
YÖNETMEN SİNEMASI
Semih Kaplanoğlu
Hazırlayan AYŞE PAY
KÜRE YAYINLARI



Yönetmen Sineması
SEMİH KAPLANOĞLU

Yönetmen Sineması

Semih Kaplanoğlu

Hazırlayan
Ayşe Pay

KÜRE YAYINLARI

KÜRE YAYINLARI / 79. Kitap

Hayal Perdesi Kitaplığı 5

Dizi Editörü **İhsan Kabil**

Yönetmen Sineması
Semih Kaplanoğlu

Hazırlayan
Ayşe Pay

© Küre Yayınları, 2010

ISBN 978-975-6614-92-1
TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika no: 15813

Birinci Baskı Ekim 2010
İkinci Baskı Ağustos 2011

Tasarım/Kapak **Salih Pulcu**

Semih Kaplanoğlu Fotoğrafı **Tuba Deniz**

Baskı/Cilt Denizatı Ofset

Nato Cad. Çınarlı Sok. No: 19
Seyrantepe İstanbul

KÜRE YAYINLARI

Vefa Cad. No: 48 Kat: 3
Vefa/İstanbul
Tel **0212. 520 66 41-42**
Faks **0212. 520 74 00**
kure@kureyayinlari.com
www.kureyayinlari.com

ÖNSÖZ

İhsan Kabil

İlk iki filminden sonra çektiği üçlemeyle 1990'larla başlayan Yeni Türk Sineması'nın temsil niteliğindeki en önemli isimleri arasına yerleşen Semih Kaplanoğlu, özgün bir çizgi yakalamayı hedeflediği sinemasıyla farklı bir karakter ortaya koydu. Filmlerinde insanı merkeze koyan Kaplanoğlu, ilk çalışmasından başlayarak artan bir tempoda varoluşun kırılganlığını ve varoluşsal arayışın yapıtaşlarını işleme yönünde bir tavır sergiledi.

Yönetmen, ilk olarak 2001'de çektiği *Herkes Kendi Evinde* ile, ait olma, ilişme, bağlantılanma, birden çok anlamlı ev duygusu, geçmiş, gelecek, özlem, aile, birey, yalnızlık gibi kavramlarla insani hâlleri irdeliyor, insanın kendi kendiyle yüzleşmesinin safhalarını aralıyordu. 2005 yapımı *Meleğin Düşüşü*, moral değerler bağlamında kıstırılmış insanı ele alıyor, değerlerin örselenmesinin insanı götüreceği uç noktaların mahiyetini aktarmaya çalışıyordu. 2007'de kamerasını yönelttiği üçlemeyle Kaplanoğlu'nun filmografisinde hatları kalın çizilmemiş bir dönüşüm kaydediyoruz. Hayatı daha dingin bir zaviyeden görmeye çalışan yönetmen, görüntünün adeta olgusal bir soruşturmasına girişiyor, görüntü ve gerçeklik üzerine fenomenolojik bir söylemin ipuçlarını sunuyordu. Sondan başlayan bir hikâyelemeyle "Yusuf Üçlemesi" olarak da anılan bütünün ilk çalışması *Yumurta* (2007)'da, hayatın içinde ilerle-

yen genç bir adamın yaşamakta olduğu metropolden doğduğu kasabaya dönmesini, geçmişiyle bir biçimde karşı karşıya gelmesini ve hayatını gözden geçirmesini, Dolayısıyla *Herkes Kendi Evinde*'yle başlayan tematiğin izleğinde bir serencama tanık olduk. Bir yıl sonra çekilen *Süt* (2008), sembolik anlatımın görsel arayışlarının bir denemesi oluyor, hikâyeyle görsel algının birbiriyle ilintilendirilmesine dair dış sınırları zorluyordu. Üçlemenin belki de en olgun, en kıvamında halkası *Bal* (2010), görüntünün tefekkürle tarif edilen temaşa boyutunda hiç acelesi olmadan adeta sabit kalır ve gerçekliği sadeliğin en kendi hâliyle yansıtma yoluna tevessül eder. Bununla beraber insan varoluşunun manevi niteliği üzerine bir söylem kurma yönünde sağlam veriler sunar. Kaplanoğlu, bu filmiyle birlikte sinema düşüncesi serüvenimizdeki entelektüel çabalara yeni bir kavramlaştırma olarak "manevi gerçekçilik"i katar.

Semih Kaplanoğlu sinemasının başat unsurlarını açığa çıkarmaya çalışan kitabın ilk değerlendirme yazısı Ayşe Pay'a ait: "Bir Ev, Aidiyet ve Dil Arayışı: *Herkes Kendi Evinde*", filmi karakterize eden ana kavramlardan hareketle yönetmenin kendi dünyasına dair açımlamalar getiriyor. Enes Özel "Yitirilen Masumiyet: *Meleğin Düşüşü*" başlığını taşıyan çalışmasında, filmde insanın bir varlık olarak düşüşü nasıl yaşadığını irdeliyor ve yapımın, son kuşak sinemamızdaki kötülük tasvirleştirmelerine bir örnek olarak algılanması gerektiğini belirtiyor. Ahmet Terzioğlu "Bir Mizacın İnşası: *Yumurta*'' isimli yazısında çok katmanlı, çok yönlü okumaya imkân tanıyan filmde gündelik hayatın metafiziği cinsinden önemli bulgulara rastlandığını ileri sürüyor. Barış Saydam, "Soyutlamalar Aracılığıyla Bir Dil Yaratma Çabası: *Süt*'' başlığını taşıyan çalışmasın-

da, filmde bir ergenin hayata başlarken yaşadığı korkunun ve kendini ifade etmedeki sıkıntısının bir kozmos arayışına dönüştüğünü savunuyor. "*Bal*'ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir'' başlıklı yazısında Celil Civan, filmde konuşma yoksunluğu içindeki çocuğun dile gelmesiyle tabiatın ve zamanın suskunluğunun aşıldığını vurguluyor.

Fuat Er ve Celil Civan'ın yönetmenle yaptıkları söyleşi, Kaplanoğlu'nun yapıtlarındaki taşra duygusunu genel zaman algısı içindeki yeriyle sorguluyor ve sinema anlayışının belirgin hatlarını ortaya koyuyor.

Kaplanoğlu, Tuba Deniz ve Ayşe Pay'a verdiği söyleşide ise görsel dünyadaki zaman ve mekân duygularının parçalanmaması gerektiğini, hayatın kozmik olanın ritmiyle anlaşılmasının akla daha yatkın olduğunu belirtiyor.

İ ç i n d e k i l e r

Bir Ev, Aidiyet ve Dil Arayışı: *Herkes Kendi Evinde*
Ayşe PAY 11

Yitirilen Masumiyet: *Meleğin Düşüşü*
Enes ÖZEL 23

Bir Mizacın İnşası: *Yumurta*
Ahmet TERZİOĞLU 37

Soyutlamalar Aracılığıyla Bir Dil Yaratma Çabası: *Süt*
Barış SAYDAM 49

***Bal*'ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir**
Celil CİVAN 61

Semih Kaplanoğlu ile
Taşra ve Zaman ve Sinema
Söyleşi: Fuat ER - Celil CİVAN 73

Semih Kaplanoğlu:
"Sinemayı Görüntüye Hapsetmemek Gerek"
Söyleşi: Tuba DENİZ - Ayşe PAY 85

Biyografi 93
Filmografi 93

Bir Ev, Aidiyet ve Dil Arayışı: *Herkes Kendi Evinde*

Ayşe PAY

"Evlerle aramız açılıyor
Çünkü savaşlardan biridir evlerinden kaçanlar"[1]

Semih Kaplanoğlu'nun filmografisinin ana rahmi şeklinde niteleyebileceğimiz *Herkes Kendi Evinde*, yönetmenin daha baştan hangi meseleler etrafında dolaşacağının ipuçlarını sunarken pek çok kavramı içine konuk eden "ev" imgesi üzerinden handiyse sıva altındaki çatlakları gün yüzüne çıkarır. İnsanın deneyimlerini, özlemlerini, hâsılı hayatını biriktirdiği bir mekân, bir hafıza, bir varlık alanı, bir dil olarak ev, filmdeki çağrışımlarıyla varoluşumuzdaki ikiliğe, hafızamızdaki tutulmaya, evimizle, dilimizle aramızdaki açığa dikkat çeker.

Tanzimat'ın evveline dek uzanan Batılılaşma hikâyemiz, bizi bir bakıma uzunca bir süre kapıda bıraktı. Bu kapıdan neyi içeri alıp neyi dışarıda bırakacağımız meselesi ise hep bir tereddütte kilitlendi ve handiyse kontrolsüz bir kaygıya dönüştü. Toplumumuzdaki bu anksiyeteyle Tanpınar'ın, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki kıraathane sakinlerini betimleyişi arasında bir analoji kurmak mümkün pekâlâ: "…bu insanları hep bir çeşit aralıkta yaşıyorlarmış gibi düşündüm. İsterseniz onlara kapının dışında kalanlar da diyebiliriz. Muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı içinde

1 Cahit Zarifoğlu, "Toprak", *Şiirler* (İstanbul: Beyan Yayınları, 2004), s. 69.



***Herkes Kendi Evinde*, pek çok kavramı içine konuk eden "ev" imgesi üzerinden handiyse sıva altındaki çatlakları gün yüzüne çıkarır.**

yarı ciddî, yarı şaka, tembel bir hayat!"[2] Bu arafta geçmişimizle, dolayısıyla geleceğimiz ve içinde bulunduğumuz anla sıhhatli bağ kuramayışımız, zihin dünyamıza yerleşen ikiliğin varoluşumuza eklemlenen bir paradoksa dönüşmesine vesile oldu: "Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahûr Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi."[3]

Göçebeliğimiz bir ev, kimlik, aidiyet, varlık ve dil arayışımızla paralel işleyecekti. Doğu'yla Batı arasında konumlanan coğrafyamızda onca yıldır yaşadıklarımız, kendinden, evinden, yurdundan kaçışın savaşı olacaktı bir yönüyle. Dünyanın dışında, uzağında kalmanın, yoksunluğun yarattığı bu gerilim, hayatın her alanından sızacak, kendine bir varlık alanı açacaktı. Öyle ki beyazperdedeki çatlaktan sızan ve varlığa karışan da bu olacaktı. Bu noktada Semih Kaplanoğlu'nun, *Herkes Kendi Evinde*'nin zeminine yerleşen ev/yurt meselesini aidiyet ve kimlik ekseninde işleme çabası, üzerinde bulunduğumuz bu geçidi tanımlamamız hususunda önümüze işaret taşları koyabilir. Fakat yönetmenin bu çabasının bir tespitin ötesine geçemediğinin de altını çizmek gerek.

İki Ev, Üç Karakter

Herkes Kendi Evinde'de iki ev ve üç karakter (Selim, Nasuhi ve Olga) çıkar karşımıza. Evlerin kapısı aralandıkça usulca karakterlerin dünyasına gireriz ve hikâyeler bir çorap söküğüymüşçesine gelir ardı sıra. Evlerden biri merkezde, şehirdedir; her an terk edilmek üzere, boşlukta, yerleşilemeyen, gelip geçici, hayaletimsi... Diğeri ise merkezin dışında, taşradadır; örümcek bağlamış, bakımsız, zamansız, harap, yitik bir ev...

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008), s. 131.

3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004), s. 140.





Selim, anne ve babasını kaybetmesinin ardından bir daha evine tutunamaz. Tam da bu noktada "Amerikan Rüyası" yardımına yetişir.

Anne ve babasını kaybetmesinin ardından bir daha evine tutunamayan Selim, geçmişin hayaletleriyle başedemediğinden kendine bir başka ev, bir başka varoluş alanı arar. Tam da bu noktada herkese aynı reçeteyi sunan "Amerikan Rüyası", kimliksizliğine çare üretecektir. Selim hayatındaki boşluğu ABD vatandaşlığı kurasına tutunarak dolduracak, yeniden başlamak, bir şans daha elde edebilmek arzusuyla New York'u ev edinecektir.

Sosyalizm ideali gönül yükünden ağır basan Nasuhi, aşkını, hafızasını, servetini geride bırakarak yeni bir düş, yeni bir imkân, yeni bir dünya kurmak için yıllar önce Moskova'ya gitmiştir. Harcanmış bir ömrün son kırıntılarıyla da çocukluk toprağına, Alaçatı'daki o harap eve, örümcek ağlarının altında kalan servetine, kendi hikâyesine geri dönmüş ve ölümü hayata başladığı yerde karşılamayı istemiştir.

Rusya'dan İstanbul'a gelen Olga ise henüz çocukken evlerinden ayrılan uzun yol kaptanı babasını bulmak için evden kaçmıştır. Annesinin başka bir adamla evlenmesi, itimat kavramını onun hayatından çekip almış, bu kavramın boşalttığı alan, Olga'da şefkatiyle ona kol kanat gerecek, evde olmanın huzurunu, güvenini yaşatacak babasını araması için bir itici güç oluşturmuştur.

Ev ve Boşluk

Film boyunca ayrı ayrı mecralarda akan üç farklı hikâye yer yer kesişir. Bir metafor olarak düşündüğümüzde Alaçatı'daki terk edilmiş evin Selim'in geleceğini, Nasuhi'nin ise geçmişini imlediği iddia edilebilir. Selim'in Olga'ya söyledikleri de bunu destekler: "O ev benim geleceğim." Zira ancak o evi, Nasuhi'nin geçmişini sattığında Selim'in New York düşü gerçekleşecek ve kendine bir gelecek kurabilecektir. Selim'in içinde yaşamaya uğraştığı evin ise Olga'nın şimdisini, bugününü imlediği söylenebilir pekâlâ; annenin



v e



Rus kızı Olga, uzun yol kaptanı babasını bulmak için İstanbul'a gelmiş onu tamamlayan varlığını aramaya koyulmuştur.

babanın terk ettiği, eşyanın havada kaldığı, boşlukta asılı hayalet bir ev...

Her iki mekân da terk edilmişlik ve kimsesizlik ortak paydasında buluşurken, üç karakterin de yolları göçebe varlıklarında, yersizyurtsuzluklarında kesişir. Öyle ki üçü de hayatlarındaki boşluğun peşindedir: Selim özgüveni, Nasuhi adaleti, Olga itimadı arar. Selim de, Nasuhi de, Olga da gittikleri/döndükleri/yöneldikleri yerde hayatlarındaki yitiğe odaklanmışlardır. Arayışları, sorularının aynılaştığı, zamanın ve mekânın iç içe açıldığı, katlandığı ortak bir evrende kilitlenir. "Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor? İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum. (...) Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmeden kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz."[4]

İçindeki tarifsiz boşluğu dolduramayan Selim, kendinden, içeriden uzaklaşacak, dışarıya, dünyanın içine girmek isteyecektir. Olga'nın hikâyesine benzer şekilde Selim de evi terk etme gücünü bulduğunda yola koyulacaktır. Yaşayamadıklarını, merak etiklerini, hiçbir zaman sahip olamadıklarını, belki de sınırlarını arayacak, çelimsiz varlığını ancak sınırları aşarak güçlendirecektir. Filmin başında kapının eşiğinde duran, gitmekle gelmek arasında bocalayan Selim, filmin sonunda eşikten ayrılacak, hep kapının dışında bıraktığına, dünyaya ve olanaklarına duyduğu özlemi gidermeye uğraşacaktır.

Boşlukta dolaşan, kimsesiz, başıboş Olga, baba yurdunu, üstüne çekilecek bir çatıyı, ev kavramının ardındaki güveni, dayanağı, şefkati, özlemini çektiğini, hâsılı onu tamamlayan varlığını arar. Bir tutanak, dayanak, yaslanabileceği bir duvardır esasında hasretini çektiği.

4 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005), s. 206-207.





Yolları yersizyurtsuzluklarında kesişen üç karakter de hayatlarındaki boşluğun peşindedir.

Nasuhi ise başladığı yeri, yolun başını, o bekleyen, yerinde duran, gitmese de onun olan, anayurdunu arar. Bir başka iklimde doğup gelişen bir düşünceyi membaından alıp başka bir iklimde yaşatma uğraşı ve kendi hikâyesini yarıda bırakışıyla Nasuhi, "İnsan düşünce için değil, düşünce insan içindir."[5] önermesini tersyüz ederek kendisini silmiş, güdümüne girdiği "düşünce"nin serüvenine eklemlenerek bir anlamda *kurban* olmuştur.

Nasuhi Selim'in son durağının habercisiyken Selim, Nasuhi'nin kalkış aldığı durağın kıyısında, yolun başındadır. Üç karakter için de göçebeliktir esas olan; Nasuhi düşünce dünyasında, Olga duygu dünyasında, Selim ise fiziksel varlığında göçebedir. Oysa dönüp dolaşıp gelecekleri yer, yine evleri, kendileri olacaktır.

Filmin sonunda kimse aradığını bulamamıştır; herkes araftadır ve çatı sallanmaktadır. O hâlde "ev"le olduğu kadar yersizyurtsuzluk kavramıyla da bağ kurulabilir. Zira Selim'in anne ve babasının ölümünden sonra anlamını yitiren evi gibi, filmde de ev, yurt, hem zihinsel hem duygusal hem de fiziksel olarak terk edilmiştir. Eşyaların anlamını yitirdiği boş ev, Selim için yurt olmaktan çıkmıştır. O aslında uzunca bir süredir buralı değildir; evdedir ama değildir.

Metinlerarası Okumalar...

Kaplanoğlu sinemasında "kayıp" kavramını babaya, anneye ve eve bitişik tanımlamak mümkün. *Süt*'te kaybedilen babayla kurulan güçlü bağ ve anneden, yuvadan kopuş imgesi *Herkes Kendi Evinde*'nin Olga karakterinde rahatlıkla izlenebilir. Babasının ardından evlenen annesine duyduğu öfke ve mesafeyle babasını arayan Olga'nın hikâyesi, *Süt*'te derinleşecek, evden, anneden, ana rahminden kopuşun temsiline dönüşecektir. Hakeza *Herkes Kendi Evinde* filmin-

5 Cemil Meriç, *Mağaradakiler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), s. 231.

deki yıllar sonra çocukluğunun coğrafyasına, gençliğine, vatanına dönen Nasuhi'nin yolculuğu, *Yumurta*'nın çocukluk evine, anavatanına, durmadan kaçtığı yere dönen Yusuf'uyla devam edecek ve derinleşecektir. Ailesini kaybettikten sonra eviyle, yurduyla artık bağ kuramayan ve kendine yolculuğunu, coğrafyalar arası bir arayışa çeviren Selim'in New York düşü, *Süt*'le kesişecek, annesinin bir birlikteliğe kapı aralamasıyla yersizyurtsuz kalan içedönük Yusuf'un başka bir yurt, başka bir ev düşüyle paralel işleyecektir. Tıpkı Selim gibi Yusuf da kendine yolculuğunu dışarıdan başlatacaktır. Zihninin hudutlarını coğrafyalar arasında gezinerek tarayan, kendini durduğu yerde değil de başka yerlerde arayan, "taşra"ya sığamayan Selim ve Yusuf'un yolları, Yunanlı şair Kavafis'in dediği gibi dönüp dolaşıp aynı yere, başladıkları yere çıkacaktır:

Yeni bir ülke bulamazsın, başka bir deniz bulamazsın
(...)
Dönüp dolaşıp bu şehre geleceksin sonunda
Başka bir şey umma-
Bineceğin gemi yok, çıkacağın yol yok[6]

Yönetmenin Evrenine Doğru...

En yaygın problemlerimizden birinin, meselesizliğimizin farkında bir yönetmen olarak Kaplanoğlu hem kendi dünyasını hem de kendi sinemasını arar; yani bir anlamda aidiyet duyduğu yeri, evini, dilini... Tutukluğuyla, dil sürçmeleriyle *Herkes Kendi Evinde,* yönetmenin sinema yolculuğunun bir özetini, yönelim ve arayışlarının ilk işaretlerini sunar. En nihayet aradığı yerin, yolculuğunun son durağının, ilk durağı olacağının sezgisi filmin altmetninden sızar. Filmdeki biçimsel dilin, yeterlilik, yetkinlik içermeyişi ve

6 Konstantinos Kavafis, "Şehir", *Kavafis'ten Kırk Şiir,* çev. ve der. Cevat Çapan (İstanbul: Adam Yayınları, Ocak 1982), s. 22.

kimi yönetmenlerin filmlerine bariz atıflar taşımasıyla yerli yerine oturmadığı söylenebilir. Buna rağmen Kaplanoğlu'nun tematik düzlemde durduğu yere, benliğinin derinliklerine bakarak bir yerlilik unsurunu yakaladığı da bir gerçektir.

Herkes Kendi Evinde, başarılı senaryosuna rağmen olgunlaşmamış, çözülememiş bir film diliyle zayıf bir görsellik taşır. Oysa metnin potansiyel anlam katmanları ve metaforları, nesnelerin dünyasına vukufiyetle açılabilseydi yerli bir dil (film dili) yakalamak mümkün olabilirdi. Tam da bu yüzden yönetmenin yolculuğunun da karakterleriyle kesiştiği öne sürülebilir. Örneğin yönetmenin biçimdeki arayışının başka yönetmenlerin dünyasına sıçrayışıyla Selim'in kendine doğru yolculuğunun New York'tan geçmesi arasında paralellikler kurulabilir. *Herkes Kendi Evinde*, biçimsel yanıyla Tarkovki'nin *İzsürücü* (1979) ve *Ayna* (1975) filmlerine atıflar taşırken tematik yönden Kaplanoğlu'nun öngörülerindeki gücün işaretlerini verir. Zira yönetmen, yıllar sonra aslında hayatının hammaddesinin çocukluk evreninde saklı olduğunu anlayacak, kendi dilini inşa etme gayesi için *Bal* ile adımlarını sıklaştıracaktır.

Eskide/geride/içinde bıraktığı toprağın harcıyla oynayan Kaplanoğlu, ait olduğu yeri, evini, yurdunu, gündelik dilin yetmediği yerde doğan şiirin imkânını arar sinemasında. Şiirdeki hissiyatı ve duyarlılığı *Bal*'la yakalamaya çalışan Kaplanoğlu'nun bir röportajında dediği gibi "Bir şairin en derin hazinesi çocukluktaki bilgi kırıntılarıdır. Şair çocukluğunu yağmalar bir anlamda." Evden, kendinden, kökenden kopuşun ıstırabını taşıyan yönetmen, bakir, zengin, sonsuz, doğurgan bir iklime, el değmemiş bir güzelliğe, kalıcı olana özlem duyar. Oysa şaireneliğin tümüyle diyaloglara, dile yüklenmesi *Herkes Kendi Evinde*'de cisimleşerek sinema dilindeki bir zaafı işaretlerken *Yumurta*'yla dil bu ağırlığından

kurtulacak, nihayet *Bal*'la çözülecek, simgesel anlatımın zaaflarından sıyrılacak ve Kaplanoğlu bir film dilinin işaretlerini verecektir. Bakışını bu coğrafyanın diline, kaynaklarına, mitlerine, değerlerine çevirerek özgün bir dil arayışını kendi evinden, köklerinden soruşturacaktır.

Tarkovski'nin dediği gibi "...çağımızın en üzücü özelliği, sıradan insanın bugün, güzeli ve geçici olmayanı yansıtmakla ilgili olan her şeyden koparılmış olmasıdır. 'Tüketicilere' göre biçilmiş günümüz kitle kültürü –bir protezler medeniyeti– ruhları sakatlıyor; insanın kendi varlığıyla ilgili temel soruları sormasını, bir ruhsal varlık olarak kendisinin bilincine varmasını giderek artan bir şekilde engelliyor."[7] Kaplanoğlu'nun sinema yolculuğu Tarkovski'nin betimlediği hızla dönen bu düzenin/dünyanın tersine işler; bu yolda her şey ona engeldir, ancak "ideale duyulan özlem"[8] yolu "bakış"ı açmaya muktedirdir.

7 Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Füsun Ant (İstanbul: Afa Yayınları, 2000), s. 48-49.

8 Tarkovski, s. 42-63.

Yitirilen Masumiyet: *Meleğin Düşüşü*

Enes ÖZEL

Ümit Aksoy, Zeki Demirkubuz'un *C Blok*'unu değerlendirdiği bir çalışmasında, Türk sinemasının son dönemde kötülükle ilgili bir kavis aldığı tespitinde bulunur.[1] Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve bazı filmleri ile Derviş Zaim'in gerçekten de suç, günah, pişmanlık, vicdan azabı, suçluluk duygusu gibi insanın kötücül, habis taraflarıyla ilgilenen filmler yaptıkları ve bir insan davranışı boyutu olarak Daemon'la ilgilendikleri rahatlıkla söylenebilir. Bu tespit, bizi eski ve çok boyutlu bir tartışmanın ortasına bırakır ve kafamızda kötülükle ilgili bu kavisin kökenlerine dair bazı soru işaretleri uyandırır.

Şerif Mardin, "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi" adlı makalesinde Batı entelektüel hayatında romantikler sayesinde insanın bu karanlık ve yaratıcı yönüne meşruiyet kazandırıldığını vurgular. Buna mukabil Türkiye'de hem geleneksel hem de çağdaş kültürde Daemon'un "bir davranış ekseni" olarak kabul edilemediğinden, salt kötü'yle eşleştirilerek, üstü örtük bırakıldığından ve bu nedenle entelektüel hayatın güdük ve biçimsiz kaldığından dem vurur.[2] Şayet bu tespitlere hak verirsek, Türk sineması-

1 Ümit Aksoy, "Bir Hiçlik Ağıtı: *C Blok*'un Can Sıkıntısı Üzerine Bir Deneme", Ayşe Pay (der.), *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz* (İstanbul: Küre Yayınları, 2009), s.11.

2 Şerif Mardin, "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim*, 1984 Kış, sy. 24, s. 9-16.



***Meleğin Düşüşü*'nün karanlık, klostrofobik, sapık ve çarpık sokakları bizi Hıristiyanlığa has bir "cehennem çukuru"na çıkarır.**

nın son dönemde aldığı kavisin müsebbiplerinin -saygın film festivallerinden gelen ödüllere de baktığımızda-, insanın demonik yönünü keşfetmek için haklı bir mücadele verdiklerini ve bu çabalarında epey yol katettiklerini söyleyebilir miyiz? Türk romanında bile sayılı örneklerle ve birkaç isimle sınırlı kalan böyle bir çabanın, son dönem Türk sinemasında bu denli cazibeye kavuşmasını ve neredeyse bütün önemli yönetmenleri kendi eksenine çekmesini nasıl anlamlandırmak gerekir? Son dönem Türk sinemasında kötülüğün sorunsallaştırılması, kötücül karakterler ve insanın demonik yönü hakkında bu uzun soluklu tefekkürün bu kadar tartışılmasının sebeplerini burada aramak gerekir sanırım. Çünkü modern Avrupa sinemasının ve romanının neredeyse asli unsuru hâline gelen bu temalar ve yönelimler, Türk kültürü sözkonusu olduğunda tereddütle ve soru işaretleriyle karşılanmaktadır. Makalesi yayımlandıktan bir süre sonra, Şerif Mardin'in Türk kültür hayatı üzerine yaptığı bu tespitlere bir katkı da Hilmi Yavuz'dan gelir. *Zaman* gazetesinde yayımlanan iki yazısında Daemon'a meşruiyet kazandıranın romantikler olmadığını, "bu meşruluğun Batılı Hıristiyan insanda en başından beri var olduğunu" belirtir ve Hıristiyanlığın, "ilk günah"tan itibaren Daemon'u insanın ontolojik yapısının bir unsuru hâline getirdiği tespitinde bulunur.[3] Gerçekten de ilk günahın Hıristiyanlık içindeki konumunu, onunla irtibatlı mevrus günah ve kefaret kavramlarının bu dindeki merkezi önemini göz önünde bulundurursak pek de haksız sayılmaz bu tespitler.

Semih Kaplanoğlu'nun ikinci filmi *Meleğin Düşüşü* de yönetmenin filmografisi içinde bir kavis olarak görülebilir. Kaplanoğlu'nun *Herkes Kendi Evinde*'den sonra bir kavis almaktan çok, bir kopuş gerçekleştirdiğini söyleyenler de çı-

3 Hilmi Yavuz, "Daemon veya Şeytanilik Üzerine (1)", *Zaman*, 2 Şubat 2001 Cuma, http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=-3311 (Erişim: 20 Eylül 2010).



Kendisine bol gelen kazak ve etekleriyle, üstünde iğreti duran kabanıyla, saçlarını kapatan beresiyle Zeynep, neredeyse cinsiyetsizdir.

kacaktır elbette. Ama ilk filminden *Bal*'a dek sahiplendiği ve takip ettiği belli izleklerin varlığı sebebiyle bunun bir kavis olduğu tespitinde bulunmak daha yerindedir. Bununla beraber bu kavisin de kötülüğe ilişkin olduğu iddia edilebilir. Yani *Meleğin Düşüşü*'yle birlikte Kaplanoğlu da Türk sinemasının aldığı kavise ortak olmuş, özgün katkısını yapmıştır; baba katli, aldatma, masumiyetin yitirilişi, günah ve vicdan azabı gibi temaları ele alarak bu filmiyle Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın yanına yerleşmiştir.

Düşüş kavramı/imajı İslâm kültüründe kendine yer bulsa da daha çok Hıristiyan imgelemine aittir; hatta bununla kalmayıp onun kurucu unsurlarından biri olmaktadır. Neredeyse bütün Hıristiyan kültürünün kendisinden neşet ettiği bir membadır o. İlk günah, Hz. Âdem'in masumiyetini yitirişi, bununla birlikte bu günahın nesiller boyu tevarüsüyle her doğan çocuğu kendi boyasına bulaması, cennetten düşüş ve bu düşüşün bütün insanlığı yarı loş bir ortamda Tanrı'nın inayetini bekler bir vaziyette yere çökmüş bırakması. Bütün bunlar gerçekten de Daemon'a insan varoluşunun bir yönelimi olarak meşruiyet kazandırmaktadır. *Meleğin Düşüşü*'nün karanlık, klostrofobik, sapık ve çarpık sokakları da bizi Hıristiyanlığa has bu "cehennem çukuru"na çıkarır ve elbette burada "aşağıya cehennemin ağzını açmış çukuruna bakan herkesin başı döner".[4] Bu baş dönmesini yaşayan sadece biz değilizdir; bu, filmin esas karakteri Zeynep'e aittir, tıpkı cehennem çukurunun da ona ait olması gibi. Filmin örgüsü içinde psikanalistleri cezbedecek, hatta ağızlarını sulandıracak bir malzeme sunmasına rağmen, filmin hemen yüzeyine ölü birer balık gibi vuran baba katli ve ensest temaları etrafında dönüp durmaktansa, filmi masumiyetin yitirilişi ve ilk günah ekseninde okumak daha isabetli olacaktır.

4 Soren Kierkegaard, *Kaygı Kavramı*, çev. Türker Armaner (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), s. 56.



Ruhsal daralma, mekânlar yardımıyla somutlaşır. Bu sadece mekânsal değil aynı zamanda sınıfsal bir sıkışmadır.

Zeynep, elbette yasağı çiğnemeden önceki Hz. Âdem gibi veya insanın günah bilincine ve sorumluluğuna sahip olmadığı zamanlarındaki gibi masum değildir, ama kendine has bir masumiyete sahiptir. Tini tamamen düşe gömülmemiştir, Zeynep için günah da, cinsellik de vazedilmiştir, ama o yine de kesintili bir gündüz düşünü sürdürmektedir. Kendisine bol gelen kazak ve etekleriyle, üstünde iğreti duran kabanıyla, saçlarını kapatan beresiyle neredeyse cinsiyetsizdir. Kapatıldığı yerin dışı cazip gelemeyecek kadar uzaktır ona; yani ne ontolojik bir özgürlüğün ne de fiili bir özgürlüğün olanağı sözkonusudur. Onu saran bir mümkünler dairesi yoktur; cazibe uyandıracak denli yakınlaşan bir işaret, bir kelime, bir olay da gözükmemektedir ufkunda. Belki kendisine belli bir gelecek plânlamaktadır ama yarı uykulu yapılan bu plânlar da belirsizliğini sürdürür. Örneğin kupon biriktirerek toparladığı çeyizi, bir olanağın varlığı dolayısıyla değil de daha çok onu sıkıştıran katılığı dalgalandırmak, ağırlığı hafifletmek, yani şimdiki zamanda yaşanması umut edilen ve aşikâr ki yaşanan bir ferahlık adına masanın üzerine yığılmaktadır. Geleceğe kapalı bir şimdide asılıdır Zeynep.

Ev, otel koridoru, otel odası, tamirhane, banliyö vagonu vs. filmdeki mekânların hepsi bu klostrofobiyi belirginleştirecek şekilde seçilmiştir. Ruhsal daralma, mekânlar yardımıyla somutlaşır. Bu sadece mekânsal değil aynı zamanda sınıfsal bir sıkışmadır. İşçi sınıfı her zaman bu klostrofobiden muzdariptir zaten. Zeynep dışarı çıktığında bile altsınıf mensuplarının arasına gömülür. Eminönü meydanında, kapalı gökyüzünün altında insan kalabalığının arasına çakılmıştır. Orada herkes sıkış tepiş, abartılı jestlere ve el kol hareketlerine rağmen oldukları yere monte edilmiş gibidir sanki. Bir iftar çadırında, etrafındakiler tarafından kendi dünyasına kapatılır, hapsedilir. Bütün bu sabitleme mekanizmalarının çarkları birbirine geçmiştir. En fenası ise "çekirdek aile adı verilen o klostrofobik birim"[5] içinde yaşanan



Her baba ve kızın arasında yaşanabilecek masum bir sohbet, bu filmde birden ahlâksızca gelir bize.

sıkışmadır. Hiçbir şeyin kendi ideal biçimini bulamadığı bir katmanda olduğumuz için, çekirdek aile de sakatlanmıştır; eksik, boşluklu, hatalı ve bu eksikliği sonucunda korkunç ve sapkındır. Yoksunluğun getirdiği alışkanlıkla bir şeyin boşluğunu dolduracak başka bir şey elbette bulunur. Baba, annenin yerine Zeynep'i ikame eder; böylece sakatlık sapkınlığa dönüşür, yalnızlık derinleşir.

Belirsizliklerle dolu taciz sahnesi, filmin başından itibaren kendine dolanan, Zeynep'in elindeki makaranın aksine çözülmekten ziyade kendi üzerine sarılan muammayı belli bir açıklığa kavuşturur, ama ona bir düğüm daha atmaktan da geri durmaz. Bu sahne film içinde "kilit taşı" görevini üstlenir neredeyse. Film bombesinin tepe noktasıdır. Bir yükselme ve arınma ya da acının teşhir edilmesi ile katıksız bir özdeşleşme sağladığı için değil, daha çok öncesindeki ve sonrasındaki sahneleri kendi muammasının içine doğru erittiği için böyledir. Yapının taşıyıcısıdır. O sahneye kadar anlamlandırılamayan burukluk ve ketumluk, oradan itibaren belli oranda anlaşılır hâle gelmektedir.

Evde tek başına yemeğe oturan Zeynep, elektriğin kesilmesinin ardından önündeki tabağı iterek kırmızı, iri bir elmaya uzanır. Bu neyle karşılaşacağımıza dair Hz. Âdem'in kıssasına atıf yapan bir işarettir. Elmayı yiyen Zeynep'tir, peki masumiyetini kaybeden kimdir? Bir sonraki sahnede tedirgince kızının üzerine çöken baba mı? Tacize uğrayan, buna göz yuman, belki de göz yummaktan başka elinden bir şey gelmeyen Zeynep mi, bu kirli ilişkiye tanık olmaktan geri duramayan seyirci mi? Ki uzun zaman önce masumiyetini yitiren seyirci, film boyunca suç ortağı olmaya zorlanır. Kimi zaman da ortaklığa gönüllü olarak yanaşır. Yoksa sırrını yok etmek için yırtınarak, "kendine ihanet eden"[6], onu saklamayı beceremeyen filmin kendisi mi? Zaten filmler,

5 Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akınhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), s. 9.



***Meleğin Düşüşü*'nün en önemli özelliklerinden biri de baba karakterinin Türk sinemasındaki en sahici kötü karakterlerden biri olmasıdır.**

özellikle "sinematografik yeryüzü cennetinden"[7] düştüklerinden beri sırlarını saklamayı ne zaman becerebilmişlerdir ki? Her zaman masumiyetlerini, sapıklıkla değiş tokuş etmemişler midir?

Seyirci bu sahne için gözyaşı dökmeye niyetlense bu arzusu boşa çıkacaktır. Çünkü gözyaşları için biraz ışığa ve yüze yapılan bir yakın plâna ihtiyaç duyulmaktadır. Oysa bu sahnede ne ışık ne de yakın plân vardır, en kötüsü yönetmen ekrandan yüzü bile kazımıştır. Hemen sonrasında yüze değil ama saçlara yapılan bir yakın plân karşılar seyirciyi. Bu soğukkanlılık ve mesafe, gözyaşı dökme arzusunu akim bırakır. Bu nedenle film, masumiyetini kaybetse de suçuyla gurur duyacak kadar ileri gitmez; muammayı aydınlığa çıkardığı oranda karanlığa da batırır. Çözdüğü ipi tekrar düğümlemekten geri durmaz. Bu taciz sahnesi, bir kilit taşı olmasının yanında geriye ve ileriye doğru uzanan bir oyuktur da. Bizle paylaşılsa da baba ve kızın kendi aralarında saklamayı sürdürdükleri, hatta bilmezlikten geldikleri bu garip sır imajların anlam ekonomisini altüst eder, hem ileriye hem de geriye doğru. Bir hediyeleşme, bir akşam muhabbeti, işyerine yapılan bir ziyaret, bir tatil günü gezmesi vs. hepsi masumiyetini bu sırla yitiriverir. Her baba ve kızı arasında yaşanabilecek masum bir sohbet bu filmde birden ahlâksızca gelir bize; verilen hediye sapıkçadır, sorulan bir soru, yüzdeki bir kasılma, bir emir cümlesi gibi bütün masum şeylerin içi boşalmış ve hepsi içine baktıkça başımızın döndüğü birer cehennem çukuru hâline gelmiştir. Bir yan anlam, bütün göstergelerin düz anlamlarının altını oyar, onları soysuzlaştırır.[8] Sessizlik sürdürülür ama artık sessizlik bile katlanılmazdır. Ve elbette "gizleme cürmü hazırlar".[9]

6 E. M. Cioran, *Çürümenin Kitabı*, çev. Haldun Bayrı (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 21.

7 Pascal Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yasar (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), s. 41.

Zeynep de "masumiyetini herkes gibi günahla yitirir".[10] Kader, Zeynep'in dar, sıkışık evreninin kapısını çalar ve eline bir bavul tutuşturur. Bu bavul, Zeynep'in ne masumiyetini ne de cehaletini ortadan kaldırır, ama artık *Kaygı*'nın hiçliği, "yapabilmenin olanağı"[11] biçiminde onun içine yerleşmiştir. Bu özgürlüğün olanağı hem cazip hem de korkutucu olması nedeniyle kaygı uyandırıcıdır ve günaha sevk eden bir sürecin de ilk adımıdır. Ufuk parçalanır, olanak bu kapatılmışlığın tekdüzeliğini bulandırır ve Zeynep'i içine doğru emer. Belki de en cazibeli ve en ürkütücü olan da başkası olmanın, bir hayalet bile olsa kendisi dışında bir şey olmanın olanağının keşfidir. Bu sıkışıklık içinde bundan daha muhteşem ve daha korkunç bir vaat olabilir mi? Aynaya bakar bir başkasının suratını görür. Bir hayaletin kıyafetleri, bu başka yaşamı yaşama olanağını belki de hayaletsi bir şekilde onun önüne serer. Mutsuz bir başkası olmak, mutsuz bir kendi olmaya tercih edilebilir mi? Artık günahla birlikte cinsellik de vazedilmek üzeredir. Zeynep kaygılı bir şekilde cinsiyetini yoklar. Ama çok geçmeden bir olanağı başka bir olanak takip eder. Başkası olmaya, bir hayalet olmaya doğru uzanan yolun yasak olduğu ve orayı yürümeye niyetliyse cezalandırılacağı gerçeği, babanın tokadıyla bedenine kazınır. Yapabilmenin olanağıyla yırtılan ufuk, ceza olanağının belirişiyle yırtığını sergiler bir vaziyette dikilir. Özgürlük ve cezanın ufuktaki siluetleriyle kaygı dâhilinde ilişki kurar Zeynep ve kaygı, içindeki bu yabancı güç, onu suça doğru yönlendirir. Bir gece vakti baba yerde sürüklenerek küvete taşınır. Bir hayaleti içinde taşır vaziyette hayatına giren bavul, bir başka hayaleti yüklenerek yaşamından çıkar, boğa-

8 Bonitzer, s. 41.

9 Georges Bernanos, *Bir Cinayet*, çev. Ziya İshan (İstanbul: Varlık Yayınları, 1955), s. 180.

10 Kierkegaard, s. 29.

11 Kierkegaard, s. 39.

za açılır. Zeynep'in elinde kalan ise sadece bir kafa karışıklığı, bir baş dönmesi ve suçtur. Bir hücreden çıkar, klostrofobik başka bir hücreye sığınır. Peki, bavul hayatına bir lütuf olarak mı girmiştir? Kurtuluş için yalvaran, dilekler tutan Zeynep, şimdi Allah'ın mağfiretine kavuşabilecek midir?

"Sanatsal görüntü hiçbir zaman tek taraflı olmaz. ... gerçekliğe olan bağlılığını göstermek istiyorsa, görüngülerin diyalektik çelişkilerini kendi bağrında birleştirmesi gerekir."[12] İmajın çelişkiyi taşıma gücü sayesinde gerçeğe nasıl nüfuz ettiği en iyi son sahnede anlaşılır. Bir sürü soru dökülür önümüze. Zeynep soyunarak balkona çıktığında, gündüzün geceye döndüğü vakitte, günahının kefaretini ödemeye mi hazırlanmaktadır yoksa ışımakta olan güne karşı bir arınma mı yaşamaktadır? Lânetlenmiş midir yoksa azizelik mertebesine mi yükselmiştir? Gökyüzüne doğru mu yükselmektedir yoksa balkon kapısının karanlık sınırları içine mi hapsolmaktadır?

Meleğin Düşüşü'nün en önemli özelliklerinden biri de baba karakterinin Türk sinemasındaki en sahici kötü karakterlerden biri olmasıdır. Yani başta bahsettiğimiz kavis içinde *Meleğin Düşüşü* bir pastiş değil, özgün bir katkıdır. Türk sinemasındaki kötü karakterler, fazla kitabi, fazla teatral ve büyük oranda sahicilikten uzak olmaktan kurtulamamıştır çoğu kez. Zeki Demirkubuz filmlerindekiler Türkiye'de yaşayan birer Dostoyevski veya Camus karakterleridir. Dostoyevski karakterleri kendi yapaylıklarının, gecikmişliklerinin bilincinde ve bu sıkıntıdan muzdaripken, Demirkubuz çoğu zaman bu kitabiliğin farkına bile varmadan onları Türk toprağına ve Türkçenin içine fırlatır. Nuri Bilge Ceylan da bakışını insan ruhunun demonik yönüne çevirdiği pek çok sefer, gerçeklikten sürülerek, sinemanın kültürel belleğinde ya da fotografik imajın ölü toprağında gezinir. Ama en azından Ceylan'ın karakterleri, Demirkubuz'unkilere nazaran sahte-

12 Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 62.

lik bilincine ve gecikmişlik hıncına daha çok sahiptir. Belki de bu hakikilik/yapaylık çelişkisi Nurdan Gürbilek'in belirttiği gibi sancılı bir modernleşmenin kaçınılmaz sonucudur.[13] Kierkegaard ise "demonik içeriksiz ve sıkıcı olandır"[14] diyerek, onu süslü nutuklardan ve gösterişli, teatral jestlerden ayırır. Bu çerçevede *Meleğin Düşüşü*'ndeki babanın içine kapanık hâli ve durgunluğu, varlığının demonik yönünün içeriksiz ve sıkıcı oluşunun ve "iyiye ilişkin kaygı"sının bir temsilidir. Böylece, Kaplanoğlu'nun Demirkubuz ve Ceylan karakterlerine göre çok daha sahici, özgün bir kötü karakter ortaya çıkardığı söylenebilir. Burada fark edildiği üzere yazının başındaki tartışmalara geri dönmekteyiz. Evet, belki Kaplanoğlu sahici bir kötü karakter yaratır ama bu sahicilik yerliliğe açılabilmekte midir? Bu soruya olumlu bir cevap vermek pek mümkün değil. Hikâye bu topraklarda geçer, baba da, Zeynep de bu ülkede yaşamaktadır ama "düşüş"ün alımlanışı ve ortaya serilişi kültürel bir doku uyuşmazlığına yol açmaktadır. Oysa İslâm inancında Hz. Âdem'in günahı, soylar boyunca devinerek her doğan insanın varoluşuna yapışık kalmaz. Hz. Âdem günahının farkına vardığı an tövbe ile bağışlanmaya da ulaşmıştır. Oysa Zeynep, son sahnede bir açık kapı bırakılsa da kötülüğün içine gömülü kalır. Açıktır ki Kaplanoğlu bu filmiyle kötülüğü esas hâline getirmekten kendini alamamıştır. Bu karanlıktan bir sonraya atılan adım için ise yüzümüzü sonraki filmlerine, yani "Yusuf Üçlemesi"ne çevirmemiz gerekir. Çünkü Şeyh Galip'in "Düştüğüne eyleme teessüf /Mî'râcını çehde buldu Yûsuf"[15] beyitleri açıkça bu üçlemede bize yol gösterebilir.

13 Bkz. Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* (Metis Yayınları, İstanbul: 2004), s. 66-88.

14 Kierkegaard, s. 132.

15 Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, haz. Orhan Okay-Hüseyin Ayan (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005), s. 262 (b. 1266).

Bir Mizacın İnşası: *Yumurta*

Ahmet TERZİOĞLU

90'lı yılların ilk çeyreğinden itibaren "Yeni Türk Sineması"[1] olarak tanımlayabileceğimiz, birden fazla merkezi, esin kaynağı ve iddiası olan hesaplanmamış bir hareketin varlığı bugün hepimizin mâlumu. Plânlı plânsız her hareket gibi çeşitli sınavlardan geçen Yeni Türk Sineması, kendisine yöneltilen güçlü soruları, gerek sinemasal gücü gerekse aldığı "neticeler"le, *Uzak* (1999) gibi örnekler üzerinden kuvvetli ama yine de başkalarının sınav kâğıdına ne kadar kaydığı meçhul gözlerle yanıtlamıştı. Bu nedenle bugüne kadar ortaya konan ödüllü ödülsüz tüm eserlere hızlıca göz atıldığı takdirde, Yeni Türk Sineması umut verdiği kadar sorun üreten bir sinema olarak da dikkat çekti. Biçimsel takıntıların genellikle esinlenme düzeyini aşamayıp sıradan hayranlıklar ekseninde tıkandığı Yeni Türk Sineması'nda, birbirinden bağımsız isimlerin (yönetmenlerin), hayranlık duydukları yönetmenlerin sinemalarındaki "hesaplanmış" estetik yapıdan kendilerine ders çıkaranlarının sayıca azlığı, Türkiye'nin düşünce coğrafyasındaki en önemli sorunlardan birinin sinemada da gelişecek bir kuytu bulduğunu düşündürmekte.

1 Detaylı bir kavramsallaştırma için bkz. Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (İstanbul: Metis Yayınları, 2006).



Üçlemenin ilk çalışması olan *Yumurta*, izleyiciyi üç film boyunca puslu mazide yol almaya çağıran bir sahneyle başlar.

Bir kuytuda hızla gelişip serpilen ve ilerleyen yıllarda daha büyük bir sorun teşkil edecek olan bu sorunsal, başka düşünce coğrafyalarına ait entelektüel ürünlerin, ithal ikameci ve bayağı bir algıyla, çeşitli konularda etkinlik gösteren kanaat teknikerleri tarafından Türkiye sınırları içerisinde hiçbir içselleştirme sürecine maruz bırakılmadan olduğu gibi kullanılmasıdır.

Yukarıda özetlemeye çalıştığımız bu "kolaycı" entelektüel tutum, sinemada çok katmanlılıktan nasibini almamış, fiziksel olarak buraya ait ama düşünsel olarak buradan neredeyse hiçbir şey taşımayan, ait olduğu yeri yalnızca otantik bir fon olarak kullanan filmlerin sayısının giderek artması gibi "sığ" bir sonuç doğurdu; hâlâ da doğurmaya devam ediyor. En basit ifadeyle, 60'lı ve 70'li yılların pop müziğini şekillendiren aranjman şarkıların arabesk sözlerle süslenmiş notalarını andıran bu sığlığa rağmen, farklı bir çaba içine girenler var neyse ki. *Yumurta*'sı, *Süt*'ü ve *Bal*'ıyla Semih Kaplanoğlu'nun çabası da bunlardan biri.

Çok Katmanlı, Çok Yönlü Okumalara Açılmak

Asuman Suner'e göre, Semih Kaplanoğlu, 90'lı yılların ilk çeyreğinde *Tabutta Rövaşata* (1996) ile ilk adımını atan Yeni Türk Sineması'na *Herkes Kendi Evinde* ve *Meleğin Düşüşü* gibi eserlerle ancak 2000'lerde katılır; buna rağmen hareketin önde gelen isimlerinden biri olur. *Meleğin Düşüşü*'nün ardından gelen "Yusuf Üçlemesi"yle de Türk sinemasında eşine az rastlanan, çok katmanlı ve dolayısıyla çok yönlü okumalara imkân sağlar. Dahası, esinlenmenin bir hayranlık ve kanaat teknikerliği olarak değil de bir çıkış noktası olarak kullanıldığı takdirde nasıl netice verdiğini gösteren çalışmalarıyla daha bağımsız ve daha farklı bir noktada durur.

Semih Kaplanoğlu sinemasının çok yönlü okumalara cüretkârca meydan okuyan en taze parçası Yusuf Üçleme-



Yeni Türk Sineması, kendisini ilk kez Yusuf Üçlemesi'yle meselelere odaklanan bir anlatı yordamı geliştirme telâşı içerisinde bulmuştur.

si'ni "başlatan netice film" *Yumurta*, açılış sahnesiyle beslendiği kaynakları, kendisini üzerine inşa ettiği güçlü bağlamı saygıyla selâmlar.

Kieslowski Filmografisiyle Söyleşen Bir Sinema

Yumurta, yaşlı bir kadının, sisler içerisinde bilmediği bir yerde olduğunu düşünmemize neden olacak hareketler ve telâş emareleri içerisinde ağır ağır yürümesiyle açılır. Bu sahne, filmin metnindeki, dolayısıyla Yusuf'un hayatındaki önemli bir unsuru, ileride toplayacağımız verilerle onu anlamlandırmamızdan çok önce, zarif bir biçimde ima eder. Bu imadan, teolojik meseleleri büyük bir beceriyle masaya yatıran Polonyalı usta yönetmen Kieslowski'nin dahice kurguladığı hikâyeleri anımsarız; zira böylesi bir anlatı, bazen hikâyeyi olduğu gibi anlatmaktan kaçınmak, hatta kimi zaman da anlatmaktan kaçınmak anlamını taşır. *Yumurta*'nın bizi puslu maziye üç film boyunca yol almaya çağıran açılış sahnesi, anlatı ekonomisi olarak da tanımlanabilecek gösterge taksimi yöntemleri içerisinde belki de en önemli öğelerden biri olan eksiltili anlatının güçlü örneklerinden biridir.

Semih Kaplanoğlu, eğildiği konular özelinde de Kieslowski'yle yakın temas içerisinde bulunan, hatta zaman zaman Kieslowski filmografisiyle ciddi anlamda söyleşen bir sinemayı, Yusuf Üçlemesi'nin her bir parçasında ayrı ayrı ortaya koyar. *Bal*'ın finalinde *Veronique'in İkili Yaşamı* (*The Double Life of Veronique*, 1991), üçlemenin her bir parçasında özel anahtarlar bırakan açılış sahnelerinde ise "Üç Renk Üçlemesi"ne yapılan atıflar göze çarpar. *No End* (1985)'den itibaren Kieslowski için asıl mesele hâlini alan görsel anlatımın hudutlarını belirleme arzusu ise Kaplanoğlu için ciddi bir epistemolojik kopuş olan Yusuf Üçlemesi'nin kılı kırk yaran senaryosu ve kareleri içerisinde rahatlıkla görülebilir.



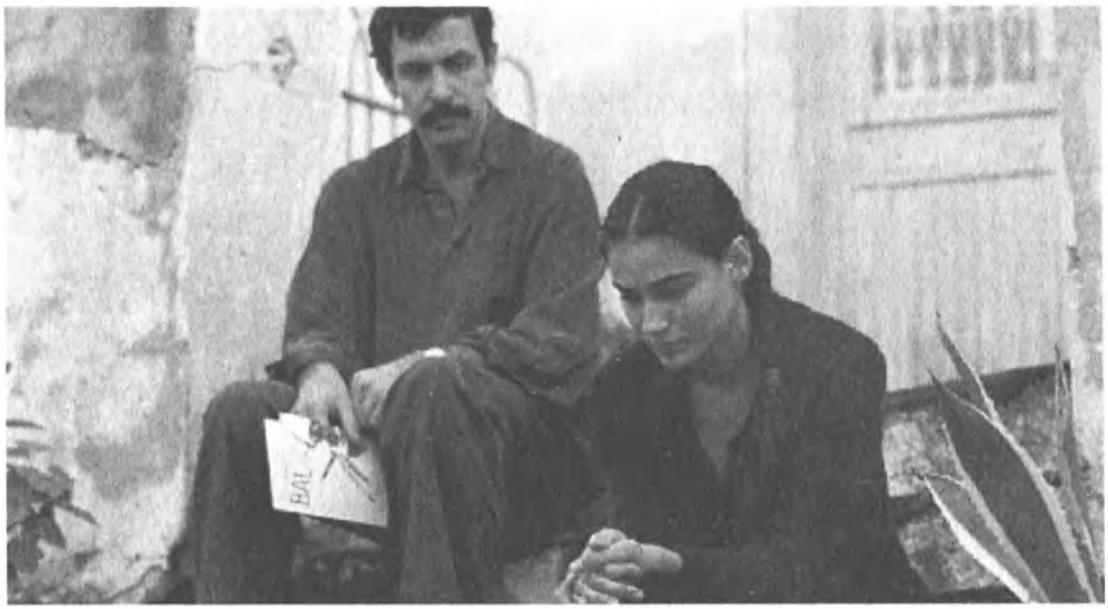
Yusuf'un kaçtığı hayat belki "ağzından zehirli yılanlar saçan bir anne"dir, belki de her gün içine karışıp eridiği gündelik mücadeleleridir.

Meselelere Odaklı Bir Anlatı Yordamı

Ancak gördüklerimizin derinlerinde yattığından kuşkulandığımız tüm bu gizli işaretler, Yeni Türk Sineması'nın alâmetifarikalarından biri olan sıradan esinlenme emarelerinden çok farklı bir yerde bulunur. Yeni Türk Sineması, kendisini ilk kez Yusuf Üçlemesi'yle meselelere odaklanan bir anlatı yordamı geliştirme telâşı içerisinde bulmuştur. Bu telâşın ilk ürünü *Yumurta*, ele alınan mesele ekseninde kendini yineleyerek ilerleyen, bu hareketi esnasında zarif anlatı manevralarını başka ustalarla tartışarak oluşturan, ama bir yandan da kendi meselelerinin kaynağının özgünlüğünü ihmal etmeyen bir sinemanın müjdecisidir. *Yumurta*'da tüm sinema tarihini ve yeni bir hikâyenin ilk cümlelerini buluruz. Esin, Kaplanoğlu'nun kendisine yöneltilen bir soruya verdiği yanıtla selâmladığı Kieslowski, Tarkovski, Bresson, Eric Rohmer, Abbas Kiyarüstemi, Mecid Mecidi gibi ustalardan alınıp yaratıcı bir güç hâline getirilerek, sinemanın bir sinefil tatmin yöntemi olmanın ötesinde bir yaratım ve düşünce biçimi olduğunu bizlere hatırlatır.

(1)+(2)=Yusuf ya da Mizacın Dağılma Özelliği

Üçlemenin üç parçasının açılış sahneleri, yaratıcı bir esinlenme ile ait oldukları anlatıların geleceğine ya da gösterebildiklerinin ötesine taşır izleyicileri. Kaplanoğlu'nun eksilterek anlatmaktan, hatta anlatmamaktan çekinmeyen tutumu, kaynağı belirsiz güçlü verileri filmin hemen başında izleyicinin eline tutuşturur. İzleyici, elindekini istediği gibi kullanmakta, anlamlandırmakta ya da israf etmekte özgürdür. Kaplanoğlu için erken açık edilen bu veriler, anlatıyı ve özellikle de Yusuf'un mizacını inşa eden önemli dönüm noktalarıdır. Bu sahnelerin ilki, sunulan verileri iyi değerlendirip biçim bağlamında yerli yerine oturttuğumuzda hikâyenin sonuna, yani her şeyden vazgeçmiş Yusuf'a götü-



Yusuf'un kökleriyle barıştığı yerde, yepyeni bir sinemanın, yepyeni bir anlatı tavrının nüveleri parıldar.

rür bizi. Ama tabiri caizse kör topal ilerleyişe rağmen, hâlâ daha fazla veriye ihtiyacımız vardır. Yitip giden bir anneye karşı ilgisiz bir karakter bizim için ne ifade edebilir? Biraz *Süt* ve *Bal*'a ihtiyaç, tam da burada, daha ilk adımda kendisini gösterir. *Süt*'teki açılış sahnesinde ayaklarından asılmış bir kadının ağzından yılan çıktığını görürüz. Ağızdan çıkan yılan, en teferruatlısından en sadesine dek tüm rüya tabirlerinde kendi söylediği kötü söz ya da yaptığı kötü şeyler yüzünden yaşamına ve çevresine zarar veren insan anlamına gelir. Bu kadın Yusuf'un annesidir. Böylece, bir çocuğun annesine karşı neden ilgisiz olduğu, neden yokluğunun onun canını yakmadığı anlaşılabilir. Bir insanın nasır tutması, darbeler almadan mümkün olmaz elbette. Ancak özellikle de annelik mefhumuna karşı sergilenen bu umursamazlığa ve duyarsızlığa karşı, kesinlikle ikna edilmemiz gerekir. *Süt*'ün donuk beyazlığında kaybolmadan önce, Yusuf'un kırık dökük büyüyen bedeninin içinde olan biteni böylelikle anlarız.

Gelelim anlatısal-psikanalitik olarak son-ilk, kronolojik-psikanalitik olarak ilk-son sahneye; ağaçtan düşen bir adama –bir çocuğu hayata bağlayan parçasının düştüğü âna. *Bal*'ın başında tanık olduğumuz, fizik biliminin kaçınılmaz neticesi olan sahne, üçlemenin diğer iki filmini başlatan sahnelerden bir farkla ayrılır: sahneyi film içerisinde bir kez daha görürüz. Bize ileride olacakları gösteren bir olay, bir kehanet, ilk kez anlatıya dışarıdan bir müdahale yapan önceleme (foreshadowing) dışında ikinci kez ve bu kez doğrudan aktarılır. Gerçekleşeceği ima edilen, ilk kez *Bal*'da gözümüzün önünde cereyan eder. Çünkü bu sahne, üçlemenin başında tanık olduğumuz sessizlik ve umursamazlıkla geçiştirilen ölümden farklıdır. Yusuf'u anlayan ve onu hayata (bu örnekte hayat Yusuf'un annesinden başkası değildir) anlatan tek vasıta Yusuf'un babasıdır. Onun kaybı, Yusuf



Kaplanoğlu sineması, her daim bir köşede keşfedilmeyi bekleyen ayrıntı zenginliğiyle ender bulunan bir sinemadır.

için geride boynu bükük, kırılganlıkla, yalnızlıkla sarmalanmış biri olma yoluna girmek dışında hiçbir anlam taşımayacaktır. Artık *Yumurta*'ya geri dönme, hikâyenin sonuna varma zamanıdır.

Puslu Bir Varoluş ve Köklere Yolculuk

Sahaf dükkânının görüldüğü sahnede, negatif dönüşümünü tamamlayan Yusuf'un son ikametgâhında buluruz kendimizi. Evi ile işini birbirine eklemlemiş, duyarsızlığını had safhaya taşımış garip bir sahafla karşı karşıyayızdır artık. *Bal*'daki Yusuf, *Süt*'teki edilgenliği bile aratacak kadar kesin biçimde geride kalmıştır. Hayatta anlamlı bulduğu az sayıdaki şeye, şiire ve kitaplara sarılacak yerde, uyduruk bir ödülle yetinip kitapları herhangi bir şeyle takas edecek kadar kendisinden vazgeçmiştir. Aslında hikâye bitmiştir, fakat yönetmen duyarsızlığın bile ötesine geçilip bir yerlere varılabileceğini bizlere ispatlamak istemektedir.

Yusuf, kaçtığı hayat tarafından yeniden ele geçirilir. Hayat burada belki daha evvel sözü edilen "ağzından zehirli yılanlar saçan bir anne"dir, belki de her gün içine karışıp eridiğimiz gündelik mücadelelerimizdir. Kaplanoğlu'nun başarısı, referansları doğru yakalayıp ipuçlarını kendine has biçimde birleştirmeyi başaranlar için tam burada bir görünür bir görünmez olur: "Gündelik hayatın metafiziği",[2] aşkın olanla dünyaya ait olanın kesiştiği yerde kendisini puslu bir varoluşa lâyık görür. Yitik Yusuf'un köklerine yaptığı yolculuk, çocuk Yusuf'un kaçıp gölgesine sığındığı ağaca temas etmesiyle birbirine karışır. Herkes kendisinden ve köklerinden uzaklaştığında ikinci bir şansa sahip olmak ister, ama çok az insan bu şansa sahip olur.

2 Leyla İpekçi, "En yakın şahidi iki göz 'Yumurta'yı anlatıyor", *Radikal*, 3 Kasım 2007 Cumartesi, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=7038 (Erişim: 20 Eylül 2010)

Kaplanoğlu, ince eleyip sık dokuduğu bir metni görselleştirirken usta bir zanaatkâr tavırla iki parçadan oluşan bir bileşimden üçüncü bir parçayı, bir ayrıksılığı türetir. Yusuf'un alelâde bir kahvaltı sofrasında kökleriyle barıştığı yerde yepyeni bir sinemanın, yepyeni bir anlatı tavrının nüveleri parıldar.

Kaplanoğlu sineması, takdir edilmenin ötesinde, üzerine yapılan tartışmalar pek çok kitaba konu olsa bile, meraklı gözlerce yine de bir köşede keşfedilmeyi bekleyen ayrıntıların varlığını sürdürdüğü ender bulunan bir sinemadır. Yusuf yitip gitseydi bile, *Yumurta*'nın çok katmanlı anlatı yapısı içerisinde gizlenen daha böyle birçok sürpriz varlığını koruyacaktı. Yetmez mi?

Soyutlamalar Aracılığıyla Bir Dil Yaratma Çabası: *Süt*

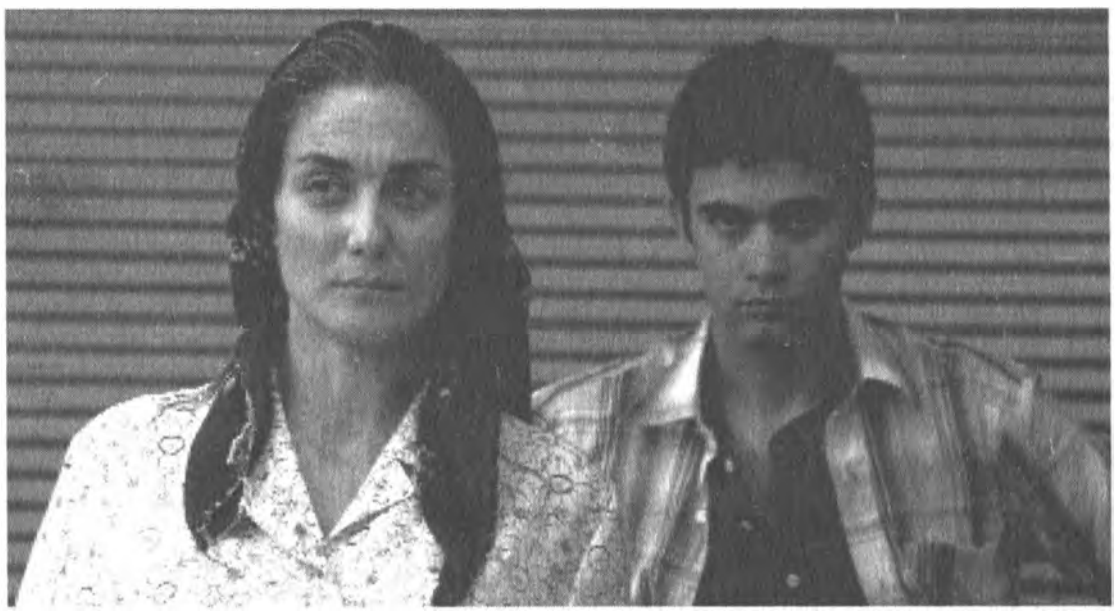
Barış SAYDAM

Semih Kaplanoğlu'nun üçlemesinin ikinci ayağı olan *Süt*, Yusuf'un büyüme, olgunlaşma ve "sütten kesilme" sürecini anlatırken diğer taraftan da taşra üzerinden Türkiye'nin kimlik sorununu ve modernleşme sürecinde yaşadığı sıkıntıları ortaya koyar. Taşraya geniş bir perspektifle yaklaşan Kaplanoğlu, merkez/taşra ilişkisi aracılığıyla Yusuf'un yetişkinliğe geçişte yaşadığı sancıları Türkiye'nin sorunlarıyla örtüştürme imkânı yakalar. Sakat bir modernliğin ve öteki olmanın sıkıntıları, filmde hayatın dışında kalmanın ve görünür olamamanın getirdiği bunaltıyla birleşir. Yusuf'un annesiyle ilişkisine benzer şekilde ülke de iki arada bir deredir. Bir yanda Doğu'yla Batı arasında yaşanan aidiyet bunalımı diğer yanda modernlikle muhafazakârlık arasındaki belirsiz çizgi, Asuman Suner'in deyimiyle "oldurulamayan modernlik"[1] hâli, filmdeki Yusuf gibi ülkenin de değişim sırasında yaşadığı bunalımı açık eder.

"Taşra"yı "Merkez"in Bakış Açısından Kurtarmak

Son dönem Türk filmlerinden farklı olarak *Süt*'te taşranın çağrışımsal anlamlar yaratmak için kullanıldığını görürüz. Taşra, ülkenin değişimini bütün çarpıcılığı ve sakatlı-

1 Bkz. Asuman Suner, "Yeni Popüler Filmlerde Nostalji, Milliyetçilik ve Oldurulamayan Modernlik", *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, Ocak-Şubat 2010, sy. 14, s. 61-63.



Yusuf'un yetişkinliğe geçerken yaşadığı zorluk annesinin istasyon şefiyle yakınlaşmasıyla yeni bir anlam daha kazanır.

ğıyla ifade etmenin ötesinde, karakterin iç dünyası hakkında da ipuçları verir. Varoluşunu, yazdığı şiirlerle sınırlı ve örtük bir şekilde ifade edebilen ve ataerkil bir toplum yapısının getirdiği birtakım toplumsal zorunlulukların altında içten içe ezilen Yusuf, tıpkı merkezden bakan için dışarda olanı ifade eden taşra gibi hayatın dışında, uzağındadır. Nurdan Gürbilek'in "Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı"[2] şeklinde betimlediği taşra sıkıntısı, *Süt*'te bir ergenin hayata başlarken yaşadığı korkuyla ve kendini ifade etmede yaşadığı sıkıntıyla koşut bir şekilde seyirciye aktarılır. Böylece taşra, Yusuf'un yalnızlığının ve bunalımının tezahürüne dönüşür.

Yusuf'un yetişkinliğe geçerken, hayata adım atarken yaşadığı zorluk ve bunun taşra aracılığıyla anlamlandırılması, özellikle annenin istasyon şefiyle yakınlaşmasından, Yusuf'un evdeki iktidarını kaybetmesinden sonra ortaya çıkan aidiyet sorunuyla birlikte yeni bir anlam daha kazanır. Yönetmen, Yusuf'un yaşadığı aidiyet sorunu üzerinden taşrayı merkezin bakış açısından kurtararak ona karakterin öznel bakış açısıyla yaklaşır ve taşrayı yeniden yorumlar. Bir mekân olarak taşra artık Yusuf'un hayata başladığı noktayı da imler. Yusuf'un taşrayla ilişkisi, aynı zamanda Gaston Bachelard'ın evi yorumlayış şekliyle de ortaklık taşır. Bachelard'a göre ev "koruyucu" ve "rahatlatıcı" niteliklerinden dolayı imgelemimizde bir tür "mutluluk mekânı"na dönüşür. Bunun nedenini şöyle açıklar Bachelard: "...insan dünyanın ortasına bırakılmadan önce evin beşiğine yatırılır.

2 Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge* (İstanbul: Metis Yayınları, 1995), s. 49.



Kelimenin geniş anlamıyla ev bir çeşit "kozmos"tur. *Süt*'te Yusuf da kendi kozmosundan ayrılarak daha büyük bir kozmosu keşfe çıkar.

Kurduğumuz düşlerde evi her zaman bir büyük beşik olarak düşünürüz... Yaşam güzel başlar; evin kucağında kapalı, korunmuş, sıcacık."[3] Bundan dolayı insan sürekli gittiği yerlerde evin sıcaklığını arar. Başlangıç noktasından uzaklaştıkça huzursuzluk ve gerilim de artar. Kelimenin geniş anlamıyla ev bir çeşit "kozmos"a dönüşür. *Süt*'te Yusuf da kendi kozmosundan ayrılarak daha büyük bir kozmosu keşfe çıkar. Gerilimin esas kaynağını bu değişim oluşturur. Böylece çağrışımsal anlatımın yarattığı zenginlikle birlikte Yusuf'un yaşadığı gerilimin sadece ergenlik bunalımından değil daha büyük bir kopuştan kaynaklandığı fark edilir.

Çağrışımsal Anlatım ve Seyircinin Katılımı

Süt'ün kesin sözler söylemekten kaçınarak çağrışımlar aracılığıyla yaşananların daha geniş açılardan yorumlanmasını sağlayan anlatı yapısı, bizleri başka bir tartışmaya götürür: Sanat eserinde izleyicinin rolü nedir ve sanat eseri katılıma ne ölçüde imkân tanır? Bu gibi sorulara yönetmenin kurduğu film dili üzerinden cevaplar aranabilir.

Sanatın bütün kategorilerinde bireyin katılımı önemli bir mesele olarak tartışılsa da, kuşkusuz bu mesele sinemada daha da öne çıkar. Öyle ki yönetmenlerin sinematografik araçları kullanarak izleyicilere bir çeşit "şantaj" yapma riski vardır. İzleyicilerin görmesini istedikleri şeyleri yakın plân çekimlerle öne çıkarabilir, oyuncuların mimik ve jestleri üzerinden olay örgüsünün gidişatı üzerine seyircilerde bir etki bırakabilir ve çeşitli efektler aracılığıyla hikâyenin etkisini arttırabilirler. Bütün bu etkenler, seyircinin esere katılımını engelleme riskini de beraberinde taşır. Bu, eserin dışa kapalı oluşundan kaynaklanır. Eser, çağrışımlar yaratarak bireyi içine çekebilir ve bu şekilde bir anlam kazanabilirken,

3 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman (İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996), s. 35.



Varoluşunu yazdığı şiirlerle örtük bir biçimde ifade edebilen Yusuf, merkezden bakan için tıpkı taşra gibi hayatın uzağındadır.

katılımı reddedişiyle salt "göstermeci" bir hâl alır. Bu göstermeci tavrın yarattığı en önemli sıkıntıysa gerçekliğin yansıtılması konusunda ortaya çıkar. Pascal Bonitzer'in bu konudaki tespiti yerindedir: "Ekranın sunduğu gerçeklik hiçbir zaman hakiki bir tatmin sağlamaz; afallatabilir ya da korkutabilir. (...) Bir yerde, bir biçimde, bir şey eksiktir; bu eksikliği hiçbir şey *her şeyi* gösterme iddiasında olan filmler, tarihi ve pornografik filmler, özellikle en yenileri kadar açığa çıkaramaz: *Hepsi* görülmektedir, ama işte en büyük eksiklik de tam oradadır, bir sürü şey eksiktir, gösterilen hiçbir zaman yeterli değildir."[4] Gösterilenin yetersiz kalmasının en büyük nedeni, kuşkusuz bireyin katılımını dışlamasında aranmalıdır. Bu dışlanma ve yaratılan gerçekliğin uyandırdığı tatminsizlik, öznenin sanat eseri aracılığıyla kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkide de varoluşsal bir sorun ortaya çıkarır. Oysa çağrışım yoluyla birey kendi öznelliğinin ve biricikliğinin farkına varır. Gördükleri aracılığıyla kendi iç dünyasının derinliklerine inme fırsatı yakalar. Bireyi böylesi bir deneyimden mahrum bırakan ve onun biricikliğini elinden alan, her şeyi gösterirmiş gibi yapan ama aslında hiçbir şey göstermeyen yanılsamalı gerçeklik anlayışı ise insanı yaşadığı dünyaya yabancılaştırıcı bir etki yaratır. Gerçekliği taklit eden imajlar üzerine kurulu bu dünya, çağrışımın ve imgenin gücünü de en aza indirger.

Yüzeydeki Gerçeklik Neden Önemli?

Robert Bresson, Ingmar Bergman ve Andrey Tarkovski gibi yönetmenlerin izinden giden Semih Kaplanoğlu da ilk filminden beri yavaş yavaş oturtmaya çalıştığı anlatı yapısıyla çağırışımın ve imgenin gücüne açar sinemasını. Özellikle üçlemede Yusuf'un hikâyesi aracılığıyla izleyicileri kendi içsel serüvenlerini yaşamaya teşvik eder.

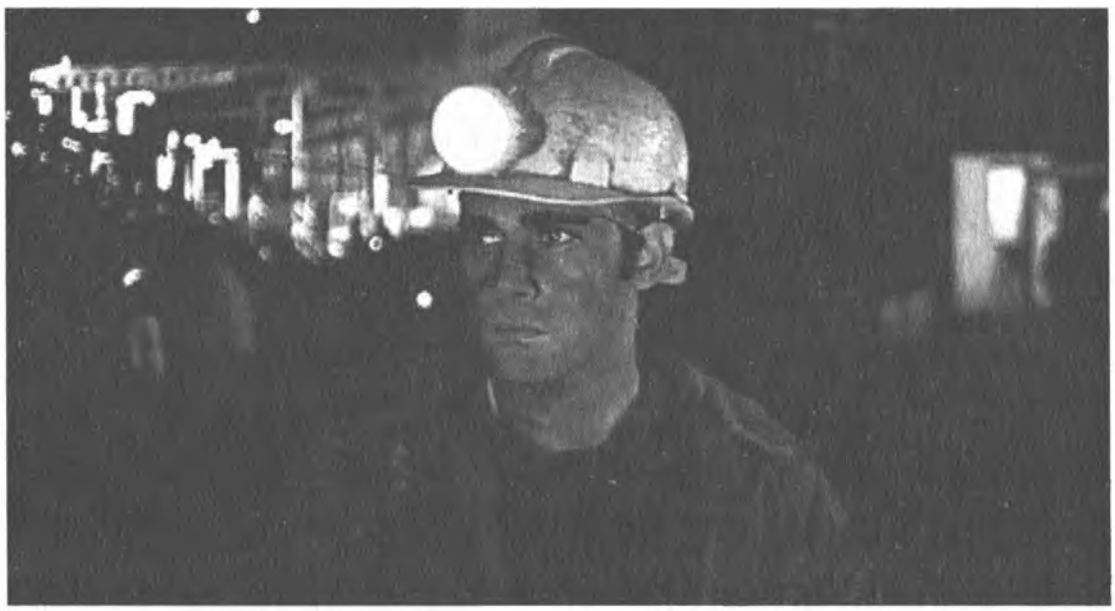
4 Pascal Bonitzer, *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yaşar (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), s. 12.



Yusuf'un "biricik"liğine gönderme yapan epilepsi krizi, onun hayatında yeni bir döneme girdiğinin de ilk işaretidir.

Yusuf'un ergenlikten yetişkinliğe geçişi, yani bir anlamda anne sütünden kesilmesi, onun daha büyük bir gücün farkına varmasına, bu sayede yönetmenin de bizlere daha "üst" bir anlam dünyasının kapılarını açmasına yol açar. Kendi iç dünyasının sınırlarını aşan ve çevresindeki dış dünyayı tanımaya çalışan Yusuf'un kendini anlamlandırma sürecinde yaratılan gerçek dünya, Kaplanoğlu için de -tıpkı izinden gittiği yönetmenler gibi- bir "üst" gerçekliğin kavranması için bir araçtır. Böylesine bir dönüşümün en etkileyici yansımalarını aslında Robert Bresson'un sinemasında görürüz: "Bresson'un gerçekliği önemli olanın kutsanması gibidir; küçük sesler, bir kapının gıcırdaması, bir kuşun cıvıldaması, bir tekerleğin dönmesi, durağan görüntüler, sıradan manzaralar, boş suratlar. Çok bariz belgesel yöntemler kullanır. (...) Yine de bir olayın belgeselvari 'doğruluğunu' yakalamaktansa, sadece yüzey önemlidir. Bresson gerçekliğin yüzeylerinin belgeselini yapar."[5] Paul Schrader'in Bresson'un gerçeklik anlayışıyla ilgili bu görüşüne benzer şekilde *Süt*'te de bir ayrıntıdan öteye geçerek kadraja hâkim olan silüetler, inşası süren binalar, insan ve doğa sesleri, hayvanlar ve nesneler bize yüzeydeki gerçekliğin kusursuzluğunu hatırlatır. Tıpkı Bresson gibi Kaplanoğlu'nun da gerçekliğin yüzeyiyle bu kadar ilgilenmesinin nedeni, bariz bir şekilde nesnelerin "eksik" ama potansiyel özelliklerini açığa çıkarmak istemesinden kaynaklanır. Bu şekilde çerçeve içine giren her obje, hem karakterle bir ilişkiye girer hem de kendi varoluşu hakkında bir şey söyler. Bu, bireyin salt aklıyla kavrayamayacağı kozmik bir gücü ortaya çıkarmaya yönelik bir çabanın ürünüdür. Gerçek hayatın neredeyse belgeselvari bir şekilde yansıtılması ve içerisinden "ham malzeme"lerin toplanması, aşkınlığı görünür kılmanın da temel unsurudur.

5 Paul Schrader, *Kutsalın Görüntüsü: Ozu, Bresson ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış*, çev. Zeliha Hepkon ve Oya Şakı Aydın (İstanbul: Es Yayınları, 2008), s. 77.



Filmin finalinde Yusuf'un kaskındaki fenerin ışığının uzun süre kadraja hâkim olması, Yusuf'un yaşadığı dönüşümü ifade eden önemli bir parametre hâlini alır.

Doğu'yla Batı'nın Ortasında Özgün Bir Dil Arayışı

Doğu'yla Batı'nın ortasında yer alan bir ülkenin dini, kültürel ve estetik zenginliğinden beslenen Semih Kaplanoğlu, kendi kültürel kodları üzerinden özgün bir biçim geliştirir. Bireyin kendi iç dünyasıyla ve yaşadığı çevreyle ilişkisi, yapılan soyutlamalar aracılığıyla sağlanan çağrışımlarla daha üst bir anlam düzeyine taşınarak dünyevi olanın ötesine geçilir. *Süt* filminde Yusuf'un soluduğu hava, uzandığı toprak, gölgesinde kitap okuduğu ağaç, bindiği motosiklet, yaktığı sigara, karşılaştığı insanlarla temasları bize Yusuf'u anlatmanın ötesinde, onun çevresindeki kozmik bir gücün varlığını gösterir. Bu güç, kimi zaman gölde Yusuf'un önünde birdenbire beliren balık gibi yahut bir epilepsi krizi gibi onun "biricik"liğini gösteren bir işarete de dönüşebilir. Onun görünürlüğü aslında "görünmeyende", kadrajın dışarısında kalan alanda gizlidir; Pascal Bonitzer'in ifadesiyle "iz bırakan ve izlenim yaratan odur",[6] *a priori* olan ancak oradadır. Yusuf'un ilk epilepsi krizini, motosikletten düştüğü anı, kaza sonrası kadraja giren yere dökülmüş sütü düşünelim. Bu sekansta gördüğümüz sadece bir kazadır; oysa bu kazanın arkasında Yusuf'un yetişkinliğe geçişteki ilk kopuşu saklıdır. Onun "biricik"liğine gönderme yapan epilepsi krizi, Yusuf'un aynı zamanda hayatında yeni bir döneme girdiğinin de ilk işaretidir. Bu çerçevede filmin finalinde Yusuf'un kaskındaki fenerin ışığının uzun süre kadraja hâkim olması da Yusuf'un yaşadığı dönüşümü ifade eden önemli bir parametre hâlini alır. Yusuf, artık anne sütüne bağımlı ve kırılgan bir ergen olmaktan çıkarak hayatın gerçekleriyle tanışır ve yetişkinliğe geçer. *Süt*, burada hem bir kopuşu hem de bir iyileştirme sürecini imler. Final itibariyle Yusuf, artık (sütün iyileştirici etkisine de gönderme yapan) kadrajı kaplayan ışığın (aydınlığın) yol gösterici etkisi altındadır.

6 Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, s. 33.

Kaplanoğlu bir çeşit döngüye yaslanan üçlemesinde, çağrışımsal anlatımın gücüyle "izlenim yaratan"ın peşinden giderek seyircinin de Yusuf üzerinden kendi deneyimlerini anlamlandırmasına imkân tanır. Böylece Kaplanoğlu sineması, bir meta düzeyinden çıkarak daha üst bir anlam dünyasına kapı aralar.

Bal'ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir

Celil CİVAN

Semih Kaplanoğlu'nun üçlemesinin son filmi *Bal,* içerdiği katmanlarla farklı okumalara imkân sağlar. Ancak bu katmanlar hiyerarşik bir yapı oluşturmak yerine aynı mekânda yer alır. Dolayısıyla burada birbiri ardına gelen, üst üste binen, gitgide biriken katmanlar sözkonusu değildir. *Bal*'ın katmanları Deleuze ve Guattari'nin köksap (rhizome)'ına benzer: "Bir köksap'ın başlangıcı ve sonu yoktur; her zaman aradadır, şeylerin arasında, varlıklararası, *intermezzodur.* Ağaç soya bağlıdır (filiation), oysa kök-sap bir birleşme (alliance), eşsiz bir ittifaktır. Ağaç 'olmak' (to be) fiilini empoze ederken kök-sap'ın dokusu 've... ve... ve...' bağlacıdır."[1]

Filmin katmanlarını "ve... ve... ve..." bağlaçları ile bağlarken, katmanların arka arkaya gelmediklerini vurgulamak gerekir. Sözkonusu bağlaç, aynı mekânda yer alan sinemasal düzlemleri ifade eder. Ele alacağımız zaman, deneyim, çocukluk gibi katmanlar, kolaylıkla yer değiştirebildiği gibi özerk unsurlar olarak da var olmayı sürdürür. Katmanların eşsiz ittifakına rağmen yazının doğrusal yapısı gereği katmanları ayrı ayrı ele almak zorundayız.

1 Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Anti-Oedipus,* çev. Robert Hurley, Mark Seem, Helen Lane (Minnesota: University of Minnesota Press, 1985), s. 25.



***Bal*'daki Yusuf'un, bir imge olmasa da geçmişten bugüne gelmiş bir hayalet olma ihtimali vardır.**

Tersine işleyen zaman

Üçlemenin zamansal yapısı, doğrusal zaman tasarımına aykırı bir devinim sergiler. 2007 yılında *(Yumurta*'da*)* orta yaşını seyrettiğimiz Yusuf'un gençliği 2008 yılında *(Süt*'te*)* geçer. Son halkada ise Kaplanoğlu, Yusuf'un çocukluğunu otuz yıl öncesine değil, günümüze (2009'a) taşır. Kaplanoğlu'nun bu zamansal tasarımı, çocukluktan başlayıp orta yaşa kadar gelen ve ilerleme fikrine dayanan bir hayatı anlatmak yerine, orta yaştan başlayıp çocukluğa doğru giden bir hayatı anlatır. Bu tersyüz edilmiş biyografide, orta yaşlarını süren Yusuf'ta çocukluğun izlerini görmek imkânsızken, çocuk Yusuf'ta orta yaşın izlerini görmek mümkün hâle gelir. Sözkonusu ters çevirme sonucunda *Yumurta*'daki Yusuf bir çocuğa, *Bal*'daki Yusuf olgun bir erkeğe dönüşür.

Modern zaman tasarımına alışkın seyirci *Yumurta*'da izlediği Yusuf'u "esas" alarak, *Süt* ve *Bal*'daki Yusufları olgun Yusuf'un zihnindeki yansımalar olarak görmek ister. Kaplanoğlu, 2009'daki çocuğun bir imgeden ibaret olduğu, bu imgenin ardında olgun Yusuf'un olduğu varsayımına karşılık Yusufları gündelik hayatın içine sokarak bunların zihinsel bir tasarım olmadığını özellikle vurgular.

Bal'daki Yusuf'un, bir imge olmasa da geçmişten bugüne gelmiş bir hayalet olma ihtimali vardır. Kaplanoğlu'nun yaklaşımı bu varsayımı mümkün kılar. Yusuf'un okuldaki hayatını görürüz görmesine; diğer çocuklar okumayı sökerken o bir türlü beceremez. Teneffüslerde dışarıdaki çocuklarla oynamak yerine kimsenin görmediği bir hayalet gibi camdan dışarı bakar. Başka bir ifadeyle Yusuf gerçek bir hayalet olabileceği gibi insanlarla arasındaki mesafeden dolayı da bir hayalet gibi görünür. Yusuf'un hayalet olma ihtimali doğrusal zaman akışına da aykırı bir tasarım olarak Kaplanoğlu'nun amacına hizmet eder. Zira bir hayalet, mevcut gündelik hayatın ve zamanın hem içinde hem de dı-



Doğayı, suskunluğu ve kadim deneyimleri simgeleyen babayla Yusuf'un arasındaki bağ, çocuğun deneyim ve gizemle bağlantısına atıf yapar.

şındadır. Ölümün zamansızlığıyla hayatın akan zamanı arasında sıkışıp kalan hayalet, çocukluğun deneyim ve dille ilişkisine atıf yapar.

Deneyim: Çocuk ve Dil

Günümüzde deneyimin artık mümkün olmadığını, çağdaş insanın özyaşam öyküsünden ve deneyimden mahrum kaldığını söyleyen Agamben, çocuğun dilsizlikten dile geçiş sürecini deneyimin özü olarak adlandırır. Çocuk, sözkonusu süreçte dili hakikatin mekânı olarak kurar: "Ama deneyim diye bir şey var olduğundan, insanın bir çocukluğu olduğundan (ki bunun yitirilmesiyle dilin öznesi ortaya çıkmaktadır), dil de deneyimin hakikate dönüşeceği yer olarak varsayılmalıdır. Başka bir deyişle, dilde ilksel sınır olarak çocukluk, dili hakikatin mekânı olarak kurmakla kendini gösterir."[2]

Çocuğun dilsizlikle dil arasında kalmış bir hayalet olması, sadece dile getirilebilirin sınırını belirlemez. Aynı süreç, dile getirilemez olanla deneyimin varlığını da mümkün kılar: "*Dile getirilmez olan aslında çocukluktur*. Deneyim, her insanın bir çocukluğa sahip olması dolayısıyla sezdiği *mysterion*'dur."[3]

"Mysterion" kelimesinin suskunluk anlamına geldiğini söyleyen Agamben, çocuğun bu suskunlukla "hakikati dile getirme" arasında kaldığına işaret eder. Yusuf'un anne ve babasıyla ilişkisini düşünürsek sözkonusu suskunluk ve dile getirme sürecini anlamak mümkün olabilir. Doğayı, suskunluğu ve kadim deneyimleri simgeleyen babayla Yusuf'un ilişkisi çocuğun deneyim ve gizemle bağlantısına atıf yapar. Baba deneyimlerini anlatmak yerine göstermekle ye-

2 Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), s. 61.

3 Agamben, s. 61.



Yusuf, bir anlamda babanın doğayla kurduğu bağı ve kadim deneyimleri aktarmak istediği bir taliptir.

tinir. İkisinin arasında sessiz bir bağ vardır. Ama babanın Yusuf'u susturmaya çalıştığını söylemek mümkün değildir. Bunun yerine baba, oğlunun kendisiyle sessizce konuşmasını, onun yanında okumasını ve rüyalarını kulağına söylemesini ister gibidir. Bir anlamda Yusuf, babanın doğayla ilişkisini ve kadim deneyimlerini aktarmak istediği bir taliptir. Yusuf'un babasıyla yaşadığı deneyimleri seyrettiğimiz sahneler, sözkonusu deneyimleri perdeden seyirciye de aktarır. Doğa sesleri ve insanın sessizliği, seyircinin gizem ve deneyimle temas kurmasını sağlar.

Doğa ve kadim deneyimler, zamansızlığa işaret eder. Oysa çocuğun dille ilişkisi onun tarihsel bir özne olmasına neden olur. Zira "çocuk *dil* ile *söylem* arasındaki bölünmenin de kaynağıdır ve bu bölünme insan dilini temel ve tekil bir biçimde karakterize eder."[4] Dilin zamansızlığına karşılık söylem, öznenin kendi hakikatini kurmak için gerekli imkânı sağlar ve özneyi tarihsel kılar. Bir anlamda özne, söylem sayesinde hapsolduğu dilin içinde kendini tarihsel kılmanın yolunu açar: "Tarihin uzamını ilk kez açan şey, dil ile söz arasındaki farklılığın aşkınsal deneyimidir, çocukluktur. Bu nedenle, Cennetin saf dilinden çıkış ve çocukluğun kekelemesine (dilbilimciler, bebeğin dünyanın tüm dillerinin sesbirimlerini oluşturduğunu belirtirler) giriş olan Babil, tarihin aşkınsal kökenidir. Bu anlamda, deneyimlemek, zorunlu olarak, tarihin aşkınsal kökeni olarak çocukluğa yeniden kabul edilmek anlamına gelir."[5]

Buradaki paradoks, dilin zamansızlığıyla söylemin süreksizliği arasındaki gediktedir. Dilin parlak yüzeyi üzerinde söylemin lekesi çocuğun hem deneyime hem de hakikati ifade edebilmesine yol açar. Deneyimin sessizliğiyle dile geçiş arasındaki gedik, öznenin tarihsel varlığını mümkün kıl-

4 Agamben, s. 62.

5 Agamben, s. 63.



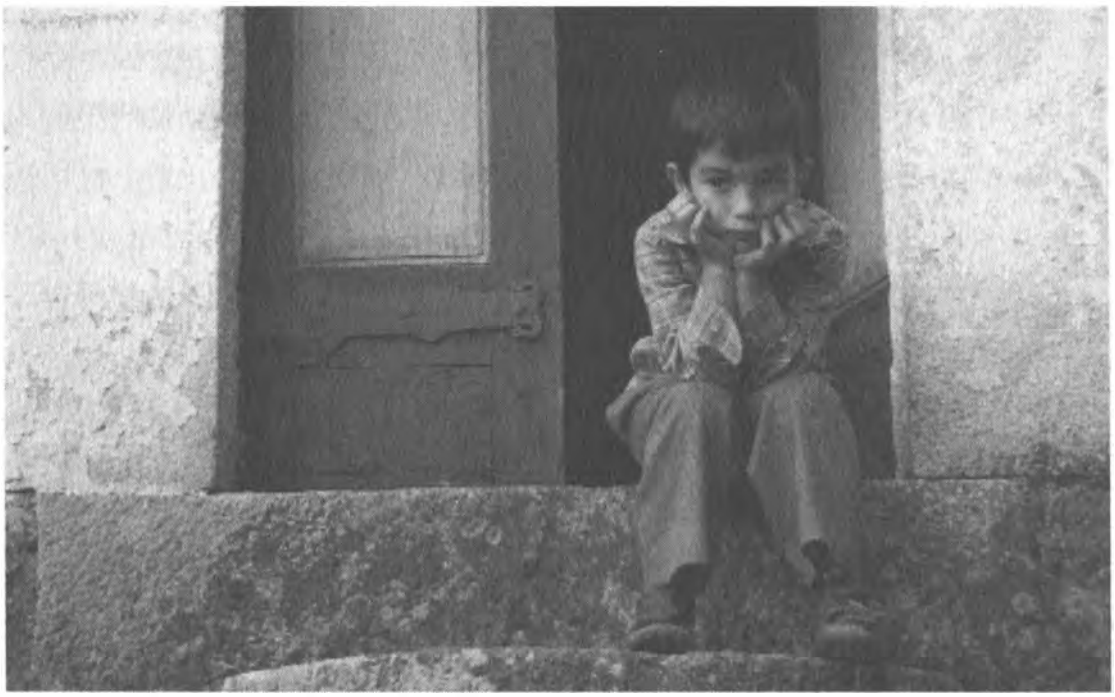
Çocuğun dilden söyleme geçişinde önemli bir dönüm noktası teşkil eden annenin varlığı, Yusuf'un doğa içindeki varlığında açılan gediğe işaret eder.

dığı gibi zamansız doğa içinde huzursuz bir hayalet gibi dolaşmasını da açıklar. Deneyimin saf varlığı, bu gediğin mevcudiyetine işaret eder. Yusuf, babanın zamansızlığına katılmışken annenin varlığı ve filmin sonunda babanın ölümü, sözkonusu gediğin varlığını koruduğunu gösterir.

Şiir ve Tefekkür

Babanın "mysterion"una karşılık Yusuf'un annesi, oğlunun konuşmasını, rüyalarını anlatmasını ister. "Büyüyünce ne olacaksın?" sorusu, Yusuf'un özne olma sürecine atıf yaptığı gibi rüyalarını dinlemek istemesi, babanın rüyalarla ilgili kuralını, dolayısıyla gizemi ihlâl etmeyi gerektirir. Annenin bu tavrı, babanın doğa ve zamansızlıkla ilişkisinin tersini gösterir. Anne, Yusuf'un konuşmasını, söyleme geçmesini ister gibidir. Başka bir deyişle annenin varlığı, Yusuf'un doğa içindeki varlığında açılan gediğe işaret eder. Aynı şekilde okulda şiir okuyan kız da söyleme atıf yapar. Anne ve kız, Yusuf'un dilden söyleme, zamansızlıktan süreksizliğe geçişteki uğraklarıdır.

Agamben'in dediği gibi "dilin hakikatin mekânı olması" ancak söylemin varlığıyla mümkündür. Çocuk, dilin içinde kendi söylemini yaratarak hem hakikati yaratır hem de artık doğadan ayrılmış olur. Tarihsel öznenin varlığı Yusuf'un kişiliğinde şiirle gerçekleşir. Ancak bu gerçekleştirme Yusuf'u özne yapmakla kalmaz doğadan sonsuza dek kopmasına da neden olur. *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



Dilsiz çocuğun dile geçmesiyle birlikte tarihsel bir özne hâline gelmesi, doğanın ve babanın suskun zamandışılığıyla arasında bir gedik açılmasına sebep olur.

(doğa) artık onun bir parçası değil kovadaki bir yansımadan ibarettir. Yusuf ne yaparsa yapsın artık o doğaya ulaşmayı başaramaz. Sadece doğanın imgesine dokunması mümkündür.

Doğanın imgesine dokunmak şairle çocuğun yakınlığını gösterir. Deneyim ve dilsizliğin ikili yapısı çocuğu zamansızlıkla süreksizlik arasında bir hayalet hâline getirirken, şairin doğayla ilişkisi de kapanması sözkonusu olmayan bu gediğe temas eder. Yusuf'un şairliği, bir yandan bu gediği kapamaya çalışırken, mevcudiyetinin söylemi gerektirmesi gediğin varlığını sürekli hâle getirir.

Agamben başka bir eserinde doğanın sesiyle insanın dilini karşılaştırır; insan, ancak dilindeki sesi askıya alarak, erteleyerek düşünür der. Doğanın içinde insan, sesle kendisini tarihsel kılan dilin arasında, deneyimle hakikati anlatmak arasında kalır. Agamben'e göre ormanda yürümek, görünmeyen hayvanların seslerini dinlemek, düşünmek gibidir: "Düşünürüz –kelimeleri askıya alırız ve biz de dilde askıda kalırız– zira sonunda dildeki sesimizi bulmayı ümit ederiz."[6]

Bal filminin sonunda Yusuf'un atmacayı takip ederek ormana girmesi, ormanda ağaçların arasında uyuması da yaşadığı öznelliği düşündürür. Üstelik elini çenesine koyup gözlerini kapatması, sadece uyuduğunu değil düşündüğünü de ima eder. Doğanın sesleri arasında Yusuf, sahip olmaya başladığı söylemin açtığı gediği kapatmak istercesine, ağaçların içinde gözlerini kapayıp doğanın içinde uyumaya, kaybolmaya, sesini bulmaya çalışır, ama belki elinde tefek kürden ve şiirden başka bir şey kalmamıştır.

Semih Kaplanoğlu'nun *Bal* filmi, modern zaman tasarımına aykırı yapısı ve deneyimden yoksun kalan çağdaş in-

6 Giorgia Agamben, *Language and Death*, çev. Karen E. Pinkus ve Michael Hardt (Minnesota: University of Minnesota Press, 2006), s. 107.

sana deneyimi hatırlatmasıyla öne çıkar. Dilsiz çocuğun dile geçmesiyle birlikte tarihsel bir özne hâline gelmesi, doğanın ve babanın suskun zamandışılığıyla arasında bir gedik açılmasına sebep olur. Yusuf'un annesiyle ilişkisi, çocuğun dilden söyleme geçişinde önemli bir dönüm noktası teşkil eder. Yusuf, kadim deneyimin zamansızlığıyla gündelik hayatın zamanı arasında bir hayalet gibi dolaşarak gediğe vurgu yapar. İnsanın dille ilişkisi sadece özne olmasını sağlamaz, aynı ilişki doğayla kurulan teması da etkiler. İnsanın sesini askıya almasıyla doğayla arasında bir mesafe açılır. Mesafeyi kapatmak için elinde kalan tefekkür ve şiirden başka bir şey değildir. Üçlemenin son filmi *Bal*, içerdiği tefekkür ve şiir yoğunluğuyla sözkonusu insanlık durumunu anlatır.

Semih Kaplanoğlu ile Taşra ve Zaman ve Sinema*

Söyleşi: Fuat ER - Celil CİVAN

Semih Kaplanoğlu'nun sinema dili filmografisi boyunca değişiklikler gösterse de taşra ve merkez arasındaki gerilim, ev ve aile arayışı gibi izlekler yönetmenin sinemasında varlığını korudu. İlk filmi *Herkes Kendi Evinde*, isminin de ima ettiği gibi kendine bir ev ve aile, başka bir ifadeyle yuva arayan kahramanların kaygılarını anlatıyordu. İkinci filmi *Meleğin Düşüşü*, bu kez aynı kaygıları tersinden gösteriyordu. Filmin kahramanı Zeynep'in görünürde bir yuvası vardı ama yaşadığı ailevi ve toplumsal bunalımlar, bu evi bir yuva olmaktan çıkarıp bir kâbusa dönüştürüyordu.

Kaplanoğlu "Yusuf Üçlemesi"yle birlikte ilk filmlerindeki klostrofobik ve karanlık atmosferi dağıttığı gibi "kendi evine" ait aydınlık bir dilin peşine düştü. Minimal ve imgesel bir dilin öne çıktığı bu filmlerde, yönetmen temel izlekleriyle birlikte bu topraklara ait dilin geniş imkânlarını da kullandı. Sözkonusu üç film, Yeni Türk Sineması'nın öne çıkan öğelerinden taşrayı merkezin yanında yer alan, eksiltili bir imge olmaktan çıkarıp kendine has varoluşuyla ele aldı. Mevcut gerçeklik yerine rüyayı, doğrusal zaman yerine ânı öne çıkaran üçleme, yönetmenin de birçok yerde söylediği gibi estetik güzellik kadar ahlâki güzelliğe de vurgu yapıyordu. Bu anlamda "Yusuf Üçlemesi" aydınlık diliyle Yeni Türk Sineması içinde ayrıcalıklı bir yer edindi.

* Bu metin, 7 Ocak 2009 tarihinde www.kafaayari.com adresinde yayınlanan söyleşinin gözden geçirilmiş hâlidir.

Semih Kaplanoğlu'yla *Süt*'ün gösterime girmesinden hemen sonra konuştuk. Söyleşide yönetmenin temel izleklerinden üçlemede kullandığı imgelerin anlamlarına, film dilinde yer alan temel atıflardan zaman anlayışına kadar birçok meseleyi ele aldık.

Genelde taşra bir sıkıntı metaforu olarak kullanılıyor. Ancak siz taşrayı bir sıkıntı simgesinden ziyade, Yusuf'un haletiruhiyesinin bir alegorisi olarak şekillendiriyorsunuz. Taşranın durağanlığı, sükûneti, görselliği de bu alegori için poetik bir imkân sunuyor. Bu konudaki düşüncelerinizi merak ediyoruz.

Taşra kavramı, benim için insanın uzakta durduğu, uzakta kaldığı her şey gibi görünüyor. Çünkü taşra imge olarak, düşünce olarak, insanların genelde gittikleri noktadan tanımladıkları bir kavram. Oldukları yerde hiç kimse orayı taşra şeklinde tanımlamaz; kasaba olarak, doğduğu yer olarak tanımlar. Taşra kavramı daha çok merkezin, merkezdekilerin oraya dair bir tanımıdır. Bu filmlerdeki karakterlerin taşrayla ilişkileri, doğdukları, hayata başladıkları, adım attıkları yer olmaları vesilesiyle benim için önemli.

Bütün o sıkıntılar, taşranın daha bir sürü meselesi, yine hep dışarıdan, merkezden oraya bakıldığında tanımlanabilen durumlardır. Tabii ki bunların bir kısmını, belki de tamamını, orada ömürlerinin bir zamanını geçirmiş insanların tanımlamaları olarak algılayabiliriz. Ama benim için taşra, bir tür "sılayı rahim" gibi. Orayı içinde taşıdığımız ve ait olduğumuz bir yer, bir başlangıç noktası gibi görüyorum. Bu konuda iki türlü düşünce var kafamda. Bir tanesi şu anda Türkiye'de yaşanan hızlı değişim. Özellikle Anadolu'da, Antep, Konya, Kayseri gibi Anadolu'nun birtakım önemli merkezlerinde çok ciddi ve hızlı bir değişim yaşanıyor. Bu değişimle birçok şey aslında yerinden oynamış durumda. Tabii o değişimin ruhuna erişmek, o değişimi içindeki karakterlerle yansıtabilmek çok önemli. Açıkcası çok fazla önyargılı olmadan, çok fazla didaktikliğe başvurmadan ya

da fazlaca sosyolojik tasvirlere girişmeden taşraya bir durum olarak bakabilme ve karakterlerde nasıl bir değişime ya da ne gibi hislere, duygulara yol açtığını aktarma kaygısı taşıyorum. Taşra benim için bunları içeriyor.

Elbette aidiyet duygusu da var işin içinde. Taşra, merkezdeki adam için bir ayrılık duygusunu da ifade eder; ev, gerçek ev, doğduğu eve tekabül eder. Meselâ Fransız bir düşünür, Gaston Bachelard diyor ki: "İnsan ömrü boyunca aslında hep doğduğu evi arar. Doğduğu evin biçimine, yeni doğduğu, 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.

Bu anlamda aslında taşra Türk entelektüelinin zihnindeki olumsuz bir sıkıntıdan ziyade bir öz ve hakikiye de atıf yapıyor mu sizce?

Tabii ki... Aslında dünya genelinde düşündüğünüzde Türkiye de taşra oluyor. Her zaman bir merkezin dışında kalma durumu var. Bunun birçok açılımı var benim kafamda. Ama benim için aidiyet meselesini ve kendi hakikatini anlamak için gidilip bakılması gereken bir yer orası.

Anne ve Taşra

Bu bakımdan anneyle nasıl bir bağlantı kurabiliriz? Yani, sizin filmlerinizde psikanalitik bir okumadan ziyade anneyle taşra arasında bir bağ kurulabilir mi? Annedeki değişimle taşradaki değişim arasında bir bağlantı var mı?

Var tabii. Sonuçta bunu belki şu gözle görmek lâzım: Kadının görünürlüğü, karakteri, hayata katılma isteği ve ona belli oranlarda biçilmiş bir rolün artık onun tarafından terk edilmesi durumu sözkonusu. Kadınların bu anlamda bir istekleri, hayata katılma talepleri var. Sadece evde oturan, çocuklara bakan, evin birtakım işlerini yapan ve orayla sınırlı bir hayat ku-

ran kadın tasavvurunun dışına taşma isteğinin, bugün Türkiye'nin bütün katmanlarında, hayatın her alanında, taşrada, merkezde, her yerde var olduğunu söyleyebiliriz.

Bu sonuçta ataerkil bir ortamda yetişmiş genç insanlar için hem kadınlarla hem de anneyle ilgili meselelerde birtakım kırılmalara sebep olabilir. Tabii bunlar çok majör değişimler, çok sarsıcı durumlar değil. Kendi içinde evrilerek gelişen bir durum bu. Ama kadındaki bu değişimin erkeğin konumunu bir şekilde etkilediğini düşünüyorum. Aynı şey tabii ki anne için de geçerli. Düşünsenize, meselâ şu bile çok önemli bir değişim bence: Çocuklar hep anneleriyle beraber yaşarlarken şimdi artık anneler çalışmaya gidiyorlar, çocuklar ise evde ya da kreşteler vs. Bunun çok farklı bir mental dönüşüm yarattığından eminim.

Aslında en büyük sarsıntıyı da erkeğin üzerinde yapıyor herhâlde, yani erkek çocukları üzerinde...

Erkek çocukları üzerinde bir sarsıntı oluşturduğundan eminim. Çocukla annenin o biricik ilişkisi, çocuğun sosyal alana çok erken gidişiyle büyük bir kesintiye uğruyor. Bunun birçok şeyi çok köklü etkilediğinden eminim. Çünkü bizim toplumumuzda, meselâ yaygınlık yüzdesine bakarsanız, belki on beş, yirmi sene önceye kadar anneler evdeydi ve çocukların büyük bir kısmı evde büyüyüp yetişiyordu. Orada kopmaz bir bağ vardı. Belki bu, taşrada şu anda hâlâ bu şekilde devam ediyor. Ama orada da şehirleşme, sosyalleşme gibi birtakım meseleler sonucunda büyük bir çatırdama var bence; görünen bir durum bu. Boşanmalar, aile içindeki bir sürü sorun, küçük aileye dönüşme, göçler, yer değiştirmeler, yeni ve farklı kültürlerle karşılaşmalar vs. Şu anda buradan çok büyük bir enerji doğuyor; tabii bu enerji iki uçlu. Belki iyi bir noktaya götürüyordur, belki bazı hayatları olumsuz etkiliyordur. Çok da bir şey diyemeyiz, çünkü bu bir modernleşme deneyimi. Modernleşme konusunda diyebileceğimiz çok fazla bir şey yok.

Yusuf'un Çilesi

Süt, rüya tabirinde "ilim" anlamına geliyor. İlmin hedefi de nihayetinde kendini bilmek. Elbette bu "kendini bilmek" tasavvufi anlamda bir çileyi gerektirse de Yusuf'un kaygıları daha çok dünyevi. Annesinin bir adamla ilişkisini öğrenmesiyle, özellikle filmin ikinci yarısında Yusuf'un çilesi imgesel (estetik, ruhani) bir "hâl" alıyor. Burada dış dünyanın kaygılarıyla içsel tekâmülün çelişkili bir ilişkisi var. Bu noktada geleneksel ile modern arasındaki ilişki sinemanızda nasıl bir yer tutuyor?

Üçlemenin içinde en dünyevi gördüğüm film *Süt*. Çünkü bir tür kopuşun, anneden kopuşun, hayatla ilgili birtakım zorunlulukların meydana gelmesinin öncesindeki bir durumdaydı orada karakter. Ama birçok şeye birden maruz kalıyordu: Başka bir adamın annesiyle evlenmek istemesi ve kadının buna onay vermesi, askere gidememesi, sütün artık ekonomik anlamda onu geçindirecek bir değerinin kalmaması... Sadece şiir yazarak ve kendi yerleşik yaşantısını sürdürerek bütün hayatının devam edeceğini düşünürken her şeyin onu dönüştürmesi, değiştirmeye yöneltmesi, doğal olarak o karakteri kendi yatağından çıkardı. Burada kendi çilesini bir şekilde başlatan, ama bir yandan da içindeki birtakım duygular ve dürtüler yüzünden aslında çilesini daha dünyevi alanlara sıkıştırmaya başlayan bir süreç izliyoruz. Zaten *Yumurta*'yı da düşünürseniz, Yusuf'u götüren, koparan şey, kendini de, aslında kendini arayışını da bir şekilde örseleyip ortadan kaldırıyor. Ama büyük resim içinde onu tekrar kendine doğru döndürecek sürecin bir parçası bu. Yani o arada yaşadığı süreci, sürecin verilerini bir parça görüyoruz.

Değişen Zaman Tasavvuru

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 İslâm estetiğinin vurguladığı şekliyle "kendini keşf"e imkân tanıdığını söyleyebilir miyiz?

Bugün hayatımızdaki zaman algısı, zaman kavramı ve zaman arayışının, herhâlde 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 meselâ Haşim'in yazdığı bazı metinler var.

"Müslüman Saati" gibi.

Evet, o var meselâ. Öyle bir hayat ki insanların gündelik hayatı, eylemleri, yaşantı biçimleri beş vakte göre ayarlanmış. Aslında birçok şeyin ölçüsünün zaman olduğu da belli; meselâ Ramazan... Birçok şey zaman ölçüsüne göre algılanmış ve yerleşmiş. Bunun da doğal olarak mimaride ve daha birçok alanda karşılıkları var. Meselâ müziğimiz... Klâsik müzik dediğimizde, dinlenilen müziğin ritminin sunduğu bir zaman algısı var. Aslında Tanrı'nın koyduğu kurallar etrafında yaşanan bir hayat ve O'nun insan fıtratına uygun gördüğü bir zaman algısı sözkonusu burada. Tabii bu belli bir süreçten sonra tamamen değişiyor ve bugünkü zaman algısı meselesine geliyor. Ben sinemada toplumun ya da ülkenin köklerinde yer alan zaman tasavvuruna benzer bir şey yakalayabilir miyiz acaba diye düşünüyorum. Öylesi bir zaman tasavvurunu yeniden yaptığımız işin içine katabilir miyiz ve bu nasıl olabilir soruları etrafında dolaşıyorum.

Öte yandan şu da var: 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.

Sinemayı düşünürseniz bu bakımdan yüklü bir durumla karşı karşıyayız. Meselâ bir filmden bahsederken "zamanın nasıl geçtiğini anlamadım" deniliyorsa demek ki orada bir sorun var. Hâlbuki zaman bizim için bir nimet gibi. Çünkü bize verilmiş, bize ayrılmış bir zaman, bir süre var; yani ömrümüz. O sü-

recin 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. İnsanın hayat içerisinde bir eylemi gerçekleştirirkenki zamanına paralel bir zamanı yahut bir zaman algısını filmde de yaratabilir miyiz? Yani oradaki hareket, aksiyon neyse onu bire bir, kesmeden, kısaltmadan, parçalamadan verebilir miyiz? Zaten mizansenleri de bunun üzerine kurmaya çalışıyoruz; bu biraz da estetik bir mesele. Yani bu yöne doğru evriliyor, ama işin içinde bir gerçeklik meselesi de var.

Burada bir yandan dış gerçekliğe olabildiğince sadık kalmaya çalışıyorsunuz, bir yandan da karakterin iç dünyasını olabildiğince ortaya koymaya çabalıyorsunuz.

İkisinden bir tür ahenk çıkarmaya çalışıyorum.

Katmanlı Yapı ve Zamansızlık

İslâm'da sanat sadece estetik bir haz, duygu vermeyi amaçlamıyor. Meselâ bir kıssa, imgeselliği kadar öğreticiliği ve düşünceyi de aynı anda bünyesinde barındırıyor. Dolayısıyla İslâm estetiğinin hâkim olduğu çalışmalarda çok katmanlı bir yapıyla karşılaşıyoruz. Sizin filmlerinizde de bu tür bir kaygının varlığı sözkonusu mu?

Filmlerimin çok katmanlı olması için gayret gösteriyorum. Yani imgeselliğin düz okunmasının ötesinde ona başka katmanlarda da okunabilirlik kazandırmaya ve onu yaymaya yönelik bir derdim kuşkusuz var.

Aslında Orçun (Köksal) ile menkıbeler üzerine, onları nasıl günümüze dönüştürebiliriz, oradan nasıl bir şey çıkarabiliriz soruları üzerine düşünüyoruz. Ama bu, filmde aslında var olmakla beraber biraz gömük durumda zannediyorum. Burada büyük ihtimalle bir denge kaygısı var; yani didaktik bir noktaya gitmeme kaygısı... Biz Orçun'la *Mesnevi*'nin ilk beyitlerinden on sekiz tane hikâye çıkarabilir miyiz diye bir çalışma yapmış-

tık. O çalışmalarda, projeyle veya senaryoyla ilgili bizi en çok zorlayan şey, o öğreti kısmının ya da fikrin, düşüncenin, meselin inceltilmesi konusuydu. Çünkü incelttikçe bir şeyler kaybolmaya başlıyor. Meselâ bu konuda en başarılı adam Kieslowski; dini ve ahlâki öğretileri iyi formüle edebiliyor ve çok güzel dönüştürebiliyor.

Filmlerinizde menkıbelerin yapısına benzer bir zamansızlık var aslında.

Onu bir parça oluşturmaya çalışıyorum. Aslında çok fazla örnek yok önümüzde. Meselâ Kieslowski, Tarkovski, Bresson, Rohmer var. Hep yabancı isimler geliyor akla: Abbas Kiyarüstemi, Mecidi... Onun dışında bizim kendi alanımızda ya çok kaba, estetik dışı örnekler var ya da yok. O yüzden bu konunun üzerine daha fazla eğilmek, daha çok film yapmak gerekiyor.

Yine bu bağlamda konuşursak, bizim kültürümüzde rüya ve şiirin ilâhi bir tarafı var. Batı'ya baktığımızdaysa ya bir hastalık ya bir cinnet olarak gösteriliyor, öyle görülüyor. Burada Yusuf'un epilepsisiyle nasıl bir bağ kurabiliriz? Yani neden epilepsi?

Karakterin duyarlılığı konusunda o biricikliğini, aslında -kendi farkında veya değil- bir tür ilâhi yanının oluşunu, yani bu ilgiyi sağlayıcı bir nokta olarak...

Belki o öyle algılıyor gibi mi tasarladınız? Yani o epilepsi olarak algılanıyor seyirci tarafından ama...

Epilepsi zaten. Hiç şüphesiz epilepsi. *Bal*'da bu epilepsinin nasıl meydana geldiğini, yani nasıl ortaya çıktığını, nerden çıktığını, nasıl oluştuğunu bir şekilde göreceğiz. Ama hani o bir tür kontakt noktası benim için. Siz biraz önce dediniz ya, bir yerden sonra imgesel bir noktaya dönüyor film diye... Aslında o krizden sonra bir dönüşüm başlıyor. Bu filmin yapısına da, kurgusuna da yansıtmaya çalıştığımız, farklı bir algılama boyutuna

doğru açmaya çalıştığımız bir durum. Benzer bir şey *Yumurta*'da da vardır aslında. *Yumurta*'da Yusuf ip yapan adamın yanında düşer; ondan sonra filmde, o karakterin içinde bir değişim başlar.

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?

Bu güzel bir soru. Üçleme aslında benzer kaygıları taşıyor. Dikkat ederseniz Tarkovski'nin *Ayna*'sında üç temel dönem vardır: Çocukluk, yani küçük bir çocukluk evresi; altı-yedi yaşlarında bir çocuk olarak görürüz onu. Sonra sanırım on üç-on dört yaşlarında bir hâli vardır. Bir de yüzünü göremediğimiz bir anlatıcının olduğu bölüm vardır. Aslında o şimdiki zamana ait gibidir. Burada Üçleme'nin *Ayna*'yla bir yapı benzerliği var; üç filmin, ama üç ayrı filmin meydana getirdiği form bakımından.

Estetik ve Ahlâk

Filmlerinizde İslâmi estetiğe yaptığınız atfa dayanarak şunu soralım: "Güzel"i anlatmak kadar, "güzel"in iyi ve doğruyla alâkası hakkında ne düşünüyorsunuz? Filmlerinizin etikle nasıl bir ilgisi var?

Bu soruyu bence siz cevaplandırın. Var mı yok mu bilmiyorum. Var olmasını istiyorum, çünkü bu istekle, niyetle alâkalı bir şey.

Taşrayı bir hakikilik, bir öz olarak görmeniz var olduğunu gösteriyor zaten.

Bu konuda şöyle meseleler var kafamda. Karakterleri illâki nihilist bir yerden konumlandırmam. Karakterle izleyici arasında nefsani köprüler oluşturmamaya çalışırım. En azından iyilik duygusunun her şeyi kapsadığını, varlığımızın aslında iyilik hamurundan çıktığını, bu dünyada varoluşumuzun gerektirdiği sorumlulukları öğrenmemiz, anlamamız ve onları kendimiz-

den yontmamız, çıkarmamız için gösterdiğimiz çabaların önemli olduğunu düşünüyorum. Bu dünyanın sadece yeryüzüyle sınırlı olmadığını, başka bir zaman boyutu, daha büyük ve kapsayıcı bir zaman boyutu olduğunu düşünüyorum. İşte filmlerimi bütün bu niyetler etrafında kurma çabası içindeyim. Tabii ne kadarı filme geçiyor, ne kadarı kalıyor, ne oluyor bilmiyorum.

Bir de şöyle bir durum var: Biz Orçun'la bir yandan öğreniyoruz, okuyoruz, bir bakıma bir tür eğitim alıyoruz. Çünkü bu öyle bir alan ki o alanda bir şeyler yapabilmek, ancak yeni bir çaba ve kalp ilmiyle ilgili bir çalışma gerektiriyor. Ayrıca bütün bir literatürü okumak, oralardan birtakım unsurları devşirip bu tarafa çekebilmek, nasıl yapabiliriz, nasıl dönüştürebiliriz gibi meseleler üzerine düşünmek gerekiyor. Bir yandan da çalıştığımız medyanın kuralları, sinemanın kendi kuralları, hem ekonomik hem yaygınlaşma hem de üretme vs. anlamında giderek nazikleşiyor. Çünkü bir ekip kurmanız ve ekibin sizinle aynı dili konuşması gittikçe zorlaşıyor. Bir şekilde, o niyeti daha da artırarak, daha da güçlendirerek bunu sürdürmek istiyoruz.

"Filmler Her Zaman Eksiktir"

Filmlerinizde dış gerçekle içsel olanın ilişkisi bağlamında kafanızdaki filmle gerçekleştirdiğiniz film arasında örtüşmeyen yerler var mı?

Muhakkak var. Zaten her zaman için işin özünde olan bir şey bu. Ama bir konuda esnek olmak gerek; ben onu öğrendim zamanla. Meselâ bir sahne yazıyoruz, çekime başlıyoruz vs. Ya oyuncudan ya başka bir sebepten o bir türlü olmuyor, bir şey çıkmıyor ortaya. O zaman ya o mizanseni değiştiriyoruz ya da bazen oyuncuyu değiştiriyoruz. Bütünü düşündüğümüzde, montaj aşamasında meselâ, yüzlerce kere, keşke şöyle çekseymişiz, şöyle baksaymış, şöyle bir şey yok mu dediğimiz oluyor. Sinema öyle bir alan ki, ne çekerken ne yazarken ne de montajda hiçbir zaman tamamlanmıyor; aslında film bittiğinde bile...

Bu da çok normal; bizler aciz kullarız, nereye kadar, ne kadar anlatabiliriz bir şeyi? Yani ne kadar yapabiliriz bunu? Elimizden geldiği kadarını yapmaya çalışıyoruz.

Ama orada çok fazla müdahale edemiyorsunuz herhâlde değil mi, yani montajda yeniden çekelim demiyorsunuz?

Öyle oluyor. Çünkü artık bütün ekibi toparlayıp oraya gitme vs. sorunu var. "Artık olan olmuş, elimizden gelen bu, n'apalım" diyoruz. Elimizde olanlardan bir şey çıkarmaya çalışıyoruz. Çünkü gerek ekonomik olarak, gerek başka sebepler yüzünden bunu yapabilmek mümkün değil. Ama meselâ dijital çalışsak, o zaman çekerken zaten sonsuz kere tekrar etme hakkınız var. Beğenmedin diyelim, al gene o kamerayı, git, çek. Film çok çetrefil bir hadise; materyal çok pahalı, süreci çok farklı... Laboratuvarda yıkanıyor, geliyor vs. bir sürü süreci var. Ekonomik olarak da daha yüksek bir gider ortaya çıkarıyor. O bakımdan dijital de çekseniz, öyle de böyle de bu zaten olacak; yani filmler her zaman eksiktir.

Semih Kaplanoğlu: *"Sinemayı Görüntüye Hapsetmemek Gerek"**

Söyleşi: Tuba DENİZ - Ayşe PAY

"İnsan bu dünyada bir rüyadadır. Bu yüzden tabir etmesi emredilmiştir." der İbn Arabî. Tabir etmek, yani karşıdan karşıya, öte tarafa geçmek, nehri geçmek... Zira rüya tabircisi görülen suretlerin ötesine gider, onların manalarına ulaşır.

Semih Kaplanoğlu'nun Altın Ayı ödüllü filmi *Bal* da tabir edilmeyi bekleyen bir rüya gibi; her izleyeni bir yakadan öte yakaya geçirmeyi vaat ediyor. Filmdeki görüntüler anlaşılmayı bekleyen bir şiirdeki sözcükleri hatırlatıyor; okundukça açılıyor, anlaşıldıkça çoğalıyor... Kaplanoğlu ile yaptığımız röportajda *Bal*'da gördüklerimizin üzerindeki sırları aralamaya, onların ötesine geçmeye, özetle bir taraftan diğer tarafa geçmeye çalıştık.

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?

Tam anlamıyla öyle bir düşünce değildi, ama film izleyiciye bir güzellik duygusu versin ve bu da kâinatın yaratıcısına karşı bir derinlik ve şükran duygusu yaratsın istedim. Film yapmak, benim için bu duyguyu ortaya çıkarmakla eş bir şey. Bu şekilde yola çıkıp bunu yapabilmeniz çok kolay olmayabilir; o dili kurmak, hissettirmek... Bunun için belli referanslara ihtiyacımız

* Bu söyleşi, *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*'nin 16. sayısında (Mayıs-Haziran 2010) yayımlanan metnin gözden geçirilmiş hâlidir.

var; Yusuf kıssası, filmin başındaki karanlıktan gelen "Oku!" emri gibi. Bunlar derinleşmeyi, dikeyleşmeyi ve belli hisleri ortaya çıkarmayı sağladı. Burada asıl önemli olan niyet tabii. O niyetle mizansenleri oluşturmaya başladığınızda, oyuncu yönetimi gibi birtakım başka şeyler de ister istemez yerine oturuyor.

Filmlerinize hâkim bu ritim, aslında televizyon ve anaakım sinema aracılığıyla alıştırıldığımızın çok dışında.

Holivud ya da televizyon estetiğiyle ben hiçbir şeye nüfuz edemeyeceğimizi düşünüyorum. Onların hepsi uçar gider, hakikati kucaklamaz. Aynı duyguları veren farklı, hızlı yöntemler de geliştirilebilir tabii. Fakat ben yapmaya çalıştığım şeyin böyle olması gerektiğini derinden hissediyorum.

Tevhidi bir iş yapacaksak parçalamaktan kaçınmamız gerekiyor; benim bulduğum yegâne yöntem bu. Zaman ve mekân duygusu çok önemli; parçalanmaması elzem. Çektiğimiz her bir plânın sorumluluğunu, idrakini taşımamız önemli. Tabii ben de her filmde bu dili biraz daha öğreniyorum: Ahenk, ses, yavaşlık, hızlılık... Doğanın, kozmik olanın ritmiyle bunun yapılabileceğini düşünüyorum. Semayı ele alalım meselâ, otuz saniyede hızla yapılsın. Böyle bir şey olabilir mi? Burada bir gelenek var. Siz o gelenekten kopup, modern zamanın icadı sinema hızlıdır derseniz bu sanat mühendisliği olur ve buradan bir şey çıkmaz. Bu konuda benim kafam çok net.

Modern dönemde tabiat, zaman, mekân hep bir rekabet unsuru; bedeninizle bile yarışıyorsunuz. Hâlbuki filminiz zaman ve mekân ile yarış hâlinde değil, hayatın içinden bir soluk gibi geçip gidiyor.

Bizim en büyük sorunumuz günlük hayatta idrak edememek, fark edememek, algılayamamak ve görememek. Hâlbuki Kur'an-ı Kerim'de görmek üzerine o kadar çok şey söylenmiş ki. Kalplerin, gözlerin görememesi ya da hissetmek üzerine; "şah damarından yakın olmak" gibi.

Tabii biz her şeyi göremiyoruz, idrak edemiyoruz. Biz şu an buradayız ve sadece burayla mı sınırlıyız? O zaman daha geniş, daha derin bir algı yaratmamız gerekiyor. Dediğim gibi sinemanın temel meseleleri zaman, mekân diye düşünüyorsanız o derinliği yansıtmamız ve parçalamamamız önemli. Kameranın kesmeleri, kısaltmaları, bizim görebileceğimiz, sezebileceğimiz ve kalbimizle algılayacaklarımıza engel olabilir.

Akıldan çok kalp sanki sizin önceledığiniz...

Ama akıl da aynı zamanda; akleden "kalp". Ben çok akli bir yapı da kurduğumu düşünüyorum.

Rüyalar, Tabirler, Hayat ve Sinema...

Yusuf kıssası Bal'da daha da belirginleşiyor; baba Yakup, rüyalar, ceylan... Bu özel bir tercih miydi?

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 olmadığımızı hissettirmesiydi amacım. Mekânı, nesneleri, her şeyi öyle kullandım.

Miraç gecesi çocuğun kovadaki suda ay suretini gördüğü ve o imajın bozulup tekrar ortaya çıktığı sahnede de benzer bir amaçla hareket ediliyor sanki.

Ayın sudaki yansımasının bozulup yeniden oluşması, dün-

yanın görüntüsü, algımız hakkında. Aynı zamanda ayın yarılması ve tekrar birleşmesi de anlaşılabilir buradaki imajdan.

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

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

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

Rüyaya benim atfettiğim şey o. Filmlerin de rüya olduğunu ve yorumlanmaya ihtiyaç duyduğunu düşünüyorum. Diğer türlü rüya değil kâbus oluyor. Rüya olmalı ki yorumlanabilmeli. Krizi de öyle düşündüm. Baba ile oğul arasında bir iz lâzımdı. Her sara krizinde cenneti hatırlatan bir alan açmaya çalıştım. *Süt*'te motosikletten düştükten sonra su, doğa sesiyle bunu denedim. *Bal*'da yine ormandaydı, su kenarındaydı kriz sahnesinde. *Yumurta*'da da çıkrık dönüyordu. Bütün epilepsi sahnelerini üst üste koyduğunuzda üç boyutlu bir şey çıkar diye düşünüyorum.

Şiirle Dilin Mahkûmiyetinden Kurtulmak

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.

Rimbaud'un ilk şiiri o. Bu şiir bana modern zamanın, günümüz sanatının başnoktası 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.

Tarkovski sinemanın şiirselliğinin simgeselliğe aykırı olduğunu vurgular. Film analitik bir yapıya sahipse bir formül çözer gibi okuyabilirsiniz onu. Hâlbuki şiirsel anlatım çok daha katmanlı bir yapı kurar ve yoruma açar kendini.

Tarkovski'nin *Kurban* (1986)'ında meselâ Hz. İbrahim ile Hz. İsmail'in kıssası tam olarak oturuyor. Onların hizmetçisi olan kızda Hacer'i bile görüyorum. Kızın bir ileri bir geri koşuşu vardır. Bunların hiç rastgele olduğunu zannetmiyorum. Film başladığında çocuk boynundan ameliyat olmuştur; bir kurban denemesi yapılmıştır ve çocuk da bunu kabul etmiştir. Çocuk babası yokken de ağacı sulamaya devam eder; en kaotik dönemde bile.

"Sadeleşme, benim sinemayla ilişkimde şiirden edindiğim yegâne disiplindir." diyorsunuz bir röportajınızda...

Şiir, bu ülkede yaşadığımız için genlerimizde olan bir şey. Benim sanatla ilk karşılaşmam da şiirle olmuştur. Hâlâ ilgiliyim şiirle ve onun vermiş olduğu bir disiplin var. Az kelime kullanmak, az şeyle çok şey anlatmak. Bu şiirsel anlatımı sinemaya uygulamaya çalışıyorum, eksilterek anlatmaya...

Şiir, gündelik dilin yetersiz kaldığı yerde ortaya çıkan bir şey aynı zamanda.

Şiir dili kıran, bizi dilin mahkûmiyetinden kurtaran bir şey.

Sizinki de görüntüyü biraz görüntüden kurtaran bir şey diyebilir miyiz?

Bizim geleneksel sanatlarımızda da soyutlama, tekrar eden ritim duyguları vardır. Bu soyutlama meselesini çok önemli buluyorum. Batı geleneğinde daha figüratif bir anlatım sözkonu-

su; son yüzyılda soyuta döner. Fakat bu da bizim anladığımız şekilde soyutlama değil. Bizim için kelimeler kutsal. Hat sanatını düşünün, hem görsellik hem de onların işaret ettiği manalar ve o manaların güzelliğini ve hareketini hissettirmek vardır. Her bir görüntü de bir soyutlamaya sebep olabilir. Görüntü ile ilişkimizin bize ait kısmından bahsediyorum. Sadece fotoğraf, suret, görüntü ile sınırlı değil bu; idrak, algı meselesi. Bizim üzerine ekleyebileceğimiz farklılıklar var. "Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?" (Sezer Tansuğ, Tonguç Yaşar, 1970) filmini düşünün meselâ. Ne kadar farklı bir okumadır. Hem içerideki manayı veriyor hem onu estetize ediyor hem de yeni bir şey olarak karşımıza çıkarıyor. Sinema yaparken aslında bütün bunlardan öğreneceğimiz çok şey var. Sinemayı sadece görüntüye, kuru görüntüye hapsetmemek gerekiyor.

> Bal'da çocuğun yeryüzündeki dile uyumsuzluğu ile bir başka dile yol alması var. Bir eksiklik ama bir imkâna dönüşüyor. Bu filmin bütününe yayılmış. Bal'la sinematografik anlamda kazandığınız yetkin dilden sonra Yumurta'yı çekseymişsiniz nasıl olurdu diye düşünmeden edemiyor insan. Bal'da çocukluğun o bakir alanına, beraklığına dokunuyorsunuz. Yumurta'da ise araya o kadar çok perde giriyor ki...

Çok acı değil mi? Bir çocuk var, *Bal*'daki Yusuf; biz seyrederken onun ne olacağını biliyoruz. O sonra o çocuk oluyor, sonra o adam. Hayatta bir cevheri var. Aslında hepimizde yok mu? Üçlemeyi sondan başa çekmiş olmanın en önemli kısmının bu olduğunu düşünüyorum: Bizi en acıtan ve en çok umut veren böyle bir şeye, çocukluğa sahip olduğumuzu bilmemiz; onu tekrar keşfedebileceğimizin habercisi. Ne kadar kötü olsak da, kötü yaşasak da aslında bizde mevcut olan bir kaynak bu. Biz bu dünyadaki varlığımızın nereye bağlı olduğunu biliyoruz. Üçlemeye baştan başlasak belki bu kadar etkili olmazdı.

> Yumurta'da Yusuf karşısına çıkan köpeğin bir nevi onu durdurmasıyla şehre dönmekten vazgeçiyor; Süt'te bir balık annesinin evlen-

mek istediği adama taş atmaktan onu alıkoyuyor; Bal'da bir arı defterine konarak adeta onu babasının ölümünden haberdar ediyor. Filmde tabiat daima konuşuyor. Hâlbuki günümüzde tabiatın sesini duymadığımız ölçüde maneviyattan da uzaklaştık.

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.

Tarihselliği, İnsan İcadı Bir Çerçeveyi Kırmak...

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

Üçlemenin üzerine düşünmeye başladığım andan itibaren her hikâyenin şimdiki zamanda geçmesini istedim. Bu da demek ki üç tane Yusuf var, o zaman üçünün de soyadı birbirinden farklıdır. Çünkü karakterler ne kadar ayrı da olsa özleri itibarıyla çok da farklılık taşımadıklarını düşünüyorum. O yüzden de kendimce böyle bir mantık çerçevesine alarak, üç ismi değiştirerek bunun olabileceğini düşündüm. Bire bir kronolojik yapı kurmak istemedim.

Tarihsellik bizi "insan icadı" bir çerçeveye yerleştiriyor; bu belâlı 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. Her filmde karakterlerin belirsiz bir noktaya bakışları vardır. Aslında o nokta, onların diğer filmlerdeki belirsiz bakışlarıyla birleşir. Kız

orada kazak örüyordur; adam çerçevenin dışına doğru bakar, düşünür, aklından bir şey geçer. Aklından geçen şey, *Bal*'daki annenin örgü ördüğü ve "Yusuf, acıktın mı oğlum?" diye sorduğu sahneye göndermedir aslında. Filmin içinde bileşkeler var. O yüzden ben hepsinin şimdiki zamanda geçmesini istedim. *Bal*'daki çocuğun takvimden tarihi okuduğu an dışında keskin bir tarihselliğe de hapsetmedim.

Bal filmi, bütün bu konuştuklarımız çerçevesinde kendi kaynaklarımızdan beslenerek, kaba bir anlatıma düşmeden ne kadar güçlü eserler ortaya çıkarılabileceğinin de bir örneği oldu. Pek çok yönetmen adayı için de cesaret vericiydi gerçekten.

Benim için film çekerken ikinci, üçüncü niyetlerden biri de o cesareti genç arkadaşlara verebilmek. Girdiğimiz alan çok mümbit, fakat pek örnek yok. Uluslararası alanda sadece birkaç yönetmen var. İbn Arabî gibi kaynakları okudukça, derinleştikçe görüyorum; o kadar çok dile getirebileceğimiz, faydaya vesile olabilecek eserler üretilebilir ki...

"Ben idraki"ni oluşturan bir geleneği, birikimi sinematografik alana "ruhunu", "özünü" bozmadan nasıl aktarabiliriz ve anlatımı çok boyutlu imgeler yoluyla nasıl dönüştürebiliriz? Bunlar çabamıza nasıl bir katkı sağlar? Sürekli bunlara kafa yoruyorum. Niyetim hep şu: Yaptığımız filmler hayırlara vesile olsun. Bu çok basit bir şey gibi algılanabilir ama öyle. Mümkün olduğunca bunun için çaba sarf ediyorum. Nihayetinde bütün amaç kendi tanıklığımızı, şahitliğimizi aktarabilmek.

Biyografi

Semih Kaplanoğlu, 1963 İzmir doğumlu. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nden 1984 yılında mezun oldu. Önce reklâm yazarlığı, ardından Suha Arın yönetmenliğindeki Eski Evler-Eski Ustalar ve Mimar Sinan belgesellerinde kamera asistanlığı yaptı. Diploma filmi Mobapp (1984) dışında Asansör (1993) adlı bir kısa film çalışması daha yaptı. 1987-2003 yılları arasında plastik sanatlar ve sinema üzerine yabancı dillere de çevrilmiş makaleleri, Gergedan, Gösteri, Cumhuriyet ve Sanat Dünyamız gibi dergilerde yayınlandı. Özel bir televizyon kanalı için Şehnaz Tango dizisinin 52 bölümünü yazdı ve yönetti. İlk uzun metraj çalışması Herkes Kendi Evinde'den itibaren filmleriyle ulusal ve uluslararası film festivallerinde pek çok ödül kazandı.

Filmografi

Herkes Kendi Evinde

2001, Türkiye, 110'

- İstanbul Film Festivali, 2001, En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Görüntü Yönetmeni
- Ankara Film Festivali, 2001, En İyi Film, En İyi Görüntü Yönetmeni
- Orhan Arıburnu Ödülleri, 2001, En İyi 2. Film, Bilge Olgaç Jüri Özel Ödülü
- Sinema Yazarları Derneği Ödülleri 2001, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Erkek Oyuncu
- Uluslararası Singapur Asya Film Festivali, 2002, En İyi Yönetmen Gümüş Ekran Ödülü

Meleğin Düşüşü

2005, Türkiye-Yunanistan, 90'

- Nantes 3 Kıta Film Festivali, 2005, En İyi Film
- Barcelona Alternatif Film Festivali, 2005, En İyi Film
- Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2005, Fipresci Ödülü, En İyi Görüntü Yönetmeni
- Uluslararası Ankara Film Festivali, 2005, Jüri Özel Ödüllü, Umut Vaad Eden Kadın Oyuncu Ödülü
- Antalya Film Festivali, 2005, En İyi İkinci Film, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Ses Tasarımı, En İyi Laboratuvar
- Kerala Uluslararası Film Festivali, 2006, En İyi Film
- Türkiye-Almanya Film Festivali, 2006, En İyi Film Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu

Yumurta

2007, Türkiye, 97'

- Bangkok World Film Festivali, 2007, En İyi Yönetmen
- Sevilla Film Festivali, 2007, Eurimages Ödülü
- Estoril European Film Festivali, 2007, İkinci Film Ödülü
- Eurasia Uluslararası Film Festivali, 2007, NETPAC En İyi Asya Filmi Ödülü
- Saraybosna Uluslararası Film Festivali, 2007, En İyi Kadın Oyuncu
- Valdivia Uluslararası Film Festivali, 2007, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu
- SİYAD Ödülleri, 2007, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Kurgu
- Antalya Altın Portakal Film Festivali, 2007, En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Kostüm
- Yeşilçam Ödülleri, 2007, Digiturk Genç Yetenek Ödülü
- Fecr Film Festivali, 2008, En İyi Yönetmen, Teknik ve Artistik Başarı Ödülü
- Nurnberg Türk-Alman Film Festivali, 2008, En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü
- Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2008, En İyi Film Altın Lale Ödülü

- Ravenna Mosaico d'Europa Film Festivali, 2008, En İyi Film Ödülü
- Seul Uluslarası Film Festivali, 2008, En İyi Film
- Romanya Anonimul Film Festivali, 2008, En İyi Görüntü Ödülü
- Medfilm Festivali, 2008, Eurimages Italia Ödülü

Süt

2008, Türkiye-Fransa-Almanya, 102'

- Venedik Film Festivali, 2008 (Prömiyer)
- Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2008, Fipresci Ödülü, Radikal Halk Jürisi Ödülü
- Granada Cines del Sur Film Festivali, 2009, En İyi Erkek Oyuncu

Bal

2010, Türkiye-Almanya, 103'

- Berlin Film Festivali, 2010, En İyi Film Altın Ayı Ödülü, Ekümenik Jüri Ödülü
- Londra Türk Filmleri Festivali, 2010, Golden Wings Dijital Dağıtım Ödülü
- Asya Pasifik Ekran Ödülleri, 2010, UNESCO Ödülü
- Hamedan Çocuk Filmleri Festivali, 2010, Altın Kelebek Ödülü
- Dünya Sineması Ale Kino Festivali, 2010, Halk Ödülü
- Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2010, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü, Radikal Halk Ödülü, Jüri Özel Ödülü
- Adana Altın Koza Film Festivali, 2010, En İyi Film Ödülü, SİYAD En İyi Film Ödülü, Jüri Özel Ödülü
- Dadaş Film Festivali, 2010, En İyi Yönetmen

Hayal Perdesi Kitaplığı

Yönetmen Sineması



Küre Yayınları'nın Yeni Türk Sineması'nın önde gelen isimlerine yer verdiği Yönetmen Sineması serisi, yönetmenlerin sinema serüvenlerine giriş niteliği taşıyan yazılardan oluşuyor. "Yerli sinema" kavramının da irdelendiği yazılar çeşitli disiplinlerden hareketle farklı bakış açıları sunmayı amaçlıyor.

Serinin diğer kitapları:
Derviş Zaim
Nuri Bilge Ceylan
Zeki Demirkubuz
Ahmet Uluçay

SEMİH KAPLANOĞLU

Yeni Türk Sineması'nın önde gelen isimlerinden Semih Kaplanoğlu, ilk filminden itibaren yuva ve aile arayışını anlattı. Yusuf Üçlemesi'yle ilk iki filmin karanlık havasından kurtulup daha şiirsel ve minimal bir sinemaya yönelen Kaplanoğlu, üçlemeyle sadece yeni Türk sinemasında önemli bir yer kazanmadı; bu topraklara özgü estetik bir dilin sinemaya nasıl yansıtılması gerektiğine dair ipuçlarını da gösterdi.

Kitaptaki yazılar, Kaplanoğlu'nun işlediği izlekler üzerinden farklı okumalar sunuyor. Felsefeden psikanalize, sosyolojiden estetiğe kadar çeşitli disiplinlerden hareketle Kaplanoğlu'nun sinema serüvenini ele alan yazılar, yönetmenin sinemasına giriş niteliğini taşıdığı gibi sözkonusu giriş için farklı bakış açıları sunmayı amaçlıyor.

9 789756 614921