



T.C
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA VAROLUŞSAL İZLEKLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Mücahit Onur DİRİL

Danışman
Doç. Dr. Mehmet IŞIK

Ocak2020
BATMAN



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL VE ONAYI

Doç. Dr. Mehmet IŞIK danışmanlığında Mücahit Onur DİRİL tarafından hazırlanan “Semih Kaplanoğlu Sinemasında Varoluşsal İzlekler” adlı tez çalışması 06/01/2020 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Başkan

Doç. Dr. Mehmet IŞIK

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet CEYHAN

İmza

M. Işık

O. Atamer

M. Ceyhan

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

F. Korkmaz
Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ
Enstitü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış/akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez ve Seminer Yazım Kılavuzu kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules/ethical conduct and Batman University Institute of Social Sciences' Thesis and Seminar Writing Guide. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.



Mücahit Onur DİRİL

Tarih: 06.01.2020

TEŞEKKÜR

Zorlu ve yorucu tez çalışmasının birinci kuralı, inancı ve duygusal desteği ile sizi sürekli diri tutan bir yakınınızın olmasıdır. Bu yakınlığı sonuna kadar gösterip bana destek olan eşim Zeynep Diril'e, yaramazlığı ve bilgisayarımı kurcalaması ile önümde engel gibi duran ama gülüşü ile zihnimi arındıran henüz bir yaşındaki kızım Müberra Diril'e teşekkür ederim.

Akademik bilgisinin yanında psikolojik olarak da beni sürekli diri tutup çalışmama şekil vermemde, tamamlamamda büyük emeği olan tez danışmanım Doç. Dr. Mehmet Işık hocama teşekkür ederim.

Çalışma sürecince tecrübesinden istifade ettiğim Veysel Yıldızhan'a teşekkür ederim. Motivasyonumu sağlamamda bana yardımcı olan değerli kalabalığının üyeleri; Taha Abdulaziz Bağlan, Veysel Yürekli, Seyfullah Diril, Musab Bağlan, Ahmet Yürekli, Mehmet Diril, Hüseyin Bağlan, Celal Bağlan, Emine Güzel, Medine Ağar, Nebahat Durmaz, Cahver Yıldırım, Adnan Yıldırım, Şenol Mücde, Duygu Atlan, Uğur Kavkacı, Hasan Eraslan'a Teşekkür ederim.

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA VAROLUŞSAL İZLEKLER

Mücahit Onur DİRİL

BATMAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

2020, 104 Sayfa

Jüri

Doç. Dr. Mehmet IŞIK

Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet CEYHAN

Sanatın doğuşu ve gelişimi sürecinde insan sürekli ön planda durmuş kendi yaşamı ile sanatı şekillendirmiştir. Bu şekillendirme aşamasında sanatı oluşturan insanın tasarım zihniyeti önemli rol oynamıştır. Yaşamın değişimi sanatın farklı alanlara evrilmesine ve farklı türlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanatın türleri ve dalları ortaya çıkmış farklı alanlarda boy göstermeye başlamıştır. Fakat sanat hiçbir zaman kendi içerisinde yer alan anlam bütünlüğünü kaybetmemiştir. Sinema ise bu bütünlüğü görsel ve işitsel anlamda korumaya çalışan sanatın vazgeçilmez dalıdır. Yaşamı ve insanı anlamlandırma sürecinde görsel ve işitsel mekanizmaları kullanarak bir çok katkıda bulunmuştur. Felsefe ailesinin aykırı genç üyesi varoluşçuluk sinemaya da etki etmiş ve bu alanda sivrilmiş bir duruş sergilemiştir. İnsan ve yaşama dair anlamları, soruları, düşünceleri farklı bir yaklaşımla ele alma süreci başlamıştır. Tarkovski ve Bergman gibi isimler sinemada bu yaklaşımın öncülüğünü yapmıştır. Türk sinemasında ise Ömer Kavur, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu ile varoluşçuluk şekillenmiştir.

Ülkemizi 2020 de ABD de yapılacak olan 92. Akademi Ödülleri'nde (Oscar) Türkiye adına temsil edecek olan Semih Kaplanoğlu en önemli auteur yönetmenlerimizdendir. Minimalist sinema tarzı ile dünya çapında saygı gören Kaplanoğlu varoluşçu felsefenin etkilerini sinemasında olağanca belirgin şekilde hissettirmiştir. Karakterleri ve sahneleri ile varoluşçu felsefenin sorduğu sorulara eşdeğer sorular soran, izleyicinin iç dünyasında bir aydınlanma başlatmak isteyen Kaplanoğlu Sineması'nda varoluşsal izlekler incelenmiştir. Varoluş felsefesinin önde gelen isimleri Sartre, Nietzsche, Heidegger, Kierkegaard, Jaspers, Scheler, Bergson'dan etkilenen Kaplanoğlu filmlerindeki Yusuf, Erol, Cemil karakterleri ile izleyiciye bu isimlerin düşüncelerini sinema yoluyla başarılı bir şekilde aktarmıştır.

Anahtar Sözcükler: Bal, Buğday, Semih Kaplanoğlu, sinema, Süt, Varoluşçuluk, Yumurta, Yusuf Üçlemesi

ABSTRACT

MS THESIS

EXISTENTIAL THEMES İN SEMİH KAPLANOĞLU’S FİLMOGRAPHY

Mücahit Onur DİRİL

**INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES OF BATMAN UNIVERSITY
THE DEGREE OF MASTER OF CINEMA AND TELEVISION**

Advisor: Doç. Dr. Mehmet İŞİK

2020, 104 Pages

Jury

Doç. Dr. Mehmet İŞİK

Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet CEYHAN

During the process of emergence and development of the art human being stood in the foreground and formed the art with his own life. At this forming level the design logic of human being who has generated the art has played a significant role. The change of life has brought the evolvement of the art into other fields and emergence of the different sorts of itself. The sorts and branches of the art have emerged and started to appear in other fields. But the art at no time lost its cohesion that it has within itself. Meanwhile, cinema is the indispensable branch of the art which tries to preserve this cohesion both visual and auditory. During the process of interpretation of life and human being with the usage of visual and auditory mechanisms it contributed much. As a young and repugnant member of the philosophy the existentialism has effected cinema as well and presented a sharp stance in this field. A new process of the evaluation of meanings, questions and ideas on human being and life through a different approach had started. Individuals like Tarkovski and Bergman have pioneered this approach in cinema. In Turkish cinema, however, existentialist cinema has been formed by Ömer Kavur, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan and Semih Kaplanoğlu.

Semih Kaplanoğlu, who is going to represent Turkey at the 92nd Academy Awards (Oscar) that will be held in US in 2020, is one of our best auteurs. Kaplanoğlu who has a worldwide fame with his minimalist cinema style has made the effects of existential philosophy as evident as much in his cinema. In this respect, the existentialist themes of Kaplanoğlu’s Cinema which asks questions that are equivalent to the questions posed by the existential philosophy via his characters and scenes and aims to start an enlightenment in the inner world of audience have been analyzed. Kaplanoğlu, who has been effected by the prominent figures of existentialist philosophy like Sartre, Nietzsche, Heidegger, Kierkegaard, Jaspers, Scheler and Bergson, in his films with his Yusuf, Erol and Cemil characters had transferred these figures’ ideas to the audience successfully via cinema.

Key words: Bal, Buğday, Existentialism, cinema, Turkish cinema, Semih Kaplanoğlu, Yusuf Üçlemesi, Süt, Yumurta

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
GİRİŞ	1
BÖLÜM I.....	7
1.1 VAROLUŞÇULUK	7
1.1.1 Varoluşçuluğun Tarihçesi	7
1.1.2 Varoluşçuluk Felsefesi.....	10
1.1.2.1 Tanrıtanımaz Varoluşçuluk	12
1.1.2.2 Din Odaklı Varoluşçuluk	16
BÖLÜM II	21
2.1 SİNEMADA VAROLUŞÇULUK.....	21
2.1.1 Sanatta Varoluşçuluk.....	21
2.1.2 Sinemada Varoluşçuluk	23
2.1.3 Türk Sinemasında Varoluşçuluk	28
2.2 SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI.....	31
2.2.1 Auteur Yönetmen Semih Kaplanoğlu.....	31
2.2.2 Semih Kaplanoğlu Sineması	33
2.2.3 Kaplanoğlu Sinemasında Varoluşçuluk.....	40
BÖLÜM III.....	44
KAPLANOĞLU SİNEMASINDA VAROLUŞSAL İZLEKLER	44
3.1 KAPLANOĞLU SİNEMASINDA VAROLUŞSAL İZLEKLER	44
3.2 BUĞDAY (GRAİN)	44
3.2.1 Filmin Konusu.....	45
3.2.2 Buğday Filminin Varoluşsal Açıdan İncelemesi	48
3.3 YUSUF ÜÇLEMESİ.....	67
3.3.1 Bal Filminin Konusu	71
3.3.2 Bal Filminin Varoluşsal Açıdan İncelenmesi	74
3.3.3 Süt Filminin Konusu.....	82
3.3.4 Süt Filminin Varoluşsal Açıdan İncelenmesi.....	85
3.3.5 Yumurta Film Konusu	92
3.3.6 Yumurta Filminin Varoluşsal Açıdan İncelenmesi	94
SONUÇ	103
KAYNAKLAR	107

GİRİŞ

1.1. Sorun

Sanat, tıpkı evren gibi genişleyen ve her şeyi kapsayan bir yapıdır. İçerisinde birlikleri ve zıtlıkları barındıran, anlamları ve anlamsızlıkları irdeleyen bir yapıyı barındırır. Fakat bu yapı her ne olursa olsun mutlaka öznel bir görüş veya düşünce ile yorumlanıp yeni bir bakış açısı, yeni bir anlam kazanır. Bu da sanatın sürekli genişlemesine ve yeni değerler kazanmasına sebep olur. Öznel bir anlam ve değer üreten sanat, aslında yeni anlamlar için bir araç haline dönüşür. Bu araç kullanım tekniği ve şekli ile yeni bir tasarım üretir. Öznel tasarımlar her şeyden önce kendi içine dönüktür. Bu tasarımların sahibi sanatçı ise sonuca kendi bilinci üzerinden ulaşır ve bu bilinç üzerinden kendi anlatısını gerçekleştirir. Bilinç sınırsızdır, dolayısıyla sanatçının anlam dünyası da tasarladığı anlatım da sınırsızdır. Bu sınırsızlıklar her alanda karşımıza çıkabileceğinden ve merkezinde insan gibi bir varlık bulunduğundan sanat çeşitlilik göstermiştir ve birçok kola ayrılmıştır.

Anlam dünyasının tasarımları alanında ortaya çıkan sanatın en etkili dallarından biri olan sinema, kendinden önce var olan tüm sanatları da kapsayan derin ve kapsamlı bir araçtır. İnsanın dış dünya ile ilişkisine yorum getirip bu yorum eşliğinde düşünceleri somut şekilde görünür kılmaya odaklanmıştır.

Bu çalışma, sinema ve varoluş felsefesi ilişkisini Kaplanoğlu Sineması üzerinden ele almaktadır. Varoluş felsefesinin merkezinde yer alan insan, iradesi dışında dünyaya fırlatılmıştır ve ne yapacağını bilmemektedir. Bu belirsizlik üzerine düşünen insan farklı cevaplar üretmeye çalışmış somut deliller aramıştır. Fakat somut kavramların dışında metafizik anlamda farklı yaklaşımlara da ulaşmıştır. İnsanın somut dünyasının haricinde soyut gizlerle dolu bir dünyası vardır ve bu giz hiçbir zaman tam olarak açıklanamamıştır. Onda ki akıl bu giz konusunda ne yazık ki belirgin bir uzlaşıya sahip değildir ama konu üzerine soruşturmalar tarih boyunca durmaksızın devam etmiştir. İşte varoluş felsefesinin temel hedefi bu gize ulaşmaktır. Varoluş felsefesi tek bir tanım yerine farklı düşünürlerin, farklı düşüncelerinin yer aldığı alandır ve bu düşüncelerin hepsi gizi çözmek için ortaya atılan görüşlerdir. Özün ve varlığın tam olarak ne olduğu, ne olabileceği, hangisinin diğerinden önce geldiği, birinin bir diğerinden eksik veya tam olamayacağı gibi farklı düşünceler üzerinde çevrenmiştir.

İnsanı tek tip bir kalıba sığdırmaya çalışan modern çağın karşısında, durup onu standartlaştırmayan ve bir belirsizliğe iten varoluş felsefesi, sinema ile yakın ilişki içerisinde. Varoluşçu felsefenin soyut tartışmalarına sinema somut, simgesel yansımalar ile ortak olmuştur. Bu alanda dünyada ve ülkemizde birçok yönetmen katkıda bulunmuş ve kendi bilinçleri üzerinden, anlam dünyaları ile varoluş felsefesini yorumlamışlardır. Tarkovski, Bergman, Demirkubuz, Ceylan ve Kavur gibi birçok auteur yönetmen, bu alanda anlamlı eserler vermiştir. Bu yönetmenlerden biri olan Semih Kaplanoğlu'nun bu yönden ele alınmamış olması, bir eksikliktir. Bu çalışma, bu eksikliği bir sorun olarak kabul etmektedir.

1.2 Amaç ve Önem

Türk sineması 1990'lı yıllardan önce eğlence üzerine kurulu bir yapıya sahip olduğundan az sayıda özgün eser vermiştir. Bu tarihten sonra sinemayı bir anlatım dili olarak ele alan yönetmenlerin sayısı çoğalmış ve özgün, tematik anlatıma sahip filmler çoğalmıştır. İzleyici zihnini meşgul eden, varoluşsal kaygıların ön plana çıktığı filmler ile tanıştırılmıştır. Bu çalışmada sinema, varoluşçuluk felsefesinin olgularıyla açıklanmış, varoluşçuluğun tanımları ile ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Varoluş felsefesini, felsefi bir olgu olarak değil; sinemayı izleme pratiklerine bağlı olarak, yapısal anlamda ele almak amaçlanmıştır.

Varoluş felsefesinin geleneğinin ve tarihsel gelişiminin farklı boyutları ile ele alınıp tanım kümesini genişletme ve daha net cevaplara ulaşma ile başlayan amaç sarmalı, bu felsefenin sanat, özellikle sinema ile olan ilişkisini açıklama ile devam ettirilmiştir. Son olarak da nihai amaca yani Varoluşçuluğun Kaplanoğlu sinemasındaki yansımalarına değinilmiştir. Bu anlamda varoluş felsefesi ile çağdaş Türk sineması arasındaki ilişki incelenmiş ve Semih Kaplanoğlu sineması bu felsefe bağlamında değerlendirilmiştir.

Kaplanoğlu Sineması'nın varoluşsal açıdan incelenmesinin daha önce yapılmamış olması, çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır. Filmlerinin hemen hepsinde insanın kendini arayışı ve özüne dönüşü ile ilgili birçok imge barındıran bu sinemanın, varoluşsal açıdan incelenmesi önemli bir gerekliliktir. Belirlenen gereklilik doğrultusunda yapılan bu çalışma, nihai olarak Kaplanoğlu Sineması'nın izleyiciye anlatmak istediği varoluş felsefesini bütünüyle ele almaya çalışacaktır.

Türkiye'de yapılan akademik çalışmalarda Türk Sineması'nın varoluş felsefesi açısından incelenmesinin yetersiz kalması, Kaplanoğlu Sineması'nı inceleyen

Çalışmaların az sayıda olması, yönetmen ile ilgili yapılan çalışmaların *Yusuf Üçlemesi* ile sınırlı kalması ve son olarak Kaplanoğlu sinemasının varoluşsal açıdan hiç incelenmemiş olması bu çalışmayı gerekli ve önemli kılmaktadır.

Bu önemin yanı sıra ülkemizde ve uluslararası camiada almış oluğu ödülleri ile saygın olan Kaplanoğlu Sineması akademik anlamda incelenmesi ve farklı bir anlamda ele alınması bir gereklilik olarak görülmüştür. Semih Kaplanoğlu; *Yusuf Üçlemesi* ile aldığı uluslararası ödülleri *Buğday* filmi ile taçlandıran ve son olarak yeni üçlemesine ait ilk filmi olan *Bağlılık-Aslı*(2019) filminin Türkiye'nin Oscar adayı olması ile dikkat çeken bir yönetmendir. Yönettiğı filmlerle Türk sinemasının en önemli isimleri arasında yer alan Semih Kaplanoğlu ve sinemasının, farklı bakış açılarıyla incelenmesi önem arz etmektedir. Kaplanoğlu sinemasına varoluş felsefesi bağlamında bakan çalışma bu açıdan önemlidir.

1.3 Araştırma Soruları

Bu alışmada Varoluşçuluğun Semih Kaplanoğlu sinemasındaki izlekleri ortaya konulmaktadır. Bu kapsamda çalışma boyunca aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

Varoluş Felsefesinin Sanata ve Sinemaya etkisi nelerdir?

Varoluş Felsefesinin Türk Sineması'na yansıması nelerdir?

Auteur yönetmen olarak Semih Kaplanoğlu sinemasının özellikleri nelerdir?

Kaplanoğlu Sinemasında yer alan varoluşsal izlekler nelerdir?

1.4 Varsayımlar

Çalışmanın varsayımları şunlardır;

Türk Sineması Varoluşçuluk Felsefesiyle geç tanışmıştır.

Semih Kaplanoğlu Auteur bir yönetmendir.

Kaplanoğlu sinemasının *Yusuf Üçlemesi* ve *Buğday* filmleri varoluşçu sinemada nitelikli bir yere sahiptir.

1.5 Kapsam

Semih Kaplanoğlu son dönem Türk sinemasının önde gelen yönetmelerinden birisidir. Sinema yapma yöntemini “manevi gerçekçilik” olarak adlandıran yönetmen, 2010 yılında *Bal* filmiyle Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü alarak rüştünü ispat etmiştir. Bu çalışmada Kaplanoğlu sinemasında işlenen varoluşçuluk konularının, anlamca ortaya koyduğu ana hatları belirlemek için izlekleri incelenecektir. Diğer bir deyişle filmlerinde yatan konunun arka planında gizlenen temalar ortaya çıkarılmıştır.

Semih Kaplanoğlu ilk uzun metraj filmi *Herkes Kendi Evine*’den (2001) bu yana yedi film çekmiştir. Çalışma kapsamında söz konusu yedi film içerisinde amaçlı örneklem yöntemi ile belirlenen dördü seçilerek incelenmiştir. Bu filmler *Yusuf Üçlemesi*’ni oluşturan *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) ile 2017 yılında çektiği *Buğday*’dır.

1.6 Sınırlılıklar

Varoluş felsefesi birçok filozofa göre farklı anlamlar barındırır. Sartre, Nietzsche, Heidegger, Kierkegaard, Jaspers, Arabi, Bergson gibi filozofların kimi varoluşu yalnızlığında ararken kimi insanın bunalımında, kimi kendisini yaratan yaratıcıda, kimi özgürlüğünde bulmuştur. Bu tanımlar her filozofun yorumuna göre çoğaltılabilir. Dolayısıyla çalışmaya konu felsefenin net bir tanımının olmayışı ve hala üzerine uzlaşılabilmesi çalışmayı sınırlamıştır.

Kaplanoğlu sinemasını varoluşsal açıdan ele alırken, genel olarak filmlerde yer alan anlamlar, metaforlar, replikler ve kavramlar üzerinden gidilmiştir. Çalışmanın konusu Varoluşçuluğun, sinema teknikleri üzerine olan etkilerinin incelenmesini çerçeve dışında bıraktığı için inceleme sadece izlekler ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca bu çalışmada Kaplanoğlu sinemasına ait tüm filmler incelenememiş olup sadece *Yusuf Üçlemesi* ve *Buğday* filmleri ile sınırlı kalınmıştır.

1.7 Yöntem

Bu çalışmada varoluş felsefesinin Semih Kaplanoğlu sinemasındaki izlekleri incelenmiştir. Bu çerçevede inceleme nesnesi olarak belirlenen dört filmdeki varoluşçu izlekler, Göstergebilimin yöntemi ile çözümlenerek ortaya konulmuştur. Çözümlemeler gerçekleştirilirken Christian Metz’in sinemanın göstergebilimi anlatı yapısı baz alınmış; ayrıntılı şekilde açıklanmıştır. Özetle filmler Göstergebilimsel yöntemle; fotoğrafik

imgeler, perde dışından okunan yazılı materyaller, konuşmalar ve sesler üzerinden incelenmiştir.

Göstergebilim; dilbiliminin yaptığı anlatıyı resim, sinema, toplum bilimi, tiyatro, müzik olarak dilbilimin dışında ele alır. Bu yöntemi Sasussure ve Ferdinand geliştirmiş, gösteren ve gösterilen arasındaki bağı uzlaştırmıştır. Bu yöntem ile incelenen filmlerde bir çok çeşitte karşımıza çıkan, görünen anlamların yanı sıra gizil anlamların da ortaya çıkarılması esastır. Yukarıda kısaca çerçevesi çizilen göstergebilimsel yöntemi yıllar içinde Claude LeviStrauss antropolojiye, Fernand Braudel tarihe, Jacques Lacan psikanalize, Roland Barthes edebiyata ve Christian Metz de sinemaya uygulamıştır. Metz kısaca göstergebilimsel yöntemi, sinema filmlerindeki gizil anlamları ortaya çıkarmak için kullanmıştır (Andrew, 2010: 324).

Bu amaç doğrultusunda göstergebilimci, öncelikle sinemanın kendisine yönelmek ve ondan yola çıkmak zorundadır. “Sinema alanının kalbinde sinematografik olay, sinematografik olayın çekirdeğinde ise anlam süreci vardır. Göstergebilimci doğrudan doğruya bu çekirdeğin içine yönelir” (Andrew, 2010: 325). Metz; bu çekirdekteki en küçük yapı, tek tek sahnelerdir. Göstergebilimci, çekilen her bir sahne ve sahneler arasındaki anlam ilişkisi içinden genelleştirilebilecek bilimsel veriler elde eder. Sinemanın bir dil (langue) değil, dilyetisi (language) olduğunu ileri sürmüştür. (Metz, 2012: 66). Sinemada, sinemanın yapısı gereği kendisinin yarattığı ve doğası gereği simgesel olacak bir yan anlam olgusundan söz etmek abartı olmaz (Metz, 1991: 109). Unutmamak gerekir ki sinemada olduğu varsayılabilir dilbilgisi, sözcüğün bilinen anlamıyla, gerçek anlamda bir dilbilgisi değildir; sadece bazı anlambilimsel içermelere karşılık gelebilir (Metz, 1991: 225).

Metz’in sinemanın yapısal bir dil olduğunu düşünmesi, sinemanın ham maddesinin seyredilirken dikkat kesilen bilgi kanalları olduğu temelinden gelir. Ona göre sinema bir montaj oyunu değildir. Fotoğrafik imgeler, perde dışından okunan yazılı materyaller, kaydedilmiş konuşmalar, müzikler ve ses efektleri bir montaj oyunundan çok analizi yapılması gereken bilgi kanalıdır. İzleyicinin bu kanallar ile çeşitli anlamlar çıkarması ve kültürel algısı yeni yan anlamlar çıkarmasına sebep olur. Bu yöntemin filmlere uygulanmasının temeli bu yan anlamların ortaya çıkarılmasıdır. Aynı zamanda ortaya çıkarılan anlamları genelleştirilerek bilimsel verilere ulaşmaktır.

Çalışmada Metz'in parça ve parça üstü tanımı da göz önüne alınmıştır. Filmin somut olarak yer kaplayan öğeleri olduğu gibi geçişler, uzamsal kavramlar, renk öğeleri de vardır ve bunlar parça üstü olarak adlandırılır. Örneğin *Buğday*'ın giriş sahnesinde yer alan parça; bir çocuk bir bilim insanı iken parça üstü öğe bu sahnenin siyah beyaz yansıtılmasıdır. Buradan iki insanın somut varlığından daha çok zamanın rengine bir çıkarım yapılabilir. Çalışmanın yöntemi olarak belirlenen Metz Götergebilim'inde parçalardan daha çok parça üstü öğelere yer verilmiştir.

İncelenen her filmde, bütünlük bozulmamış aksine bütünlüğe vurgu yapılmıştır. Filmler yeniden eskiye doğru sıralanmıştır. Bunun en büyük sebebi yönetmenin *Yusuf Üçlemesi* filminin kronolojik olarak yeniden eskiye doğru seyretmesi tekniğidir. Analizi yapılan filmler temel olarak konu ve filmin taşıdığı varoluşsal izlekler adında iki temel başlıkta incelenmiştir. Filmin konusu başlığında filmin öyküsü, filmin olay örgüsü ve filmin ana fikrine değinilirken, filmin varoluşsal izlekleri başlığında ise yukarda bahsi geçen yöntemler eşliğinde analizi yapılmıştır.

BÖLÜM I

VAROLUŞÇULUK

1.1 VAROLUŞÇULUK

1.1.1 Varoluşçuluğun Tarihçesi

Varoluşçu felsefenin tanımını yapabilmek için öncelikle öz ve varoluş terimlerinin ne anlama geldiğini bilmemiz gerekmektedir. Peki nedir? bu felsefenin sahip olduğu iki terim ne anlama gelmektedir? Timuçin (1994, s.389, 490) bu tanımları şöyle özetlemiştir:

“Öz; bir şeyin doğası, kendine özgü özelliklerini kuran temel yapısı. Varoluş nedeni. Bir şeyi var eden şey. Bir şeyin temel özyapılarının bütünü. “Öz” her şeyden önce değişkenle, rastlantısalla, gelgeç olanla karşıtlaşır. Rastlantısal olanı araladığımız zaman geriye öz kalacaktır. Örneğin “Sanat özünde bir insan araştırmasıdır.” dediğimde sanatın başlıca özelliğinin insan araştırması olduğunu, başka özelliklerinin daha sonra geldiğini, hatta onlara rastlantısal özellikler yani olsa da olur olmasa da olur özellikler diyebileceğimi belirtmiş olurum”

“Varoluş insan için bilgi ve somut deneyimlere sahip olmak anlamını taşır. Var olma diğer bir anlamı ile eyleme dönüşmektir fakat yine de birbirinden ayrılabilir kavramlardır. Yaşamak, deneyimlemek, fizyolojik varlığını devam ettirebilmek olarak ta anlamlandırılabilir var oluş. Yaşamayı var olmaktan ayıran düşünceler ve var olmayı seçen düşünürler vardır. Kierkegaard’a göre bir birey olarak var olmaktan daha korkunç bir şey yoktur. Varoluş bir olma biçimi, bir kendini ortaya koyuş biçimi olarak ele alındığında, Öz’le karşıtlaşır. Varoluşa karşıt olarak öz varlığın doğasını kurandır”

Varoluşçu felsefe yani varoluşçuluk; Fransızcada “exister” ortaya çıkmak fiilinden türetilmiş olan existensialisme, bir başka anlatımla insan konusunu ele alır (Dindar, 1987, s.71).İnsanı varoluşsal bir varlık olarak ele alan felsefelerin tümüdür. Bireysel varoluş araştırmalarının temeline yerleştirilen felsefelerin hepsidir. Bireyi, somut gerçeklik olarak ele alıp inceleyen felsefi öğretilerdir. İnsanın önceden belirlenmiş bir varlık olmadığını ve özgür eylem içinde kendini var ettiğini öne süren felsefi öğretiler (Timuçin 1994,s.490).

Varoluşçuluğun karmaşık ve çeşitlendirilmiş bir tanım kümesi vardır. Örneğin Sartre’a göre varoluş özden önce gelir. O, insanın yaşamının önceden belirli olmadığını var olduktan sonra kendi özünü oluşturduğunu belirtir. Yani; önceden belirlenmiş bir varoluş ya da insan kaderi yoktur. Timuçin’e (1994, s.390) göre farklı filozoflar düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir:

Descartes “Tüm öbür şeylerde varoluş ve öz ayrımını yapmaya alışmış olarak varoluşun Tanrı’nın özünden ayrı olacağına ve böylece Tanrı’nın edimsel olarak bir şey diye anlaşılabilceğine kolayca inandım. Ama daha dikkatli olarak konuya yöneldiğimde varoluşun Tanrı’nın özünden ayrı olamayacağını (...) açık açık gördüm” diyerek varoluşun Tanrı’nın özünden ayrılamayacağını vurgular. Spinoza, “Bir insan bir başka insanın varoluşunun nedenidir ama özünün nedeni değildir, çünkü bu öz ölümsüz bir doğrudur”; J.J. Rousseau: “Ruhumu seziyorum, onu duyguyla ve düşünceyle tanıyorum. Özünün ne olduğunu bilmeden varolduğunu biliyorum.

Bu yüzden varoluşun ne olduğunun kendisiyle ilgilenmek yerine varoluşçularla ilgilenmek daha isabetli olur ve varoluşçu felsefe değil varoluşçu felsefeler tanımı daha uygundur. Fakat bu felsefelerin ayrıntısına inmeden önceden varoluşçuluğun tarihçesine kısaca değinmekte fayda olacaktır.

Aslında varoluşçuluğun tanımı 19. yüzyılda yapılmış olsa da felsefi kökeni ilk çağlara, hatta antik çağlara kadar uzanmaktadır. Sokrates(Günay, 2006, s.31), ahlak felsefesi ile insanın kendi özünü tanımasını tartışmıştır. Platon insanın dünyada var olmadan önce kendi özünün zaten ideler dünyasında var olduğunu savunmuştur. Aristoteles insan özünü oluşturan idelerin ulaşılmadık bir yerde değil de yaşantının içerisinde yer aldığını söylemiştir. Protagoras; insan her şeyin ölçüsüdür; var olanların var olduklarının da, var olmayanların var olmadıklarının da (Aras, 2017,s.6) tanımlamasını yapmıştır. Bütün bunların merkezinde bir tanrı ve evrensel ahlak görüşü vardır.

19. yüzyılın ortalarında, felsefe tarihinde varoluşçuluğu kavramsal anlamda ele alan düşünür Sören Kierkegaard görülür. Kierkegaard klasik felsefe tarihinde varoluşçuluğun kurucusu olarak tanımlanır. Danimarkalı bir teolog, edebiyatçı ve sanatçı olan Sören Kierkegaard (1813-1855) kendisinden sonra gerek teist gerekse ateist temsilcilere temel olmuştur (Reneaux, 1994, s.12). Kierkegaard’ın çok sevdiği bir memur kızı olan Regina Olsen ile nişanlanıp daha sonra bilinmeyen bir sebepten dolayı nişanı bozması onu farkında olmadan insanı sorgulamaya iter. Yüksek duygular ile istenen bir şeyin elde edilmesi, hemen ardından bu şeyin kaybedilmesi ve insanın buna alışmak zorunda olması, Kierkegaard’ı uzun uzun düşünmeye itmiştir. Artık bu çok sevdiği insanı bir şekilde ölümsüzleştirmeli ya da zamanı durdurmalıdır. Bu düşünceler içerisinde Kierkegaard toplumdan uzaklaşıp felsefi yazılarına yön vermeye başlamıştır (Dindar, 1987, s.72):

Aynı yıllarda Almanya'da Husserl, "Görüngü bilimi" olarak dilimize çevirebildiğimiz ve "Fenomenoloji" adı verilen bir felsefe yönteminin öncülüğünü yapmıştır. Bu felsefe yönteminin temel ilkesi de; "... bilincin bir şey üzerine bilinç olması, bir şeye yönelmiş olmasıdır. Buna göre gerçekçiliğin bir "Kendiliğindenliği" yoktur, gerçeklik yalnızca yönelinen, bilincine varılan, görülen bir şeydir." Başka bir Alman filozofu Heidegger, âdeta Kierkegaard ile Husserl'in düşüncelerini uzlaştıran " Varlık ve Zaman" adlı eserini 1927 yılında yazar.

Heidegger'ın felsefesi ve "Varlık ve Zaman" adlı eseri, J.P. Sartre'ı etkilemiştir. O dönem Heideggerdan ders alan ünlü düşünür Sartre, bu eseri 2. Dünya Savaşı'nda inceleme fırsatı bulmuştur. Sartre'ın "Varlık ve Hiçlik" eserini yazarken Heidegger'ın eserinden etkilendiği görülmüştür. Bu tarihten itibaren Sartre varoluşçuluğun temsilcisi konumuna gelmiştir.

Sartre varoluşçulukla ilgili birçok düşünce öne sürmüş fakat yoğun eleştirilerden kurtulamamıştır. Bu eleştirilerde varoluş; insanın hep kötü yanına bakıyor, bulanık ve karanlığı işaret ediyor, insancıl değil, bireyselliğe sevk edip tümünden ayırıyor gibi keskin cümlelerden oluşur. Tüm bu eleştirilerin tamamına cevap vermek niyetinde olan Jean-Paul Sartre 1946 da "Varoluşçuluk Bir İnsancılıktır." adlı bir konferans verir. Bezirci (1960, s.51) konferansın amacını şu şekilde özetler:

Konferans, o sıralar Fransa'da ve Avrupa'da büyük bir yankı yaratmış olan varoluşçuluğu kısaca açıklamak, ona ilişkin bazı yanlış anlamaları ve önyargıları düzeltmek, sataşmaları göğüslemeyi amaçlar. Çünkü, Marksçılar varoluşçuluğu eylemsizlik ve öznelcilikle, Katolikler ise kötümserlik ve bireycilikle suçluyorlar. Üstelik, «varoluşçuluk» sözcüğünü herkes tarafından başka anlamlarda kullanılır. Bundan ötürü, sözcüğün anlamı çoğu kimseler için gitgide belirsizleşir.

Bu konferans ile Sartre eleştirilere verdiği cevaplarla Avrupa'da özellikle Fransa'da ses getirmiş ve varoluşçuluğa karşı olan önyargıları bertaraf etmiştir. Böylelikle varoluşçuluk, klasik felsefenin artık değişmez bir parçası olmuş ve günümüze değin tartışılan popüler konulardan olmuştur.

Özetle; Antik çağda insan, evrenin bir parçası olarak görülmüştür. Ortaçağ insanı kendini Tanrı'ya adamıştır. Yeniçağ insanı aklın gücüne dayanma gayreti içinde olmuştur. Son yüzyılın insanı ise bütün dayanakları yıkmış. Tanrı'yı yitirmiş; benliğini kaybetmiş ve kendine kendini problem etmiştir (Akarsu, 1994, s.188). Varoluş felsefesi de kendini geleneksel felsefe anlayışından kurtarıp tüm bu tarihsel sürecin sorgulamasının bir sonucudur.

1.1.2 Varoluşçuluk Felsefesi

Yukarıda da bahsedildiği gibi varoluşçuluğun tanım kümesi çeşitli ve karmaşık olduğundan dolayı bu konuda farklı bakış açılarından kaynaklanan görüşlerin bulunduğunu söylemek daha isabetli olacaktır. Varoluşçu felsefelerin hemen hepsi, felsefenin klasik anlayışına karşı çıkıp sadece bilimsel ve somut veriler dışında yaşamı incelemeyi mantıklı bulmamışlardır. Dinsel düşüncenin tersine özden değil varolmaktan yola çıkıldığı düşünülmüştür. Özden varoluşa doğru bir yol çizmek yerine varoluştan öze doğru bir tersliği benimsemiştir. Yani yaşamadan bir düşünceye sahip olamayız, önce yaşamalı yani var olmalıyız ki bir düşünce üretebilelim, fikri hakimdir. Bu konuda Bezirci (Bezirci 1960, s.8) ve Timuçin (Timuçin 1994, s.490) şöyle der:

Her nesnenin bir özü ve bir varoluşu vardır. Bir öz, yani bir değişmez özellikler toplamı; bir varoluş, yani dünyada belli bir etkin bulunuş. Çokları özün önce, varoluşun sonra geldiğine inanırlar, bu fikrin kökeni dinci düşüncededir. Tanrı'nın insanları yaratmış olduğuna inanan herkes için Tanrı'nın bunu onlarla ilgili olarak sahip olduğu fikre başvurmakla yapmış olması gerekir. Varoluşçuluk, tersine, insanda -yalnızca insanda- varoluşun özü öncelediğini benimser. Bu da, basitçe, insan önce vardır, sonra şudur ya da budur demektir. Kısaca insan kendi özünü yaratmak zorundadır.

O, her şeyden önce, Husserl'in diliyle söylersek, bir yönelgenliktir. Bu temel üzerine kurulmuş olan varoluşçuluklar bu noktadan sonra kendine göre özelleşir ve çeşitlenirler. Buna göre, J. Hyppolite'in de belirttiği gibi varoluşçuluk özel belli bir felsefe olmaktan çok ortak bir anlayıştır. Fransız varoluşçuluğuyla alman varoluşçuluğunu, tanrıtanımaz varoluşçulukla din odaklı varoluşçuluğu, tanrıtanımaz varoluşçuluklardan örneğin; Heidegger varoluşçuluğuyla Sartre varoluşçuluğunu aynı kaba koyulması uygun değildir. Fransız varoluşçuluğu sola yatkın özgürlükçü bir çizgi izlemiştir. Alman varoluşçuluğu da daha sağda, daha dinci bir tutum almıştır. Lukacs şöyle der: "Fransız varoluşçuluğu sol aydınların, toplumcuların, ilerleme ve demokrasi dostlarının felsefesi olma eğilimi gösterdi." Bu moda olmuş çağdaş felsefenin kökenlerini nerede aramalıyız? Bu arayışta Sokrates'e, Stoa'cılara, Aziz Augustinus'a kadar gidenler var.

Varoluşçuluk, insan varlığının ne olduğunun anlaşılmasını ve kozmos içindeki yerinin belirlenmesini konu edinen bir "varlık" felsefesidir (Şen, 2010, s.97). "Beni dünyaya kimin bıraktığını, ayrıca dünyanın ne olduğunu, benim ne olduğumu bilmiyorum. Her şey üzerine korkunç bir bilgisizlik içindeyim" (Taşkiran, 2004, s. 314) diyen Pascal; insanın dünyaya atılmışlık fikrini ilk böyle dile getirirken aslında varoluşçuluk düşüncesinin temelini oluşturur. Onun kişisel deneylere başvurması, objektiflikten öznelliğe dönmesi, kaygı ve suç keşfetmesi, gerekli bireysel kararlar için sorumluluğu kabul etmesiyle zamanından önce bir egzistansiyalist olduğu söylenebilir(Shinn, 1963, s.27). İnsan ve birey temel alınmıştır. Bireyleri ayrı kişiler

olarak değil özgün, özel ve özgürlüğünü arayan kişiler olarak tanımlamıştır. Varoluşçuluk, geçmişini olmayan bir dünyada kendini yaratmış olan insanın özünü arama yolculuğudur. Jaspers bize insanın özünü tamamlaması için, içine düştüğü dünyada kaygısının üstesinden gelebilmesinin yegâne koşul olduğunu anlatır. Bu noktada Akgün (2012, s.9) Jaspers'in varoluş felsefesini şöyle açıklar:

Jaspers'in varoluş felsefesinin çıkış noktası bir öğreti değildir; hatta tam tersi salt öğretilerle bir yetinmezliktir. Ona göre gerçek anlamıyla felsefe, bir insanın bireysel varlığından fıkkırarak öbür bireylere seslenmeli, varoluşlarını gerçekleştirmeleri için onlara yardımcı olmalıdır. Jaspers'in varoluşçu felsefesine göre insan, evrende tedirgin bir varlıktır; kaygı içindedir, çözemediği sorunlarla karşı karşıyadır. Bu nedenle yeryüzü ayaklarının altında kaymaktadır. Geleceğe güveni yoktur. Bu güvensizlik onu varlığının kaynağını aramaya, evrendeki yerini bulmaya itmştir. Varoluşçuluğun insanı anlaşılması, açıklanması gereken bir varlık olarak ele almasının başlıca nedeni de budur.

Sayılar ve maddeciliğe dayalı felsefenin ön plana çıktığı 20. yüzyılın ilk yarısında felsefede somutlaştırılan insan, içsel olarak kendini geliştirememiştir. Dünya savaşları ile sayısallaştırılan ve rasyonalize edilen insan bir türlü içe yönelememiştir. Bu durum sonraki yarıda psikoloji biliminin ortaya çıkmasına ve insanın özüne yönelmesine zemin hazırlamıştır. İnsanlar girdikleri somut bunalımlar karşısında farklı fikirlere ve özü derinlemesine incelemeye yönelmişlerdir.

Tanrı inancı çerçevesinde insanın varoluşsal sancıları olan saçma ve kaygı durumlarını ele alan din odaklı varoluşçuluk kanadında Kierkegaard, Jaspers, Scheler, Landsberg, Barth, Blondel ve Bergson gibi isimler yer alırken, tanrıtanımaz varoluşçuluğun temsilcileri arasında Nietzsche, Heidegger ve Sartre'ın adları geçmektedir. Varoluşçuluğun bu iki kolunu birbirinden ayıran bir başka nokta; tanrıtanımaz varoluşçulara göre Tanrı'nın varlığına duyulan inanç, insanın varoluşunu gerçekleştirmesine yardımcı olurken, tanrıtanımaz varoluşçulara göre Tanrı'nın varlığı insanın varoluşuna en büyük engeldir. Bunun yanı sıra insanın tek başına bir hiç olduğu ve ancak Tanrı ve başka insanlarla iletişime geçtiğinde varolabileceği görüşü, yaşamın akıldışılığına ve Tanrı'nın akılla kavranamayacağına vurgu yapan din odaklı varoluşçuluğu tanrıtanımaz varoluşçuluktan ayırmaktadır (Aras, 2017, s.10).

Yaratıcı da Öz ve Varoluşun bir arada olduğunu ve insanda ise bu iki terimin ayrı ayrı olduğu varsayılabilir. Dolayısıyla nesnelerin bütünselliğini ve somutluğunu ifade eden şey yani, "öz varlıktan sonra gelir" düşüncesinde varoluşçu felsefe, özü odak

noktasına almaktadır. Bu özü insanın özgür iradesi ve seçimlerine bırakarak şekillendirmesi ve varoluşunu tamamlamasını istemektedir.

Aziz Augustinus (Gürsoy, 1991, S.59) tüm özlerin yaratıcıda bulunduğunu yaşanan dünyanın ve dünyada var olan şeylerin yaratıcı ve insan arasında sadece bir köprü görevi gördüğünü söylemiştir. İnsanın tanrının sesini duyabileceğini ve ona ulaşabileceğini savunarak tanrıya ulaşmaya odaklanılması gerekliliğine vurgu yapmıştır. Dolayısıyla özün yaratıcının bir yansıması olduğunu savunan Augutinus’a karşı Aristoteles’in (Büyükdüvenci, 2001, s.11) nesnel gerçekliğe dayanan, özün ancak insanın zihninde bulunabileceği düşüncesi teolojik özcülük yerine tümel kavramcı özcülüğü ön plana atmıştır. Ortaçağ skolastik felsefesinin önemli temsilcilerinden Aqionlu Thomas (Skirbekk & Giliye, 1999, s.174) evreni altı katmanda (cansız varlıklar, bitkiler, hayvanlar, insanlar, melekler ve Tanrı) tanımlamış ve en tepeye yaratıcıyı bırakmıştır. Yaratıcıyı özün ve varoluşun tümel bütünlüğüne koyan Thomas insanın deneyim dünyasından hareket ederek tepeye yani yaratıcıya ulaşabileceğini söylemiştir.

Descartes(2015, s.190) ise insanın akıl yolu ile kendi varlığını anlamlandırabileceğini ve bu anlamlandırma ile yaratıcıya ait varoluşunda bilgisine ulaşabileceğine değinmiştir. “Daha dikkatlice düşündüğümde; varlık, Tanrı’nın özünden tıpkı bir dik üçgenin özünden üç açısı toplamının iki dik açıya eşit olduğu yahut bir dağ fikrinden bir dere fikrinin ayrılmadığı gibi, Tanrı’nın özünden de varlığın ayrılamaz olduğunu açıkça görüyorum. ”Pek çok eleştiriye maruz kalan bu önerme için Marcel, “cogito ergo sum” (Düşünüyorum, o halde varım.) düşüncesinde, “ben’in yalnızlığı damgasının olduğunu ve bunun da solipsist (bencilik) yaklaşımdan kaynaklandığını görerek itiraz eder(Muşta, 1988, s.2).

1.1.2.1 Tanrıtanımaz Varoluşçuluk

Felsefe tarihi boyunca Tanrı ve Tanrısızlık konusunda ele alınan tüm düşünceler üç temel başlıkta ele alınabilir. İlk olarak Tanrı’nın varlığının akıl yolu ile bulunamayacağı ancak inanarak yani iman ederek kabullene bilineceği insancıl dediğimiz fideizm görüşüdür. Bu görüşü, teolojik olarak Tanrının varlığının veya yokluğunun bilinmezliğini ve asla bilinemeyeceğini savunan agnostizm takip eder. Son ve üçüncü temel görüş ise Tanrı’nın varlığının rasyonel olarak reddedildiği tanrıtanımazlıktır. Fideizmde örneklendirebileceğimiz Kierkegaard (Wahl, 1964, s.7) Tanrıya inanmak için

aklından vazgeçtiğini belirtmiş olsa da aklını maksimum seviyede kullanmak zorunda hissedip Tanrıya gözü kapalı inanmayı reddeden agnostisizmin Huxley'i bu iki düşüncayı de sürekli çatışır halde tutmuştur. Bu çatışmanın tam ortasında ise Tanrısızlığı insan varoluşunu gerçekleştirmek için bir yol olarak gören tanrıtanımazcılık vardır.

20 yüzyılda ön plana çıkan ateist varoluşçulardan Nietzsche'nin Tanrının öldürüldüğü ve İncilin sonunun geldiğini söyleyip Hristiyanlık ahlak dayatmasını kabul etmemeyi haykırması ve üstinsan modellemesi tanrıtanımaz varoluşçuluk felsefesinin tohumunu atmıştır. Bilge Silenos'un gözünden bakıldığında da insan için en iyi ama ulaşılmaz olan ana rahminden hiç doğmamış olmaktır ve ulaşılabilir ikinci iyi ise en kısa zamanda ölmektir. Bu da ölüme yazgılı insanın Diyonizyak varoluşunun altındaki trajediyi gözler önüne sermektedir. Dionysosça kendinden geçmişlik hali ile yaşamın bengi dönüşüne kendini bırakmak ve yaşamı olumlamak ise bu trajediden kurtulmanın ve Tanrı'nın ölümünden sonra onun yerine konan üstinsana ulaşmanın biricik yoludur. Bu yönüyle bakıldığında Nietzsche'nin Tanrı'yı öldüren, hayatı olumlayan ve üstinsanı zirveye oturtan felsefesi vardır. Bu noktada metafizik bilgiyi en gereksiz bilgi olarak gören Nietzsche, pembe gözlükler takıp öte dünyasal bir gerçekliğin hayalini kuran Hristiyanlığı ve Sokrat'ın felsefesini, sürü içgüdüsünden başka bir şey olarak görmediği Kant'ın evrensel ahlak yasasını ve insanın niteliği yerine niceliğine önem veren Darwin'in doğal seçimini reddetmektedir(Aras, 2017, s.21).

Nietzsche "üstün insan" kavramıyla bağlantılı olarak sonsuz oluş öğretisini geliştirmiştir (Nietzsche, 2002, s.314). Bu varsayıma göre evren, sonu olmayan bir zaman önce oluşmuştur; fakat sonu olan atomlardan ya da kuvantumdan ve sonu olan bir enerjiden meydana gelmiştir. Tüm bu olaylara hâkim sonsuz bir "oluş"un gerekliliğiyle karşılaşılır. Ona göre insan "yeni değerler" keşfetmeyi amaç edinerek kendi istencini ortaya koyabilecektir.

Yukarıdaki tanımlamada yer alan sürü içgüdüsünden yola çıkan Heidegger da Nietzsche'den etkilenip Tanrı ve Hristiyanlık fikrine karşı çıkmıştır (Mounier, 2014, s.80). İnsan, önce kendi varlığını anlayan ve sonra objektif bir dünya denemesine girişen soyut bir epistemolojik süje değildir. İnsan, vasıtasız ilgileriyle kazandığı dünyasına önceden sahiptir. Dünya onun varlığına şekil verir. Böylece Heidegger'in fenomenolojisi, Karteziyen gelenekten çağdaş epistemolojik teoriye miras kalan süje-obje dikotomisini kırarak, dünyasından ayrı kalan "ben" i yalnızlığından kurtarır(Magill, 1992,s51).

Heidegger, varoluşun iki halinden bahsederken, varoluş gerçekliğini unutarak yaşamının kişinin kendi ölümünün kesinliği ve gerçekliği ile yüzleşmekten endişe duymasıyla başladığını belirtir. Sonlu bir yaşamın korkutucu varlığı kişinin günlük yaşama ve bu günlük yaşamın olağan ritüellerine daha çok kaptırmasına sebep olur. Varlığının yegane temeli olarak kabul ettiği fiziksel birliğini tehlikede hisseden insan, ölüm anksiyetesini aşmak için günlük ritüellerine sıkı sıkıya bağlı kalır. En ince detaylarına kadar programlamaya çalıştığı tatilleri, iş gezileri, akademik programı, kısacası hayatı kişide kontrol edebilme yetisinin bir nevi garantisi gibidir. Kendisine varoluşunun sağlamlığını hatırlatacak ve ölüm endişesini unutturacak her türlü aktiviteye kendisini fazlasıyla bağlayan insan, ne yazık ki bu kompulsif varoluş

biçimiyle yaşadığı anksiyeteyi gerçekte aşağı çekemeyecek, hatta aksine daha da çoğaltacaktır. (Sayar, 2011)

Tanrıtanımaz Varoluş Felsefesinin düşünürlerinden biride kuşkusuz Sartre'dır. Heidegger'in izinden giden, varoluşun özden önce geldiğini savunup dünya ile olan ilişkisini konumlandırır. Daha önce varoluşçuluğun tarihçesinde kısaca değinilen Jean-Paul Sartre'ın varoluş hakkındaki düşünceleri de bu bölümde ele alınacaktır. Sartre (1964, s.63) için tanrıtanımaz varoluşçuluk felsefesindeki kavram ve tanımları şöyle özetlenebilir:

Eğer Tanrı yoksa, hiç olmazsa “varoluşu özden önce gelen” bir varlık vardır. Bu varlık, bir kavrama göre tanımlanmazdan, belirlenmezden önce de vardır. Bu varlık insandır. Heidegger'in deyişiyle, “insan gerçeği” dir. Varoluş özden önce gelir. İyi ama, ne demektir bu? Şu demektir: İlk insan vardır; yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır.

Sartre varoluşçuluğunda insan kavramına bakıldığında, insanın daha öncesinde, yani var olamadan öncesinde tanımlanamaz olmasıdır. Varolmadan önce insan bir hiçtir ama varolduktan sonra kendini nasıl inşa ederse öyle varolacak özünü öyle oluşturacaktır. İnsanın sadece kendini anladığı gibi olmadığını aynı zamanda anlamlandırdığı gibi olduğu gerçeği vardır. İnsan, var olduktan sonra bir atılım yapmaktadır ve nasıl olmak istiyorsa o şekle girmektedir. Özü nasıl ise öyle olacaktır. Bu özde insanın kendini tasarlamasına yardımcı olan şeydir. Sonuçta, insan kendini evrende nasıl tasarlayacaksa öyle davranacak ve öyle olacaktır.

Sartre'ın bu düşünceleri ona öznellik konusuyla ilgili bazı eleştiriler getirmiştir. İnsanın tam olarak sorumluluk alanının belirlenmediği söylenmiştir. Sartre'ın (1964, s65) cevabı ise nettir:

Gelgelelim, gerçekten de varoluş özden önce geliyorsa, insan ne olduğundan sorumludur öyleyse. İşte, varoluşçuluğun ilk işi de her insanı kendi varlığına kavuşturmak, varlığının sorumluluğunu omuzuna yüklemektir. Ne var ki biz, «insan sorumludur» derken, yalnızca «kendinden sorumludur» demek istemiyoruz, «bütün insanlardan sorumludur» demek istiyoruz. Görülüyor ki iki ayrı anlamı var 'öznellik' sözcüğünün. Bakıyorum da, düşmanlarımız hep bu çifte anlamlılık üzerinde oynayıp duruyorlar. Oysa öznellik, bir yandan bireysel öznenin (süje) kendi kendini seçmesi, öbür yandan da insancıl Öznelliği aşmanın kişiöğlünün elinde olmaması demektir. Varoluşçuluğun derin anlamı bunlardan ikincisinde gizlidir.

Burada insanın bütün insanlardan sorumludur düşüncesinin temeli insanın varoluşundan sonra özünü tasarlaması ortada bir seçimin varlığını gösterir. Bu seçimde

aslında Sartre şekil olarak insanın kendisini seçiyor gibi görüldüğünü fakat asıl olarak kendisini seçerken tüm insanlığı da seçtiği manasını savunur. Çünkü eğer insan nasıl olmak istiyorsa diğer herkesin de öyle olmasını ister. Yani kafasında yaptığı tasarım aslında tüm insanoğlu için geçerlidir. Bunun tam tersi de geçerlidir. İnsanoğlu tüm insanlığı seçerken aslında bir bakıma kendini de seçmiştir. Çünkü tasarladığı dünya nasıl ise kendisi de odur.

Sartre, Tanrı'nın varlığına getirdiği eleştirilerden birinde 1880 yıllarında yaşayan bir filozof topluluğundan bahseder. Bu filozofların Tanrının pahalı ve yararsız bir varsayımdan ibaret olduğunu fakat bu varsayımın bilinmemesinin toplum düzeni açısından da faydalı olduğu görüşünü savunduklarını belirtir. Çünkü filozoflara göre insanoğlunun ahlakdışı hareketler yerine güzel davranabilmesi için onları korkutabilecek bir gücün olması gerektirir. Fakat Sartre filozofların bu düşüncesinin laik ahlak kavramı dediğimiz evrensel değerler ve evrensel ahlak kavramı ile eleştirir. Bu eleştiri ile de Tanrı'nın yokluğunun gerekçelerini sunar. Bunu da varoluşa bağlarken Tanrı yoksa, yani varoluş özden önce gelmişse, insanın yazılı bir kaderi de yoktur ve insanoğlunun bir kaderi yoksa tüm insanlık özgürdür, özgür kararlar alabilmektedir yorumunu getirir. Sartre (1964, s.72) bu yorumu şöyle dile getirir:

Bu durumu, «İnsan Özgür olmaya mahkûmdur, zorunludur,» sözüyle anlatıyorum. Zorunludur, çünkü yaratılmamıştır. Özgürdür, çünkü yeryüzüne geldi mi, dünyaya atıldı mı bir kez, artık bütün yaptıklarından sorumludur. Varoluşçu, tutkunun (ihtirasın) gücüne inanmaz. Güzel bir tutkunun, coşkun bir sel gibi, insanı birtakım kaçınılmaz edimlere sürükleyeceğini düşünmez. Kötü edimler için bir özür kaynağı saymaz tutkuyu. Ancak şunu düşünür bu konuda: insan kendi tutkusundan sorumludur. Ayrıca, varoluşçu, insanın yeryüzünde kendisine yol gösterecek, önceden verilmiş bir işaret bulabileceğini de düşünmez. Böylesi bir işaretin ona bir yardımı dokunacağına aklı yatmaz da ondan. Her insanın bu işareti canının istediği gibi yorumlayacağını bilir de ondan.

Sartre'ın tanrıtanıma varoluş felsefesi ile ilgili düşüncelerini Aras (2017, s.29) şu şekilde toparlamıştır:

İnsan, nesneler dünyasının değerlerine bağlanarak varlığının eksik yanını bütünleştirme eğilimi içerisindedir. Onun doğuştan getirdiği fakat ancak çeşitli ruh durumlarında bilincine vardığı başka özelliği ise özgürlüğüdür. Kendi varlığını hiçleştiren ve şu an olmadığı ama gelecekte olacağı, ya da şu an olduğu ama gelecekte olmayacağı bir proje varlık olarak insan, sahip olduğu korkunç özgürlük içerisinde nafi bir kendinde kendisi için varlık yaratma ideali, yani iki varlık türünü de özgün kalmaları kaydıyla birbiriyle bütünleştirme peşinde sürüklenir ki, bu da onun kendini Tanrılaştırması demektir. Bu şekilde kendisinin yaratıcısı olmak isteyen ve kendi için olmak uğruna kendindeliğinden uzaklaşmış olan insan, hem varlığını çalan, hem de varlığı olan bir varlığı var kılan bir başkası için varlığa dönüşür ki bu da onu başkasıyla girişeceği bir özgürlük kapma savaşına sürükler. Bu da bir kendinde

kendisi için varlık olma projesiyle yola çıkan ve tam da kendinden kurtulduğunda bir başkasına aşkınlaşan insanın, anlamsız bir varoluşu hüküm giydiğinin kanıtıdır.

1.1.2.2 Din Odaklı Varoluşçuluk

Soyut ve anlaşılmaz olan fikirler, gökbilimi, doğanın bilinmezliği gibi soyut düşünceler insana dair anlaşılmazlıklar oluşturmuş ve onu yeryüzünde bilinmezliğe doğru sürüklemiştir. Bu bilinmezlik onu diğer türlerden bağımsız bir şekilde düşünceye ve bilince sevk etmiştir. İnsan, somut ve anlamlı bir birey olarak bu bilinç ile hareket etmektedir. Bu anlam, bilim ve evreni anlamlı kılan varoluştur. İnsan dünyada bulunmasından dolayı daima bir korku ve endişe taşımaktadır. Kendi evrenini ve yaşam biçimini kendi seçer(Günbulut 1983,s.71). Bu noktada dinci varoluşçuluk insanın seçebilme hürriyetini Tanrı'nın ona bir hediyesi olarak kabul eder. İnsanın bu dünyadaki yaşama amacının ona ulaşabilme çabası olduğunu benimser. İnsan, ancak Tanrı ile temas kurduğu ve onun karşısında acziyetini idrak ettiğinde kendini bulup özgürleşebilir (Çetişli, 2017, s.160).

Folquie günahlarıyla Tanrı'dan uzaklaşan insanın kurtuluşa erebilmesinin tek yolunu akla değil sezgiye kulak verip nihai varlık olan Tanrı'ya sığınması olarak görmüştür (Folquie 1995, s.90). Tanrı'nın varlığının somut ve kanıtlanamıyor olmasını saçma gören din odaklı varoluşçular, insanın seçimlerinde özgür olduğunu ifade ederler. Aldığı kararların sonuçlarını önceden bilemeyen insan kaygıya düşer ve bu kaygı sayesinde Tanrı'ya ulaşır.

Din odaklı varoluşçuluk felsefesinde incelenecek başlıca düşünürler Kierkegaard, Jaspers ve İbn-i Arabi olacaktır. Batı anlayışı ile Kierkegaard ve Jaspers'ı incelemenin yanında birde doğunun anlayışı ile din odaklı varoluşçuluk yorumlanacaktır. Bu düşünürlerin sözleri incelendiğinde görülen temel nokta, bilimsel düşünceyi felsefenin dışına ittikleri ve Tanrı'ya ulaşma yolunda görüşler ürettikleri anlaşılabacaktır.

İnsanın Tanrı ile irtibat kurması kendisini özgürleştirmesi için yegâne çaredir. Kierkegaard'a göre insan aşağıdan yukarıya doğru estetik, ahlak ve din varlıklarından geçerek Tanrı'ya ulaşırken Jaspers'a göre bu ancak insanın sahip olduğu tüm özgürlükler, bütün sınırlı varlıkları içerisine alan bir aşkla olabilir (Colette, 2006, s.10). İnsanın varoluş ödevi, kendi özgür seçimleriyle Tanrı'yla irtibat kurmak ona ulaşmaktır. Yine bu düşünürlerin ortak noktası insan bireyselliğinin yanında bir de diğer insanlar ile kurduğu

iletişimin varoluşçulukta etkili olduklarını belirtmeleridir. Teklik inancı ile İbn-i Arabi her ne kadar bu düşünceden ayrı görünüyor olsa da ayrıntılı incelendiğinde çokluğun doğurduğu teklige değinip bu düşünceyi teyit ettiği anlaşılabılır.

Kaygı; ele alınan din odaklı varoluşçuların bir başka ortak özelliğidir. Kierkegaard'ın kaygı kavramında, insanın özgür düşüncesine dayanarak aldığı kararların doğrurabileceği sonuçların belirsizliği yer alır ve bu ruh hali insanı hiç olmaktan kurtarıp bir yaratıcıya ulaşma arzusunu oluşturur. Jaspers ise insanın varoluşunu sorguladığı en üst noktada kaygısının ortaya çıktığını ve bu kaygıyı vereceği özgür kararlar ile tanrıya ulaşmak için kullanabileceğini işaret etmiştir. Blackham (2005, s.58) bu durumu Jaspers'in ağzından şöyle özetler:

Her gerçek durum da beni şiddet ile boyun eğme arasında bir seçim yapmaktan kurtaracak mutlak bir karar yoktur, oysa ne birinin ne de diğerinin asla evrensel ve nihai adaleti, barışı ve uyumu getiremeyeceğini biliyorum. Ne var ki, başkalarıyla birlikte sahici bir kişisel varoluş için şiddet içermeyen mücadelede sınırlar kesin bir şekilde kapanır ve ben açıkta kalırım.

Din odaklı varoluşçuluk felsefesinde ele alınacak kişilerden ilk olarak Kierkegaard ele alınacaktır. Kierkegaard'ın din odaklı varoluşçuluk ile ilgili ilk düşüncesi insanın dünyada yalnız olmasıdır. Kierkegaard için insan bu dünyaya belirli seçimler yapmak üzere yalnız gönderilmiştir. Dolayısıyla yardıma muhtaçtır. Ancak kendi özgür kararları ile varoluşuna anlam kazandırabilecektir. Bu yüzden varoluşçuluk felsefesinde somut olan şey insanın yaşamıdır. İnsanın özgür seçimleri ile kendi özünü oluşturacağını ifade eden Kierkegaard bu seçimler ile Tanrı'ya ulaşacak varoluşunu gerçekleştirecektir. Ona göre kendini gerçekleştirmeyen birey sürünün yürüyüşüne kapılmış bir bireydir(Kierkegaard, 1997, s.146).

Kierkegaard'a göre (Çelebi, 2008, s.4) varoluşu bir kavram olarak ele aldığımızda varoluşun derinliği yiter. Tanrı'ya ulaşma meselesini somut tanımlamaya çalıştığımızda bu yolculuğa çıkmak yerine ona mantıklı bir açıklama getirme niyeti kendini belli eder. Bu da varoluşu gerçekleştirebilmek için göz ardı edilemez bir engel haline gelir. Üstelik varoluş zaten tam olarak tanımlanamaz olandır. Çünkü mantıkta yer alan kesin sonuç ya da değişkenler yerine bir ön görememe vardır. Tanım olabilmesi için varoluşun olup biten ve sonucu kesinleşen bir kavram olması gerekir. Bu da mümkün değildir. O'na göre değişimi sürekli olarak yaşayan insanın varoluşunu bir kalıba sokmak mümkün değildir. Çünkü insan varoluş üzerine ne kadar düşünürse düşünsün onu tam anlamıyla gerçek manada anlayamaz (Kierkegaard, 2004, s.102).

Walter Kaufman, Kierkegaard'ı Luther'e daha yakın görür. Onun hem felsefesi hem de bireyciliği açısından Luther ile aynı düşüncede olduğunu söyler. Aklın ürettiği felsefeye karşıt olması ve varoluşun dışına attığı konusunda hemfikir olduklarını belirtir. Walter Kaufman (Kaufman, 1965, s.18), bu durumu; onda Luther'in ünlü buyruğu örtülü bir şekilde yankılanıyordu: 'Hristiyan olmak isteyen kimse gözlerini usundan çekip koparmalıdır', 'ustan ayrılmalı', onunla ilgili hiçbir şey bilmemelisiniz; dahası onu öldürmelisiniz; yoksa Tanrı'nın cennetine giremezsiniz', Bir fahişedir us, şeklinde özetler.

Jaspers varoluşçuluk felsefesi ile adının anılmasını istemese de; felsefe tarihinde Jaspers, varoluşçuluk felsefesini sistematik olarak çözümleyen ilk düşünür olarak ele alınır. Karl Jaspers, Kierkegaard'dan etkilenen dindar bir filozoftur. O'nun için de varoluşçuluğun bir tanımlaması yapılamaz ve kavram olarak ele alınamaz. Jaspers'a göre varoluş, iletişim, bilim vb. tüm bunlar bir başarısızlıktır fakat onun düşüncesinde, insanı bir aşkın varlığına muhtaç eden de farkında olduğu bu başarısızlık ve eksikliklerdir (Hilav, 2009, s.178).

Jaspers İçin varoluş ile bireyin özgür seçimleri doğru orantılıdır. Yani birey ne kadar özgür ise varoluşunu tamamlamaya o kadar yakındır. İnsanın var olabilme sahasına adım atması ancak verdiği özgür kararlar ile olur. Çünkü kendi düşüncesinde ve kararlarında tam olarak özgür olan biri ancak tam olarak Tanrının varlığından emin olup kendi varoluşunu anlamlandırır. Jaspers için insanın özgürlüğü, insanın kendisi ve aşkın varlığı değişmez üç denklemdir (Tokatlı, 1973, s.210). Varlık (egzistans) hiçbir zaman obje olmayan şey, kendisiyle taakkul ettiğim kaynaktır. Onun üzerine konuşurum, ancak ona dair bir bilgi edinemem. Varlık, kendisi ve aşkın varlıkla ilişkisi olan şeydir (Jaspers, 1971, s.18):

[...] varlık bir nesne veya tanımlı yapılabilecek bir kavram değildir. Ancak varlığı gözlemlenebilen mükemmel bir şey vardır ve tabi ki bu insandır. Ancak onun insanın varlığından anladığı şey, somut olarak ben yani "egzistence" ifadesidir. Bu ise dokunulabilen, soyutluğundan sıyrılmış konkre bir Ben'dir. Varlığın üçüncü alanı ise, Jaspers'in "kendinde varlık (l'etre en soi) olarak isimlendirdiği varlık çeşididir. Bu varlık hem tecrübe edilmiş hem de "egzistence"nin ötesinde bir varlıktır. Filozofa göre aşkınlığa en uygun olan varlık kendinde varlıktır (Renaux, 1994, s.46).

Karl Jaspers için hürriyet ve kuşatma kavramı onun varoluşçuluk düşüncesini anlamlandırmak açısından bilgiler aktarır. Jaspers için hürriyeti yani özgürlüğü olmayan bir insan asla varoluşunu gerçekleştiremez. Özgür değilse insan bir nesneden her hangi bir farkı yok demektir. İnsan eline aldığı bu özgürlüğü sayesinde ancak "kuşatan" ile

irtibata geçerek varoluşunu gerçekleştirebilir (Şahin, 2014, s.34). Kuşatan burada insanın özgürlüğünü ya da hürriyetini kısıtlayan bir kavram olmak yerine tersine -tam olarak anlaşılabilirse ya da anlamlandırılabilirse- bunu perçinleyip tam özgürlüğe erişmesini sağlar:

“Jaspers'in varoluşçu felsefesi insanın, evrende tedirgin bir varlık olduğunu; kaygı içinde, çözemediği sorunlarla karşı karşıya kaldığını belirtir. Bu nedenle yeryüzü ayaklarının altında kaymaktadır. Geleceğe güveni yoktur. Bu güvensizlik onu varlığının kaynağını aramaya, evrendeki yerini bulmaya itmiştir. Varoluşçuluğun insanı anlaşılması, açıklanması gereken bir varlık olarak ele almasının başlıca nedeni de budur” (Jaspers, 1997, s.13).

Bu açıklamayı dünya, ben ve tanrı üçlemesiyle anlamlandırmaya çalışan filozof düşünce dünyasının bilgi, felsefe ve teoloji tanımlarıyla cevaplandırmıştır. Dünya'nın, Ben'in ve Tanrı'nın varlık alanına denk düşen düşünce karşılığı bilgi, felsefe ve teoloji olmuştur. Yani; dünyanın bilgi ile incelenmesi, benliğin felsefe ile aydınlatılması, tanrının da teoloji ile ilişkilendirilmesi varoluşçuluğun anlaşılmasını sağlayacaktır.

Jaspers için varoluşçuluğun özeti ve gerçeği insanın kendini en iyi şekilde tanımlayabilmesidir. Bunuda ancak özgürlüğü ile gerçekleştirebilir. Tam bir özgürlük için ise Tanrıya iman edilmesi şarttır. İnsanın iman etmesi bir taraftan Tanrı'nın hayatına iştirak etmesini sağlayıp diğer taraftan da O'nun varlığının ölümsüzlüğü ve sonsuzluğu karşısında kendi geçiciliğini ve sınırlılığını anlamasını sağlayacaktır. İşte tam bu noktada varoluş gayesini anlamlandırıp kendini gerçekleştirebilecektir. Evrendeki yalnızlığından ve bunalımından kurtulacaktır.

Din odaklı varoluşçulukta yön batıdan doğuya doğru çevrildiğinde görülecek ilk isim İbn-i Arabi'dir. Arabi'nin varlık felsefesinde yer alan tanımlar onu varoluşçuluk noktasında yer alan tartışmalara dahil etmiştir. Öz bizim tek varlık dediğimiz şeydir ve bu da Allah'tan başkası değildir (İbn-i Arabi, 2010, s.180). Bu sözlerle bu tartışmaya dahil olan Arabi, özün varlıktan önce geldiğini savunur. O'nun öz diye nitelendirdiği yaratıcının, bir de Ayanı Sabite diye isimlendirdiği fiziki varlıktan önceki bilgi alanı vardır. Buna “yaratıcının bilgisi” adı verilebilir. Ve bu bilgi tam olarak anlaşılırsa ancak Arabi'nin varoluş felsefesi anlaşılabilir.

Arabi yaratıcının bilgisinin öz olduğunu varlığın ise bu bilginin madde haline gelmesiyle oluştuğunu belirtir. O kendi bilgisinde her şeyi alemde var eder; her varlığa kendi ilminden ‘değişmez, sabit bir öz’ verir. Yaratıcının ilminde bildiği (var olmayan)

şeylerle alemde mevcut olan şeyler arasında ilk durumda ‘yok olmaları’, ikinci durumda ise ‘mevcut’ bulunmaları dışında hiçbir fark yoktur(Chittick, 2016, s.120).Görüldüğü üzere yaratıcının bilgisi ve var olma durumu ikisi de bir gerçekliktir. Aralarında ki tek fark biri soyut haldeyken diğeri somutlaşmış halidir. O’nun kendi zatının bilgisi de âlemin bilgisidir, yani O’nun âlemle ilgili bilgisi bir an bile yok olmaz. Bu halde, O âlemi yok haliyle de bilir. O, âlemi kendi ilmindeki suretiyle var eder (İbn-i Arabi, 2010, s.190).

Tek bir varlık (vucûd) vardır ve bunun dışındaki bütün mevcudat bu tek varlığın tecellisi ya da görüntüsünden ibarettir. Bu durumda “O’ndan gayrı her şey”, yani zamanla mukayyet ve kuşattığı her şeyle birlikte bütün kainat kendi içinde yok hükmündedir ancak varlık dolayısıyla var olduğu düşünülebilir (Chittick, 2016, s.115). Evet Arabi bir tek özün olduğunu ve bunun dışında var olan her şeyin bu özden türediğini belirtmiştir. Dolayısıyla önce öz vardır ardından varoluş, her varoluş kendisinde öz den bir parça taşımaktadır. Bu özü ortaya çıkarma kendini gerçekleştirme veya varoluşunu tamamlama diye yorumlanabilir. İbn-i Arabi varlığı (eşya, madde) tanrının aynısı değil aynası olarak görmektedir. O’nun için varlık (eşya, madde) hem O’dur hem de O değildir.

Özetle İbn-i Arabi özü, tek varlık olarak nitelendirdiği yaratıcı olarak tanımlar. Onun emretmesiyle varlığa ait bilgiler bilgi aleminden varoluş alemine geçer. Var olan şeyler o Öz’den tecelli eden sıfatlar ve isimlerden(Arabi’ye göre Allah’ın 99 ismi) oluşan tecellilerden ibarettir. Bu tecellinin en önemlisi birden fazla isim ve sıfatı kendinde barındıran insandır. İnsan Öz’ün teklikten çokluğa ulaşmış halidir. İnsanın özü O’nun özünün bir yansımasıdır. Öyleyse insanın özü öncedir, sonra varlığı gelir. Ve bu varlığı ile özüne dönme çabası, kendisinde yer alan Allah’ın isim ve sıfatlarını açığa çıkarabilmesi derecesinde varoluşunu gerçekleştirir.

BÖLÜM II

SİNEMADA VAROLUŞÇULUK

2.1 SİNEMADA VAROLUŞÇULUK

2.1.1 Sanatta Varoluşçuluk

Bugün felsefeyi bir dram gibi düşünüyorum... Bir tiyatro oyunu bugünün insanını sahnede göstermenin en uygun yoludur. Felsefe de bir başka bakımdan, bu insanla uğraşma kaygısındadır. İşte bunun için tiyatro felsefesi ve felsefede dramsıdır(Sartre, 1994, s.113). Görüşüyle Sartre, felsefe ve sanatın aslında iç içe olduğunu savunsa da Platon'un estetiği sanatçının eline bırakmama çabası bunun tersi bir düşüncenin varlığını da kanıtlar.

Platona göre estetik sanatın eline bırakılamayacak kadar ciddi bir meseledir. Güzellik sanatın eline bırakılamayacak ciddi bir sorundur çünkü bu sorunun temelinde ahlak düşüncesi vardır. Sanat ancak ahlak düşüncesine, daha yüksek ve olumlu idealarla uyuma hizmet ediyorsa faydalıdır (Savaş, 2003, s.107). Tüm bu ikilemler arasında asıl olan bir şey vardır ki sanat ve felsefe hep birbirleriyle orantılı bir yol izlemişlerdir. Tarihin hangi alanına bakarsak bakalım düşüncenin yani felsefenin özgür olduğu ortamda sanat da özgür ve zengin içeriğe sahiptir, düşüncenin kısıtlanmış ya da ket vurulmuş olduğu bir ortamda sanat da kısıtlanmış ve cılız bir içeriğe sahiptir.

Çağdaş zamanın popüler felsefesi varoluşçuluk bir çok alanda etki gösterdiği gibi sanat alanında da etkili olmuştur. Varoluşçuluk felsefesi ve sanat birbirinden uzak iki terim gibi görünse de bunun tersine birbiri ile daha yoğun ilişkiler içine girmişlerdir. Çünkü varoluşçuluk eylemi hayata geçirmeyi ön planda tutar ve sanatta bunu yapabilmenin en gerçekçi yollarından biridir. Sanat her şeyden önce somut yaratı ve eylemdir ayrıca sanat söz konusu olduğunda sorun açıklamak, çözümlemek değil, betimlemektir. Bu nedenle çağdaş varoluşçuluk bir anlamda felsefe ile sanatın eylemde buluşması olarak da nitelendirilebilir (Aksoy, 1981, s.349).

Varoluşçuluk ile ilgili hem sorular hem de cevaplar sanat aracılığı ile daha net ve etkin dile getirilebilmektedir. Varoluşçu düşüncelerin hemen hepsinde somut duruma karşı bir ilgili vardır. Varoluşçular somut olanla, gerçeğe dönüştürülebilen eylemle

doğrudan ilgilidirler ve bunu yapabilecekleri yegâne alanın da sanat alanları olduğunun bilincindedirler. Sanattaki varoluşçuluk felsefedeki varoluşçuluktan daha çok etki yaratmıştır. Bu da sanatın somut yönü ile açıklanabilir. Sanat canlıdır, somuttur ve insanın içerisinde bulunduğu durumu olduğu gibi betimler. İnsanı var olan kendisi gibi anlatmanın yanında birde insanı varoluş felsefesinin temeli olan Öz'ünde anlatma yeteneğine sahiptir. Yani insan haliyle değil, olması gereken insanlık haliyle anlatır.

Varoluşçu felsefede düşünürlere bakıldığında, etkili isimlerin felsefe ile sınırlı kalmayıp bu düşüncelerini sanat alanında da yansıttıkları görülür. Bunun en yalın örneği konunun başında da kendisinden alıntı yaptığımız Sartre'dır. Sartre varoluşçuluğu edebiyat ve tiyatroyla yoğurmak isteyen bir düşünürdür. Bu noktada sanatın edebiyat alanına baktığımızda Jean Paul Sartre'ı kaleme aldığı yazılar ile varoluşçu edebiyatın dışına atamayız. Sartre; sanatı varoluşçu felsefeyi açıklamak için bir araç olarak görmüştür. Timuçin(1976, s.6) bu durumu şöyle özetler:

Örneğin; Bulantı romanının kahramanı Antoine Roquentin, ilk kez yerde gördüğü bir taş parçasını eğilip almak istediğinde bunu yapamadığını fark eder; çünkü bu anda varoluşun saçmalığına karşı bir bulantı duymaya başlar, varlıkların varoluşuna, doluluğuna karşı duyulan bir bulantı. Dünyanın özündeki kendinde anlamsız varlığı karşısında duyulan bir Bulantı'dır bu. Sartre'a göre bu bulantı bizi varlıkların kendiliğinden varoluşlarından ve dolayısıyla anlamsızlıktan ayırır ve bilinçli bir varlık olma konumuna getirir.

Yine Heidegger sanat-varoluş felsefesi üzerinde durmuş, bununla ilgili fikirler üretmiştir. Heidegger sanatın gerçek olan ve gerçekliğe etkisi üzerinde durmuş ve bunu yapabilmenin yegane yolu olarak edebiyatı görmüştür. Edebiyat ve felsefenin ortak alanının dil olduğuna da vurgu yapan Heidegger, ikisinin de araç olarak dili kullandığını belirtir. Edebiyat alanında ilk varoluş romancısı olarak Andre de Richaud'u gösterebiliriz. Bu durumu Franz Kafka ile devam ettirebilir ve ikisini de varoluşçu edebiyatın öncülerinden sayabiliriz.

Tiyatro ise insanı en dolaysız yoldan direkt olarak anlatan bir sanat dalı olarak ele alındığında, varoluşçuluğun gözdesi olarak görülebilir. Sözlerden ve dramadan aldığı güç ile varoluşçu düşünceye çok katkıda bulunmuştur. Konunun başında başvurduğumuz alıntı bu paragraf için anlamlı olacaktır. Ben bugün felsefeyi bir dram gibi düşünüyorum... Bir tiyatro oyunu bugünün insanını sahnede göstermenin en uygun yoludur. Felsefe de bir başka bakımdan, bu insanla uğraşma kaygısındadır. İşte bunun için bugün tiyatro felsefemsi ve felsefede dramasıdır(Sartre, 1994,s.113).

2.1.2 Sinemada Varoluşçuluk

İnsanın özgür olma hali soyut bir kavram değil, onun hareketleriyle ve eylemleriyle iç içe geçmiş somut bir gerçektir. İnsanın yine insan ile etkileşiminde bu eylemler ve hareketleri şekillendiren etikdir. Fakat etik dediğimiz kavramda soyut bir kavram değildir. Bununla ilgili kurallar ve genel geçer ilkelere ihtiyaç vardır ki bunlarda soyut olamazlar. Dolayısıyla insanın insana bağlılığını ancak somut ilkeler ve kurallar belirler. Bu aşamada devreye sanat girer. Sanat eserleri insanın o çağa ait durumunu gösteren birer aynadır. Ve bu aynalar içerisinde en etkili ve net olanı sinemadır. Camus'a göre sinema alacakaranlık bir çağın büyüyen beyazperdesidir. Şiirden romana, resimden müziğe birçok sanat dalını kendi içerisinde bulunduran genç çocuğudur. 100 yıllık kısa bir geçmişe sahip olup diğer sanat dallarına göre daha fazla etki bırakmıştır. Varoluşçuluk ve sinema arasındaki bu ilişkide de ele alınan ilk kavram ise insan olmalıdır. Savaş(2003, s.165) bunu şöyle aktarır:

Antonioni'nin gecesinde olduğu kadar özgürlüğün anlamını bir kez daha sorgulayarak, insanın kendi dışında aradığı özgürlüğün peşinde koşarken nasıl yorulduğunu, içindeki özgürlüğü nasıl yitirebileceğini gösteren Kieslowski'nin Mavi'sinde, Woody Allen'in kendine özgü mizah anlayışıyla , daha doğrusu kara mizahla yoğurduğu ve mizahın karasını Rilke'den aldığı dizelerle koyulttuğu Başka Bir Kadın adlı filminde de, Fellini'nin Tatlı Hayat'ta varoluşçuluğun alacakaranlığını filmin kahramanı Marcello'nun parçalanmış yaşamının gerçeği haline getirişinde de, Alain Resnais'in aynı parçalanmış yaşamı , görsel estetiği hiçe sayarak , Hiroşima'ya yağın külü , gözyaşını seven iki insanın terine dönüştürdüğü ve yepyeni bir estetikle sunmayı başardığı Hiroşima Sevgilim'de de, Angelopoulos'un sonlu insan yaşamına sonsuzluğu sığdırdığı , hem de küçük bir çocuğun gözlerindeki hüznü sığdırdığı Puslu Manzaralar'da veya yaşamın anlamını , ölümsüzlüğü kendince sözcüklerde arayarak yaşlanan bir şairin, ölümün eşiğine geldiğinde sonsuzluğun tek bir anda, o da yüreğinin sevgiyle dolu tek bir çarpışında olduğunu geç de olsa anladığı Sonsuzluk ve Bir Gün'de de, 21. Yüzyıla adım atmaya çok yakinken 1999 yılında yapılan ve pek çok dalda Oscar alan Amerikan Güzelliği adlı filmde gösterilen çirkinliklerde de, varoluşçu dünyadan güçlü izlerle, izleklerle karşılaşmak mümkündür.

Varoluş felsefesinde insanı ele alan yaklaşım ile sinemada ele alınan insan yaklaşımı arasında çok fark olmadığını söylenebilir. Sinemanın dili felsefenin diline uyum sağlayabilmiştir. Tabi bütün bunlar kendi dönemlerinde insanın durumuna ayna tutabilmiş ve insanı felsefe ve sinema ile bir arada sorgulayabilmiş auteur yönetmenler ile mümkün olabilmiştir. Sinemada varoluş felsefesinin incelenebilmesi açısından bu bölümde iki auteur yönetmene, Bergman ve Tarkovski'nin perdelerine yansıyan varoluşsal izleklere kısaca değinilecektir. Bu iki Auteur'un varoluşçu felsefeye değinerek

insanın uğraştığı özgürlük, yabancılaşma, ölüm, yazgı gibi sorunları ele almıştır. Filmlerinde varoluşçu felsefenin söylemlerini etkili bir şekilde işlemişlerdir.

Bergman'ın *Utanç*(1967) filmi savaştan kaçan insanların başı sonu olmayan bir denizin ortasında anlamsızlığa bürünmesiyle biter. Aslında denizin sonsuzluğu hiçliği anımsatır. Bergman'ın çocukluğundan kalma ölüm takıntısı da filme yansımıştır. Film karakterlerinin etrafından ölüm sürekli kol gezmektedir ve ölüm gerçeği sürekli vurgulanmaktadır. Filmin son sahnesinde uçsuz bucaksız düzlüğün kendini bıraktığı deniz ve küçük teknede anlamsız bakışlarla dolu insanlar vardır. Bu bakışlar aslında kaçtıkları savaşın ne kadar anlamsız olduğunun göstergesidir. Ekran kararıp tekrar açıldığında teknenin etrafında şişmiş bedenleri ile su yüzeyine çıkan asker cesetleri görülür. Ölümün çaresizliği içerisinde ne yapacaklarını bilmeyen insanlar boşluğun tam ortasındaymış hissi uyandırır. Çaresiz ellerindeki kürekler ile cesetleri uzaklaştırmaya çalışmaları ölümden kaçma isteğini çağırıştırır fakat bu nafi değildir. Ekran tekrar kararıp açılır. Kimseden bir ses yoktur, sahnede sadece dalgaların sesi vardır.

Burada insanı tükenmişliği anlatılır aslında. Bu anlatılacak onca şey varken çaresizlik içerisinde cümlelerin çokta anlamlı olmayacağının suskunluğudur. Teknedekilerin bakışları adeta bir yenilginin kabulü, çaresizliği ve hüznünü anlatır. Tüm bu çaresiz bakışlar içerisinde tekneden biri kendini denize bırakarak birazdan gelecek ölümünü hızlandırır. Ekran tekrar kararıp açıldığında bir kadın erkeğine gördüğü rüyayı anlatır. Rüyasında her şeyin güzel olduğu bir yer gördüğünü ve burada güllerle kaplı bir alana savaş uçaklarının ateş açtığını ve yaktığını anlatır. Güllerin yanmasına rağmen güzelliklerinin kaybolmadığını da aktararak erkeğine sorar: “Rüyasında bizi görenler neler hisseder acaba? Utanç mı?”

Bu söz aslında Bergman'ın bize aktardığı yarayı kanatır. Bu sahneyle birlikte kararın sahne *Utanç* filmi bitirse de izleyicinin karanlık dünyasında kalıcı bir utanç başlatır. Bergman bu utancı yaşatmaktan vazgeçmez ve *Utanç*'in doğurduğu sessizliği bir başka filmi *Anna'nın Tutkusu*'nda Andreas karakteri ile dile getirir. Andreas ile olan beraberliğini anlamlandırmak, bir yere gitmek ve kaçmak isteyen Anna'ya cevap verir: “Gitmekten bahsedince hep olur demek geliyor içimden. Fakat içimden birden bir duvar beliriyor; konuşamıyorum, duygularımı belli edemiyorum. Sana bakıyorum, karşımda olduğunu biliyorum, ama ulaşamıyorum anlıyor musun? İçimdeki duvarın dışındayım. Kendimi dışarı hapsetmişim. Kaçmışım ve sonunda öyle uzaklaşmışım ki...”

Peki Andreas neden kaçıyor? Neden uzaklaşmak istiyor? Bergman, Andreas ile bize aslında ruhumuzun felcini, kalıcı hastalığını anlatır. İzleyiciye insanın aslında şeytandan değil kendinden kaçışını ve sürekli bir ölü gibi davrandığını aktarır. Aslında insanın canlı olduğunu hayvanlardan farkı olarak bu canlılığını yaşam ile taçlandığını ve insan gibi yaşamının önüne konan engelleri de Andreas'ın ağzından şu cümleler ile açıklar:

“Ben ölmüşüm Anna. Hayır ölü değilim. Bu aşırı hassas bir düşünce. Bal gibi hayattayım, ama kendime saygı duymadan yaşıyorum. Biliyorum, bu sana yapmacık, saçma gelebilir. Çünkü zaten hemen hemen herkes onu duygusundan yoksun. Kalben aşağılanmış, ezilmişim. İnsanlar sindirilmiş bir hayatı yaşamak zorunda. Tek fark edebildikleri şey hayatta oluşları. Başka bir şeyin, başka bir seçeneğin olduğunun farkında değiller. Olsalar bile ona asla ulaşamazlar. Anlıyor musun beni? Bir insan aşağılandığı için hastalanabilir mi ? yoksa bu hepimizin yakalandığı bir hastalık mı?”

Sessizliğin rengi küldür Bergman için, siyah ile beyaz arasındaki ara renk olan gridir. Bu gittikçe kararan bir gridir. Bu griliği karartan şey sessizliğin yanında olan insanlığın durumudur. 20. yüzyıl insanının sessizliği ve karanlığı, bu griliği yoğunlaştırır. İnancın kalmadığı, insanların toplu katliamlara, işkencelere, sürgünlere, ölümlere maruz bırakıldığı bir dünyada; karşılıklı diyalogun, iletişimin yok olduğu bununla birlikte yaşamında yok olacağı gerçeği vardır. Bunu *Sessizlik*(1963) filmiyle Bergman bize çok iyi anlatır. Aynı dili konuşmalarına rağmen birbirilerini anlayamamaları, insanlığın dilinin anlaşılabilirliği vurgusunu yapar.

İnsanların sessizliğinin sergilenmesinde Bergman kadar Tarkovski de etkili sahneler ortaya çıkarmıştır. İletişimde vazgeçilmez olan dil imgesini *Kurban* filmindeki çocuk ile bize anlatmaya çalışan Tarkovski, *Ayna* (1975) filmindeki kekeme çocuk ile de bunu irdeler. *Kurban* (1986) da film boyunca konuşmayan çocuk iyileştiğinde filmin tek sözünü söyler: “Baba niye önce söz vardı?”

Bu soru Tarkovski'nin içinde bulunduğu çağı ve o çağda yaşayan insanların suçlarını yüzlerine vurduğunu ve onları vicdanlarıyla baş başa bıraktığı söylenebilir. Bu soru her ne kadar yanıtsız kalmaya aşina bir soru olsa da sorulması gereken, farkındalığı uyandırması gereken bir sorudur. Tarkovski bu soruya cevap alamayacağını bildiği halde sormuştur; çünkü ona göre zaten sanat ideale duyulan özlemdir. *Kurban*'da birde fedakarlık vardır. Burada Tarkovski insanın eylemlerini vicdanıyla bağdaştırabilmesinin tek yolunun suçu başkalarında görmek yerine kendi bireysel sorumluluğunu kabul etmesidir. İyi şeyler tek düşünerek ya da niyetlenerek olmaz bunun yanında bir de

fedakarlık gereklidir. Filmde Alexander sessizlik ile kurban olmayı seçer. Bu sessizlik aslında birçok değerini kaybeden dünyaya bir tepkidir. İnsanların düşüncelerinin ve eylemlerinin çelişkilerine hesap sormasıdır. Alexander monolog şeklindeki konuşmasında şunları söyler:

“İnsan hep başkalarına karşı savundu kendini. Başka insanlara, doğaya karşı. Durmadan doğaya karşı güç kullandı. Sonuç: güce, şiddete, korkuya, bağımlılığa dayanan bir uygarlıktan başka birşey değil. Teknik ilerlemenin bize getirdiği tek şey konfor oldu. Tabi birde gücü korumak için geliştirilen şiddet araçları. Vahşiler gibiyiz. Mikroskobu cop gibi kullanıyoruz. Hayır, yanlış! Vahşiler maneviyata daha fazla önem veriyorlar. Önemli bir bilimsel buluş mu yaptık, hemen kötülüğe alet ederiz. Hayat standartlarına gelince, bir zamanlar bilge bir kişi “gerekli olmayan şey günahıdır.” demişti. Eğer bu doğruysa uygarlığımız baştan aşağı günah üzerine kurulmuştur. Korkunç bir uyumsuzluk edindik. Temelde bir bozukluk var oğlum. Maddi ve manevi gelişmemiz arasında bir dengesizlik oluştu. Kültür, yani uygarlık bozuk. Bu laflardan bıktım artık. Kelimeler, kelimeler, kelimeler... Konuşmayı bırakıp bir şeyler yapmayı göze alabilecek, hiç olmazsa deneyecek bir kişi çıksaydı!”

Ayna (1975) Tarkovski’nin şiirsel temalı filmidir. Film, yaşadığı çağın trajedi bunalımında insanın, nasıl bir yanılsama ile yaşayıp ömrünü tükettiğinin anlatır. Fakat *Bergman*’ın “*Aynadaki Gibi*” filmi, Tarkovski’nin *Ayna*’sından daha iğneleyici görünür. Bergman’ın *Aynadaki Gibi*’sinde varoluşsal çelişkilerin iç içe geçtiği, bir babanın geçmişini kızına yansıttığı sahnede bu açıkça görülebilmektedir. Baba David, kızı Karin’e seslenirken bize gerçeklik yanılsamasından bahseder aslında:

“Görüyor musun Karin, kişi büyülmüş bir çember çiziyor çevresine ve kendi gizli oyunlarına uymayan her şeyi bu çemberin dışında bırakıyor. Yaşam bu çemberi aştığı zaman, oyunlar küçük, karanlık ve gülünç oluyor. O zaman kişi yeni çemberler çiziyor ve kendisine yeni bir sığınak kuruyor.”

Filmde deli gömleğini giymiş Karin, aslında kendi yanılsamasının içinde kaybolmuştur. Onun için gerçek olan aynadaki görüntüsü, yanılsama olan ise kendisidir. Parçalanmış aslında görüntüsü değil tüm benliğini yöneten düşlerinin sahibi, aklıdır. Peki ayna neden parçalanır? Ayna aslında parçalanmaz aynanın parçalanması demek insanın aslında her an her şeyin değişebileceği sezgisini kazanmasıdır.

Diğer tüm sanat dallarını kapsadığı gerçeğiyle hareket edildiğinde görülecektir ki sinema, varoluşçu düşüncenin anlatmak istediklerini en etkin biçimde anlatacak olan sanat dalıdır. Yukarıda anlatılan düşünceler göstermektedir ki varoluşçuluğun başından beri anlatmaya çalıştığı özgürlük, yabancılaşma, yazgı, sorumluluk, yanılsama, gerçeklik gibi düşünsel boyutları somut boyuta taşıyan bir araçtır. Sinemadaki varoluşçuluk, örneklerini verdiğimiz bu iki auteur yönetmenle sınırlı değildir. Bu örneklerin dışına

çıkığımızda birçok varoluşçu sinema ile karşılaşmaktayız. Fakat varoluşçuluğun tanımının henüz tam olarak net kavramlara oturtulmaması örneklem alanımızı daraltmamamızı tavsiye eder.

Varoluşçuluk Sineması; varoluşçuluğu bulanım olarak gören yönetmenler kadar umutsuzluk olarak yorumlayan yönetmenlere, bir başkaldırı olarak algılayanlara, özgürlük olarak tanımlayanlara, kötümserlik olarak görenlere kadar birçok çeşitliliğe sahiptir. Fakat bu konudaki en yalın ve net düşünce tabi ki insanın kendini arayışı düşüncesidir. Bu tanım varoluşçuluğun sinemada ki işini de kolaylaştırmaktadır. Bu duruma örnek verebileceğimiz en etkin isimler Bunuel ve Pasolini olacaktır.

Bunuel, *Özgürlük Hayaleti* (1974) adlı filmiyle varoluşçuluk düşüncesini gerçeküstücülük tarzı ile beyazperdeye net bir şekilde yansıtmıştır. Gerçeküstücülük aslında varoluşçuluğa açılan kapının başrolünü oynamıştır. Bunuel ile bunu kolay bir şekilde anlayabiliyoruz. Gerçeküstücülük tarzıyla varoluşçuluğun önünde büyük bir engel olarak görünen ahlak terimini tamamen açarak ve anlatarak daha özgür bir insan türetmiştir. Ahlaki kavramları daha rahat ele alan bu insan, varoluşçuluğa gitme yolunda büyük bir cesaret kazanmıştır. Bunuel ikiyüzlülüğe attığı açık tokat ile maskeleri düşürmüş, sahte olarak dayatılan değerlerin aslına yürümüştür. Bu, Pasolini ve Bunuel'in ortak noktası olarak tanımlanabilir.

Pasolini'ye göre ölüm insanın hayatında nasıl bir etki bırakıyorsa Sinemadaki kurgu da sahneler üzerinde o derece etki bırakır. Ona göre gerçeğin bir dili olmayıp gerçek sadece kendisi ile diyaloga girer. İnsanda da bu gerçek ancak ve ancak yaptığı eylemlerdir. Fakat ölüm bu gerçeği sonlandırıp son olarak anlamlandıracaktır. İşte kurgu da aynı ölüm gibi anlamsız sahneleri birleştirip anlamlandıran bir son gibidir. Kurgu tamamlanmadan anlam yoktur. Gerçeğin belirsizliği, insanın “olmak”tan, “varolmak”tan duyduğu korku ve anlamsızlıkla yüz yüze geldiğinde duyduğu dehşettir. Pasoliniye göre bunlar Yeni Sinemayı belirleyen Yeni Gerçekliktir (Savaş, 2003, s.187). Ve bu yeni gerçeklik varoluş felsefesinden başka bir şey değildir.

Biliniz ki varoluşçuluk sineması alanında verilebilecek örnekler olağanca fazladır. Bunlar bir iki yönetmen veya düşünürle sınırlandırılmaz. Varoluşçuluğa sinema tarihinin her döneminde, her akımında veya her yönetimde rastlanabilir. Fakat değinilen isimlerin de varoluşçuluk alanında kayda değer görüşlerinin olduğu unutulmamalıdır. Bu isimler anlattıklarıyla ya da sorduklarıyla varoluşçu felsefeye büyük katkılar sunmuşlardır.

Özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa'da varoluşçuluk konusunda ısrarlı düşünceler öne süren bir kuşak vardır. Bu kuşakla birlikte bir de Yeni Dalga Sineması'nın bir araya gelmesi varoluşçu düşünce dünyasının çağdaş sinemaya aktarımında büyük pay sahibidir.

2.1.3 Türk Sinemasında Varoluşçuluk

Türk sinemasının Albert Camus, Dostoyevski ve Franz Kafka gibi varoluşçu yazarlardan etkilendiği söylenebilir. Bu birçok Türk yönetmenin söyleşilerine ve konularına bakarak anlaşılabılır. Bu yazarlardan etkilenen yönetmenlerin, Tarkovski ve Bergman'dan da etkilendiği görüşü yaygındır. Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfü Akad gibi yönetmenler her ne kadar bağımsız bir duruş sergileyip özgün filmler oluşturmuşlarsa da bireyi ele alma noktasında geride kaldıkları düşünülür. Köyden kente göç, ataerkil toplumda kadın, arayış gibi temalara değinen bu yönetmenlerin ilk zamanlarda bireyden çok toplumsal konulara değindiği görülür.

Türk sinemasında varoluşçu izlekler taşıyan filmlere imza atan ilk yönetmen Ömer Kavur olmuştur. Ömer Kavur'dan önce Atıf Yılmaz, Ömer Lütfü Akad, Metin Erksan gibi daha bağımsız bir sinetografik duruş sergileyen yönetmenler feodal toplumda kadın, köy-kent çatışması, köy gerçekçiliği gibi toplumsal temaları işlemişler bireysel bunalımlardan uzak durmuşlardır. Dünyada ve ülkemizde özellikle 1980 yılından itibaren yaşanan siyasal değişimler toplumsal içerikli filmlerin yerini bireyin içselleştirildiği temalara bırakmıştır. Ömer Kavur'la birlikte süre gelen bu "birey" odaklı filmler günümüzde de Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerce sürdürülmüştür. Bunalım, karamsarlık, bireyin yalnızlığı ve toplumdan uzak oluşu gibi sorunlar bu yönetmenlerin ortak noktasıdır. Filmler genel olarak bireyi toplumdan soyutlayıp kendi içindeki metaforlar ile direkt sonuca gitmeyi planlarlar. Bu hızlı geçiş yani toplumsal temadan bireysel temaya geçiş süreci Türk sinemasında tartışmalar yaratmıştır. Fakat varoluşçu felsefenin vazgeçilmez metodolojisi bireyin yalnızlığını dış kaynaklardan bağımsız şekilde sorgulayıp çözüme kavuşturmadır. (Nas, s.15)

Demirkubuz kendisine yöneltilen Türk sinemasının Anadolu ve Türk kültürünü ne kadar yansıttığı sorusuna şu şekilde cevap verir: "Bu dedikleriniz bana göre sorgulanmaya muhtaç şeyler. Bir kültür denilen ister Anadolu olsun, ister genel olsun-bence sorgulanmaya muhtaç şeyler. Benim burada düşünen bir insan olarak, bir birey olarak kendi konumlanışımı da bulmam gerekiyor"(Demirkubuz, 2009). Toplum kültüründe yer alan sanatın önemini anlatırken dahi bireyciliğin öneminden bahseder. Toplumsal iletişimde süreçlerin varlığından ziyade bireyin süreçlerinin önemine vurgu yapar. Varoluşsal açıdan bireyin kendini nereye konumlandığı sorusunu sormasını ister.

Yeni Türk Sinemasının önünü açan dört yönetmenin içinde kötümserliğin en baskın olduğu isim Demirkubuz'dur. Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim'in filmlerinde ise yenilgi esastır. Türkiye gerçekliği, kendi ideallerini yaşayabilmeyi ya da gerçekleştirmek için mücadele etmeyi değil, daha çok saf ideallerin bile kişinin başına iş açtığı bir gerçeklik dünyası sunar (Atam, 2011, s.125). Metin Erksan sineması hikâyenin merkezinde karakterlerin olması bir bakıma varoluşçu izlekler taşır. Günümüz varoluşçu yönetmenlerinin kullanmaya devam ettiği çekim tekniklerini de kullanan Erksan, toplumsal gerçekçi bir tema kullanarak saplantılı ve bunalım dolu karakterleri kullanmıştır.

Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* (1987) Türk Sineması'nın ilk varoluşçu filmi kabul edilir. Kavur'un filmindeki Ali karakteri derin felsefi kaygılar ve yalnızlık bunalımında varoluşunu sorgular. Ali, aslında sol görüşlü bir aktivisttir. Siyasi muhalif filmleri çeken bu karakter siyasi baskılara boyun eğip artık aşk filmleri çekmeye başlamıştır. Kendini baskı altında hisseden Ali, elindeki mevcut film senaryosunu bırakarak muhalif bir başkaldırı öyküsü yazmaya başlar. Akdeniz'de ıssız bir Rum köyünde kendiyi baş başa kalıp varoluşunu sorgular.

Varoluş filmlerinin çoğunda yer alan bireyi sorgulamaya iten toplumsal nedenlerin anlatılıp irdelenmeme durumu bu film için de geçerlidir. Kavur bu filmin hemen ardından "Anayurt Otel" isimli romanın aynısını beyazperdeye uyarlar. Burada da otel müdürü olan karakter yalnızdır, kendine yabancısıdır ve bir süre sonra ölümü sorgulamaya başlar. Ömer Kavur'un on üç filminde işlediği temaları üst üste toplayınca anlamlı bir bütünlük oluşuyor. Hepsi birbirinden kaynaklanan, birbirini besleyen duyguları ele alan temalar: İkiyüzlülük, dışlanmışlık, yabancılık, arayış, iktidar sorunu, yalnızlık, sevgiyi arama, (değişme-değişememe), yolculuk, kadın, zaman nedir?, Ölüm nedir? gibi sorulardır(Esen, 2002,s.415).

Tanrıtanımaz varoluşçulardan etkilendikleri belirgin olan Demirkubuz ve Kavur bireyin bunalımını ve iç yalnızlığını ortak temalarla işlerler. Kendisini Tarkovski Sineması'nın Türkiye'deki temsilcisi olarak betimleyen Nuri Bilge Ceylan ise daha çok postmodern sinemanın etkisinde kalmıştır. Her ne kadar toplumsal olayları bireysel yanılsamalarla anlatmış olsa da varoluşsal sinema alanında kesin bir çerçevesi bulunmamaktadır.

1980 askeri darbesinden sonra değişen Türk siyasi yapısı toplumsal yaşama da etki etmiş, dolayısıyla sanatı ve sinemayı da etkilemiştir. Artık alışlagelmiş izleyici kitlesinin nabzına ve kendi istekleri doğrultusunda film yapan yapımcıların yerini bireysel anlatım tercihini ön planda tutan yönetmenler almıştır. Fakat bu tarihlerde televizyonun ülkeye gelişi sinema sektörüne büyük darbe vurur. Ülkede tekileştirilmeye çalışılan karakterler ile bunların yabancılaşma sancısı ön plana çıkar. Dolayısıyla sinema varoluşsal anlamda bir arayış içine girer ve bireyin kişi, bilinçaltı ve önsezileri, bastırılmış duyguları gibi konuları işlemeye başlar.

Varoluşçu sinema ülkemize geç gelmiştir. Bunun sebepleri arasında öncelikli olarak siyasi baskı ve sansürler olarak gösterilebilir. Bir diğer sebep ise ülkemizde varoluşsal anlamda yazılan felsefi bir metnin bulunmayışıdır. Yabancı yazınsal eserlerinde geç çevrilmesi bu gecikmeye katkı sağlamıştır. Fakat hızlı gelişen teknoloji ile bireysel sorguyu içeren sinema aynı oranda hızlı bir gelişim göstermiştir.

Yukarıdan insanların zgr düşüncelerinin sanat üzerine olan etkisine vurgu yapılmıştı. Evet her sanat dalında olduğu gibi sinema alanında da toplumsal değerler, değişimler sanatçının bireyselliğinin önüne geçebilir. Siyasi odaklar, kültürel odaklar ve bunlara paralel gelişen söylemler sinemayı bir bakıma şekillendirir. Türk sinemasında bu tanıma uygun olarak yakın geçmişindeki olaylara siyasi ve ideolojik olarak bakamamıştır. Sanatçının zgr ifade ve gelecek kaygısı, maddi değişkenler gibi faktörlerin sinemaya ve yönetmene etkisi varoluşsal anlamda tam bağımsız filmler üretemedikleri düşüncesini oluşturur.

Türk sinemasında varoluşçuluk son olarak 2000’li yıllarda bir milat yaşamış ve varoluşçu felsefeden beslenen eserler fazlalaşmıştır. Ömer Kavur, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan dışında Dervış Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu ve çalışmanın omurgasını oluşturan usta yönetmen Semih Kaplanoğlu varoluşçu sinemanın bağımsız ve kayda değer temsilcilerindendirler. Camus, Dostoyevski ve Kafka gibi varoluşçu yazınsal eserler veren yazarlardan ilham alıp yalnızlık, yanılsama, bunalım, kavga gibi konuları ele alan bu yönetmenler, uluslararası yarışmalarda alınan ödüllerden de anlaşılacağı üzere başarılı eserler ortaya koymaktadır.

2.2 SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI

2.2.1 Bir Auteur Yönetmen Semih Kaplanoğlu

Bir yönetmenin sanat eseri üzerinde kendisinden bir iz bıraktığı varsayımına dayanarak o sanat eserini analiz sürecinden önce, geçmişine ve kişiliğini oluşturan olgulara değinmek doğru olacaktır. Sanatçının kişiliği ve bu kişiliği oluşturan yapı taşları iyi anlaşılır ise film analizi yapıldığı zaman yapılacak yorumlar daha etkili anlaşılacaktır. Çünkü her sanatçı sanat eserine kendinden bir şeyler katma zorunluluğu hisseder. Yaşadığı hayatın izleri filmlerinde yer alam imgelere, metaforlara yansır. Dolayısıyla bütün bunlara değinmeden önce bir auteur yönetmen olan Semih Kaplanoğlu'nun yaşamına göz gezdirmek zorunlu bir hal alır.

1963 yılında İzmir'de doğan Semih Kaplanoğlu çocukluğunu Karşıyaka ve Tire de geçirmiştir. İlkokulunu Karşıyaka Ankara İlkokulunda, ortaokulu Karşıyaka okulunda, liseyi Atatürk lisesinde okumuştur. Çocukluk yıllarının, sineması üzerinde büyük rol oynadığını söyleyen yönetmen bu durumu şöyle anlatmaktadır (Uygar, 2010, s.17):

Babam amatörce fotoğraf çekerken, bir taraftan da doçentlik tezi için fotoğraf çekerti. Evde karanlık bir oda vardı. Çektiği o fotoğrafları yıkayıp basıyordu. Ben fotoğrafın karanlık odada nasıl basıldığını, nasıl oluştuğunu görüyor izliyordum. Nereye gitsek fotoğraf makinemizi ve kameramızı da beraberimizde götürürdük. Genelde kamerayla çekimleri ben yapardım

Lise yıllarında da dünya sineması ile tanışan Kaplanoğlu bu yıllarda Fransız ve Alman kültür derneklerinin film gösterimlerini ilgiyle izlemiştir. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nden mezundur. Kaplanoğlu sinema sektöründe genç yaşta yer almış ve uzun yıllar yol yürümüştür. Öğrenci işi ilk filmini 16 mm film kamerasıyla 14 dakikalık MOBAPP(Meşru Olmayan Bir Aşkın Portreleri)'ı çeker. MOBAPP (1984) sessiz ve siyah-beyaz çekilmiş bir filmidir.

Vitrin mankenine aşık olan sıradan bir adamın arkadaşının da bu kızdan hoşlanmasıyla adamın arkadaşını öldürmesini konu alan absürt mizah içeren bu film ilk tecrübesidir. Kaplanoğlu; Türk Sineması'nda yenilik yaratmak isteyen azimli bir gençtir fakat herkes gibi o da mali açıdan zorlanır. Kimseye bağımlı olmadan kendi filmini yapabilmek için biraz sabretmesi gerektiğini bilir ve reklamcılık sektörüne girer. Reklam yazarı olarak Saatchi & Saatchi ve Young& Rubicam şirketlerinde başlar. Daha sonra kamera asistanlığı evresine geçen Kaplanoğlu *Mimar Sinan Belgeselleri*'nde bu görevi üstlenir. Aynı görevi Süha Arın'ın yönettiği *Eski Evler-Eski Ustalar*'da da yapar. Daha

sonra kendi filmini yapmaya karar verir ve ilk filmi olan *Herkes Kendi Evinde*'yi (2000) çeker. Bu filmi birçok ödülün yanında ona yurtiçi ve yurtdışı festivallere katılma fırsatı verir.

Filmde 3 karakterin sürekli arayışını işleyen Kaplanoğlu modernizmin çıkmazına düşmüş insanı anlatır. Karakterlerin girdiği çıkmaz Ev'dir. Bir yanda memleketinden kurtulmaya çalışan bir genç, diğer tarafta evini(babasını) bulmaya çalışan bir amca. Amca çocukluğunu geçirdiği memleketin özlemini duyuyorken, genç ,bir an öce evinden kaçmanın derdine düşmüştür.

Kaplanoğlu'nun "Aslında taşra ya da uzaklık meselesi, evini arama meselesi bizim bu dünyadaki ayrılığımızla alakalı diye düşünüyorum." sözleri aslında *Herkes Kendi Evinde*'yi özetler. Kaplanoğlu bu filmde yer alan birçok imge kullanır. Filme bakıldığında klasik anlatım tarzının belirgin olduğu ve daha konuşkan bir film olduğu görünür. Film konuşarak kendini anlatırken aidiyet duygusunu kendi iç meselesiymiş gibi ele alır. Teknik bakımdan da daha geniş kamera hareketlerine, dış çekimlere yer verir.

Kapanoğlu'nun uzun metrajlı ikinci filmi olan *Meleğin Düşüşü*(2004) uluslararası sinemaseverler tarafından daha geniş bir kitlenin dikkatini çekti. Bir otelin temizlik kadrosunda görev yapan Zeynep, babası tarafından sürekli taciz edilen genç bir kızdır. Bu durum onu büyük bir sessizliğe ve çaresizliğe iter. İçinde bulunduğu çaresizlik ona kurtuluş yolları aramayı zorunlu kılar. Sonunda şehrin başka bir yerinde eşini kaybeden genç bir adamın ölen karısının elbiselerini içine koyduğu bavul Zeynep'in kaderini değiştirir. Bu bavul ile plan yapan Zeynep otelde kendisine ilgi duyan genç Mustafa'dan yardım alır ve her gece yaşadığı kabustan kurtuluyor. Sinemasını, yine sinemanın estetiğine uygun şekilde inşa etmek isteyen Kaplanoğlu bu filmdeki ana karakterini içe kapalı olarak tanımlamıştır. Sessiz ve sade anlatım filmin tüm yapısına işlemiştir.

Minimalist sinemanın örneklerinden olan bu film simgesel öğelerle daha çok zenginleşir ve evrensel bir insanlık mesajı verir. Filmin insan duygularını resmetme çabası birçok çevreden taktir toplanacak konumdadır. Umudun her an kaybolacakmış gibi olması, olabildiğince fazla yalnızlık, her şeyi içine atmanın verdiği sessizlik hali, tüm gerçek imgelerle ekrana yansıtılır. Film ilk sahnede yer alan umut ve bekleyişin "acı" hali ve son sahnede yer alan "özgürlük" hali ile özetlenebilir.

İncelenecek filmler arasında bulunan üçüncü uzun metrajlı filmi *Yusuf Üçlemesi*'nin ilk filmi olan *Yumurta* (2007) ile tam çıkışa geçen Kaplanoğlu bu filmin

dünya prömiyerini 2007 yılında yapmış, Fajr, Valdivia ve Bangkok Uluslararası Film Festivallerinde En İyi Yönetmen ödülünü almıştır. *Yumurta*, aynı zamanda Altın Portakal ve Altın Lale gibi önemli ulusal ödülleri de alıp yaklaşık 30 farklı ödüle layık görülmüştür. Bu filmi serinin ikinci filmi *Süt*(2008) izledi ve İstanbul Film Festivali'nde FIPRESCI ödülü aldı. Serinin son filmi *Bal* (2010) ise Altın Ayı En İyi Film ödülüne layık görüldü. Kaplanoğlu bunların yanı sıra sinema üzerine makaleler yazdı ve bu makaleleri yabancı dillere çevrildi. 1987 ve 2003 yılları arasında dergilerde kendine yer bulan bu makalelerin yanı sıra Radikal Gazetesi'nde “ Karşılaşmalar” köşesini yazdı.

Sinema dolu, bir evde yaşadığını ve ailesiyle sıkça sinemaya gittiğini anımsatan yönetmen kendisinin bir sinema kültürü ile büyüdüğünü ifade eder. Tüm bu kültür içerisinde Tarkovski ile tanıştıktan sonra kendisinde bunun ne derece büyük bir etki bıraktığını anlatır. Kaplanoğlu en çok etkilendiği filmlerin Tarkovski'nin *Ayna* ve *Andrey Rublev* adlı filmler olduğunu asla saklamamıştır. Bununla ilgili Kaplanoğlu “ ‘Ayna’ sinemaya bakışımı alt üst etti. Sinemanın nasıl bir şey olabileceğine dair ilk düşüncelerim o filmi izlediğimde oluştu.” der (Uygar, 2010, s.13).

Kaplanoğlu (2010) “Anlatmayı, dinlemeyi ve kaydetmeyi seven bir evdi bizimki” derken İzmir’de Karşıyaka’da yaşadığı kültür dolu evinden bahseder. Mahallelerinde yer alan farklı insan tipleri onun dünyasını etkilemiş ve çok renkli bir hayatı benimsemiştir. Öyle ki yaşadıkları ev dahi Eski bir Rum evidir. Kaplanoğlu babasının memleketi olan Tireye de hayatında ayrı bir parantez açmış, filmlerine yansıttığı kasaba yaşamı düşüncesinin temelini burada atmıştır.

2.2.2 Semih Kaplanoğlu Sineması

Sanat ve onu inşa eden sanatçı arasında gözle görülemez manevi bir bağ vardır. Bu bağ örtülü olsa dahi sanatçının kendi dünyası ile doğrudan ilişkilidir. Bergson “Bilmek için dışarıya bakmayı bırakıp iç bakışı gerçekleştirmek gerekir.” der. Sanatta aynı şekilde sanatçının ruhunun içine bakar. Sanatçı sanatını yaparken dünyayı değiştirmeyi yeğler. Bu sanatın herhangi bir dalı için değil tüm sanat dalları için geçerlidir. Tüm sanat dalları için, sanatçının yaşamından beri gelen tüm birikimler kendine has kullandığı bir tarz ile anlatılır. Bu durum sinema sanatında görüntünün ötesinde var olan dikkatli ve ince işlenmiş minimalist bir tarz ile ortaya konabilir.

Kaplanoğlu ruhunu ve hissini görüntülere yansıtabilen nadir yönetmenlerdendir. Kaplanoğlu Sinemasının en önemli özelliği, hislerinin beyaz perdeye tüm çıplaklığı ve sadeliği ile aktarılabilmesidir. Üstelik mevcut piyasa durumunu göz ardı edip sadece sanatına odaklanması bunun en güzel kanıtıdır.

Minimalizm, klasizmin etkilerinden sıyrılarak kendinden önceki gerçeklik, nesnelcilik, işlevselcilik, sadecilik gibi konuları temel alan diğer akımlardan etkilenecek ortaya çıkmış bir sanat akımıdır(Sivas, 2007,s.26). Diğer bir deyişle minimum, en yalın anlamına gelen minimal kelimesi en sadesiyle meydana getirilen diye ifade edilebilir. Bunu tam olarak kameraya uyarladığımızda ise minimalist sinema ortaya çıkar. Minimalist Sinema, az diyalog, az suni ışık, az efekt, az hareketlilik gibi en sade ve nesnel bir anlatım tarzı içerir. Kaplanoğlu Sineması bu bağlamda içerdiği özellikler ile minimalist sinemayı işaret eder. Doğal efektlerin kullanımı, kamera açılarının sabit olması, dublaj yerine doğal ses kullanılması, oyuncuların ve sahne dekorlarının olabildiğince sade olması, amatör oyuncu kullanımı ve oyuncuların aşırı mimiklerden kaçınması gibi özellikleri içerir.

Kaplanoğlu sinemasında örnek aldığı Tarkovsky, Bergman gibi yönetmenlerin izinden gidip sadeliğe yer verir. Sadeliğin içerisinde aslında kullandığı metaforların izleyici tarafından yorumlanmasını sağlama isteğidir. Bu konuda aynı tarzı uygulamak isteyen yönetmenlerde vardır. Sinema görüntüsünü, egosantrik hayalciliğin pençesinden kurtarıp geleneksel vahyin kaynaklarına yaklaştırmaya çalışmışlardır. Bu yönde çabalar gösteren bütün sinemacıların değişik türlerde dini-metafizik düşünceden ilham alan kişiler olmaları, bir rastlantı değildir(Yalsızuçanlar,2007,s.38).

Kaplanoğlu'nun filmleri temelde birbirine benzeyen filmlerdir. Sinema eleştirmenleri ve sinema yazarları da bu konuda aynı düşünürler. Yönetmenin senaryoları özellikle hep kendi yaşamından izler taşımaktadır. Ona göre sıradan bir insanın öyküsü daha çok dikkat çeker, daha çok dikkat çekmelidir. Dolayısıyla senarist bir konu aramalıysa önce kendine bakmalıdır der. Bu duruma en yakın örneği *Yusuf Üçlemesi*'nin *Bal* filminde görebiliyoruz. Kaplanoğlu filmdeki Yusuf'un okuma sahnesi ile ilgili olan anısını şöyle anlatır (Uygar, 2010, s.13):

Bir gün ders yapıyoruz, okul daha yeni başlamış. Öğretmenimiz bir torbayla içeri girdi. Torbanın içinde kurdeleler var. Kurdeleler yaldızlı üzerlerinde okumayı biliyorum yazıyor. Her birimize bir kurdele düşüyor. Birileri okudukça parmak kaldırıyor. Okuyanlara öğretmen kurdele takıyor. Bu bende büyük bir stres yarattı. Okumayı biliyorum evde okuyorum ama okula gelince kilitleniyorum. Bir keresinde

bir teşebbüste bulundum ve okumaya çalışırken kekeledim, öğretmen sonra okursun dedi. Artık ondan sonra hiç sesimi çıkaramadım

Filmlerinde genel olarak aidiyet temasının yanı sıra yakın temaları da ele alıp kendine dönüş metaforlarına sıkça rastlanır. Taşra filmlerinin genel hataları olan, “taşrayı kent bakış açısı ile anlatmak” hatasına düşmeyen yönetmen, taşra tecrübesi ile mekan konusunu tüm yalınlığı ve gerçekliğiyle ele alabilmektedir. Taşranın halini, insanını, sessizliğini ya da yalnızlığını gerçekçi bir görüntü ile ekranına yansıtan Kaplanoğlu bu özelliğiyle birçok yönetmenin önüne geçmektedir.

Kaplanoğlu Sineması’nın bir başka özelliği ise normal bir nesnelliğin boyutundan çıkarak bir üst boyutta anlatım sağlamasıdır. Senaryo metnini tüm detaylarına kadar inceleyen yönetmen bu metni görüntüye aktarırken her zaman seyirciye, iç yolculuğuna başlaması ve olayı yorumlaması için fırsat tanır. Peki ama bunu nasıl yapar? Bunu öyküde yer alan iki metafordan farklı olarak üçüncü bir belirsizlik üzerinden yapar. Bu belirsizlik seyirciyi içine girdiği bir yolculuğun var olduğu izlenimini yaratıp onu olayın peşinden sürükler. Seyirci artık izlediği görüntüler ile kendi deneyimlerini ve yaşantısını karşılaştırıp filmi iç dünyasına göre yorumlar.

Kaplanoğlu filmlerinin kamera tekniğine bakıldığında ise karakterlerin sürekli uzak açılardan ele alındığı görülür. Bu uzaklık karakterin takip edilmesine de karşı çıkar ve sabit bir noktadan sahneyi görüntüler. Bu durum filmin ritmini oldukça düşürür ve izleyiciye izlediği sahneler ile ilgili yorum yapma, sahneyi algılama, iç dünyasıyla eşleştirme imkânı sunar.

Yönetmenin sinemasında doğanın farklı bir yeri vardır. Görüntülerin doğada sıklıkla gezmesi bunu kanıtlar niteliktedir. Doğa ve doğadaki metaforlar film içerisinde profesyonellikle servis edilir. Bunun diğer bir örneğini filmlerde yer alan doğal seslerden anlayabiliriz. Ses doğallığı ile filmlerine ayrı bir anlam ve derinlik katan yönetmenin, ses kurgularını yurtdışında yapmış olması da bu durumu ne denli önemseydiğini açıklar niteliktedir.

Temel özelliklere değindikten sonra Kaplanoğlu Sinemasında sık kullanılan metaforları da kısa kısa tanımlamak ve çıkarımlar yapmak yönetmenin sinema algısını daha iyi tanımamızı sağlayacaktır. Bunlardan biri “Ölüm” dür. Yönetmenin; *Yusuf Üçlemesi* filmlerinin ikisinde de ve ikinci uzun metrajlı filmi *Meleğin Düşüşü*’nde de ölüme yer verdiğini görüyoruz. Ölen anne, öldürülen baba karakterleri, ölüm duygusunu

olabildiğince keskin anlatır izleyiciye. Aynı zamanda *Buğday* filminde de toprağın ölümünü tartışır.

Epilepsi nöbetleri de anlamlı bir metafordur. *Yusuf Üçlemesi*'nde Yusuf'un gençlik ve olgunluk yıllarında epilepsi nöbeti geçirmesi ve *Bal* filminde ise bu nöbeti babasının geçirmesi, yönetmenin bu metaforu bir miras olarak kullandığını gösterir. Epilepsi nöbeti Yusuf'un babasından kendisine kalan mirasıdır. Üstelik bu miras; yaşandıkça Yusuf'u geçmişine götüren, babasıyla buluşturup hasret gideren güzel bir mirastır.

Filmde yer alan nesneler ya da eşyalar, araçlar hep bir simgesel anlatım amacıyla bırakılmıştır. Motosiklet, otomobil, kalem, kavanoz, kurdele, çaydanlık, masa, ayakkabı, ip, bavul, çadır gibi eşyalar hep bir anlam taşır. Örnek olarak *Meleğin Düşüşü* filminde yer alan bavul normal bir eşya gibi görünse de gerçekte Zeynep'in kurtuluşudur. Aynı şekilde Yusuf'un süt dağıttığı motosikleti de kasaba hayatına atıfta bulunan önemli bir taşıttır. *Buğday* filminde yer alan çadırın da yalnızlığa ve insanın kendi dünyasında göçebe olarak kaldığına işaretir.

Kaplanoglu Sinemasında hayvanlar da önemli temsilleri içerirler. Arı, ördek, balık, koyun, yılan, atmaca, karınca gibi hayvanlarda sembolik olarak derin anlamları ifade etmektedir. Sembol olarak kullanılan arı, geçim kaynağı gibi görünse de aslında ailenin yaşamının temel yapısını ve hikayesini oluşturan bir figürdür. Aynı zamanda Yusuf'u geçmişine götürebilecek babasını anımsatacak önemli bir araçtır. *Buğday* filminin finali bir karınca iledir. Erol karınca ile genetiği oynanmamış ham buğday tohumuna ulaşır. Ve aslında dünyayı kurtaracak olan Karıncadır.

Zaman, auteur yönetmenin kendi sinemasında kullandığı en önemli metaforlardandır. Kaplanoglu (2010) filmlerinde zamana farklı bakar ve şöyle der:

“Biz bu hayatın içinde şu anda buradayız, bu gerçek bir şey; ama burada başka bir alem daha var. Biz bir alem içindeyiz ve bu sadece bizim ve bizim görüşümüzle, insan olmamızla sınırlı bir durum değil. Birçok şey bir arada şu anda burada var ve aslında her şeyin bir arada olduğu durumu çevirmek derdindeyim, onu aktarmak, aksettirmek meselesindeyim. O yüzden de aslında o anın içine bir an daha açmak, bir an daha açmak ve gördüğümüz ile görmediğimizi bir arada kurabilmek derdim.”

Kaplanoglu'nun zaman algısı normal zaman algısının dışındadır. O'nun için hayal edilen zaman ile gerçek yaşanan zaman iç içedir. Fakat hep bir döngü içerisinde. Onun için bu döngü sade ve anlaşılır bir şekilde seyirciye yansıtılır. *Yusuf Üçlemesi*'nin

filmlerinin tersine aktığı bir zaman gibi. Sahnelerin zamanı ise belirsizdir. Karakterin seyirciyi düşündürmesine ve sorgulamasına yönelik işler. Zaman kavramının merkezini ve sonunu da hep yaşam belirler. Örneğin *Yusuf Üçlemesi*'nde zaman hep şimdiki zamandır ama bütünüyle baktığımızda yönetmen her zaman dilimine yer vermiştir. Zaman normal bakışta parçalı halde görünse de bütünsel bakıldığında tek bir zamanı amaçlar. Kişinin içine yaptığı yolculuğun ruhsal zamanını anlatır. Ve Yusuf'un babasının ölümü, zamanın birde ölümü yaşatacağı gerçeğinin seyirciye aktarılmasıdır. Bir başka filmi *Buğday*'a baktığımızda ise filmi iki ayrı parçadan, iki ayrı zamanda oluşuyor gibi görünse de tek zamanı aktardığı anlaşılır.

Tabiat; Kaplanoğlu Sineması'nın insan ile bağ kurduğu önemli bir görsel anlatımdır. Kaplanoğlu filmlerinde yer alan doğal yaşamın doğal tabiatın görüntüsü seyircinin içinde bir coşku uyandırır. Bu coşku ile yönetmen seyirciye nefes aldırır. Yaylalar, ormanlar, taşranın tarlaları, çayırlar Kaplanoğlu filmlerinde adeta görsel karnaval oluştururlar. Kaplanoğlu şöyle der; "İnsan korunaklı bir evde kozmik olan her şeyden kopuk olarak yaşarken gücünün her şeye yetebileceğini zannedebilir. Oysa doğada olmak acziyetimizi ortaya çıkarabilir" (Şirin, 2010,s.185).

Tabiat aynı zamanda auteur yönetmenin filmlerinde yaratıcı ile olan bağınyansıtır. Yaratıcı karakterlerine doğa aracılığıyla görünür. Huzuru bulmak için ona ulaşmak, ona ulaşmak için tabiat ile iyi geçinmek gerekir. Bu yüzden ki izleyici sürekli doğanın görüntüsüne ve sesine maruz bırakılır. Özellikle; *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* üçlemesinde hem film isimleri hem içerik görüntüleri itibariyle fazlasıyla tabiata atıfta bulunulmuştur. *Buğday* filminde ise bunu ters mantık aracılığı ile seyirciye sunmuştur. Tabiatın yok olmak üzere oluşu, tabiatsız bir dünyanın getirdiği kaos gibi kavramlar üzerinde durup daha etkileyici bir tabiat dokunuşu yapmıştır.

Rüya; Kaplanoğlu Sineması'nın hayatın olağan akışını etkileyen bir kavramıdır. *Yusuf Üçlemesi* ve *Buğday* filmlerinde bu durum tüm gerçekliğiyle görülür. *Buğday* filminde Erol'un gördüğü rüyada içinde bulunmadığı ama içinde bulunmak istediği dünyayı görür. Bu durumun aynı zamanda kendi zamanındaki kaosun etkilediği bir rüyaya dönüştüğü aktarılır. Ve gördüğü bu rüya onu arayışa sürükleyen önemli bir etmendir. *Yusuf Üçlemesi*'nde ise Yusuf'un gördüğü rüya sonrası geleceğine yön vermesi ve şair olması, rüyanın yönetmenin filmlerinde etkili bir kavram olduğu göstermektedir. Gülsoy (2010) bu durumu şöyle açıklar:

Bir şairin dünyayı çocuk belleğinde nasıl şekillendirdiğinin hikâyesini anlatan filmin son sahnesini de ayrıca anmak isterim. Yusuf babasının ölmüş olduğunu, gittiği yerden bir daha dönmeyeceğini anlamıştır. Karanlık ormana gider. Ki orası tehlikelerle doludur. Yeni yavrulamış bir dişi ayı vardır ormanın bir yerlerinde örneğin. Ama o dev bir ağacın kovuğuna sığınır. Rüyaya dalar. Bu sahneyi izledikten sonra şöyle hissettim: Yusuf'un önünde iki seçenek vardır. Birincisi babasının yoludur. Onun gibi olmaktır. Uğrunda ölünecek hikmet için hayat ağacına tırmanacaktır. Ya da... Babanın yolundan gitmeyecektir. Hayat ağacına tırmanmak yerine, göksel hikmeti aramak yerine, ağacın rahmine sığınıp rüya görmeyi, hayali seçecektir. Bu şair olmayı seçtiği andır. O halde: hikmeti rüyada aramak sanatçının kadim dildeki tarifidir.

Popüler imgelemde şiir, duygusal, kadınsı, dişil bir uğraş olarak görülmesine karşın, filmlerde şiir yazan öznelere, genellikle erkektir. Ancak bu şiirlerin alıcısı ise kadınlardır (Büker & Akbulut, 2009, s. 91). Kaplanoğlu geçmişinde şiir ile ilgilenmiş bir yönetmendir. Dolayısıyla şair ve şiir kavramları da filmlerinde kendisine yer bulan önemli kavramlardandır. Yine *Yusuf Üçlemesi*'nde yer alan Yusuf karakteri genç bir şairdir. Kaplanoğlu bir söyleşide şöyle der (Kabil, 2012):

Sadece sanatının değil hayatının da seyrini özetliyor bence: Şiir bana bütün yolu açtı. Bitmiş bir şiir tamdır ve bir virgül bile ona fazla gelir. Şiirde kelimelerden oluşmuş bir ahenk vardır ve o kelimeler aslında dile karşıdır. Çünkü dil, konuşmak demek; yani bizi birbirimizden ve kendimizden ayıran şey. Dilin mahkûmiyetinden kurtulmak önemli. Resim, dilin mahkûmiyetinden bizi kurtarır; sinema ve şiir de keza... Sayfalarca yazıyı üç satırlık şiir karşılar. Sadeleşme, benim sinemayla ilişkimde Şiirden edindiğim yegâne disiplindir.

Kaplanoğlu şiir konusunda birçok çevreden taktir toplamıştır. Önemli şairlerden Haydar Ergülen; Kaplanoğlu için sinemanın şiirini yazan yönetmenler arasında olduğunu hatta sinemanın da ötesine geçip zamanın şiirini yazabildiğini söyler. Kaplanoğlu *Yusuf Üçlemesi* filminde bizi başından sonuna doğru çocukluğumuzun başladığı yere götürürken bir anlamda zamanın şiirini yazar.

Taşra, Şehir ve Kasaba, bu üç kavram Kaplanoğlu sinemasında ön plana çıkar. Bunların arasında ise en çok kendini yaşatan ve gösteren taşradır. Genel olarak anlatımda uzak yerler, köyler, kasabalar vardır. Taşrayı önemli bir metafor olarak kullanan Kaplanoğlu, filmlerinde taşrayı ön plana çıkararak hayatın zorluğunu, karakterin çekeceği sıkıntıları ve içe yolculuğun yokuş yukarı olduğunu anlatır. Taşra aynı zamanda sıkıntı ve baskıyı simgelerden başka bir zamanda kolaylık ve özgürlüğü anlatabilir. Anne ve taşra kavramlarının birbiriyle ilintili olması psikolojik bir analizin ürünüdür. Örneğin annenin beraber olduğu istasyon şefi kenti simgelerken taşradan kente duyulan bir özlem anımsatılır. Kaplanoğlu taşra ile modernizme savaş açar ve taşrayı, seyirciye özlem duyulan çağrışımsal bir metafor haline getirir.

Kaplanoglu filmleri; Anne, baba, öğretmen, hoca, şair, çocuk, sevgili, işçi, bilim adamı gibi insan tiplerine sahiptir. Bu insan tipleri ile seyirci karşısına çıkar ve filminin omurgasını bu karakterler ile oturtur. Ama her filmde yer alan insan tipi aynı karakterde yer almaz. Mesela *Meleğin Düşüşü*'ndeki kötü olarak aktarılan baba, *Yusuf Üçlemesi*'nde kutsal bir tiplmeye bürünürken *Buğday* filminde ulaşılacak istenen kişidir. İnsan tiplmeleri iyi insanlar ve kötü insanlar olarak ayrılır. Fakat genel olarak mahzun, suskun, sessiz ve sürekli arayışta olan insan tipleri de vardır. Çünkü insanın kendini arayışında, varoluşunu gerçekleştirmesinin en önemli aşaması iyilik üzerine kurulu bir dünyasının olmasıdır.

Ev; Kaplanoglu Sineması'nın en önemli unsurudur. Filmlerinin büyük çoğunluğunda mekan olarak ev ön plandadır. Ev Kaplanoglu sineması için farklı bir dünya, ayrı değerlendirilmesi gereken bir olgudur. Bazı sinema yazarları bu durumu Kaplanoglu'nun sinemasında evi, ilk evren veya kozmos olarak ele aldığını dahi söyler. Ev bir sahnede kaçıp kurtulmak istenen bir mekan iken başka bir sahnede özlem duyulan yer olarak işlenir. Kaplanoglu Sineması, uzaklaşmak ve kavuşmak zıt kavramlarının aynı anda işlenebildiği sinemadır. Ev ait olma mekanıdır. Aranan, özlem duyulan, izler taşıyan, geçmişini anımsatan gibi birçok farklı kavram ile tanımlanmıştır. Bu durumu Aytaç (2010, s.24) şu şekilde açıklamıştır:

Yusuf Üçlemesi'nin tamamı da sanki Yusuf'un ve seyircinin benzer bir deneyimi üzerine yoğunlaşıyor. Elle tutulamayan, sadece suretleri görünen, kimi zaman varlığı kimi zaman yokluğu hissedilen bir şeylerin deneyimini, gidip gelme hallerini, o kavadaki suyun yüzeyindeki imgelerle anlatıyor seyircisine üçleme. Sinemanın algının kapıları ile oynama maharetini kullanarak, başka bir alemin kapılarını aralıyor. Yusuf, o hep aranan, bir kaybedilen bir geri kazanılan mutlak Ev'i, *Yumurta*'nın sonunda Ayla ile beraber yine sembolik olarak bir an yeniden bulmuş gibi oluyor; ama asıl olarak *Bal*'ın sonundaki o köklü ağacın altında yatarken ki hali; eve dönüşün temsili oluyor. Çünkü bu üçlemenin tamamında hakim olan; kayıp, hissi, belki ancak henüz ilk kopuşun gerçekleşmemiş olduğu Ana Rahmi'nde yok ancak.

Aile de Kaplanoglu Sineması'nda önemli bir yere sahiptir. Hikaye genel olarak baba, anne ve çocuk etrafında şekillenir. Baba burada çoğu olayın temelini oluşturur ve etken bir roldedir. Baba-oğul ilişkisini Kaplanoglu şöyle ifade eder; "Babalar gider oğullar kalır. Oğullar babayı aramaktadır. Ayrılığın acısını oğul çeker... O nedenle üçlemenin tamamında babanın yokluğunu hissediyoruz" (Şirin, 2010, s.183). Anne ise daha çok kendisiyle didişilen, babaya göre otoriter, müdahale etmeyi seven ve tüm bunların yanında genel olarak evi çekip çeviren bir karakterdir. Anne-çocuk ilişkisinde

anneninin çocuğa sürekli güvensizlik ve müdahale alanı yer alırken, çocuğun annesi için sonrasında adak kesilebilecek kadar kutsal bir yeri olduğu görülmektedir. Çocuk karakterinde ise daha çok içsel dünya ve hayaller ön plana çıkmaktadır. Kaplanoğlu Sineması'nın çocuğu, hep aile ile birlikte ve onlar ile birlikte büyümüştür. *Bal* ve *Süt*'te bu durum belirgin iken *Yumurta*'da artık çocuğun baba rolüne geçtiği ve onun bıraktığı yerden devam etmesi gerektiği anlatılır.

2.2.3 Kaplanoğlu Sinemasında Varoluşçuluk

“Manevi gerçekçilik sinema dili” tanımı, Kaplanoğlu sinemasını tanımlayabilen bir terimdir. Görünen şeyin arkasında yer alan görünmeyen gerçeklik, bir üst dili anladığının, idrak ettiğinin kanıtıdır. Kelimelerin dar kalıplarına takılmadan birçok kavramı açıklar. Bunlar Yalnızlık, geçmiş, eve dönüş, evden kopuş, babanın kaybı, anneyle bağ, ev, aidiyet, kaos, arayış, yokluk ve sorular gibi kavramlardır. Kaplanoğlu, izleyiciyi soyutluğa yönlendiren yapıtlar sunar. Filmlerinde kavramların içerisinde yer alan derinlik hali hissedilir. Yalnızca anlamlandırma üzerine odaklanan bir anlayışa sahiptir. Tinsel alana ulaşarak, izleyicinin bir duruma ortak olmasını sağlamak ister. Semih Kaplanoğlu sineması sadeleştikçe derinleşir ve böylece tinsel anlamlara ulaşır. Kameranın sabitliği, sessizlik, minimal diyaloglar bu tinsel alanı oluşturmakta kullanılan araçlardır. Sineması anlamlandırma üzerine kuruludur ve şiirsel bir sinema dili kullanır. Bu dilin ifade ettiği soyutluk sadece hissedilebilir.

Kaplanoğlu sineması varoluşsal açıdan birçok işaret taşır. Yazının başından sonuna kadar varoluşçuluk ile ilgili çoğu tanıma kendi filmleriyle ortak olmuştur. Her ne kadar dinci varoluşçulardan etkilenip filmlerini bu çerçevede geliştirdiğini hissetsek de aslında tanrıtanımaz varoluşçulara da atıfta bulunmuş, zaman zaman onları desteklemiştir. Tanrıtanımaz varoluşçuların en etkilisi Sartre'ın, insanın var olduktan sonra kendi özünü belirlediği düşüncesine Kaplanoğlu'nun birçok film sahnesinde erişilebilir. Yusuf, Erol, Zeynep aslında vardırırlar ve var olduktan sonra seçimleriyle kendi özlerini oluştururlar. Öznellik deyimini karakterinin önce kendini seçmesi diğer taraftan bu seçtiği kendini aşma isteğini vurgulayarak anlatır. Yine Sartre'ın insanın kendisini seçerken aslında tüm dünyayı da seçtiğini söylemini beyazperdeye aktararak görüşlerine ortak olmuştur.

Kaplanoğlu filmlerinde varoluş felsefesinin izlerinin şiddetli bir şekilde öne çıktığı aşikardır. Descartes'in varoluş ile özü ayırmadığı, varoluş ile özün ayrı

olmayacağını açık açık gördüm cümlesini sinemasına uyarlamıştır Kaplanoğlu. Spinoza'nın bir insanın başka bir insanın varoluşuna neden olabileceğini ama özünü oluşturamayacağı yorumunu bize Zeynep ve Mustafa, Erol ve Cemil karakterleriyle anlatmıştır. Sartre'ın varoluşunun insanın kötü karanlık yönlerine bakma algısını sahneleriyle aktarmıştır.

Kaplanoğlu; Varoluş felsefesinin ana iki başlığı varlık ve özü, arasındaki ilişkiyi belirgin bir şekilde betimlemiş ve izleyiciye sunduğu seçenekler ile sürekli karar vermesini sağlamıştır. Bazen de yol göstermiştir. Sinemasında özden varoluşa doğru bir yol mu yoksa varoluştan öze doğru bir yol mu sorularını sormuştur. İnsanın kendi özünü yaratması gerektiğine de vurgu yapmıştır zaman zaman. Pascal'ın korkunç bir bilgisizlik içindeyim sözünü Yusuf ve Erol karakteriyle hissettiren yönetmen bu karakterlere özgün ve özgürlüğünü arayan roller vermiştir.

Jaspers'in insanın varoluşunu tamamlaması için dünya kaygısının üzerinden gelmesi düşüncesini yine başarılı bir şekilde filmlerine yansıtmıştır. Karakterleri evrende tedirgin varlıklardır, kaygı içindedirler, çözemedikleri sorunlarla yüz yüzedirler. Jaspers'in deyimiyle yeryüzü ayaklarının altından kayacak gibidir her an ve hiçbirinin geleceğe güveni yoktur. Fakat akılları ile kendi varlıklarını anlamlandırma çabası ve bu anlamlandırma ile varoluş bilgisine ulaşabilecekleri izlenimi vardır. Jaspers'in bilgi, felsefe ve teoloji terimlerini irdelemiştir aynı zamanda. İçinde bulunduğu dünyayı karakterlerinin bilgisi ile, benlik olgusunu felsefi replikler ile, yaratıcıyı da teoloji ile açıklamıştır.

Kierkegaard için insan bu dünyaya belirli seçimler yapmak üzere yalnız gönderilmiştir. Dolayısıyla yardıma muhtaçtır. Ancak kendi özgür kararları ile varoluşuna anlam kazandırabilecektir. Bu yüzden varoluşçuluk felsefesinde somut olan şey insanın yaşamıdır. İnsanın özgür seçimleri ile kendi özünü oluşturacağını ifade eden Kierkegaard bu seçimler ile Tanrı'ya ulaşacak varoluşunu gerçekleştirecektir. Ona göre kendini gerçekleştirmeyen birey sürünün yürüyüşüne kapılmış bir bireydir (Kierkegaard, 1997, s.146). Kaplanoğlu; Kierkegaard'ın insan estetik, ahlak ve din varlıklarından geçerek varoluşa ulaşır sözlerini izleyicisine Yusuf'la veya Erol'la anlatır. İnsanın özgürlüğünü özgür kararlar verebilmesini varoluşun temeline oturtur. Ancak bu sayede (özgürlüğü sayesinde) varoluşunu tamamlayabileceği mesajını iletir. Ama buradaki özgürlük kelime ile ilgili değil evreni kuşatan dilin özgürlüğü üzerinedir. Danimarkalı

Sokrat(Kierkegaard)'tan etkilenmeye devam eder, varoluşunu arayan insanın, dünyada yalnız başına olması görüşünü benimser. Bunun dışındakilerin sürünün yürüyüşüne kapılmış bireyler olduğunu aktarır. Ama ne olursa olsun hiçbir insanın varoluşunu tam olarak tamamlayamayacağını da yarım bıraktığı sonlarla hissettirir.

Auteur yönetmen birde yüzünü doğuya çevirir. İbn-i Arabi'ye bakar çokluğun doğurduğu tekliği aratır karakterlerine. Öze iman etmeyi önkoşul olarak algılatır. Bir bilim adamı iken metafiziğe de inanabilme yeteneği verir. Bu inanış, iman ile özün sonsuzluğu ve kendi sınırlılığı arasında bağ kurup varoluşunu anlamlandırabilmesini sağlar. Aynı zamanda Arabi'nin “yaratıcının bilgisi” kavramını doğaya, tabiata gizleyerek açığa çıkmasını sağlar ve bu açığa çıkan bilgiyi karakterlerinin anlamlandırmasını bekler.

Her varoluş hikayesi kendinden önceki özden bir parça taşır. Bu özü anlamlandırmaya çalışan arayış içinde bulunan, özü kendisinde bir yansıma olarak algılayıp aktaran bir sineması vardır. Zeynep'in, Yusuf'un, Erol'un varlığı, özün aynısı olmasa da özün bir yansımasıdır. Bu öz tek iken bu karakterler ile çoğalır. Çoğalan karakterler varoluşlarını tamamlama yolunda tekrar birleşip aynı olurlar.

Varoluş çok derin ve çeşitlendirilebilir bir felsefe konusudur ve sanatta daha çok genel anlamda somut eylemleri içerir fakat betimlemek, sorunu açığa kavuşturmak, çözümlemek gibi çağdaş olgular sanatı ve sanatçıyı felsefe ile sanatın eyleminde buluşturmuştur. Felsefedeki varoluşçuluktan daha fazla etkili olan sanat ve sinemanın varoluşçuluğu bunu kendi içerisinde yer alan eylemselliğin etkisine borçludur. İnsan kendisi gibi anlatılırken aynı zamanda felsefe temelli özde de anlatılabilir. Kaplanoğlu Sineması'na bu açıdan baktığımızda felsefenin dili ile uygunluk gösterebilmiştir.

Bergman gibi Tarkovski gibi auteur yönetmenlerin yanına Kaplanoğlu'nu da yazılabilir. Her üçünün de sinemasında özgürlük, yabancılaşma, yazgı, ölüm gibi temel kavramlar üzerinden verilmek istenen mesajlar iletilmiştir. Baktığımızda Bergman'ın *Utanç* filminde insanların denizin ortasında çaresizce ölüme terkedilme sahnesinin benzerini Kaplanoğlu'nun *Buğday* filminde görebiliyoruz. Yine aynı filmdeki (*Utanç* filmi) son tekne sahnesinde şişmiş bedenler ile su yüzeyine vuran insanların olduğu sahnenin benzerini *Buğday* filminde de görebilmekteyiz. Bergman'ın *Sessizlik* filmindeki insanların sessizliği ve karanlığı, inançlarının eksikliği, toplu katliamlara maruz kaldığı,

sürgün edildikleri, iletişimlerinin kesildiği sahnelerin birçoğunu Kaplanoğlu da ele almıştır.

Tarkovski'nin *Ayna* filmindeki kekeme çocuğun iyileştiğinde ilk sorusu “ Baba niye önce söz vardı?” iken Kaplanoğlu'nun *Buğday* filmindeki Tara'nın uzun bir sessizliğin ardından sadece “Nefes mi Buğday mı?” sorusu olmuştur. *Kurban* Filminde insanların eylemlerini vicdanlarına bağlayabilmesinin yolu kendinden geçerken aynı olgu Kaplanoğlu sinemasında da geçerlidir. Kaplanoğlu karakterleri de suçu başkasında aramak yerine sürekli kendi bireysel sorumluluklarını irdelerler.

Semih Kaplanoğlu Sineması'nda varoluşsal izlekler oldukça belirgin ve fazladır. Bu satırları daha fazla çoğaltabilir ve daha fazla örnek verilebilir. Fakat bunu karşılaştırma ve genelleme yapmak yerine daha detaylı karakter, yer, olay, sahne bazlı tartışmak daha sağlıklı olacaktır. Bu nedenle son bölümde Kaplanoğlu Sineması'nda yer alan varoluşsal izlekleri film bazlı inceleyip sahne sahne detaylandırmakta faydalı olacaktır.

BÖLÜM III

KAPLANOĞLU SİNEMASINDA VAROLUŞSAL İZLEKLER

3.1 KAPLANOĞLU SİNEMASINDA VAROLUŞSAL İZLEKLER

Bu bölümde Kaplanoğlu Sineması'nın varoluşsal açıdan detaylı incelemesi yapılacaktır. İnceleme yapılacak olan filmler *Buğday* ve *Yusuf Üçlemesi (Yumurta, Süt, Bal)* filmleridir.

3.2 BUĞDAY (GRAIN)

Bilim-Kurgu, Dram türündeki 2017 yapımı filmin yönetmen koltuğunda oturan ve yapımcılığına ortak olan Semih Kaplanoğlu, filmin senaryosunu Leyla İpekçi ile birlikte yazmıştır. Film toplamda 128 dakika olup çekimleri Türkiye, Almanya, Fransa, İsveç, Katar da yapılmıştır. Başrollerini Jean-Marc Barr, Ermin Bravo'nun paylaştığı filmde diğer oyuncular; Jean-Marc Barr, Ermin Bravo, Grigoriy Dobrygin, Lubna Azabal, Cristina Flutur, Mila Böhning, Hal Yamanouchi, Nike Maria Vassil, Hoji Fortuna, Jarreth J. Merz, Rainer Steffen, Garrett Thierry'dir. Film 2017 yılında 24. Uluslararası Adana Film Festivali'nde En İyi Müzik, En İyi Sanat Yönetmeni, FİLM-YÖN En İyi Yönetmen ödüllerini almıştır.

Filmin tamamı siyah beyaz olarak çekilmiştir. Filmde zaman ve mekân belirsizliği vardır. İleri bir tarihteki yaşamdan bahsedildiği anlaşılabılır ama zaman dilimi net olarak belirtilmemiştir. Film iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısım da distopyan bir şehir havasında gelişen bilimsel faaliyetler ve yaşam ele alınırken ikinci kısımda daha çok bir arayış ve varoluş üzerinde düşünceler ön plana çıkmaktadır. Üstelik bir Kaplanoğlu imzası olarak tanımlayabileceğimiz şehirden taşraya geçiş, özlem, yöneltme gibi izler taşır. İlk bölüm bir şehri, şehir merkezini andırırken ikinci bölüm taşrayı, doğal yaşamı andırmaktadır.



Görüntü 1/ 41:50

3.2.1 Filmin Konusu

Film bir bilim insanının sınıra dayanmış mültecileri andıran ve korunaklı bölgeye geçmek isteyen kalabalığın arasından bir çocuğu seçmesiyle başlar. Çocuk yüksek dijital cihazlarla donatılmış bir test merkezine götürülüp orada çeşitli testlere tabi tutulur. Burada vücudunda yer alan hücrelerin hastalıklı olduğu ve şehir merkezine kabul edilmediği anlaşılır ve geri gönderilir. Hemen akabinde güvenli bölgeye geçmek isteyen topluluğun günün bitiminde geri döndüğü görülür. Bu kalabalık arasında güvenli bölgeye geçmek isteyen başka bir çocuk elektronik dalgalarla oluşturulmuş görünmez sınırdan koşarak geçmek ister ve bunu daha önce deneyen diğer kişiler gibi yanar. Bu sahne güvenli bölgenin olabildiğince yüksek güvenlikle korunduğunun göstergesidir.

Güvenli bölge dediğimiz korunaklı şehir yapısının olduğu alanda bir grup bilim insanı da vardır. Bu insanlar şirketleşmiş ve kurumsallaşmış standart bir yapıda olan bilim üssünde, tohumların genetiğine yönelik araştırmalar yapmaktadırlar. Filmin bazı sahneler bu bilimsel faaliyetleri anlamamız perdeye yansır. Bu sahnelerde baş karakterimiz Erol ile tanışıyoruz. Bilimsel faaliyetlerin olağan toplantılarından birinde buğday tohumu üzerine yapılan son değişikliklerinde başarısızlıkla sonuçlandığı belirtilir. Ve toplantının başkanı, geçmişte tohumun genetiğinin değiştirilerek başarıya ulaşamayacaklarını belirten, bunun üzerine tez yazan ve bu tez yüzünden işinden kovulan Cemilden bahseder. Başka bir bilim insanı Cemilin tezinin metafizikten öteye geçmediğini ve kanıtlanamaz teoriler üzerinde inşa edildiğini söyler. Bu konuşmalarda başkarakter Erol konuyu irdelemeye ve sorgulamaya başlar.

Erol, Cemil hakkında bilgi edinmek ister. Sonuçta Cemil'in şirketten kovulduktan sonra çalışmalarını kendi evinde kurduğu küçük bir laboratuvar ile devam ettirdiğini ve

bu laboratuvarında çıkan yangın sonucu eşini kaybettiğini, kızını ise ancak kurtarabildiğini öğrenir. Bu olay sonrası Cemil'in güvenli bölgeyi terk ettiğini ve kum fırtınalarının olduğu, asit yağmurlarının yağdığı, kimyasal zehirlenmelerin yaşandığı bölgeye geçtiğini bilgisini edinir.

Hala şirketin gözde bilim insanlarından olan Erol aslında şirketteki diğer bilim insanlarının pozitivist tavrından bıkar. Cemil'in tezini ve görüşlerini merak etmekle işsel olarak ona doğru yönelir. Sonunda güvenli sınırın dışına çıkmaya karar veren Erol yasadışı yollar ile bu sınırı geçip Cemil'i aramaya koyulur. Bu şekilde filmin ikinci kısmına keskin bir geçiş yaşanır.

Yukarıda filmin iki kısımdan oluştuğu belirtilmiştir. Birinci kısmında genel olarak mizansen yardımıyla izleyicinin durumu anlaması sağlanır. Sınır, ikiye bölünmüş insanlık, kargaşa, genetik kaos, yağma, protestolar, bencil bilim insanları, illegal araçlar... İlk kısımdaki tüm görüntüler izleyiciye bilim insanlarının doğanın genetiği ile oynayıp düzeltilmesi zor sonuçlara yol açtığını, geleceğin kaosa sürüklenmiş olduğunu net şekilde anlatır.

İkinci kısma gelindiğinde ise Erol'un içsel arayışı ön plana çıkar. Filmin bu bölümünde Erol yaşadığı çeşitli sıkıntılardan sonra aradığı kişi Cemil ile karşılaşır ve onunla birlikte yolculuk yapmak istediğini, sorularının olduğunu ve cevaplar aradığını söyler. Cemil Erol'un bu zorlu hayatı kaldıramayacağı ve sorulara verilen cevapları hazmedemeyeceği düşüncesi ile bunu kabul etmez ve güvenli bölgeye dönmesi gerektiği konusunda Erol'u uyarır. Erol aradığı cevaplar konusunda kararlı duruşunu gösterse de bu Cemil'i tatmin etmez. Cemil sandala atlayıp gideceği yere doğru yol alırken Erol üzerindeki elbiseler ile suya dalıp sandala yetişir ve biner. Cemil, Erol'un bu azmine bir bilim adamı nezaketi ile yaklaşip yolculuğuna ortak olmasını kabul eder ve uyarır; "sen benimle yolculuğa dayanamazsın" uyarısında bulunur. Erol ile Cemil başladığı yolculukta Erol, Cemil'in birçok hareketini anlamsız karşılayıp sorgulamak ister ve anlamlandırmaya çalışır. Sandalın kırılması, sudaki bebeğin kurtarılması gibi olaylar ile karşılaşır.

İnsanların hayatlarını sürdürmeye çalıştığı küçük bir şehri andıran uzun bir mağaraya girerler. Burada güvenli bölgenin aksine insanların kıtlık içinde yaşadığını, birçok alışverişin takas usulü yapıldığı ilkel bir yaşamı vardır. Burada bir gece dinlendikten sonra Cemil, Erol'a onu sınıra yakın bir yere götüreceğini ve artık dönmesi

gerektiğini iletir. Erol bunu reddedip kendisiyle yolculuk yapmakta kararlı olduğunu tekrar iletir ve yine “sen benimle yolculuğa dayanamazsın” cümlesini duyduktan sonra yolculuğa kabul edilir.

Yolculuk sahnesi sırasında Erol, Cemilin sürekli bir canlı yaşam belirtisi aradığını ve bunu ilkel yöntemlerle aramaya devam ettiğini görür. Yolculuk devam ederken asit yağmuruna yakalanan Erol ve Cemil çorak toprakların ortasında terkedilmiş ve yanmış bir otobüsün içine sığınır. Burada Erol Cemile gördüğü rüyayı anlatır ve sorularına cevap arama isteğinin bir arayış olduğunu anlatmak ister. Cemil ise yine soğukkanlı bir şekilde aslında yaşamda hep bir rüyada olduklarını asıl ölünce rüyadan uyanacaklarını belirten bir cümle ile düşündürücü bir cevap verir.

Bu yolculuk sırasında Erol birçok sorusuna yaşayarak cevap bulur. Cemille sohbet edip onun düşündürücü cümleleri ile arayışını derinleştirir. Cemil Erol’u tepede terkedilmiş bir camiye getirir. Bu Camiyi özel koruma altına alan Cemil şifreli bir sitem ile kapıyı açar ve Erol’u içeri davet eder. Camide daha önce sakladığı saf temiz toprağı ona gösterir ve bu toprağı bir tarla yapmak için kullanacaklarını iletir. Bunun için toprağı çuvallarla yere temas ettirmeden aşağıda sandalın olduğu yere taşımaları gerektiğini belirtir. Erol bu yorucu işlemin henüz daha başında fiziksel yorgunluğundan dolayı bu işi bırakacağını yapamayacağını belirtir. Cemil ise sen bilirsin der fakat Erol’un içindeki arayış hissi çalışmaya devam etmesini sağlar ve çuvalları taşımaya devam eder.

Filmin sonuna doğru Erol birçok sorusuna cevap bulmuştur ve kendisini sınırın diğer tarafına götüren kadın ile karşılaşır. Kadın sorunların çözüldüğünü kendisini güvenli bölgeye götürmesi gerektiğini söylese de Erol bunu gülümseyerek karşılar ve reddeder. Çünkü artık bazı sırlara erişmiştir. Daha sonra toprak taşımaya devam ederken bir tohum tanesinin bıraktıkları yerde olmadığını fark eder. Bu bir canlının o tohum tanesini taşıdığı anlamına gelir. Yani bir canlının varlığı. Hemen tohumun bulunduğu çevreyi gözetleyen Erol bir karıncanın tohumu taşıdığını görür. Şaşkınlıkla karıncayı takip edip yuvasına kadar izler. Yuvası bulduktan sonra karıncanın tohumları taşıdığı yiyecek deposunu ilkel bir çizim yöntemi ile tespit eder ve elleri ile orayı kazmaya başlar. Ardından bir avuç dolusu buğday tohumu çıkarır. Ve bu ona sorulan “Nefes mi Buğday mı?” sorusunun cevabı olur aynı zamanda “Nefes” der ve film biter.

3.2.2 Buğday Filminin Varoluşsal Açidan İncelemesi

Buğday filmi Kaplanoğlu'nun sinema serüveninin son kronolojik olarak en yeni filmlerindendir. Meleğin düşüşü ile varoluşsal sorgulamaya giriş yapan yönetmen, *Yusuf Üçlemesi* (*Yumurta, Süt, Bal*) ile bunu pekiştirmiş ve *Buğday* filmi ile de zirveye doğru yol almıştır. Film; sahne, görüntü, ses, diyalog olarak sürekli bir şekilde arayışı ve varoluşsal kaygıları taşır. Bu başlıkta filmin varoluşsal açıdan detaylı analizi gerçekleştirilecektir.

Filmin siyah beyaz olarak perdeye yansıtılması arayışta olan insanın dünyasını siyah beyaz olarak algılandığının işaretidir. Bergman sessizliğin rengi küldür, siyah ve beyaz arasındadır derken aslında bu duruma vurgu yapmaktadır. İnsan içsel arayışında ya da varoluşunu tamamlayışında soruları siyah, cevapları beyaz olacak derecede gri bir çizginin üzerinde gidip gelmektedir. İnsan aradıkça beyazlaşacak sessiz kaldıkça siyahlaşacaktır. Bu durumu öngörerek yönetmen aslında izleyiciyi daha filmin başında, varoluşsal alanın içine çekmektedir ve film boyunca bunu devam ettirerek izleyiciyi bu alanda tutmaktadır.



Görüntü 2 / 02:05

Filmin başında bir bilim insanı sınırdaki bekleyen çocuklardan birini alıp bir laboratuvar ortamına götürmektedir. Bu sahne aktarılırken yönetmen *Görüntü 2*'deki sahne ile aslında izleyiciye bu siyah ve beyaz arasındaki farkı aktarmak istemiştir. Sadece renk değil koridor ve arkadan yayılan ışık insanın iç dünyasını resmetmektedir. İnsanın içi aydınlıktır aslında ama ilerledikçe hayatını karartan sorular ile karşılaşır. Yönetmen filmin bu ilk sahnesinde izleyiciyi bazı sorulara hazırlayacağını haber verir.



Görüntü 3 / 05:35

Korunan sınırlar, teller ve güvenlik görevlileri bir Açık hava hapishanesini andırarak şekilde tasarlanmıştır. Burada tutsak olma vurgusu ön plandadır. Filmde yer alan sınırlar aslında düşüncemizin sınırlarını temsil eder, teller iç dünyamızın birbirine tam geçememesini, güvenlik görevlileri ise iç dünyamızın keşfi için insanları alıkoyan önyargılarımızı temsil etmektedir. Tabi bu sınırlar her zaman kolay aşılmaz, yanlış bir davranışta geri dönüşü olmayan sonuçlar doğurur. Bu durum; *Görüntü 3*'te yer alan sahnede izleyiciye, sınırı geçerse kendisini yakacağını bilen ama ona rağmen şuursuzca koşan çocuğun yanması ile aktarılır. Varoluşsal sorgulamaya sınırlar ön yargılar gibi ket vurmaktadır. Kaplanoğlu aslında fiziksel bir sınır çizerken, filmde insanın içindeki tel örgülere ve sınırlara da dikkat çekmek istemiştir.



Görüntü 4 / 08:53

Görüntü 4'te yer alan sahnede, Profesör Erol'un arabasından şehrin içinde bir kaos ortamı olduğu açıkça görülmektedir. Protestolar, polisler, NO GMO pankartları gibi

görüntüler ve ses bize bir isyanın olduğunu ve ilerlemeye başladığını kolayca anlatır. Bu görüntüler her ne kadar bir şehrin kaosunu yansıtır gibi görünse de aslında Erol'un iç dünyasında yaşanan kaosu da sahnelemektedir. Erol'un iç dünyasındaki kargaşa, duygularının belirsizliği, gördüğü rüyalar, aklındaki sorular tam bir isyan gününü andırmaktadır.

Yüksek beton binaların ve teknolojinin arasına sıkışmış insanlar. Filmin 14. dakikasında başlayıp devam eden sahnede metro yolculuğu kadraja aktarılırken, aslında insanın yalnızlığını ve acınacak halini bir kez daha vurgular Kaplanoğlu. Bu duvarlar arasında günlük rutin işlerini yapan farklı meslekten insanlar hepsi aynı araçtır. Her birinin ayrı dünyası ayrı düşünceleri var gibidir. Çokluktan teklığe sıyrılama hali, kalabalıklar içinde yalnız olmanın verdiği huzursuzluk ve Cemil karakteri ile vücut bulur. Bu sahneden de Cemil'in iç yolculuğuna çıkmadan önce çevrenin onu bu yolculuğa hazırlaması olarak yorumlanabilir.



Görüntü 5 / 14:11



Görüntü 6 / 15:09

Cemil'in evi filmde 21. dakikada görünmektedir. Erol Cemil'i bulmak için ilk olarak evinden başlar ve evine ziyarete gider. Bu sahnede Kaplanoğlu yine görüntü üzerinden izleyicisine varoluşsal bir alan açar. Evin bahçe kapısı demir parmaklıklı olmasına rağmen sarmaşıklarla kaplanmıştır. Bu yukarıda sözü edilen sınır, engellerin istenilirse değiştirilebileceğinin bir göstergesidir. Fakat tamamen değil çünkü demir parmaklıklar hala ordadır, hayatımızdadır, sadece bir iki dokunuşla gizlenebilmektedir. Evin girişi bolca çiçeklerle süslenmiş fakat bu çiçekler kurumaya yüz tutmuştur. Bu Cemil'in doğaya, doğal olana ilgisinin ne denli gerçekçi olduğunu yansıtır onun hakkında ilk izlenimi oluşturma fırsatı verir. Evin içerisine girdiğinde yine Cemil'in o gizemli ve sessiz yapısının ev üzerinden anlaşılabilceği görülür. Aynı zamanda Cemil'in hayatında ki dönüm noktası olan yangının izleri hala silinmemiştir. İnsanın iç dünyası aynı zamanda evidir. Kaplanoğlu filmlerinde evi ele alırken onu hep karakterin iç dünyası ve psikolojisi ile eşdeğer tutmuştur. Bu görüntülerden anlaşılır ki kalıcı iz bırakan olaylara saygı duyulmalıdır. İnsan aslında bir bakıma aldığı yaralar ile ve bu yaralara sahip çıkarak,

onları kabullenerek kendini gerçekleştirebilir. Cemil yangında eşini kaybetmiş kızı yaralanmıştır. Bu yangın Cemilin hayatında bir dönüm noktası olmuş, kendini aramaya koyulmuştur ve bunu yaparken evini yani içini olduğu gibi bırakmıştır.

Erol Cemil'in evine gidip kızına babasını sormak ister. Fakat Cemil'in kızı Tara, profesörün sorularını yanıtsız bırakır. Bu sahnede Cemil'in kızı Tara üzerinden yine varoluşa bir gönderme vardır. Tara, önündeki bilgisayarda çeşitli harf dizelerini birleştirerek ve seslendirerek bir çözümleme yapmaktadır ve ekrana yansıyan yaşlı kadın yüzü üzerinden bulmacayı çözümlediği görülür. Kaplanoğlu bu sahnede simya alfabesi ile Hurufiliği harmanlayarak izleyiciye varoluşsal açıdan bir mesaj daha vermektedir. Bizim adına Hurufilik dediğimiz şey aslında tüm kültürlerde farklı isimlerde adlandırılan harfçiliktir.

Harfleri yorumlama olarak nitelendirdiğimiz bu kavramı ilk olarak Pythagoras ele almıştır. M.Ö. 500 yıllarında ortaya çıkan Pythagoras dizgesi, geliştirdiği müzik kuramı ile birlikte ele alınınca ses, dil, sayılar ve harfler aracılığıyla evreni açıklamayı amaçlayan bütüncül bir yapıya ulaşabilmiştir. Kendisinden önce gelen Mısır, İran ve Hint tekniklerini kullandığı sanılan bu dizge, daha sonraki harfçilerin sık sık başvuracağı temel yöntemleri geliştirmiştir(Özlem, 2014, s.24).Daha sonra bu kavram geliştirilip ses ve insan yüzü şekilleriyle uygulanmıştır. Hurufilere göre yaratıcı yarattığı insanın yüzünde kendini görünür kılmıştır. İnsanın burun, yanak, kaş, kirpik gibi özellikleri bir sembol harfe dönüştürülür ve bu harfler yaratıcıyı işaret eder. Aynen buna benzer bir sahne filmin 23. dakikasında geçer. Tara yaşlı kadın yüzü üzerinde iki kaşın ortasından, burnun sağ yanından ve dudakların her iki kenarından eşleştirdiği harfler ile “Aloho” diye bir cevap bulur (*Görüntü 7*).

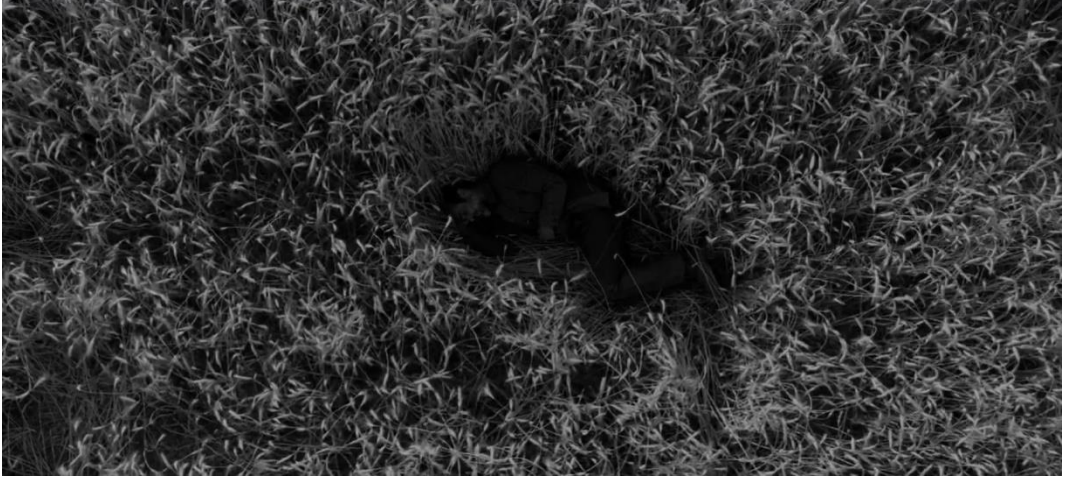


Görüntü 7 / 23:50

Bu dakikaya kadar varoluşsal mesajları görüntü üzerinden aktaran yönetmen artık görüntülerin yanında diyaloglar ile de izleyiciye mesajlarını aktarmaya başlamıştır. Cemil'in kızı Tara Erol'un sorularını yanıtsız bıraktıktan sonra tam Erol evi terk edecekken ona bir soru yöneltir. “Nefes mi Buğday mı?” Bu soru ile yönetmen geçmişe, Yunus Emre'nin kıssasına bir pencere açar. Bu kıssada; Yunus Emre bir kıtlık vaktinde buğday arar. Yolda bir bilge ile karşılaşır. Bilge O'na “Himmet (Nefes) mi Buğday mı?” diye sorar. Yunus ilk olarak buğday der çünkü daha hamdır ve ilk olarak fizyolojik maddi ihtiyaçlarını düşünür fakat daha sonra belirli olayları yaşayarak aslında nefes olmadan buğdayın bir anlamı olmadığını ve tek başına buğdayında bir anlam ifade etmediğini anlayıp nefes der. Filmin başkarakteri Erol, Tara'nın bu sorusuna buğday cevabı verir. Kaplanoğlu bu cevap ile aslında bize Erol'un kendini arama yolculuğunu ve bu yolculuğun sonunda nereye varacağını işaret eder. Nitekim kıssanın sonundaki gibi Filmin sonunda da tohumları avuçlayan Erol “Nefes” der.

Bu cevabı ardından *Görüntü 8*'de yer alan sahne gelir. Yeni Yaşam Teknolojileri Uzmanı Profesör Erol buğday tarlasının içinde uyur. Bu sahnede Erol'un yolculuktan önceki ruh hali yansıtılır. Çünkü yolculukta bu ruh hali değişecek, evrilecek, olgunlaşacaktır. Türlerin yok olduğu, havanın kirlendiği, suyun bozulduğu, toprağın verimsizleştiği bir dönemde dünya ikiye ayrılmıştır. Bir kısmında verimli topraklar ve kurtarılmış hayatlar dururken diğer tarafta verimsiz ve hastalıklı hayatlar durmaktadır. Aileler içlerinden sağlıklı olan bireylerin kurtarılmış bölgeye geçirilmesiyle parçalanmış ve sistematik bireyler oluşturulmuştur. Bu bireyler sürekli sisteme hizmet ederek hayatını devam ettirmektedirler. Tıpkı Erol'un yaptığı gibi. Erol 2 yaşında ailesinde kopartılıp verimli topraklara sürülen biridir aslında. Anne ve babasına, ailesine ait küçük bir hatırası

dahi yoktur. Genetik mühendisi olarak yetişmiş ve buğday başaklarına ömrünü adanmıştır. Bu nedenle onun başını okşayan annesi buğday başakları, onu bağrına basan babası yine buğday başakları olmuştur. Yani görüntüdeki buğday başakları aslında Erol'un ailesi ve yaşama dair her şeyidir.



Görüntü 8 / 25:17

Erol'un sürekli ilca kullanmasını gerektiren bir yarası vardır. *Görüntü 9*'da yer alan sahnede, vücudunun sol alt köşesinde yer alan yarasının olduğu ve her sabah bunu uyguluyor görüntüsünü veren bir ilaç kullanımı görülmektedir. Bu hastalık ve ilaç semboliktir aslında. İnsanın kendi iç yürüyüşüne engel olan maddi bağımlılıklar mutlaka vardır. Bu bağımlılıklar insanların bu yolculuğa çıkmasının önünde sürekli bir engel ya da sürekli bir bahane olarak dururlar. İnsanlar bu bağımlılıklarından, yani alışkanlıklarından vazgeçmediği sürece tam olarak içsel yolculuğa çıkamıyor, kendini arayamıyor. Öyle ki kendi varoluşunu arama yoluna giden insan sonraki sahnelerde Erol'un sınırı geçerken ilaçları terk ederek yaptığı gibi bağımlılıklarını bir kenara atmalıdır. Zaten varoluşsal yolculuğunu tamamladığında o fizyolojik yada maddi ihtiyaçtan muaf tutulduğunu anlayacaktır. Tıpkı Erol'un toprağı bulduktan sonra yarasının iyileşmesi gibi.



Görüntü 9 / 31:07

Erol'un şirketten atılan öğrencisi şirketten kovulan Cemil Akman'ın mahkeme kayıtlarına ait görüntüleri arşiv sistemini hackleyerek elde edip görüntülü mesaj olarak hocasına yani Erol'a iletir. Cemil'in mahkemedeki sözleri Erol'un ona ulaşma arzusunu en tepeye çıkarır:

"Benden M maddeciğine dair kanıt istiyorsunuz". Kanıt bizim ürettiğimiz içinde M maddeciği olmayan tohumlar. Kainattaki her şeyde bir M maddeciği var ama bizim ürettiğimiz tohumlarda yok. Çünkü hiçbir şeyin ilk örneğini yapamıyoruz. Sıfırdan bir tohum yaratamıyoruz. Yaratsak ta bir yerde bozuluyor işte. Çünkü havada, suda, toprakta olan özellik bu tohumlarda yok. Bizim ürettiğimiz tohumlar hayatı sağlayan bu döngünün bir parçası olamıyorlar, uyum sağlayamıyorlar. Hayat onları bir şekilde dışarı atıyor. Bi kez daha söylüyorum hücrelerinde onları birbirleriyle ilişkilendirecek ve hayata bağlayacak bir M maddeciği yok. Keşfettiğim bu eksiklik yüzünden evrenin ortak belleğine dahil olamıyorlar. Her genetik müdahalenin milyonlarca yıl devam eden köprüyü koparma tehlikesi var. Mesela ilk bilinç ile son bilinç arasındaki o kadim bağ. Elde ettiğim sonuçlar bana şunu gösterdi evrende, içerisinde M maddeciği taşımayan hiçbir şey yok."

Cemil'in bu sözleri Erol'un yıllardır başarıya ulaşamadığı gerçeğini açıklar nitelikte olur. Aslında kendi varoluşunu tehlikeye atan insanın bir şekilde evrenin varoluşunu da etkilediği hissine kapılır. Kaplanoğlu Sartre'ın (1960, s.65) varoluşçuluk konferansında söylediğini tekrarlar:

Ne var ki biz, 'insan sorumludur' derken, yalnızca 'kendinden sorumludur' demek istemiyoruz, 'bütün insanlardan sorumludur' demek istiyoruz. Görülüyor ki iki ayrı anlamı var 'öznellik' sözcüğünün. Bakıyorum da, düşmanlarımız hep bu çifte anlamlılık üzerinde oynayıp duruyorlar. Oysa öznellik, bir yandan bireysel öznenin (süje) kendi kendini seçmesi, öbür yandan da insancıl Özneliği aşmanın kişiöğlunun elinde olmaması demektir. Varoluşçuluğun derin anlamı bunlardan İkincisindedir. gizlidir.

Rasyonel bilim, bilim faşizmi, genetik kaos ve dünyanın sonu; bunların tamamı *Görüntü 10*'da yer alan harabe ve terkedilmiş yerler dünyanın artık sonu yaşadığı algısını

derinleştirir. Tohumların genetik yapılarıyla oynanması, canlı organizmanın yok olması ve insanların yaşadıkları yerden olmasının yıkıcı sonuçları bu sahnede olağanca sergilenir. Bu yıkım kendi varoluşunu dizayn edememiş, dünyayı dizayn etmeye yetkili insanların yıkımıdır. Bu sahneler izleyiciye Sartre'ın insan vardır ve var olduktan sora kendi özünü oluşturur sözünü hatırlatır. Bu insanlar varlıklarından kendi özlerini üretirken yanlış düşünceler üzerinden yanlış yöntemler ile özünü oluşturmak isteyince kaçınılmaz sonla karşılaşır. Bir bakıma insanın karanlık yönüne bakmıştır.



Görüntü 10 / 34:42

Varoluşçu düşünürlerin çoğunda varoluşçuluğun temeli özgürlüktür. Bu yukarıda detaylı şekilde incelenmiştir. İnsan yapısı itibariyle tutsak olmaya, bağımlı yaşamaya alışmamıştır. Fakat distopyan bir gelecekte, kurgulanmış ve standardize edilmiş hayat şartları insanı kendine mahkum bırakmıştır. Bu günümüz yaşamından yola çıkılarak onaylanabilir. Birbiriyle çelişen bu iki olgu filmin gelecek tasarımında kendini distopyan bir temsile bırakmış insanlardan oluşmuştur. İnsanlar özgürlüklerini kaybetmiş bağımlı bir şekilde yaşam mücadelesi vermenin peşine düşmüştür. Öyle ki güvenli bölgeye geçmek için çabalayan insan ile güvenli bölgede kalmak için çabalayan insan aynı yolda yürümektedir. İkisinin de özgürlüğü, kısıtlanmış hareketleri yapması gereken standart eylemleri vardır. Bu kısıtlanma durumunu içsel olarak bir arayışa girişen bireyler kendilerini çevreleyen duvarlara çarpılmaktadırlar.

Erol ve yol arkadaşı Andrei bu bireylerdendir. İkili elektronik sınırı birlikte geçtikten sonra yola koyulurlar. Fakat muhtemelen güvenli bölgedeki bilim insanlarının tasarladığı devasa bir insansız hava aracından kaçır, yakalanmamak için bir barakaya saklanırlar. *Görüntü 11*'de yer alan sahnede bu uçak bir dalga sistemiyle tarama

gerçekleştirmekte ve varsa kaçak insanları muhtemelen öldürmektedir. Bu devasa araç gölete yansıyan gölgesi sayesinde izleyici tarafından fark edilmektedir. Güvenli bölge distopyanın güçlü bir şekilde izleyiciye aktarıldığı mekandır.



Görüntü 11 / 39:41



Görüntü 12 (48:16)

Filmin *Görüntü 12*'den sonraki kısımla ilgili bir bilgilendirme yapılması gerekmektedir. Çoğu otorite ve Kaplanoğlu'nun kendisi filmin bu bölümünden sonrası için Erol ve Cemil'in yolculuğunu ve hikayenin Kur'an da Kehf suresinde geçen Musa-Hızırkissasına¹ benzediğini inkar etmemiştir. Bunun nedenine iki farklı açıdan bakıp daha sonra kısaca hikayeye, kıssaya değinip film analizine devam edilecektir.

¹Musa-Hızır hikâyesi Kur'an da Kehf suresinde geçen bir hikayedir. Hikaye ham olarak kıssa olarak geçerken bir kısmı hadisler ve tefsirler ile tamamlanmıştır. İsrail oğulları Musa ya kendisinden daha bilgili bir kimsenin olduğunu soması üzerine Musa kendisinden daha bilgili bir kimsenin bulunmadığı cevabını vermiştir. Allah da Musa ya yanıldığını ve kendisinden daha bilgili bir kimsenin bulunduğunu

Kaplanoğlu *Buğday* filminde yabancı oyuncularını tercih edip farklı milletlerden oyunculara rol vermiştir. Aynı zamanda yardım aldığı kuruluşlar ve gösterime girdiği ülkelere bakıldığında da bu uluslararası izler görülmektedir. Bu durumun –uluslararası- benzeri Musa-Hızır kıssasında da geçerlidir aslında. Kur'an da geçen bu kıssanın benzeri birçok farklı kültürde farklı roller ile karşımıza çıkabilmektedir. Bu kıssa farklı kültürlerde Glaukos, Rabbi Yeş'u, Gılgamış, İskender kıssaları ile karşımıza çıkabilmektedir. Bu şekilde Kaplanoğlu'nun farklı izleyici kitlesini de göz önüne alıp yolculuğa dahil etmek istediği düşünülmüştür. Fakat incelemeye Kaplanoğlu'nun da iletlediği gibi Musa-Hızır kıssası üzerinden devam edilecektir.

Erol-Cemil ikilisinin yolculuğunun Musa-Hızır kıssasına benzetilmesinin bir diğer amacı ise Kaplanoğlu'nun geçmiş, şimdi ve gelecek zaman ile bir köprü kurma isteğidir. Hızır-Musa kıssası ile geçmişten bir olayı Erol-Cemil yolculuğu eşleştirip bugüne gelen, bugünün Erol-Cemili ile geleceği inşa eden bir yol izlenmiştir. Bu filmin sadece Musa-Hızır kıssasını anlattığını düşünürsek film, tarihi bir film olma özelliği

iletmiştir. O bilgili kişiyi bulması için yanına bir balık alması gerektiğini ve balığın canlanacağı yerde o bilge kişiyi bulabileceğini söylemiştir. Musa genç bir arkadaşı ile birlikte iki denizin birleştiği yere ulaşacaklarını veya sonsuza kadar yürüyeceklerini söyleyerek yola koyulmuştur. İki denizin birleştiği yerde Musa uyuya kalır. Arkadaşı durumdan habersiz olduğundan balığın canlanıp suya atladığını görür fakat Musa ya anlatmayı unuttur. Musa uyandıktan sonra yolculuğa devam ederlerken genç arkadaşına acıktığını ve azıkları getirmesini ister. Genç arkadaşı azıkları kayalıklarda unuttuğunu ve balığında birden canlanıp deniz atladığını söyler. Musa aradığımız şey taamda buydu diyerek balığın canlandığı yere gider. Gittikleri yerde Hızır ile karşılaşılır. Musa Hızır'dan kendisinin bulunan bilgiyi öğrenmek istediğini söyler. Hızır da Musa'ya kendisiyle yolculuk yapmaya dayanamayacağını söyler. Musa sabredebileceğini söyleyerek tüm zorlukların üstesinden gelebileceğini belirtir. Hızır iç yüzünü bilemeyeceğin meselelere karşı dayanamazsın der. Musa yolculuk yapmaya kararlıdır. Hızır'a hiçbir zorluk çıkarmayacağını beyan ederek bilgisine ortak olmak ister. Hızır yaptığı hiçbir işi sorgulamaması ve sabretmesi gerektiğini belirtir ve birlikte yola koyulurlar. İlk olarak bir gemiye binerler. Hızır durduk yerde gemiye bir delik açar ve gemi su alır. Musa duruma şaşırır ve Hızır'a "İçindekileri boğmak için mi gemiyi deldin?" diye hiddetle sorar. Hızır, Musa'ya verdiği sözü hatırlatır ve kendisiyle yapacağı yolculuğa sabredebileceğini söyler. Musa verdiği sözü hatırlayıp sabretmesi gerektiğini düşünür ve yolculuğa devam ederler. Bir süre sonra bir çocukla karşılaşılır. Hızır'ın çocuğu öldürdüğünü görür. Musa yine dayanamayıp çok kötü bir iş yaptığını masum bir çocuğun canına kıydığını söyler. Hızır sabredebileceğini daha önce söylediğini belirterek Musa'yı ikinci kez uyarır. Musa Hızır'dan son bir şans ister ve yolculuğa kaldıkları yerden devam tekrar devam ederler. Bir köye varırlar, köylülerden yemek isterler fakat köylüler onlara yemek verip sıcak karşılamazlar. Sonra Hızır o köyde yıkılmaya yüz tutmuş bir duvarı görür ve onarmaya başlar. Hızır duvarı doğu bir şekilde onardıktan sonra Musa dayanamaz ve sorar. Köylülerin kendilerine yemek bile vermediğini ve O'nun duvarı neden bedavaya onardığını merak eder. Son şansında da soru soran Musa'ya yolculuklarının burada bittiğini ve sabredebileceğini söyleyen Hızır olayları açıklamaya başlar. "Gemi fakir işçilerin gemisiydi ve onları sağlam gemilere el koyan bir hükümdar izliyordu. Ben gemide bir delik açtım ki hükümdar bu gemi hasarlıdır deyip o gemiye el koymasın. Çocuğa gelince o çocuğun anne babası iyilik sever kimselerdi. Çocuk yaşasaydı ileride anne ve babasına kötü işler yaptıracaktı, yaratıcı onlara daha iyi bir evlat versin kötülüklerin önün geçeyim diye çocuğu öldürdüm. Onardığım duvar ise; o duvar şehirdeki iki çocuğa aitti. Duvarın altında o yetimlere ait bir hazine bulunmaktaydı. O yetimler duvar onarılmasaydı başkaları gelip duvarı onarıp hazineye el koyacaklardı. Ben onlar büyüsün kendileri hazineyi çıkarsınlar diye duvarı onardım. Ben bütün bu işleri kendi kafama göre yapmadım. Sabredebileceğin olayları hakikati budur" der.

taşıyacak, sadece Erol-Cemil'e ait bir hikaye olduğunu düşünürsek geçmiş ve gelecekte bağımsız bir film olacaktır. Fakat bu iki durumu harmanlayıp geleceğe de atıf yapan bir film olmuştur. Bu yönden Filmin hikayesinin geçmiş bir hikayeden türemesi ayrıca önemli kılmıştır.

Kur'an da geçen Musa-Hızır kıssasını göz önüne alarak *Görüntü 12*'ye bakıldığında, Erol'un uyuduğu ve başının hizasında geçen balığın bu hikaye ile doğrudan ilişkili olduğu anlaşılabılır. Nitekim civarda yola koyulan Erol ve arkadaşı Andrei nihayet Cemil'i bulurlar. Erol aklında bazı sorular olduğunu bunun için kendisini bulması gerektiğini ve soruları için yolculuğa ortak olmak istediğini Cemil'e iletirken olumsuz yanıt alır. Fakat Erol'un bir dizi ısrarı Cemil'in bu durumu kabul etmesini sağlar. Ve Cemil "Benimle yolculuğa dayanamazsın" cümlesi ile Hızır'a atıf yapmış olur. Erol iç yolculuğunda büyük bir rampayı atlatmışçasına yorgun ama mutlu hisseder. Fakat önündeki zorlukların henüz farkında değildir.



Görüntü 13 (57:28)

Görüntü 13'te Cemil ve Erol kayıkla yolculuklarına devam ederken Cemil birden ayaklanır ve kayığın zemini delmeye başlar. Bu sahnedeki konuşmalar anlamlıdır. Erol'un Cemil kayıkta delik açarken "Delirdiniz mi ? Kayığı batıracaksınız. Durun! Durun! Yapmayın öldüreceksiniz bizi." demesi ve Cemil'in buna "Size demiştim, benimle yolculuğa dayanamazsınız." diyerek karşılık vermesi hem yukarıda bahsedilen kıssalara bir gönderme hem de insanın varoluşunu aramaya koyulduğu bir yolculukta birçok şeyi anlamlandıramamasına bir cevaptır. Varlığını bir anlamda tanımlamış Cemil'in bu yolculuğa yeni çıkmış partnerine ilk dersidir. Bazı insanların yaklaşımı bize farklı

gelebiliyor olabilir, hatta delirdiklerini bile düşünebiliriz, belki bir yerden sonra bizimde hayatımızı etkileyeceklerini yorumlayabiliriz fakat bu görüldüğü gibi değildir. Aslında o anlam veremediğimiz tüm eylemler kendi sırrına ulaşabilmiş, varoluşunu bir anlamda kısmen tamamlamış bilgelerin, filozofların bildiği bir bilgidir ve çoğunlukla bu yola yeni çıkan insanlar tarafından anlaşılamamaktadır. Sahnenin devamında Cemil'in kayığı batırarak aslında korunmuş bölge yönetiminin yasaklı bölgedeki insanları imha eden bir araçtan koruduğunu ve ölü taklidi yaparak bu kritik tehlikeyi atlattıkları görülür.

Bu eşiğin kritik olduğu filmin 60. dakikasında daha net anlaşılır. Kıyıya vuran bir bebeğin ağlama sesi ile hareketlenip suyun içinde yalnız başına bırakılmış bir bebeği görürler. Bu bebeği kurtarmak için hızlanırlar ve onu karaya çıkarıp bir bez ile sararlar. Bu sırada ikili arasındaki konuşma yine bir mesaj niteliğindedir. Varoluşunu anlamlandırmak isteyen ve henüz daha amatör olan Erol sorar; "Her şeyi kaybettiniz. Balıklar, tohumlar, toprak, çadır." Cemil; " Balıkları Yemenli bir arkadaşa söz vermiştim. Aylardır onların peşindeydim. Arjantin'deki bir çiftlikten getirmişlerdi. Nesli tükenmiş bir alabalık türünün son örnekleriydiler. Onları çoğaltmak için temiz bir su kaynağı arıyordum. Neyse en azından bu kızı kurtardık. Çok üşüyor. Karanlığı beklersek ölür." şeklinde cevap verir. Yine burada yeni öğrencisine ders vermeye devam eden Cemil insanın çıkmış olduğu iç yolculuğunda birçok önemli şeyi kaybedebileceğini ve bu önemli şeylerin kaybedilmesinin çok da önemsenmemesi gerektiğini aktarır. İnsanlar varoluşlarını sorgularken ya da varoluşçuluk felsefesinin peşinden giderken belki somut değerler adına birçok artıdan yoksun kalmışlardır fakat yolun sonunda ulaştıkları hedef kaybettikleri her şeyden daha büyük ve anlamlı olmuştur.



Görüntü 14 (68:26)

İnsan varoluş yolculuğunda sorularının cevaplarını ararken her geçtiği noktada izini bırakır. Bırakılan her iz beklenti çitasını daha yükseğe taşısa da bazen dönüp baktığında aradığı sorulara dair herhangi bir cevap bulamaz. Ya izleri kaybolmuştur ya da aynı bıraktığı gibidir kimse dokunmamıştır. Asıl arayışta olan insan bu izlerin sebepsiz yere serpiştirilmediğini ve bir gün mutlaka kendi üzerinden olmasa da başkaları üzerinden bir sonuca varılabileceğini bilir. Fakat bu felsefede henüz yeni olanlar veya dışarıdan bakanlar bunun boş bir eylem olduğunu ve sonuca ulaşamayacağını varsaymışlardır. *Görüntü 14*'ün yer aldığı sahne de bahsedilen bu konuyu pekiştirir.

Buğday aslında bir arayıştır, genetiği bozulmamış tohumda özdür. Ve Cemil bu uğurda kilometrelerce yol kat edip gezmektedir. Gezdiği noktalarda canlı yaşamının devam ettiğini gösteren bir işaret aramaktadır. Bu arayışı için belirli noktalara tohumlar bırakıp bu tohumların kaybolup kaybolmadığını gözlemlemektedir. Bu eylem onun sonuca doğrudan gitmesini sağlamasa da filmin sonunda Erol'un aydınlanmasına olanak sağlayacaktır. Erol'un gördüğü rüyayı anlamlandırma çabası aslında varoluşçu felsefecilerden Jaspers'a atıfta bulunur.

Görüntünün devam ettiği sahnede Erol ve Cemil asit yağmuruna yakalanırlar ve terkedilmiş yakılmış hurdaya dönmüş bir otobüse sığınır. Burada Erol kendisini etkileyen rüyadan bahseder:

“Sizi ararken uyuya kaldım ve bir rüya gördüm. Rüyamda hem annem hem babam varmış. Normalde anne ve babamı hiç tanımadım. Kim olduklarını bilmiyorum. Ama rüyamda ikisi de hayattaydı yüzlerini çok net görüyordum. Karım ve olmayan çocuklarımızda yanımdaymış. Issız bir dağ başında bilmediğimiz bir yere doğru gidiyoruz. Çok zor şartlarda yapılan bir yolculuk. Onlar aç, susuz ve yorgun düşüyorlar. Uygun bir yerde mola veriyoruz. Birazdan akşam olacak. Siz burada bekleyin diyorum ben yakacak çalı çırpı arıyorum. Aranırken uzakta bir ateş görüyorum. Oraya doğru gidiyorum. Belki yardım isteyecek birileri vardır diye ama hiç kimse yok. Bir ağaç alev almış yanıyor. Birdenbire bir ses işitiyorum. O ses sanki ağaçtan geliyor. Ağaç bilmediğim bir dilde bir şeyler söylüyor. Ben bir türlü ne söylediğini anlayamıyorum.”

Bu rüyada Erol'un özlemleri, beklentileri, arayışları ve cevapsız soruları özetlenmiş gibidir. Erol'un anne babasını, eşini, olmayan çocuklarını görmesi aslında o hayata duyduğu bir özlemi ifade eder. Çıktıkları uzun zor yolculuk ise onun içine doğru yani özüne doğru yürüyüşünü ve bu süreçte çekeceği zorluklar hakkında ipucu verir. Varoluşunu anlamlandırma yolunu seçmek Jaspers'ın varoluş felsefesinin temel kurallarından biridir. Bu anlatımın devamında Cemil'in cevabı kısa ve net olur. Cemil

“Hep bir rüyadayız, öldüğümüz an uyanacağız” diyor. Aslında bu cevap ile Cemil; dünyanın girmiş olduğu genetik kaos ile öldüğü ve rüyasının son bulduğunu, bu durumun birçok kişinin bu rüyadan uyanmasına sebep olduğunu belirtir.



Görüntü 15 (75:09)

Görüntü 15’in yer aldığı sahnede Erol ve Cemil’in yine varoluşçuluk üzerine sorgulama içeren bir diyalog bulunur. Burada ilk olarak Cemil karşı tepede çıkan yangın üzerine bilimsel bir tahlil yapıp eski araştırmacı, bilim adamı kimliğinden bir özet aktarır. Bunun üzerine ikili bir diyaloga girip bilimsel ağız kullanarak konuşmaya başlarlar. Erol daha önce yaşanan bir kaosu nasıl alt ettiğini, toprağın yarısından fazlasını kendi buluşu sayesinde kurtardığını ifade eder. Cemil yine Erol’u öze doğru sürükleyen sorularını yöneltir. Gülümseyerek “Yani kurtardınız dünyayı?” diye sorar. Erol daha konuyu anlamamış saf bir şekilde “Evet. Bir süreliğine” diye cevap verir. Cemil tekrar uyandırmak ister; “Ya kendinizi?” diye soru yöneltir. Erol hala tam olarak konuyu anlamadığından derinlemesine cevaplar yerine daha somut cevapları tercih eder. “Terfi ettim, daha iyi bir eve çıktım” diye geçirir. Cemil tekrar bir soru yöneltir: “Burada ne arıyorsunuz?” Erol “Sizi arıyordum” diye cevap verir. Cemil öğrencisine bir şeyler öğretip onu sorularıyla yetiştiren bir filozof gibi tavsiyede bulunur. “Kendinizi arayın.”

“Doğadaki canlılara ne zaman müdahale etsek, bir şeyi başka bir şeye dönüştürsek, her seferinde aslında kendimizdeki bir şeyi de bozduk. Genetik yapısını değiştirmek içi bir tohuma müdahale ettiğimizde insanın içinde de bir şeyleri değiştirdiğimizi fark edemedik. Benliğimiz bütün bunları görmemize engel oluyor.” Bu sözler ile 21. Yüzyılda bize varoluşçuluk derslerini tekrar ettiren Cemil, insanın özüne doğru çıktığı yolda yaptığı hataları ve bunun önündeki engelin yine kendisi olduğunu

kanıtlar nitelikte konuşur. Bunun temel yapısında doğanın ve yaşamın başrolde olduğunu bunun dezenformasyona uğraması halinde sonuçlarının ne olacağını açıklar. Aslında varoluş izini süren bir insanın ilk olarak bilmesi gereken, Kierkegaard'ın, Jaspers'ın, Heidigger'in vurguladığı konulardan biridir.

Varoluşçuluğun henüz tam olarak kavramsallaştırılmadığı fakat üzerine düşünceler inşa edildiği dönemlerde Aristoteles'intümel kavramcı özcülüğü benimsemesi, Descartes'in; dağ ile dere fikrinin ayrılmaz bir bütün olduğu gibi Tanrı ve varlığın Öz'ünün de birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğu düşüncesini Kaplanoğlu; "Benliğimiz bütün bunları görmemize engel oluyor... Bende sizin gibiydim. Benliğim ile yaşıyordum. Sonra ondan kurtulmak için elimden geleni yaptım. Ancak o zaman varlığın tek vücut olduğunu, benimde o vücudun bir parçası olduğunu görmeye başladım." sözleriyle Cemil karakteri üzerinden perde karşısındaki izleyicisine aktarır.



Görüntü 16 (83:15)



Görüntü 17 (84:13)

Görüntü 16 ve *Görüntü 17*'nin yer aldığı sahnelerde yine dikkat çekici bir mesaj vardır. Cemil ile Erol zorlu yollardan geçerek tepeleri tırmanarak sonunda Cemil'in varmak istediği tepede ki terk edilmiş bir ibadethaneye varırlar. Cemil'in buraya daha önce geldiği bariz bellidir. Bahçe kapısından içeri girdikten sonra parmak izi taramasıyla ibadethanenin kapısını açar(*Görüntü 16*). Daha sonra içeri girip "Hay" diye seslenerek ışıkların açılmasını sağlar(*Görüntü 17*). Bir dakika ara ile bu iki sahnenin sıralanması bir açıdan Cemil'in bilim adamı olduğu günlere ışık tutarken diğer yandan arayış içindeki manevi doygunluğa erişmek isteyen bir adamı anımsatır. Parmak izi ile aslında bedensel varoluşu benimserken "Hay" cümlesi ile kavramsal bir aydınlanmayı hedeflemektedir. İnsanın özünü ve varoluşunu arayış sürecinde bu ikilem arasında çok gidip gelmesini, tüm tartışmaların bu iki kavramın etrafında şekillenmesini Kaplanoğlu bu sahne ile bir kez daha dile getirmiştir.

Görüntü 18 hem görsel açıdan hem de anlamsal açıdan birkaç anlam içermektedir. Dışarıda saf hayat emaresi kalmayan ölü toprakların arasında bir ibadethanenin içinde

saklanan temiz toprak, bu toprağa giden yolun zorluklarla dolu olması, ışığın Cemil'in arkasından süzülüp gölgesini o toprağın üzerinde düşürmesi, o toprak ile abdest alıp bir arınmayı simgelemesi, Erol'un temiz toprağa bir mucizeymiş gibi şaşırması, modern dünyanın kendisinde bıraktığı yaranın üzerinde o toprağı sürmesi gibi mesajlar içermektedir. Ardından gelen diyaloglar ile sahneler derinleşir. Erol hala somut düşünce evresinden çıkmamış madde odaklı konuşur. "Toprağımız var, keşke biraz tohumumuzda olsaydı" der ve Cemilin " Ne tohumu mesela" sorusuna kızı Tara'ya verdiği "Buğday" cevabını verir. Bu cevapla hala tam olgunluğa erememiş Yunus olduğunu tekrar hatırlatır izleyiciye.



Görüntü 18 (86:45)

"Bir hakikat ehline göre varlığın özü buğday tanesidir. Buğdayın karnındaki çizgi elif harfidir. Elif hem ayırır hem birleştirir. Elif, dişi ile erkeği, ruh ile bedeni, görünen ile görünmeyeni. Buğdayın sırrı bu çizgide yatar. Bu aynı zamanda aşk çizgisidir, her şeyi birleştiren çizgi. Kainatta ne varsa hepsi insanda mevcut profesör. Ayrılık gayrılık yok" cümleleri ile Cemil, Erol'un dünyasını genişletmeye çalışır. Bu dakikadan sonra Erol'un buna karşılık vermesi aydınlanmayı hızlandırır. Erol; " Yani insanda her varlıktan bir nokta mı var? Bunu mu diyorsunuz?" diye sorduğunda "Tüm kainat insandır." cevabını veren Cemil, aslında varoluşçuların öz ve varlığın bütünselliği adına kullandığı tüm açıklamaları özetler.

Kaplıanoğlu'nun bu filmde eleştirilmesi kaçınılmaz olan olay *Görüntü 19*'da yer alan sahnedir. Bu sahne de özü hakikati arayan Erol çuvalı taşıırken çok acıkmış ve çok yorulmuştur. Son çuvalı taşıırken bir çocuğa denk gelir ve bu çocuk Erol'u yemek yemeye davet eder, bir nevi işten alıkoymaya çalışır. Daha sonra Cemil çocuğu öldürür. Buna kızan Erol yaptığıının yanlış olduğunu ve şüpheye düştüğünü belirtir. İlk olarak

izleyicide bu bir rüya ya da hayal olmalı hissini uyandırsa da devamında bunun bir hayal olarak yansıtılmadığı üzerinde kanıtlar görülür. Burada verilmek istenen mesaj Musa ve Hızır olayına atıf olsa da sinemanın etiği ve ahlakına uygun olmadığı görülür. Hikayenin bu kısmı es geçilebilir veya bir çocuğun ölümünü hissettirmeyerek farklı şekilde perdeye yansıtılabilmelidir. Bir çocuğun ölümü ve bunun aktarılması filmin derinliğine gölge düşürme eğilimi oluşturmuştur. Kaplanoğlu, çocuğun öldürülmesini Erol'un kendi vicdanı ve suçluluk duygusu olarak aksettirmek istese de yöntem eleştiriye açıktır.



Görüntü 19 (98:06)

Musa-Hızır kıssasının üçüncü ve son aşaması olan hazineyi kurtarmak için duvar örme olayı filmin sonlarına doğru kendine yer bulmuştur. Erol ve Cemil salgının olduğu anlaşılan bir kasabaya varırlar ve burada insanlar onları kovar ve taşlar(*Görüntü 20*). Taşlamanın da tarihsel olarak birçok olay ile ilişkisi olup cahillerin silahını temsil ettiği bilinir. Burada verilmek istenen mesajda kıssanın son aşamasında ki cahil halkı tanımlamaktır. Nitekim Kaplanoğlu bunu filmin konusu ile bir salgın durumu ile sağlamlaştırmıştır. Burada Cemil arkasında iki tane çocuk olan bir duvarı onarır. Bu sırada Erol son sınavını vermektedir. Son sınavın son sorusu onun yasak bölgeye geçmesine yardımcı olan kız olur. Erol'a genetik kaos krizine yeni bir çözüm bulunduğunu, tohumun yeniden üretildiğini ve sorunun kalmadığını ileten kıza bir Cemil gülümsemesi ve alaycılığı ile gerçekten mi, tebrik ederim gibi cümleler kurarak güvenli bölgeye geçmeyi reddeder. Çünkü Erol artık gerçeği bulmuş varoluşunu anlamlandırarak cevaplar almıştır.

Kızı reddedip Cemil'in yanına döndüğünde Musa gibi haykırır Cemil'e; "Bu insanlar bizim canımıza kastetti. Bu duvarı onarmakta nereden çıktı? Bu duvar neden bu kadar önemli?" sorularını yöneltir. Ardından Cemil'in yönlendirmesi ile duvardaki delikten öteye bakar. Orada ağaçların altında bozulmamış bir dünyada yaşayan iki çocuk görür. Cemil de duvarın diğer tarafına geçip gözden kaybolmuştur. Ve artık zihnindeki çoğu soruya cevap bulan Erol son taşı da kendi eliyle sıkıştırmıştır. Varoluşunu tamamlamasının önünde engel olan duvar, filmin sonlarına doğru onun bilgeliğine bir basamak olmuştur.



Görüntü 20 (106:32)



Görüntü 21 (113:55)

Filmin sonunda iç aydınlanmasını yaşayan ama somut delillere de ilgisi olan Erol; Cemil olmadan çuvaları taşımaya devam ederken kayalıklara bıraktıkları tohumların birinin eksik olduğunu görür ve hemen çevresini aramaya başlar. Bir karıncanın tohumu

yüklenip götürdüğünü görür (*Görüntü 21*) ve dikkatlice onu takip eder. Sonunda karıncanın yuvasına kadar ulaşır. Tohumu yuvasına taşıyan karıncayı gören Erol bir mucize görmüş gibi şaşkındır. Bütün bu sahneler insanın varoluşçuluk felsefesi üzerine kafa yormasından sonra belirli bir aydınlanmayı yaşamasının sonucunda doğan soğukkanlılık ile özetlenebilir. Varlık felsefesinin peşinden giden filozoflar, düşünürler, aydınlar, edipler, arifler hepsi bizim için Erol'un haline bürünmüşlerdir.



Görüntü 22 (118:07)

Filmin son sahnesinde yer alan sembolü (*Görüntü 22*)Kaplanoğlu'nun dilinden dinleyelim. Kaplanoğlu bu sahneyi; "Bir vakit köylerde kıtlık olduğunda insanlar tohumları bile yemek yapıp yemişler. Ekecek tohum kalmamış, ne yapacağız diye düşünürken, yaşlı bir zat karınca yuvalarındaki tohumları alın der. Sonrasında ise ekler: "ama yuvadan tohumu alacağınız yeri iyi bilmeniz lazım, yoksa yuvayı bozarsınız ve karıncalar telef olur..." Çünkü onların öyle bir sistemi var ki, karıncaların yaşadığı yer ayrı, ambar yaptıkları yer ayrı, yavrularını-yumurtalarını ve ölülerini koydukları yer ayrı. Yuvaya girip çıktıkları yerden yuvayı kazarsanız, bütün karıncaları telef edersiniz. Erol son sahnede bunun planını kendi eliyle çizdi. Doğu burası, batı burası, sırtını güneye ver vs. şeklinde tohumu almaya çalıştı. Ama burada diyalog olmadığı için pek anlaşılmıyor; nasıl yapabilirdim ki; altına diyalog şeklinde yazamazdım..." şeklinde yorumlar.

Bu sahne varoluşsal açıdan incelendiğinde ise insan evrende vardır insanın var olduğu kadar kendisinden başka canlılar da vardır. İnsan kendi cevaplarını bulacaksa öncelikli kuralı kendisinden başka canlılara hassas olmasıdır. Belki de insanlığın kurtuluşuna sebep olacak iksiri bulmasına rağmen tahrip etmek yerine bir plana göre zarar vermeden ilerlemesidir. Çünkü özün ahlakı ve etiği bunu gerektirir. İnsan Jaspers'ın

deyimi ile hem kuşanan hem kuşatılan rolündedir ve bunun dengesini Erol karakteri ile anlamlandırılır. Ardından filmin son sözü “Nefes” ile gerçeğin sihirli kelimesini kullanmış ve Erol’un aydınlanmasını tamamlamıştır.

Kaplanoğlu *Buğday* filmi ile varoluşsal açıdan birçok kavrama açıklık getirmiştir. Filmin analizi bu noktada fazlasıyla malzemeye sahip doyurucu özelliklere sahiptir. Sartre’dan Heidgger’a, Kierkegaard’dan Jaspers’a, Folquie’dan İbn-i Arabi’ye her varoluşçu düşünürün izini taşımaktadır. Bu zenginlik, filmin yapımında da kendini göstermektedir. Arama, sorma, kavrama, bulma gibi bütün mesajları içermektedir. Türk sinemasında varoluşçuluk açısından sağlam bir kaynak oluşturmaktadır. Kaplanoğlu’nun Meleğin düşüşü ile bu felsefeye giriş yapması, *Yusuf Üçlemesi* ile bunu geliştirmesi ve *Buğday* filmi üst seviyeye ulaşması çoğu otoritenin kabul ettiği bir durumdur.

3.3 YUSUF ÜÇLEMESİ

Yusuf Üçlemesi (Yumurta-Süt-Bal) taşrada doğmuş, kente göç etmiş bir şairin kronolojik olarak sondan başa doğru anlatıldığı hayat hikayesidir. Türk Sinema Tarihine bırakılan anlamlı bir imzadır. Aynı ayrı üç filmde oluşan bu üçleme aslında bir bütünü olabildiğince net ifade etmektedir ve sinemamız tarihinde eşine az rastlanır bir örnektir. Yusuf karakteri üzerinden izleyiciye ait olma duygusu, ait olamama hissi, kazanma, kaybetmek gibi ikilemleri servis eden Kaplanoğlu son tahlilde karakterin içinde bulunduğu yalnızlık bunalımından köklerine dönüp kurtuluşunu anlatmaktadır. Bu köke dönüş bir anlamda öze dönüşür.

Özü merkezine alan varoluşçuluk düşüncesinin belirli bir noktadan sonra çeşitlendiğini ve farklı yorumlandığı yukarıda özetlenmiştir. Bu çerçevede her ne kadar Kaplanoğlu tanrıtanımaz olmasa da tanrıtanımaz varoluşçulardan, Sartre’ın düşüncelerinden etkilendiği gözlemlenmektedir. Kaplanoğlu; *Yusuf Üçlemesi* ile varoluşçuluk bağlamında Sartre ile özdeşleşmiş, yeri gelmiş tartışmış yeri gelmiş eleştirmiştir.

Sartre; “[...]gelgelelim, gerçekten de varoluş özden önce geliyorsa, insan ne olduğundan sorumludur öyleyse. İşte, varoluşçuluğun ilk işi de her insanı kendi varlığına kavuşturmak, varlığının sorumluluğunu omuzuna yüklemektir” (Bezirci 1960,s65). demiştir. Kaplanoğlu da dizelerini bilmediğimiz şair Yusuf üzerinden benzer cümleleri

kurmuştur. Üçlemeyi, Yusuf'un kendi varlığına kavuşmak istemesi, hayatın bunu onun omuzlarına yüklemesi ve varlığından sonra özünü düzenlemeye yönelik derin mısralara dalması üzerinden şekillendirilmiştir. Sartre ile aynı eksen de yürüyen Kaplanoğlu diğ er bir açıdan varoluşçu insanın, yeryüzünde kendisine yol gösterebilecek bir işaret olmadığı düşüncesine katılmadığını Yusuf üzerinden mesaj olarak iletir. Ayrıca Sartre'ın özgürlük tanımı ile de Yusuf'un tutsaklığı üzerinden bir tartışma yürütür.

Üçlemede neden-sonuç ilişkisine dayalı belirli bir olay örgüsü yoktur. Ortalama kırk yıllık bir yaşantının alınan belirli kesitleriyle verilmek istenen mesaj, anlatılmak istenen hikâye kurgulanmıştır. Yani filmde anlatılmayanlar anlatılanlardan daha fazladır. Zaman kavramına kronolojik olarak bağlı kalınsa da karakterin zaman doğrusallığı net değil karmaşıktır. Geçmiş, anılar, düş, rüya iç içe geçmiş, somutla soyut harmanlanmıştır. Karakter bambaşka şekillere dönüşen bir var olma çabası üzerine karar vermeye çalışır.

Üçleme 40 yaşındaki şair Yusuf'un annesinin ölümü üzerine Tire'ye gelmesiyle başlar. Yusuf programlamadığı bir yolculuğa çıkıp aslında hiç dönmek istemediğı sürekli kaçtığı taşraya döner. Herkese ve her şeye mesafeli durarak, görmezden gelerek geçmişten kaçışını derinleştirir. Bildiğı ya da bilmediğı veya söylemeye çekindiğı her şeyden kaçır. Hayatın ona bir şey vermesi yerine alması, onun hayattan beklentisini minimuma indirir. Hep bir eksiklik, çekingenlik, yalnızlık, anı yaşamaktan kaçış üzerine hayatını inşa eder. Sadece yaşamaktan değil geçmişinden taşradan da kaçır. Annesi, ölümüyle birlikte onu geçmişine taşraya davet eder. Bu davet farkında olmadan Yusuf'u geçmişine tekrar bağlayıp o kadim bağı kurmasına zemin hazırlar.

Yusuf, tüm hayatı boyunca direndiğı kaybetmek diye tanımladığı taşraya bağlanmaya, eve köklerini salmaya başlar. Bu teslim olmayı, kaybetmeyi kabullenen, gerçeğin acısını var olma sancısıyla içselleştiren bir yolculuktur. Kümese baktığında yumurtayı görmeyişi bu yolculuk için ona yeni bir doğuşun olmayacağı hissini uyandırsa da yavaş yavaş arayışa, özüne doğru yöneldiğı belirgin şekilde kendisini gösterir. Bir anda kasaba onun Özü olur.

Yusuf kaçmaya çalıştıkça kasaba onun önüne engel çıkarır. Önceleri reddettiğı şeyler çıkar karşısına ya da sevmediğı içselleştiremediğı gelenekleri kabullenmek zorunda kalır. Tam direnci kırılacakken eski korku dolu günlerine geri dönüp son bir hamleyle kasabadan tekrar çıkmak ister. Fakat onun kısıtılmış, korkularla dolu özünün ete kemiğe bürünmüş hali olan köpek önünü keser. Yusuf artık geçmişiyle ve

yaşadıklarıyla hesaplaşmanın vakti geldiğini anlar. Bu kabullenme ağlamalara, ağlamalar itiraflara, itiraflar kabullenmelere yer verir ve tüm bunlar Yusuf'u kasabaya daha çok yerleştirir. Kalıcı yaşamın simgesi olan diş fırçasını görünce yüzünde beliren gülümseme Yusuf'un artık bunun farkına vardığının bir göstergesidir.

Yumurta filmi olgunlaşmayı ifade eder. Yeni bir doğuşu, köklere dönmeyi anlatır. *Bal*'da babasına, *Süt*'te annesine yaslanan ve sürekli birilerinin yardımı ile ayakta kalan Yusuf, annesinin de ölümüyle tek kalınca bocalar ve eski endişeli çocukluk, kararsız gençlik günlerine dönme korkusu yaşar. Sadece kendi görüşleri ve kendi kararları vardır. Bu aslında Kaplanoğlu'nun izleyiciye sorduğu bir sorudur. Kendi görüşümüz ve kendi kararlarımız ile aslında biz ne kadar varız sorusunu sorar. Her şeyin sonunda teslim mi olmalıyız yoksa kararlı bir şekilde duruşumuzu mu sergilemeliyiz cevabını irdeler.

Yusuf'un çıraklık döneminde icra ettiği kuyuculuk mesleği rüyalarında ona kâbus olarak geri döner. Rüyasında sürekli dipsiz bir kuyunun içinde çıkamadığını görür. Bu dipsiz, karanlık kuyu aslında Yusuf'un varoluş sancısının karanlığıdır. Yusuf geldiği kasabasında bu karanlıktan çıkıp kuyudan kurtulacaktır.

Yumurta'dan sonra *Süt* filminde Yusuf'un gençlik yılları beyaz perdeye yansıtılır. Kaplanoğlu *Süt*'te, Yusuf'un annesi ile olan ilişkisini derinlemesine işler. Minimalist bir dil ile ilişkilerinde yer alan ait olamama, iletişimsizlik, kenara itilmişlik, güvensizlik konularına değinir. Filmin seyri de tıpkı bu ikilinin arasındaki ilişki gibi soğuk ve sessiz ilerler. Bu sessizlik Yusuf'un geleceği için mesajlar içerir aslında, onun kaygısını, yalnızlığını, sessizliğini, güvensizliğini anlatır. Bu sıkıntılı süreç Yusuf'un ergenliği ile birleşince bir sorgulamaya ve duyarlılığa yönlendirir. Bu duyarlılığı şiirler üzerinden anlamlandırmaya çalışan karakter filmin bu boyutunda pek başarılı olamaz.

Süt; Yusuf'un *Yumurta*'daki hallerinin geniş tahlilidir aslında. Anne ve oğulun süt satmaya çalıştığı, yaşamak için verilen mücadeleyi anlatır. Fakat bu mücadelede gerçeklerde vardır. Annenin erkek özlemindeki boşluğu giderme çabası, Yusuf'un doğallığa yaslanması ve kayıtsız seyretmesi, aradaki kopuklukla birlikte giderek derinleşen uçurum gibi yönlendirmeler vardır. Filmin başında sahnelenen yılan çıkarma ayinindeki yılansa; düşmanı, barışamamayı, anlayamamayı, huzursuzluğu gibi filmdeki birçok şeyi simgeler. Anne ile sevgilisi arasındaki hissedilen ilişki Yusuf ile annesinin arasını açarken bir noktada da onları birleştiren bir unsur olur. Annesinin taşranın geleneksel görüşlerinden uzaklaşması bir bakıma Yusuf'u anlaması için bir neden olur.

Bal'da oğluna süt veren anne *Süt*'te yavaş yavaş kaybolur ve aradaki iletişim daha farklı bir boyut alır. Tüm bu sorunlara rağmen anne ve oğlu arasındaki süt ilişkisi, doğum sonrası kurulan ilk temas gibi geçmişe dayalı kutsal aidiyet hisleri ile bir panzehir görevi görür. Bu durumun görülen yegane kanıtı ise Yusuf'un *Yumurta*'da eve dönüşü ve evden kopamayışıdır.

Annesinin sevgilisini öldürmeye gittiğinde bundan vazgeçip elinde yakaladığı bir balık ile eve geri dönmesi, yani bu durumu kabullenmesi Yusuf için içsel değişimin tetikleyicisi olur. Tıpkı *Yumurta*'da karşısına çıkan köpek gibi *Süt*'te de balık bir dönüm noktası olur. Eve döndüğünde annesinin, muhtemelen sevgilisinin avladığı bir ördeğin kazlarını yolarken görmesi, Yusuf'u artık evin erkeği olma fikrinden de uzaklaştırır. Bu durum artık onun sürekli kafasını meşgul eden askere elverişli olmama durumunu da kabullenmesini sağlar. Evden kopmak isteyen başkarakter, dışarıya maden işinde çalışmaya gider ve burada gençliğinin karanlığını ağartan aydınlığa kavuşur. Yerin metrelerce altında yapılan bir işin karanlığı dağıtıp aydınlığı doğurması da Kaplanoğlu'nun izleyiciye aktardığı güzel bir mesajdır. Yusuf'un baretinden çıkıp ekranı kaplayan ışık tüm bunları bastırır.

Üçlemede zaman kavramının çok da belirgin olmadığı yukarıda belirtilmiştir. Aslında bu üçlemenin filmleri kırk yaşındaki bir adamın hayatından küçük kesitlerdir. Bu anlamda olaya bütünsel yaklaşıldığında filmler aslında Yusuf'un anılarını içerir ve birer hatırlama sahneleridir. Minimalizmin doruklarına çıkılan bu filmle birlikte sadeleşme tamamlanmış olur.

Bal; Yusuf'un babası ile arasındaki ilişkiyi, ondan koparılışını konu edinir. Yusuf'un çocukluğuna gitmişizdir. Arıcılık ile geçimini sağlayan babası Karadeniz'in yeşil doğasında kovanları için zaman zaman uzaklaşıp günlerce gelmez. Bu Yusuf'un babasına olan özlemini ve doğru orantıda sevgisini perçinleştirir.

Üçlemenin bu bölümünde Karadeniz'in bahanesi ile izleyici, doğaya ve yeşile karşı müthiş manzaralar edinir. Yusuf da zaman zaman babasıyla çıktığı yolculuklarda bu seyir zevkinden faydalanır ve geleceğe yönelik ufkunun gelişmesini sağlar. Öyle ki şair olmaya bir ağacın kovuğuna sığındığı anda karar vermiştir. Babasını kaybetme korkusu sürekli olarak Yusuf'un rüyalarına gelir. Bunun Yusuf'u baskılayan bir etken olduğu, evde takvim yaprağını hızlı bir şekilde okuyup okulda öğretmeninin verdiği metni okuyamaması üzerinden anlaşılabilir. *Yumurta*'da gelenek, *Süt*'te askerlik Yusuf'u

baskılarken *Bal*'da da okumanın nişanı olan kırmızı kurdele bunu imgeler. Yusuf için bu kurdele ile onaylanmak, çevresi tarafından kabul görmenin işaretidir. Bu işarete uzun süre erişememesi, O'nu arkadaşlarından alıkoyup gençliğinde ve olgunluğundaki baskı ve yalnızlığa sürüklenmesini çocukluğuna da taşır. Babasının verdiği bilgiyi kolayca kavrarken öğretmenin verdiği aynı bilgiyi kavrayamaz. Fakat babası da ona öğrenmesi gereken eğitim bilgisini sunmak yerine Doğanın eşsiz bilgisini sunar.

Yusuf öğrendiği doğanın bilgisi ile özgürleşip onda kendisini daha özgür hissetmeye başlar. Fakat bu çok uzun sürmez tutunabileceği bir özgürlük bulduğu sıralarda, tutunduğu doğa babasını kendisinden alır. Yusuf eskisinden daha içe kapanık ve sessiz olur. Konuşacağı anlatacağı kimse kalmadığından yazmaya yönelir. Arasının kötü olduğu sözcükler ile barışan bir şair olmuştur. Öyle ki gençliğindeki şiir kitabının adı da *Bal* olur. Yusuf aslında babasının ölümünden sonra sığındığı ağaçta, doğanın güvenliğinde kendi özüne dönüş için bir başlangıç yapar. Cenin pozisyonuna geçer ve annesini anımsar dolayısıyla babasının ölümünü kabullenmiş olur.

Bu bölümde *Yusuf Üçlemesi*'nin Filmleri analiz edilecektir. Tersten giden kronolojik sıralama göz ardı edilip Yusuf'un çocukluğundan gençliğine, gençliğinden olgunluğuna doğru analiz yapılacaktır. Yani analiz sıramız filmlerin yayın yılının tersine yeniden eskiye doğru olacaktır. Önce *Bal*, ardından *Süt* ve onun ardından *Yumurta* filmi incelenecektir.

3.3.1 Bal Filminin Konusu

Dram türündeki 2010 yapımı filmin yönetmen ve yapımcı koltuğunda Semih Kaplanoğlu oturmaktadır. Senaryosunu Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal ve Leyla İpekçi'nin üstlendiği filmin süresi 103 dakika olup Türkiye'de çekilmiştir. Başrollerini Bora Altaş, Erdal Beşikçioğlu ve Tülin Özen paylaşır. Film 2010 yılında 60. Berlin Film Festivali'nde Ekümenik Jüri ödülüne ve Altın Ayı ödülüne layık görülmüştür. Yine aynı yıl 17. Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Film, Sinema Yazarları Ödülü, Jüri Özel Ödülünü kazanmıştır.

Film bir öykü şeklinde ilerlemek yerine kısa anılar, kesitler şeklinde ilerlemektedir. Bundan dolayı filmin konusu yazılırken akışkan bir hikaye beklentisi olmamalıdır. Film Yusufun babasının ormanda bal ararken yüksek bir ağaca tırmanması ve bu sırada sara

nöbeti geçirmesi ile başlar. Yusuf Sabah uyanır takvimdeki yazıları sırasıyla anlam bütünlüğü olmadan heceleyerek okur. Sonra okula gider. Okulda hoca okumayı kavrayanlara kırmızı kurdele takar. İlk derste okumayı kavrayan bir kız öğrenci okumasını yapar ve kurdeleyi hak eder. Bunu izleyip iç geçiren Yusuf, ikinci ders söz hakkı isteyip okuma yapmak istediğini söyler fakat okuyamaz ve üzgün bir şekilde eve döner. Yusuf annesi tarafından hep süt içmeye zorlanır ve aynı oranla süt içmekten hoşlanmaz. Akşam yemeğini yedikten sonra yine aynı senaryo ile karşılaşır ve yine sütü içmek istemez. Bu kez onun yerine babası annesi fark etmeden sütünü içer ve bu Yusuf'un çok hoşuna gider.

Okulun olmadığı hafta sonları Yusuf babasına eşlik eder. Onunla birlikte kovanlara doğru gidip bal ararlar. Bu sırada Yusuf doğa ile tanışıp doğayı anlayıp anlamlandırmaya çalışır. Babası ona çiçekleri ve bal ile olan ilişkilerini anlatır. Ormanda ilerlerken Yusuf'un babası sara nöbeti geçirir. Yusuf ise soğukkanlılık ile babasının yüzüne su çalar. Çünkü bu onun için olağan bir şeydir.

Yine bir gün okulda Yusuf kurdelelerin az kaldığını görür ve onlara doğru yaklaşmak ister. Kalan kurdeleler için sınıf okuyanları alkışlarken Yusuf'un bu duruma kayıtsız kaldığı gözlenir. Yusuf artık kendini sınıftan soyutlanmış iyice yalnızlaşmış ve okuma hevesini yitirmiştir. Eve gittiğinde eşeğe verdiği kova su çantasının üzerine devrilince tüm defterleri ıslanır. Ve sobanın önüne giderek defterlerini kurutmaya çalışır.

Yine bir hafta sonu Yusuf babası ile bal bulmaya gider. Babasının öğrettiklerini harfiyen yerine getiren Yusuf ona yardımcı olur. Babası ile birlikte güzel bir bal hasadı çıkarırlar ve Yusuf'un yüzünde bir mutluluk vardır. Aynı gün babasının komşunun çocuğunu sevdiğini ve ona küçük bir şey hediye ettiğini görünce bu mutluluğu kursağında kalır. Üstelik bu komşunun çocuğu Yusuf'un sıra arkadaşıdır. Yusuf bunun intikamını ertesi gün okulda ödevini yapmadığı için dayak yiyeceği sırada ödev defterlerini değiştirerek arkadaşına suçu yıkmasıyla alır.

Babası bal avına uzun bir yolculuğa çıkmak için hazırlık yaparken Yusuf ona yardım eder. Kendisi de gelmek istediğini söyler ama babası annesine bakması için evde kalması gerektiğini söyler. Aynı durumu gece uyumadan önce karısına anlatan Yakup kovanların boş olduğunu, arıların kaybolduğunu, onları bulmak için uzaklara gidip araması gerektiğini söyler ve sabahın ilk ışıklarıyla beraber yola koyulur.

Aynı gün Yusuf babasını rüyasında görür ve sonra kalkıp mutfağa yönelir. Mutfakta annesini tek görünce babasını merak edip kapıya yönelir babası dışarıda değildir, çalışma atölyesine gider babası orada da yoktur. Babasının uzun yolculuğuna çıktığını anlar.

Yusuf bir gün okulda teneffüste bir kızın sınıfta şiir okuduğunu duyar ve o sınıfa doğru yönelir. Sınıfın kapısını aralar ve şiiri dinler bu Yusuf'un hoşuna gider, belki ilk şair olma fikrini burada benimser. Sıra arkadaşı okula gelmeyince merak eder ve onu ziyarete gider. Hasta olduğunu öğrenince ona karşı merhamet besleyip çok sevdiği gemisini onun yanında bırakır. Bu, sıra arkadaşına karşı bir özürdür aslında.

Yusuf babasını özler babasını ve sürekli yolunu gözler. Annesi çay tarlasında çalışırken karşı taraftan gelen erkek köylülere Yakup'u görüp görmediklerini sorar. Köylülerden biri onu gördüğünü tahminen bir iki güne geleceğini söyler. Bu durum ikisini de üzer. Özellikle Yusuf babasının evde dolaştığı pencereye, masaya, taktığı yüzüğe özel ilgi besler ve hepsinde babasını görür. Geceleri uyanıp dışarıya bakar, babasını bekler hep ve rüyaları sıkışır. Annesi de rüya görür ve annesi bir sabah Yusuf'a gördüğü rüyayı anlatır. Yusuf kayıtsız kalır bu rüyaya ve dışarı çıkar.

Yusuf babasını gün geçtikçe daha çok özler, okulla ve evle bağı koparır. Gittikçe daha çok sessizleşir ve annesinin sorularına cevap vermez. Yusuf sessizlikle aslında babasının gelmemesini protesto eder. En ufak bir seste hemen kapıya yönelir. Bir akşam yemek yerken aynı durum olduğunda Yusuf koşarak kapıya iner fakat kedi olduğunu görür. Sesi çıkaran babasının ayak sesi değil kedidir.

Annesi Yakup'u merak eder, tedirgindir ama oğluna bunu belli etmemeye çalışır. Bir gün kandil akşamı babaannesine, Yusuf'u evine götürmesini ve kendisinin Jandarmaya durumu soracağını söyler. Babaannesi Yusuf'u alır kendi evlerine götürür. Kandil akşamı toplanan kadınlar sohbet halindeyken anlatılan peygamber kıssası Yusuf'un dikkatini çeker. Ve oradaki peygamberi kendi babası ile özdeşleştirir.

Annesi Yusuf'u alelacele alıp kasabaya gider. Kasabada panayır kurulmuştur ve buradaki kişilere Yakup'u sorar. Kocasını gören birine denk gelme ümidiyle tanıdığı herkese Yakup'u sorar ama kimsenin haberi yoktur. Bu sırada Yusuf'u da kaybeden anne panayır da oğlunu arar ve bir horon oyunun arasında sıkışmış bulur. Oğlunu alıp köye doğru tekrardan yola koyulurlar. Yusuf'un da annesinin de artık iyice umudu tükenmiştir. Yusuf son bir rüya görür ve uykusundan uyanır. Artık annesi, babasının özlemine

oğlundan saklanmaz sürekli ağlar. Bu Yusuf'u daha çok üzer. Hatta annesini mutlu etmek için sevmediği, içmek istemediği bir bardak sütü hemen içer.

Öğretmeni Yusuf'un önüne okuması için bir kitap bırakır ve okumasını ister. Yusuf yine okuyamaz fakat öğretmeni onu tahtaya çıkarıp alkışlatır ve kurdelesini takar. Yusuf kurdeleyi aldığına şaşırmıştır ve bir o kadar da çok sevinmiştir. Bu mutluluk ve heyecanla eve doğru koşarak gider ve kapının önünde kalabalığı ve annesinin ağladığını görür. Kötü şeyler olduğunu sezen Yusuf ormana yani ormanla özdeşleştirdiği babasına doğru koşar. Ormanda aramaya koyulur babasını fakat bulamaz. Sonunda bir ağacın köklerine sığınır ve burada cenin pozisyonuna uykuya geçer.

3.3.2 Bal Filminin Varoluşsal Açıdan İncelenmesi

Yusuf Üçlemesi ile varoluşsal tespitlerini harmanlayan Kaplanoğlu bu üçleme ile en minimalist sade anlatımını *Bal* filmi ile gerçekleştirmiştir. Filmin girişinde ve genelinde hoparlöre yansıyan doğal ses bu minimalizmi maksimum düzeyde desteklemektedir. Filmin giriş sahnesinde kadrja yansıyan Yakup bal kovarı aramaktadır. Burada görüntü üzerinden değerlendirme yapıldığında, Yakup'un elbisesinin standart bir köylüyü andırması, lastik ayakkabısı ve çorabı üzerinden bunun teyitleştirilmesi aslında içeriğinde bu şekilde sade ve geleneksel olduğunun mesajlarını verir. *Görüntü 1*'de yer alan sahneye bakıldığında bala ulaşmak için ağaca ipini asan Yakup ipin sağlamlığını test ettikten sonra tırmanmaya başlar. Buradaki ip metaforunu kullanan Kaplanoğlu insanın varoluş sürecinde tutunduğu ipi aynı zamanda güvenlik kaygısı olarak ele alıyor. Güvenliğini hissetmeyen veya garantiye almayan bir insan varoluş amacını sorgulayamaz. Dolayısıyla varoluşunu sorgulamak üzere yola çıkacak olan hikâyeye başlarken bu giriş ile güvenliği vurgular.



Görüntü 1 (04:13)



Görüntü 2 (06:16)

Görüntü 2'de yer alan sahnede babası Yusuf'u okula hazırlar. Babası oğlunun ayakkabısını giydirirken Yusuf bir rüya gördüğünü söyler ve anlatmaya başlar. Babası rüyanın ortalık yerde anlatılmaması gerektiğini ve kulağına anlatabileceğini söyler. Burada babanın Yusuf'a rüyanın özel olduğunu nasihat etmesi geleneksel yaklaşımın örneği olarak görülür. Rüya aslında filmin çıkış yeridir ve üçleme boyunca devam eden bir kılavuzdur. Yusuf gördüğü rüyalar üzerinden parçaları birleştirmekte, babasının izlerini yine bu rüyalar üzerine sürmektedir. Kierleggaard'ın varoluşa ulaşma yolundaki yegâne yolun estetik, din ve ahlak olduğunu bilen yönetmen seyirciye Rüya üzerinden bu

yolun farklı bir boyutunu sunar. Yusuf için varoluşa giden estetikte, dinde, ahlakta rüyasıdır ve rüyası üzerinden varoluşunu şekillendirecektir.

Yusuf içine kapanık, güvensiz, konuşmayan bir çocuk görüntüsü verse de filmin genelinde babası ile başka bir dünyaya giren, farklılaşan bir yapıya sahiptir. Babası ile arasında inanılmaz bir bağ ve etkileşim vardır. Varoluşçu felsefecilerden Spinoza'nın bir insanın başka bir insanın varoluşuna katkıda bulunabileceği düşüncesini Yakup ve Yusuf ile izleyiciye aktarılır. Fakat özü oluşturma kısmında karakterimizin kendisi başrolü üstlenecektir. Bu bağlamda Yakup oğlu Yusuf'un dünyayı keşfetme yolculuğunda ona anlamlar yüklemesinde yardımcı olur fakat özünün bilgisine etki edemez. Yusuf'un özüne erişebilmesi için Jaspers'ın bilgi terimini (Jaspers, 1971, s.18) kullanarak içinde bulunduğu dünyayı babasının katkıda bulunduğu kendi karakteri ile anlamlandırmaya çalışır. Yine varoluşsal açıdan bakıldığında Arabi'nin yaratıcının bilgisinin doğaya sakladığı ve keşfedilmesi durumunda açığa çıkabileceği yorumunun ekrana yansıyan örneğidir.



Görüntü 3 (22:19)

Görüntü 3'e bakıldığında; Yusuf'un babası ile birlikte doğayı gezerken yanından geçtiği çiçeğin ne olduğunu babasına sorması ve babasının ona cevap vererek doğayı tanımasına yardımcı olması sahnelenmiştir. Yukarıdaki paragrafta yer alan açıklamalar ışığında bu görüntü yorumlanabilir. Sahnenin devamında doğaya dair bilgilendirmeler sürer ve Yusuf bilgi edinme, anlamlandırma sürecine devam eder.

Yusuf'un babası sara hastasıdır. Yusuf'ta ileride bu hastalığa yakalandığını anlayacaktır. Üçlemenin hikâyesinde yer alan ve karakterlerinin önüne konan engellerden birinin de Sara hastalığı olduğu anlaşılır. Yusuf babası ile ormanda yürümeye devam ederken Yakup sara nöbeti geçirir ve yere yığılır. Sahnede Yusuf'un panik yapmadığı görülür. Babasının bu durumuna alışmış olması onun soğukkanlılık ile hareket etmesini sağlar. Önce babasının yüzünü okşar ardından suratına su dökmek için hemen yanı başındaki dereye iner ve avuçlarına su doldurur. Bu sırada *Görüntü 4*'te yer alan sahne kadraja yansır. Karşı tarafta bir geyik vardır ve Yusuf dikkatle onu izler.



Görüntü 4 (24:24)

Geyik birçok mitolojide ve inanışta kendine farklı alanlar bulmuştur. Fakat Yusuf'un babasının sara nöbetinin hemen ardı sıra bunun sahneye yansıtılması geyiğin bir av olarak nitelendirilebilmesini sağlar. Geyik bir avcı için olağanca masum fakat iyi bir avdır. Tıpkı Yakup'un hayatının önünde onu avlayacak olan sara hastalığı gibi. Yusuf dereye geyiğe bakarken aslında babasının ve ileride kendisinin Sara hastalığına bakmaktadır. Sara hastalığı onları avlayacaktır ve karşısındaki geyik aslında kendisidir. Geyik sürekli avlanma korkusu ile kaygı içindedir, tedirgindir. Jaspers'in varoluşçu felsefesine göre insan, evrende tedirgin bir varlıktır; kaygı içindedir, çözemediği sorunlarla karşı karşıyadır. Bu nedenle yeryüzü ayaklarının altında kaymaktadır.(Jaspers, 2012, s.9) Jaspers'in tanımı gibi sanki yeryüzü ayaklarının altından kayacak gibidir. Bu durum varoluşsal sorgulamanın değişmez yansımasıdır.

Yukarıda bahsedilen kaygı, tedirginlik hali yaşamın belirli bölümlerinde çevresel sebeplerden dolayı tetiklenen duygulardır. Baskı, güvensizlik, belirsizlik, kaygı gibi kavramlar biraz duygusal bir bedenle bir araya geldiğinde ortaya Yusuf karakteri çıkıyor. Yusuf'un bu kaygısı, belirsizliği ve üzerinde hissettiği baskının güçlü bir sebebi de okulda almak istediği kurdeledir. Nitekim bu kurdeleyi almak için cesaretini toplayıp söz hakkı isteyebilmiş ve kendisi için büyük bir riske girmiştir. Tabi bu riskin yarattığı heyecan ve endişe onun evde rahatça okuyabildiği takvim yaprağındaki harfleri, okul kitabında anlaşılmasız sıralar dizisi haline çevirmiş ve bu girişiminde başarısız olmasını sağlamıştır. Okuyamadığı her an kurdeleden uzaklaştığı bir adımdır ve gün geçtikçe başarının, çevresi tarafından kabullenmenin tek sembolü olan kurdeleden daha fazla uzaklaşmaktadır. Öyle ki bir süre sonra babasının da yokluğu buna eklenince inancını kaybedip okumayı da yazmayı da terk etmiştir.



Görüntü 5 (28:21)

Görüntü 5'te yer alan sahne de başarısız ve utanç verici olarak nitelendirdiği kurdele girişiminden sonra Yusuf, arkadaşları teneffüse çıkmışken kavanozun içindeki kırmızı kurdeleyi izler ve hayalini kurar. Belki de etik olmayan yollar ile o kurdeleye ulaşmanın hesabını da yapıyordur. Çünkü ahlak kavramlarını henüz daha tam öğrenmediği, yapmadığı ödevin suçunu arkadaşına attığı zaman anlaşılır. Dolayısıyla bir sonraki sahnede öğretmenin kenara gelen kavanozu eliyle tam olarak yerine itmesi böyle bir girişimin olduğunun göstergesidir. Etik olması veya olmamasından çok Yusuf'un tek emeli o kurdeleye sahip olmaktır. Nitekim filmin sonunda bu kurdeleye sahip olup büyük coşkuyla koşarak eve geldiğinde unutamayacağı bir hüznle karşılaşır ve sevinci sadece

okuldan eve olan yol boyu sürer. O zaman yaşam ona bir ders daha vermiştir. Varoluşunun sırrı sembolik olanlarda nesnelerde değil içsel olan inanışlarda gizlidir.



Görüntü 6 (52:06)

Sartre için; Varoluşçu yalnızdır, insanın yeryüzünde kendisine yol gösterecek, önceden verilmiş bir işaret bulabileceğini de düşünmez (Sartre, 1964, s.72). Kierkegaard içinse; insan bu dünyaya belirli seçimler yapmak üzere yalnız gönderilmiştir. Dolayısıyla yardıma muhtaçtır. Ancak kendi özgür kararları ile varoluşuna anlam kazandırabilecektir. (Kierkegaard, 1997, s.146). *Görüntü 6*'da yer alan sahnede Kaplanoğlu varoluşçu felsefenin öncülerinden Sartre ve Kierkegaard'ın yalnızlık kavramını ele almıştır. Sartre'ın insan bunalımını tetikleyen yalnızlığı, Kierkegaard'ın varoluş gayesini arayan insanın evrende ki yalnızlığını, Kaplanoğlu bu sahne ile yorumlamıştır. Sessiz bir varoluş serüvenine sürüklenecek olan Yusuf'un anlamlandırma ve sorgulama çabası, tüm sınıf dışarıdayken ve birbiri ile oyun oynarken Yusuf'un bunların dışında kalması, yalnızlık bunalımıdır.

Varoluşçuluk özü tartıştığı oranda varlığı da tartışmıştır. Varlık felsefesi üzerine ve bunun insan varoluşunun üzerindeki etkisi üzerinde varoluşçuluk başlığında bu konu tartışılmıştır. Varlığın bir bütün olduğu ve bunun sadece bir yansıma olduğunu Kaplanoğlu bu görüntü ile destekler. Üçlemenin en önemli karesi olmaya aday Görüntü 7'de dolunayın kovanın içerisindeki suya yansıdığı görülür. Aslında tüm evrende böyledir. İnsan gözü üzerinden bir yansımadır. Dolunayın büyüklüğü belirli rakamlarla belirtilmiş olsa da küçük bir kovaadaki su birikintisi bunu içine alabilecek özelliktedir. Bu

özellik dolunayın muazzam büyüklüğünü suya kazandırır mı? Yani su dolunayı yansıttığında, dolunay görüntüsü verdiğinde bir dolunaya eşdeğer olabilir mi? Yoksa Yusuf'un biraz sonra kovaya elini daldırıp yansımanın kaybolmasına sebep olduğu gibi basit bir hamleyle dağılmaya mahkûm mudur? İşte Varlık ve Öz arasındaki ilişki de bu sahne ile bu sorular eşliğinde izleyiciye yorumlaması ve sorgulaması için bir kapı bırakmıştır.



Görüntü 7 (77:47)



Görüntü 8 (87: 37)

Yusuf babasının uzaklara gideceğini söylediği zaman kendisini de götürmesini istemiş fakat babası annene kim bakacak oğlum deyip reddetmiştir. Anne, Yusuf'a babası tarafından emanet edilmiştir. Geçen günler ve Yakup'un gelmeyişi hane halkını yani anne Zehra'yı ve oğlu Yusuf'u olağanca üzmektedir. Yusuf bunu, içine kapanıklık halini

sürdürerek ve daha fazla susarak dışa vurmaktadır. Zehra ise ilk zamanlarda oğluna yansıtmak istemese de gün geçtikçe üzgün halini gizleyememektedir. Bu özlem halini gizleyemediği akşamlardan birinde masada ağlarken, Yusuf daha önce hiç yapmadığı şeyi yapar. Süt içmeyi sevmemesine rağmen *Görüntü 8*'deki sahnede annesine bakarak bir bardak sütü tek yudumda içer. Bu Yusuf için büyük bir fedakârlık ve kahramanlıktır. Kendisine emanet edilen annesinin üzülmemesi, sevinmesi için hoşlanmadığı bir eylemi yapıp ona bakar ve mutlu olmasını ister. Buda aslında ne kadar güçlü bir iradeye sahip olması gerektiğinin bir işaretidir. İlerleyen yaşlarında bu eylemleri daha sık yapmaya başlayacaktır.



Görüntü 9 (95:55)

Yusuf öğretmenin de jestiyle sınıfta alkışlar arasında kurdelesini gömleğine takar. Bu onun en coşkulu olduğu gündür. Can havliyle eve doğru koşar. Artık çevresi tarafından kabul görmüş kalabalık bir insandır. Eve vardığında kapının önünde ki kalabalığı ve Jandarmayı görür, annesi ağlıyordur. Yusuf için senaryo, tam tersi bir hal almış kötüye dönmüştür. Kimsenin bir şey söylemesine gerek kalmadan yaşanan kötülüğü sezmiştir.

Yusuf'un çocuk ruhunu hüznün bürümüşdür. Hüznün ile ormanın içine doğru koşar, nereye neden gittiğini bilmeden koşar. Babasını ormanda bulabileceği düşüncesi hakimdir hava kararana kadar babasının ona tanıttığı ormandan babasını sorar. *Görüntü 9*'da yer alan sahne gelir. Hava kararmıştır, Yusuf babasını bulamamış çaresizce koca bir çınarın köklerine cenin şeklindeki pozisyon ile uzanmıştır. Bu; Yusuf'un doğanın dili ile artık bütünleştiğini gösteren bir sığınma şekli olduğu gibi cenin pozisyonundaki hali ile

annesinin karnındaki duruşu taklit etmesi de babasının ölümünü kabullendiği anlamına gelir. Yusuf Varoluşunun estetik boyutu tamamlanmıştır. Gelecek zamanlar ona gerekli olan ahlak ve inanmayı da kazandıracaktır.

3.3.3 Süt Filminin Konusu

Film ağzına yılan kaçan Zehra'nın süt kazanında kaynayan sütün buharı ile geleneksel yöntemlerle dışarı çıkarılması ile başlar. Artık Yusuf büyümüş genç bir delikanlı olmuştur. Taşradan kente Tire'ye göç etmişlerdir. *Bal*'daki derin ormanların, yeşilliklerin, hayvan seslerini yerini, betonlar ve araba sesleri almıştır. Uzun, asfalt bir yolda sabit kamera açısı ile yürümeye başlayan Yusuf arkadaşının arabasını görüp arabaya atalar ve bir ormanlık alana gelir. Arabadan ilk olarak inen kızın arkasından giderek daha uzak sessiz bir yere varılır. Burada yanındaki kız ile arasında keskin bir iletişimsizlik gözlemlenir. Yusuf'un çocukluktan kalma iletişim problemi ve içe dönük olma halinin devam ettiği görülür.

Sonraki sahnede mutfakta oturup yemeğini yiyen Yusuf, televizyonda haberleri ve bu haberlerde yer alan şehit haberlerini pür dikkat izlemektedir. Burada kendisinin sara nöbetlerinden dolayı askere elverişsiz olma durumunun yarattığı eziklik duygusu vurgulanmıştır. Haberleri izlerken annesinin motorun arızasını gidermesini istemesi üzerine halledeceğini söylemesi, evin erkeği olduğu bilincinde olduğunun göstergesidir. Bir başka sahnede televizyon karşısında uyuya kalan annesinin üzerine battaniyesini atması da ona olan sevgisinin ve şefkatinin oturduğunu anımsatmaktadır.

Filmde diğer filmlerde olduğu gibi doğal sesler ön plana çıkmaktadır. Uzunca bir sürede sahnede Yusuf'un motoru ile annesiyle pazara gittiği gözlenir. Yusuf ve annesi süt ve bunlardan ürettikleri peynir ve çökelekleri pazarda satmaya çalışırlar.

Yusuf tarlada nar ağacından narı kopararak yemeye başlar ve uykuya dalar. Bu sırada hocası gelip Yusuf'a adres sorar. Yusuf evi tarif ettikten sonra hocasına kendisine verdiği şiir dosyasını okuyup okumadığını sorar. Hoca şaşkınlık içinde dosyanın varlığından haberi yokmuş gibi cevap verir. Yusuf hatırlasın diye içinde şiirlerinin olduğunu söyler. Yusuf genç bir şairdir. Evde akşamları daktilosunun başında şiir yazar. Sabah annesinden defter, kalem, elbiseyle ilgili fırça yiyerek başlar. Annesi birazda alaycı bir ifade ile Yusuf'un şair olma yolunda evin ekonomisini göz ardı ettiğini söyleyip bu tür şeylerle çok uğraşmasını istemediğini belirtir. Zaman zaman postaneye gidip şiirinin

dergide yayımlanıp yayımlanmadığını kontrol eden Yusuf, yine postaneye gider ve ret cevabı ile döner.

Otobüs terminalinde beklerken salonda çalınan müzik ile efkârlanıp sigara yakan Yusuf, tekrar hocasını görür ve onun ardından gider. Bir barda oturup karşılıklı rakı içerler ve hocası her zamanki gibi kayıtsız ifadelerle hareket eder. Yusuf şiirlerinin yayımlanması ümidiyle hocasından direktif beklese de hoca bulmaca çözmek ile meşguldür. Muhtemelen biraları Yusuf ısmarladığından hocası onunla vakit geçirip masrafını karşılıyordur. Ama Yusuf saf bir inançla hocasının peşinden gitmeyi bırakmaz. Evine kadar onu bırakır ve sızıp kalan hocasının üzerine battaniyesini örter.

Lastiği inen motoru tamir ettiremeyen Yusuf annesinin yolda kalmasına sebep olur. Tren garına giden Zehra, garın şefinden lastik pompası ister ve yaysak bir ilişkiye doğru sürüklenir. Lastiği tamir eden tren garının şefi Zehra'yı alıcı gözle süzüp oturduğu yeri öğrenmek ister. Bu Yusuf'ta sebep olduğu bir düşman zincirini oluşturur. Öyle ki akşam eve gelen yılan metaforu bunu temsil eder. Annesi yilandan korkar ve Yusuf'tan yardım ister fakat Yusuf soğukkanlı ve sakın kalır. Filmin başında görülen hoca tekrar sahne alır ve dua ile yılanı çıkarmaya çalıştığı görülür.

Bir gün Yusuf'a bir posta gelir. Gelen postada bir dergi vardır ve Yusuf'un şiiri yayımlanmıştır. Yusuf çocukken taktığı kurdelenin sevincinin aynısını yaşar, dışarıya çıkıp koşarak haykırarak sevincini yalnız başına ama coşkuyla yaşar. Ertesi gün Yusuf, şehir merkezine süt satmaya gidip kaldığı yerden devam eder. Motoru ile kapıları dolaşıp süt satar. Bu arada tren garının şefi Zehra'yı takip etmekle ve izlemekle uğraşır. Zehra bunun farkındadır fakat o da kayıtsız değildir.

Yusuf bir yandan süt satarken diğer yandan maden ocağına gidip şiiri seven bir arkadaşına sürekli süt götürür. Hayattaki tek samimi arkadaşı gibidir madenci çocuk onunla şiirini, mutluluğunu paylaşır. Madenciyle kısa sohbetinden sonra eve dönen Yusuf, masada iki fincan kahve görür ve annesinin odada saçlarını taradığına şahit olur. Bunu görmezden gelen Yusuf eve tekrardan ses çıkararak girip annesinin hazırlıklı yakalanmasını sağlar.

Annesi eve gelen bir başka postayı Yusuf'a verir. Bu kez gelen dergi değil askerlik yoklamasıdır ve Yusuf'un yoklama için İzmir'e gitmesi gerekmektedir. Yusuf İzmir'e yoklamaya gider. Epilepsi hastası olduğundan dolayı askerliğe elverişli olmadığı belirtilir. Bu Yusuf'un üzerinde ileriki yaşlarında bir baskı unsuru olarak kalacaktır. Bu

sırada İzmir’de bir kitapçıda tanıştığı kız ile konuşmaya başlar. Fakat askerliğe elverişsiz kâğıdını aldıktan sonra kızla sözleşmesine rağmen görüşmeye gitmez ve o ilişkiyi orada başlamadan bitirir. Yusuf askerliğe elverişsiz olmasından dolayı üzgündür. Annesinin yaptığı leziz yemekleri yemez evde çok durmaz ve sürekli kulağı asker yolculama törenlerindedir. Bu asker uğurlama törenleri Yusuf’un üzülmesine daha fazla zemin hazırlar.

Bal’daki mutluluktan sonra gelen hüznün aksine *Süt*’te aksilikler üst üste gelmektedir. Yusuf askerlik durumunun hüznünü henüz tam yaşayamazken birde annesini tren garı şefi ile birlikte yolculuk yaparken görür. Bu Yusuf için daha büyük bir yıkımdır. Zehra’nın kendisini aynada izleyicinin, aynı zamanda Yusuf ve izleyiciler tarafından izleniminin de ardından Yusuf eve tekrar, bu kez gürültüyle girer. Annesi Zehra odaya girerken başını hızla bağlar. Ayna karşısındaki Zehra’ya fazla zaman tanınmamıştır. Yanlış bir şey yapmış izlenimini verircesine hızlı toparlanır; ama bu süre Yusuf için bir soru işareti yaratmaya yeter. (Büker, 2010, s. 218).

Yusuf; Kendini evden daha çok soyutlar, annesi uyuduktan sonra eve gitmeye başlar. Motorda geçirdiği nöbet sonrası yaptığı kaza bu olayların yanında onun için gündeme getirilmeye bile değmez. Çaresizlik, yalnızlık ve duygu fırtınaları eşliğinde gün geçtikçe kararır. Bir gün şafak vaktinde tren garı şefini takip eden Yusuf, onun avlandığını görür. Av sırasında adama yaklaşan Yusuf eline aldığı büyük taş ile onu öldürmek istese de son anda gördüğü balık sayesinde bundan vazgeçip balığı kucaklar ve eve döner. Elindeki kocaman balık eve döndüğünde annesinin mutluluk ile kaz yolduğunu gören Yusuf hafif tebessüm eder.

Evden ayrılmanın zamanının geldiğini düşünen Yusuf maden ocağında işe başlamaya karar verir. Filmin sahne geçişi burada çok keskindir. Yusuf kendini evden bir anda çalışmaya karar verdiği madende bulur. Film Yusuf’un maden ocağında sigarasını yakıp baretindeki ışığın ekranı beyaza bürümesiyle son bulur.

3.3.4 Süt Filminin Varoluşsal Açıdan İncelenmesi



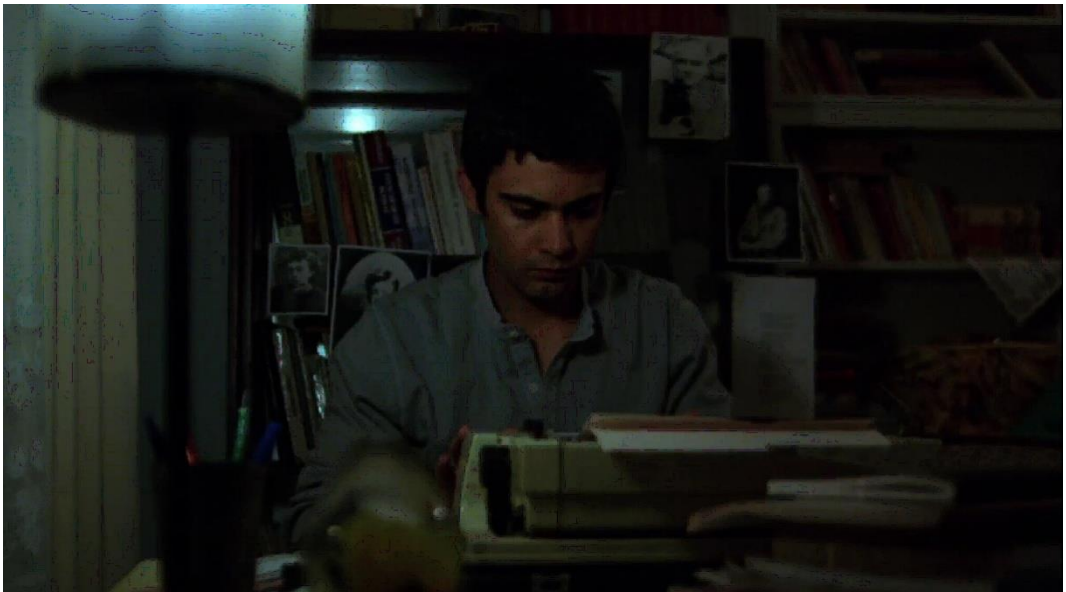
Görüntü 1 (04:00)

Süt filmi *Bal* ve *Yumurta*'nın ara filmi olduğu için konu ve işleyiş bakımından diğer iki filme göre daha dar çerçevede ele alınmıştır fakat *Yumurta*'daki Yusuf'un yapısının *Süt*'teki Yusuf'un yapısını doğurduğu kesindir. Filmde üç yerde yılan karşımıza çıkmaktadır. Bu yılan sahnelerinin en etkileyici olanı Görüntü 1 sahnesinde ki süt buharı ile yılan çıkarma yöntemidir. Kadının bedenindeki “yılanı (uğursuzluğu, kötülüğü ya da nefsi) çıkarmakta etken olan iki şey; dua ve süttür” (Büker, 2010, s. 191). Burada önemli olan görsel sahnenin dışında yılan metaforunun kullanımıdır. Yılan ilk olarak Zehra'nın ağzından çıkar, sonra evlerinde ve sona doğru daha büyüğü yine evlerinde görülür. İkinci yılanı biz görmeyiz ama Zehra'nın çılgınlıkları bize o yılanı gösterir. Yılan çoğu literatürde düşmanı ifade eder. Kaplanoğlu *Bal*'da birbirileri ile baş başa bıraktığı anne ve oğulun arasına bir düşman gireceğini daha filmin başından aktarır. Bu düşman tren garının şefidir. Yusuf ve annesinin arasına girecek ve kopukluklara sebep olacaktır. Yusuf'un bir noktadan sonra bu dış düşmanı kabullenışı de filmin sonunda evde gördüğü yılanı kayıtsız kalışı ile simgelenmiştir. Yılan, Babasının ölümü ile annesine hayli bağlı olan Yusuf'un anneden ayrılışının sebebidir.



Görüntü 2 (06:00)

Tire Yusuf için Karadeniz'in eşsiz güzelliğini, yeşilliğini, doğasını çalan, yok eden hafızalardan silen bir yerdir. Yusuf'un yürüdüğü toprak, çamur yolar yerini asfalt yollara, ona yol boyu eşlik eden yeşil ağaçlar ise taş kaldırımlara bürünmüştür. *Görüntü 2* ile bu mesajı bize ileten Kaplanoğlu ekranın solunda yer alan mezarlık ile de şehrin insanları yutuşunu, yok edişini seyirciye aktarmıştır. Aslında ölümü unutturan şehrin kalabalığına, kalabalığın içindeki yalnızlara bir mesajdır. Şehrin mutasyona uğrattığı, bunalım bataklığına attığı ruhlara varoluş sorusunu sormak üzere verilen bir mesajdır.



Görüntü 3 (18:38)

Yusuf annesinin ifadesiyle çok okuyan, göğ e kuşlara bakan, toprakla çiçekle uğraş an, geçim sıkıntısını kafaya takmayan, hayalleri olan bir çocuk. Yaş adığı hayat ile kafasında kurguladığı hayat arasındaki farkın büyük olmasına rağmen günlük işlerini layıkıyla yapmakta ve yeri geldiğinde kendi kafasındaki yaşamına dönebilmektedir. *Görüntü 3*'te yer alan sahnede görüldüğü gibi Yusuf kurguladığı hayatı yaşadığı akşamlardan birinde daktilo başında şiir yazmaktadır. Tanpınar, Dostoyevski kitaplarıyla dolu kütüphanesi, Rimbaud'un fotoğraflarıyla dolu duvarı vardır. Bu onun edebiyata, şiire ne kadar düşkün olduğunun göstergesidir.

Yusuf birçok izleyicinin geçmişidir. Okumak, yazmak isteyen gençliğin hayat koşulları, önüne çıkan engeller yüzünden yazamayan okuyamayan izleyicilerin geçmişidir. Şiirler, denemeler yazıp dergilere gönderip bir umutla bekleyen ve ümidini kaybetmeyen izleyicilerin ikizidir. Başarılı olmanın hasreti ile kavrulan tam ümitsizliğ e düşecekken, sorumlulukları başkasının sırtına atacakken yayımlanan o şiir, yazı ile çehresi değiş en ve dünyanın en mutlu insanına dönen izleyicinin umududur. Herkes Yusuf gibi koş muştur. Onun içindeki duyguyu, hissettiği sevinci *Görüntü 4*'te yer alan sahne ile yaşamıştır tekrardan. Tüm bu süreçlerin sorgusundan geçerken hayatın içindeki anlamını sorgulayan, özüne ulaşmaya çalışan ve bunu yazarak yapmak isteyen izleyicilerin yansımasıdır.



Görüntü 4 (41:41)



Görüntü 5 (67:54)

Yusuf Üçlemesi'nin bir diğer ana teması ise anne-oğul ilişkisidir. Üçlemede birçok şey başkarakterimiz Yusuf'un annesi ile olan ilişkisi üzerinden kurgulanmıştır. *Bal*, Yusuf'un babasının ölümü üzerine annesi ile baş başa kalmasını anlatır. *Süt*'te bu anneden kopuş olarak devam eder. *Yumurta* da olgunluk çağındaki karakterin annesinin ölümünden sonra memleketine geri dönüş hikâyesini anlatır. Üç filmde merkezinde anne vardır aslında. Anne, *Süt*'te Yusuf'a kol kanat geren bir karakter ama aynı zamanda kendi yazgısının da içinde çarpınan güçlü bir kadındır. *Görüntü 5*'te yer alan sahne bu durumun en güzel yansıtıldığı andır. Yusuf'un askerliğe elverişsiz olduktan sonra moralinin bozuk olması ve evde sessizliğe bürünmesi annesini endişelendirmiştir. Oğlunun bu haline üzülen ve düzeltmek isteyen Zehra oğlunu sıkıca sarıp teselli verir. Yusuf için annesinin kucağı bir tesellidir. Anne ile çocuk arasındaki o kadim bağın huzuru birazda olsa Yusuf'u rahatlatır. Bu bağ üzerine kurulan ikili ilişki yine akıllara Kierkegaard'ın bir insan isterse başka bir insanın var oluş yolculuğa etki edebilir yorumunu getirir (Kierkegaard, 1997, s.146). Kaplanoğlu, Yusuf'un varoluş yolculuğunda babasından sonra annesinin de kendisinin özüne ulaşması için yardımcı olduğunu ve bu yolculukta bu tür yardımların kaçınılmaz olduğunu hissettirir.



Görüntü 6 (73:43)

Yusuf'un nöbetleri ayrı bir anlatımdır ayrı bir mesajdır izleyici için. Her nöbet geçirme sahnesi Yusuf için kritik bir dönüm noktası olmuştur. *Görüntü 6*'da yer alan sahnede Yusuf, süt satışı sonrası eve dönerken motor üzerinde seyir halindeyken nöbet geçirir ve motorla birlikte devrilir. Yere düşen Yusuf'un ağzından köpükler çıkar fakat çok geçmeden kendine gelir. Nöbetler aslında Yusuf'un varoluş yolculuğunun kırılma anlarıdır. Hiç bir yere ait değildir o an, bildiği her şey kaybolur. Işıklar kapanır karanlık olur her taraf ve karanlığı hissettiği için aydınlık üzerine fikir sahibi olur. İçinden dışına doğru bir aydınlanma süreci başlar. Her nöbet bir hiçliktir. Bu Sartre'ın insanın varolmadan önce insanı koyduğu hiçliktir. Bu hiçliği insan varolduktan sonra kendisi inşa ederek özünü öyle oluşturacaktır. Aslında bir fırsattır da bu her nöbet yeni bir doğuş ve iyiye doğru giden yeni bir varoluştur.

“Gelgelelim, gerçekten de varoluş özden önce geliyorsa, insan ne olduğundan sorumludur öyleyse. İşte, varoluşçuluğun ilk işi de her insanı kendi varlığına kavuşturmak, varlığının sorumluluğunu omuzuna yüklemektir. Ne var ki biz, «insan sorumludur» derken, yalnızca «kendinden sorumludur» demek istemiyoruz, «bütün insanlardan sorumludur» demek istiyoruz. Görülüyor ki iki ayrı anlamı var ‘öznellik’ sözcüğünün. Bakıyorum da, düşmanlarımız hep bu çifte anlamlılık üzerinde oynayıp duruyorlar. Oysa öznellik, bir yandan bireysel öznenin (süje) kendi kendini seçmesi, öbür yandan da insancıl Öznelliği aşmanın kişiöğlünün elinde olmaması demektir. Varoluşçuluğun derin anlamı bunlardan İkincisinde gizlidir”(Bezirci 1960,s.65).

Sartre'ın yukarıdaki düşünceleri aslında insan ve toplum ilişkisi üzerine de derin bir tahlildir yapmıştır. İnsanlar, birey olarak kendi özlerini seçerler ve seçtikleri bu özde aslında diğer insanların özünü teşkil etmesini isterler. Yani insan varoluşunda özünü

belirlerken aslında tüm insanlığın özünü belirlemek için eylemde bulunmaktadır. Bu aynı zamanda toplumsal bir eylemdir. Yusuf'un askere elverişli olmaması ve üzerindeki baskıya vurgu yapılan sahnelerde bu düşünceler üzerine inşa edilmiştir.



Görüntü 7 (76:06)

Örnek olarak *Görüntü 7*'de yer alan sahnede Yusuf eve giderken bir asker yolculama törenine denk gelir. Askere göndermek, askere gitmek geleneksel toplum anlayışında ya da Yusuf'un yetiştiği çevrenin düşünce dünyasında erkek olmanın gerektirdiğinden önemli lüzumlardan biridir. Anadolu'daki genç bir çocuk askere gidip geldikten sonra yetişkin bir birey olur. Kimi yerde askere gitmeyen gence kız verilmezken kimi yerde askerliğini yapmayan gençler kahve ortamına bile alınmaz. Yusuf'un bu durum ile başı derttedir. Toplumun genel algısını yenemeyen Yusuf, üzerinde bunun baskısını hissetmekte ve bu baskı her geçen günde ya da denk geldiği her törende daha fazla artmaktadır.



Görüntü 8 (90:26)

Yusuf; düşman olarak algıladığı, annesinin sevgilisi olan tren garı şefini takip edip çalırların arasında ve dere kenarında yalnız bir şekilde yakalar. Eline büyük bir taş alır. Bu taş aslında yılanı da bir göndermedir. İnsanlar yılanı öldürmek için genel olarak bir taş ile başını ezerler. Yusuf'un eve gelen yılanı görmesi ve bu yılanın düşman anlamına gelmesi ve tek düşmanında bu adam olması onun zihninde yılanla eşleştirilip taşla öldürülmesi gerektiği hissini ortaya koyar. Eline aldığı taş ile bu düşmanı öldüreceği sırada bir yayın balığı görür. Bu balık *Bal*'daki geyik, *Yumurta*'daki köpek ile aynı roldedir ve aynı zamanda *Buğday* filminin temasından bir habercidir. Bu yayın balığı onun için bir dönüm noktası daha oluşturur. *Görüntü 8*'de Yusuf'un balığı kucaklayarak eve döndüğü görülür. Eve döndüğünde annesinin mutlu bir şekilde sevgilisinin avladığı bir ördeğin tüylerini yolduğunu gören Yusuf, artık annesinden ayrılmasının vakti geldiğine inanır ve maden ocağında çalışmak üzere evden ayrılır. Artık ağzı süt kokan bir çocuk değildir. Birçok şeyi anlamlandırabiliyor, kavrayabiliyor ve en önemlisi kendi bağımsız kararlarını alabiliyordur. Yusuf bu filmin sonunda tam olarak özgür bir bireydir. Bu özgürlük onun varoluş yolculuğunda daha hızlı yol almasını sağlayacaktır. Nitekim *Yumurta*'da karşımıza çıkan Yusuf'un bu olgunluğa erişmiş olduğu filmin giriş sahnesinde ki şarap-kitap takasından anlaşılır.

3.3.5 Yumurta Film Konusu

Dram türündeki 2007 yapımı filmin yönetmen ve yapımcı koltuğunda Semih Kaplanoğlu oturmaktadır. Senaryosunu Orçun Köksal ile birlikte yazan Semih Kaplanoğlu'nun filmi, Yunanistan-Türkiye ortak yapımıdır ve 97 dakikalık süresi vardır. Filmin başlıca oyuncular; Nejat İşler, Saadet İşıl Aksoy, Ufuk Bayraktar, Tülin Özendir. *Yumurta*; 2007 yılında 40. Siyad Türk Sineması Ödülleri'nde En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Senaryo ödülleri almıştır. 2008 yılında ise 9. Seul Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü almıştır.

Film yeşilliğe bürünmüş ve sislerle kaplı bir taşra manzarasında yaşlı bir kadının (Zehra'nın) yol almasıyla başlar. Filme başlarken beliren doğal sesler görüntünün de doğallığı konusunda izleyiciye ipucu verir. Yusuf'un olgunluk çağını anlatan bu filmde, yaşadığı evi ya da kitapçı dükkânı diyebileceğimiz bir yerde sahneleme başlar. Gelen telefon ile uykusundan uyanır. Sesli mesajda genç bir kız sesi vardır. Bu ses Tire'den(Annesinin memleketi) aradığını ve kendisine mutlaka geri dönmesini söyler. Daha sonra arabasına atlayan Yusuf'un kasabaya döndüğü görülür. Evde bir taziye vardır, yani Yusuf'un annesi ölmüştür. Yusuf cenazeyi görür, taşır ve annesini toprağa gömer. Kalabalık dağılır Yusuf annesinin mezarı başında yalnız kalır.

Yıllar Yusuf'un sessizliğine sessizlik katmıştır. *Süt*'ün son sahnesinde yaktığı sigara *Yumurta*'da film boyunca ağzından düşmez. Cenaze bittikten sonra Yusuf annesinin evine gider. Mutfaktan gelen bulaşık sesleri üzerine mutfığa yönelen Yusuf genç bir kızın bulaşıkları yıkadığını görür. Kızın kim olduğu hakkında hiçbir fikri olmayan olgun karakterimiz sorgulama yoluna da gitmez ve önüne bırakılan çayı yudumlar.

Bal filminde Yusuf'un annesinin gördüğü rüyadaki çiçekler, annesinin ölen herkesin bir çiçeğini dikip onlara isim bırakması ile *Yumurta* filminde karşımıza çıkmıştır. Yusuf genç kıza, çiçeklere bakıp isimlerini sorar. Babasını, amcasını, dayısını hepsini tek tek anar ve rüyalarına geldiklerini söyler. Genç kız, annesinin bu çiçekler ile sürekli dertleştiğini ve konuştuğunu anlatır. Nihayet kızın kim olduğu sorusu aklına gelir ve Rahmi dayının torunu Ayla olduğunu öğrenir. Ayla, Zehra'nın uzantısı olmasının yanı sıra Evdeki Melek imgesini yansıtır. Filmin başında görülen ve Yusuf'un ilgilenmediği, "kendisini özgürce sergileyen" (Büker & Akbulut, 2009, s. 25). Ayla'ya annesine yardım ettiği için teşekkür eden Yusuf, İstanbul'a dönmesi gerektiğini yarın gideceğini söyler.

Ayla bunu yapamayacağını Zehra annesinin bir koç kesmesi için adak adadığını ve bunu kendisinin kesmesi gerektiğini söyler. Yusuf bundan kaçmak istese de kaçamaz ve yazın keserim diye erteler adağı. Kasabada kalmaktan hoşlanmaz bir an önce eve dönmek ister.

Yusuf İstanbul'a geri dönmek istese de kasabada içsel olarak hep geçmişini ve çocukluğunu yaşar. Buradaki anılar ve taşranın havası Yusuf'un bir yanının orada kalmasını sağlar. Yusuf kasabada çarşıda dolaşır dolaştıkça onu tanıyanları, tanıdıklarını görür. Bu arada çocukluktan bu yana süre gelen rüyaları devam eder. Kuyunun içinde, ormanın ortasında hala rüyaları ile yol almaktadır. İstanbul'a dönmek için tam arabasına atlayacakken arkadaşı Cevdet onu çağırır ve karşılıklı bira içip dertleşirler. Yusuf'un, bir İstanbul'a dönüş denemesi daha boşa gitmiştir. Eski sevgilisi Gül ile görüşür, gençlikten, şiirlerden, dergilerden konuşurlar. Fakat yalan gelir bu sohbet Yusuf'a, konuşmaları aldatıcı bulur.

Yusuf'la Ayla otururken akşam vakti evde elektrikler kesilir. Yusuf elektrikçi bulmaya çarşıya iner ve Ayla'nın erkek arkadaşı dükkânı kapatmak üzereyken onu yakalar, eve götürür. Arızayı giderirken elektrikçi genç ile muhabbet eden Yusuf, gençken kuyu açma işinde yanında çalıştığı Ali'nin oğlu olduğunu öğrenir. İletişim kurmaya çalışsa da elektrikçi genç çok oralı olmaz. Ayla ve genç sevgilisi arasında bir gerginlik vardır ve bu gencin hareketlerine yansımıştır.

Ertesi sabah Yusuf ve Ayla, annesinin adağını yerine getirmek için koç kesmeye giderler. Bu gidiş yolundaki görsel şölen filmin etkileyici sahnelerindendir. Yeşil dağlar arasında ki yol boyu uzanan doğanın büyüleyici güzelliği görülür. Koç almak için vardıkları çiftlikte sürünün otlağa gittiğini yarın geleceğini duyan Yusuf, Ayla'yı sevdiği yere gölcüğe götürmek için teklifte bulunur. Hazır bir gün daha bekleyecekken hem sevdiği yeri görmek hem de daha önce annesine verdiği Gölcük sözünü Ayla ile tutmak istemiştir. Gölcükte bir günü geçirdikten sonra kurbanlık koçu alıp adağı yerine getirmek için bir türbede keserler.

Adak sözünü de yerine getiren Yusuf artık İstanbul'a dönmek için önünde engel bırakmamıştır. Ayla'yı eve bırakıp şehre geri dönecektir. Bir akşamüstü dönüş yoluna çıktığında bir köpek önünü keser ve bütün gece onu bırakmaz. Yusuf yazgısını kabullenip, şehre dönmekten vazgeçip kasabaya eve dönmeye karar verene kadar başında bekler. Yusuf artık kaçışı bırakıp teslim olmuş geleneklerine ve geçmişine dönüp bakması

gerektiğini anlamıştır. Film Ayla'nın mutfakta kahvaltı yapan Yusuf'a kümeden getirdiği yumurtayı uzatması ile son bulur.

3.3.6 Yumurta Filminin Varoluşsal Açıdan İncelenmesi

Yumurta filmi diyaloglar yerine sahneler üzerinden birtakım metaforlar ile oluşturulan derinlik ve anlamlar bütünü üzerinden oluşturulmuştur. Minimalist, şiirsel bir anlatım tarzı baskındır. Nasıl ki şiir, kelimelerin özenle bir araya getirilip imgeler bütünü oluşturmak ile mükellef ise *Yumurta*'da sahnelerin özenle bir araya getirilip bir imgeler bütünü oluşturmuştur. Varoluşun bilgisi, hakikat denen gerçek, estetik bakış açısı filmde kendine fazlasıyla yer bulmuştur.



Görüntü 1 (03:33)

Yusuf kendisine anlam katan değerlere *Süt*'te maden işçisi olarak sırt çevirmiş, annesini ve çevresini terk etmiştir. Yusuf atık olgun bir şairdir ve İstanbul'a yerleşmiştir. Burada bir şiir kitabı çıkarmış fakat şairlere özgü olan kendini bir yerlere ait hissedememe duygusunu yaşamıştır. *Görüntü 1*'de yer alan sahneden de anlaşılacağı üzere Yusuf'un dağınık ve bir o kadar mütevazı bir dükkânı vardır. İçinde yatıp kalkılan, içki içilen bir kapalı mekân, yuva ya da ev sözcüğü ile [...] bağdaş(mayan) bir dükkânda kalır (Büker & Akbulut, 2009, s. 91). Bu dükkân aynı zamanda onun evidir. Yusuf'un evi veya işyeri dediğimiz bu mekândaki görselden çıkarılacak şey onun tıpkı çocukluğundaki gibi yaşadığı yere ait olamama hissidir. Türkiye'nin en kalabalık şehri olan İstanbul'da yalnız bir adamdır. Evet, Yusuf kalabalık bir şehirde olmasına rağmen kendini insanlardan

soyutlamış yalnız yaşamaktadır. Varoluşçu felsefenin temeli Yalnızlık, Yusuf'ta adeta hayat bulmuştur. Bu da Kaplanoğlu'nun film başlarken varoluşsal sorgulama niyetini belli eder.

Jaspers için varoluşçuluğun özeti ve gerçeği insanın kendini en iyi şekilde tanımlayabilmesidir (Colette, 2006, s.10). Bunu da ancak özgürlüğü ile gerçekleştirebilir. Tam bir özgürlük için ise Tanrıya iman edilmesi şarttır. İnsanın iman etmesi bir taraftan Tanrı'nın hayatına iştirak etmesini sağlayıp diğer taraftan da O'nun varlığının ölümsüzlüğü ve sonsuzluğu karşısında kendi geçiciliğini ve sınırlılığını anlamasını sağlayacaktır. İşte tam bu noktada varoluş gayesini anlamlandırıp kendini gerçekleştirebilecektir. Evrendeki yalnızlığından ve bunalımından kurtulacaktır.



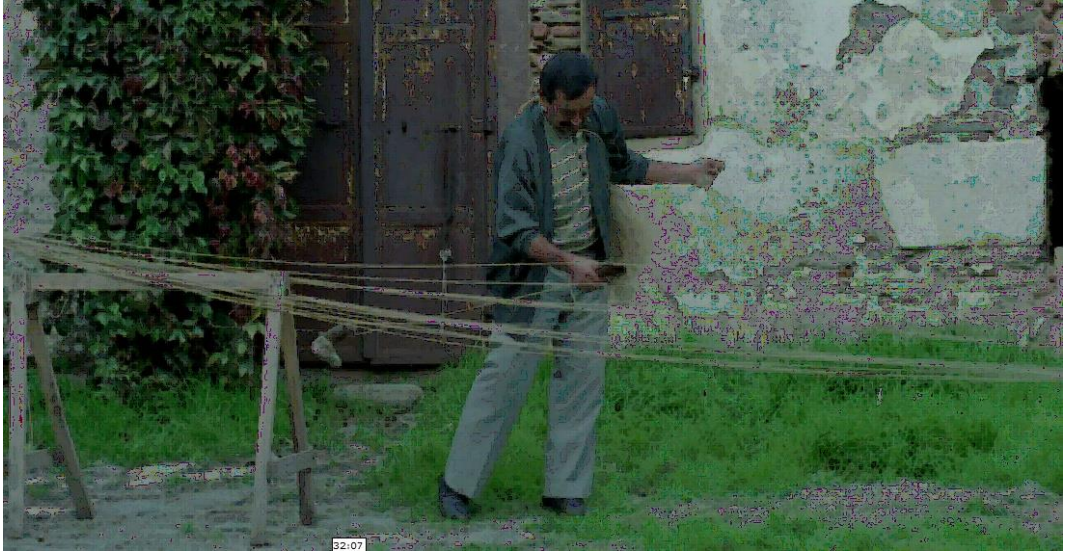
Görüntü 2 (10:45)

Görüntü 2'de yer alan sahne, yukarıda yer alan paragrafa Kaplanoğlu'nun yorumudur aslında. Jaspers'ın ölümsüzlüğü üzerinden insanın ölümlülüğünü yorumlaması ve burada Yusuf'un annesinin ölümü, bu düşünceyi tartışmaya açmıştır ve izleyiciye yorumlatmıştır. Bu haliyle varoluşçu sinemacılardan Bergman'ın ölüm korkusuna da göndermede bulunmuştur.



Görüntü 3 (21:51)

Bal'da annesi Yusuf'a bir rüya gördüğünü anlatmıştır. Rüya Zehra'nın dilinden şu şekilde anlatılır. “Dün gece güzel bir gördüm biliyor musun Yusuf. Baban sen ve ben kovaları yerleştirmeye gidiyoruz. Aşağıda bizim hep kovan yerleştirdiğimiz bir yer vardı oraya gidiyormuşuz. Sonra ben bir çiçek görüyorum uzanıyorum alıyorum onu. Öyle bir poşete koyuyorum, getirip eve dikecekmişiz onu. Sonra eve bir geliyoruz Yusuf her yerde o çiçeklerden var. Mutfakta var, yatakta var.” Zehra'nın rüyayı anlatması Yusuf'un kalkıp gitmesi ile yarıda kesilir, fakat annesi öldükten sonra evde dizili olan çiçekler o an mesajın alındığı bilgisini verir. Yusuf annesinin ölümünden sonra Tire'ye evlerine geldiğinde her tarafta saksılar, çiçekler olduğunu görür. Annesi bu rüyayı kendi zihninde yorumlayıp ölen her tanıdığı için çiçek ekmiştir. Kaplanoğlu bir önceki sahnede yer alan ölüm metaforunu *Görüntü 3*'teki sahne ile devam ettirmiş buna birde çiçek metaforunu eklemiştir. Çiçekler aslında ölenlerin, kalanlardan daha çok olduğunun bir görselidir. Ölüm gerçeğinin evin içerisinde sürekli kol gezmesi ve kendini Yusuf'a hatırlatması, Yusuf'un kafasında sürekli bir sorgulamayı tetikler. Sorgulamak, aramak ise yönetmenin yapmak istediği yegâne eylemdir.



Görüntü 4 (33:43)

Görüntü 4'te yer alan sahne Yusuf'un nöbet geçirmeden hemen önceki görüntüsüdür. Avukat arkadaşını beklerken sigara içmek için bahçeye inen Yusuf burada ip yapan bir adam görür. Sahnede yorumlanarak iki alam çıkarılabilir. Birincisi; bu adam Yusuf'u geçmişe götürüp babasını hatırlamasını sağlamaktadır. Yusuf'un *Bal*'da babasına yemek götürdüğü ve babasını ipleri sıkılaştırmak için çalıştığı bir sahne vardır. Bu sahnede Yusuf babasını görüp ona olan özlemini anımsar. Hatta bunu bir derece ileriye götürüp babasından kalan epilepsi hastalığının nöbetini geçirir. İkinci olarak; sahnede yer alan ip aslında insanın sınırlarını bağlılıklarını göstermektedir. İp; bir iki şeyi birbirine bağlayan en önemli ve günlük yaşamda en çok kullanılan araçtır. Kaplanoğlu'nun bağlılığı ip üzerinden anlatması bu açıdan düşünülebilir. Yusuf kasabaya bağlanmak üzeredir, günler geçtikçe kaçtığı kasabaya bağlanacaktır. Bu Yusuf'un kendi yolculuğunda bir engel gibi dursa da sonuçta onun olgunluğunu tamamlayan bir süreçtir. Annesinin ölümü, babasını anımsatan ip ile temsil edilip Yusuf'u taşraya bağlayan sebep olmuştur.



Görüntü 5 (40:40)

Kuyu; Yusuf'un rüyalarında içinden çıkmaya çalıştığı çabaladığı fakat bir türlü çıkamadığı yerdir. Yusuf'un hayatının adeta bir temsili, bir özetidir. Kuyuya atılmış bir şairdir. Artık şiir yazamayan, şehir ve kasaba arasında kalan, hayata tutunamayan bir şairdir. Kasaba onu kendisine çeker, kaçmak istese de bundan kaçamaz. Annesinin ölümü ile başlayan geri dönüş bitmez. Tam olarak geçmişe dönemeyen, ona uzakta bakan, içine girmeyen, kaçtığı şeyler hep uzaktan bakar. İnanmadığı adağı bir borç kabul edip saygı ve hürmet namına yine de yapar. Düştüğü kuyudan çıkmasa da Yusuf, eski sarmıştır kucaklamıştır. Özünü bulmak varoluşunu aramak adına küçük ayrıntılara boyun eğmiştir. Yusuf'u Yusuf yapan bu küçük ayrıntılardır.

Görüntü 5'te yer alan kuyu, Yusuf'un sürekli rüyasına gelen içinden çıkamadığı kuyuyu tasvir etmektedir. Yusuf kuyunun içindedir ve kaybolmuştur. Özünü bulana değin de bu kuyudan çıkamayacaktır. Geçmiş ile bugünü arasında bulduğu parçaları birleştiren Yusuf başarılı olursa, bu kuyudan çıkabilecektir. Seyirci, Yusuf kuyuda kaldıkça onun ıstırabını, yalnızlığını, mesafesini, hayata tutunma çabasını ve telaşını daha iyi anlar. Daha iyi anladıkça yusuflaşır, yusuflaştıkça özüne olan yolculuğunu sorgulamaya başlar.

Kaplanoğlu filmlerinde her başkarakter bir arayış, öze dönüş içerisindedir. Karakterler kendini bulma, olgunlaşma süreci içerisindedirler. Bu karakterler olgunlaşma süreci içerisinde zaman zaman yol gösterilen, çoğu zaman yol gösteren rolüne bürünürler. Kaplanoğlu'nun bu düşüncesinin altında aslında varoluşçuluğun, daha önce altını çizerek bahsedilen bir insan başka bir insanın varoluşu etkiler görüşüdür. *Görüntü 6*'da yer alan sahne bu görüşün başka bir yansımasıdır. Yusuf ve Ayla'nın duruşu, kendi varoluşları

için girdikleri çıkmazı anlatmaktadır. Fakat bu çıkmaz içerisinde Yusuf biraz daha olgunlaşmıştır ve burada yol gösterici role bürünmüştür. Ayla'nın sorunlarının, sorularının, aradığı cevapların cevabı Yusuf'tadır ya da Yusuf'un elindeki kitaptadır. Ayla'nın Yusuf'tan bir gece daha kasabada kalmasını istemesi aslında ondan yardım dilemesidir. Yusuf'un hiç sorgulamadan tamam demesi de kendisine iletilen yardım çağrısının geri çevrilmemesidir. Kendi varoluşu içinde belirli bir ilerleme kaydeden Yusuf başkasının varoluşuna da etki etmek üzere bu teklifi kabul etmiştir.



Görüntü 6 (48:28)

Kaplanoğlu'nun, şehir ile taşra hayatı arasındaki zıtlıkları filmlerinin içerisine entegre etmesi günümüzde yaşanan insani ve vicdani dönüşümün anahtarını paylaşmasıyla eşdeğerdir. Yusuf ile modernitenin albenisini hedef alan yönetmen, öze yolculuğun ancak taşra ile başlanabileceği mesajını verir. Yusuf'un çocukluktan bu yana temelini attığı bu yolculuğun şehir hayatı ile dondurulduğu fakat *Yumurta*'da tekrardan şehre dönmesi ile kaldığı yerden devam ettiği, bu sürecin iyi okunması açısından önem arz eder. Bu aslında bir kaçıştır. Fakat karakterimiz bu kaçışa rağmen şehirde modern bir birey olmayı başaramamış, ayak uyduramamıştır. Yusuf'un daha fazla olgunlaşmaya ihtiyacı vardır. Tıpkı *Buğday*'daki Erol gibi pişmeye muhtaçtır. Sabrı, sadakati, mahzun hali ile yüzünde taşranın izlerini taşıyan ve taşrayı yansıtan Ayla, Yusuf'un bu ihtiyacını giderme noktasında bir sebep olur. *Görüntü 6*'da yer alan sahnede Ayla'nın bu hali, şair Yusuf'un ocağına bir kıvılcım düşürüp onun özüne giden yolda çektiği acıları dindirir.



Görüntü 7 (75:25)

İnsanın varoluş tarihçesinin en temel noktasında hayatını devam ettirebilmesi, yaşadığı coğrafi bölgeye ayak uydurması ve karşısına çıkan zorluklara karşı sürekli mücadele etmesi vardır. Bunlar temel güdülerdir. İnsan; bu temel güdülerin yanı sıra birde yerleşik hayat ile birlikte kültür varlıkları üretmeye başlamış ve bu kültürel varlıklarını da farklı özelliklere sahip biçimler ile oluşturmuştur. Bu süreç yine aynı şekilde insanların bir şekilde metafiziksel arayışı ile devam etmiştir. Bu arayış ise beraberinde farklı kültürlerde farklı dinler ortaya çıkarmıştır. Bu inanç sistemi içerisinde evrenin gizemli yapısı ön plandayken varlığın ve özün arayışı daha bireysel ilerlemiştir. Fakat bu bireysellik her halükarda inanç sistemlerinden etkilenmiş ve inanç sistemlerini etkilemiştir. İnsanın kültürü, inandığı din ve yaşadığı çevre, varoluşsal koşullanmasını hızlandırmış ya da yavaşlatmıştır.

Görüntü 7'de yer alan sahnede özünü arayan ve belirli bir mesafe kat eden Yusuf, annesinin ölmeden önce adadığı adak ile ikileme düşer. Neredeyse tüm inanç sistemlerinde ortak olan Kurban kesme, adak adama sözü Yusuf'un annesinin inancı tarafından da benimsenmiş ve Yusuf'a gerçekleştirmesi gereken bir miras olarak kalmıştır. Bunu tetikleyen Ayla ve adağı adayan anne, aslında ikisi de Yusuf'un taşrada kalmasına zemin hazırlar. Bu bilinmeden rastgele olan bir olay mıdır yoksa Kaplanoğlu'nun kurgulamış olduğu bir çağrışım mıdır? Bu çelişkiyi ve yorum hakkını izleyiciye bırakan Kaplanoğlu aslında bir bakıma izleyicinin özü ile olan ilişkisi arasındaki bağı sorgulatan bir yaklaşımda bulunmuştur.

Yusuf'un *Görüntü 7*'de yer alan sahnede panik halde ki koçu sakinleştirmesi, aslında filmin sonunda köpek ile karşı karşıya kaldığı sahnede kendini sakinleştirmesine ışık tutacaktır. Koç'un içindeki endişe, korku, tedirginlik aslında Yusuf'un korkusu, endişesi, tedirginliğidir. Panik haldeki koçu sakinleştiren Yusuf'un soğukkanlılığı, sakinliği, olgunlukla sükûnete çağrısı ise Yusuf'un özü olan gerçek benliğinin sakinliği ve olgunluğudur. Tıpkı *Bal*'da babasının nöbet geçirdiği esnada onun baygınlığı karşısında gösterdiği olgun tavır gibi bir tavır gösterir.

Yunan mitolojisinde, yeraltında ölülerin dünyasının kapısında bekçilik yapan üç başlı bir köpek vardır. Bu köpek Hades'in Kerberos köpeğidir. Kerberos tüm ruhların içeri girmesine izin verirken dışarı çıkmalarına izin vermemektedir. Filmin sonuna yaklaşırken *Görüntü 8*'de yer alan, rüya mı gerçek mi olduğuna tam olarak karar verilemeyen sahnede, Kaplanoğlu Hades'in bekçi köpeğini Yusuf'un karşısına çıkarır. Bu köpeğin görevi Yusuf'a kasabadan çıkış için geçit vermemektir. Köpek, üç başlı olmayan bir çoban köpeği gibi görünse de Yusuf'un karşısında Kerberos gibi durmaktadır. Aslında Yusuf'un kendi özünden dışarı çıkmasına başka biri olmasına izin vermek istemeyen bir tür sınırdır.



Görüntü 8 (85:25)

Sahne *Görüntü 8* bir başka açıdan değerlendirildiğinde Köpeğin bir hayvan olarak değil Yusuf'un korkularını, endişelerini, ya da kısıtılmışlığını yansıtan bir metafor olarak da düşünülebilir. Yusuf bir akşam kasabadan gitmeye çalışırken onun önünü kesen ve sabaha kadar hareket etmesini engelleyip başında duran köpek bir metafordur. Yusuf'un özünü anımsatan taşra ile şehir arasında ki kısıtılmışlığının yol göstericisidir. Yusuf bu

durumu kabullenene kadar başından ayrılmaz ve onu esir alır. Bu esaretten kurtulabilmesi için Yusuf'un özünü kabullenmesi, varoluşunu sorgulama yönünde kararlı bir adım atması gerekmektedir. Gençken kaçtığı ve yıllardır yaşadığı şehir hayatına geri dönüp uyuşuk bir birey gibi özünü sorgulamayan bir yaşam sürmek mi yoksa geçmişini, varlığını, benliğini ona geri verebilecek olan taşrada kalmak mı? Bu iki seçenek arasında atması gereken adımı Kerberos, ona hırlayarak anlatır.

SONUÇ

Varoluşçuluğun temel çıkış noktalarından biri olan, Pascal'ın "Beni dünyaya kimin bıraktığını, ayrıca dünyanın ne olduğunu, benim ne olduğumu bilmiyorum. Her şey üzerine korkunç bir bilgisizlik içindeyim" sözü aslında tüm sanat dalları için yeni bir arayışın habercisi olmuştur. Yazın alanında; Sartre, Kierkegaard, Jaspers, Dostoyevski, Nietzsche, Husserl bu bilgisizliği yenmeye çalışmıştır. Resim alanında; Alaattin Aksoy, Van Gogh, Courbet arayışa devam etmiştir. Müzik alanında ise Fazıl Say, İdil Biret, Beethoven, Mozart, Chopin, Çaykovski gibi sanatçılar anlamaya çalışmıştır. Tıpkı bunlar gibi sinema alanında da bu bilinmezliğin içinden çıkmaya çalışan, tüm bu sanat ve sanatçılar ile birlikte bir cevap bulma çabasına giren sanatçılar vardır: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tarkovski, Bergman, Godard ve en nihayetinde çalışmamıza konu Semih Kaplanoğlu bu değerlerin başında gelir.

Bu çalışmada Semih Kaplanoğlu'nun varoluşçu felsefeye bakış açısı ve varoluşçuluğun Kaplanoğlu'nun çektiği filmlerdeki izlekleri incelenmiştir. Filmlerinde; yalnızlık, bunaltı, çaresizlik, güvensizlik, arama, özgürlük, sonluluk, sorumluluk, vicdan kavramlarını işleyen yönetmenin, izleyiciye verdiği mesajlar irdelenip bunlar üzerinden varoluşçuluğun iki temel kavramı olan varlık ve öze ilişkin tespitlerde bulunulmuştur. Varlığını ve özünü arayan film karakterlerinin analizleri yapılmış, varoluş felsefesinin öne çıkan kavramlarının, filmlere nasıl yansıdığı ortaya konulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde Varoluşçuluk kavramının tanımı üzerinde durulmuş bu kavrama bir tanım veya bir açıklama getirilmiştir; varlık ve öz kavramları tartışılmıştır. Gabriel Marcel'in varolmayı seçme nedenine, Spinoza'nın bu felsefeye insancıl yaklaşımına, Jean Jacques Rousseau'nun özsüz varlık bilgisine, Platon'un, Sokrat'ın, Aristoteles'in özün ve varlığına yaptığı atıflar ile kavramlar temellendirilmiştir. Daha sonra bu felsefenin asıl öncüleri ve geliştiricileri; Sartre; Heidegger, Bergson, Nietzsche, Kierkegaard, Jaspers'in görüşleri ile desteklenmiştir. Varoluş felsefesini tartışan filozofların düşüncelerinin daha net anlaşılabilmesi için varoluşun yaratıcı ile olan ilişkisi ele alınıp Tanrıtanımaz ve Din odaklı varoluşçular diye iki temel başlık oluşturulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde Varoluşçuluk felsefesinin sinemaya etkisi üzerinde durulmuş bu etkinin daha net anlaşılabilmesi için diğer sanat dallarında yorumlanan varoluşçuluk ile karşılaştırmalar yapılmıştır. Sanat bağlamında; Platon'un estetik

anlayışının varoluşçuluğa etkisine, Roquentin'in bulantısına, Andre Richaud'un ilk varoluşsal romanına, Kafka'nın bu sorgulamayı devam ettirmesine, Sartre'ın tiyatroyu felsefe ile eşleştirmesine başvurulmuştur. Sinema bağlamında ise; Kieslowski'nin özgürlük arayışına, Woody Allen'ın kara mizahına, Bergman'ın tükenmişlik sahnelerine, Tarkovski'nin suçluluk hissi ve trajedisine, Bunuel'in gerçeküstücülüğüne, Passolini'nin ölüm gerçeğine, Demirkubuz'un karamsarlığına, Erksan'ın bunalım ve saplantılı karakterlerine, Kavur'un yalnızlığına, Ceylan'ın bireysel arayışına değinilmiştir.

İkinci bölümün devamında Kaplanoğlu ve sineması ele alınmıştır. Kaplanoğlu'nun birçok filminde kendi yaşamından da izler bırakması, bu çalışmada onun hayatının da yer almasına sebep olmuştur. Kaplanoğlu'nun yaşam öyküsünün incelenerek düşünce dünyasına ve sinemasına etkileri ortaya konulmuştur. Bir özgeçmiş tanımlamasından sonra üstlendiği filmlere değinilmiş ve bu filmlerdeki yaklaşımı belirlenmiştir. Kaplanoğlu'nun tarzı, tekniği, yaklaşımı, mizansen anlayışı üzerinden sinemaya bakış açısı özetlenmiştir. Minimalist tarzına etki eden Tarkovski ve Bergson'a kısaca değinilmiştir. Birçok filminde kurguladığı metaforlar ile izleyici etki altında bırakma çabası sahneler üzerinden kanıtlanmıştır. Epilepsi nöbetleri, araba, motosiklet, sandal, arı, ceylan, balık, yılan, karınca, zaman, tabiat, doğa, ağaçlar, çiçekler, buğday, rüya, şiir, taşra, şehir, kasaba, anne, baba, öğretmen, şair, işçi, bilim adamı, ev, aile gibi kavramlara Kaplanoğlu'nun Varoluşçuluk penceresinden bakılmıştır. Kaplanoğlu'nun filmlerinde aidiyet, kendine dönüş, özünü arama, metafizik gibi kavramlar üzerinde de ayrıca durulmuştur.

Bu bölümün sonunda Kaplanoğlu Sinemasının varoluşsal açıdan genel değerlendirmesi yapılmıştır. Yapılan değerlendirme neticesinde Kaplanoğlu sineması için kullanılan“ manevi gerçekçilik” sinema dili (Toraman, 2011) tanımının yerinde bir tanım olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kaplanoğlu sineması dilinin; yalnızlık, geçmiş, eve dönüş, evden kopuş, babanın kaybı, anneyle bağ, ev, aidiyet, kaos, arayış, yokluk ve sorular gibi kavramlarının, kelimelerin dar alanına takılmadan geçtiği ve anlatımına devam ettiği vurgulanmıştır. Varoluşçu felsefenin her düşüncesine ayrı ayrı dokunmuştur. Bir sahnede, Yusuf'un tutsaklığı ile Sartre'ın özgürlük tanımına göndermede bulunurken diğer bir sahnede Erol'un “Nefes” sözüyle Jaspers'ın kuşanan, kuşatılan insan deyimine göndermede bulunur.

Üçüncü bölümde ise Kaplanoğlu'nun üçleme filmi olan *Yusuf Üçlemesi* ve *Buğday* filmleri kurgu, öykü ve karakter bakımından varoluşsal açıdan analiz edilmiştir. Varoluşçuluk felsefesinin temel kavramları arasında yer alan yalnızlık, bunaltı, çaresizlik, güvensizlik, öz, arama, özgürlük, sonluluk, sorumluluk, vicdan gibi kavramların filmlere nasıl yansıdığı, göstergebilim çözümlemesi yoluyla ortaya konulmuştur. Hangi görüntülerin hangi anlamlara geldiği, bu görüntülerin arkasında yatan açık ve örtük anlamların varoluşçuluğun hangi kavramlarına karşılık geldiği, kullanılan metaforlar yapılan çözümlemeler boyunca serimlenmiştir.

Gerçekleştirilen çözümlemeler sonucunda *Buğday* ve *Yusuf Üçlemesi* (*Yumurta, Bal, Süt*) filmlerinin varoluşçuluk açısından birçok ortak noktasının olduğu belirlenmiştir. Filmlerde, her karakterin kendi dünyasında bir arayış içinde olması öne çıkan ortak özelliktir. Bu arayışı Kaplanoğlu'nun minimalist film anlayışı ile teknik olarak da bahsi geçen filmlerde kullanması bir başka ortak özellik olarak göze çarpmaktadır. İncelenen filmlerin minimalist bir yaklaşımla karakterler üzerinden varlığı ve özü araması, tespit edilen temel ortak özelliktir.

Filmlerin analizi yapılırken kullanılan görseller ve metaforlar varoluşçuluk temelinde seçilmiştir. Film stili (mizansen, ışık, kurgu) yoluyla verilen mesajlar, görsel olarak alıntılanıp varoluşçuluk üzerinden yorumlanmıştır. Örnek olarak *Buğday* filminin girişinde yer alan sahnede *Görüntü 2* de tamamen görsel üzerinden varoluşçu izlek aranmıştır. Filmlerde yer alan metaforların kullanımı da çalışma kapsamında detaylı şekilde incelenmiştir. Bir karıncanın bir yandan insanlığın hayatını kurtararak kritik bir rol üstlenmesi diğer yandan filmin başkarakterinin varlık arayışına cevap olması gibi bir çok metafor üzerinden varoluşsal izlek saptanmıştır. Bu metaforlardan; doğa, ölüm, epilepsi nöbeti, zaman, rüya, taşra, aile, ev gibi kavramlar öne çıkıp detaylı olarak incelenen metaforlardır. Bu metaforlar üzerinden varoluşsal saptamalar yapılmıştır.

Varoluş Felsefesi; *Buğday*'da Erol ve Cemil ile vücut bulurken *Yumurta, Süt, Bal*'da Yusuf ile dile getirilmiştir. Varoluşçuluk *Buğday*'da; Erol'un gördüğü rüyada, Cemil'in M maddeciliğinde, karıncanın taşıdığı buğdayda, Andrei'nin aile özleminde, Tara'nın sessizliğinde, toprağın kıymetinde karşımıza çıkmıştır. *Yusuf Üçlemesi*'nde ise bu varoluş; Yusuf'un şairliğinde, Zehra'nın yalnızlığında, Ayla'nın çıkmazında, kümesin yumurtasında, sütte, balda, maden ocağının karanlığında, Karadeniz'in ormanlarında, kırmızı kurdele ile karşımıza çıkmıştır.

Özlüce ifade edersek yapılan analizler sonucunda Semih Kaplanoğlu'nun; Sartre'in varoluşçuluğun insanın karanlık yönlerine bakması tanımını, Pascal'ın korkunç bir bilgisizlik içindeyim cümlesini, Jaspers'ın insanın kendini anlamlandırma çabasını, Kierkegaard'ın varoluşa ulaşma reçetesini, Arabi'nin özün bilgisi ve teklik düşüncesini; filmlerinde ana kahramanlar olarak beliren Yusuf, Erol ve Cemil karakterleri üzerinden sinemaya aktardığı sonucuna ulaşılmıştır. Semih Kaplanoğlu bunu sadece kurguladığı karakterler üzerinden değil; filmlerindeki olay örgüsü, mizansen ve sinematografinin diğer olanaklarını kullanmak suretiyle gerçekleştirmiştir.

KAYNAKLAR

- Akarsu, B. (1994).*Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefi Akımları*. 3. bs. İstanbul: İnkılap Kitapevi
- Akgün, T. (2012).*Karl Jaspers'de İmanın Felsefi Temelleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.
- Aksoy, E. (1981).*Yazın İle Felsefenin Eylemde Buluşması*. Türk Dili. Yazın Akımları Özel Sayı.
- Andrew, J.D. (2010).*Büyük Sinema Kuramları*. Çeviren: Zahit Atam. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arabi, M. (2007).*Füsus'ul Hikem/Hikmetlerin Özü*. Çeviren: Abdülhalim Şener. İstanbul: Sufi Kitap Yayınevi.
- Aras, İ. (2017). *Edebiyatta Bir Motif Olarak İğrenilen Kimlikler: Varoluşçuluk Bağlamında Karşılaştırmalı Bir Çalışma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Aytaç, S. (2010). *Bal: Rüyalarını Kimseye Anlatma*. İstanbul: Altyazı Dergisi.
- Blackham, H.J. (2005).*Altı Varoluşçu Düşünür*. Çeviren: Ekin Uşşaklı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büyükdüvenci, S. (2001). *Varoluşçuluk ve Eğitim*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Bolnow, O.F. (2004). *Varoluş Felsefesi*. Çeviren: Medeni Beyaztaş, İstanbul: Efkâr Yayınları
- Büker, S. & Akbulut H. (2009). *Yumurta: Ruha Yolculuk*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Büker, S. (2010). *Yusuf'un Genç Bir Şair Olarak Portresi: Süt*. Karpuz Kabuğu Denize Düşünce. İstanbul: Kırmızıkedî
- Chittick, W.C. (2016).*Sufi'nin Bilgi Yolu İbn-i Arabi'nin Metazfiziğinde Hayal*. Çeviren: Ömer Saruhanlıoğlu. İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Colette, J. (2006). *Varoluşçuluk*. Çeviren: Işık Ergüden. Ankara: Dost Yayınları
- Çelebi, V. (2008). *Sören Kierkegaard ve Jean Paul Sartre'ın Varoluşçuluk Anlayışlarının Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Denizli.
- Çetişli, İ. (2017). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. 18. bs. Ankara: Akçağ Yayınları

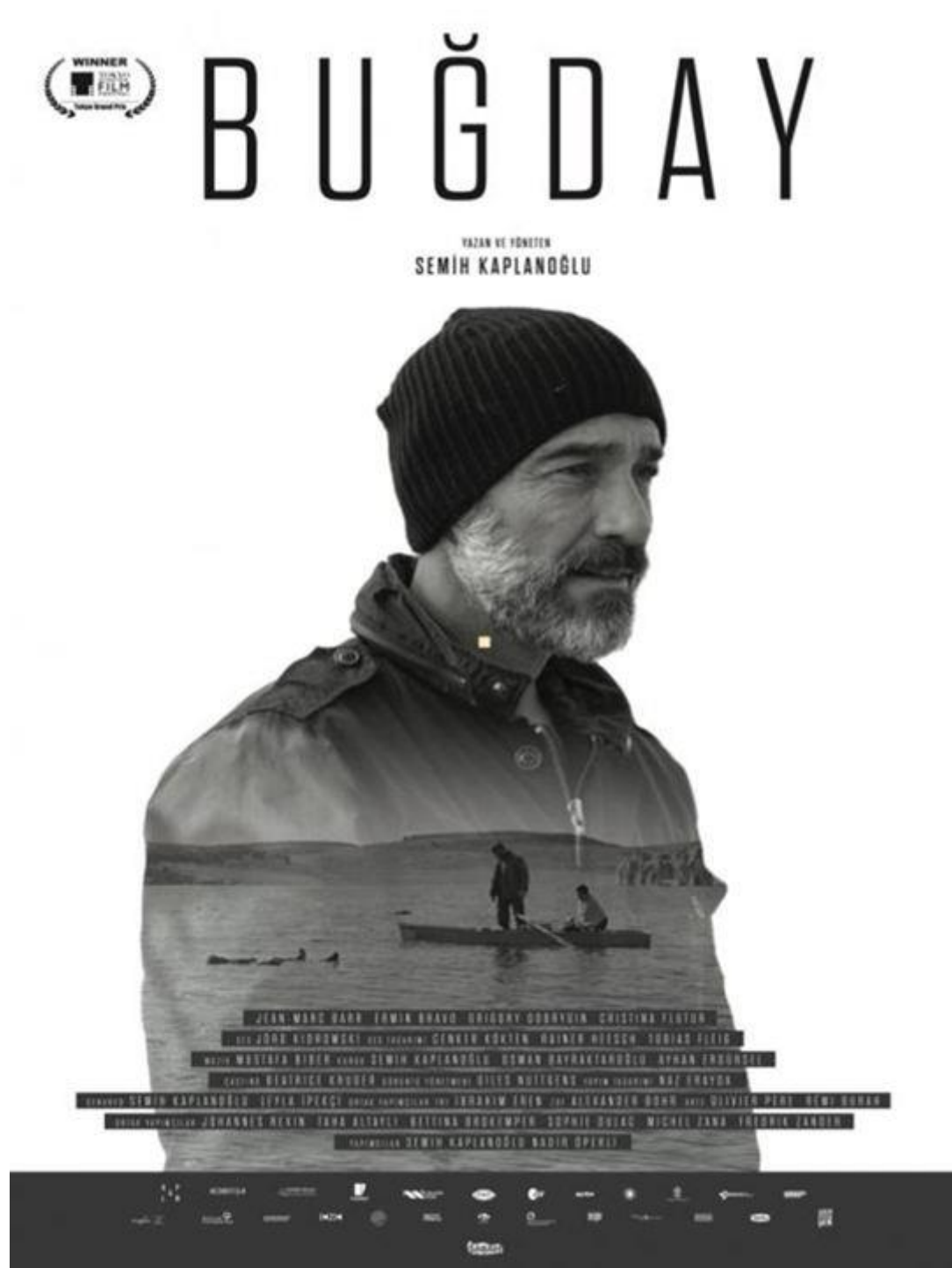
- Dindar, B. (2012). *Sartre'in Varoluşçuluğunda Hürriyet Anlayışı*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2(1), 72-94. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/omuefd/issue/20253/215141>
- Folquie, P. (1998). *Varoluşçunun Varoluşu*. Çeviren: Yakup Şahan. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Gülsoy, M. (2010). *Bal: Sanatçının Kadim Dildeki Tarifi*. <http://muratgulsoy.wordpress.com/2010/05/12>
- Günay, M. (2006). *Felsefe Tarihinde İnsan Sorunu*. 2. bs. İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- Günbulut, Ş. (1983). *Küçük Felsefe Tarihi*. Ankara: Maya Yayınları.
- Gündoğdu, C. (2004). *Taşkıran*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Gürsoy, K. (1991). *Jean Paul Sartre Ateizminin Doğruduğu Problemler*. 2.bs. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Hilav, S. (2009). *Felsefe El Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İvelik Tutar, S.Ö. (2014). *Dünya Dinleri 1: Taraftarı Kalmayan Dinler*. Sonia İvelik.
- Jaspers, K. (1995). *Felsefe Nedir?* Çeviren: İsmet Zeki Eyüpoğlu. İstanbul: Say Yayınları.
- Jaspers, K. (1971). *Felsefeye Giriş*. Çeviren: Mehmet Akalın İstanbul: Hareket Yayınları.
- Kabil, İ. (2012). *Bir Manevi Gerçekçi: Semih Kaplanoğlu*. <http://www.suavikemalyazgic.com/bir-manevi-gercekci-semih-kaplanoglu/>
- Kaplanoğlu, S. (2010). *Burada Başka Bir Alem Daha Var*. Söyleşi. <https://www.ntv.com.tr/turkiye/burada-baska-bir-alem-daha-var>
- Kaufman, W. (1965). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*. Çeviren: Akşit Göktürk. 2. bs. İstanbul: De Yayınevi.
- Kierkegaard, S. (1997). *Ölümcül Hastalık: Umutsuzluk*. Çeviren: Mehmet Mukadder Yakupoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2004). *Kaygı Kavramı*. Çeviren: Vefa Taşdelen. Ankara: Hece Yayınları
- Kuyucak Esen, Ş. (2002). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur*. İstanbul: Alfa Yayınları

- Magill, F.N. (1971). *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasığı* İstanbul: Hareket Yayınları
- Metz C. (1991). *Film Language: a Semioics of the Cinema*. Çeviri: Michael Taylor
USA: University Chicago Press Edition.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üzerine Denemeler*. Çeviren: Oğuz Adanır.
İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Mounier, E. (2014). *Varoluş Felsefelerine Giriş*, İstanbul: Alan Yayıncılık
- Muşta, M.C. (1988). *Gabriel Marcel'in Varoluşçuluğu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.
- Nas İ. 2013. *Yakın Dönem Türk Sinemasında Varoluşçuluk ve Yabancılaşma* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kayseri.
- Nietzsche, F. (2002). *Güç İstenci: Bütün Değerleri Değiştiriş Denemesi*. Çeviren: Serdar Umran. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Renaux, R. (1994). *Egzistansiyalizm Üzerine Dersler*. Çeviren: Murtaza Korlaelçi
Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınevi.
- Sartre, J.P. (1999). *Varoluşçuluk (Existentialisme)*, Çeviren: Asım Bezirci
İstanbul: Say Yayınları.
- Savaş, H. (2003). *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınevi.
- Sayar, K. (2011). *Varoluş ve Endişe*. Ulusal Anksiyete Günleri. Kıbrıs.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Shinn, R. (1963). *Egzistansiyalizmin Durumu*. Çeviren: Şehnaz Tiner. İstanbul: Amerikan Bord Neşriyat.
- Sivas, A. (2007). *Türk sinemasında bağımsızlık anlayışı ve temsilcileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Skirbekk, G. & Gilje, N. (1999). *Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi*. Çeviren: Emrah Akbaş, Şule Mutlu. İstanbul: Üniversite Kitabevi Yayınları.
- Şahin, Y. (2014). *Varoluşçuluk ve Bireyselleşme Bağlamında Oğuz Atay'ın Eserlerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

- Şen, C. (2010). *Türk Romanında Felsefi Açılımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü* İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tokatlı, A. (1973). *Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Timuçin, A. (1974). *Felsefede ve Sanatta, Dünyada ve Bizde Varoluşçuluk*. Milliyet Sanat Sayı:202
- Uygar, Ş. (2010). *Yusuf'un Rüyası: Semih Kaplanoğlu Söyleşisi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- WahlWahl, J.A. (1964). *Existentialism'in Tarihi*. Çeviren: Bertan Onaran. İstanbul: Elif Yayıncılık
- Yalsızuçanlar, S. (2007). *Rüya sineması: Deneme I*, İstanbul: Kapı Yayınları.

EKLER

Afişler



Yusuf Üçlemesi

bal



Altın Ayı
60th Internationale
Filmfestspiele
Berlin

Bir SEMİH KAPLANOĞLU Filmi

BORA ALTAŞ, ERDAL BEŞİKÇİOĞLU, TULİN ÖZEN

GENEL KOORDİNATÖR AKSEL KAMBER GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ BARIŞ ÖZBİÇER SES KAYIT MATTHIAS HAEB MİKSAJ TOBIAS FLEIG
SANAT YÖNETMENİ NAZ ERAYDA KURGU AYHAN ERGÜRSEL, SEMİH KAPLANOĞLU, S. HANDE GÜNERİ SENARYO SEMİH KAPLANOĞLU, ORÇUN KÖKSAL
DELEGE YAPIMCI ALEXANDER BOHR ORTAK YAPIMCILAR JOHANNES REXIN, BETTINA BROKEMPER YAPIMCI SEMİH KAPLANOĞLU

www.kaplanfilm.com

K
A
P
L
A
N

HEIMATFILM

HEIMATFILM
Herkesin Kendi Hikayesi

2DF arte

EURIMAGES

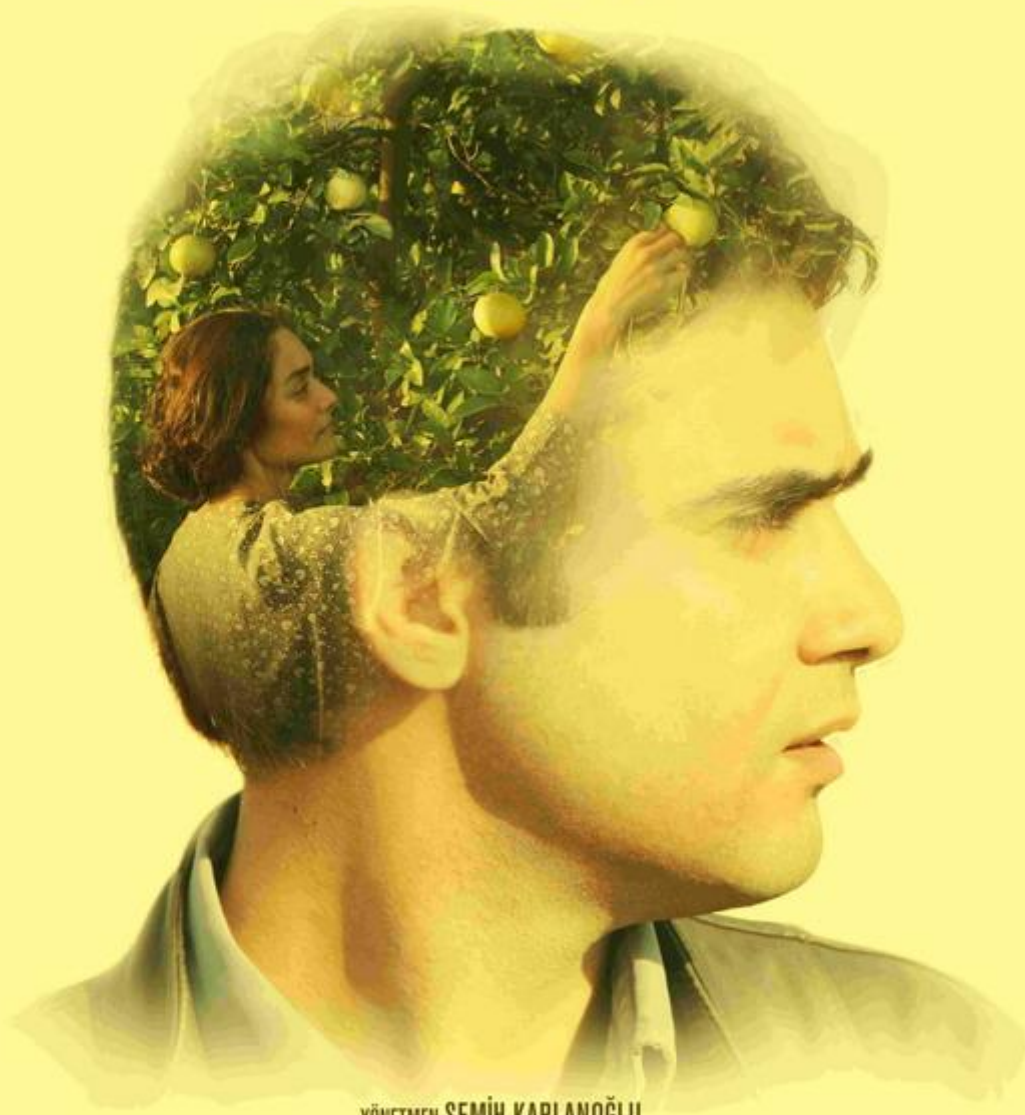
Kaplan Film

Cinefilm

Yusuf Üçlemesi

SÜT

65
VENEZIA 2008
Competition



YÖNETMEN SEMİH KAPLANOĞLU

MELİN SELÇUK, BAŞAK KÜKLÜKAYA, RIZA AKIN, SADET IŞIL AKSOY, TÜLİN ÖZEN, ALEV UÇARER, ŞERİF EROL, TANSU BİÇER, ORÇUN KÖKSAL, SAHRA ÖZDAĞ, SEMRA KAPLANOĞLU, BURCU AKSOY
SENARYO SEMİH KAPLANOĞLU - ORÇUN KÖKSAL GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ ÖZGÜR EKEN SAHNE YÖNETMENİ NAZ ERAYDA SES MARC NOUYRIGAT PRODÜKSİYON ANINI GÖKHAN ŞAHİN KURDU FRANÇOIS QUIQUERÉ
ORTAK YAPIMCI GUILLAUME DE SEILLE - ARIZONA FILMS ORTAK YAPIMCI BETTINA BROKEMPER, JOHANNES BEXIN - HEIMATFILM
YAPIMCI SEMİH KAPLANOĞLU - KAPLAN FILM PRODUCTION

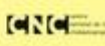
WWW.KAPLANFILM.COM

KAPLAN



arizona
films

HEIMATFILM



YÖNE
RELESTEN

Cinefondation

Medyana

Yusuf Üçlemesi

Yumurta

CANNES 2007
Quinzaine
des Réalistes
DIRECTORS' FORTNIGHT



44. ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ
EN İYİ FİLM
EN İYİ SENARYO
EN İYİ GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
EN İYİ SANAT YÖNETMENİ
EN İYİ KOSTÜM
BEHLÜL DAL DIGITURK GENÇ YETENEK



13. SARAYBOSNA ULUSLARARASI FİLM FESTİVALİ
EN İYİ KADIN OYUNCU

VALDIVIA ULUSLARARASI FİLM FESTİVALİ
EN İYİ YÖNETMEN
EN İYİ KADIN OYUNCU

3. EURASIA FİLM FESTİVALİ
NETPAC ÖDÜLÜ

YÖNETMEN
SEMİH KAPLANOĞLU



Varoluş

ORIGINALITY REPORT

9%

SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	edoc.pub Internet	481 words — 2%
2	acikerisim.selcuk.edu.tr:8080 Internet	327 words — 1%
3	edoc.site Internet	321 words — 1%
4	sekans.org Internet	181 words — 1%
5	muratgulsoy.wordpress.com Internet	110 words — < 1%
6	envergulsen.wordpress.com Internet	90 words — < 1%
7	pt.scribd.com Internet	83 words — < 1%
8	filmkolink.blogspot.com Internet	80 words — < 1%
9	www.suavikemalyazgic.com Internet	76 words — < 1%
10	dergipark.gov.tr Internet	71 words — < 1%
11	yavuztellioglu.blogspot.com Internet	66 words — < 1%