiğinde karşılaştığımız bu sahne ise, Yusuf'a kadim bilginin kapılarını gösterir gibidir. Yusuf, Öğretmen'in evinde yüzünün düşmesinin tam karşılığı olan bir aydınlık hissiyle belirir kadrajda.



Filmden Kare 31: "Modern" eğitimin resmi Öğretmen. [SÜT]



Filmden Kare 32: Hoca ve belirgin olmayan Yusuf. [SÜT]



Filmden Kare 33: Belirgin hâle gelmiş ve bu hâl ile aydınlanmış-ferahlamış Yusuf. [SÜT]



Filmden Kare 34: Öğretmen'de kendi geleceğini gören Yusuf'un hâli. [SÜT]

İki kadrada da görülmektedir ki Yusuf'un bakışları kadrain dışına aynı noktadan çıkmaktadır. Bu durum bu bakışların Yusuf'un gelecekteki Yusuf'a bakışları olduğu savını destekler. Öğretmenin evindeki bakış tedirgin karanlıktır, bu durum çekimin fotoğrafik özellikleri ile de desteklenir: soluk bir renklendirme ve loş bir aydınlatma vardır. Ancak mutfaktaki sahnede aydınlık bir bakış görürüz, bu durum sahnedeki canlı renkler ve ferah aydınlatma ile desteklenir. Hoca ve Öğretmen'in yüzlerinin fiziki benzerliği de, ikisi üzerinden bir "bilgi/bilmek/şiiir" okuması yapmayı mümkün kılar.

Kaplanoglu bu sahne ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

"Soru: Sahnenin çerçevesine, koreografisine bakınca Yusuf'la hoca'nın birbirlerinin yerine geçtikleri çok net görülüyor, buna karşılık filmin bütününe bakınca 'Yusuf hoca oldu' diyebileceğimiz bir durum, karakterde öyle bir değişim yok.

Semih Kaplanoglu: Bütün o sahne tek bir plan, biliyorsun. Çocukla hoca odaya giriyorlar, yere eğilip çerçeveden çıkıyorlar, uzun bir boşluk oluyor, tekrar belirdiklerinde çocuk hoca'nın yerine, hoca çocuğun yerine geçmiş oluyor. Orada şöyle bir şey yaptım: O tek planın içinde bir kesme var aslında. 60-70 senelik bir kesme, zamanda bir sıçrama. Normal şartlarda kamera tepeye konur ve çocukla hoca'nın hareketleri o açıdan gösterilir. Ben o planı attığımı düşündüm ve hiç çekmedim. Bu hali, zaman ve mekandaki bu sıçrama çok kuvvetli geldi bana. O çocuğun 60 yıl sonrası böyle olabilir diye düşündüm. Birçok insanı yabancılaştıran bir sahne oldu sanırım ama yapmak istediğim buydu." (Şirin, 2010:159)

Sahne 25: Rüzgarda dalları ve yaprakları sallanan bir ağaç görürüz. Anne yol kenarında beklerken bisiklet ile bir Postacı gelir. Yusuf için bir posta bırakır. Bisiklet devrilir ve Postacı düşer. Anne ve Postacı gülerler. Postacı toparlanır ve 'iyi günler' diyerek gider.

Öncü yönetmenlerle bağ: Bu sahne, Tarkovski'nin Ayna filmiyle direk olarak bağ kurmaktadır. Bu bağ, iki filmin de "aidiyet, anne, ev, geçmiş, gelecek" temalarına dayanmasıyla da desteklenmektedir. Ayna filmindeki anne hüznölüdür ve sigara içmektedir, Yusuf'un Anne'si de hüznölüdür ve sigara içmektedir, her iki sahnede de gelen erkek karakter düştüğünde hüznölü anneler güler. (Büker, 2010:211)



Filmden Kare 35: Zehra Anne doğaya bakıyor. [SÜT]



Filmden Kare 36: Postacı düşünce ikisi birden gülüyor. [SÜT]



Filmden Kare 37: Ayna filmindeki Anne doğaya bakıyor. [AYNA]



Filmden Kare 38: Gelen yabancı erkek ve Anne düşüyor ve gülüyorlar. [AYNA]

Sahne 26: Anne mutfakta iş yaparken Yusuf gelir. Yemek üzerine konuşurlar. Anne gülümsemektedir. Yusuf sebebini sorar. Anne 'Kim o kız?' der. Yusuf konuyu anlamaz, 'Kız mız yok' der. Annesini koyduğu yemeği yemeye başlar. Sohbet 'kız' üzerine devam eder. Anne'nin bahsettiği Yusuf'un dergide yayınlanan şiiridir. Anne posta ile gelen 'Düşler' dergisini Yusuf'a verir.

Zaman gedikleri, Öz-düşünümsellik, Şiir: Bu sahnede Anne ilk kez Yusuf'un şair yönüne olumlu olarak bakar. Sevinci, oğlunun şiirinin bir dergide yayınlanmış olması ile ilgili değildir. Anne'nin şiir ile ilgilenmesinin sebebi; Yusuf'un bir kızla ilgileniyor olma ihtimali hatta o kızın tanıdık birinin kızı olma ihtimali yani Yusuf'un "yuva kurma" ihtimalidir. Anne'nin şiir ile ilgi kurmasının tek yolu, şiirde bahsedilen konunun pratik hayatla bağlantı kurmasıdır. Yusuf'un "toprağa bakıp durması", "havaya bakıp durması" Anne için bir önem teşkil etmez. Doğaya değil bir kıza olan aşkın bir erkeğin büyümesine sebep olması mümkündür Anne'ye göre. Şiir, pratik hayatla kurabildiği ilişki kadar önemlidir Anne için. Dergideki şiirin adı "Kuyu" dur. Bu, **Yumurta** filmi ile bir zaman gediği oluşturur.

Sahne 27: Yusuf bir yola çıkar, bağırarak koşmaya başlar.

Doğa: Yusuf koşarken koyu bir gökyüzü görürüz koştuğu tarafta. Bir gök gürültüsü duyulur.

Sahne 28: Akşam vakti kentin değişik yerlerinde toplanmış gençler görürüz. Bira içilir, ardından kokoreç yenir. Yusuf da aralarında. Bir süre sonra yanlarından ayrılır.

Müzik: Kasaba'daki gençlerin sosyal hayatından bir bölüm izleriz. Sahne içinde duyulan Hande Yener şarkısı, kasabanın kent ile kurduğu bir bağlantı olarak konumlanır. Ancak bu bağlantı, kente ait olmasına rağmen yine de Yusuf'un içinde bulunmak istediği kültürel atmosferin tanımı değildir.

Sahne 29: Yusuf ve Anne ahırda çalışmaktadırlar. Anne ineği sağmakta Yusuf da güğümlere süt boşaltmaktadır. Yusuf güğümleri motora yükler ve yola çıkar.

Süre, İzlek, Motif: Şiirinin basılmış olması Yusuf'ta bir rahatlama meydana getirmiştir. Tekrar hayat ile bağlantı kurma imkanı yakalamıştır. Kasabanın süresine uyum sağlamaya başlar. Bir önceki sahnede arkadaşları ile birlikte gördüğümüz Yusuf, şimdi de Anne'sine büyük bir şevkle yardım etmektedir. Anne ile ilişkisinde de olumlu bir hava vardır. Annesi de bu durumdan memnundur. Anne'nin bu sahnedeki söylediği bir cümle ve yaptığı eylem filmin izleği ile yakından ilişkilidir. Anne süt sağmaktadır, Yusuf da sütü süzerek güğüme boşaltmaktadır. Yusuf giderken Anne "Hadi işin rast gitsin oğlum" der. Bu aslında ergenlikten çıkıp yetişkin olmaya yönelen Yusuf'a bir veda cümlesidir. Anne'nin süt verdiği ve Anne'nin verdiği sütün görünür olduğu son sahne budur. Sütten kesilme izleği, süt motifinin son kez Anne ile birlikte görüldüğü bu sahnede başlar. Bu sahne, izleğin görselleşmesi demek olmasa bile bir süre sonra görselleşeceğini, görüleceğini duyumsatır.



Filmden Kare 39: Süt veren anne, süt ve Yusuf aynı kadrada. [SÜT]



Filmden Kare 40: Aslında ergenliğe geçen Yusuf ile vedalaşan Anne. [SÜT]

Sahne 30: Yusuf süt satmak üzere bir apartmanın zilini çalar. Kapı açılır. Yusuf apartmandaki kadınlara sür satar. Mutludur.

Sahne 31: Anne bir bankamatik kuyruğunda beklemektedir. İstasyon Şefi'ni uzaktan görür. Şef de ona bakar.

Sahne 32: Bir yolda ilerleyen bir vinci görürüz. Gittiği yönden motosiklet ile Yusuf gelir. Burası maden alanına yakın bir yerdir.

Sahne 33: Yusuf maden alanına gelir. Madende çalışan arkadaşı ile konuşurlar. Yusuf arkadaşına süt getirmiştir. Maden işi üzerine konuşurlar. Arkadaşı 'Mecburuz' deyince Yusuf 'Mecbur falan değilsin' der. Arkadaşının şiirini sorar. Arkadaşı şiir verir. Yusuf şiir okur. Çok beğenir. Yusuf dergide çıkan şiirini arkadaşına gösterir. Arkadaşı dergiye bakarken Yusuf arkadaşının iş kıyafetini, çamurlu çizmelerini vs süzer. Yüzü kaygılı bir hâl alır. Arkadaşı Yusuf'tan şiirlerini daktiloya çekip Oluşum dergisine yollamasını ister.

Kadrajdıılık: Yusuf, arkadaşının çizmelerini kıyafetini süzdükten sonra kadraj dışına bakar. Bu bakış, Öğretmen'in evindeki bakış ve Hoca ile mutfakta yer

değiştirdiği sahnedeki bakış ile aynı doğrultuda bir bakıştır. Yusuf, gelecekteki olası hâllerinden birini görmüş gibidir.



Filmden Kare 41: İleride madenci arkadaşının yerinde olmaktan kaygı duyan Yusuf. [SÜT]

***Sahne 34:** Anne mutfaktadır. Yaşlı bir kadın konuğu vardır. Kahve içmişlerdir. Kadın Anne'nin ellerini şefkatle tutar. Yaşlı kadın muhtemelen İstasyon Şefi'nin evlenme isteğini bildirmiştir Anne'ye.*

Zaman gedikleri, Rüya: Bu yaşlı kadın, **Yumurta** filminde Yusuf'un Annesi olarak gördüğümüz kadındır. Buradan yola çıkarak bu sahnenin rüya olduğu bile belki söylenebilir: Zehra Anne'nin gençliği ve yaşlılığı karşı karşıya gelmiş olabilir. Sahnenin atmosferi ve Yaşlı Kadın'ın aynı baş örtüsünü aynı şekilde bağlamış olması bunu destekler niteliktedir. İsteme sahnesinde de gördüğümüz yaşlı kadın, olaya dahil olan değil olayı izleyen bir konumda görünür. Tüm bu sebeplerden bu sahnenin bir rüya sahnesi olduğunu, **Yumurta** ile **Süt** arasında, Anne'nin gençliği ve yaşlılığı üzerinden bağlantı kurduğunu söyleyebiliriz. Genç Zehra'nın bakışları da bu durumu destekler nitelikte bir gerçek ötelğine sahip olarak yorumlanabilir.



Filmden Kare 42: Gelecekteki hâlini düşünen Zehra. [SÜT]



Filmden Kare 43: Zehra'nın gelecekteki hâli. [SÜT]



Filmden Kare 44: Zehra'nın gelecekteki hâli, **Yumurta** filminde. [YUMURTA]

Sahne 35: *İstasyon Şefi ve kızı araba yıkamaktadırlar. Anne uzaktan onları izlemektedir.*

Sahne 36: *Yusuf eve gelir. Mutfaktaki içilmiş kahve fincanlarını görür. Kapalı olan fincanı alıp içine bakar. Odasında ayna karşısında saçlarına bakan Annesini görür. Sesini duyurmadan uzaklaşır. Kapıyı yeni gelmiş gibi seslice açıp kapatır ve 'Ben geldim' der. Mutfaktaki masaya oturur. Annesini saçlarını toplamış ve başını kapatmış olarak mutfağa gelir. Satılan sütler üzerine konuşurlar. Annesi Yusuf'a bir zarf verir. Gelen askerlik celbidir. Yusuf muayene için İzmir'e gitmesi gerektiğini söyler.*

Öncü yönetmenlerle bağ: Daha önce uzaktan gördüğümüz Anne'nin yatak odasındaki aynaya daha yakından bakarız Anne ile birlikte. Anne saçlarını açmıştır. Kadınlığını izlemekte, belki hatırlamaktadır. Bu sahne, yine Tarkovski'nin Ayna'sı ile anne ve bellek kavramları üzerinden yakın bir bağ kurmaktadır.



Filmden Kare 45: Ayna karşısındaki Anne. [SÜT]

Sahne 37: Rüzgarda sallanan ağaçlar görürüz. Yusuf odasında daktilo başındadır. Arkadaşının not defterine bakar. Masadan kalkar. Diğer tarafa oturur.

Sahne 38: Anne mutfakta hamur işi yapmaktadır.

Sahne 39: Yusuf bir grup gençle askerlik muayenesindedir. 'Hastalığı vb olanlar kaslın, diğerleri çıksın' sesi duyulur. Yusuf ve başka bir genç daha kalırlar. Arkasından Yusuf'un muayene görüntülerini izleriz. En son Doktor'la konuşurlar. Doktor 'Yarın gel sonucu al' der.

Sahne 40: Yusuf İzmir'dedir. Bir kitapçıda görürüz. Genç bir kız gelip 'Şiir Atı' dergisini sorar. Yusuf genç kız ile Şiir Atı dergisi üzerine konuşurlar. Tanışırlar. Daha sonra ikisini deniz kıyısında konuşurken görürüz. Şiir üzerine konuşurlar. Ertesi gün kitapçıda görüşmek üzere ayrılırlar.

Zaman gedikleri: Yusuf'un kitapçıda rastladığı kız, **Yumurta**'da Ayla adı ile gördüğümüz karakterdir. Ancak burada, aynı oyuncuyu tekrar oynatmanın dışında başka bir durum vardır. **Yumurta** filmindeki Ayla karakteri sadece isim değiştirerek gelmiş gibidir **Süt** filminin içine. Yine, **Süt** filminin başında Yusuf'un yanında gördüğümüz sakız çiğneyen, cep telefonu ile oynayan kızdaki çok farklıdır. Ayrıca,

Yumurta filmindeki Ayla'nın okumak üzere gitmek isteyebileceği kentler arasında İzmir'in olduğunu da duymuştuk. Buradan yola çıkarak, karakter üzerinden **Yumurta** filmi ile yani Yusuf'un yetişkin hâliyle bir zaman gediği oluşturan, arada görünür bir bağ kuran bir sahnedir bu.

Zaman gedikleri, Kadrajlılık, Doğa: Yusuf ve Semra'nın birlikte kadraj dışına baktıklarını görürüz. Bu ilk anda geleceklerine, daha doğrusu Yusuf'un geleceğine bir bakış olarak belirtilebilir. Hemen sonraki planda denize baktıklarını görürüz. Burada deniz, bir yolun sonunu ya da hüznü vs değil, bir güneş batışı vakti olmasına rağmen umudu duyumsatmaktadır. İki karakterin karşılaşması ile oluşan zaman gediği burada da devam eder. Beraber baktıkları "su" yani deniz, Gölcük'te birlikte baktıkları başka bir "su" yu, gölü hatırlatmaktadır. İki su birikintisi de rüzgar sebebi ile hareketlidir. **Yumurta** filmindeki su hiçbir yere gidemeyecek olan sudur, buradaki ise denize ait olması itibarıyla henüz gidilecek bir yerin olduğunu duyumsatan sudur ve ferahlatıcı (Hakverdi, 2013:97) bir etki uyandırır.



Filmden Kare 46: Beraber geleceklerine bakan Yusuf ve Semra (aslında Ayla). [SÜT]



Filmden Kare 47: Süt filminde, Semra(Ayla) ve Yusuf'un baktıkları açık deniz. [SÜT]



Filmden Kare 48: Yumurta filminde Ayla ve Yusuf'un birlikte baktıkları kapalı göl.
[YUMURTA]



Filmden Kare 49: Yumurta filmindeki göl. [YUMURTA]

Sahne 41: Anne ve Baba'nın fotoğrafını görürüz. Anne; İstasyon Şefi, kızı ve daha önce gördüğümüz yaşlı kadına kahve ikram eder. Belli ki evlilik planları üzerine bir görüşmedir bu. İstasyon Şefi'nin 'Askere mi gidecek' sorusuna Anne 'İnşallah' diye cevap verir.

Sahne 42: Yusuf, doktor raporunu hastane koridorunda alıp açar ve okur. Yüzü düşer.

Sahne 43: Yusuf tarlaların arasındaki patikadan eve doğru yürümektedir. Epey rüzgar vardır. Yusuf eve girer. Mutfığa geçer. Çay kaynamaktadır. Yusuf demliği devirir. Yusuf'un odasının kapısını görürüz. Annesi kapıyı açar. Yusuf uyumaktadır. Anne çıkar.

Zamanın kendisi, Saf sessel-görsel durum, Süre, Zaman gedikleri: Yusuf'un süresi yine ağırlaşmıştır. Bunun sebebi askere gidemeyeceğini öğrenmiş olmasıdır. Yusuf'un patika yol boyunca yürüyüşü rüzgar ve ağaçların sesi eşliğinde hiç kesme yapılmadan bize gösterilir. Anne Yusuf'un odasına bakarken kalp desenli aynayı daha net olarak görürüz.

Sahne 44: Anne özenle bir sofrayı hazırlamıştır. Yusuf'u bekler ama Yusuf gelmez. Yusuf evin dışına çıkmış sigara içmektedir. Annesi evin kapısına çıkar. Yusuf'un yanına gelir. Sarılırlar.

Sahne 45: Yusuf motora süt şişeleri ve güğümleri yükler. Anne de kapının önüne çıkmıştır. Yusuf motosikleti çalıştırır gider. Anne evin önünde bir sigara yakar. Düşüncelidir.

Sahne 46: Yusuf bir apartmanın ziline basar. Ama kadın 'Kaç gündür kimse gelmedi' deyip Yusuf'u tersler. Başka kadınlar da terslerler. Annesi süt bırakmamıştır birkaç gündür. Yusuf şişeleri motora geri koyar.

Sahne 47: Yusuf motosikletle yolda ilerlemektedir. Eve yaklaşırken durur. Annesini İstasyon Şefi'nin arabasına binerken görür. Onları motosiklet ile takip eder. Yeni yapılan yüksek binaları görürüz. İstasyon Şefi'nin arabası oradadır.

Ev: Bu sahnede gördüğümüz evler öncelikle filmin ülkenin genel yapısına dair yaptığı bir betimlemedir. Daha önce modern kentlerin betimlenmesinde bir imge olarak görünen yüksek yapılar, kasabanın sınırlarına gelmiş ve içeri girmektedir. Yani "modernizm" Yusuf'un evini elinden almak üzere belirmiştir. Muhtemelen Anne ve İstasyon Şefi evlendiklerinde bu evlerden birinde oturacaklardır. İki ihtimal ortaya çıkar; ya Yusuf da onlarla birlikte bu evlere taşınacaktır ya da evlerin ayrılması Anne ile Yusuf ayrılmasının geri dönülemez olduğunu vurgulayacaktır.

İki ayrı evin durumuna bakıldığında yine zaman ile ilgili bir vurgu vardır (Akbıyık, 2008). Yusuf'un şu anda yaşadığı ev, dibine kadar gelen yeni yapılara rağmen (Yusuf'un evinin tarlaya bakan yanı değil diğer tarafındaki evler yeni zamanlara ait evlerdir) ayakta durmaktadır, işlevseldir. Anne'nin gözü bu yeni evleri hiç görmez. Ancak yılanın evin içine girmesi ile birlikte (İstasyon Şefi'nin hayatlarına girmesi ile birlikte) Anne (ve seyirci) modern yapıları fark eder. Belki de evlenince bu yeni yapılarda oturma ihtimalinin, düz ayak eve yılan girmesinden kaynaklanması bile ironik bir şekilde muhtemeldir.

Koda: Bu modern yapılar aslında birer koda olarak da yorumlanabilir. Özellikle binaların genel planında, yeşil bir tepede, muhtemelen ağaçlar kesilerek inşa edilen bir site söz konusudur. Bu sahnenin, Yusuf'un inancının kırılmasını anlatmaktaki önemi de dikkate alındığında, bozulan doğanın bir koda olarak konumlandırıldığı söylenebilir.



Filmden Kare 50: Tire'nin yanı başındaki modern binalar. [SÜT]



Filmden Kare 51: Anne'nin içine girerek görünmez olduğu modern binalar. [SÜT]

***Sahne 48:** Yusuf motosiklet ile yoldadır. Hızlı gitmektedir. Kendinden geçer. Kaza yapar. Epilepsi krizi geçirmektedir. Kriz geçer. Yusuf ayağa kalkar.*

Betimleyen ses, Zaman gedikleri: Epilepsi krizi hem **Yumurta** ile hem de (**Bal**'ı izledikten sonra tabi ki) **Bal** filmi ile zaman gediği oluşturmaktadır. Bu sahnede ayrıca Kaplanoğlu'nun epilepsi krizini manevi deneyim hâli olarak betimlemesini görürüz. Burada duyduğumuz sesler cennet betimlemesi olarak anlam üretirler: ferahlığını ve berraklığını hissettiren bir suyun akışı, kuşlar ve diğer canlılar, hafif rüzgarın sesi. **Bal**'daki epilepsi sahnesinde de benzeri bir tasvir (Şirin, 2010:143) bu sefer görsel olarak karşımıza çıkar. Ayrıca epilepsi, **Yumurta** filmindeki gibi, Yusuf'un bedeni ile hatırlamasının da işaretidir: Baba'yı hatırlatması (Baba da epilepsi hastasıdır) kaçınılmaz olan epilepsi krizinin, Baba'nın yerine başka birinin geçmesi ihtimalinin belirmesi sonrasında ortaya çıkması bu açıdan önemlidir.

***Sahne 49:** Yusuf gece yolda yürümektedir. Uzaktan asker uğurlayan insanların sesi, davul ve korna sesleri vs gelmektedir. Seslerin kaynağını görürüz. Otobüsün başına asker uğurlaması vardır. Yusuf bir basket sahasının yanına gider. Lise üniformalı bir genç tek başına basketbol oynamaktadır. Yusuf eve doğru yürür. Patika yolda durur. Eve gitmez. Geri döner. Bir bilardo salonunun önüne gelir. İçeridekilere bakar. Bir araba farı dışarıda pencere altında duran Yusuf'u kısa bir süre aydınlatır. Yusuf basketbol sahasına geri döner. Eğilir yerden bir taş alır. Sokak lambasını patlatır. Tekrar eve gelir. Işıklar sönmüştür.*

Öz-düşünümsellik, Şiir: Şiirinin basıldıktan sonra arkadaşları ile birlikte gördüğümüz Yusuf bu sefer dışarıda kalmıştır. Çünkü askere gitme ihtimali yoktur. Bu eksikliğin hissettirdiği duygular Yusuf'un onların arasına katılmasını engeller. Burada Yusuf'un "görölmeye" olan ihtiyacını görürüz. Hiç kimsenin varlığına ihtiyaç duymadan basketbol oynayan karakter bile Yusuf'u rahatsız eder. Yusuf'un tercihi, hiç kimse görmese bile var olmak değildir. Görölür bir şekilde var olmaktır. Bu durumu öz-düşünümsellik bağlamında değerlendirmek mümkündür. Yusuf, şiiri basıldığında özgüven ile dolar çünkü görünür hâle gelmiştir. Arasına karıştığı arkadaşları için muhtemelen çok bir şey ifade etmese de bu durum Yusuf'un görünür olmaya çalışmasının göstergesidir. Görünür olmasını engelleyen herhangi bir durum

bu yüzden önemlidir. Askere gidememek şiir yazmak ya da yazamamak ile ilgili değildir. Ama kasabadaki arkadaşları arasında görünür olmasının bir yoludur. Bundan sonra Yusuf'un önündeki tek yol "şiir ile görünür olmak" tır. Belki de bu sıkıntı, bu "şiirde sebat etme zorunluluğu" Yusuf'u hırçınlaştırır.

Sahne 50: Yusuf eve girer. Kanepenin üzerinde yılanı görür. Hiçbir şey yapmaz. Odasına girip kapıyı kapatır.

Doğa: Yılan artık kendini gösterme cesareti bulur. Zaten uzun zaman önce evin içine girmişti. Yusuf da yılanın varlığını kabul etmiş durumdadır.

Sahne 51: Yusuf motosiklet ile evden çıkar. Motosikleti çalıştırmadan itmektedir. Kadrajdan çıkar. Bir süre sonra geri gelir. Eve bakarak sigara yakar. Anlaşılan Annesi duymasın diye motoru çalıştırmamıştır. Motosiklete dayanarak beklemeye başlar. İstasyon Şefi arabası ile evin önünden geçerken korna çalar. Anne evden çıkar. Yusuf tüm bunları izlemektedir. Motosikleti çalıştırır. Bir süre düşündükten sonra İstasyon Şefi'nin gittiği yöne doğru gider. İstasyon Şefi bir yola sapar, Yusuf onu takip eder.

Sahne 52: Bir göle geliriz. Yusuf İstasyon Şefi'nin arkasından sazlıkların arasına girer. Bir silah sesi duyunca irkilir. Ama yine de devam eder. Takip devam eder. Yusuf sazlıklar arasında bir civciv görür. Yoluna devam der. Yerden büyükçe bir taş alır. İstasyon Şefi'nin arkasından yavaşça yaklaşır. Takip sazlıkların hemen dışında suyun kıyısında devam eder. Yusuf adam vurmak üzere taşı kaldırır. Tam o sırada suda bir şey görür. İstasyon Şefi bu arada kadrajdan çıkmıştır. Yusuf'un önündeki balığı kaldırdığını görürüz. Bir süre mücadele ederler. Yusuf balığı kucağına alır ve yere oturur.

Zaman gedikleri, Bellek: Yusuf otururken önce istasyon şefinin olduğu yöne sonra biraz yukarı ileriye doğru bakar. İstasyon Şefi'nin av hâli, ağaçta arılarla uğraşarak bal toplayan babasını, hatta onun asılı kalışını ve ölüşünü hatırlatır. Elbetteki bu, **Bal** filmini izlediğimizde seyircinin belleğini aktif hâle getirerek hatırlamasını sağlayacak bir zaman gediğidir. Yusuf adamın babası yerine geçme

ihtimalini düşünür. Aynı zamanda Baba'sıyla bal topladıklarını da hatırlamıştır. Yusuf'un elindeki balık da balın yerini almış durumdadır: evin erkeğinin eve götürmesi gereken "ekmek". Yusuf'un rol modeli (Elmacı, 2011:171) bu yüzden Yakup'tur, İstasyon Şefi bir şekilde eve girecek olsa bile Yusuf'un "eve bakmayı, ekmek getirmeyi, erkek olmayı" öğrendiği kişi babası Yakup'tur. Sonraki sahnede elindeki balık ile Yusuf'un annesinin karşısına dikilmesi "yeni bir ekmek getiriciye ihtiyaç yok, ben varım" mesajını taşır ve bu da aslında Yakup'un tekrar evin içinde var olmasını sağlama çabasıdır.



Filmden Kare 52: Bal filmine, ağaç tepesindeki babasına bakan Yusuf. [SÜT]



Filmden Kare 53: Bal filminde, ağaç tepesindeki babasına bakan Yusuf. [BAL]

Doğa: Bu sahnede karşımıza çıkan balık bir "av" olarak belirir. Yusuf onu yemek üzere ya da belki satmak üzere eve götürebilir. Anne'sinin "evin geçimini sağlayan erkek" beklentisini karşılamak ister. Evin içinde beliren yılanı evin dışına atmak yani bu evliliği engellemek ister. Ancak balık aynı zamanda Yusuf'u bir yanlıştan, cinayetten uzaklaştırır. Balık ortaya çıkmasa adamı öldürme ihtimali yüksek görünmektedir. Kaplanoğlu bu durumu, "ilahi olanın devreye girmesi" (Koca, 2009) olarak nitelendirir ve **Yumurta**'daki köpeğe yüklediği anlama benzer bir anlam yükler balığa: balık, kaderin tecelli etmesinin (Şirin, 2010:156) görüntüsüdür. Doğa ögesi olarak su ile ilgili bir anlamlandırma da söz konusudur. Yusuf'u daha önce ferahlatıcı denize bakarken görmüştük. **Yumurta**'dan Semra ismiyle çıkıp gelen Ayla karakteri ile birlikte geleceğe ferah bir bakışla bakarlar. Ancak bu sahnede Yusuf çamurlu ve karanlık bir su birikintisi içindedir. Suyun içinden gelen balık her ne kadar Yusuf'u cinayetten kurtarsa ve ona erk kazanma olasılığı yaratsa da, çamurlu ve bulanık sular Yusuf'un yavaş yavaş yaklaştığı ruh hâlini (Hakverdi, 2013:99) betimlemektedir.

Zamanın kendisi: Takip sahnesi kesmelerle olsa bile zamanı hissettiren bir şekilde çekilmiştir. Başeğmez, **Süt**'ün geneline yayılmış uzun planların gerekçesini şu şekilde açıklar:

"Filmde seçilen keskin detaylar, önemli dönüm noktaları, ön plana çıkarılan bazı olaylar yönetmenin önemseydiği oranda uzun tuttuğu sahne ya da planların sonunda veriliyor. Bu uzunluk, hiçbirşeyin olmadığı hissinden çok, sonunda anlatılacak özel bir noktaya olan hazırlık aslında. O noktanın önemine ya da kendi içinde tasarladığı özelliğine bağlı olarak sahnesinin yada planının uzunluğunu ayarlıyor Kaplanoğlu ve bunu yaptığını kesinlikle fark ettiriyor filmi süresince. Uzdıkça uzayan sahnelerin içinden bir tanesi öylesine sivriliyor ki, henüz seyretmeyenlerin damak tadını bozmadan son derece gizemli bir eda ile anlatalım "takip sahnesi" diye belirterek. Öncesinden bağlandığı sahnedeki olayın gerilim dozunu sürekli arttırarak uzayıp giden sahnede

birçok tuhaf durum oluşuyor. Sahne uzadıkça uzuyor, tempo düşüyor ama bir türlü sarkmıyor." (Başegmez, 2009)

Sahne 53: *Anne gülümseyerek Yusuf'a bakmaktadır. Yusuf da elindeki büyük balıkla Annesi'ne gülümser. Ama Anne bir av hayvanının tüylerini yolmaktadır. Yusuf elindeki balığı düşürür.*

Görüntü hızı, Rüya: Filmde ilk kez yavaşlatılmış bir görüntü izleriz. Tüylerin uçuşu ve Anne'nin av hayvanının tüylerini yolması yavaş çekimde verilir. Ses bandında da bu sahneye ait sesler (balığın düşme sesi, Anne'nin hareketinden kaynaklanan vb ses) duymayız. Görüntünün yavaş çekimde olması, Anne'nin balıkla hiç ilgilenmemesi ve seslerin bu sahneye ait olmaması, bu sahnenin bir rüya sahnesi olduğunu düşündürebilir. Yusuf, belki de balığı hiç eve götürmez. Balığın artık hiçbir işe yaramayacağını anlamış olabilir. Madende çalışmak, tüm hayallerden vaz geçmek onun için tek tercih hâline gelmiş olabilir.

Doğa: Balık Yusuf'un gücünün bir temsilcisi idi. Eve getirdiği bu yiyecek, Anne'nin İstasyon Şefi ile evlenme ihtimalini ortadan kaldırabilirdi. Bu anlamda kimi eleştirmenler tarafından fallik imge olarak da (Hakverdi, 2011:13) okunabilen balık, daha etkili görünen ördek karşısında fallik işlevini yitirir (Hakverdi, 2013:166). Hatta balığın resmedilişi, Yusuf'un çaresizliğini duyumsatacak şekilde yansıtılmış görünür (Karaca, 2009). Bu, Yusuf'un varlığının işlevsiz kalmasıdır. Ancak bir önceki sahnede Yusuf'un ağaç tepesindeki Yakup'a bakışından hareketle, aslında artık Yakup'un evden tamamıyla çıktığı belirginleşmiştir. Yusuf'un balığı düşürecek kadar güçsüzleşmesinin/şokunun sebeplerinden biri de Anne'nin Baba ile bağlarını tamamıyla koparmış olmasıdır.



Filmden Kare 54: Yusuf'un elindeki balık. [SÜT]

Sahne 54: *Gece, başlıklarındaki ışıklar ile madenden çıkan işçileri görürüz. Bir tanesi kameraya yaklaşır. Bu Yusuf'tur. Kazmasını omzundan indirir. Bir sigara yakar. Etrafa bakar. Bir süre sonra baretindeki ışık kadrāja girmeye başlar. Işık gitgide tüm kadrāja kaplar, bir beyazlıktan başka hiçbir şey görünmez. Işık yavaş yavaş çekilir. Yusuf etrafa bakmaya devam eder. Gözleri bir noktaya takılır.*

Plan-sekans, Süre, Betimleyen ses, Kameranın yeri: Bu sahne tek bir plan olarak bize izletilir. Yusuf'un şu anki "süre" sini hissetmemiz ve deneyimlememiz istenir. Filmin tümüne yayılmış olan doğa ve hayvan sesleri artık yoktur. Gayet mekanik ve insan ürünü aletlerin çıkardığı sesler vardır. Bu seslerin yokluğu Yusuf'un hayatından şiirin çıktığı düşündürür.

Bu sahnenin sinematografik olarak öne çıkan özelliği ise kameranın seyircinin varlığını ortaya çıkarmasıdır. Yusuf'un baretindeki ışık objektifin içine girer ve seyircinin gözü ile doğrudan buluşur. Bu, filmin, seyircinin varlığının altını çizmesi anlamına gelir. Kamera seyircinin gözü yerinde konumlanmıştır (Özgen, 2009). Bu aydınlık aslında her şeyi görünmez yapan bir aydınlıktır. Karanlıkla işlevsel olarak aynıdır. Kendinden başka bir şeyin görülmesini engeller. Yusuf'u o hâlde görmek de bir şok hâli oluşturabilir; (Özgen, 2009) organik rejimden kalan bir alışkanlıkla, Yusuf'un "madende çalışmak zorunda kalmış" olması, hayallerinden vazgeçmiş

olduğunu duyumsatabilir seyirciye ve bu durum bir tür özdeşleşme hâlini ortaya çıkartabilir. Ancak sahne, zaman ile kurduğu ilişki sebebiyle de buna izin vermez. Yusuf beyazlığın içinde görünmez olur bir süre ama sonra tekrar belirir. Ekranı kaplayan beyazlık süte dalmak, süt içinde olmak hâlinin betimlemesi olarak düşünülebilir. Tekrar belirmesi artık süt ile ilgisinin kalmadığını düşündürebilir (Saydam, 2010:59). Öyle ya da böyle, şiiri hayatından çıkarmış görünse bile (artık doğanın kuşların sesi yok, insan eseri makinelerin sesi var) süt ile bağını da koparmıştır. Kaplanoğlu da bu beyazlığı süt ile ilişkilendirir ve Yusuf'un madende çalışan arkadaşının yerine kendisini koyduğunu, bu sebeple sütün "vicdan" ı duyumsatan bir imge olabileceğini söyler (Çiftçi, 2009).



Filmden Kare 55: Final çekimi. Birazdan ekranı kaplayacak olan ışık. [SÜT]

Sahne 55: Kesme ile ekran kararır. Jenerik akar.

2.2.2.2.Genel Değerlendirme

Süt'ün anlatısı açık seçik yürüyen hikayeye dayanmaz (Büker, 2010:192). Zaman-imgeye dayalı çoğu filmde olduğu gibi izlek üzerinden yürür. **Süt** filminin izleği "sütten kesilme ve annenin kaybı" dır (Çiftçi, 2009). **Yumurta**'da da annenin kaybı söz konusudur ancak orada açık seçik görünen ve önlenemez bir olay söz

konusudur: ölüm. Ancak **Süt**'teki durum farklıdır, Yusuf'un ruh hâli betimlenmeden bu kaybın etkileri anlaşılamaz. Bu izlek aktarılırken karşımıza çıkan motifler şu şekilde sıralanabilir:

-Yılan: Görünüşte eve girmemesi gereken ama giren bir hayvandır. Bu rahatsızlığı duyumsatması açısından Anne'nin evlenme kararının ortaya çıkarttığı hâle denk gelir. Anne'nin saçlarını açarak ayna karşısında kendini izlediği sahne de düşünülürse, yılan, Anne'nin dünya ile olan bağını kadınlığı ile tekrar kurmak istemesidir.

-**Süt**: Yusuf'un Anne'ye bağlılığının duyumsatılması için kullanılan bir imgedir. **Süt** sağılmalı, pazarda satılmalı ve ev ayakta kalmalıdır. Eve ekmek getiren başka bir erkeğe ihtiyaç duyulmamalıdır.

Bu iki ana motifin yanında askerlik, sigara gibi motifler Yusuf'un büyümesini belirgin kıldığını düşündüğü motifler olarak değerlendirilebilir. "Sütten kesilme ve annenin kaybı" izleğinin görselleştiği iki sahneden bahsedilebilir, bu iki sahne ard arda eklenmiştir: Yusuf apartmanlara ikinci kez gittiğinde insanlar tepki gösterirler, Anne'nin süt getirmesi gerekir ama getirmemiştir. Çünkü Anne İstasyon Şefi ile yeni evlerini görmeye gitmiştir. Apartmanlara gelmeyen süt, imgesel olarak artık Yusuf'a da gelmeyecektir. Yusuf'un şaşkınlığı bu yüzden bu kadar derindir. Yusuf eve döndüğünde Anne'sini İstasyon Şefi'nin arabasına binerken görür. Onları sürekli göz alanında tutarak takip eder. Ama en sonda araba orada olmasına rağmen Anne'sini kaybeder. Anne, yeni beton blokların içinde kaybolmuştur. Nerede olduğu bellidir ama artık görünmezdir. Ayrıca Anne'nin süt sağarken son kez görüldüğü ahırdaki sahne de izleğin görselleşmesine katkıda bulunur.

Konuşmaların içerikleri zaman zaman anlatıyı ilerleten öğeler hâline gelirler, bazı önemli noktaları karakterlerin konuşmalarından öğreniriz. Yukarıdaki bahsettiğimiz gibi Anne'nin süt getirmemesi, Yusuf'un arkadaşı ile şiir üzerine yaptığı konuşmalar anlatı açısından önemlidir ancak yine de görsel (Başegmez, 2009) anlatım ile ortaya çıkartılan hâl betimlemeleri kadar etkin değildir.

Anlatının kadraj dışında bıraktığı yani eksiltmeli anlatım ögesi olabilecek en önemli nokta hikayenin sonudur. Bu evlenmenin gerçekleşip gerçekleşmediğini göremeyiz. **Yumurta** filminde de bununla ilgili bir durum yoktur.

Filmin dili genel olarak Yusuf karakterinin ruh hâli üzerine kuruludur. Bu hâli kavramak, film ile bağ kurmak için önemlidir ve aslında Kaplanoğlu'nun sinema dilinin temelini de bu kavrayış çabası oluşturmaktadır. Rüya, bu kavrayış çabasını açıklayabilmek için önemli bir çıkış noktası olabilir:

"Semih Kaplanoğlu'nun son filmi **Süt**'ü izledikten sonra insanın aklında aynı kökten türeme birtakım kelimeler dolanıyor; hayal, tahayyül, muhayyile... Tamamı bir hayal atmosferini çağrıştıran, karakterinin tahayyül etme biçimine göre dilini kuran ve sinemada başka bir muhayyilenin imkânını arayan bir film **Süt**. Başka bir muhayyile denince ilk akla gelen şey rüyalar, çünkü gündelik yaşamdaki algımızdan bambaşka bir algının mümkün olduğunu bize duyuran, kendi zihnimizin sınırlarının sandığımızdan daha geniş olduğunu bize bildiren deneyimlerdir rüyalar. Ama rüyalarımız, en zor paylaşılan deneyimlerimizdir; bilincimizin görünmeyen yüzünü, dolayısıyla da birtakım zaaflarımızı açık edebileceği için değil sadece; rüyaların dili uyanık bilincin diline kolayca tercüme edilemediği için de. Semih Kaplanoğlu, Valéry'nin bahsettiğine benzer bir "sanatsal gözlem"i kurarken bu türden bir zorlukla mücadele ediyor. Konuşma dili için bilinç halinin dil normları ne anlama geliyorsa, sinema için de anaakım sinema dilinin orada durduğu düşünülebilir. Bu durumda, rüyaların dilini görsel olarak temsil etme, başka bir muhayyileyi sinemada kurma çabası da, aynen rüyaları anlatırken yaşadığımızı benzer bir zorluk taşıyor. Kaplanoğlu **Süt**'te bu zorluğu aşmanın dilsel öğelerini arıyor. Kimi sinema izleyicisi için filmi zorlu hale getiren de bu; filmin başka bir dili, başka bir iletişim zeminini, başka bir deneyim algısını arıyor olması..." (Çiftçi, 2009)

Gülşen, özellikle Yusuf'un askerliğe kabul edilmemesinden itibaren filmin bir rüya olarak izlenebileceğinden bahseder:

"Özellikle Yusuf'un askerliğe kabul edilmemesinden sonraki bölümleri tümüyle rüya olarak görülebilir. Film bu yönüyle ruha açılan bir pencere gibi derinlemesine izleyenin kalbine nüfuz eder. Rüya mantığı ve rüyanın zamansal algılanışı ile -ki sözünü ettiğim bölümden sonraki bölümler tamamen buna örnektir- Yusuf'un hislerine tutulan aynayı tüm çıplaklığıyla gösterir." (Gülşen, 2011(a):58)

Filmin ana karakteri Yusuf, Dünya ile bağını şiir üzerinden kurmaya çalışır. Bu bağı kurduğunu düşündüğü zamanlarda da (şiirinin dergide yayınlanması gibi) diğer bağlarını aktif hale getirebilmektedir; arkadaşları ile vakit geçirebilir, hevesle süt satabilir. Geçirdiği süreç zaten başlı başına sancı ile yüklüdür: büyümeye çalışmaktadır. Yetişkinliğe adım atmak üzeredir. Bu arada ortaya çıkan bir yabancı adam, bu süreci daha fazla karmaşık hâle getirir. Şiiri hayatının baş uğraşı hâline getirme amacıyla olan Yusuf, bir anda "yetişkin bir erkek" de olmak zorunda kalır. Aslında askerliğe kabul edilmediğine üzülmesinin sebebi budur. Yusuf milliyetçi duygularla hareket eder görünmez. Taşrada yaşar ve taşrada var olmak için edinmesi gereken kimliklerden biri de "askerliğini yapmış olmak" tır. Yusuf tüm bu bağları kurarak dünya ile arasında bir köprü oluşturmaya çalışan bir karakter olarak, zaman-imgeye dayalı sinemanın karakter tanımına uyar.

Süt ve daha sonra **Bal, Yumurta**'daki Yusuf'un hatırlaması olarak ortaya çıkar. Bu durum, rüyalar ile de desteklenir. Rüyalar ve anılar birbirine karışır. Ancak bu durum, Yusuf'un, adını aldığı Yusuf Peygamber ile bağını da hatırlatır: rüyaları yorumlayabilmek ve rüyaya ait algı biçimine hakim olabilmek. Karakterin bu durumu, farklı bir bilinç hâli ortaya koymayı sağlar. Klasik anlamda bir akışa sahip olmayan filmi takip edebilmek için Yusuf'un algı biçiminin de deneyimlenmesi gerekir (Çiftçi, 2009).

Dünya ile bağ kurma anlamında Anne de benzer durumdadır. Anne'nin dünya ile kopan bağı "kadınlığı" dır. Sadece "anne" olarak varlığını sürdürmektedir. Yeniden kadın kimliği üzerinden dünya ile bağ kurma ihtimali, Anne'nin karakter olarak filmdeki konumunu belirleyen en önemli durumdur.

Karakterlerin yönetmenin diğer filmlerindeki karakterler ile çok önemli bağları vardır; bu bağlar elbette ki üçlemenin kendi içindeki organik ilişkisinden kaynaklanır. Yüzler üzerinden kurulacak bağlantılar okuma açısından işlevsel olabilir:

-**Yumurta** filminde Anne'yi oynayan oyuncu (gerçek hayatta da Kaplanoğlu'nun annesidir), görünüşte İstasyon Şefi'nin bir tanıdığı ya da evliliğe aracılık eden biri gibidir ama Zehra Anne'nin yaşlı hâli gibi de konumlandırılabilir. Bu bağ filmi **Yumurta** filmi ile bağlar.

-Yusuf'un İzmir'de karşılaştığı genç kız, **Yumurta** filmindeki Ayla karakterini oynayan oyuncudur. Adı başkadır. Ancak tavrı Ayla'nın aynısıdır. Ayrıca Ayla'nın da üniversiteyi kazanıp İzmir'e gelmeyi hayal ettiğini bildiğimiz için bu karaktere Ayla'nın izdüşümü diyebiliriz.

Karakterlerin Kaplanoğlu'nun gerçek hayatı ile bağı üzerine söylenebilecek fazla bir şey yoktur. Yaşlı kadını oynayan Semra Kaplanoğlu yönetmenin annesidir. Bu adın Ayla'nın İzmir'deki hâline verilmiş olması pek işlevsel görünmez. Ancak Kaplanoğlu bir söyleşisinde Yusuf'un soyadı olan Güner'in, kendisinin de dedesinin soyadı olduğunu belirtmiştir (Şirin, 2010:20). Ancak bu da işlevsel olarak herhangi bir imgeselleştirme ya da okumaya sebep olacak bir durum değildir.

Görsel manzaralar ve estetik olarak da belirleyici olan görüntüler film boyunca sık sık kullanılmıştır. Ancak bunlar, zevk ile izlenecek fotoğraflar şeklinde bir akışın oluşmasına izin veren bir görsel algı oluşturmazlar (Başegmez, 2009). Karakterlerin ruh hâlleri ile birlikte algılanması gereken tasarımlardır.

Kaplanoğlu genel ve yakın planları alışılmışın dışında kullanır. Genel anlayışın tersine mekanlar, karakterlere odaklanmadan önce bir genel plan ya da benzeri bir şekilde tanıtılmaz, karakterlere odaklanıldığında arkada parça parça beliren mekan

parçalarının, izleyicinin algısında birleştirilmesi amaçlanır (Başegmez, 2009). Bu, filmin rüyaya yakın dilinin de bir gereğidir. Rüyaya ait algıda da mekanlar kişilerin içinde olduğu görüntülerde belirir.

Filmin manevi alanla ilişkisini anlatmak için en son sahneden başlamak ilginç bir giriş olabilir. Filmin özellikle belli bir kısmının -askerliğe kabul edilmemeden itibaren- rüya olarak izlenebileceğinden bahsetmiştik. Bu sebeple, rüya hâlinin en yoğun olduğu sahneden başlamak, bu final sahnesi bile olsa, filmin manevi alanla ilişkisini incelemek doğru bir başlangıç noktası olabilir. Gülşen, genel olarak filmin rüya ile ilişkisinden bahsettikten sonra şöyle der:

"**Süt** filminin son sahnesi ise bütün bunların ötesinde bir anlama haiz benim için. Adeta filmin, rüyanın ontolojik statüsü ile ilişkisinin ifşası ve bunun tasavvufi anlamı üzerine son söz mahiyetinde bir bölüm bu. Filmin finalinde; Yusuf, gece vakti, maden ocağının girişinde, kafasının üstünde duran fenerle kameraya bakıyordur. Kamera fenere yaklaşır yaklaşır... En sonunda o kadar yaklaşır ki; aydınlık ile zifiri karanlık birbirinden ayrılmaz hale gelir. Şebüsteri, Gülşen-i Raz başlıklı eserinde fenanın fenası makamını anlatırken, bu makam için 'parlaklığın en fazla olduğu yerde aydınlık ile karanlık birbirinden ayrılmaz hale gelir' diyordu. Bu da insanın ontolojik yükselmesi ve fena makamına erdiği duruma işaret ediyordu. Filmdeki sahne bir taraftan umutsuzluk sonucu biten bir rüyanın sonunu imliyor gibiyken, diğer taraftan asıl hakikatin varlığının da ancak bu noktadan sonra anlaşılır olabileceğini gösterir gibidir." (Gülşen, 2011(a):59)

Final sahnesi tam bir statis örneğidir. Yusuf zaten içinde bulunduğu durumla bir uyumsuzluk içindedir. Şiirle ilgilenir ama bir yandan da eve ekmek getiren bir erkek olması gerekir. Şiir dergilerinde var olarak başka bir görünürlük peşinde koşar ama askere gidemeyeceği için üzülür çünkü kasabada görünür olma şansını da yitirir. Anne'sinin başka bir erkekle ilişkisi de bu uyumsuzlukların hepsine eklenerek Yusuf'un "ev" ini de elinden alma ihtimalini içeren bir disparite ortaya çıkar. Tüm bu

uyumsuzluklar filmin sonunda bir çözüme kavuşmaz. Son çekim, bu uyumsuzluk ve çözümsüzlük hâlini kesin bir sonuca ulaştırmadan bırakır.

Kaplanoglu, görünen düzeyde Yusuf'un öyküsünün dünyevi bir öykü olduğunu belirtir (Er ve Civan, 2010:77). Annenin kaybı söz konusudur ve Yusuf bu kayıpla mücadele etmektedir. Ancak, bu dünyevi durum tek başına ve bağımsız bir hâl olarak görünmez. Manevi alanın müdahalesi kaçınılmazdır. Kaplanoglu buna örnek olarak balığın gelmesinden bahseder:

"Burada, ilahi olana çocuğun içinden bakmak işin bir tarafı. Madalyonun diğer yüzü ise bizzat ilahi olanın onu gözlüyor olması. Mesela balığın gelmesi... Biz ne kadar kopuk ve habersiz de yaşasak O var, görmesek de O bize bakıyor. Kainatıyla, tüm yarattıklarıyla... Bize şah damarımızdan da yakın." (Şirin, 2010:164)

Süt filminde görünen kısım tabi ki dünyevidir. Yusuf'un görünen kaygılarının aşkın alanla, manevi olanla bir ilgili yok gibidir. Ancak, Yusuf'un çevresiyle arasındaki uyumsuzluğu yaratan bu durumlar, kendi varlıklarından soyutlanarak daha farklı bir bakış açısından konumlandırılmaktadır. Yusuf'un İstasyon Şefi'ni öldürmek isteyerek dispariteyi sonlandırmak istemesi, alan dışının müdahalesi ile engellenir. Bu noktasal dokunuşların dışında zaten Yusuf'un etrafını saran kozmik güç (Saydam, 2010:59) (kadraj dışındaki Yüce) özellikle sesler yardımıyla belirgin kılınır. Finalde bu seslerin kesilmesi zaten bir anlamda Yusuf'un da bu gücü göremez-hissedemez olduğunun belirtisi olabilir. Yusuf'u görünür yapan bu alan dışı kozmik güç yok olduğunda Yusuf da görünmez olur. Ekranı kaplayan beyazlığın içinde görünmez olur. Eğer bu görünmezlik o hâlde kalsaydı, yani film bembeyaz bir ekranda bitseydi, **Yumurta**'da izlediğimiz ruhsal arınma da havada kalırdı. Ortılığı görünmez yapan beyazlık kaybolup Yusuf tekrar belirmeye başladığında, kozmik gücün hissedilmesi için hala bir umut olduğunu düşünürüz. Zaten bunu da biliriz çünkü **Yumurta** filminde görmüştük. Beyazlık geçtiğinde bu ihtimal ortaya çıkar. Ama hala sesler yoktur. Sesleri duymak için yetişkin olmak ve daha da önemlisi Anne'nin ölmesi ve Yusuf'un Tire'ye geri dönmesi gerekmektedir.

Filmde karşımıza çıkan başka bir aşkın durum ögesi de Bresson sinemasında çok andığımız gerçekliğin yüzeyleridir. **Süt** filminde de benzeri birçok durumla karşılaşırız. Bir kuşun ötmesi, sütün akması, güzel bir akşamüstünde iştah ile nar yerken çıkarılan ses, ağaçların dallarını sallayan ve varlığı belirgin kılan rüzgar (ki bu ağaç dalların sallandığı planlar koda'lar olarak da değerlendirilebilir); tüm bunlar gerçeğin yüzeyleridir ve Yusuf'un dünyevi görünen sıkıntısını çevreleyen doğanın mükemmelliğini işaret eder. Yüzeydeki bu kusursuz akış, yine kozmik olanın (Saydam, 2010:57), yani manevi alanın varlığını işaret eder. Hayattan alınan bu ayrıntılar, belgeselvari bir şekilde elde edilmiştir ve bu ham malzeme, filmin içinde yerleştirildiği konumdan da kaynaklanan bir güç elde eder ve aşkın üslubu/inancı/Yüce'yi görünür kılan (Saydam, 2010:57) temel unsurlardan biri hâline gelir.

Genel olarak filmin inanç ve felsefe ile ilişkisi konusunda Gülşen'in Nietzsche'den yola çıkarak yaptığı değerlendirmeden bahsetmek, filmin prologundan başlayarak filme yayılan hâl'in anlaşılması için faydalı olabilir:

"Nietzsche'nin "aynı olanın ebedî tekrarı" mitosu ve bu düşüncenin verdiği sıkıntı ve tekdüzelik duygusu, küçük bir kasabada, yaptığı şeylerin sıradanlığından kurtulmaya çalışan Yusuf'un da ruh durumuna işaret ediyor.

Nietzsche "Böyle Buyurdu Zerdüş" kitabında "aynı olanın ebedî tekrarı" düşüncesini bir çobanın boğazına girmiş bir kara yılanla simgeler. Çobanı kurtarmaya çalışan Zerdüş, yılanı çekmeye çalışır, ama bir türlü çıkaramaz. Bunun üzerine "ısır" der çobana. Çoban, yılanı büyük bir kuvvetle ısıtır, kafası kopan yılanı tükürür ve ancak öyle kurtulur bu yilandan. Sonrasında, çobanın yüzünün hiçbir zaman bu kadar güzel bir görüntü vermediğinden söz eder Zerdüş. Çünkü, çoban ancak kendi gücüyle, isteğiyle bu "aynı olanın ebedî tekrarı" hissinden kurtulmayı başarmıştır.

Nietzsche'de, özellikle "Böyle Buyurdu Zerdüş'te yılanların çok özel anlamları vardır. **Süt** filminde kullanılan yılanların da benzer metaforik anlamları olduğunu düşünüyorum. Ancak bu metaforik anlamlar,

entelektüel bir oyun değil, Yusuf'un (hatta annesinin) ruh durumunu betimlemeye yarayan şiirsel malzemeler olarak göze çarpıyor. Prologdaki yılan ile eve giren ve orada kalan yılanların renkleri farklıdır. Nietzsche'de olduğunun tersine prologda, genç kızın boğazından süzülen yılan renklidir ve çıkarılma yöntemi de kendisinden başka bir güce inanmıyor "görünen" Nietzsche'de olduğundan farklı gibi görünür; ancak yılanı çıkaran adamla Nietzsche'nin Zerdüş'tü bir şekilde benzeşiyorlar bence." (Gülşen, 2008(a))

2.2.3.Bal

2.2.3.1.Sahne Çözümlemesi

Sahne 1: Siyah ekran üzerinde yazılar. Ormanı betimleyen sesler duyulur.

Sahne 2: Bir orman görürüz. Birazdan ileriden bir at ve Yusuf'un babası Yakup gelir. Dururlar. Yakup etrafa bakınır. Atı bırakıp yürür, kadrajdan çıkar. At da peşinden gider. Yakup tekrar kadraja girer. Bir şey aramaktadır. Üzerine ağaçtan bal damlar. Zaten yanında durduğu ağaca tırmanmaya karar verir. Ağaca ip atar. Ayak yakın planda tırmanmaya başlar. Değişik açı-planlardan tırmanmasını izleriz. İpi takılı olduğu dal kırılır. Yusuf ağaçta asılı kalır. Bir arı sesi kadrajı kaplarken kesme ile siyah ekranda filmin adı ve oyuncu adları vs belirir.

Dolan kadraj, Zamanın kendisi, Saf sessel-görsel durum, Süre, Kameranin yeri, Doğa, Kadrajdışılık: Kadrajda orman dışında bir şey yoktur. Bir süre sonra Yakup ve at gelirler. Bu tam olarak bize 'süre'yi duyumsatmak amacıdadır. Kameranin orada duran bir ağacın gözü olduğunu düşünebiliriz. Yakup görünene kadar geçen zamanda da o ağacın 'süre'sini hissetmemiz isteniyor olabilir. Bu bir aşkınlık ögesi olabilir. Benzeri bir durum Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da filminin ilk çeşme sahnesinde de vardır. Yine saf sessel ve görsel bir durum içinde, oradaki ağaçlardan birinin yerine konumlandırılmış olan kameradan

izleriz her şeyi. Kaplanoğlu'nun genel yaklaşımı itibarıyla bu sahnede aşkınlıktan bahsedilebilir. Kaplanoğlu ağacı da Yaratıcı'nın izlerini taşıyan bir 'yaratık-canlı' olarak ele almış ve onun da gözlerinin ve 'süre' sinin olduğunu hissettirmeyi amaçlamış olabilir. Yakup'la birlikte gelen, Yakup onu bırakınca kendi hâlinde duran at da bu açıklamayı destekler niteliktedir:

"Filmin başında genç adamın sakın bir ritimle uzun yürüyüşü, hız yüzünden hiçbir şeyin hakkını veremez hale gelen zihinlerin anlamak için yavaşlaması gerektiğinin ilk ipucunu vermiş oluyor. Atın tek başına yürüyüşündeki kendinden eminlik ise yeryüzünün insandan başka sakınlerinin ve sahiplerinin de olduğunun yavaşça içimize sızdırılması. İlkin bu geliyor akla. ... kovan yerleştirmek için çok yukarılara atılan iple, adam tırmanırken çatırdayan dalla, öyle kolay bir orman romantizminden hemen uzaklaşmamız gerektiğini, çetin ve tekinsiz bir mücadelenin yaşamın ana zeminini oluşturduğunu anlıyoruz." (Ramazanoğlu, 2010)

Yakup'un sırtına damlayan bal elbette ki bir işarettir. Kadraj dışından ve yukarıdan gelen bir nesne olması, Yakup'un ona ulaşmak için emek sarf etmek, çile çekmek zorunda olması da manevi alan ile ilgili bir imgeyi akla getirebilir.

Sahne 3: *Atmaca ve uyuyan Yakup'u görürüz. Sabah vaktidir. Yusuf gelir. Atmacaya bakar. Duvarda asılı takvimin yanına gider. Takvime bakarken yüzü kadraj dışında kalan Yakup Yusuf'a seslenir: 'Oku'. Yusuf babasına bakar ve takvime dönerek okumaya başlar. Yakup kalkar. Yusuf akıcı bir şekilde okumaktadır. Yakup kapı önüne çıkar. Bu arada Yusuf takvimden bir hadis okur. Babası Yusuf'u kucağına oturtur. Ona ayakkabı verir, başka yok der, iyi bakmasını ister. Yusuf 'tamam' der. Yusuf babasına rüya gördüğünü söyler ve anlatmaya başlar. Babası susturur, 'ortalıkta yer rüya anlatılmaz,kulağıma anlat' der. Yusuf babasının kulağına rüyasını anlatmaya başlar. Yakup 'rüyanı kimseye anlatma' der. Yakup içeriden atmacayı alır. Evin önüne çıkarlar. Yusuf'un elinde okul çantası vardır. Okul kıyafetini de daha net görürüz. Yakup atmacayı salar. Yusuf atmacanın peşinden koşmaya başlar.*

Zaman gedikleri, Doğa: Atmaca, **Yumurta** filmi ile bağ kuran bir zaman gediğidir. Yusuf ve Ayla yoldayken Ayla Zehra Anne'nin anlattığı bir Atmaca ile Yılan hikayesinden bahseder. Orada açılan zaman gediği **Bal**'daki bu sahne izlendiğinde aktif olur ve seyirci Yusuf yetişkinliğine dair bu olayı hatırlar.

Dini öge: Yusuf takvimin başındayken yüzü kadraj dışında kalan Yakup'un 'Oku!' cümlesi, Hz.Muhammed'e gelen ilk vahyi anımsatır. Ayrıca Yusuf'un takvimde okuduğu yazılardan biri de bir Hadis'tir. Yönetmen, filmin geneline yaydığı katmanların en temeline Yusuf Peygamber ile Yakup Peygamber'i koyar. İslam dininin ilk emri, filmde duyduğumuz ilk insan sesidir. Karanlıktan gelir. Kaplanoğlu daha filmin başında temel niyetini ortaya koyar:

"Soru: **Bal**, karanlığın içinden yükselen 'Oku!' emriyle başlıyor ve neredeyse bir ibadet ritmiyle devam ediyor. Siz filmi çekerken yahut montaj sırasında genel olarak ibadet ritmini yakalamak gibi bir kaygı gözettiniz mi?

Semih Kaplanoğlu: Tam anlamıyla öyle bir düşünce değildi, ama film izleyiciye bir güzellik duygusu versin ve bu da kainatın yaratıcısına karşı bir derinlik ve şükran duygusu yaratsın istedim." (Deniz ve Pay, 2010:85)

Zamanın kendisi: Yusuf Üçlemesi'nde net olarak duyduğumuz tek tarih Yusuf'un takvimden okuduğu tarihlerdir. Bu durum üçlemenin zaman ile kurduğu ilişki açısından önemlidir. Kronolojik olarak geri doğru giden filmlerin içeriklerinde bununla ilgili bir belirti yoktur. Kaplanoğlu bu yapı hakkında şunları söyler:

"Soru: Yusuf Üçlemesi'nde bir karakterin yetişkinliğinden çocukluğuna doğru ilerliyoruz, başka bir deyişle geriye doğru gidiyoruz. "**Süt**"te bu hattın kronolojik anlamda da zamanda geriye gidiş olmadığını görmüştük. "**Bal**"da da aynı durum geçerli, ancak bu sefer "**Yumurta**" ve "**Süt**"ten farklı olarak net bir tarih de veriyorsunuz.

Semih Kaplanoğlu: Evet, filmin 'bugün' yapılmış olduğunu, 'bugün' yaşanan bir durumu anlattığını özellikle belirtmek istedim. Bu 'şimdiki zaman'a işaret etmek kadar, çocuğun çevresiyle zaman üzerinden

kurduğu ilişkiye de dikkat çekmek içindi. Örneğin Yusuf babasının geri dönmesini bekliyor ve filmde anılan bu tarihlerden aradan kaç gün geçtiğini öğrenebiliyoruz. Bu elbette sinemadaki zaman süreci ve akışıyla da ilgili bir tespit." (Ertan, 2010)

Dini öge, Rüya: Burada bir rüya sahnesi yoktur. Ancak Yusuf babasına rüyasını anlatırken babası rüyalarını yüksek sesle anlatmamasını söyler. Bu başka bir dini ögeye ve rüyaların manevi niteliğine dair bir durumdur. Yakup Yusuf'a 'Rüyalarını yüksek sesle anlatma!' derken Yusuf Peygamber'in kıssasından bahsetmektedir. Rüya da özel bir dil olduğu için insana ait basit dil ile ifade edilmemelidir. Yusuf'un, rüyaların kendine has dilini keşfetmesi, öğrenmesi gereklidir. Fısıltı ile konuşmak konuşmanın hâl'i ile ilgili bir şeydir. Rüyalara böyle bir hâl gerekmektedir. Ama yine de rüyalar kimseye anlatılmamalıdır. Bunların hepsi Yusuf'un kadim bilgilerle donatılmasının görüntüleridir. Öğreticisi ise babası Yakup'tur. Yakup dünya nimetleri ile ilişkiden de bahseder. Yusuf'a ayakkabılarına iyi bakmasını söyler. Bu iyi bakma, istediği her an yeni bir ayakkabıya sahip olamayacağı içindir.

Sahne 4: Okulda öğrenciler bir şeyler yazmaktadır. Öğretmen dolaşmaktadır. Yusuf da sırasında arkadaşının yanında bir şeyler yazmaktadır. Defterini görürüz. S harfini yazarak çalışmaktadır. Öğretmen 'Okuyan var mı?' diye sorar. Yusuf çekinerek elini biraz kaldırır. Öğretmen İpek'e 'Oku sen.' der. İpek Aslan ile Fare'nin hikayesini okumaya başlar. Yusuf okumaya eşlik etmektedir. Anlarız ki yazıyı ezberlemiştir. Öğretmen İpek'i alkışlattırır. Yukarıda duran kavanozdan kırmızı kurdeleyi alır ve İpek'e takar. Sınıf İpek'i alkışlar.

Sahne 5: Sınıfın içinden bahçede oynayan çocukları izleriz. Yusuf kadrja girer. Bahçedeki çocuklar izlemektedir. Zil çalar. Yusuf tek başına pencereden çocuklar izlemektedir. Öğrenciler sınıfa girerler. Yusuf da yerine oturur. Öğretmen sınıfa girer. Yusuf elini kaldırır. Okumak istediğini söyler. Kitabı alır. Açıp Aslan ile Fare'yi okumaya başlar. Öğretmen 'Onu okuma, arkada sayfalarda kartal ile kaplumbağa var onu oku.' der. Yusuf şaşırır. Sayfaları çevirir. Okumaya çalışır ama kekeler, okuyamaz. Sınıftakiler gülerler. Öğretmen gülünlere kızar. Yusuf'a sakın

olmasını söyler. Sınıftakiler yine güler. Yusuf okuyamayınca Öğretmen 'Tamam Yusuf, daha sonra tekrar deneriz' der.

Öz-düşünümsellik: Yusuf'u penceredeyken arkadan çeken kamera bir öz-düşünümsellik etkisi yaratır. Bu, çocuk karakterin bakış açısını, düşünce şeklini duyumsatmak ile ilgilidir. Özellikle filmin bundan sonrası Yusuf'un bakış açısı ile izlenmelidir. Yusuf'un diğer çocuklara, doğaya, babasına, annesine bakışı filmin çıkış noktasıdır.



Filmden Kare 56: Çocuk Yusuf'un bakış açısını duyumsatan kamera. [BAL]

Kameranın hareketi, Betimleyen ses: Yusuf, ezberinde olmayan bir sayfayı okumak zorunda kaldığında hissettiği gerginlik bu kamera hareketi ile görünür olur. Bir önceki sahnede Yusuf'un duyumu yerine geçmiş kamera, bu gerginliği ve Yusuf'un hissettiği sıkıntıyı aktarır bir hareket yapar. Bu, Kaplanoğlu'nun genelde yapmadığı bir harekettir. Ancak burada Yusuf'un hissettiği baskı, filmin oluşturduğu hâlin tamamıyla dışına çıkılmasına sebep olur. Yusuf okumayı bildiği halde okuyamaz. Çünkü sınıfın, Öğretmenin, okulun Yusuf'un babası Yakup'tan edindiği kadim bilgilerden haberi yoktur. Yusuf okuyamadıkça Öğretmen'in yürüyüşünün çıkardığı ses de bu gerilimi destekler hâle gelir. Bu sahnede dikkat çeken başka bir ayrıntıda Yusuf'un sıra arkadaşının gülen öğrencilere kızmasıdır. Ancak bu arkadaşlık bir süre sonra yara alacaktır. Yusuf Öğretmen'i ve sınıf karşısında bir daha

zor duruma düşmemek için sıra arkadaşını zor durumda bırakacaktır. Yusuf ile birlikte duyduğumuz bir başka ses de sürekli yanında taşıdığı çanıdır. Bu çan, Yusuf'un sürekli olarak kendini dinlemesine neden olur. Hareket ettikçe biz de aynı sesi duyarız. Bu, varlığın bir betimlemesi olarak işler film boyunca.

Sahne 6: Yusuf çamur olmuş toprak yoldan eve doğru dönmektedir. Çanının sesi de duyulmaktadır.

Sahne 7: Yusuf eve gelir. Baba'sının atölyesinde. Aletlere bakar. Yağmur yağmaktadır. Raftaki bir tahtayı alır. Henüz yapımına yeni başlanmış bir gemi maketidir.

Sahne 8: Akşam yemeği yenmiştir. Anne masayı toplar. Yusuf'un önüne bir bardak süt koymuştur. Çayın da altını yakar. Yusuf ile ilgili bir sıkıntıdan bahsetmiştir. Yusuf'u Baba'ya şikayet eder gibidir. Yusuf'a sütünü içmesini söyler ama Babası içer. Yusuf gülümser. Babası Yusuf'un önüne bir bıçak ve elma koyar. 'Kes bakalım' der. Yusuf elmayı ikiye böler. Yemeye başlar. Baba ısırmadan önce elmayı koklar. Yusuf'a bugün neler yaptığını sorar. 'İstersen fısıldayabilirsin, içinde konuşabilirsin kulağıma' der. Ama Yusuf bir şey anlatmaz. Susar. Yakup doğuran kuyruksuz ayıdan bahseder. Yusuf ile yavruları üzerine konuşurlar. Fısıldamaktadırlar.

Betimleyen ses, Kadın karakter: Burada konuşulanlar önemlidir. Yine kadim bilgiler vardır. Elmayı koklamak vardır. Fısıltı, konuşmanın içeriği ile birlikte biçiminin de bir ifade hâlini almasını sağlar. Çünkü konuşulanlar, 'bugün ne yaptın' sorusunun cevabı olsa da, gündelik olan da aslında manevi deneyimin bir parçasıdır. Ayrıca Anne'nin sert ve Yusuf'u şikayet eder tavrına rağmen Baba, Yusuf'u Anne'nin kızgınlığından kurtarır. Sütü içer. Bu, aslında Anne'nin belki de 'kandırılabilir bir karakter' olduğunu da ortaya koyabilir. Yakup'un daha sonra, kendiyle birlikte gelmek isteyen Yusuf'a 'Anne'ne kim bakıcak?' diye cevap vermesi de düşünülürse Anne, idare edilebilecek, ondan gizli işler yapılabilir, belki bazen sözü dinlenmeyebilecek, ayrıca yetişkin bir kadın olsa da her zaman bir erkeğin korumasına muhtaç duyacak bir karakter olarak konumlanmasına sebep olabilir.

Sahne 9: Yusuf, at ve Baba'yı doğada görürüz. Yakup ve Yusuf yol boyunca çiçekler ve bitkiler üzerine konuşurlar. Sürekli fısıldarlar. Yusuf çiçekleri vb yakından inceler. Bir çiçeğin adını Baba'sına sorar. Yakup cevap verir. Yakup başka bir çiçeği sorar. Konuşma doğa, çiçekler, bal üzerine sürer. Bir süre sonra hafif düzlük bir alana gelirler. Yakup epilepsi krizi geçirir. Yusuf Yakup'a su vermek için nehir kıyısına gelir. Karşı kıyıda bir ceylan görür. Yusuf Babasını su ile ferahlatmaya çalışır.

Doğa, Zaman gedikleri: Epilepsi diğer iki filmle bağ kuran zaman geçidi oluşturur. Böylece Yusuf'un epilepsisinin babadan yadigar olduğunu anlarız. Kadim bilgilerle birlikte hastalık da Yusuf'a geçecektir. Kadim bilgiler bir süre sonra pasif hâle gelirken epilepsi her zaman var olacaktır. Epilepsi sırasındaki sesler **Süt** filmindeki sesleri anımsatır. Su ve kuşlar. **Süt**'te sadece sesler ile yapılan cennet tasviri burada akar berrak su ve ceylan ile görünür olur.



Filmden Kare 57: Yusuf'un gördüğü ceylan. [BAL]

Ayrıca sahnenin baba oğul ilişkisi ile ilgili bir başka önemi vardır. Epilepsi bir nevi ölüm hâlidir. Yusuf'un davranışlarından anlarız ki bu epilepsi krizlerine alışkındır. Babasına berrak su yetiştirir hemen. Bu, babanın ölümüne de bir hazırlıktır. Yusuf, ölüm sırasında babasına bir yudum su verebilecek eğitime-

tecrübeye sahiptir demek ki. Ancak Yusuf ne yazık ki babasının ölümü sırasında yanında olamayacak ve su veremeyecektir. **Yumurta**'da urgancı çıkırğını gördüğünde epilepsi krizi geçirmesi bu sebeple olabilir: babası ölürken yanında olamamanın, su verememenin sıkıntısını tekrar yaşamış olabilir.



Filmden Kare 58: Kriz geçiren babasına su yetiştiren Yusuf. [BAL]

Bu sahne, daha ilerideki sahnelerden biri ile de yakından ilgilidir. Yusuf miraç ile ilgili bir metin okuyup dua eden kadınların arkasındaki halıda yine bir ceylan deseni ile karşılaşır. Kaplanoğlu epilepsi sahnesindeki tasviri, bahsedilen sahnedeki halı ve sonrasındaki Ay sahnesi üzerinden açıklar:

"Soru: Yusuf'un kıssası **Bal**'da daha da belirginleşiyor; baba Yakup, rüyalar, ceylan.. Bu özel bir tercih miydi?

Semih Kaplanoğlu: Bunu tercih ettim. Nehrin öbür tarafını görmek, suyu görmek... Çocuğun bir tür suya yaklaşması, babasının yaşadığı kriz sırasında korkmaması, karşıda ceylanı görmesi... Orada cennet duygusunu bir şekilde hissettirmek istedim. Kadınların Miraçname okuduğu sahnede arkadaki halının üzerinde de aynı ceylanı görmemiz... Onların hepsi oluşturulmuş şeyler. O sahnenin uzamaması da önemli; aksi takdirde gerçeklik algısındaki dozu kaybedebiliriz. Aslında her sıkılmışlıkla, her kötülükle birlikte bir ferahlık da vardır; bunu

hatırlatacak bir sahne o. Küçük bir çocuğun nehirden su alıp babasına vermesi ve hep umut taşıması... O sahnenin bize sadece bu dünya ile sınırlı olmadığını hissettirmesiydi amacım. Mekanı, nesneleri, her şeyi öyle kullandım.

Soru: Miraç gecesi çocuğun kovadaki suda ay suretini gördüğü ve o imajın bozulup tekrar ortaya çıktığı sahnede de benzer bir amaçla hareket ediliyor sanki.

Semih Kaplanoğlu: Ayın sudaki yansımasının bozulup yeniden oluşması, dünyanın görüntüsü, algımız hakkında. Aynı zamanda ayın yarılması ve tekrar birleşmesi de anlaşılabilir buradaki imajdan." (Deniz ve Pay, 2010:87)

Sahne 10: *Sisler altındaki evleri görürüz. Ezan okunmaktadır. Şimşek çakar, gök gürültüsü duyulur. Ezan okunmaktadır.*

Dini öge: Ezan.

Sahne 11: *Yusuf odasında uyumaktadır. Yağmur yağar, gök gürültüsü duyulur. Yusuf uyanır. Namaz kılan babasını görür.*

Dini öge: Babanın kıldığı namaz.

Zamanın kendisi, Saf sessel-görsel durum: Namaz sırasında uzun bir plan izleriz. Bu sırada sadece sesler duyarız. Babanın içindeki bulunduğu hâl, sesler ile tasvir edilir. Bu hâl, doğadan farklı bir hâl değildir. Biraz önce ezan sesine doğa eşlik etmekteydi yağmur, gök gürültüsü ve şimşek ile. Aynı eşlik şu anda devam etmektedir. Babanın duası ve namaz hareketlerinin sesine yağmur ve gök gürültüsü sesleri eşlik eder. Baba namaz kılarak manevi alanı işaret etmektedir. Biraz önce duyduğumuz ezan da manevi alanı işaret eder. Bu iki duruma eşlik eden doğa da; manevi alanı işaret etmektedir artık. Kaplanoğlu yağmuru ve gök gürültüsünü, manevi alanı işaret eden gerçeklikler olarak konumlandırır.

Sahne 12: *Sabah Yusuf yine atmaca eşliğinde okula gitmektedir.*

Sahne 13: Sınıfta yazı yazan bir çocuk görürüz. Kalemtraşı yere düşer. Çocuk el kaldırmasına rağmen Öğretmen kalemtraşı Yusuf'un sırasına koyar. Yusuf Öğretmene bakar, kalemtraşı alır ve kalemini açar. Yazmaya devam eder. Arkadaşı ile gülümserler. Öğretmen pencereden dışarı bakar. Yukarıdaki kavanozun ardından bakan Yusuf'u görürüz. Bir ses ve çan sesi ile birlikte.

Sahne 14: Öğretmen başka çocuklara kurdele takmaktadır. Yusuf başını sıraya koymuştur.

Rüya: Ses ve kavanozun yarattığı optik durum bir rüya izlediğimizin işaretidir. Ayrıca Yusuf alkışlar ile uyandığında kafasının sırada olması da bu durumu destekler.

Sahne 15: Yusuf eve gelir. Kapıyı çalar ama kimse açmaz. Babasının atölyesine geçer. Aradaki naylon perdenin yanından geçer. Raftaki gemi maketini alır. Direkleri takılmıştır maketin. Yusuf maketin hala bitmediğine üzölmüş gibidir.

Mekan: Atölyedeki naylon perde bir ruhani kapı gibidir. Gerçek olan dünya ile kadim bilgilerin dünyasının ayırır görünmektedir.

Sahne 16: Yusuf karanlık ahıra girer. Yere oturur. Atın sesini duyarız. Yusuf su dolu kovayı atın önüne koyar. At kovayı devirir. Yusuf'un çantası ıslanır.

Betimleyen ses, Doğa: Yusuf karanlığın içindedir. Sadece atın sesi ve muhtemelen kovaya damlayan suyun sesini duyarız. Bu belki de atın 'süre'sini duyumsamakla ilgili olabilir. Filmin giriş sahnesinde de benzer bir durum söz konusudur. Yusuf'un atın su istediğini düşünmesi de bu süre'nin duyumsanması ile ilgili olabilir.

Sahne 17: Yusuf ateş karşısında defterini kurutmaktadır. Anne tezgahtadır. Yusuf'a ne yaptığını sorar ama Yusuf cevap vermez. Anne masaya oturup taze fasulye ayıklamaya başlar. Baba dışarıdan 'Yusuf' diye seslenir

Sahne 18: Yusuf babasına yardım etmektedir. Ormandadırlar. Bir ağaç parçasını yakıp bir kutunun içine koyar. Körüklü olan bu kutu arıları kaçırmak üzere duman çıkartmak içindir. Kutuyu bir ipe ekleyerek ağaç tepesindeki babasına gönderir. İçinde aletler olan bir kabı da aynı şekilde babasına gönderir. Arı dolu kovani ve Yakup'un balı alışını yakın plandan izleriz. Yusuf da aşağıdan babasını izlemektedir. Babasının ipe gönderdiği bala bakar. Parmağı ile tadına bakar. Babasına doğru bakarak gülümser.

Doğa, Zaman gedikleri: Filmin önemli figürlerinden arıyı ilk kez net olarak görürüz. Balın nasıl elde edildiğini görürüz. Yakup'un 'maharet'ini görürüz. Ayrıca daha önce **Süt** ile ilgili bölümde anlatıldığı gibi Yusuf'un yukarıdaki bakışı, gölde balığı tutup yere oturan Yusuf'un bakışı ile aynıdır. **Süt**'teki Yusuf'un baktığı yer burasıdır. Balığa dokunduğu zaman arılara dokunan babasını hatırlamıştır. Eve yiyecek götürmek için balığı tuttuğunda babasının eve yiyecek götürmek için arılara dokunuşunu hatırlar. Bu zaman gediği **Bal** izlendiği zaman seyircinin belleğinin aktifleşmesi ile hatırlanabilir. **Bal**'daki Yusuf'un çocuk olması ve hikaye başlangıcının bu film olması sebebiyle filmdeki zaman gediklerinin tümü ileriye (film olarak geriye) doğru açılacak ve tüm hatırlamalar seyirci tarafından gerçekleştirilecektir.

Sahne 19: Atölyede Baba hazırlanır. Şemsiyesini alarak gider. Yusuf'a 'Sen dersini çalış, ben Hamdilere urgan almaya gidicem' der. Yusuf babasının peşinden bakar.

Sahne 20: Yusuf ormanda yürümektedir. Uzaktan babasını izler. Babası urgan yapan Hüseyin'in yanına gider. Yakup çocuğa bir şey verir. Bu Yusuf'un sıra arkadaşı Hamdi'dir. Yusuf kıskançlıkla bakmaktadır. Yakup urganı alır.

Doğa: Orman, filmin önemli motiflerinden biridir. Yusuf'un dünya ile bağının en önemli etkileyici gücüdür. Filmin sonunda Yusuf, içine düştüğü durumdan kurtulabilmek için ormanın derinliklerine koşacaktır. Bu sebeple film içinde sık sık

orman betimlemeleri ile karşılaşırız. Sıradan görünen bir yürüyüş sahnesi bile bu yüzden önemlidir ve üzerinde özellikle durulmuştur.



Filmden Kare 59: Ormanda yürüyen Yusuf. [BAL]

Bu betimlemelerdeki temel sinematografik öge ise sestir. Bu sahnede orman içinde yürüyen Yusuf'u izlemek bu yüzden önemlidir. Bu betimlemeler, Deleuze'ün imge tanımlaması ile yakından ilgilidir. Zaman-imgeye dayalı sinemanın asıl gücü, bize, nesnesinin yerini alan betimlemeler sunabilmesidir. Bu betimlemeler 'oluş'u görünür kılar ve seyirci bu oluş üzerinden film ile bağ kurar:

"Kaplıanoğlu'nun bizi götürdüğü derinlik sadece ormanın derinliği değil. Salonda ışıklar sönüp ormanın derinlerine daldığımızda, ormanı bir varlık alanı gibi yaşadık. Filmin dakikaları bitse de Semih'in kamerasıyla dokunduğu yer kapanmadı. Ve etkisi devamla var. Ruhta kurduğı zaman işliyor hâlâ. Zaten iyi sinema da bu değil midir. Aslında olan ama farkında olamadığımız bir oluşu fark ettirmesi. Tıpkı şiir gibi. İmgelerin alanından ses vermesi." (Matur, 2010)

Sahne 21: Yusuf yolda koşarken annesi seslenir ve yanına çağırır. Nereye koştuğunu sorar. Yusuf kekeler konuşamaz. Annesi 'Bir şeyden mi korktun' der.

Yardım etmesini ister ama Yusuf koşarak uzaklaşır ve Baba'sının atölyesine gelir. Raflarda gemi maketini arar ama bulamaz.

Sahne 22: *Yusuf odada üzerini değiştirmektedir. Kızgındır. Annesi babasına çay götürmesini söyler.*

Sahne 23: *Yakup aldığı urganı hazırlamaktadır. Muhtemelen yeni yapılan urganın sağlamlaştırılması için yapılan bir işlemdir bu. Yusuf elinde çay ile gelir. Çayı tezgaha bırakır. Yakup Yusuf'un durgunluğunu fark eder.*

Zaman gedikleri: Urganın bu şekilde serilmesi **Yumurta**'daki epilepsi krizi sahnesi ile bir bağ kurmaktadır.

Sahne 24: *Flu görüntünün üzerine net bir el kalkar. Sınıfta bir öğrencinin elidir. Flu alandaki öğretmen netleşir. Çocuk tahtaya kalkar. Tahtadaki matematik işlemlerini yapmaya başlar. Öğretmen ödevleri kontrol edeceğini söyler. Yusuf sıra arkadaşı Hamdi ile defterini değiştirir. Öğretmen ödevini yapmadığını düşündüğü Hamdi'ye kızar. Yusuf'a 'Aferin' der. Hamdi Yusuf'u ele vermez.*

Alan derinliği: Sahnenin başlangıcında belirgin bir alan derinliği kullanımı vardır. Bir soyutlama gibi görünen bu kadraj, birazdan yaşanacak 'utanç verici' anın ön habercisi olabilir. Flu olması nedeniyle ürkütücü görünen Öğretmen figürünün önünde beliren ufak çocuk eli, Öğretmen'in iktidarı karşısındaki savunmasızlığı duyumsatıyor olabilir. Yusuf bu durumla karşılaşmamak için kötü bir şey yapacaktır.



Filmden Kare 60: Alan derinliği kullanımı. **[BAL]**

***Sahne 25:** Yusuf pencereden bahçede üzgün oturan Hamdi'ye mahçup bakar.*

***Sahne 26:** Yusuf küçük bir kutu içindeki arılara bakar. Babasına ufak bir fırça verir. Babası ile arılar ve kovanlar üzerine fısıldayarak konuşurlar. Babası iki gün sonra döneceğini söyler. Yusuf atmacanın yanına gelir. Bir süre atmacaya baktıktan sonra Baba'sının yanına döner. 'Ben de gelebilir miyim?' diye sorar. Babası 'Annene kim bakıcak?' der. Yusuf Baba'sına gemiyi sorar. Babası 'O gemi denize açıldı.' der. Beraber kutudaki arılara bakarlar. Yusuf Babasını izler.*

***Sahne 27:** Anne ve Baba yataktadır. Anne Yusuf'u Hoca'ya göstermek istediğini söyler. Baba kovanları bakmak üzere gideceğini söyler. Arıların yok olduğu söyler. Arılar kaybolmuştur.*

Doğa: Üçlemenin tüm filmlerinde hayvanlar, filmin içinde manevi alanın belirmesini sağlar. **Bal** filmi için de arılar bu tür bir okuma üzerinden incelenmelidir. **Bal** filmi, hayvanların 'Yaratıcı'nın varlığını hatırlatan birer imge olmasının en belirgin örnekleri ile doludur. Bu sahnede büyük bir sakinlik ve kaygı içeren bu konuşma, hayvan imgesinin bu niteliği ile ilgilidir. Arıların kaybolması iyi bir şey değildir, bu yüzden kaygılanmak gerekir; ancak bir yandan da bu Yaratıcı'nın

kudretinin tecellisi ile ilgilidir. Yani insani kaygı ile manevi alanın gerektirdiği teslimiyet bir arada var olmaktadır. Yakup'un bu kadim hâli'nin sebebi de budur.

"Kutsalla en sıkı bağ **Bal**'da kurulmuş. **Süt**'te şiiri yayınlanan Yusuf'un sevinçten çılgınca coşkuyla koşmasına karşılık, **Bal**'da küçük Yusuf teyide ihtiyaç duymayan Yaratıcı'nın tecellileriyle ve bilgisiyle kuşatılmış. Doğanın ve yaşamın belli bir işleyişi sırları vardır, bu bize sessizce açıklanır. Arıların gitmesi de bir açıklamadır esasen."
(Ramazanoğlu, 2010)

Sahne 28: *Yakup atı ile birlikte bir sabah gider.*

Sahne 29: *Bir Hoca elini Yusuf 'un başına koymuş dua okumaktadır. Odada ocak yanmaktadır. Yusuf kalkar. Odanın içinde yürür. Kameraya yaklaşır. Etrafa bakmaya başlar. Karanlık odaya doğru yürür. Mutfığa geçer. Soba yanmaktadır. Evin içinde gezinir. Bir arının sesi duyulur. Babanın ağaçta asılı kaldığı sahnede duyduğumuz arı sesine benzer bir sestir bu. Mutfaktan sesler gelir. Yusuf mutfığa yönelir. Annesi ve Babası masada kahvaltı etmektedir. Babası fısıldayarak 'Günaydın' der. Yusuf tam cevap verirken uyanır. Yatağındadır. Mutfaktan sesler gelmektedir. Yusuf mutfığa gider. Masada oturan annesine bakar. Koşarak dışarı çıkar. Atölyeye gider. Naylon perdeyi kaldırır. Babası yoktur.*

Dini öge, Alan derinliği, Zaman gedikleri, Rüya, Betimleyen ses: Hoca ve dua. Burada Yusuf'un Hoca'ya dikkatle bakmasının sebebi Hoca'nın duayı fısıldayarak okuması olabilir. Bu sahne, sonradan rüyaya dönüşecektir. Bu sebeple bu dua anı da rüya olarak düşünülebilir.

Dua bittikten sonra Hoca'nın arka planda kaldığı Yusuf'un öne doğru geldiği sahne **Süt**'teki sahneye benzer. Hoca da **Süt**'teki Hoca'yı andırmaktadır.



Filmden Kare 61: Yusuf'un zamanın ötesine bakışı. [BAL]



Filmden Kare 62: Yusuf'un zamanın ötesine bakışı. [SÜT]

Buradan yola çıkarak, **Süt**'teki Yusuf'un hatırladıklarından birinin de çocukluğundaki bu dua anı olduğu söylenebilir.

Yusuf'un ev içerisindeki bu gezintisi sırasında duyduğumuz ses gerçekçi bir ses değildir. Gerçek dışı bir durumun betimleyicisidir. Bir süre sonra da bu sahnenin bir rüya olduğu anlaşılır. Rüyada bir arının sesi de duyulur. Bu ses, filmin başında, Yakup ağaçta asılı kaldığında duyduğumuz sestir. Buradan yola çıkarak, Yakup'un

ölüm şeklinin de Yusuf'un rüyası olduğunu söyleyebiliriz. Yusuf belki babasının öldüğünü daha ölüm haberini almadan önce rüyasında görmüştür. Uyandığında hemen atölyeye gitmesi bunu destekler.

Zaman gedikleri, Öncü yönetmenler ile bağ, Kadın karakter: Bu sahnede bir de ayna görürüz. Bu filmde ayna gördüğümüz tek yer burasıdır. Bu durum öncelikle Tarkovski'nin Ayna'sı ile bağ kurar. Tarkovski'nin Ayna filmi ile 'ayna' üzerinden kurulan bağların genel niteliğini hatırlarsak, **Yumurta** filminde de **Süt** filminde de bu bağlar 'anne ve kadın' teması üzerinden kurulmuştur. Hatta **Yumurta** filminde Ayla aynaya bakarken sütçünün sesini duyar, dışarı çıktığında süt aldıktan sonra kapıdaki küçük çocuğu da eve alır ve aslında bir anne hâline dönüşmüş olur. **Süt** filminde de Anne'nin saçları açık kendini izlediği sahne de görürüz aynayı en belirgin olarak. Ayna, kadınların baktıkları bir şeydir Kaplanoğlu'nun filmlerinde. Ancak **Bal**'daki annenin aynaya bakmaya ihtiyacı yoktur. Çünkü zaten evlidir, zaten çocuğu vardır.



Filmden Kare 63: Bal filmindeki ayna. [BAL]

Sahne 30: Öğretmen sınıfta yoklama yapmaktadır. Yusuf'un adını soyadını (Özbek) ses duymadığı için iki kez okur. Yusuf elini kaldırmıştır. Öğretmen Hamdi'nin adını okur. Hamdi gelmemiştir. Öğretmen 'Hasta mı?' diye sorar. Öğrenciler bilmediklerini söylerler.

Sahne 31: Yusuf pencereden bahçede oynayan öğrencileri izlemektedir. Yan sınıftan bir kızın şiir okuduğunu duyar. Sınıfa gider. Bir kız şiir okumaktadır. Yusuf gülümseyerek kızı dinler.

Şiir, Zaman gedikleri: Yusuf muhtemelen ilk kez bir şiir duyar. Bundan çok mutludur. Daha sonra peşinden gitmesi ve kurdelesini alması sebebiyle Yusuf'un ilgilendiği ilk kız da bu kızdır. Kıza baktığı açı, **Yumurta** filminde elinde adı '**Bal**' olan şiir kitabı ile Ayla'ya baktığı açıdır. Yusuf'un o anda hatırladığı an, büyük ihtimalle sınıftaki kızı gördüğü andır. Üçlemenin diğer filmlerinde de şiir konusunun lafı çokça geçmesine rağmen herhangi bir şiir duymayız. **Bal** filminde ise şiirden hiç bahsedilmez ama şiiri bu kez duyarız. Kaplanoğlu bu sahne için şunları söyler:

"Soru: **Bal**'da Yusuf küçük bir kızın şiir okuyuşuna şahit oluyor. Arthur Rimbaud'un 'Ne bir söz, ne düşünce, yalnız bitmeyen bir düş' dizesinin bulunduğu Duyum şiiri. Yusuf Kıssası gibi bu şiir de üçlemeye şekil vermiş gibi.

Semih Kaplanoğlu: Rimbaud'un ilk şiiri o. Bu şiir bana modern zamanın, günümüz sanatının baş noktası gibi geliyor. Modern şiirin, şairlerin babası diyebileceğimiz bir adam Rimbaud; onun elinden tutmaktı niyetim. Bizim şairlerimizin şiirleri de kullanılabilirdi ama ben onun bütün şairleri, eserinin de çağımız şiirini temsil ettiğini düşünüyorum. Filme de çok uygun." (Deniz ve Pay, 2010:88)



Filmden Kare 64: Şiir okuyan kız.[BAL]



Filmden Kare 65: Elinde BAL isimli kitapla Ayla'ya bakan Yusuf'un gördüğü Ayla.
[YUMURTA]



Filmden Kare 66: Elinde BAL isimli kitapla Yusuf. [YUMURTA]

Sahne 32: Yusuf okuldan giden öğrencileri izler. Şiir okuyan kız da aralarındaadır.

Sahne 33: Yusuf yolda şiir okuyan kızı izlemektedir. Kız kurdelesini düşürmüştür. Yusuf kurdeleyi alır.

Sahne 34: Yusuf kurdeleyi gözüne bağlamış evin içinde körebe oynar gibidir. Pencerede gemi maketini görür. Maket tamamlanmıştır.

Sahne 35: Yusuf Hamdi'lerin evine gider. Hamdi'nin babası bahçede urgancı çıkırığı ile çalışmaktadır. Yusuf eve girer. Hamdi yatmaktadır. Odada ocak yanmaktadır. Yusuf odayı inceler. Muhtemelen babasının Hamdi'ye verdiği 'şey'i arar. Sonra çantasından gemiyi çıkartıp Hamdi'nin yatağına bırakır.

Sahne 36: Anne çay bahçesinde (tarla) çalışmaktadır. Yusuf da ona yardım etmektedir. Anne bal'dan dönenlere '**Bal** var mı?' diye sorar. Yakup'u gördünüz mü der. Faik Yakup'u görmüştür. Yakup Kara Uçurum'un oradadır. Anne rahatlar.

Sahne 37: Anne evde örgü örerken Yusuf'a 'Acıktın mı Yusuf?' der. Yusuf cevap vermez. Yazı yazmaktadır.

Zaman gedikleri: Yumurta filminde sözü edilen zaman gediğinin diğer tarafı buradadır. Ayla örgü örerken oluşturulan zaman gediği bu sahneye açılır.

***Sahne 38:** Yusuf sisli doğaya bakmaktadır. Yağmur yağar. Gök gürler.*

***Sahne 39:** Yusuf takvimden yaprakları koparır. Sesli okumaya başlar. 27 Ekim 2009 tarihini duyarız. Yusuf takvimi okur. Annesi gelir sessizce Yusuf'u dinler. Okumasına konuşmasına sevinmiştir. Yusuf'a 'Yumurtalar nerde kaldı?' diye sorar. 'Babana kandil çöreği yapamıycaz' der. Yusuf kümeden yumurtaları alır.*

Zaman gedikleri, Dini öge: Yumurta filmi ile bağlantı kuran bir zaman gediği söz konusudur. Bağ, **Yumurta** filminde sezdirilmiş, burada da belirgin kılınmıştır. Ayla evdeki küçük çocuğa 'Git bak yumurta var mı?' derken Yusuf **Bal**'daki sahneyi hatırlamıştır. Bu hatırlama, **Bal**'daki sahneyi izleyen seyircinin belleğini aktifleştirir ve zaman geçidi **Yumurta** filmi ile bağlantı kurar. **Yumurta**'da folluğa kafasını uzatmış Yusuf'u dışarıdan gören kamera **Bal**'da Yusuf'u folluğun içinden gösterir. Ayrıca Anne'nin yaptığı hazırlık kandil içindir. Baba geldiğinde kandil ile ilgili hazırlık yapılmış olmalıdır.



Filmden Kare 67: Bal'da, folluktan yumurta alan Yusuf. [BAL]



Filmden Kare 68: Yumurta'da, follukta yumurta arayan küçük çocuk. [YUMURTA]



Filmden Kare 69: Yumurta'da, follukta yumurta arayan yetişkin Yusuf. [YUMURTA]

Sahne 40: Yusuf mutfak tezgahında çalışan annesini elinde yumurtalar ile izler. Annesi gülümseyerek Yusuf'a bakar. Yusuf yumurtaları Anne'sine verir. Annesini 'İç sütünü Yusufçuğum' der. Yusuf saçından bir tel koparıp sütün içine atar. Annesinin çıkardığı yüzüğü ile oynar. Annesi sütü içmesi konusunda diretir. Yusuf sütün içindeki saç telini gösterir. Annesi 'Tüh, yazık oldu süte' der.

Zaman gedikleri: Yusuf'un **Yumurta** filminde eve ilk geldiğinde Ayla'yı mutfak tezgahında gördüğü sahne ile **Bal** filmindeki Anne'ye bakış arasında bir bağ vardır.



Filmden Kare 70: Çocuk Yusuf'un mutfaktaki Anne'ye bakışı. [BAL]



Filmden Kare 71: Anne'ye bakan Yusuf. [BAL]



Filmden Kare 72: Anne'sinin mutfağındaki Ayla'ya bakan Yusuf. [YUMURTA]

Buradaki bir başka bağlantı yüzük üzerinden kurulmuştur denilebilir. Anne, hamur işi yaptığı için evlilik yüzüğünü çıkarmıştır. Bu durum Yusuf'a annesi ile babasının ayrılması ihtimalini duyumsatır muhtemelen. Bu durum, **Süt** filmini izleyen seyirci için bir zaman gediği oluşturur. Yusuf için Anne ile Baba'nın duygusal bağının asıl koptuğu zaman İstasyon Şefi'nin ortaya çıktığı zamandır. Anne'nin 'Tüh, yazık oldu süte' sözü de bu durumla ilişkilendirilebilir. Kast edilen süt belki de **Süt** filmindeki genç Yusuf'un artık bırakmak zorunda kaldığı süttür.

Sahne 41: Yusuf yatağındadır. Yağmur yağmaktadır. Yusuf mutfığa gelir. Bardağa su koyar. Kapı önüne çıkıp içer.

Sahne 42: Sisli bir sabah ormanı görürüz. Yusuf at ile birlikte bir ağacın altında durmaktadır. Ağaçta bal toplama malzemelerini ve ağaca asılı ipi görürüz. Bir el kovandaki ölü arıları avuçlar. Ölü arılar Yusuf'un eline düşer. Bu bir rüyadır.

Sahne 43: Yusuf evde uyumaktadır. Mutfaktan gelen seslere uyanır. Annesi mutfakta masada kahvaltı etmektedir. Yusuf gelir. Annesi Yusuf'u kucığına oturtur. Yusuf bal tabağını getirir. Balın tadına bakar. Annesi dün gece gördüğü rüyayı anlatır: beraber bal toplamaya gitmişlerdir. Ekmek üzere çiçek toplarlar. Eve

geldiklerinde her yerde o çiçeklerden olduğunu görürler. Yusuf Annesi rüyasını anlatırken koşarak dışarı çıkar. Annesi peşinden bakar.

Betimleyen ses, Kadın karakter: Yusuf öğrendiği bilgiye göre rüyalar anlatılmaz. Hele ki yüksek sesle hiç anlatılmaz. Annesinin yüksek sesle rüya anlatması olumsuz bir durumdur. Burada Yusuf'un uzaklaşmasının sebebi rüyanın içeriği ilgili görünmemektedir. Yusuf Anne'sinin bu basit kadim bilgiye sahip olmaması sebebiyle kaçır. Anne, bir kadın karakter olarak, kadim bilgidan habersiz görünmektedir. İki sahne önce gördüğümüz 'çıkartılan evlilik yüzü' ile birlikte düşünüldüğünde, Yusuf, Baba'nın yokluğunu kadim bilginin ortadan kalkması olarak yorumlamış gibidir.

Sahne 44: *Gökyüzünde uçan kuşlar görürüz. Yusuf kuşlara bakarak çanını çalar. Yusuf'un yoldaki çamurlu sudaki yansımasını görürüz. Yusuf çamurlar içinden yürümeye başlar. Okula gitmektedir.*

Doğa: Sahnenin başında gördüğümüz kuşların uçuş şekli, belki klasik sinemadan gelen izleme alışkanlığımız sebebiyle, bir tedirginlik yaratır. Çamurlu suyla ve çan sesi ile birleştğinde bu durum güçlenir. Muhtemelen atmacanın Yusuf'u takip etmesini sağlayan çan bu sefer işe yaramaz görünmektedir. Yusuf, daha önce sahip olduğu özeni elden bırakmıştır, üstünü kirletme pahasına özensiz yürür.

Sahne 45: *Bir öğrenci tahtaya kalkmış ayakta kitap okumaktadır. Kitap beslenmekten bahseder. Yusuf kavanoza bakar. Kırmızı kurdelelere durmaktadır. Kavanoz düşecek gibidir. Öğretmen kavanozu düzeltir. Bir süredir sesini duyduğumuz arı Yusuf'un defterine konar.*

Doğa: Kaplanoğlu Yusuf'un defterine konan arının Baba ile ilişkili olduğunu söyler:

"İlk sahnede babanın başının etrafında uçan arıyı gördükten sonra, filmin geri kalanında arıyı, babayı ve ormanı hatırlatan bir figür gibi

düşünmüştüm. Bir 'leitmotif' gibi. Arının gelip derste çocuğun defterine düşmesi, babayı hatırlatan bir haberci gibi..." (Şirin, 2010:178)

Sahne 46: Yusuf açık pencereden dışarı bakmaktadır.

Betimleyen ses: Filmde sık sık saat sesi duyarız. Dışarıdan gelen doğa (yağmur, hayvan, rüzgar vb) ile ev içerisindeki günlük işleri yaparken çıkan sesler, yanan ateşin sesi, tahta zeminde yürünmeyle çıkan sesler, tüm bunlar Yusuf'un çocukluğunun 'süre'sini belirgin kılmaktadır.

Sahne 47: Anne ve Yusuf mutfaktadır. Yusuf ışığı açıp kapatmaktadır. Annesi, Yusuf'a yapmamasını söyler. En son kapalı bıraktığı ışığı Annesi açar. O da ışığı birkaç kez açıp kapatır. En sonunda açar ve o da masaya oturur. Anne polis kolejini kazanan bir yakınından ve bazı tanıdıklardan bahseder. Yusuf dışarı çıkar. Anne yemek yemeye başlar. Yusuf tekrar gelir. Annesi 'Sen de polis olmak ister misin oğlum? Ne olacaksın sen Yusuf?' der.

Zaman gedikleri: Yusuf'un ışığı açıp kapadığı sahne, Süt'te masa lambasını açıp kapadığı sahneyi hatırlatır.

Sahne 48: Yaşlı bir kadın ve Anne odadadır. Anne Yakup konusunda tedirginliktir. Jandarmaya gitmekten bahseder. Yusuf gelir, yaşlı kadının elini öper. Yaşlı kadının Yusuf'a yaptığı hırkayı giydirir. 'Seni yaylaya götüreyim mi?' der.

Sahne 49: Yusuf ve Annesi yolda yürümektedir. Tepedeki bir eve doğru yaklaşırlar.

Sahne 50: Kadınlar toplanmış, evde dini bir metin okumaktadırlar. Metin Miraç'ı anlatmaktadır. Kadınlara süt ikram edilmektedir. Yusuf mutfaktaki kadınların arasında dolaşır. Kadınları izler ve dinler. Kadın tam Yusuf'tan bahsederken Yusuf kadınların yanına girer. Yusuf tahta duvarın arkasından kadınları dinler.

Dini öge: Bu sahnede okunan metin, Hz.Muhammed'in Miraç'a çıkışını anlatan bir metindir. Metinde tam Yusuf Peygamber'den bahsedildiği yerde Yusuf kadınların önünden geçer. Bu esnada duvardaki halıda bulunan ceylan deseni göze çarpar. Bu, Yakup'un epilepsi krizi geçirdiği sahnede Yusuf'un derenin karşısında gördüğü geyiği anımsatır. O sahnede de cennet tasvirinden bahsettiğimiz dikkate alınırsa Yusuf'un kadim bilgiyle, manevi alanla ilişkisinin belirginleştiği bir sahne ile karşılaştığımızı söyleyebiliriz.



Filmden Kare 73: Miraç Gecesi'ndeki geyik resmi. [BAL]



Filmden Kare 74: Baba'sı kriz geçirirken Yusuf'un gördüğü geyik. [BAL]

Sahne 51: Yusuf evin dışına çıkar. İçeriden dua sesi gelmektedir. Yusuf su dolu bir kovanın yanına gelir. Sudaki yansımada Ay görünmektedir. Yusuf elini suya sokup çıkartıp. Ay'ın yansımasının bozulup tekrar görünmesini izler. Kafasını suya sokar. Çıkartır. Ay'ın yansımasının tekrar belirmesini izlerken kalkar gider.

Dini öge, Su, Doğa, Boşalan kadraj: Yusuf'un içerde tam adının geçtiği anda ceylan desenli halının önünde geçmesi ile belirginleşen manevi alanla ilişki, evin dışındaki sahneyle iyi pekişir. Yusuf su dolu kovadaki Ay yansıması ile ilgilenir.



Filmden Kare 75: Ay'ın suya yansıması. [BAL]

Bu sahne öncelikli olarak filmin genel izleği üzerinden okunabilir. Yusuf'un doğave kadim bilgi ile ilişkisi belirgin olarak babası üzerinden kurulmaktadır. Babanın kaybı Yusuf'u bu anlamda telaşa düşürür. Kadim bilginin artık ulaşılamaz olma ihtimali söz konusudur. Yusuf'un bu telaşı, sudaki Ay yansıması ile ilişkisi üzerinden betimlenmektedir:

"**Süt**'te annenin başka bir erkekle birlikte olması Yusuf'un annesiyle olan narsistik ve zamandışı ilişkiden kopmasını sağladığı gibi, **Bal**'da da babanın ölümü Yusuf'un gizemle olan bağını kaybettiğini gösterir. Mevlidin okunduğu gece ise kovada yansıyan ayı yakalamaya çalışması

da zamansızlıktan zamana geçişi ima eder. Yusuf, babasını ve onun suskunluk ve doğayla kurduğu bağı kaybetmiş, doğadan uzaklaşıp özne olmaya başlamıştır artık. Ay (doğa) artık onun bir parçası değil kovadaki bir yansımadan ibarettir. Yusuf ne yaparsa yapsın artık o doğaya ulaşmayı başaramaz. Sadece doğanın imgesine dokunması mümkündür." (Civan, 2010:69)

Yakup'un Yusuf'a verdiği 'rüyalarını başkalarına anlatma' öğüdü ve fısıltı ile konuşma önerisi, Yusuf'un kadim bilgi ile bağ kurmasının yöntemleri olarak ortaya çıkıyor. Daha doğrusu Yakup'un önerdiği yol bu. Babanın yokluğu belki de Yusuf'un 'öğütsüz' kalması demek oluyor. Genel olarak bir sabır ve tefekkür hâlini öğütleyen Yakup'un yokluğu ile Yusuf 'sabırsız' bir hâle bürünüyor. Asla dokunma isteğinde acelecilik ve dünyevi yöntem (suya ellerini sokmak), işlevsiz kalıyor. Hedef asıl olana ulaşmak iken suret de kaybediliyor. (Aytaç, 2010)

Kaplanoğlu, bir sonraki sahnede evin konumu ile temellendirdiğimiz 'Yusuf'un kendi miracını yapmış olması' durumunu, bu sahne üzerinden temellendirir:

"Çocuk ayın sudaki aksine dokunarak belki kendi miracını yapmış oluyor. ... Ayrıca Hz.Muhammed'in en çok bilinen mucizelerinden biri de ayı yarmasıdır, oraya da referans var. Mucizede ay yarılır, sonra tekrar bir araya gelir. Yusuf kafasını kovadaki suya soktuğunda da ayın yansımaları önce dağılıyor, sonra tekrar bir oluyor. Bazen çok karmaşık gibi görünen ya da zihnimizle anlamaya çalıştıkça zorlaşan bir şeyi çocuğun çok basit şekilde suya kafasını sokarak o anda algısal bir sıçrama yaşaması..." (Şirin, 2010:178)

Sahne 52: Sabah olmuştur. Yusuf evden çıkar. Etrafta dolaşmaya başlar. Tepedeki tek evden çıkmış, aşağıya inmektedir. Kamera aşağıdaki ufak köyü gösterir. Yusuf köyün içindedir. Bakkal önünde oturan yaşlı bir adam 'Nasılsın Yusuf? Babana selam söyle' der. Yusuf eve gelir. Annesi ve Yaşlı Kadın oradadır. Anne Yusuf'a yeni

hırkasını giydirir. Annesi yaşlı kadına 'Anne ben sana haber veririm' der. Yaşlı kadının Yusuf'un anneannesi olduğunu öğreniriz.

Dini öge, Ev, Betimleyen ses: Yusuf'un evden aşağıya indiği sahne önemlidir. Evin tepede ve tek olma durumu daha önce Anne ve Yusuf eve çıkarken bize belirtilmişti. Aynı durum şimdi de belirgin kılınır. Özellikle kameranın hareketi dikkate alındığında Yusuf'un yukarıdaki bir tek evden aşağıdaki çok evlerin arasına karıştığı belirginleşir. Yukarıdaki evde gece gerçekleşen Ay-Su sahnesini, okunan metni, halıdaki ceylan desenini vs düşündüğümüzde bu sahne Yusuf'un miracı olarak okunabilmektedir. Sabah Yusuf evden çıktığında karşılaştığımız görüntü ve sesler de yine bir manevi alan tasviri olarak tanımlanabilmektedir.



Filmden Kare 76: Tepedeki evin aşağıdan görünüşü. [BAL]



Filmden Kare 77: Tepedeki ev. [BAL]



Filmden Kare 78: Tepedeki evden aşağıya, insanların yanına "inen" Yusuf. [BAL]

Sahne 53: Bir sürü kesilmiş hayvan görürüz. Davul zurna sesi de vardır. Yusuf etlere hafif dehşetli bir bakışla bakmaktadır. Annesi gelir yürümeye başlarlar. Kalabalığa karışırlar. Annesi Yusuf'u birine emanet eder. İnsanlara Yakup'u sorar. Ama kimse Yakup'u görmemiştir. Yusuf da kalabalık arasında gezinmektedir. Anne ile Yusuf birbirini kaybetmiş görünmektedir. Yusuf ve Anne sonunda birbirlerini bulurlar. Kalabalıktan uzaklaşarak bir tepeye doğru çıkarlar.

Dini öge, Zaman gedikleri, Müzik: Kesilmiş hayvan görüntüleri ve Yusuf'un bu hayvanlara bakışı, **Yumurta**'daki Yusuf'un kurban ile ilişkisini hatırlatır. Şenlik alanında davul zurna ile kesilen birçok hayvana bakan çocuk Yusuf'un hissettikleri muhtemelen **Yumurta**'daki Yusuf'un kurbandan uzak durmasının, 'İnanmıyorum ben öyle şeylere' demesinin altında yatan sebep olabilir. Belki de davul zurna ile birlikte hayvan kesmek ilkel çok tanrılı dinlerden kalan bir tavır gibi görünebilir. Çünkü **Yumurta**'daki kurban sahnelerinde kurban bir "adak" olarak görünürken burada bir tüketim ürünü-sadece et olarak görünmektedir.



Filmden Kare 79: Yusuf'un gözünden Kurban. [BAL]



Filmden Kare 80: Kurban kesen insanların izleyen Yusuf. [BAL]

Zaman gedikleri, Doğa: Bu sahnede Anne üzerinden **Yumurta** filmi ile kurulan başka bir bağ daha vardır. Anne'nin bir tanıdığın yönlendirmesi (Yakup şuralarda olabilir!) ile Yakup'u bulma konusunda bir an umutlanıp kameraya doğru yürüdüğü ve durup bakındığı sahne, **Yumurta**'nın prologundaki sahnedeki Anne'nin duruşuna benzer. Aynı şekilde iki Anne'nin gidiş yönünün gösterildiği devam planları fotoğrafik olarak oldukça benzerdir. İkisinde de sis görürüz. Birinde Anne'nin gittiği yönde hiç insan yoktur, mezarlıktaki servi ağaçları görünür. **Bal**'daki planda ise servi ağaçlarının yerini insanların oluşturduğu ormana benzer desen almıştır. **Bal**'da kayıp Yakup'u arayan Zehra, **Yumurta**'da benzer bir bakışla yine Yakup'u aramaktadır muhtemelen. **Yumurta**'nın prologunun Zehra'nın ölümünü anlattığını hatırlarsak, Yakup daha önce öldüğü için, geri dönük olarak **Yumurta** filmindeki Zehra'nın bakışlarının hem etrafa tanıma amaçlı hem de Yakup'u görme amaçlı olduğunu anlarız. Ayrıca gidilen yöndeki insanlar, **Yumurta** filmindeki servi ağaçlarını ve dolaylı olarak da mezarlığı hatırlatır. İki kadrajda da insanlar vardır; birinde canlı ve ayakta diğesinde ise ölü ve toprağın altında. Bu sebeple sahne 'ölüm' fikri üzerinden günlük hayatı düşünmeyi amaçlatıyor olabilir: hayattaki insanların şenliği, ölmüş insanların mezarlıklardaki sessizlikleri.



Filmden Kare 81: Yakup'u arayan Anne. [BAL]



Filmden Kare 82: İnsan kalabalığına karışan Anne. [BAL]



Filmden Kare 83: Ölüme giden Anne. [YUMURTA]



Filmden Kare 84: Anne'nin karıştığı ıssızlık. [YUMURTA]

Sahne 54: Rüzgarda hafifçe sallanan ağaçları görürüz. Anne bir an duraksar. Atmacanın sesini duyar. Arkasına bakar. Yusuf da bakar. Ama kimse yoktur. Çatırdama sesi duyarlar. Arı sesiyle birlikte kırılmış dalı görürüz, asılı durumda kalmıştır. ağaçta asılı kalan Yakup'u görürüz. Dal kopar ve Yakup aşağı düşer. Yusuf sıçrayarak uyanır. Anne de odasında sessizce ağlamaktadır. Yusuf annesinin yanına gider.

Rüya, Alan derinliği, Betimleyen ses: Bu sahnenin rüya olma ihtimalini öne çıkaran birinci öge net alan derinliğinin kullanılmasıdır. Bu kullanım, neredeyse klasik sinemaya benzer biçimde bir gerçek dışılık duyumsatır. Zaman-imgeye dayalı sinemada, özellikle rüya sekanslarının bu tür bir fotoğrafik öge ile tasvir edilmeleri çok sık rastlanan bir durum değildir. Bu sahne muhtemelen Yusuf'un rüyasıdır. Çünkü dalın kırılma sesi ile uyanan Yusuf'tur. Annesini de rüyada aynı kaygılara bürünmüş olarak görmesi, uyurken Annesinin sesini duyuyor olması olabilir. Bu sahne, Yakup'un ölüm şeklinin de belirsizliğinin altını çizebilir. Çünkü dal sesi ve dalın görüntüsünü Yusuf'un rüyalarında duyar ve görürüz. Bunun dışında Yakup'un ölüm şekli ile ilgili bir bilgimiz yoktur.



Filmden Kare 85: Baba'nın yokluğu ve rüyaya geçiş, Anne gözünden. [BAL]



Filmden Kare 86: Baba'nın yokluğu ve rüyaya geçiş, Yusuf gözünden. [BAL]

Sahne 55: Anne ve Yusuf kahvaltı masasındadır. Yusuf Anne'sini izler. Annesi bakmadığı hâlde sütünü içer. Annesine bakar ama Annesi onu görmez. Dışarıdan birkaç komşu gelirler. Anneye sarılırlar. Masaya gelip otururlar. Annesi Yusuf'u okula gönderir.

Motif: Süt, Yusuf'un Annesine bağlılığının altını çizdiği bir motif hâlini alır. Annesi görmese bile Yusuf sütü içer.

Sahne 56: Doğanın içindeki okulu görürüz. Sınıfta Yusuf'u görürüz. Öğretmen Yusuf'un önüne kitabı koyar. Yusuf düşünür. Kekeler. Okumakta zorlanır. Öğretmen düşünür. Yağmur yağmaktadır. Kavanozdaki tek kurdeleyi görürüz. Öğretmen 'Tamam Yusuf, aferin' der ve sınıfa alkışlatır. Yusuf şaşırır. Öğretmen Yusuf'un kurdelesini takar.

Sahne 57: Yağmur yağmaktadır. Gök gürler. Yusuf koşa koşa eve dönmektedir. Eve vardığında kapı önündeki insanları görür. Annesi ağlamaktadır. Jandarma gelmiştir. Jandarma 'Kara uçurum'un orada bulmuşlar, birazdan cenazesi gelir, Allah sabır versin vb' şeyler söyler. Görünüşe göre Yakup bir uçurumdan düşerek ölmüştür. Ağaçtan düşmenin Yusuf'un rüyalarındaki ölüm şekli olduğu belirginleşmiş olur. Yusuf koşarak kaçır. Mezarlık önünden geçer. Atmacanın sesi duyulur. Atmacayı takip eder. Ormana gider. Ağaçlardaki kovanlara bakar. Yusuf atmacayı takip ederek ormanın derinliklerine doğru koşar. Gök gürler. Çanın sesi duyulur. Yusuf bir ağacın altına uzanıp yatar. Uykuya dalar.

Doğa, Betimleyen ses, Zamanın kendisi, Saf sessel-görsel durumlar: Yakup'un ölümünün kesinleşmesi ile Yusuf'un kadim bilgi ile kopuşu da netleşmiş olur. Bu an, Yusuf'un tekrar ve en kısa zamanda kadim bilgi ile bağ kurması ile atlatılmalıdır. Orman, bu bağın en kısa zamanda sağlanması için en önemli alandır. Yakup'un 'bal' topladığı orman, her ne kadar Yakup'u alan orman da olsa (Hakverdi, 2013:62), Yusuf'un yeniden doğumunun tek mekanıdır. Yusuf'un yatışı bu yüzden Anne karnındaki ceninin yatışına benzetilebilir. Yusuf'un dünya ile yeni yeni kurmaya başladığı bağı kaybetmemesi için yapabileceği şey ormana gitmek ve tefekküre dalmaktır:

"Yusuf'un gidip dibinde uyuduğu ağaç, Şair Yusuf'un doğum anına tanıklık etmektedir. Filmin birçok yerinde 'Hayat Ağacı' olarak varolan ağaç filmin sonunda 'Bilgi Ağacı' haline dönüşür. Yusuf, babasının ölümüyle Nasr'ın (not: Seyyid Hüseyin Nasr'ın 'zaman' üzerine yazdığı 'Ebediyet ve Geçici Düzen' eserinden bahsediyor) belirttiği gibi, ölümün ve kendi ölümlülüğünün farkına varır. Bu an, şair olmanın ilk

tohumlarının atıldığı an olmakla kalmaz; Yusuf'un, acının ve çaresizliğin yatağına düşmesiyle birlikte sonsuzluğun farkına varması sonucu doğurur." (Gülşen, 2011(a):40)

Sahne 58: Kesme ile siyah ekran. Yazılar. Yusuf'un nefes sesi, su sesi, ormanın sesleri.

2.2.3.2.Genel Değerlendirme

Filmin genel öykü yapısı entrikadan uzaktır. Yakup'un yok olması bir merak ögesi olarak belirir ancak ilerleyen süreç Yusuf'un hâli üzerinden anlatılmaktadır. Bu da merakı besleyen bir unsurun oluşmasını engeller.

Filmde izlek olarak karşımıza çıkan durumlar Yakup'un kaybı, ölümün keşfi, kadim bilgi ile kurulan bağ olarak tanımlanabilir. Yusuf Yakup ile edinmeye başladığı kadim bilgiyi daha yeni keşfetmişken kaybeder. Okumayı çoktan öğrenmiştir. Bu yüzden okulda aldığı kurdele bu anlamda çok da önemli değildir. Asıl amacın kadim bilgi olduğu belirgindir. Yakup olmasa da, herhangi bir insan öğretici olmasa da kadim bilgi zaten Yusuf'un var oluşunda mevcuttur. **Bal**, belki de bu anlamda Yusuf'un tatmaya başladığı kadim bilgiyi temsil eden bir isim ve motif olarak okunabilir. Yakup artık olmasa da Yusuf'un manevi alanla bağları artık kurulmuştur. Bu izleğin görselleştiği sahne ise Yusuf'un da olduğu miraç ile ilgili gecedir. Kovadaki suya yansıyan Ay ile Yusuf'un ilişkisi, evin konumu gibi özellikler bu durumu destekler. İlgili okumalar ilgili sahnelerle ait paragraflarda yapılmıştır.

Sesin biçimsel niteliğinin dil hâline gelmesi konusu filmin genelinde yayılmış bir durumdur. Doğanın sesleri (hayvanlar, yağmur, gök gürültüsü vb) günlük hayatın sesleri ile doğa sesleri birbirine duyulur. Karakterlerin sesleri de bu uyumu sürdürür. Özellikle Yusuf'un kekemeliği ve fısıltı ile konuşması, doğa ve insanlar ile bağı dışında manevi alanla da bağını keşfeden bir çocuğunun hâlini betimlemede önemli

bir katkı ortaya koymaktadır. Yusuf'un çabası 'konuşmak için' gibi görünse de aslında tüm bunlar 'dilden kurtulma'nın ip uçlarını barındırmaktadır. Bir anlamda doğanın seslerinin oluşturduğu uyumu bozmamak (Gülşen, 2011(a):53) için bir direnmedir fısıltıyla konuşmak.

Bu filmde, daha önce **Yumurta** ve **Süt**'te yetişkin ve genç hallerini izlediğimiz şair Yusuf'un çocukluğunu izleriz. Film, bu anlamda diğer iki filmle bağlantı kuran birçok zaman gediğini bulundurur. Bu zaman gedikleri, özellikle **Yumurta**'dan farklı olarak, çocuk Yusuf'un hatırlamaları değil seyircinin hatırlamaları üzerinden bağlantı kurar. **Bal** filminde karşılaşılan bazı durumlar, **Yumurta** ve **Süt**'teki Yusuf karakterlerinin hatırladıkları olarak karşımıza çıkar.

Zaman-imgeye dayalı sinemanın bir özelliği olan 'karakterin 'seyir ve keşif hâl'inde olması' durumu **Bal** filmi için de geçerlidir. Ancak, genel yaklaşımın aksine **Bal** filminin keşif halinde olan çocuk karakteri Yusuf, bir travma sebebiyle Dünya'ya yabancılaşmış değildir. Dünyayı yeni yeni tanımaktadır. Bu da Kaplanoğlu'nun filmi konumlandırması açısından önemlidir. Yönetmenin ortaya koymak istediği 'çocuk bakışı', dünya ile arasındaki bağ kopmuş olan çağdaş bireye 'her şeye en baştan başlamayı' önerir gibidir.

Kaplanoğlu küçük Yusuf'un kendi çocukluğundan izler taşıdığının altını çizer; kendi okulunda da kurdelenin olduğu kavanoz gibi bir kavanoz olduğunu (Şirin, 2010:30) ve sınıfta en son okuyan çocuğun kendisi olduğunu söyler (Güven, 2010). Bu kişisel bağların filme asıl yansıması ile 'bilgi' konusundadır. Dünya'yı yeni tanıyan -yani Dünya ile bağını yeni kuran- bir çocuğun bilgi ile ilişkisi, filmin temel izleği ile ilgilidir:

"Küçükken, Yusuf gibi babamla değilse bile, dedemle doğada yürürdük ve bana doğadaki varlıklar ve nesneler üzerine inanılmaz şeyler anlatırdı. Bunlar bugün bile hâlâ faydalandığım bir bilgi hazinesi benim için. Okul ise, özellikle ilkokul birinci sınıf, benim için büyük bir travmaydı. Okulda aynı yaş grubundan bir sürü çocuk ve bu çocuklar arasında gelişen, mevcut eğitim sisteminden kaynaklanan bir rekabet var.

Zorunluluklar ve cezalar kadar, ödüllendirmeler de bu sistemin bir parçası. Bir tarafta belirli bir kalıba sokuluyorsunuz, diğer yandaysa 67 senelik bir süre zarfında alıştığınız farklı bir öğrenme biçimi mevcut. Bu iki taraf arasındaki çatışmayı çok derinden yaşamış bir çocuk olarak ben, bir bakıma kendi içimdeki anıların izini sürdüm." (Ertan, 2010)

Bal filminin bir çocuk karakter üzerinden giden anlatımı, Deleuze'ün 'klişe olandan gerçek olanı çekip alma problemi' (Gezer, 2012) ile doğrudan ilgilidir. Zaman-imgeye dayalı sinemada ilk hedef algı-motor devrenin kırılmasıdır. 'Çocuk gibi bakmak' bu yüzden önemlidir; algı-motorun bakıp geçebileceği bir klişe, zaman-imgeye dayalı sinemada 'Yaratıcı'nın görünür kılınmasının (Gezer, 2012) bir yöntemi olabilir. Bergson'un aşkınlık ile ilişkisinde bahsettiğimiz 'yüzeyin gerçekliği' ile benzer bir durumdur bu. Deleuze'ün zaman-imgeye dayalı sinemanın başlangıcı kabul ettiği İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin çocuk karaktere bu kadar önem vermesinin sebeplerinden biri de budur. Yani sadece aşkın üslubun bir ögesi değil, Dünya ile insan arasında kurulabilecek her türlü bağın keşfedilmesi-betimlenmesi için çocuk karakter oldukça işlevsel bir yapı ortaya çıkartmaktadır. Kaplanoğlu filmdeki 'çocuk ögesi' için şunları söyler:

"Çocukların Allah' a çok yakın olduklarını düşünüyorum. **Bal**'da öyle bir his var çocuğun içinde; hem çocuğun kendisinden gelen hem de babadan ona geçen bir his... Bu duygunun ortaya çıkmasında doğanın da etkisi var. İnsan korunaklı bir evde kozmik olan her şeyden kopuk olarak yaşarken gücünün her şeye yetebileceğini zannedebilir, oysa doğada olmak acziyetimizi ortaya çıkarır. Çocuğun ninesine gittiğinde yaşadıkları ve şahit oldukları da var... Bu hissin filmin her anına sinmesini istedim." (Şirin, 2010:184-185)

Çocuk Yusuf aynı zamanda zaman ve mekan dışı bir karakter olarak da yorumlanabilmektedir. Kaplanoğlu **Süt** ve **Bal**'ın, **Yumurta**'daki Yusuf'un zihni ile yakından ilişkili olduğunu belirtir (Civan, 2010:63) ve bu durum filmler arasındaki zaman gedikleri aracılığı ile de görünür olmaktadır. Çocuk Yusuf'un zaman ve dil ile ilişkisi, filmin 'rüya' ile ilişkisinin de temelini oluşturur:

"Zamanın akışının tersine doğru, ileri ve dışa yönelik değil de, geriye ve içe doğru bir bakışa olanak sağlıyor. Yusuf'un **Yumurta**'daki eve dönüşü, **Bal**'da, o ilk eve, çocukluğun anılarına ve algısına doğru ilerlemeye devam ederken; giderek ormanın kuytularında köklü bir ağacın dibinde cenin pozisyonu alarak uzanan bir Yusuf'a varıyor. Babanın ölümüne, ana rahmine dönme isteğine, bilincini kapamaya, ormanla, doğayla yeniden bir bütün olma arzusuna, ölüme ve yeniden doğuma... Doğrusal ilerleyen bir zamansallığa değil de, başka bir alemle -rüya alemiyle- iç içe geçmiş olan, zamanı ve dış gerçekliği kıran bir anlatıya.... Bize en çok sinemanın sağlayabileceği başka türlü bir alemin ve zamanın algısının kapılarını aralamaya..." (Aytaç, 2010)

Zehra Anne, daha önce **Süt**'te içinden yılan çıkan kadını, **Yumurta**'da ise gece vakti Yusuf'un sahaf dükkanına gelen çekici kadını oynayan oyuncu tarafından oynanmıştır. Bu yüzden **Süt** filminin prologunun **Bal** filmi doğrudan ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Bunların dışında diğer iki filmlerdeki karakterlerle bağ kurabileceğimiz karakterler görürüz; Ayla'nın çocukluğunu andıran bir karakter, **Süt**'teki Hoca'yı hatırlatan bir karakter gibi; bu konular ilgili sahnelerde ayrıntılı olarak aktarılmıştır.

Filmin ışıklandırma konusundaki tercihleri de üçleme içinde incelendiğinde genel akışı devam ettirir. **Yumurta** filminde daha ferah bir aydınlatma söz konusu iken **Süt** filminde loş aydınlatmalar da belirmeye başlar. **Bal**'da ise karanlık, aydınlık ile birlikte var olur. Özellikle ev içlerindeki noktasal aydınlatmalar bunu sağlar. Bu belki de, filmin yetişkin Yusuf'un zihni ile ilişkisinden kaynaklanabilir. Noktasal aydınlatma, genel çevreden daha çok detaylara odaklanmamızı sağlar. Ev içinde bu şekilde belirgin hale gelen aydınlatmalar, hatırlananlar ile ilgili bir betimlemenin gereği olarak ortaya çıkmış görünmektedir. Kaplanoğlu 'karanlık'tan hiç korkmaz, yani kadrajdaki bazı noktaların zor görünmesi hatta hiç görünmemesi bu anlamda önemlidir. Örneğin Yusuf'un okuduğu takvim kağıtlarını koparttığı takvimi çok net olarak görmeyiz, her ne kadar Yusuf'un okuması ile net tarih duysak da bu karanlıkta kalma durumu filmin zaman ile ilgili tavrını da destekler görünür.

Daha önceki filmlerde olduğu gibi burada da müzik duymayız. Bu genel sessizlik hâli, üçlemenin tüm filmlerinde önemlidir ancak **Bal**'da bu önem bir parça daha belirgindir. Çocuk Yusuf'un 'bilgilenmesi'nde bu sessizliğin katkısı çok büyüktür. Bu yüzden günlük hayatın akışını kesen seslerle hiç karşılaşmayız. Çocuk Yusuf'un filmin sonunda ölüm ile tanışıyor olması dikkate alındığında bu sessizlik hâlinin Yusuf için bir tefekkür zemini oluşturduğu da düşünülebilir:

"Yönetmenin bir tavır olarak müziğe hiç yer vermemesi, tabiatın ve hayatın doğal seslerinin duyulmasına imkan tanır ve bu sesler adeta bizi iç sese davet eder. Her şeyin gereği kadar verildiği, dolayısıyla diyalogların pek fazla yer almadığı, bu anlamda oldukça ekonomik olan imge yapısı hareket unsurunu da durağanlığın potansiyel gücünden almayı tercih eder. Hayatın bu kadar yavaşlatılması gerçekliğe bir başka yorum katar, anın kıymeti ortaya çıkar ve yaşanan an dem be dem bize hissettirilir. Dolayısıyla film aslında bir yanıyla zaman ve ritim üzerinedir ve hayatla ölüm arasındaki çizgide farklı bir duyarlılığı hatıra getirecektir." (Kabil, 2010)

Bal filminin düşünce ile ilişkisi oldukça güçlü birçok kriter üzerinden incelenebilir. Çok katmanlı yapı birçok farklı okumaya yatkın bir altyapı oluşturur. Ancak bu katmanlar elbette ki, organik rejim ile bağını koparmamış bir filmi okumanın yöntemleri ile görünür kılınamaz. Filmin, genel olarak 'dil' ile de bağlantısını koparma amacının bir uzantısı olarak, **Bal** filmindeki katmanlar sıralı değildir. Kristal rejime uygun bir şekilde filmin içine yayılırlar:

"... **Bal**, içerdiği katmanlarla farklı okumalara imkan sağlar. Ancak bu katmanlar hiyerarşik bir yapı oluşturmak yerine aynı mekanda yer alır. Dolayısıyla burada birbiri ardına gelen, üst üste binen, gitgide biriken katmanlar söz konusu değildir. **Bal**'ın katmanları Deleuze ve Guattari'nin köksap (rhizome)'ına benzer: 'Bir köksap'ın başlangıcı ve sonu yoktur; her zaman aradadır, şeylerin arasında, varlıklarası, intermezzodur. Ağaç soya bağlıdır (filiation), oysa kök-sap'ın dokusu 've...ve...ve...'

bağlacıdır.' Filmin katmanlarını 've...ve...ve...' bağlaçları ile bağlarken, katmanların arka arkaya gelmediklerini vurgulamak gerekir. Söz konusu bağlaç, aynı mekanda yer alan sinemasal düzlemleri ifade eder. ...zaman, deneyim, çocukluk gibi katmanlar, kolaylıkla yer değiştirebildiği gibi özerk unsurlar olarak da var olmayı sürdürür." (Deleuze ve Guattari'den akt. Civan, 2010:61)

Filmin geneline yayılmış olan katmanlardan biri Yusuf Peygamber ile babası Yakup Peygamber arasındaki ilişkidir. Karakterlerin isimleri doğrudan bu kıssalarla bağ kurar. Filmin içindeki izlek de bu kıssanın oluşturduğu modelle doğrudan bir uyum içindedir. Filmin düşünce ve inanç ile ilişkisinden bahsederken bu kıssaları merkeze almak bu sebeple çok önemlidir. Yönetmen bu durumu şöyle açıklar:

"Soru: Filmde baba Yakup, oğlu Yusuf. Yakup Peygamber kıssalarında bulunan diyaloglar geçiyor aralarında. Senaryoyu yazarken bu kıssalardan etkilendiniz mi?

Semih Kaplanoğlu: Hz.Yakup'la Hz.Yusuf'un kıssaları buradaki ilişkileri konumlandırırken önemliydi. Mesela rüya anlatma sahnesi de var filmin başında. Bu rüya faslı Yusuf kıssasında da vardır. Aslında birebir o kıssayı anlatan bir şey yapmadım. Ama kültürdeki ortak değerlerin, ortak öykülerin yer alması filmlerin daha kolay çözümlenmesinde etkili oluyor. O kıssada da biliyoruz ki, baba ile oğul arasında bir ayrılık vardır. Yakup Peygamber hep oğlunun yaşadığını düşünür, oğul da babasından kopmaz. Ben de bu ayrılığı biraz anlatmak istedim. Buradan da insanın yeryüzündeki ayrılığına vurgu yaptım. Biz de ayırırız bu dünya hayatında. Ayrılık çekiyoruz. Birçok sorduğumuz soruların, cevapsızlıklarımızın ve huzursuzluklarımızın sebebi Yaradan'dan ayrı olmamızdır." (Yaşa, 2010)

Doğa, filmin inanç ve aşkınlık ile ilişkisindeki en önemli öğedir. Özellikle orman ile ilgili tüm betimlemeler bu durumun altını çizer. Çocuk Yusuf'un babası Yakup üzerinden tanımaya çalıştığı dünya, orman üzerinden anlatılır. Orman, dünyanın en saf hâlidir. İnsanın dokunuşundan en uzak kalmış kısmıdır. Bu yüzden

orman, kadim bilginin görünür hâle gelebileceği bir yerdir. İnsansız planlar da göz önünde alındığında filmdeki orman betimlemeleri birer koda olarak okunabilir. Baba'nın kaybı ile yarıda kalan 'dünya ile bağ kurma, uyum sağlama' süreci de disparite'nin varlığını işaret eder. Filmin sonunda bizi bu uyumsuzlukla başbaşa bırakan final planı, çözüm önermek yerine hala 'orman' olan ormanı betimlemeye devam ederek bir statis durumu yaratmaktadır.

Çocuk Yusuf, kendi sesini askıya alarak (Civan, 2010:71) doğanın sesini belirgin kılar. Bu askıya alma durumu, okulda sesli okuyamamanın, kekelemenin ortaya çıkardığı iletişimsizliğin geçici bir çözümü gibi görünmekle birlikte aslında Yakup'un önerdiği bir hâl olarak konumlanır. Dilden kurtulmak, doğanın seslerini dinlemeyi bir düşünme şekli hâline getirmek (Civan, 2010:71) aslında hakikatle bağ kurmanın bir yöntemi olmuştur. Sessizlik hâli ve doğanın seslerinin baş rolde olması, filmin aşkınlıkla ilgili deneyimini seyirciyle paylaşmasının da önünü açar. Çocuk Yusuf, finaldeki durumun da altını çizdiği üzere, zaman içindeki konumunu doğa ile ilişkisi üzerinden belirler. Okulda kurdeleyi almış olmak, okuyabilir olmak (ki bu okuma da tam olarak Öğretmen'in istediği olmamıştır) Yusuf için 'artık' bir önem teşkil etmez. Yusuf'un dünya ile asıl bağı, kadim bilginin temsilcisi babası Yakup üzerinden kurulmuştur. Babanın kadraj dışında kalması ile bu bağı yeniden oluşturulmasının tek yolu doğa ile kurulan bağı kaybedilmemesidir. Bunun için de 'dilden kaçmak', sessizliğin içinde tefekküre dalmak en iyi yöntem gibi görünmektedir. Tüm filmi bu şekilde perdeye taşıyan görüntü ve ses rejimi, final planında da aynı tavrı sergiler: sesler betimlemenin asıl ögesidir, kamera sessizce tefekküre eşlik eder; seyirci de, zamanın görünür hâle gelmesinin sayesinde, bu tefekkürü izleyen değil tefekküre ortak olan (Gülşen, 2011(a):48) bir konuma 'yükselmiş' olur.

3.UYGULAMA ÇALIŞMASI OLARAK GERÇEKLEŞTİRİLEN "AĞIT" KISA FİLMİNİN ZAMAN-İMGE DRAMATURJİSİ AÇISINDAN ÇÖZÜMLEME VE DEĞERLENDİRMESİ

Ağıt filmi 30 dakikalık kurmaca bir kısa film. Kuramsal çalışmanın uygulama filmi olarak çekildi. Çekimlerin birinci aşaması 2010 yılının Ağustos ayında, Sakarya ili Ferizli ilçesinin Gölkent beldesinde altı gün sürdü. İkinci aşama olan kış sahneleri 2011 yılı Ocak ayında Kocaeli Umuttepe bölgesinde bir günde tamamlandı. Ayrıca kurgu süreci boyunca çeşitli zamanlarda ses çekimleri devam etti. Hatta bu ses çekimleri sırasında elde edilen bazı görüntüler de filme dahil edildi. Film son hâline 2012 yılının Ağustos ayında ulaştı ve izleyici karşısına çıktı.

Filmin oyuncu kadrosunu aile bireyleri, akrabalar, komşular vs oluşturmaktadır: Anne (Gonca Çelik Ketenağ-eşim), Babaanne (Mersiye Paşu-teyzem), Dede (Yusuf Paşu-teyzemin eşi), Çocuk (Eray Eren-Gölken'teki bir komşunun oğlu), mevlit sahnesindekiler (yakın akraba ve köydeki yakın komşular)... Oyunculuk ile ilgilenen sadece iki kişi bulunur: Baba'yı oynayan Ozan Şahin, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu sanatçısıdır, Anne'yi oynayan Gonca Çelik Ketenağ, bir dönem Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda ve yarı-profesyonel özel tiyatrolarda çalışmıştır ve hâlen ortaöğretim kurumlarında drama eğitmeni ve tiyatro yönetmeni olarak çalışmaktadır. Bu bilinçli bir tercihtir. Profesyonel oyuncuların "doğal" oyunculuk almak da bir yöntem olabilir ancak amatör oyuncularla çalışmak, filmin bir keşif süreci olmasını da besler. Bu yüzden tercihler bu doğrultuda yapılmıştır.



Ağıt Set Fotoğrafi 1: Seda Cansever, Deniz Cansever, Aydın Ketenag, Eray Eren.



Ağıt Set Fotoğrafi 2: Aydın Ketenag, Eray Eren, Yusuf Paşu, Deniz Cansever, Seda Cansever.



Ağıt Set Fotoğrafları 3: Aydın Ketenag, Yusuf Paşu.



Ağıt Set Fotoğrafları 4: Aydın Ketenag, Gonca Çelik Ketenag, Ozan Şahin.



Ağıt Set Fotoğrafları 5: Deniz Cansever, Aydın Ketenag.

Çekimleri Canon 5D Mark2 modeli bir kamera ile yaptım. FullHD çözünürlükte 1920*1080p çekim yaptım. 24-105mm/4.0 bir zoom objektif ile 50mm/1,8 bir sabit odaklı objektif kullandım. Genel 400 ASA'da çekim yaptım. Zaman zaman 100 ASA'ya da düştüm. Gündüz sahnelerinde hiç ışık kullanmadım. Sadece mutfaktaki sahnelerde mutfakın kendi aydınlatmasını güçlendirerek kullandım. Gece sahnelerinde de evin kendi aydınlatmalarını ampülleri biraz daha güçlendirerek (genelde her bir sahnede 100W'lık iki tungsten)ampül kullandım. Ses kaydı için iki mikrofon kullandım. Genel bir mikrofon ile ortam sesini, shutgun bir mikrofon ile de insanların hareketten kaynaklanan seslerini aldım. Ayrıca kurgu sırasında da oldukça fazla hazır ses kaydı bulup kullandım. Bazı sesleri filmin çekimlerinden bir yıl sonra aynı mekanlarda çektim. Hatta daha önce belirttiğim gibi bu sahnelerdeki bazı görüntüleri de sonradan filme dahil ettim.

Filmin öyküsel yapısı ilerleyen bölümlerde detaylı olarak incelenecektir. Ancak öncelikli olarak şunu belirtmek gerekir: film, anlatı olarak, Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'nin bittiği yerde başlar. **Ağıt** filminin merkezinde, Baba'sını henüz kaybetmiş altı yaşında bir çocuk vardır. Bu, kuramsal ve uygulama çalışmasının bir bütün olarak ele alınabilmesi için böyle tasarlanmıştır. Film, her ne kadar bağımsız bir sanat çalışması olarak planlansa ve bu durum hiçbir zaman göz ardı edilmemiş

olsa da, temel olarak zaman-imge dramaturjisini keşfetme/anlama/test etme niteliği de taşır. Filmin klasik anlamda bir senaryo metni olmadı. Çekimlere bir takım notlarla gidildi ve detaylar çekimler sırasında ortaya çıktı. Çekime başlarken elde olan taslak notlarda ana çatı olarak şunlar yazılıydı.

1.Baba ölmüş. Nasıl öldüğü önemli değil. Sadece mevlit görüyoruz. Anne'nin rüyalarında da Baba karşımıza çıkabilir.

2.Evde Çocuk, Anne, Babaanne ve Dede var. Mevlite gelenler dışında başka kimseyi görmüyoruz. (Balıkçı çekim sırasında eklendi).

3.Mevlit sırasında, insanlara dağıtılmak üzere alınmış mevlit şekeri olsun. Çocuk'un gözleri sürekli bu şekerlere takılsın.

4.Babaanne odasından hiç çıkmasın. Hatta yaşlılıktan dolayı yerinden kalkamıyor da olabilir. Ya da oğlunu kaybettiği için oldukça hâlsizdir. Oturduğu yerde namaz kılar, Kur'an okur. Hatta yemeği bile ayağında geliyor olabilir.

5.Aile bireyleri film boyunca ayrı ayrı kahvaltı eder ve yemek yerler. SAdece finaldeki kahvaltıda bir araya gelirler.

6.Dede'nin tarla ilişkisi üzerinde dur. Uzun süredir tarla ile ölen oğlu ilgilendiği için tarladan oldukça uzak kalmıştır. Tarlayı yeniden keşfetmek zorunda kalır. Hatta yeniden traktör kullanmaya başlamak zorundadır.

7.Anne ayakta kalmak zorundadır. Sürekli iş yapar. Yemek, temizlik vb. Finaldeki müdahalesi için bir hazırlık olsun.

8.Çocuk ve Dede'nin tarlada geçirdikleri vakit önemli. Çocuk, tarlada Baba'sından bazı izler görsün. İlk başlarda o izlere bakmaya cesaret edemesin ama sonradan o izlere baksın, hatta dokunsun. Dede'yi de harekete geçirsin.

9.Dede tarlayı yeniden keşfederken çekilecek doğa detayları önemli: böcek, karınca, yakın plan toprağa dokunuşlar, mısır domates vb yakından incelesin, eline alsın, içlerini yarsın, bitkilerin iç sıvıları ellerine bulaşsın vb.

10.Finalde eve mezarlıktan saksıda toprak gelecek. Ama mezarlığı sadece finalde gösterme. Filmin başından itibaren mezarlıktan detaylar görelim, ağaç detayları, mezar taşı detayları vb. Mezarlık Anne'nin gelip toprak almasını (Baba'yı alıp eve götürmek gibi) bekliyor gibidir.

11.Tüm sahneleri tek planda çekmeye çalış. Alternatif planlar çekilebilir. Ancak her çekim, başka bir plana ihtiyaç hissettirmeyecek şekilde olsun.

12.Sonradan da ses çekimleri yapılacak ama özellikle karakterlerin konuşmalarını ve hareket ederken çıkardıkları sesleri net almaya çalış. Dublaj vs de halletmek zor olabilir.

13.Ağıt kavramı doğa sesleri üzerinden verilecek; köpek sesleri, kuş sesleri, yağmur sesi, gökgürültüsü vb. Karakterlerin bu seslerini duyduğunu hissettirecek planlar üzerinde çok duralım. Hatta karakterlerin kulaklarına yapılacak yakın çekimler ile bu durumun altı çizilebilir. Diyalogsuz kurgunun kullanılması hâlinde bu sesler çok daha fazla önem kazanacak.

Filmin tüm teknik işlemleri (görüntü yönetmenliği, kameramanlık, sahne kurgusu ve renk işlemleri, ses kurgusu) tarafımdan gerçekleştirildi. Çekimler sırasında Marmara Üniversitesi Sinema-TV bölümü öğrencisi Seda Cansever de yönetmen yardımcısı olarak görev aldı. Ayrıca Deniz Cansever ve Nadir Paşu da asistan olarak çalıştılar.

Film hem kurgu aşamasında hem de kurgu bittikten sonra çeşitli izleyici gruplarına izletildi. Kurgu aşamasındaki izlemeler sadece tez izleme jürimdeki hocalarım ve yakın arkadaşlarımla gerçekleştirildi. Film bittikten sonra da, kuramsal olarak çözümleme sırasında kullanılmak üzere değerlendirmeler alındı. Bu izleyici grupları 20-60 yaş arasında değişen bir aralıktaydı. Toplamda on beş kişi kadardı. Çeşitli eğitim ve sosyal gruplara dahil olan izleyicilerin izleme sonrasında aldığı notlar ve benim onlara sorduğum soruların yanıtları da, bir anket/araştırma niteliğinde olmasa bile, aşağıdaki metin içinde zaman zaman kullanılmıştır.

Filmin temel amacı, zaman-imge dramaturjisini anlamak/öğrenmek/test etmektir. Tüm sinematografik araçları bu bilinç ile kullanmaya çalıştım. Organik rejimden gelen (gerek izleyici gerek yönetmen olarak) alışkanlıklarımı bertaraf etmeye çalıştım. İlk anda aklıma gelen betimlemelerden, kadraj tercihlerinden, oyuncu yönetim yaklaşımlarından uzaklaşmak için çaba gösterdim. Bu süreç, hem okumalarda ve ikinci bölümde yaptığım çözümlemelerde elde ettiğim bulgulardan hem de ister istemez "sevdiğim" bu sinema diline ait filmlerden gelen "esinlenmelerimden" beslenmiştir. Film zaten bu esinlenmeleri öykü yapısı ile de baştan "açık eder" niteliktedir. Bu açık etme, benim zaman-imge dramaturjisinden

"ne anlayabildiğimi" de rahatlıkla tartışılabilir kılar ve çalışmanın en önemli niteliği de bu tartışmanın hem uygulama hem de teorik kısımda mümkün olduğunca ayrıntılı olarak ifade edilebilmesidir.

3.1.Sahne Çözümlemesi

Sahne 1: Bir pencerenin önünde yerde metal bir ibrik görünmektedir. Sonraki planda pencere de görünür. Pencere oldukça eskidir. Perde niyetine asılmış olan beyaz örtü, öylece oraya ilıştırılmış bez parçası gibi durmaktadır. Sonraki yakın plan detayda, bezin arka tarafında bir gölge görürüz. Bir örümcek, ölü bir sineği ağ ile sarmalamaktadır. İş bittiğinde sineği alarak hareket eder ve kadrardan çıkar. İlk anda beri duyduğumuz doğa seslerinin üzerine bir sela sesi başlar.



Filmden Kare 87: Perde görevi gören bezin arkasındaki sinek ve örümcek. [AĞIT]

Doğa: Burada son derece olağan bir durum izlenmektedir. Bir örümcek, ağını takılıp ölen bir sineği sarmalar ve götürür. Sinek, örümcek için bir besin maddesidir artık. Ancak bu aynı zamanda bir cenaze sahnesidir. Örümcek sineği taşımaya başladığında duyulan sela, sanki sineğin cenazesine eşlik eder, sineğin ölümünü duyurur belki sinek için yas tutmaya davet eder. Bu sahne, daha en başından ölüm kavramına farklı bir bakış atmayı da dener. Doğada her gün defalarca tekrar eden doğum ve ölüm, aslında oldukça sıradan kavramlardır. Film, insan ölümü üzerine

travma hakkında bir öykü anlatmaya başlamadan önce hayatın akışı içinde sıradan olan ölümden bahseder. Bezin beyaz olması da bu anlamda ölüm üzerine düşünen bir durumu ortaya çıkartabilmektedir: bez, hem ölümün "vahşetinin" açık açık izlenmesini engeller hem de "kefen" kavramını duyumsatarak, ritüel içermeyen bir ölüm sahnesi sunar. Bu sahnenin hemen sonrasındaki mevlit sahnesi ise tam anlamıyla bir ritüeldir ve insan ile hayvan arasındaki açık farklardan birini ortaya koyar. İnsan, dünya üzerine düşünürken ritüellere ihtiyaç duyar. Mevlit ve ölünün arkasından Kur'an okumak, her ne kadar ölen insanın ruhunun diğer dünyada huzura ermesini / günahlarının bağışlanmasını amaçlasa da pratik olarak hayatta kalan insanlara ölümü hatırlatma amacını da taşır. Bu ritüeller, insanın ölüm karşısında kaybolan/kaybolma ihtimali olan/acıdan görünmez-hissedilmez hâle gelen inançlarını onlara hatırlatarak bilinçlerinin aktif olmasını sağlama amacını da taşır. Ritüeller aslında insanların travma yaşamasını önlemeye yöneliktir denebilir. En azından filmin giriş sekansı bunu ifade etmektedir. Kefene ihtiyaç duymayan bir sinek. Sineğin ölümü üzerine geldiğinde amaçsız/garip/uyumsuz duran bir sela sesi. Tüm bunlar filmde bir insan-hayvan karşılaştırması yapmak amacıyla değil, ölüm üzerine düşünmeyi çok taraflı olarak sağlayabilmek amacıyla yapılmıştır. Zaman-ımgeye dayalı sinemanın "dünyaya olan inancı yeniden sağlama" noktasındaki önemi ve fonksiyonu hatırlanarak konu değerlendirilirse, film, doğanın akışının ve olağanlığının daha en başta hatırlatılmasından yanadır. Kadraj içinde olan tek ölüm sineğin ölümüdür. Filmin ana konusu olan Baba'nın ölümü ise öyküde yer almaz.

Betimleyen ses: Duyduğumuz doğa sesleri, özellikle de kuş seslerinin enerjisi hayatın akışını duyumsatmaktadır. Bu seslerin işlevi görüntüye fon oluşturmak ya da sadece görüntüde olanın betimlemesine, görüntünün betimlediğine destek olmak değildir. Bu sahnedeki sesler ayrıca bir betimleme daha yaparak, izlediğimiz "acı" sahnenin üzerinde "neşeli, enerjik" bir hayattan bahsetmektedir.

Dini öğe: Sela sesi dini bir öğedir. İslam dininde, Cuma, bayram ve cenaze namazlarına insanların çağırılması için okunur (TDK).

Bu sahne tesadüfen çekildi. Filmin çekildiği yaz mevsiminden yaklaşık bir yıl sonra ses çekmek için bir köy evinde kamera kurulmuşken yakalanmış bir

görüntüdür. Filmin kurgusu da devam ettiğinden, bu görüntü uygun bulunarak konuldu. Benzeri hayvan görüntüleri filmin çekimlerinde de kayıt edildi. Mezar taşıdaki sinekler ve tarlada ortaya çıkan kelebek de tesadüfi olarak çekildi. Ancak bu tesadüfilik filmin niyetinden, temasından ve üretim şeklinden ayrı düşünülemez. Daha sonraki sahnelerde de bahsedileceği üzere, filmde çekim sırasında eklenen birçok öğe var. Kontrol edilir öğeler dışında bu çekim gibi kontrol edilemez (daha doğrusu karar verilemez / niyet edilemez) görüntüler de var. Bu bir "film üretim şekli" olarak değerlendirilmelidir. Senaryodaki bazı yerler de filmin çekimlerine başlanırken henüz netleştirilmemiş durumdaydı. Bu planlanan bir şey değildi. Ancak Tarkovski ve Semih Kaplanoğlu'nun senaryo ile ilgili olarak söylediklerine de bakıldığında, senaryonun değişmez bir kalıp olmaması, çekim sırasında eklemeler / keşifler olması, bir kriter olarak ortaya konulamasa bile açıktır ki zaman-imgeye dayalı dramaturjinin özelliklerinden biri olarak tartışılabilir. Bu durum, bu dramaturjinin zaman ile yoğun bağından da kaynaklanabilir. Setin atmosferi, film çekimi sırasındaki konsantrasyon ve ruh hâli de bir yaratıcı öğe olarak filme katılıyor görünmektedir. Yönetmenin algısının bu anlamda açık olması, senaryosuna güvenmemesi ("Nasıl olsa her şey yazıldı, bunlar çekildi mi film çekilmiş demektir" anlamında bir senaryo bağlılıktan bahsediyorum) gerekir gibidir. Ancak bu durum Ozu'da söz konusu değildir mesela, tüm çekimler ve kurgu baştan bellidir. Kişisel olarak değerlendirdiğimde, bu tür film yapmanın (çekim ve montaj sırasında senaryonun esnek olması, keşiflere tesadüflere açık olması hâli) daha verimli çalışmaya sebep olduğunu, film üzerindeki hakimiyeti arttırdığını söyleyebilirim. Ancak şüphesiz ki ekip, oyuncu ve mekan sayısının az olması, bu tür bir film üretim yöntemi için avantaj olmuştur. Kalabalık bir ekiple, daha fazla mekanda, kısıtlı bir çekim süresinde çekim yapmak zorunda olmak, bu tür bir esnek çalışmaya imkan verir mi, bilmiyorum.

Görüntüyü filme koyma gerekçemin temelinde, dünyaya dair bakışımı oturtmaya çalıştığım fikirlerimin etkili olduğunu düşünüyorum. Hayvanların kadrajda birer karakter hâlini almasını hedefliyorum. Bu filmdeki çekimler tesadüfi idi ancak şu anda çekimlerinin yarısını bitirdiğim "Sessizlik" adlı belgesel filmimdeki hayvan çekimleri, tesadüflerin yanında hazırlanılmış kadrajlar olarak çekilmiştir. Yine senaryo aşamasında olan bir filmimde de benzeri kadrajları

planlıyorum. Bu çekimler için uzun süre kamerayı kurup beklemek bile gerekebilir. Ancak hayvanları birer özne olarak konumlandırmak, insanın dünyayı dair bilgisini de sorgulamak amacını taşıyacaktı benim için. Bu, bir anlamda da "gerçeğin mucizevi yüzeyi" nin betimlenmesidir benim için. Bu betimleme, **Ağıt** filminde bir "Yaratıcı" yı işaret edecek biçimde belirgin hâlde olmasa da, insanın dünyanın sahipliğine dair inancını kırmak amacını taşıdığı söylenebilir. Bence kurulması gereken inanç, ancak yıkılması gereken inançlarda da mümkün olmalıdır. İnsanoğlu ilk önce, evrende kendi dışında da "özne" lerin olduğunu kabul etmeli ve kişisel algı dünyasını da buna göre "eğitmelidir", Bakışını değiştirmelidir. Belgeselvari bir çekim olarak nitelendirebileceğim örümcek sahnesi, Çocuk'un yüzü ile bağlandığı mevlit sahnesinde Çocuk'un ifadesi de düşünüldüğünde, ölüme Çocuk'la birlikte sorgular bir algıya seyirciyi yönlendirmeyi hedefler. Duyduğumuz sela sesi de, üzerine düştüğü "dikkate değmez ölüm sahnesi" ile birlikte düşünüldüğünde aslında ilk anda dini bakışı nötrleştirme amacını taşıyor olabilir. Çocuğun "yabancı" bakışı ile birlikte mevlit ve sela da birer kültürel detay olarak konumlanabilir.

Sahne 2: *Mevlit sahnesini izleriz. Bir önceki sahnede başlayan sela sesi bu sahnede devam etmektedir. Çocuk karakter önce önüne bakar durumdadır. Kafasını kaldırır ve etrafını izlemeye başlar. Evin hemen önündeki alanda Hoca ve diğer erkekler vardır. Hoca dua okumaktadır ancak sesini duymayız. Rüzgar sesi ve selâ sesi duyarız. Evin içinde de kadınlar vardır. Çocuk, tam kapı önünde oturduğu için her iki tarafı da izler. Dede'sini, Anne'sini, Babaannesini mevlit boyunca gözlemler. Mevlit için alınmış lokumlara bakar. Hoca ve diğer insanlar dua için ellerini kaldırdığında o da kaldırır. Selâ bittiğinde ellerini yüzüne sürer ve ekrar kararır.*

Zaman gediği: Bu sahnede duyduğumuz sela o ana ait değildir. Zaten sela mevlitte okunan bir şey değildir, Hoca'nın ağız hareketleri ile sela da birbirine uymaz. Diğer dış sesler de dikkate alındığında bu sahnenin sesleri başka bir zamana aittir. Bu zaman, Baba'nın ölümünden sonra verilen sela zamanıdır. Mevlitün zamanı ise en azından cenazeden birkaç gün sonra gerçekleşmektedir. Sela, ölümün ilanı olarak okunur. Sela sesinin mevlit sahnesinin üzerine bindirilmesi, hem seyircinin bilgilendirilmesini sağlar, hem de karakterlerin ölümü kabul etme süreçlerinin başladığını ilan eder. Aynı zamanda da ölümle karşılaşma ile birlikte Çocuk 'un ve

diğer aile fertlerinin zaman bilinçlerini kaybetmesinin de altını çizer. Karakterler şu andan itibaren birçok zamanı aynı anda yaşayacaklardır. Hem Baba ile olan anıları, hem de Baba'nın ölümünden sonraki süreç (sela anı, haber alma anı vb) birbirine karışacaktır. Bu giriş sahnesi, karakterlerin film boyunca zaman ile kuracakları ilişkinin de ip uçlarını vermektedir. Anne, Baba'nın varlığı ile yokluğu arasındaki zaman dengesini kurmanın yolunu arayacaktır. Dede, tekrar eski günlerine dönerek işin gücün tarlanın başına geçmek için eski zamanlardaki gücünü bulmak için çabalayacaktır. Babaanne, saat sesinin ön planda olduğu bir odada kendini namaz ve Kur'an okumaya vererek evlat acısını zaman ötesi bir bakış ile aşma yolunu tercih etmeye çalışacaktır. Çocuk' un ise yapabileceği tek şey, birbiri içine giren bu zaman bilinçlerini anlamaya çalışmaktır.

Betimleyen ses: Dış doğa sesleri ve özellikle sela sesi, hem karakterlerin kısa geçmişi hakkında fikir verir, hem de bu mevlitün bir ölüm sebebi ile okunduğunu tanımlar.

Dini öğe: Sela devam etmektedir.

Çocuk karakter: Karakterlerin travması ölümdür. Hepsinin ölümle karşılaştıktan sonraki hali tam olarak zaman-imgeye dayalı sinemanın karakter tanımına uymaktadır. Filmin genel olarak Çocuk karakterin üzerinden aktarılması da tüm karakterlerin travmasını daha da görünür kılar. Diğer karakterler belki daha önce ölümle karşılaşmışlardır. Ama muhtemelen Çocuk için bu iltir. Kendi de kaybeden karakterlerden biridir, babası ölmüştür. Ancak diğer karakterler kayıp sonrasında kendileri ile uğraşırken, Çocuk diğer karakterlerin durumunu da gözleyen bir karakterdir. Çocuğun tüm filme yayılan bu izleyen, keşfeden bakışları mevlit sahnesinde doğrudan verilmiştir. Daha doğrusu mevlit sahnesi tamamen Çocuk' un gözünden verilmiştir. Bu keşfetmeye/anlamaya çalışan bakışlar, filmin de bakış açısını oluşturur. Film, ölümü anlama/ölüm üzerine düşünme amacını taşımaktadır. Ayrıca dünya ile bağı ilk kopan karakter Çocuk'tur. Çünkü lokumlara dokunamaz. Belki yemek istediği hâlde dokunamaz. Ölüm sebebiyle hissettiği acı sebebi ile lokumlara dokunamamak bir kopuş hâlinin betimlenmesidir. Tüm ön yargılardan

uzak bir bakış sağlamak için de merkeze çocuk karakteri yerleştirmek bu açıdan önemli olmaktadır.



Filmden Kare 88: Dede'sini, Anne'sini, Babaannesi'ni ve mevlide gelen diğeri insanları seyreden Çocuk.[AĞIT]

Önceki sahne ile bağlantılı olarak devam etmek gerekirse şunlar söylenebilir. Bir hayvan cenazesi izlemiştik. Hayvanlar için dini tören düzenlenmez. Hayvanlara ait bir ölüme insanlara ait bir ölümün ifadesi olan sela sesi eşliğinde bakmak, dini referansla bakışı da bir anlamda sorgulatma amacı taşır. Gerçek biraz basittir. Ölüm basittir. Önce onu yüceleştirmekten/ötekileştirmekten/kutsamaktan vb en azından ilk bakışta/bir süreliğine ve tarafsızca vazgeçebilmek gerekmektedir. Bu hem yönetmen olarak benim planladığım düşünme hâlidir hem de dramatik olarak Çocuk'un ölüm karşısındaki ölüm hâlinin betimlemesidir. Mevlit sahnesinde Çocuk insanların hâlini anlamaya çalışır. Dua başladığında hemen ellerini açar. Okumaz ama dinleyerek eşlik eder. Ellerini yüzüne sürerken düşünür. Dua sonunda "Amin" derken düşünen tek karakter Çocuk'tur.

Sahne 3: Siyah ekran üzerinde doğa sesleri devam ederken filmin adı yazar. Doğa seslerinden mutfaktaki sahnenin seslerine geçiş yapılır.

Ses değışimini karanlık üzerine ses ile vermemin sebeplerinden biri de sesin kullanımının önemine dikkat çekmektir. Bu filmde karakterlerin ruh hâllerinin betimlenmesinde ses görüntüye eşlik ederek değıl kendi başına betimlemeler yaparak

da dahil olacaktır. Görüntü yokken sesi bu şekilde kullanmak, sesin filmde yerine getireceği bu işlevi seyirciye duyumsatmak amacını taşır.

Sahne 4: Çocuk ve Anne mutfaktaki tezgahın başındadırlar. Anne bulaşıkları durularken çocuk da yandaki muslukta yüzünü yıkamaktadır. Musluğun tam üzerinde ufak bir pencere vardır. Çocuk, yüzünü yıkadıktan sonra kurular ve çıkar.

Su: Mutfaktaki musluk daha sonra da göreceğimiz bir yerdir. Çocuk burada birkaç defa yüzünü yıkar. İlk gördüğümüzde olağandışı bir durum yoktur. Yüzünü yıkar, havluyu alır, yüzünü kurular, havluyu yerine asar ve çıkar. Günlük hayat sırasındaki olağan bir detaydır bu.



Filmden Kare 89: Yüzünü yıkadıktan sonra silen Çocuk.[AĞIT]

Mutfaktaki musluk ve önündeki pencere, filmin burada çekilmesinde etkili olan önemli bir detaydır. Loş bir ortamda bulunan Çocuk'un önündeki aydınlıkla ve su damlaları ile ilişkisi, filmin dramaturjik yapısındaki temel bileşenlerden biri olarak düşünüldü. İlk anda Çocuk yüzünü siler. Ancak henüz diğer karakterlerinin kopuşları net olarak görünür değildir. Karakterlerin kopuşunu Çocuk ile birlikte izleriz. Mevlitle bu sahne arasında geçen ve bizim görmediğimiz zaman diliminde de karakterlerin kopuş hâlinde oldukları söylenebilir ve Çocuk 'un bu kopuştan bihaber olduğunu hissettiren yüz kurulamanın yanlış bir dramaturjik konumlandırma olduğu düşünülebilir. Ancak, Sahne 5'te görüldüğü üzere Babaannesi'ne ve Anne'sine bakışları, Çocuk'un bu kopuşa bir süredir tanık olduğunu gösterir. Kendisi henüz

kopuş hâlini tam olarak yansıtmaz. Çocuk'un kopuş hâlini görünür kulan şey diğerkarakterlerin hâlleridir. Onların kopuşlarını seyreden Çocuk da bir kopuşa, en azından görünür olarak, sürüklenir gibi olur. Ancak sonradan müdahale etmeye karar verir. Musluk başında tekrarlanacak olan yüz yıkama sahneleri, su ile ilişki üzerinden "ağıt" kavramının düşünülmesini ister. Hiçbir karakteri ağlarken görmeyiz. Bu özellikle yapılmış bir tercihtir. Hatta "üzgün" bir yüz ifadesi ile bile görmeyiz. Daha çok bir şaşkınlık hâli söz konusudur. Su damlaları, görünmez olan ağlama hâlinin görünür hâle getirilmesidir. Çocuğın sürekli pencereden dışarı bakması da, bir an önce "gerçekten" ferahlama arzusunu hissettirmek içindir.

Sahne 5: *Çocuk mutfaktaki masadadır. Diğerk odadaki Babaanne'ye bakar. Babaanne uyumaktadır ve sadece eli görünmektedir. Önündeki sandalyenin üzerinde tülbent ile üzeri kapanmış bir kitap vardır. Çocuk bir yandan da yağlı ekmek yemekte ve süt içmektedir. Anne Çocuğaa bir ekmek daha yağlar ve önüne koyar. Çocuk, mevlit sahnesinde de gördüğümüz lokumlara bakar, önündeki ekmek ve süte bakar. Kahvaltıyı gönülsüz bir şekilde yaptığı söylenebilir. Bir süre sonra Dede, evin salonundaki askıdan şapkasını ve çantasını alır ve çıkar. Çocuk da son yudumunu bitirmek ve gitmek üzere ayağaa kalkar.*

Zamanın kendisi: Bu sahne plan-sekans hâlinde olmasa bile, zamanın saf bir şekilde var edilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz. Zaman, Çocuğın ekmek yemesi üzerinden verilir. Farklı bir kurgu ile (örneğin Çocuk bir yudum ekmek ısırdığında süte ya da masadaki herhangi bir detaya ya da Anne'ye kısa kesmeler yapılarak) sahnenin daha kısa sürmesi sağlanabilirdi. Ancak, Çocuğın, yeni bir dilim ekmek yağlayan Anne'ye olan bakışları ile hissettirilen "sıkılma" hâli, planın süresi de uzun tutularak pekiştirilmeye çalışılmıştır.

Öncü yönetmenler ile bağ: Bu sahnede süt, Semih Kaplanoğlu üçlemesi ile bağdaştırılabilir.



Filmden Kare 90: Anne'nin yağladığı yeni dilimi istemediğini belli etmeye çalışan Çocuk.[AĞIT]

Bu sahnede sütü kullanmamın sebebi hem dramaturjik amacım ile hem de Kaplanoğlu ile bağ kurma amacım ile ilişkili. **Bal** filminde süt içmek "can sıkıcı" bir iştir küçük Yusuf için. Babanın yokluğu sebebi ile Anne'sinin tedirginliğini hafifletmek, onun üzüntüsüne üzüntü katmamak için sütünü içer. **Ağıt**'ta hem bu duruma bir metinlerarası konumlandırma söz konusudur hem de Çocuk 'un ruh hâlini betimleme amacı vardır. Çocuk, mevlitten kalan lokumlara bakar. İkinci ekmeği istemediğini Anne'sine bakışlarından anlarız ve yemeden de kalkar zaten. Sütü de yarım bırakır. Yalnız yenilen süt ve yağlı ekmek, "mutsuz" kahvaltının ifadesidir. Finalde göreceğimiz birlikte edilen kahvaltıdaki domates, kızartma ve özellikle de çay, hem **Yumurta** filminin (yani Yusuf Üçlemesi'nin, Yusuf'un gördüğümüz en son hâli) finalindeki kahvaltıyı hatırlatır hem de aile fertlerinin dünya ile bağları yeniden kurma hâlinin başlangıcıdır.

Buradaki planlara zaman hissini aktarabilmek için olabildiğince az kesme yapmaya çalıştım. Çocuk'un ekmeği yemesini mümkün olduğunca gerçek "süre" sinde vermeye çalıştım. Çocuk'un, etrafındaki durağanlığın baskısını iyice üzerinde hissetmesini bu "ekmeği bitirme zorunluluğu" üzerinden aktarmayı hedefledim. Filmin çoğu yerinde olduğu gibi burada sessel betimlemeyi öne çıkardım. Görünüşte sahnede duyulan "özel" bir ses yoktur (diğer sahnelerde duyacağımız hayvan sesleri gibi). Sadece ortamdaki sesler vardır. Zaten özellikle de bu "sıradan" sesleri

"dinlemek zorunda" kalan seyircinin, Çocuk karakterin "süre" sini hissetmesini hedefledim.

Sahne 6: Evin içerisinden dışarısını görürüz. Çocuk üstü kapalı bir yapının önünde durmaktadır. Kısa bir süre sonra Dede elinde çantası ile görünür. Beraber bahçe kapısından çıkarlar.

Bu pencere aslında Babaanne'nin odasının penceresi. Bunu görsel olarak tanımladığımız planlar da var. Ancak genel olarak bağımsız bir pencere gibi de düşünülebilir. Eğer hem Babaanne hem de Çocuk ile Dede aynı kadrada olsaydı, bu pencerenin Babaanne'nin odasında olduğu daha da kesinleşirdi. Ancak, pencere içinden çekilen planlarda bir tekillik hedeflenmiştir. Yani kameranın tamamen bağımsız bir betimleyici olması söz konusudur. Kamera hiçbir şeyin yerine geçmez. Oradaki varlığını tanımlayan tek tanım, tekilliğidir. Bu aslında "farkında olmadığımız" bir şeydir. Yalnız başına bir odada oturan birini izlediğimizde aslında oradaki kişi yalnız değildir. Kurmaca düzleminde de yalnız değildir. Kameranın varlığını, film kameranın farkında olmasa bile "hesaba katmamız" gerekir. Bu da kameranın betimleyici kimliğinden ayrı düşünülemez. Kameranın özellikle bu pencereden dışarı bakmasının klasik anlamda dramaturjik amacı, evin kapısının (dünya ile bağının) en iyi bu pencereden görülmesidir. Ancak zaman-imge ile ilgili olarak düşündüğümüzde, bu pencereye bakan kamera, evin içinde dolanan karakterlerin ruh hâlini betimler bir konumlandırma içine de girer. Pencere demirlerinin bazen net bazen de flu olması, bu ruh hâli ile ilişkili olarak düşünülebilir.

Sahne 7: Anne mutfakta yemek masasında, biraz önce Çocuğun oturduğu yerde oturmaktadır. Önceki sahnede açılan kapının kapanma sesi bu sahnede duyulur. Çocuğun bıraktığı ekmeğe ve süte bakmaktadır. Tabağı kenara çeker, Çocuğun döktüğü kırıntıları toplar.

Oyuncu yönetimi konusunda belki de duygusal ifadenin en net olduğu sahnelerden biridir. Anne bir sıkıntı hâlinindedir. Tabakları biraz sinirli bir şekilde

kenara çekerek "sorun" ile karşılaştığını görürüz. Sorun, çocuğun bıraktığı kırıntılardır. Anne'nin görünüşte "görevleri" vardır. Herkesin beslenmesi ile ilgili görevleri yüzünden (temel olarak evin işleri ona bağlıdır, ancak sadece yemek ve mutfak filme dahil edilmiştir) belki de "kopuş" u bile görünmez şekildedir. Hatta kendisi bir kopuş içinde olsa bile evdeki diğer karakterlerin ev ile bağlantılarını devam ettirmesi için çalışır. Ayrı oda ve zamanlarda yenilen yemekler bile bir "bağ kurma" hâlidir.

Bu masa başındaki, filmin geneline göre oldukça "dramatik" görülen oyunculuk, karakterin filmin finalinde üstleneceği görev ile ilgilidir. Mezarlıktan toprak alıp evin içine sokmak gibi "radikal" bir eylemin inandırıcı olabilmesi için, bu işi yapacak karakterin duygu hâlinin içinde de bu "radikal" liğin hissedilmesi gerekir. Klasik anlamda bir duygusallık içinde olması beklenen Anne, ister istemez duygusal olamaz. Sıkıntıları somuttur. Çocuk kırıntı dökmüştür ve o kırıntılar orada kalmaz. Sinekler toplanır. Sinekler rahatsız eder. Evin uyumu bozulur. Bu sahnede, oyuncu mimiği üzerindeki sinek sesleri, bu durumun betimleyicisi olarak da okunabilir. Ancak aynı sinek sesi mezarlıkta da duyulur. Evin içinde "yoğun olarak" varlığı hissedildiğinde sorun olan sineklerin mezar taşına konmaları, kutsallık ile birlikte anılan mezarlık imgesinin de düşünülmesini önerir. Mezarlıkta "cesetler" vardır. Örümceğin yaptığı gibi ölen insanları yiyerek yok etmek de söz konusu olmadığına göre, ekmek kırıntısına gelen sineklerin rahatsız edici sesi, mezar taşları ile birlikte düşünüldüğünde bu rahatsız edicilik durumu da üzerinde düşünölmeye değer bir durum hâline dönüşür. Doğanın bilmediğimiz/fark etmediğimiz ayrıntıları, insanların hayatlarının "en önemli/kutsal/insancıl" öğeleri ile aslında yakından ilişkilidir. Buradaki sinek sesi, filmin başında örümcek ve sinek üzerinden yapılan ölüm betimlemesini sürdürür niteliktedir, elbette ki mezar taşındaki sinekler ile birlikte. Tam bu noktada, her ne kadar yukarıdaki sahnelerde açıklamasını yapmış olsam da, şu sorulabilir: "mezar taşındaki sinekleri ve/veya sineği yiyen örümceyi çekmeseydim ne olacaktı?". Bu soru yine çalışma sistemim ile yanıtlanabilir. **Ağıt**'ın çekimleri, senaryosu "bitmeden" gerçekleştirildi. Bir kısım öge çekim sırasında "keşfedildi/tasarlandı". Bunlar keşfedilmeseydi elbetteki filmde olmayacaklardı. Ancak bu, tam olarak bir "tercih" hâlidir. Bu keşiflerin olmaması filmi başka bir film yapardı. O zaman başka bir tür çözümleme gerekirdi. Bu sahnelerin olmamasının

eksikliği de belki duyulmazdı. Çünkü film çekme bir bilinçlenme hâli olarak görünür oluyor. Teknik olarak "bitmemiş" bir senaryo ile sete çıkıp, setteki zamanı hissettikten sonra, mekanları iyice keşfettikten sonra filme eklemek de bir film yapma tercihi olarak somutlaşıyor. Elbette ki daha önce de bahsettiğim gibi, zaman/ekonomi/ekip gibi kısıtlayıcı öğeler olmadığında...

Sahne 8: Dede ve Çocuğu uzun bir yolda ilerlerken görürüz. Yanlarından bisikletli bir çocuk geçer.

Duyum anı: Göstergebilimsel bir çözümlemeye başvurmamakla birlikte, bu sahnede görülen bisikletli çocuğun görünme gerekçesinden bahsetmek gerekir. Bisiklet bir ulaşım aracıdır. Ancak bir çocuk söz konusu olduğunda bisiklet aynı zamanda bir oyun aracıdır. Dede'sinin arkasına takılıp giden Çocuğun hayatında şu anda oyun ile ilgili bir şey yoktur. Travma, Çocuğun oyun ile ilişkisini de koparmıştır. Mevlit sahnesinde ve ilk kahvaltı sahnesinde gördüğümüz lokumlar da bu anlamda travmanın varlığını duyumsatır. Şekerleme bir çocuk için sıradan bir yiyecek değil bir eğlencedir de. Mevlit sırasında ve ilk kahvaltı sırasında lokuma ulaşamayan Çocuk' un hayatında oyunun da olmadığı bu yol sahnesi ile pekiştirilir.

Sahne 9: Dede ve Çocuğu ağaçların arasındaki bir yoldan ilerlerken görürüz.

Sahne 10: Nehrin kenarında, net alan dışında bir adam görürüz. Oltasını bir çatal çubuk üzerine oturtmuş beklemektedir. Dede ve Çocuk adamın önünden geçip giderler. Çocuk adama bakar. Adam ise Dede ve Çocuk ile ilgilenmez. Hatta sırtı onlara dönük olduğu için onları görmez.

Balık tutan adam imgesi, aslında kurduğu bağlar sebebi ile "gösterge" olmaya çok yaklaşmış bir imgedir. Elbette ki zaman-imge dramaturjisi temelinde de, ilk bölümde ayrıntılı olarak tartışıldığı üzere, bir gösterge sistemi mevcuttur. Ancak balıkçı adam imgesi; su, çatal çubuk, suya taş atma gibi öğelerin birer gösterge hâlini almasına oldukça meyilli bir durum ortaya çıkardı. Bu yüzden, filminden çıkarılması bile mümkün olabilirdi. Ancak çatal çubuk üzerinden filmin geneli ile kurulan

organik bağ sebebiyle bu mümkün olmadı. Çocuğun suya taş atması, tek plan ve alan derinliği kullanımı ile zaman-imge ögesine, görsel ve sessel bir duruma dönüştürülmeye çalışıldı, suya atılan taşlar hiç gösterilmedi. Durumun sebebi ile değil sadece o andaki ruh hâli betimlenmeye çalışıldı. Balık tutan adamın dönüp baktığı başka bir çekim vardı, o kullanılmadı. Balık tutan adamın hiç net alana alınmadığı bir çekim yapılsaydı ve o kullanılsaydı, sessel betimleme daha iyi konumlandırılabilirdi ancak öyle bir çekim de yapılmadı.

Sahne 11: *Anne, elinde bir tepsi ile Babaanne'nin odasına girer. Babaanne uyuklamaktadır. Anne, Babaanne'nin oturmasına yardım eder. Tepsiyi önüne koyar, yemeğe başlayana kadar bekler.*

Zamanın kendisi: Bu sahne plan-sekans olarak çekilmiştir. Ortamdaki saat sesi bu kesintisizliğin oluşturduğu akışı pekiştirerek zamanın varlığını ortaya koyar.

Kamerayı Babaanne'nin odasına hiç sokmadım. Böyle bir çekim yapmak aklıma bile gelmedi. Senaryo yazım aşamasında da, çekim aşamasında da Babaanne'yi uzaktan izlemek hep temel amaçtı. Sebebi ise temel olarak "din" kavramını filmin merkezine taşımamaktı. Filmin Çocuk üzerinden anlatıldığını dikkate alırsak, Çocuk için din (belki de henüz) günlük hayatın "sıradan" bir ögesidir. İbadet "henüz" kültürel bir niteliktedir. Dünya ile olan bağın yeniden kurulması söz konusu olduğunda, ikinci bölümde de savunulduğu üzere Kaplanoğlu dini merkeze koymaktadır. Ancak, **Ağıt**, merkezine böyle bir konumlandırma yapmaz. Din, filmin çoğu sahnesine sızar. Ancak, karakterlerin dünyaya olan inançları din üzerinden kurulmaz.

Sahne 12: *Dede ve Çocuk tarlanın başına gelirler. Dede mısır tarlasının içine girerek kaybolur. Çocuk bir süre bekledikten sonra sola doğru yürüyüp çıkar. Bu arada tarlanın hemen başında bulunan ağaçlardan birinde hasır bir şapka görünür.*

Bu sahnedeki kamera hareketi, klasik sinema dramaturjisine yakın bir kullanım olarak görülebilir. Çocuğun hareketini takip eden kameranın görüş alanına,

ağaçta asılı olan bir şapka girer ve bu şapkaların, film içinde nasıl bir konumlandırma ile yer bulacağı seyircide soru işareti olarak belirir.

Film üretme süreci ile ilgili olarak tartışmaya devam etmek gerekirse, bu şapkalar da senaryoya sonradan dahil edilmişlerdir. Senaryoda sadece "Dede ve Çocuk, tarlada, ölen Baba'yı hatırlatacak bir nesne bulurlar. Bu nesne, özellikle Çocuk ile Baba'nın (ya da Dede ile Baba'nın) daha önce tarlada beraber çalıştıklarını hissettiren bir nesne olmalı". Bu not ışığında evde ve tarlada yapılan araştırmalar sonucu bu şapkaları kullanmaya karar verdim. Bu elbette ki mutlaka çekim sürecinde çözülmesi gereken bir şey değildi. Çekimlerden önce yapılacak bir mekan araştırması ile de keşfedilebilirdi ancak böyle bir araştırma yapılmadığı için çekim gününe bırakıldı.

Sahne 13: *Çocuk mısır tarlasının diğer ucundan çıkar. Nehrin kıyısında biraz önce gördüğü balık tutan adamın biraz uzağında durarak nehre doğru bakmaya başlar. Yerden bir iki kez taş alıp nehre atar. Balık tutan adamın ilgisini çekmek ister gibidir ancak adam ilgilenmez. Çocuk gider.*

Su: Su, anlam üreten bir göstergeden ziyade duyum üreten bir imge olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Film boyunca her karakterin su ile yakından ilişkisi vardır. Babaanne su ile ellerini yıkar ve abdest alır. Dede, daha sonraki sahnelerde görüleceği üzere, tarlanın kendisine gelmesi için suyun özlemini çeker. Çocuk sürekli olarak mutfaktaki muslukta yüzünü yıkar. Anne ise ileriki sahnelerde durağan bir su karşısında (göl kıyısı) bulur kendini. Bu sahne, Çocuğun akışkan su ile karşılaşmasıdır. Akışkan su, karakterlerin durağanlığına rağmen var olan hareketi duyumsatır. Çocuğu suya taş atması farklı şekillerde okunabilir. Basit bir oyun olarak görünebilir ya da öylesine can sıkıntısından yapılmış bir hareket olarak değerlendirilebilir. Babası ile daha önce balık tuttuğunu hatırlamış ve onsuz bu balık tutma manzarasının sekteye uğramasını istemiş olabilir. Sahnenin tasarımı sırasındaki metin şu şekildedir: Çocuk, ölüme karşı daha hassas olmuştur, suya taş atmasının sebebi de balıkları kaçırp balıkçı tarafından yakalanmalarına engel olmaktır.

Alan derinliği kullanımı: Balık tutan adam net olmayan alanda iken, Çocuğun attığı taşlardan sonra bir süre net alana alınır. Bu işlemin amacı, balık tutan adamın olay karşısındaki kayıtsızlığını net ve belirgin olarak vermektir.

Yukarıda da belirttiğim üzere, bu sahne, üzerinde çok düşündüğüm sahnelerden biridir. Varlığı, bazı imgelerin klasik anlamda göstergeye dönüşmesine sebep olabilirdi. Yine yukarıda bahsettiğim yöntemlerle bu durumu engellemeye çalıştım.

Sahne 14: *Babaanne odasındadır. Daha önce yattığı kanepede oturmaktadır. Önündeki sandalyeyi masa gibi kullanarak Kur'an okumaktadır. Bir süre sonra okumayı bırakarak gözlüğü çıkartır ve gözlerini ovuşturarak pencereden dışarı bakar.*

Zamanın kendisi: Babaannenin odasında yine bir plan-sekans söz konusudur. Filmin genelini mümkün olduğunca plan-sekanslardan oluşturulmaya çalışılmıştır. Babaanne'nin sahnelerinin ise plan-sekans olması için özel bir çaba gösterilmiştir. Kamera içeri girmez. Babaanne'yi başka açıdan görmez. Evin içindeki pencereden evin avlu çıkış kapısını gördüğümüz sahneler Babaanne'nin penceresinden çekilmiştir ama bu sinematografik olarak özellikle altı çizilen bir durum değildir. Babaanne'nin zaman ile ilişkisi detaylardan arındırılma çabası taşımaktadır. Babaanne görünüşe göre kendisini günlük hayattan en çok uzaklaştıran kişidir. Detaylardan arınmış bu durum, zamanın tüm varlığı ile belirgin olmasını sağlar.

Sahne 15: *Dede, tarlanın kenarındaki ufak korulukta ağaçların altında yürümektedir. Koruluğun sonunda durur. Tarlaya bakar. Gözü ağaçtaki karıncalara ilişir.*

Doğa: Dede'nin kaygılı bakışlarını izleriz. Bir sıkıntı söz konusudur. Dede etrafı izlemektedir. Bir süre sonra bakışı bir ağaçtaki karıncalara odaklanır. Karıncalar oldukça hareketlidir. Karıncaların bu hareketi, süren hayatın akışını duyumsatma amacıyla bu sahnede konumlandırılmıştır. Daha sonraki sahnelerde

daha açık olarak görüleceği üzere Dede'nin ihtiyacı olan şey de harekettir. Karıncalar, karakterin bu hâlini duyumsatma amacını da yerine getirmektedir.

Yine, bir gösterge hâlini alabilecek bir çekim söz konusudur. Karıncaların direkt olarak çalışkanlığı "simgelemesi" durumu, bu plan ile filme dahil olmuş da olabilir. "Bu kurgu, karınca çekimini, imgenin duyum hâlini engelleyen, onu sadece bir simge hâline getiren bir kurguya dönüştürmüş müdür" sorusunun yanıtını tam olarak veremiyorum. Ancak olabildiğince simgesel bir anlatım kurmaktan uzak durmaya çalıştım. Yine de bu planın böyle bir "riski" bulunmaktadır. Aslında bunu "risk" olarak da nitelemek çok doğru değildir. Bu uygulama çalışmasının amacı zaman-imge dramaturjisini uygulayarak keşfetmektir. Karınca çekimi (ya da birkaç başka çekim daha), simgesel okumaya ihtiyaç duyar gibi görünse de, bu, filmin zaman-imge dramaturjisinden uzaklaştığının tek kanıtı olamaz. Daha önce de belirtildiği üzere bir film sadece zaman-imgeden oluşamaz. Hareket-imge rejimi ile açıklanabilecek öğeler de barındırabilir. Ancak bu öğelerin anlatım düzlemine etkisi, filmin iç dinamiğini organik rejim ile ifade edilebilir hâle getirirse artık bir zaman-imge dramaturjisinden söz edilemez. Karınca çekimi bu anlamda değerlendirilmelidir.

Sahne 16: Rüzgarda sallanan bir ağaç görürüz. Ağaca güneş vurmaktadır.

Doğa: Üzerlerine güneş vuran ağaç gövdeleri filmin birkaç yerinde ortaya çıkar. Filmin sonunda göreceğimiz üzere bu ağaçlar mezarlıktaki ağaçlardır. Karakterler ile mezarlık arasındaki bağ bu ağaçlar ve mezarlıktaki kuşların sesleri ile görünür kılınmaktadır.



Filmden Kare 91: Güneş ışığı vuran ağaç gövdeleri.[AĞIT]

Klasik sinemada karakter denince ilk akla gelen öge "insan"dır ya da insanlaşmış bitki/hayvan ya da nesnelerdir. Ağzı gözü olan ağaçlar, konuşan hayvanlar vb betimlemeler söz konusu olur. Ayrıca, insan söz konusu olduğunda da, karakterin ruh hâlini betimlemenin en önemli sinematografik araçlarından biri ışıktır. Bu ağaçlar, bu iki anlayış üzerinden giderek, insan dışında bir karakter konumlandırması denemektedir. Ağaçlar, figüratif olarak insanla hiçbir benzerlik göstermemelerine rağmen, ışığın etkisi ile birer karaktere dönüşür. Bu çekimler, ışığın geliş açısı ile birlikte, birer doğa manzarası olmaktan uzaklaşırlar. Bu, zaman- imge dramaturjisinin doğa konumlandırması dikkate alınarak tasarlanmıştır. İkinci bölümde bu tür bir kullanım, **Bal** filminin finalinde saptanmıştır. Doğa öğeleri, insanın yaşamını merkeze alan anlayıştan farklı olarak, birer manzara ögesi olarak değil, insanın varlığından bağımsız birer karakter olarak konumlandırılırlar. Bu durum, insan merkezli "dünya ile bağ kurma" çabalarının dışında bir durumu ortaya koyar. Ayrıca, ağaçları ve sonrasında da mezar taşlarını aydınlatan güneşi, filmin ilerleyen zamanlarında gördüğümüz için yani kadraj içine dahil ettiğimiz için, kadraj dışının düşündürülmesi de engellenmeye çalışılmıştır.

Sahne 17: Gece karanlığında evi dışarıdan görürüz. Odaların ışıkları yanmaktadır. Çocuk yatağında pijamaları ile uyumaktadır. Sırtı kameraya dönüktür.

Sahne 18: Babaanne odasında Kur'an okumaktadır.

Dini öge: Kur'an okuma.

Sahne 19: Dede evin salonunda oturmakta ve duvarda asılı olan traktör anahtarına bakmaktadır. Bir süre sonra başını önüne eğer.

Zamanın kendisi: 17, 18 ve 19.sahneler aslında aynı sahnenin planları olarak da ele alınabilir. Planlar arasında ses ile sağlanan bir süreklilik de vardır. Birkaç plandan oluşmasına rağmen bu ardılık ses ile desteklendiğinden yine zamanın varlığı söz konusu olmaktadır.

Bu sahne, seyircinin algısı ile ilgili ilginç sonuçlar ortaya çıkarttı. Filmi izlettiğim çoğu kişi, duvardaki traktör anahtarını fark etmedi. Amacım, Dede'nin, işlerin başına geçme tedirginliğini duyumsatmak idi. Sonraki sahnelerde Dede'yi traktörün üzerinde oturur gösterdim, traktörü çalıştırmaya cesaret edemediğini hissettirmeye çalıştım. Finalde de, traktörün garajdan çıkarılıp kapıya yönlendiğini gösterdim. Ancak bu sahnedeki anahtar, istediğim şekilde dikkat çekmedi. Finale dair bir çekim daha yapmıştım. Bu çekimde aynı duvarı gösterdim ama anahtar yoktu, boş çivi vardı. Bu çekimin üzerine garajdan çıkartılmış traktörü göstermeyi planlıyorum. Ama bunu yapmadım. Gece duvarda görünen anahtar, kullanılamayan traktör ve finaldeki traktör birleştiğinde, Dede'nin bu tedirginliğinin oluşacağını düşündüm. Ancak, bu anahtarın fark edilmemesi, filmin anlam düzleminde büyük bir soruna yol açmadı. İzleyenlerin çoğu, Dede'nin "işlerin başına geçmek, traktörü yeniden kullanabilmek" amacının fark edildiğini belirttiler.

Sahne 20: Karlar üzerinde bir kuş görünür. Yiyecek aramaktadır. Anneyi karlarla kaplı tepelere bakarken görürüz. Biraz uzağında sol tarafında Baba görünür. O da karlı kaplı tepelere bakmaktadır. Baba Anne'ye bakar. Anne tam kafasını çevirip bakacakken yeni görüntüde Baba'yı karlar üzerinde uzaklaşırken görürüz. Baba'yı bir süre uzaklaşırken izledikten sonra karlar üzerine sırt üstü yatmış ve gözleri kapalı Anne görünür. Gözlerini açar.

İrrasyonel kesme: Yazın ortasında geçen bir film izlerken karla kaplı bir sahne ile karşılaşırsınız. Bunun bir anı ya da rüya olması kuvvetle muhtemeldir.

Rüya: Söz konusu irrasyonel kesmenin rüya olduğu karakterlerin yüz ifadelerinden sezilebilir. Ancak yine de net olarak rüya olduğunun hissettirildiği an, Anne tam Baba'ya bakacakken yapılan anlık kesmedir. Anne kafasını çeviremeden Baba'nın uzaklara doğru gittiği görünür. Anne'nin karlar üzerinde yatması ile yatakta yatış pozisyonu da aynıdır. Anne'nin o anda rüyadan uyandığını anlarız. Hatta sonraki sahnede Çocuğun bakışları da Anne'nin rüyasında sayıkladığı/çığlık attığı vb hissini kuvvetlendirebilir.

Doğa: Rüya sahnesinin ilk planında gördüğümüz, yiyecek arayan serçe, bir tür çaresizliği simgeliyor olabilir. Çekim ve kurgu sırasında bu hedeflenmedi ancak izleyenlerden bazılarında böyle bir sonuç ortaya çıktı.

Baba'nın öldüğünün anlatıldığı sahne olarak karlar altında bir sahne çekilmesinin amacı; ölümün soğukluğunu duyumsatmaktır. Beyaz renkte bu anlamda duyumsamaya hizmet eder. Rüya sahnesinin son planında yerde karlar üzerinde yatan Anne'nin de hissetmeye başladığı yalnızlık duygusunun tasvir edilmesinde de kar'ın önemli vardır. Anne'nin rüyadan uyandıktan sonra yastığındaki boş tarafa yaklaşmasının amacı da bu şekilde açıklanabilir.

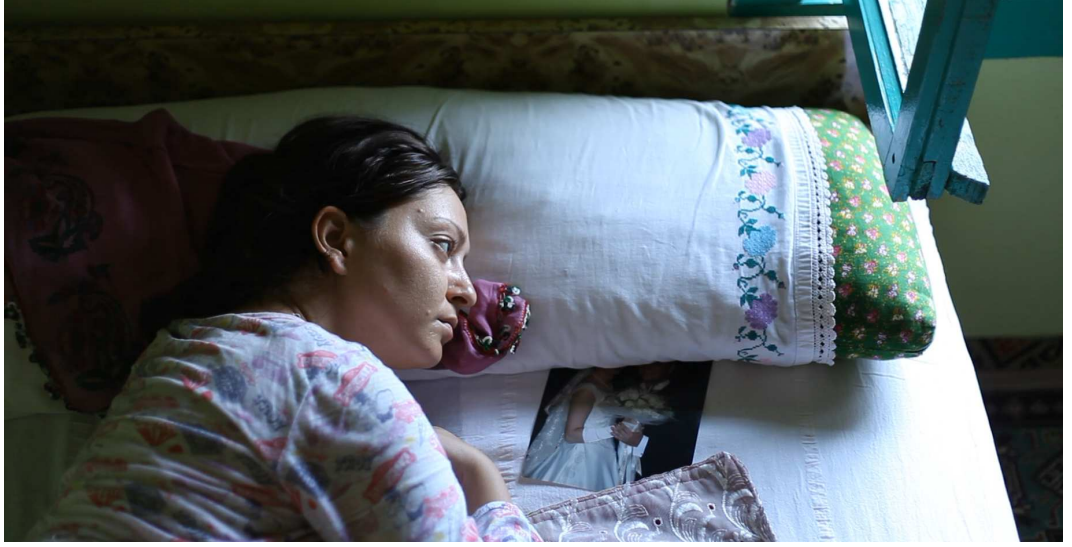
Betimleyen ses: Bu sahnede duyulan kuş sesi farklı bir kuş sesidir. İlk önce burada duyulur. Bu sahneden sonra da başka sahnelerde duyulur. İlk duyulduğu sahne rüyadır. Ancak bu ses sadece rüya sahnelerinde duyulmaz. Gerçek sahnelerde duyulmaktadır. Bu kuş sesi, karakterlerin hiç duymadığımız çığlıklarını duyumsatmak amacıyla kullanılmıştır. Sesin ilk duyulduğu yer Baba'nın bilinmez bir yere doğru gittiği plandır. Bu durum da kuş sesini bir çığlık/çaresizlik/acı vb duyumsatma amacını desteklemektedir. Bu sahnelerden sonra bu ses her duyulduğunda karakterlerin dile getiremedikleri acılarının hissettirilmesi amaçındadır. Kısacası bu kuş sesi, karakterlerin seslendiremedikleri "ağıt"larını betimler bir sestir.



Filmden Kare 92: Karlar üzerinde yürüyen Baba.[AĞIT]

Ölerek kadraj dışına çıkan Baba, Anne'nin rüyalarında kadraja giriyor. Rüyalari kar fonunda çekmenin sebebi, Anne'nin algısındaki "kayıp" kavramını hissettirmektir. Filmin genelinden algıladığımız üzere ölüm kış aylarında değil bahar/yaz aylarında gerçekleşmiştir. İnsanların giyiminden, zaman zaman terlemelerinden, tarla sahnesinde mısırların olgunluk durumundan ve toprağın hafif kuruluşundan bunu aktarmış oluyoruz. Anne'nin Baba'yı soğuk bir his ile hatırlaması, "kaybedilen aşk" hissi ile ilgilidir. Hatta rüyadan uyandığında yataktadır. Yatağın diğer tarafındaki boşluğa bakar. Muhtemelen "yalnız yattığı için üşümüştür". Hatta Çocuk Anne'sini yalnız bırakır, yalnız kalan Anne de yatağın boş tarafına "ısınmak ister gibi sokulur".

Bu sahne çekilirken, bu özlem hissinin güçlendirilmesi bir düğün fotoğrafı kullanıldı. Ancak düğün fotoğrafının olduğu planlar kullanılmadı. Düğün fotoğrafının simgeselliği, aşılamayacak şekilde güçlü bir hâle geldi kurguda ve estetik olarak da filmin bütünlüğüne uymadı. Ancak, yatak planlarında dikkat edilirse yastığın altındaki fotoğraf görülebilir. Fark edilmeyeceği düşünülerek bu planlar kullanıldı.



Filmden Kare 93: Kullanılmayan fotoğraflı çekim. [AĞIT]

Sahne 21: Anne'yi yatağında görürüz. Karlar üzerinde yattığı gibi yatmaktadır. Tavana bakmaktadır. Horoz sesi ile uyanmıştır. Karşısındaki yatakta Çocuğu görürüz. O da yatağında yatmakta ve Anne'sine bakmaktadır. Anne oğluna bakar. Çocuk pencereye bakar. Anne yastığın diğer tarafındaki boşluğa bakarken Çocuk bunu fark eder kalkıp çıkar. Babaanne odasında kanepede uyumaktadır. Önündeki sandalyede boş bir çay bardağı ve şekerlik bulunmaktadır. Dede başka bir odada uyumaktadır. Çocuk mutfaktaki muslukta yüzünü yıkar. Yıkamayı bitirir, musluğu kapatır ama yüzünü kurulamaz. Anne, yatağın boş tarafına, orada biri yatıyormuş gibi yanaşır. Yakın plan Çocuğun kulağı ve yüzünün bir kısmı görünür. Yüzünü hala kurulamamıştır. Damlalar süzölmektedir. Bir mezar taşında iki sinek görürüz. Bir süre sonra sineklerden biri uçar. Anne'nin yüzünün bir kısmını ve kulağını yakın planda görürüz. Gövdesine ışık vuran bir ağaç ve mezar taşı görürüz. Tüm bu süreçte köpeklerin, böceklerin ve kuşların seslerini duyarız.

Kadrajdıılık: Çocuk'un pencereden baktığı tarafı göremeyiz. Çocuk Anne'nin bakışlarından kaçmak için dışarı bakar. Anne, yatağının üzerindeki hâlinin Çocuk tarafından izlendiğini fark eder. Anne, günlük hayatta gördüğümüz gibi "güçlü" değildir. Hatta belki Çocuk, Anne'sinin biraz önce uyurken sayıklamasına tanık olmuştur ve Anne'nin bu durumdan ötürü rahatsız olmaması için bakışlarını pencere dışına yöneltir. Tekrar Anne'ye baktığında Anne'nin yastığın boş tarafına bakışını görür ve "annesini ile babasını (annesinin babasına olan özlemini ve annesini)"

yalnız bırakmak üzere odadan çıkar. Çocuk'un pencere dışına bakışını bu anlamda dramatik bir durumu ortaya koyar: Çocuk dışarıdan sesi gelen horoza bakar görünür belki. Ancak rüya sahnesi ile birlikte düşünüldüğünde, Çocuk'un bakış alanında Baba'nın olduğunu söyleyebiliriz. Çocuk kendi görüş alanında kalan bir alana, Anne'nin rüyasına bakar gibi konumlandırılmıştır. Rüyadan bu sahneye geçişte Anne'nin de tavana bakışları dramaturjik olarak "boş bakmak-dalmak" olarak tanımlanabilir. Ancak zaman-imgeye dayalı bir yaklaşımla Anne'nin hâlâ rüyaya yani artık kadraj dışı olan alana baktığını söyleyebiliriz.



Filmden Kare 94: Tavana bakan Anne. [AĞIT]



Filmden Kare 95: Pencereden dışarı bakan Çocuk. [AĞIT]



Filmden Kare 96: Anne'ye bakan çocuk. [AĞIT]

Doğa, Betimleyen ses: Bu sahnelerin en önemli özelliklerinden biri hayvan seslerinin kullanımıdır. Bir önceki rüya sahnesinde duyduğumuz kuşun sesi, Anne'nin uyanması ile birlikte horoz sesine dönüşür. Bu durum, Anne'nin uyanma sebebini açıklamakla birlikte, "ağıt"ını saklama/dönüştürme isteğini de duyumsatır. Sahne devam ettikçe özellikle köpeklerin sesi, rüyadan gerçek hayata aktarılamayan ağıtı duyulur kılar. **Ağıt** artık istense de rüyalarda kalmaz, gerçek hayatın içine sızmıştır ve kulakları sağır edecek bir şekilde duyulmaktadır.

Su, Zaman: Çocuk yine musluğun başındadır. Yüzünü yıkar. Ancak bu sefer yüzünü kurulamaz. Su damlaları yüzünden süzülür. Kulaklara yapılan yakın planlar ve köpek kuş sesleri ile birlikte ağıtın varlığı göz yaşlarının varlığı ile daha da görünür kılınmaktadır. Çocuğun ağlaması ile birlikte akan göz yaşlarını yüzünü yıkadığı suyun içine kamufle etmesi gibi bir durum da düşünülebilir ilk anda. Ancak böyle bir durum amaçlanmamıştır. Karakterlerin açığa çıkarmadıkları ağıtlarını doğa açığa çıkartmaktadır. Uyuduğu için sesleri duymadığını düşündüğümüz Babaanne'nin önündeki bardağın içine süzen damla da bu duruma hizmet etmektedir. Babaanne de ağıtını görülür duyulur hâle dönüştürememektedir.



Filmden Kare 97: Çocuğun müdahale etmediği su damlaları.[AĞIT]



Filmden Kare 98: Babaannenin önündeki bardak ve bardağın kenarından içine süzülen su damlası.[AĞIT]



Filmden Kare 99: Anne'nin kulağını gördüğümüz yakın plan.[AĞIT]

Doğa: Gövdesine güneş ışığı vuran ağaçları yine görürüz. Mezar taşlarının da aynı ışık altında olması, karakterlerin aklındaki ölüm duygusunun varlığını hissettirmeyi amaçlar. Mezarlık mekanı filmde iyice belirginleşmeye başlamıştır. Ayrıca yukarıda da bahsedildiği gibi, ışığın katkısı ile, insan dışı varlıkların da "karakter" olarak, dünyanın sakinlerinden birileri olarak betimlenmesi amaçlanmıştır. Klasik rejimdeki doğa ve nesne kullanımında, o varlıklara bakan bir insan yoksa durum eksiktir. Yani bir insani bakış söz konusudur. Ancak ben burada, bu ağaç ve mezar taşlarına, o anda orada onlara bakan bir insan olmadan bakmayı tercih ettim. Yine, "kameranin tekiliğinin dünyaya bakışı biçimlendirmesi" teması ile çözümlenebilecek bir çekimdir bu. Kameranin bakışı, mümkün olduğunca ya da klasik sinemada "öğrendiğimizden" farklı olarak, "insan" dan "kurtarılmaya" çalışılmıştır. İnsan olmasa da doğa vardır. İnsan olmasa da imgeler vardır. Bu durumu, Deleuze'ün makine kavramını hatırlayarak da tartışmak mümkündür. Ağaç, yine sadece güneşin varlığı ile bu hâle bürünmüş durumda. Bu hâl tabi ki, insana ait betimleme araçlarını kullanan bir hâl, insani algının karakter algısına öykünen bir hâl. Ancak bu hâlin oluşmasında insanın katkısının olmaması, doğanın imgelerinin de insandan bağımsız olarak orada olduklarını duyumsatma amacıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır.



Filmden Kare 100: Güneş ışığı, ağaçlar ve mezar taşları.[AĞIT]



Filmden Kare 101: Güneş ışığı vuran mezar taşı.[AĞIT]

Burada gösterge konusu tartışılabilir. Zaman-imgeye dayalı yaklaşımda imgenin bir yorumlama sürecinden sonra kod olarak çözümlenmesi ile ulaşılabilecek anlam, zaman-imgeye dair bir anlam değildir. Yani bu su damlalarının göz yaşlarını "temsil ettiğinden" bahsetmek, zaman-imgeye dayalı anlayışa uygun olmaz. Buradaki asıl amaç zamanın görünürlüğü ortaya çıkartmaktır. Seslerin betimlemesi ile birlikte zamanın içindeki bu akış parçaları su ile görünür kılınmaya çalışılmıştır. Ancak amaçlanmamasına rağmen damlalar=göz yaşı gibi bir "çözümleme" yapmaya elverişli durum yüzünden burada bir yanlış kullanım da tartışmaya açılabilir. Benzeri bir durum mezar taşlarına konan sineklerde de ortaya çıkmış ancak sahnenin bölünmesi ile yıkılmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu sahne, filmin ritminin en "hızlandığı" sahnedir. Ancak yine de bu hız, görsel ve sessel betimlemelerin eşliğinde ilerlediği için bir "duygulanma" oluşturmayacağı düşünülmüştür. Çünkü izleyicilerin karakterler ile duygusal bağ kurması, amaçladığım bir şey değildi.

Ayrıca, kamera ölçeği konusunda tartışılabilecek bir tercihten bahsetmek gerekir. Babaanne'nin önündeki bardakta bir damla süzülüyor. Ancak bu süzülme ancak çok dikkatli bakıldığında ve yüksek çözünürlükte tam ekran izlemelerde fark edilebiliyor. Bu süzülme özellikle planlanmış bir çekim. Su süzülme görüntüsü elde edilene kadar tekrarlandı. Tek ölçekte çekim yapıldı. Yani bardağın yakın planı yok. Görüntünün zoom ile yaklaştırılması mümkündü. Kurguda bu durumu oldukça çok düşündüm. Zoom yapmak, dijital olarak bozulmaya sebep olabilirdi ancak yaptığım denemelerde bu bozulmanın çok da dikkat çektiğini görmedim. Ancak, yine de bu

planı ikiye bölmek istemedim. Çünkü buradaki bölünme, zamanın saf varlığını sekteye uğratacak bir bölünme oldu. O yüzden, su süzülmesinin fark edilmemesini göze alarak sahneyi tek planda kurguladım.

Sahne 23: Odanın içinden bahçeyi görürüz. Çocuk önceki gün olduğu gibi bir yapının önüne kadar gelip durur. Bu sefer pencere demirleri nettir diğer alan fludur. Saatin sesi duyulmaktadır.

Sahne 24: Kamera yapının altındadır. Önü bize doğru olan (bahçe kapısı arkada kalıyor) bir traktörün şoför koltuğunda Dede oturmaktadır. Çocuk arkasında onu beklemektedir. Dede bir süre sonra kalkar, traktörden iner, çantasını alır ve Çocuk ile beraber bahçe kapısından çıkarlar.

Sahne 25: Babaanne'nin odasında, Anne Babaannenin elini yıkamasına yardım etmekte, ona su dökmektedir.

Su: Bir önceki sahnede Babaanne'nin önündeki bardaktan süzülen su, Babaanne'nin görünür hâle getiremediği ağıtını duyumsatma amacını taşıyordu. Babaanne bu sahnede su ile daha yakından temas eder. Bu, Anne'nin, ağıtın dışa vurulması için üstleneceği görevi duyumsatır. Görünüşte ellerini yıkamak ya da abdest almak için yapılan bu işlem, karakterlerin Anne'nin müdahalesi ile "toparlanması"nı görselleştirecek final sahnesine seyirciyi hazırlamaktadır.

Sahne 26: Uzaktan ağaçlar, nehir, elektrik direkleri ve karşı tepelerde evler görünür. Araç yolundan inekler ve bir çocuk geçerler. Hayvan sesleri ile birlikte hayvanların boyunlarındaki çan sesleri de duyulur.

Sahne 27: Çocuk tarlanın önündedir. Dede muhtemelen aynı yerden tarlaya girmiştir. Çocuk sırtı bize dönük şekilde durmaktadır. Döner ve şapkanın asılı olduğu ağaca yaklaşır. Gelir şapkayı alır. Kısa bir süre bekledikten sonra yukarı uzanır, ikinci bir şapka daha alır ve tekrar geldiği patikaya dönerek görüntüden çıkar.

Kameranın "cümle" kurmasına başka bir örnek. Soru işaretleri ortaya koyan, sürprizler yapan, cevaplar veren bir kamera kullanımını hedeflemedim. Çünkü zaman-ime dramaturjisini tam olarak kavrayabilmem için bu tür bir kullanımdan özellikle kaçınmam gerekiyordu. Tüm çekimlerde bunu göz önünde bulundurmaya çalıştım. Bu çekim, organik rejime de hizmet eder gibidir. Çocuk bize bir sürpriz yapar. Görmediğimiz alandan bir şapka daha çıkartır. Bu ikinci şapkanın seyircide bir duygulanma oluşturmaya bile mümkündür. İkinci şapka, ölmüş olan Baba'yı hatırlatacak ve duygu üretecektir. Ancak filmin izleğinde, Baba'ya ait anılarla yüzleşme konusunun somutlaşması gerekiyordu ve bunu şapka ve giysiler üzerinden yaptım. Bu, filmi zaman zaman organik rejime yaklaştırsa da, genel anlatım düzlemini zaman-ime dramaturjisinden çok uzaklaştırmaz. En azından amaçlanan budur. Ancak izleyenlerin bir kısmında, yukarıda bahsettiğim gibi bir duygulanma gözlemlenmiştir.

Sahne 28: *Dede mısırları incelemektedir. Topraktaki yabani otları sökerek inceler. Çocuk, nehir kenarındaki çatal çubuğu alır.*

Su, Duyum anı: Çocuk çatal çubuğu aldıktan sonra kamera akan nehrin üzerinde kalır. Net alan çubuk üzerindiyken çocuk çubuğu alır ve akan su netleşir. Bu, doğanın akışını hatırlatmak için yerleştirilmiş bir duyum anıdır. Çocuğun çubuğun yanına kararlı bir şekilde gelişi ve çubuğu alışıdaki gerekçe seyirciye duyumsatılmaya çalışılmıştır. Ölüm sebebiyle durağan bir hâle gelen karakterlerin tekrar akışa dönmelerinin başlangıç noktalarından biri de Çocuğun çubuğu almasıdır. Sonraki sahnelerde görüleceği üzere Çocuk, bu çubuk üzerinden kuracağı oyun ile hem kendini hareketlendirecek hem de Dede'nin hareketlenmesi için Dede'yi bir anlamda yönlendirecektir.

Doğa: Kurumuş toprak Dede'nin sıkıntısını hissettirir. Ancak bu sıkıntı Dede'nin ağıtını görselleştirmenin yanında gerçek hayata dair de bir anlam üretir. Dede önceki sahnelerden birinde traktör üzerinde otururken görünür. Ancak traktörü çalıştırmaz ve iner, Çocuk ile birlikte tarlaya yürüyerek gider. Dede'nin traktörün duvarda asılı olan anahtarına bakışı da düşünüldüğünde, uzun süredir traktörden ve tarla işlerinden, en azından işlerin başında olma anlamında uzak olduğu

anlaşılmaktadır. Dede'nin çabası traktörü kullanmaya tekrar başlamak yani işlerin başına geçebilmektir.

Sahne 29: Anne, evin duvarındaki askıdan bazı Baba'nın giysilerini toplamaya başlar. Katlayarak yatağın üzerine koyar.

Sahne 30: Babaanne, kanepesinde oturur vaziyette namaz kılmaktadır. Seccadeyi önündeki sandalyenin üzerine sermiştir. Anne giyinmiş bir şekilde ve elinde bir çanta ile evden çıkar.

Dini öğe: Namaz.

Zaman, Betimleyen ses: Kamera Babaanne'nin odasına her girdiğinde duyduğumuz saat sesi yine zamanın varlığını betimler.

Sahne 31: Dede elindeki mısırların tanelerine tırnaklarını batırmaktadır. Gökğürültüsü ve ardından yağmur duyulur. Aynı anda kuş sesleri duyulur. Anne bir göl kıyısında gölü izlemektedir. Yüzünü görmeyiz. Kamera yavaş yavaş Anne'ye yaklaşırken Anne de boynundaki eşarbi çıkararak boynunu hafifçe öne eğer. Gökyüzündeki bulutlar hareket etmektedir. Çocuk çatal çubuğu gökyüzüne kaldırarak mısır tarlasının içine dalar.

Betimleyen ses: Ağtın sessel betimlemesi olan kuş sesi yine duyulur. Ağt artık günlük hayatın içindedir. Duyulur hâldedir.

Doğa: Dede'nin mısırları incelerken duyduğu gökğürültüsü, yağmurun gelişini müjdelemesi anlamında umut doğurur. Bu umudu doğuran asıl durum, ağtın artık kontrol edilemez bir şekilde varlığını göstermesidir. Kuşun sesi yine duyulur. Yağmurun sesi de duyulur. Ancak hiç yağmur damlası görülmez. Ağt ses olarak vardır. Ancak görüntü olarak gerçekleşmemiştir. Gerçek hayatın içine tam olarak yerleşmemiştir. Ancak karakterlerin travmalarını gidermek için harekete geçmelerini müjdelendir. Çocuk oyuna başlar. Anne, Baba'nın eşyalarını evden çıkararak gerçek hayata dair müdahalelerine başlamıştır. Ağtın eksik olarak da olsa varlığını

tamamlamaya başlaması, gökgürültüsü ve sonrasındaki yağmurun boşalma ile betimlenir.

Karakterlerden birinin yerine geçen kamera, Öncü yönetmenler ile bağ:

Anne'nin göl kenarındaki özellikle yakın planı, Semih Kaplanoğlu'nun **Yumurta** filmi ile yakından ilişkili olarak konumlandırılmıştır. **Yumurta** filminde Yusuf ile Ayla arasındaki aşkın ilk filizleri, evin önündeki akşam sahnesinde görülmektedir. Evin merdivenlerinde oturan Yusuf, birkaç basamak önünde oturan Ayla'nın ensesini izlemektedir. Ayla ilk kez Yusuf'un gitmemesini istediğini ima eder, Yusuf da bu imayı gördüğünü ve katıldığını ifade eder. Anne'nin göl kenarındaki planı, **Yumurta** filmindeki bu sahneye atıfta bulunur. Kamera, ölen Baba'nın gözüdür. Sevgilisini ensesinden izler. Sevgilisi de ensesindeki eşarby çıkararak bu izlemenin farkında olduğunu belli eder. Anne, bir anlamda, sevgilisinin gitmemesini ister. Filmin finalinde Baba'nın tekrar evin içine saksıdaki toprak ile dahil olması göz önünde bulundurulursa, göl kenarındaki sahnenin gerekçesi açıklanabilmektedir.



Filmden Kare 102: Yusuf'un bakışından Ayla'nın ensesi.[**YUMURTA**]



Filmden Kare 103: Göl kıyısındaki Anne'nin ense planı.[AĞIT]

Sahne 32: Dede tarlanın kenarındaki ufak korulukta etrafı izlemektedir. Çocuk elinde çatal çubuk ile gelir. Çubuğun üzerinde iki şapka durmaktadır.

Sahne 33: Güneş batarken tarla yolunu görürüz.

Sahne 34: Anne elbise askısının önünde Çocuğa pijamalarını giydirmektedir. Çocuk askıdaki eksikliğin farkına varır.

Sahne 35: Dede mutfaktaki masadadır. Yemek yemiştir. Sigara içmektedir. Babaanne namaz kılmaktadır. Anne yatağının üzerinde oturmuş, düşünceli görünmektedir. Tüm karakterleri pencerelerden izleriz, kamera dışarıdadır.

Sahne 36: Baba'yı, daha önce yürüdüğü karlı yolun ucunda, karşı tepeleri izlerken görürüz.

Rüya: Bir önceki sahne ile birlikte düşünüldüğünde bu sahne Anne'nin gördüğü bir rüya olarak da anlaşılabilir, Anne'nin Baba'nın imgesini tekrar eve dahil etme düşüncesinin ifadesi olarak da ele alınabilir.

Karakterlerden birinin yerine geçen kamera: Anne, Dede ve Babaanne'yi evin dışından izleriz. Göl sahnesindeki durum yeniden gerçekleşmiştir. Kamera ölen Baba'nın yerine geçmiştir. Ancak henüz evin dışındadır. Bu sahneden hemen sonra

gelen Baba'nın karlı yolun sonunda tepeleri izlemesiyle birlikte düşünülürken, Baba'nın eve girme isteği ile karşılaşırız. Bu, filmde metafizik bir durumun anlatılması çabası değildir. Bu durum, Anne'nin kafasında netleşen "travmanın çözümü için adım atma" sürecini görselleştiren bir tercihtir. Baba'yı bir yeri izlerken gördüğümüz çekim, Anne'nin rüyasının devamı şeklindedir. Dolayısı ile, dışarıdan bir gözün evin içini gözlemlemesi, eve girmek istemesi, Anne'nin kafasındaki düşünceyi anlatır. Metafizik bir durumu betimlemez. Dışarıdan içeriye bakan kamera, rüya sahnelerinde "izlerken" görülen Baba ile birlikte düşünülmeseydi, o zaman Baba'nın ruhunun evi izlediği gibi bir durum "gerçekten" filmde yer bulmuş olabilirdi.

Sahne 37: *Çocuk yatağında kameraya arkası dönük bir şekilde uyumaktadır. Anne'nin yatağı toplanmıştır.*

Sahne 38: *Güneş vuran mezar taşları görürüz. Anne elinde bir nesne ile mezarlıkta yürümektedir. Daha önce gördüğümüz mezar taşındaki sineklerden diğeri de uçar. Anne bir mezarın başındadır. Bir süre dalgın düşündükten sonra yanında getirdiği saksıya mezardan toprak alıp doldurmaya başlar.*

Doğa, Betimleyen ses, Kameranın yeri: Anne'nin mezarlığa gelişi sırasında duyduğumuz sesler Anne'nin ruh hâlini duyumsatma amacıyla yerleştirilmiştir. Kuşların neşeli ötüşleri ve mezar taşlarının yerine geçen kamera, Anne'nin mezarlığa gelişinden duyulan sevincin betimlenmesine yardım eder. Anne, kocasının mezarına yöneldiğinde duyulan kanat sesleri, havalanan kuşlar görmediğimiz için "melek" kavramını düşündürebilir ki bu amaçla eklenmiştir. Yine tüm bunlar metafizik bir durum sergileme amacıyla değil, Anne'nin ruh hâlini betimleme amacıyla kullanılmıştır. Anne, ölülerin kendilerini izlediğini düşünür. Meleklerin, kocasının yanında olduğunu düşünür. Kameranın konumu, Anne'nin bu algısı ile birlikte düşünülmelidir.



Filmden Kare 104: Güneş ışığına bakan mezar taşları.[AĞIT]



Filmden Kare 105: Mezar taşlarının bakış açısından güneşe ve gelen Anne'ye bakan kamera, Anne'nin mezarlığa gelişinden duyulan mutluluğu duyumsatma amacıyla dır.[AĞIT]



Filmden Kare 106: Anne'nin gelişini izleyen diğer mezar taşları.[AĞIT]

Öncü yönetmenler ile bağ: Semih Kaplanoğlu'nun **Yumurta** filminde kadraj dışında olan bir olay, bu sahnede kadraj içine girmektedir. **Yumurta** filminde Ayla ve Yusuf evin odasında konuşurken, odadaki saksılarda bulunan çiçeklere ölen yakınlarının isimlerini verdiklerini öğreniriz. **Ağıt** filmindeki bu sahne, bu olayı görselleştirerek kadraj içine almaktadır. Bir sonraki sahnede mutfakta cam kenarında göreceğimiz saksının mezarlıkta nasıl doldurulduğunu izleriz.



Filmden Kare 107: Yumurta filmindeki saksılar ve ölenleri simgeleyen bitkiler.[YUMURTA]



Filmden Kare 108: Saksıyı toprak doldurmak üzere mezarlığa getiren Anne.[AĞIT]

Sahne 39: Çocuk mutfaktaki musluğun önündedir. Yüzünü yıkamış ve kurulamamıştır. Toprak doldurma sesleri bu sahnede de bir süre devam ettikten sonra bardak kaşık sesleri gelmeye başlar.

Sahne 40: Anne, Çocuk, Babaanne ve Dede mutfaktaki masanın başındadırlar. Zengin bir kahvaltı sofrası vardır. Hep birlikte kahvaltı ederler. Herkes Çocuğa gülümser. O da onlara gülümser. Daha önce mezarlıkta Anne'nin toprak doldurduğu saksı mutfak penceresinin önünde durmaktadır. İçinde bir bitki ekilmiştir. Kamera saksıya yaklaşırken kuş sesi duyulur. Baba'nın askıda kalan paltosunun üzerine hasır şapkalarından biri konmuştur. Babaanne kanepesinin önünde sandalye yoktur, seccade katlanıp kanepenin üzerine konmuştur. Traktör tarlaya gitmek üzere garajından çıkartılmış avlu kapısına yanaştırılmıştır.

Öncü yönetmenler ile bağ: Filmin finalindeki kahvaltı sahnesi, **Yumurta** filminin finalini anmaktadır. Hem karakterlerin gülümsemesi hem de kahvaltı seslerinin betimleyici niteliği bu baği gerçekleştirmektedir.

Betimleyen ses: Görüntüden tamamen bağımsız olmamakla birlikte bu sahnedeki ses tasarımı, karakterlerin ruh hallerini betimlemektedir. Filmin başından beri ayrı ayrı yemek yiyen karakterler kahvaltı masasında bir araya gelmişlerdir. Dede traş olmuştur. Kahvaltı masası zengindir. Çocuğun önünde süt değil çay vardır. Karakterler birbirlerine gülümseyerek kahvaltı etmektedirler. Konuşmazlar. Kahvaltı sofrasındaki sesler onların şimdiye dek duyduğumuz en "çok sesli" hâllerini betimlemektedir.

Dini öge, Süre: Katlanıp kanepenin kenarına konan seccade, filmin din ile ilgili düşünme şeklini belirtiyor olabilir. Din hala kadraj içindedir. Babaanne yine namaz kılacaktır. Filmin başından beri sadece kendi odasında bir saat sesi eşliğinde plan-sekanslarla izlediğimiz Babaanne başka bir "süre"nin içindeydi. Tüm "dünyevi" ilişkilerden sıyrılarak farklı bir bilinç hâlinin peşinde idi. Kahvaltı sofrasına gelmekle, oğlunun ölümünden önceki "süre"sine geri dönmeyi tercih etmiş görünmektedir.

Sahne 41: Kamera yavaş yavaş evden uzaklaşır.

Sahne 42: Çocuk çatal çubuğu at gibi kullanıp yeşillik bir tarlada oyun oynamaktadır. Bir süre sonra arkasında bir kelebek belirir. Çocuk durur. Arkasına bakar. Ancak arkasına bakana kadar kelebek yok olur. Çocuk tekrar önüne bakar ve oynamaya devam ederek koşarak kadrajdan çıkar. Kuş sesi devam etmektedir.

Doğa: Ağıtı duyumsatan kuş sesi ile birlikte izlediğimiz bu sahne, bir "unutma"nın söz konusu olmadığını anlatır. Çocuk, ölüm travması ile ilk karşılaşmasını büyük ölçüde oyun ile atlatmıştır. Oyun hala devam etmektedir. Sadece seyircilerin gördüğü Çocuğun görmediği kelebek ise, ölüm kavramına mistik bir yaklaşım gibi görünür. Ancak kelebek, daha önce gördüğümüz örümcek ve mezar taşıdaki sinekleri tamamlayan bir imgedir. Örümcek ve sinekleri de karakterler görmez, sadece seyirci görür. Kelebek de bu durumu tamamlar, filmin ölüme bakışı hala aynıdır. Mezardan alınan toprak ile Baba'nın eve geri dönmesi metafizik bir durumu anlatmaz. Anne, kocasını yine eve dahil edince kahvaltı sofrasını kuracak enerjiyi ve yaşama sevincini tekrar kendinde bulur. Filmin başında tabakları durularken, Çocuğu ekmek verirken, kocasının annesine yemek götürürken gördüğümüz Anne, açıktır ki evdekilerin beslenmesini düzenleyen karakterdir. Bu yüzden kahvaltıyı hazırlayan da odur.

Sahne 43: Aynı seslerin üzerine ekran kararır. "Dayım Vedat Öztaş'ın anısına" ve "Semih Kaplanoğlu'na derin saygı ile" yazıları çıkar. Bitiş jeneriği devam eder.

3.2.Genel Değerlendirme

Film, anlatı olarak Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesinin son filmi olan **Bal**'ın bittiği yerden başlar. Altı yedi yaşlarında bir çocuğun babası ölmüştür. Anne, Çocuk, Dede ve Babaanne'den oluşan ailenin, ölümden sonra geçirdiği zamandan bir kesit izleriz.

Filmin ilk sahnesi bir prolog olarak nitelendirilebilir. Ölmüş bir sineği ağırları ile saran bir örümcek daha sonra sineği alıp gider. Tüm bu olanları beyaz bir bezin arkasından izleriz. Beyaz bez hem bu "vahşeti" yumuşatır hem de kadrajı dolduran renk ve dokusu ile ölüm hissini duyumsatır. Film, ölüm üzerine düşünmeyi amaçlamaktadır. Bu prolog ile ölüm üzerine düşünme başlatılmış olur. Prologta izlenen ölüm doğal akışa hizmet eden bir ölümdür. Örümcek giderken başlayan ve mevlit sahnesinde devam eden sela sesi ise ölüm kavramına başka bir yaklaşım öneriyor olabilir: tüm acı ve benzeri hislere rağmen doğaya bakmaktan vazgeçmemek, travmanın tedavisi için bir çözüm önerisi olarak tanımlanabilir.

Film, anlatısını durumlar üzerinden kurmaktadır. Bu durumların ard ardalığı karakterlerin ruh hâlleri hakkında fikir vermeyi amaçlar. Mekan ve doğa da buna hizmet eder şekilde konumlandırılır. Filmin akışını yönlendiren sadece insanlar değildir.

Filmdeki karakterlerin hiçbiri konuşmaz, sela dışında insan sesi duymayız. Sadece insanların hareket hâlinde iken çıkardığı sesler duyulur.

Öncelikle karakterlerin ruh hâlleri betimlenmektedir. Ölüm karşısında yaşadıkları travma ve bu travmadan çıkma çabaları görüntülenir. Bu süreç duyum anları ile desteklenir. Bu anlar özellikle ses betimlemeleri ile desteklenir. Karakterlerin çabaları din, aşk, oyun ve doğa ile ilişki üzerinden sunulur. Babaanne dini eylemler ile, Anne kaybettiği aşkı tekrar bulma süreci ile, Çocuk tekrar oyun oynama çabası ile, Dede de doğa ile tekrar üretim üzerinden ilişki kurma gücünü kazanma çabası ile konumlandırılır.

Film genel bir senaryo taslağı üzerinden çekilmiştir. Sahnelerin büyük bir kısmı metin olarak hazırlanmış ve çekime öyle başlanmıştır. Ancak senaryoda olmayan bazı sahneler çekim sırasında keşfedilmiş ve kurgu sırasında filme eklenmiştir. Örümcek, mezar taşı üzerindeki sinekler ve kelebekler bu tür çekimlerdir. Hatta örümcek çekimi, filmin çekiminden yaklaşık bir yıl sonra yapılan ses çekimleri sırasında tesadüfi denilebilecek bir şekilde çekilmiştir. Bu durum, çalışmanın daha önceki bölümlerinde Semih Kaplıanoğlu'nun çalışma şekli

anlatılırken ortaya koyulan senaryo yaklaşımı ile de uyumludur. Filmin senaryosu çekimler sırasında hatta kurgu sırasında da gelişmeye devam etmiştir. Hatta Tarkovski'nin "senaryonun tamamlanmış bir şey olmadığı" (Aslanyürek, 2012:4) açıklamasında bahsettiği durumla ilişkili olarak düşünülebilir. Bu durum önceden planlanmış bir çalışma şekli değildir. Filmin çekimleri bu çalışmanın uygulama eseri olması itibarıyla elbette ki disiplinli bir şekilde ilerlemiştir. Ancak çekimler aynı zamanda bir "sanat eseri üretme disiplini keşfi" olarak da yorumlanmalıdır.

Filmin, Semih Kaplanoğlu'nun **Bal** filminden sonrasını "kişisel bir yorum katarak" anlatmayı tercih etmesinin birinci sebebi incelenen filmlerin Semih Kaplanoğlu üçlemesi olmasıdır. Bu, çalışmanın bütünsel olarak bir tutarlılık ortaya koyması için tercih edilmiştir. Ayrıca kişisel olarak da bir beğenin ve Yusuf üçlemesi ile kurulan duygusal bağın da bir uzantısıdır. "Ölümü üzerine düşünme" temasını merkezine koyan **Ağıt**, aynı zamanda yönetmenin de ölüm üzerine düşünmesini de somutlaştırır. Filmin "Dayım Vedat Öztaş'ın anısına" cümlesi ile bitmesi bu sebeptedir.

Filmin izleği "ölümü anlamak"tır. **Ağıt** ismi bu izlek üzerinden bir çatışma ortaya koyarak filmin izleğini yönlendirir. **Ağıt** daha çok duygusal bir tedaviyi ifade eder. Ancak filmde bilinen anlamda bir ağıt duyulmaz. **Ağıt** bir ifade şekli olarak değil doğanın ifadesini anlama çabası olarak konumlandırılır. **Ağıt** dendiğinde ilk akla gelen şey ses ve müziktir:

- "1. *isim* Ölenin iyi niteliklerini, ölümünden duyulan acıyı dile getiren söz veya ezgi
 2. Gelinin arkasından niteliklerini anlatan söz veya ezgi
 3. *edebiyat* Ölen bir kimsenin gençliğini, güzelliğini, iyiliklerini, değerlerini, arkada bıraktıklarının acılarını, büyük felaketlerin acılı etkilerini dile getiren söz veya okunan ezgi, yazılan yazı, sagu, mersiye"
- (TDK)

Ancak filmde ne insan sesi ne de müzik duyulmaktadır. Hatta duygusal bir ifadeye bile rastlanmaz, karakterlerin ağladığı görülmez, üzgün olarak

nitelendirilebilecek yüz ifadeleri yoktur. Mevrit sahnesindeki ifadeleri bile daha çok donuk ve şaşkın ifadelerdir.

Ölümü anlama izleği öncelikle doğa üzerinden yürür. Karakterler travmaları yüzünden "durmuş" hâldedirler ancak doğa hâlâ akmaktadır. Doğanın bu akışı ile karşılaşan seyirci, karakterlerin sürecini doğadan alınan duyum anları eşliğinde izler. Karakterler ise doğanın bu durumundan bihaber ya da en azından "farkında değil" durumdadırlar. Onlar kendi sürelerini din, aşk, oyun ve çalışmak üzerinden var etmek için çabalarlar. Bu durum, zaman-imge sinemasının görüntü ve sesi bir bilgilendirme ögesi olarak değil saf birer duyum aktarma imgeleri olarak kullanmasından kaynaklanır. Karakterlerin acıları hakkında seyirciyi bilgilendirmemek (ağlarken görmemek, konuşturmamak vb) bu amacı taşımaktadır. Kamera var olan imgeyi aktarmaktan ziyade onu ses ile birlikte betimlemek amacındadır. Ölümü anlama izleği aslında "hayatı anlama" çabası üzerinden aktarılır. Babaanne inancı, Anne aşkı, Çocuk oyunu, Dede ise çalışmayı tekrar hatırlamak hatta belki tekrar tanımlamak çabasına girer. Bu çaba farkında olunan bir çaba değildir. Görünüşte günlük hayatın gerekleri yerine getirilmektedir. Ancak günlük hayattaki sıradan detayların kaybolan anlamları, bu anlama çabası ile geri gelecek hatta yeniden tanımlanacaktır. Filmin finalinde Baba'nın "ruhunun eve geri gelmesi" bu anlamları tekrar hissedilir kılar. Ancak bu metafizik bir betimleme değildir, simgesel bir durumdur. Baba'nın giysilerini evden çıkartarak geleneksel davranışları ilk sergileyen Anne'dir. Final sahnesindeki huzur hâlinin sebebi de saksı gibi görünür. Ancak film boyunca görülen çabalar bunu sağlar. Anne dışındaki karakterlerin muhtemelen saksı ile mezarlıktan gelen topraktan haberleri yoktur, Anne'nin Çocuğa gülümsedikten sonraki dalgın hâli bunu destekler. Kahvaltı sofrası kurarak bir araya gelmeyi, günlük hayata dönmeyi başlatan Anne'dir. Ama diğer karakterlerin çabaları da bu duruma önemli ölçüde katkı sağlar. Çocuğun oyun aracı hâline getirdiği çatal çubuk, Dede'nin kullanmadığı traktör, Babaanne'nin seccadesi, Anne'nin mezardan aldığı toprağı koyduğu saksı gibi imgeler, izleğin oluşmasını sağlayan motifler olarak konumlandırılmıştır. Örümcek, mezar taşındaki sinekler, final sahnesindeki kelebek, Çocuğun bir türlü yiyemediği lokumlar, Dede'nin dokunamadığı traktör anahtarı da motiflere örnek olarak verilebilir.

Filmde eksiltili anlatı öğeleri bulunur. Bunların en başında Baba'nın ölümü gelir. Baba'nın ölüm anı görülmez ve Baba'nın ölüm sebebi, şekli vb ile hiçbir bilgi verilmez. Karakterlerin genel şaşkınlık durumlarından ani bir ölümle karşılaştıkları sonucu çıkartılabilir. Ayrıca Anne'nin rüyasında Baba'nın bir anda uzaklara gitmesi de bu durumu güçlendirmektedir.

Filmin tek bir ana karakteri yoktur. Karakterler zaman zaman öne çıkarlar. Finaldeki müdahalesi sebebiyle Anne, oyun ve mevlit sahnelerindeki baskınlığı ile Çocuk, belki tarladaki sahnelerde de Dede'nin ön plana çıktığı söylenebilir. Babaanne geri planda kalmıştır. Bu durum, Babaanne'nin dünya ile ilişkisini bir süreliğine koparmasından kaynaklanır. Kamera da bu kopuşun geride bıraktığı "süre"yi kayıt eder sadece, bu yüzden Babaanne'nin sahneleri plan-sekanstır ve kamera Babaanne'nin yanına fazla yaklaşmaz. Odadaki saat sesinin ön plana çıkarılmasıyla da Babaanne'nin farklı bir süre bilincinde olduğunun altı çizilir.

Tüm karakterlerin dünyaya dair inançları sarsılmıştır. Hepsi için değerli olan bir insan aniden ölmüştür. Karakterler, zaman-imgeye dayalı sinemanın karakter özelliklerine sahiptir. Travmaları sebebi ile dünya ile bağları kopmuştur. Bu yüzden seyir hâlinde dirler. Dünya ile bağlarının tekrar oluşturulması, dünyaya olan inançlarının tekrar sağlanması gerekir. Bunun için hepsi yukarıda da sözü edilen motifler üzerinden bağlantı kurmak için çabalarlar: Anne aşk, Çocuk oyun, Babaanne din, Dede doğa-çalışma. Dede'nin, Babaanne'nin ve Anne'nin daha önce benzeri ölümlerle karşılaşmış olma ihtimali yüksektir. Bu yüzden Çocuk karakter, zaman-imgeye dayalı karakter özelliklerinin odaklandığı bir karakterdir. Seyir hâli çok belirgindir ve keşif çabasında olduğu anlaşılmaktadır. Diğer karakterler kayıp sebebi ile üzüntülerini daha belirgin hâle getirirler de Çocuk da böyle bir durum gözlenmez. Çocuk seyreder. Seyirci de Çocuğun seyrini seyreder. Bu süreç tam anlamıyla zaman-imgeye dayalı sinemaya ait bir süreçtir.

Filmde öz-düşünümsellik ile ilgilendirilebilecek bir durum söz konusu değildir. Ayrıca yönetmenin yaşamı ile de birebir izler taşımaz. Daha doğrusu doğrudan yaşanmış olaylar söz konusu değildir. Filmin sonunda yazan "Dayım Vedat Öztaş'ın anısına" ithafı sebebiyle otobiyografik bir bağ vardır. Ancak bu bağ

senaryoya doğrudan dahil olmamıştır. Kayıptan kaynaklanan ölümü anlama çabası filmin genelinde konumlandırılmıştır. Filmin çekimleri, yönetmenin de çocukluğunun yaz tatillerini geçirdiği Sakarya ilinin Ferizli ilçesi Gökent beldesinde gerçekleştirilmiştir. Mekanların ışık ve ses durumları hakkında çocukluktan gelen deneyim, filmin atmosferini belirlemede etkili olmuştur.

Çocuk karakter, film boyunca Babaanne' nin yanına gitmez. Babaanne'yi namaz kılarken ya da Kur'an okurken gördüğünü görmeyiz. Doğayı ve hayatı kavrama referansları (belki henüz) dinsel değildir. Ayrıca filmin başındaki mevlitte, duaya katılımı saf bir uyum hareketidir. Muhtemelen daha önce de mevlit, dua, namaz vs görmüştür. Mevlit sırasında etrafındaki durumu, özellikle Anne'sinin, dedesinin ve babaannesinin hâlini anlamaya çalışmaktadır. Dua için ellerini kaldırdığı anda da kalabalığa uyum sağlamak için kaldırır. Annesini, dedesini ve diğer insanları incelemeye devam eder. Ellerini yüzüne sürmeden önce bakar. Hareketleri düşüncesiz değildir. Yaptığı her hareketi sorgular gibi görünmektedir. Çocuk karakter, bakışın olabildiğince saf olması için merkezi konumdadır. Diğer karakterler, dünya olan inancın yeniden sağlanması konusunda alternatifler önermektedir: çalışmak, işlerin başına geçmek, ibadet, aşkı yeniden yaşama dahil etmek gibi. Ancak Çocuk' un elinde oyundan başka bir şey yoktur. Dolayısı ile Çocuk üzerinden kurulan bakış, yeniden kurulacak olan inancın da "izlenmesi" hâlini kadraja taşır.

Filmde oldukça "sakin" bir görüntü rejimi söz konusudur. Kamera çok fazla hareket etmez. Bunu daha çok kameranın varlığını unutturma amacı ile uyguladım. Böylece ses ve mümkün olduğunca plan-sekanslar ile zamanı saf olarak elde etmeye çalıştım. Klasik anlamda mümkün olduğunca "aksiyon"dan uzaklaşıp, seyircinin kadraj içinde "bakacak bir şeyler aramasını" hedefledim. Bu arama süreci ile de karakterlerin "süre" lerini görünür hâle getirmeyi amaçladım. Özellikle insan sesi hiç kullanmadım. Bunu önceden de planlamıştım. Ancak yine de bir iki sahnenin diyaloglu versiyonları da hazırlamıştım. Çekip kurguda denemeyi planlıyordum. En azından çekerek kurguda kendimi garantiye almayı istiyordum. Ancak ilk bir iki günkü çekimlerden sonra diyaloglu sahneleri çekmeye gerek de duymadım.

Ses kurgusunu en az görüntü kurgusu kadar detaylı olarak ele aldım. Önce çekimlerden elde ettiğim görüntülerin kendi üzerlerindeki sesleri kullandım. Daha sonra ihtiyaç oluşan sahnelere göre ses çekimleri yaptım ve internetten hazır kayıtlar indirdim. Ses bandını, mümkün olduğunca bağımsız bir hâle getirmeye çalıştım. Yani zaman-imge dramaturjisine de uygun olarak, sesin görüntüye eşlik eden bir öğe olmaktan çok, kendi dinamiği ile betimleme gerçekleştiren bir sinematografik öğe olması için özen gösterdim. Diyalogsuz çalışmak bu anlamda faydalı oldu. Aslında alternatif olarak hazırladığım diyaloglu sahnelerde de, yazdığım diyaloglar bilgi verici diyaloglar değildi. Günlük hayata ait sıradan diyaloglardı. Çekilip filmde yer bulsalar bile içeriklerinden ötürü değil, söz konusu atmosferde oluşturdukları "tınılar" sebebiyle işlevsel olacaktı. Yani aslında diyalog olmalarına rağmen yine sessel betimleme yapacaktı.

Filmin "dünyaya olan inancı yeniden sağlama" konusundaki tavrı, birçok farklı yönden ele alınabilir. Öncelikli olarak belirtmek gerekir ki, inanç konusunda dini bir yaklaşım söz konusu değildir. Kadraj dışındaki bir "Yüce" kavramını işaret etmeyi amaçlamadım. Dini öğeler, günlük hayatın içindeki görünüşleri ile filmde konumlandırıldılar. Aslında bu geleneksel bir bakışı da belirtir. Geleneksel bakışta dini öğeler, özel zamanlarda (cenaze ve doğum mevlitleri, Cuma ve bayram namazları vb) daha çok görünür olur ve dini öğeler daha çok yaşlı insanlar ile görünür hâle gelebilir. En azından Babaanne üzerinden anlatım bu amacı taşır. Din tamamen kadraj dışında değildir. Ancak ana anlatıcı karakter olan Çocuk'un da görüş alanında değildir. Özellikle Anne'nin metafizik alana dahil gibi görünen ancak tamamıyla insani olarak "aşk" kavramı üzerinden şekillendirilen müdahalesi, aslında metafizik alan dışında bir bakış olarak yorumlanabilir, metafizik gibi görünen durum aslında tamamen Anne'nin duygu dünyasının betimlenmesi ile ilgilidir. Anne'nin hayalleri filmde sanal anılar olarak var olur. Göl sahnesinde kameranın gözünü Baba'nın gözü yerine koyan bakış Anne'nin bakışıdır. Son gece evden içerisini izleyen kamerayı Baba'nın yerine koyan yine Anne'nin hayali, isteği, arzusudur. Anne, rüyasında Baba'yı kendisini izler görür ve bu durumu günlük hayatına da taşır. Kendisi kocasını izlemeye fırsat bulamaz, kocası birden uzaklaşır. Ama Anne artık kocasının kendisini izlediğini "bilmektedir". Elbette ki bu bilme hâli, kadının arzusudur. Ölüm karşısındaki travmayı aşarak dünyaya yeniden inanmasının

anahtardır. Ayrıca bilimsel ve maddeci olarak bakıldığında, mezardan alınan toprak, Baba'nın çürüyen cesedinden toprağa karışan kimyasal maddeleri de barındırır ve bir anlamda da fiziki olarak Baba'yı eve geri getirmek demektir. İnsanlar tamamıyla kendi çabaları ile dünyaya olan inançlarını yeniden "sağlarlar". Tamamen kadraj dışına çıkmayan din ile (katlanarak kanepeler üzerine konan seccade, hâlâ o odada olduğunu bildiğimiz Kur'an, Çocuk'un aklında ölümün ilanını simgeleyen sela gibi öğelerle) Çocuk'un belki ileride karşılaşması mümkündür. Hatta bu "belki" den de ziyade büyük bir olasılıktır. Bu, benim de içsel yolculuğum ve sinema serüvenimin gidişatı ile yakından ilgilidir. Sanırım şimdiden planlanması da pek gereksiz ve boş olacaktır. Bu film, zaman-imge dramaturjisini ilk kez "denemem" sebebiyle ancak bir başlangıç olarak nitelendirilebilir.

SONUÇ

Deleuze'ün zaman-imge yaklaşımının, klasik sinemadan çok daha farklı hedefleri amaçladığı ortadadır. Deleuze, zaman-imgeyi bir "modern sinema" dinamiği olarak ortaya koyar ve "zaman"dan yola çıkarak tüm sinematografik araçların birer biçimsel ifadeye dönüşmesi de bu anlamda kaçınılmaz olur. Biçim aynı zamanda içeriktir. Kameranın, ışığın, oyuncunun, montajın, sesin vb bu yeni biçimi, ister istemez yeni bir içerik ortaya koyar. Daha doğrusu, hedeflenen içeriğin hayata geçirilmesi için bu biçim değişimi kaçınılmaz olur. Klasik sinemanın, sinemayı sanat olmaktan uzaklaştıran krizini aşmak için Deleuze'ün önerdiği yöntem zamanın hareketten bağımsız olarak ele alınması ile başlar, bir filmin tüm bileşenlerini dönüştürür.

Bu anlayışla, zamandan yola çıkarak tüm sinematografik araçların bu yönde kullanılması zaman-imge dramaturjisi olarak tanımlanmıştır. İkinci bölümdeki verilere bakıldığında, Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi filmlerinin zaman-imge dramaturjisi ile oluşturulduğu ortadadır. Hem çözümleme kısmı ile hem de Kaplanoğlu'ndan ve Kaplanoğlu hakkındaki literatür taramasından yapılan alıntılar ile bu durum desteklenmiştir. Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi filmleri zaman-imge dramaturjisi için örnek olabilir ve Kaplanoğlu, zaman-imge dramaturjisinin hedeflediği "dünyaya olan inancı yeniden sağlama" sürecini dini inanç/Yaratıcıya olan inanç üzerinden konumlandırır ve filmlerinde bu yapı İslami referanslar ile desteklenen aşkın bir üslup olarak dikkati çeker.

Kaplanoğlu'nun Zaman-Imge Dramaturjisini temel aldığı muhakkaktır. Ön değerlendirme ve filmlerin sahne çözümlemesinden sonra yapılan genel değerlendirme bunu kanıtlar. Sahne incelemesi de, zaman-imge dramaturjisinin daha iyi somutlaştırılabilmesi için yapılmıştır. Kaplanoğlu'nun zaman, bellek, karakter, öykü, görüntü, ses vb öğelere yaklaşımı, zaman-imge dramaturjisinin özellikleri olarak belirtilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü, zaman-imge dramaturjisinin film yapım sürecinde uygulandığı **Ağıt** filminin incelendiği bölümdür.

Filmin anlatısı, bütünsellik sağlamak ve "bilinen alan" içinde kalabilmek amacıyla Yusuf Üçlemesi'nin bittiği yerde başlar. Filmin merkez karakteri Çocuk, babasını henüz kaybetmiş Anne'si ile (ve Dede ve Babaanne ile de) kalan altı yaşında bir erkek çocuğudur. Taşrada yaşar. Anlatı, düğümler ve çözümler üzerinden değil, durumlar üzerinden ilerletilir. Günlük hayat öğeleri bu ilerlemede sahnelerin oluşturulmasını sağlar. Karakterlerin hepsinin travması "ölüm" ile başlamıştır. Ancak her birinin dünya ile yeniden bağ kurması farklı şekillerde olur. Günlük hayat, din ve aşk bu süreçte aktif birer imge olarak karşımıza çıkar.

Ağıt kısa filmi, zaman-imgenin ve zaman-imgeye dayalı dramaturjinin biçimlendirdiği sinematografik araçların tanınmasını/keşfedilmesini sağlamıştır. Bu, bundan sonraki sinema serüveninde de etkisini mutlaka gösterecek ve yönetmenin kendine özgü bir sinema dili oluşturmasına büyük oradan etkili olacaktır. Kişisel olarak bundan sonra üretilecek tüm filmlerin zaman-imge dramaturjisine dayanacağı iddia edilemez elbette. Ancak yönetmenin kişisel olarak sinema ile, inanç ile, kapitalizm ve modernizm atmosferindeki birey ile ilgili temel sorunlarını filmlerine taşımayı amaçladığı kesin olarak ortadadır ve bu çalışma, yönetmenin bundan önceki kısa filmlerinin hareket-imgeye dayalı olması itibarıyla de bir başlangıç niteliği taşımaktadır. Çalışma, zaman-imgeye dayalı sinema yapan yönetmenlerin filmlerinden (söz konusu yönetmenler Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Andrei Tarkovski olarak sıralanabilir) alınan seyir zevkinin sorgulanması ile başlamış ve bu noktaya gelmiştir. Bu yönetmenlerin filmlerini daha iyi "anlama" çabası karşımıza Deleuze'ü ve zaman-imgeyi çıkarmıştır. Çalışma sonunda ayrıca zaman-imge yaklaşımı daha yakından tanınmış durumdadır. Kuşkusuz ki bahsi geçen yönetmenlerin filmleri bundan sonra farklı okumalara da açık hâle de gelmiştir.

Zaman-imge dramaturjisi bir film tasarım dinamiği/temeli olarak karşımıza çıkar. Kaplanoğlu filmlerinin ya da uygulama filmlerinde "anlatılan" ların kristal rejimle değil de organik rejimle yani zaman-imge dramaturjisi ile değil de hareket-imge dramaturjisi ile anlatılması hâlinde nasıl bir durumla karşılaşılacağı sorusu ile

düşünmek, zaman-imgenin daha iyi anlaşılması için ele alınabilir. Aslında bu, kendi cevabını da veren bir sorudur. Bu filmlerin "anlattıkları", zaman-imgeden bağımsız olarak düşünülemez. Bu filmler, anlatmayı tercih ettikleri "şey" sebebiyle zaten farklı bir biçimi tercih etmek durumundadırlar. Bu "şey"leri klasik sinema ile anlatmaya kalkışmaları durumunda anlattıklarının niteliği doğal olarak değişir ve zaten zaman-imgenin alanından çıkarlar.

Zaman-imge dramaturjisi, tüm bunlardan yola çıkarak, hem modern sinemanın başta gelen yönetmenlerini "anlamak" için bir "yöntem", modern anlatıyı ve modern bireyi hedefleyen bir "film üretimini gerçekleştirmek" için de bir "model" olarak ele alınabilir. Bu çalışma, bir araştırmacı ve sanatçı adayı olarak hedeflediğim amaçlarımı gerçekleştirmiş görünmektedir. Zaman-imgeyi ortaya koymuş ve tartışmaya açmış birçok çalışmanın yanındaki yeri de zamanla ve tartışıldıkça belirginleşecektir.

KAYNAKÇA

1.Kitaplar

Akbulut, Hasan (2005). Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan. İstanbul: Bağlam.

Akyürek, Feridun (2004). Senaryo Yazarı Olmak - Senaryo Yazmak. İstanbul: Mediat

Aslanyürek, Semih (2012). Tarkovski'den Sinema Dersleri. İstanbul: Agora.

Baker, Ulus (2011). Beyin Ekran. İstanbul: Birikim.

Biro, Yvette (2011). Sinemada Zaman - Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış (Çev. A.C.Altunkanat). İstanbul: Doruk.

Bornstein, Thorsten Botz (2011). Filmler ve Rüyalara (Çev. C.Soydemir). İstanbul: Metis

Brown, Blain (2006). Sinematografi - Kuram ve Uygulama (Çev.S.Taylaner). İstanbul: Hil.

Büker, Seçil ve Akbulut, Hasan (2009). Yumurta: Ruha Yolculuk. Ankara: Dipnot.

Colebrook, Claire (2009). Gilles Deleuze (Çev. C.Soydemir). İstanbul: Doğubatı.

Deleuze, Gilles (2011(a)). Cinema 1 The Movement-Image. London: Continuum.

Deleuze, Gilles (2011(b)). Cinema 2 The Time-Image. London: Continuum.

Ertürk, İsmail (2008). Perde'li Düşünceler - Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema. İstanbul: YKY.

Eşli, Meral Özçınar (2012). Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı - Sinemayı Felsefeyle Düşünmek. İstanbul: Doruk.

Foss, Bob (2009). Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji (Çev. M.K. Gerçekler). İstanbul: Hayalbaz.

Frampton, Daniel (2013). Filmozofi - Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto (Çev. C.Soydemir). İstanbul: Metis.

Gönen, Metin (2008). Paradoksal Sanat Sinema. İstanbul: Versus.

Gülşen, Enver (2011(a)). Hakikatin Sineması. İstanbul: Külliyyat

Gülşen, Enver (2011(b)). Sinemanın Hakikati. İstanbul: Külliyyat.

- Hakverdi, Gamze (2013). Su, Sis ve Toprak - Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri. Ankara: Dipnot.
- Kolker, Robert Phillip (2010). Değişen Bakış - Çağdaş Uluslararası Sinema (Çev. E.Yılmaz). Ankara: Deki.
- Kovács, András Bálint (2010). Modernizmi Seyretmek - Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980 (Çev. E.Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Kutay, Uğur (2004). Andrei'in Bakışı - Tarkovsky Sineması'nda Psikanalitik Semiyolojik Açılımlar. İstanbul: Es.
- Mükerrem, Zaur (2012). Sinematografi Üzerine Düşünceler. İstanbul: Ayrıntı.
- Nutku, Hülya (2006). Dramaturgi - Oyun Sanatbilimi. İstanbul: Mitos-Boyut
- Powell, Anna (2007). "Deleuze, Altered States and Film". Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rajchman, John (2013). Deleuze Bağlantıları (Çev. B.Şannan). İstanbul: Bağlam.
- Sauvagnargues, Anne (2010). Deleuze ve Sanat (Çev. N.Sarıca). Ankara: De Ki.
- Schrader, Paul (2008). Kutsalın Görüntüsü (Çev. Z.Hepkon ve O.Şakı Aydın). İstanbul: Es
- Sütçü, Özcan Yılmaz (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. İstanbul: Es.
- Şirin, Uygur (2010). Yusuf'un Rüyası. İstanbul: Timaş.

2.Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

- Altınsay, İbrahim (1987). "Tarkovsky'nin Son Filmi: Offret". ve sinema, 5, 35-37
- Arnott, Stephen (2011). "Deleuze'ün Sinema Görüşü". Şu kitapta: Ed. K.Demirdöven. Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi - Felsefenin Işığında Sinema. İstanbul: Es, 79-87
- Aruoba, Oruç (1987). "Niye Gitsin ki Felsefe Sinemaya". ve sinema, 5, 41-45
- Bell, Jeffrey A. (2011). "Sinemayla Düşünmek: Deleuze ve Film Kuramı". Şu kitapta: Ed. K.Demirdöven. Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi - Felsefenin Işığında Sinema. İstanbul: Es, 115-124

- Büker, Seçil (2010). "Yusuf'un Genç Bir Şair Olarak Portresi: Süt". Şu kitapta: Ed. S.Büker. Karpuz Kabuğu Denize Düşünce. İstanbul: Kırmızıkeci, 177-220
- Cahiers du Cinema (1986). "Gilles Deleuze'le Konuşma - "Beyin Ekranı" - Sinema'da Felsefe Üstüne - Söyleşi". Cahiers Du Cinema April 1986, ?
- Civan, Celil (2010). "Bal'ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir". Şu kitapta: Ed. Ayşe Pay. Yönetmen Sineması-Semih Kaplanoğlu. İstanbul: Küre, 61-72
- Cook, R.W. (2011). "Bölgeselleşimbozumu ve Obje: Deleuze ve Sinema Karşı Karşıya". Şu kitapta: Ed. K.Demirdöven. Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi - Felsefenin Işığında Sinema. İstanbul: Es, 67-77.
- Deniz, Tuba ve Pay, Ayşe (2010). "Semih Kaplanoğlu: "Sinemayı Görüntüye Hapsetmemek Gerek" - Söyleşi". Şu kitapta: Ed. Ayşe Pay. Yönetmen Sineması-Semih Kaplanoğlu. İstanbul: Küre, 85-93
- Devarrieux, Claire (2009), "Ayna: Sanatçı Bir Asalak Gibi Çocukluğuyla Beslenir". Şu kitapta: "Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski". Der.J. Gianvito Çev. E.Kılıç.İstanbul:Agora.
- Er, Fuat ve Civan, Celil (2010). "Semih Kaplanoğlu ile Taşra ve Zaman ve Sinema - Söyleşi". Şu kitapta: Ed. Ayşe Pay. Yönetmen Sineması-Semih Kaplanoğlu. İstanbul: Küre, 73-83
- Ertürk, İsmail (1987). "Andrei Tarkovsky - Sinemada Bir Mistik". ve sinema, 5, 18-34
- Hakverdi, Gamze (2011). "Yeni Türk Sinemasında Fallık Bir Sızıntı Olarak Balık İmgesi". sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi, 2011-2(1), 3-20.
- Kaplanoğlu, Semih (2011). Semih Kaplanoğlu'nun Tarkovski ile İlgili Olarak Yazdığı Metin. Altyazı Dergisi 100.Yıl Özel Sayısı.
- Menard, David George (2011(a)). "Deleuze'ün Tarkovsky İle Buluşması". Şu kitapta: Ed. K.Demirdöven. Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi - Felsefenin Işığında Sinema. İstanbul: Es, 153-163
- Menard, David George (2011(b)). "Film Kuramının Fizikle Buluşması". Şu kitapta: Ed. K.Demirdöven. Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi - Felsefenin Işığında Sinema. İstanbul: Es, 125-144
- Pay, Ayşe (2010). "Bir Ev, Aidiyet ve Dil Arayışı: Herkes Kendi Evinde". Şu kitapta: Ed. Ayşe Pay. Yönetmen Sineması-Semih Kaplanoğlu. İstanbul: Küre, 11-22.
- Saydam, Barış (2010). "Soyutlamalar Aracılığıyla Bir Dil Yaratma Çabası: Süt". Şu kitapta: Ed. Ayşe Pay. Yönetmen Sineması-Semih Kaplanoğlu. İstanbul: Küre, 49-60

Terzioğlu, Aydın (2010). "Bir Mizacın İnşası: Yumurta". Şu kitapta: Ed. Ayşe Pay. Yönetmen Sineması-Semih Kaplanoğlu. İstanbul: Küre, 37-48.

Turhanlı, Halil (1987). "Yasujiro Ozu - "Japon Melodramcı"". ve sinema, 5, 62-64

3.Elektronik Kaynaklar

Akbıyık, Serdar (2008). "İçmesi zor ama bir o kadar da lezzetli bir süt / Gncctrkcll - Ekim". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Aktuğ, Erkan (2007). "'Gidelim de, Nereye Gidelim?' (Nejat İşler Söyleşisi) / Radikal Gazetesi - 11 Kasım 2007". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Aytaç, Senem ve Yücel, Fırat (2007). "Semih Kaplanoğlu'nun Yumurtası: 'Dünyevi Olanın Arka Planı' / Altyazı Dergisi - Kasım". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Aytaç, Senem (2010). "Bal: Rüyalarını Kimseye Anlatma / Altyazı Dergisi - Nisan 2010". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Aytaç, Senem ve Çiftçi, Ayça (2013). "Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi: 'Ânın içine bir an daha açmak..."". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Babaoğlu, Haşmet (2009). "Süt'ü Sevdim / Sabah Gazetesi - 14 Ocak 2009". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Başığmez, Rayzan (2009). "Süt-Semih Kaplanoğlu - Haziran 2009". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Bayramoğlu, Ali (2010). "Bal gibi olmak... / Yeni Şafak - 13 Nisan 2010". " <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Binol, Özkan (2007). "Sinemada büyülü gerçekçiliğin tanımı: Yumurta / Takvim Gazetesi". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Büker, Seçil ve Akbulut, Hasan (2012). "Journey To The Soul Of The Provinces: Semih Kaplanoglu's Film The Egg" [Elektronik Sürüm]. Global Media Journal Turkish Edition, 3(5), 19-39. http://asosindex.com/journal-article-abstract?id=23004#.Ujohmz_z0rw/19 Eylül 2013

Büyükcoşkun, Mustafa Emin (2009). "Miracın İçkisi Süt - "Modernlik Başa Çıkılması Gereken Bir İmtihandır" / Dünya Bizim - 5 Ocak 2009". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

- Çiftçi, Ayça (2009). "Süt'ten Hayaller / Altyazı Dergisi - Ocak 2009".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Deleuze, Gilles (1987). "Yaratma Eylemi Nedir? Gilles Deleuze'ün Paris'teki FEMİS Sinema Okulu Öğrencilerine Hitaben Yaptığı Konuşma". Çev. U.Baker).
<http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=6,23,0,0,1,0/18> Eylül 2013
- Elmacı, Tuğba (2011). "Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vavien Ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması" [Elektronik Sürüm]. Selçuk İletişim Dergisi, 7(1), 161-173. http://asosindex.com/journal-article-abstract?id=14847#.UjogJz_z0rx/19 Eylül 2013.
- Erdoğan, Selen (2007). "Evde Kalış, Evden Kopuş / Altyazı Dergisi-Aralık".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Ertan, Engin (2009). "Yusuf'un zihninde yolculuk (Semih Kaplanoğlu ile söyleşi) / Sinema Dergisi - Ocak 2009".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Ertan, Engin (2010). ""Tek Boyutlu Bir Dünyada Yaşamıyoruz" (Semih Kaplanoğlu Söyleşi) / Sinema Dergisi - Nisan 2010". 2010".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Ertürk, Talip (2007). "Taşraya Bakmanın Vaktidir... / Total Film Dergisi - Kasım 2007". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Gedik, Ömür (2007). "Portakal'a Uzanan Yumurta Vizyonda / Hürriyet Keyif - 9 Kasım 2007". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Gezer, Serdar (2012), Deleuze ve Time-image.
www.unimediaworks.com/sinema/deleuze-ve-time-image/13 Mayıs 2013.
- Güçlü, Erdal (2012). "Spinoza'nın Kamerası".
http://www.kaosevi.com/renkli_golge/spinoza_nin_kamerasi/10 Eylül 2012
- Güdek, Orhan (2009). "Yumurta'da Sembolik Dil ve Metafizik Arka Plan - Mart 2009". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Gülşen, Enver (2008(a)). "Sanatın Endüstrileşmesinden Kurtuluş Örneği Olarak "Süt" Üzerine / Derin Düşünce - 13 Aralık 2008".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Gülşen, Enver (2008(b)). "Türk Sinemasında Tasavvufi Dil İmkânı ve Yumurta Filmi / Yeni Şafak Gazetesi".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Gürsoy, Defne (2007). "Yumurtayı Pek Bir Sevdiler / Birgün Gazetesi - 25 Mayıs 2007". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

- Güven, Ali Murat (2009). "'Sükûnet sineması'nın yönetmeninden hakikat yolunda dördüncü adım / Yeni Şafak Gazetesi - 2 Ocak 2009".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Güven, Şirin (2010). "Bir tür tutunma derdi... / Cumhuriyet Pazar - 11 Nisan 2010".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- İpekçi, Leyla (2007). "En Yakın Şahidi İki Göz 'Yumurta'yı Anlatıyor / Radikal Cumartesi".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- İşeri, Gülşen (2007). "Yarattığım Karakter Beni Nereye Sürüklerse... (Semih Kaplanoğlu Söyleşisi) / Birgün Gazetesi - 22 Temmuz 2007".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- İşeri, Gülşen (2010). "Gerçeğe ayağımı basmak istiyorum (Semih Kaplanoğlu ile söyleşi) / Birgün Gazetesi - 14 Mart 2010".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Kabil, İhsan (2010). "Yalnızlığın ortasında: Bal / Star Gazete - 17 Nisan 2010".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Karaca, Nihal Bengisu (2009). "Süt beyazı çaresizlik / Zaman Gazetesi - 2 Ocak 2009".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Koca, Ali (2009). "Niyetim, iç aydınlığımızı çoğaltmak / Zaman Gazetesi - 3 Ocak 2009".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Kunt, Esen (2013). Deleuze'de Yeni Bir Düşünme Biçimi Olarak Sinema.
<http://www.sanatlog.com/sanat/gilles-deleuzede-yeni-bir-dusunme-bicimi-olarak-sinema/21> Eylül 2013.
- M.N.T. (2008). "Semih Kaplanoğlu'ndan 'Yumurta' / LE FIGARO - Mayıs 2008".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Matur, Bejan (2010). "'Bal'ın hakikati".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Okyay, Sevin (2007). "'Yumurta'yla Kendi Taşramıza Bakmak / Radikal Gazetesi".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Özgen, Burhan (2009). "Süt'ün Kıvrımları / Derin Düşünce - 22 Ocak 2009".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Özgüven, Fatih (2007). "Adak Tutmuş / Radikal Gazetesi - Kasım".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

- Özkan, Devrim (2012). "Empresyonizm, Sinema ve Bergsoncu Zaman Kavramı: Zaman ve Mekân Algılarının Dönüşümü-Impressionism, Cinema and Bergsonian Time Definition: Transformation of Time and Space Perceptions". The Journal of Academic Social Science Studies, 5(5), 247-268.
http://www.jasstudies.com/Makaleler/1622067633_%C3%B6zkandevrim_247-268_5-5_T.pdf/18 Eylül 2013
- Özyurt, Olkan (2007(a)). "Hayatımızın merkezinde ailemizle kurduğumuz ilişkiler yatıyor / Zaman Gazetesi - Kasım".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Özyurt, Olkan (2007(b)). "Herkes Kendi Taşrasına Bir Baksın! / Sinema Dergisi - Kasım 2007".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Pesen, Mustafa Nezihi (2010). "Niçin ağacın kovuğunda bitiyor? / www.dunyabizim.com - 17 Mayıs 2010".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Ramazanoğlu, Yıldız (2010). "Berrak bir sinema Yusuf 3'lemesi / Zaman Gazetesi - 20 Nisan 2010".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Seguret, Olivier (2007). "'Yumurta'nın Sevecenliğinde / Liberation - 23 Mayıs 2007".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Sofuoğlu, Hikmet (2004). "Bergson ve Sinema" [Elektronik Sürüm]. Selçuk İletişim, (1), 66-76,
<http://www.selcuk.edu.tr/Sayfa.aspx?birim=009&sayfa=3746&dt=1/21> Eylül 2013
- Şentürk, Rıdvan (2008). "Film, Gerçeklik ve Bilinç" [Elektronik Sürüm]. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7(13), 159-174.
http://asosindex.com/journal-article-abstract?id=5420#.Ujoilz_z0rw/19 Eylül 2013
- Şirin Uygur (2007). "'Yumurta' ve kader / Sinema Dergisi - Aralık".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- Şirin, Burcu Aykar (2007). "Yumurta, Zamanın Geçışı, Anne Evi ve Evrenin Gizli Planlarına Dair... / Total Film - Kasım".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013
- T.C. Başbakanlık Atatürk, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr/>15 Mayıs 2014
- T.C. Başbakanlık Diyanet İşleri Başkanlığı, Din İşleri Yüksek Kurulu Başkanlığı, Dini Kavramlar Sözlüğü,

<https://kurul.diyanet.gov.tr/SoruSor/DiniKavramlarSozlugu.aspx#.U4ezwijwh8E/15> Mayıs 2014

Taşçıyan, Ali (2007). "'Şiirsel Sinemanın Başyapıtlarından Biri' / Milliyet Gazetesi - 28 Nisan 2007". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Taşçıyan, Alin (2009). "Sütten kesilmeye dair / Star Gazetesi - 4 Ocak 2009". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Tekerek, Tuğba (2010). "Bu dünyaya var olmaya değil yar olmaya geldik (Semih Kaplanoğlu ile söyleşi) / Taraf Gazetesi - 28 Şubat 2010". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Tison, Gwenael (2008). "Yumurta / DVDDRAMA - Mayıs 2008". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Tokat, Zeynep (2007). "Gözler Bakar, Kalp Görür / +BOX - 1 Şubat 2007". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Tönbekici, Mutlu (2010). "Bal / Vatan Gazetesi - 11 Nisan 2010". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Uysal, Lalehan (2007). " Kaplanoğlu Üçlemeyle Gündemde / On Air Dergisi Aralık". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Yalazan, A.Esra (2010). "Duyguların sessiz dili, 'Bal' ve Semih Kaplanoğlu - 18 Nisan 2010". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Yalçın, Burçin (2010). "'Film yaparken bir ayağım hep şiirin üzerinde' (Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi) / Zaman Gazetesi - 12 Nisan 2010". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Yaşa, Aysel (2010). "Filmlerimde Manevi Alanlar Açıyorum (Semih Kaplanoğlu ile söyleşi) / Yeni Şafak Gazetesi - 11 Nisan 2010". <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

Yetişkin, Ebru Belgin (2011). "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş" [Elektronik Sürüm]. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (40), 123-147. http://asosindex.com/journal-article-abstract?id=14712#.Ujn8dz_z0rw/18 Eylül 2013.

Yılmaz, Hakan (2011). "Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi" [Elektronik Sürüm]. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13(2), 62-78. http://asosindex.com/journal-article-abstract?id=17388#.Ujoi7T_z0rw/19 Eylül 2013

Zengin, H.Salih (2007). "Yumurta, Süt, Bal: Zaman üzerine sıkı bir kahvaltı / Zaman Gazetesi - 27 Ekim 2007".
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0/20> Ekim 2013

4.Filmler

Kaplanoğlu S. (Yapımcı), Kaplanoğlu, S. ve Köksal, O. (Senarist), Kaplanoğlu S. (Yönetmen). (2008). Süt [Drama]. İstanbul: Kaplan Film.

Kaplanoğlu S. (Yapımcı), Kaplanoğlu, S. ve Köksal, O. (Senarist), Kaplanoğlu S. (Yönetmen). (2010). Bal [Drama]. İstanbul: Kaplan Film.

Kaplanoğlu, S. (Yapımcı), Kaplanoğlu, S. ve Köksal, O. (Senarist), Kaplanoğlu S. (Yönetmen). (2007). Yumurta [Drama]. İstanbul: Kaplan Film.

Waisberg, Erik (Yapımcı), Tarkovski, A. ve Misharin, A. (Senarist), Tarkovski, A. (Yönetmen). (1975). Ayna [Drama]. SSCB.

ÖZGEÇMİŞ

1976 Kocaeli doğumlu. Kocaeli Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Bilgisayar Bilimleri Mühendisliği (lisans) ve Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri ABD (yüksek lisans) mezunu. 2001 yılından beri (2006 yılından bu yana Güzel Sanatlar Fakültesi'nde olmak üzere) Kocaeli Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışıyor. Video ve Fotoğraf Atölyesi, Film Atölyesi, Kamera Oyunculuğu, Temel Bilgi Teknolojileri Kullanımı ve Temel Bilgisayar Bilimleri derslerini yürütüyor. 2001 yılından beri kısa film ve belgesel filmler çekiyor. Filmlerin senaryo yazımlarını, yönetmenliklerini, görüntü yönetmenliklerini ve kurgularını kendisi sürdürüyor. Bu belgesel ve kısa filmler ile şimdiye dek birçok uluslararası ve ulusal film festivaline katıldı.