MANEVİ GERÇEKÇİLİK SİNEMA DİLİ VE
SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI

Esin Esra TORAMAN

(Yüksek Lisans Tezi)
Eskişehir, 2011

MANEVİ GERÇEKÇİLİK SİNEMA DİLİ VE SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI

Esin Esra TORAMAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. Aysun AKINCI YÜKSEL

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Eylül, 2011

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Esin Esra TORAMAN'ın, "Manevi Gerçekçilik Sinema Dili ve Semih Kaplanoğlu Sineması" başlıklı tezi **01 Kasım 2011** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

			İmza
Üye (Tez Danışmanı)	:	**Doç.Dr.N.Aysun YÜKSEL**	.....
Üye	:	**Doç.Dr.H.Sabri ALANYALI**	.....
Üye	:	**Yard.Doç.Dr.Canan ULUYAĞCI**	.....

Prof.Dr.B.Zafer ERDOĞAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yüksek Lisans Tez Özü

MANEVİ GERÇEKÇİLİK SİNEMA DİLİ VE SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI

Esin Esra TORAMAN
Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2011
Danışman: Doç. Dr. Aysun AKINCI YÜKSEL

Sinemanın insanlığa, ait olduğu hakikati tekrar hatırlatabileceğini ve hissettirebileceğini söyleyen Semih Kaplanoğlu, 'manevi gerçekçilik' olarak adlandırdığı sinema dili ile, ilk filmi *Herkes Kendi Evinde* (2001)'den son filmi *Bal* (2010)'a uzanan süreçte, giderek minimalistleşen bir anlatım tarzı benimser. Filmleri ile aldığı sayısız ödüllerin yanısıra, Avrupa'nın en büyük sinema festivallerinden 'Berlin Film Festivali'nin büyük ödülü olan Altın Ayı'yı *Bal* (2010) filmi ile alır.

Bu araştırmanın amacı 'manevi gerçekçilik' sinema dilini analiz etmek, Semih Kaplanoğlu sinemasının bu dili yansıtan biçimsel öğelerini incelemek, sinemasının sadeleşmeye doğru değişimini ve bu değişimin dayandığı felsefi temeli tanımlamaya çalışmaktır. Bu amaç doğrultusunda önce, 'manevi gerçekçilik' kavramı filozof Henri Bergson'un sezgicilik felsefesi esas alınarak incelenmiş, daha sonra minimalist anlatım tarzının yansıtılmasında kullanılan sinemasal dil, Geleuze Deleuze'ün 'hareket imge ve zaman imge' kuramları ile açıklanmış ve yönetmenin beş filmi, bu öğeler esas alınarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk sineması, Semih Kaplanoğlu, manevi gerçekçilik, sezgicilik, zaman imge, hareket imge, minimalizm

Abstract

SPIRITUAL REALISM FILM LANGUAGE AND SEMİH KAPLANOĞLU'S CINEMA

Esin Esra TORAMAN
Anadolu University Institute of Social Sciences, Cinema and Television Major, Eylül 2011
Adviser: Assoc. Dr. Aysun AKINCI YÜKSEL

Semih Kaplanoğlu, who has once stated that cinema could remind and make humanity feel the true values related to its presence, adopts a style of expressionism that reflects a gradual minimalism, in a course starting from his first film *Away From Home* (2001), along to his latest one, *Honey* (2010), with his cinema language that he describes as "spiritual realism". Besides the numerous prizes he received for his films, he was recently awarded with the Golden Bear in one of the greatest film festivals in Europe, the Berlin Film Festival, for his latest film *Honey* (2010).

The purpose of this research was to analyze the film language of 'spiritual realism', to examine the formal elements of Semih Kaplanoğlu cinema that reflect this language, and to define the change in Kaplanoglu's style towards simplification, with its philosophical bases. For this purpose, first the 'spiritual realism' concept was examined on the basis of the Henri Bergson's 'intuitionism' philosophy, followed by explanation of the cinema language used in the minimalist style of expressionism with Geleuze Deleuze's 'time image' and 'movement image' theories, and analysis of the five films of the director, based on these elements.

Keywords: cinema, Turkish cinema, Semih Kaplanoğlu, spiritual realism, intuitionism, time image, movement image, minimalism

Teşekkür

Öncelikle bu tezin başlangıcından sonuna dek tüm aşamalarında bilgisi ve deneyimleriyle beni yönlendiren tez danışmanım ve sevgili hocam Doç. Dr. Aysun AKINCI YÜKSEL'e, araştırma boyunca süren anlayışı ve rehberliği dolayısıyla, en derin teşekkürlerimi sunarım.

Desteğini esirgemeyen bölüm danışmanım Yard. Doç. Dr. Gürsel YAKTIL OĞUZ'a ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca emeği yadsınamaz olan hocalarıma teşekkür ederim.

Duyarlılığı ve desteği için yönetmen Semih KAPLANOĞLU'na ayrıca teşekkürlerimi sunarım.

Bana karşı duydukları inanç ile gösterdikleri tahammül, anlayış ve sevgiden dolayı arkadaşlarıma, anneme, babama ve ablalarıma sonsuz sevgiler dilerim.

Özgeçmiş

Esin Esra TORAMAN

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans	2007	Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Klasik Arkeoloji Ana Bilim Dalı
Lise	1998	Açıköğretim Lisesi
Ortaokul	1993	İstanbul Erenköy Kız Lisesi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri / yılı: 03.09.1977/ Kayseri **Cinsiyet:** Kadın **Yabancı dil:** İngilizce

İçindekiler

Sayfa

Jüri ve Enstitü Onayı ii

Öz iii

Abstract iv

Teşekkür v

Özgeçmiş vi

Fotoğraflar Listesi ix

1. Giriş 1

1.1. Problem 1

1.2. Amaç 4

1.3. Önem 4

1.4. Varsayımlar 5

1.5. Sınırlılıklar 6

2. Yöntem 6

3. Bulgular ve Yorum 8

3.1. Henri Bergson'un Sezgicilik Felsefesi 8

3.2. Gilles Deleuze'ün Hareket İmge - Zaman İmge Kuramı 14

3.3. Manevi Gerçekçilik Sinema Dilinin Genel Özellikleri 18

3.3.1. Zaman 18

3.3.2. Doğa 19

3.3.3. Kader 21

3.3.4. Huzur 21

3.4. Dünya Sinemasında Manevi Gerçekçilik Sinema Dilini Yansıtan Örnekler 22
3.5. Türk Sinemasında Minimalist Anlatı Örnekleri 25
3.6. Semih Kaplanoğlu ve Sineması Üzerine 28
3.6.1. Semih Kaplanoğlu'nun hayatı 28
3.6.2. Semih Kaplanoğlu sinemasının özellikleri 30
3.6.3. Semih Kaplanoğlu sinemasının maneviyatla olan ilişkisinde temel alınan unsurlar 35
3.6.3.1. Semih Kaplanoğlu sinemasında zaman 35
3.6.3.2. Semih Kaplanoğlu sinemasında doğa 36
3.6.3.3. Semih Kaplanoğlu sinemasında kader 36
3.6.3.4. Semih Kaplanoğlu sinemasında huzur 37
3.7. Semih Kaplanoğlu Filmlerinde Manevi Gerçekçilik Sinema Dili Kavramının Değerlendirilmesi 37
3.7.1. Herkes Kendi Evinde (2001) 37
3.7.2. Meleğin Düşüşü (2005) 42
3.7.3. Yusuf Üçlemesi: Yumurta (2007) 50
3.7.4. Yusuf Üçlemesi: Süt (2008) 61
3.7.5. Yusuf Üçlemesi: Bal (2010) 70
4. Sonuç ve Öneriler 80
4.1. Sonuç 80
4.2. Öneriler 82
Ekler 83
Kaynakça 93

Fotoğraflar Listesi

Sayfa

Fotoğraf 1: Semih Kaplanoğlu'nun son filmi *Bal* ile 60. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı En İyi Film ödülünü alması **29**

Fotoğraf 2: Nasuhi, Olga ve Selim karakterleri. *Herkes Kendi Evinde* **38**

Fotoğraf 3: Nasuhi, T'ai Chi ile iç huzura ulaşır. *Herkes Kendi Evinde* **40**

Fotoğraf 4: Zeynep, her şeyi değişterecek olan bavulla. *Meleğin Düşüşü* .. **42**

Fotoğraf 5: Zeynep ve babası. Patates soyma sahnesi. *Meleğin Düşüşü* **43**

Fotoğraf 6: The Milkmaid, Vermeer - Rijksmuseum, Amsterdam **48**

Fotoğraf 7: Therese, Balthus - Metropolitan Museum of Art **49**

Fotoğraf 8: Zeynep bavuldan çıkan genç bir kadına ait giysileri denerken .. **49**

Fotoğraf 9: Yusuf çevresine donuk ve iletişimsiz. *Yumurta* **52**

Fotoğraf 10: Kadraj içi, kadraj dışı ve kadraj derinliği film boyunca izleyiciye gerçek bir sinematografik hassaslıkla aktarılır. *Yumurta* **54**

Fotoğraf 11: Göl sahnesi. Yusuf ve Ayla. *Yumurta* **55**

Fotoğraf 12: Yusuf'un ormanda bir ağacın dibinde uzanması. *Yumurta* **59**

Fotoğraf 13: Ayla ve Yusuf. *Yumurta* **61**

Fotoğraf 14: 17 - 18 yaşlarında Yusuf. *Süt* **62**

Fotoğraf 15: Ağaca tepetaklak asılmış bir kız. *Süt* **62**

Fotoğraf 16: Yusuf madende çalışan arkadaşına süt getirir. *Süt* **64**

Fotoğraf 17: Yusuf sazan balığı ile. *Süt* **66**

Fotoğraf 18: Yusuf'un sara nöbetine yakalanarak kaza yapması. *Süt* **68**

Fotoğraf 19: Yusuf'un kask fenerinden yayılan ışık. *Süt* **69**

Fotoğraf 20: Yakup'un ağaca tırmandığı esnada havada asılı kalması.*Bal* ... **70**

Fotoğraf 21: Yusuf toprak yolda yürürken. *Bal* **72**

Fotoğraf 22: Yusuf ve bal. *Bal* **72**

Fotoğraf 23: Baba Yakup ve Yusuf. *Bal* **75**

Fotoğraf 24: Yakup ve Yusuf'un beraber elma yemesi. *Bal* **76**

Fotoğraf 25: Miraç Kandili gecesi ve Yusuf. *Bal* **77**

Fotoğraf 26: Yusuf'un ağacın korumasına sığınması. *Bal* **78**

Fotoğraf 27: Herkes Kendi Evinde filminin afişi **84**

Fotoğraf 28: Meleğin Düşüşü filminin afişi **85**

Fotoğraf 29: Yumurta filminin afişi **87**

Fotoğraf 30: Süt filminin afişi **90**

Fotoğraf 31: Bal filminin afişi **91**

1. Giriş

1.1. Problem

Film yapmanın, manevi bir alana geçmek anlamına geldiğini dile getiren Kaplanoğlu için, gerçek ve gerçeğin açılımları ile sağlanan ilişki, maneviyat ile kurulan bağda kendini gösterir. [1] Bu anlamda görülmeyen, duyularla sezilebilen, soyut, ruhani, tinsel, maddi karşıtı [2] anlamına gelen 'manevi' kelimesi, Semih Kaplanoğlu sinemasının yorumlanmasında önemlidir. Sadece 'insanı' merkeze alan ve sadece insanla sınırlandırılan bir hayat anlayışından çok Kaplanoğlu, sineması ile, Tanrı'nın varlığını hissettirmek ve hatırlatmak ister. Sanat bu anlamda "her şeyden önce insanın ruhuna seslenmeli ve insanın manevi yapısını şekillendirmelidir." [3]

Semih Kaplanoğlu, manevi gerçekçilik sinema dilini ortaya koyarken, "çağdaş yaşamın en önemli sorunlarından biri olan yabancılaşmanın kökeninde yatan nedenin, insanın kendi varlık yapısının niteliklerini bir bütün olarak tanıyamaması, dolayısıyla özgürlüğünü kaybedişi" [4] tezinden yola çıkarak, belki de Camus'nun sorduğu soruyu tekrar dile getirmek ister: "İnsan ne Tanrı'nın ne de akılcı düşüncenin yardımı olmadan, tek başına kendi değerlerini yaratabilir mi?" [5] Descartes'ın 'düşünüyorum öyleyse varım' bilinç aktarımının ötesinde, insanlığın kim olduğunu ve bu dünyada ne yaptığını

---

[1] F. Doğulu (2008). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Film yapmamın anlamı metafizik alana geçebilmek. Sinemalife. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.04.2011)

[2] http://tdkterim.gov.tr/bts/ (Erişim Tarihi: 04.10.2011)

[3] A. Tarkovsky (1992). *Mühürlenmiş zaman*. (Çev: Füsun Ant), İstanbul: Afa Yayınları, s. 46 - 47.

[4] H. Savaş (2003). *Sinema ve varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, s. 28.

[5] A. Camus (1983). *Denemeler*. (Çev: Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol), İstanbul: Say Yayınları, s. 56' dan aktaran H. Savaş (2003). *Sinema ve varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, s. 36.

sorgulaması gerekliliğine inanması, kendisinin de bu sorulara sinema sanatıyla cevap araması, Kaplanoğlu sinemasının problemini oluşturur.

Filmlerin seyirci toplaması amacıyla tanınmış oyuncularla çalışmak, ilgi çekici konular sunmak gibi belirli yöntemleri kullanan, izleyiciyi sadece tüketmeye yönlendiren; düşünmeye, algılamaya, sorgulamaya fırsat tanımayan popüler sinema kültürüne alternatif olarak, daha düşük bütçeli, kendi dilini yaratan bir sinema anlayışı benimseyen Kaplanoğlu, filmleri ile daha da minimalistleşen bir dil sunmayı seçer. Sadeleşmenin sinematografinin dilinin sürekliliği açısından gerekli olduğunu vurgulayan yönetmen, popüler kültürün insanlığı çok fazla ayrıntı ile meşgul ederek derinleşmenin önüne geçtiğini şu şekilde dile getirir:

> "Bir sadeleşme, arınma olmalı diye düşünüyorum. Görsel diller; özellikle televizyondaki üretim olsun, klipler, reklamlar, plastik sanatlar anlamında da çok popüler. Bütün bu yoğun üretim içerisinde sinematografinin kendi dilinin ve kendi kurallarının, kriterlerinin zamanla kaybolduğunu düşünüyorum." [6]

2001 yılında çektiği *Herkes Kendi Evinde* adlı ilk uzun metrajlı yapımın ardından 2005 yılında *Meleğin Düşüşü* filmiyle minimalist tarzda eserler ortaya koyan yönetmenler kategorisinde incelenebilecek Semih Kaplanoğlu, yeni bir biçim ve bakış açısıyla Türk sinemasında varlığını hissettirir. Hareketi değil 'zaman' kavramını öncelikli sayan bir sinema diliyle, şiirsel bir anlatım tarzı geliştirir. Zaman duygusunu yok etmeyi amaçlayan, parçalayıp bölen, mekanikleştiren

[6] M. Arslan (...). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Sinematografik dil her geçen gün kayboluyor. Diha. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.07.2011)

ve insanı da bu mekanik düzenin parçası yapmaya çalışan bir anlayıştan farklı olarak Kaplanoğlu, 'zaman'ı geçmişte var olan, şimdiyle birleşen ve geleceğe uzanan sınırsız, durağanlaştırılamaz, ölçülemez bir olgu olarak ele alır ve sineması ile 'zaman'ı uzamsallaştırarak, yani görünür kılarak, izleyiciye aktarmayı amaçlar.

Meleğin Düşüşü (2005) adlı yapımın ardından Semih Kaplanoğlu; Yusuf üçlemisinin ilk, kronolojik olarak da son filmi olan *Yumurta* (2007)' yı çeker. Üçlemenin diğer iki filmi *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) isimlerini taşır. Tinsel katmana ulaşmayı başaran bu filmlerle yönetmen, 'manevi gerçekçilik' tarzını belirgin olarak ortaya koyar. Bu tarz da 'hakikat' ile kurulan bağın sinemasal bir üst dil kullanılarak seyirciye aktarılması esasına dayanır. Sahte gerçekliğe karşı hakikate önem vermek, ruhsal gerçekliği sinemaya taşır.

Tezin birinci bölümünde; manevi gerçekçiliği tanımlayabilmek adına sezgiciliğin kurucusu Henri Bergson'un felsefesine yer verilmiş, daha sonra Gilles Deleuze'ün sinemanın özünü zaman ve hareket ilişkisine indirgeyen 'hareket imge' ve 'zaman imge' kavramları tanımlanmıştır. İkinci bölümde, dünya sinemasında manevi gerçekçilik sinema dilini filmlerine aktaran yönetmenlere değinilmiş ve Türk sinemasından minimalist sinema geleneğini yansıtan iki yönetmen örneği verilerek, bu yönetmenlerin sinemasının Semih Kaplanoğlu sinemasından ayrılan yönleri üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ise, Semih Kaplanoğlu sinemasının özellikleri filmlerinin yorumlanması ile aktarılmaya çalışılmıştır.

Semih Kaplanoğlu'nun *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmlerinin anlatım tarzlarının tinsel

katmana daha da yaklaşan bir seyir izlemesi ve manevi gerçekçilik tarzının gerçekleştirilmesine dayanan sinema dili, bu tezin araştırma konusu olacaktır.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı, manevi gerçekçilik sinema dilinin Semih Kaplanoğlu'nun filmlerinde nasıl ele alındığını araştırmaktır. Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı beş uzun metrajlı film esas alınarak geliştirilecek bu çalışmada; manevi gerçekçilik sinema dili, yönetmenin anlatı biçimi üzerinden incelenecektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Manevi gerçekçilik sinema dilinin dayandığı felsefi zemin nedir?
2. Sinemada manevi gerçekçilik sinema dilini belirleyen anlatı modelleri ve sinema kuramları nelerdir?
3. Dünya sineması ve Türk sineması örneklerinde bu dili filmlerine yansıtan yönetmenler kimlerdir?
4. Semih Kaplanoğlu manevi gerçekçilik sinema dilini filmlerine nasıl aktarmıştır?

1.3. Önem

Şerif Gören, Yılmaz Güney ve Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes Film Festivali'nde ve Metin Erksan'ın Berlin Film Festivali'nde elde ettiği uluslararası başarıların ardından Semih Kaplanoğlu, 2010 yılı yapımı *Bal* filmi ile, 60. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı En İyi Film ödülünü kazanarak, yeni bir uluslararası başarı elde etmiştir. Bilimsel bir araştırmaya konu edilmesi, çektiği sinema

filmleri ile Türkiye ve Dünya festivalerinde sayısız ödül kazanan Semih Kaplanoğlu'nun sinemasının karakteristik özelliklerinin araştırılması ve tanımlanmasında önem taşır.

Semih Kaplanoğlu'nun "Sinema tamamen popüler kültür aracı değil, ruha hitap etmeli. Yaptığım filmlerde de manevi alanı açıyorum. İnsanın kendini sorgulamasını, bu manevi alan üzerinden yapması gerektiğine inanıyorum." [7] ifadesinin, onun sinemasını manevi gerçekçilik teması üzerinden incelemenin gerekliliği açısından önemlidir.

Yaşamı, varoluşu, anlamı sorgulamaya olanak tanımayan modern hayatın, insanın kendiyle başbaşa kalmasını engellemesinin, hakikat ile bağların giderek zayıflamasına sebebiyet verdiğine ve modern medeniyet algısının hayatı sürekli maddi dünya ile sınırlandırdığına inanan Semih Kaplanoğlu, filmlerinde dünyevi olanla ilahi olanı birarada aktararak, Türk sinemasında farklı bir dil yaratmıştır. Problem alanında ifade edilen araştırma konuları çerçevesinde bu dili anlamak, tanımlamak ve ifade etmek önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Bu amaç doğrultusunda çalışmanın temel varsayımı, manevi gerçekçilik sinema dilinin Semih Kaplanoğlu filmlerinde ortaya konulduğudur.

[7] A. Yaşa (2010). Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi: Filmlerimde manevi alanlar açıyorum. Yeni Şafak Gazetesi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 30.05.2011)

1. Manevi gerçekçilik sinema dili, sadeleşmeye doğru uzanan bir süreç içerisinde farklılık göstermekle beraber, Semih Kaplanoğlu'nun filmlerinin tümünde görülmektedir.
2. Bu dilin biçemini anlamak için bu öğelerin nasıl, ne sıklıkta ve hangi amaçlarla kullanıldığının belirlenmesi gerekmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırmada Semih Kaplanoğlu'nun *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) adlı beş filmi yalnızca manevi gerçekçilik sinema dilinin yansıtılması açısından incelenmiştir.

Yönetmenin *Mobapp* (1984) ve *Asansör* (1993) filmleri, kısa metrajlı olmaları nedeniyle, manevi gerçekçilik sinema dilininin incelenmesinde yeterli veri ortaya koyamayacakları gerekçesiyle bu çalışmanın dışında tutulmuştur.

2. Yöntem

Bu çalışmada temel yöntem arama - tarama modelidir. Veri kaynakları kitaplar, dergiler, tezler, internet sayfaları ve video film kayıtlarıdır. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasında, 'amaç' bölümünde ifade edilen soruların yanıtlandırılabilmesi esas alınmıştır.

Araştırmada veriler dört aşamalı olarak toplanmıştır:

Birinci aşamada manevi gerçekçilik kavramının dayandığı felsefe, literatür taraması ve okumalar ile kuramsal açıdan açıklanmaya çalışılmıştır.

1859 - 1941 yılları arasında yaşamış olan Fransız filozof Henri Bergson, sezgicilik felsefesinin kurucusu olarak bu aşamada ele alınmıştır. Yaşamın mekanik olmadığını ve yalnızca materyalizm ile tanımlanamayacağını savunan Bergson, sadece sezginin gerçekliği açıklayabileceğini söyler. Sezgi de, Bergson'a göre, somut olarak sanatla ifade edilebilir. Sezginin ifade edilmesinin önemi de mutlağın bilgisine ulaşmaktır çünkü sanat, hakikati anlamamızda bir araçtır. Sanatsal sezgi içseldir; sanat, sezginin yansımasıdır. Felsefe ve sanat arasında da derin bir ilişki söz konusudur. Sinema sanatında da "birçok yönetmen sinema aracılığıyla felsefe yapar. Yazamadıklarını görüntülerle oluşturur." [8] Semih Kaplanoğlu sinemasının manevi gerçekçilik dili, sanatsal sezginin sinema sanatında ifade bulması açısından önemlidir çünkü Kaplanoğlu, filmleri aracılığı ile izleyiciyi hakikat üzerine yeniden düşünmeye çağırır ve şöyle ifade eder:

> "Bugün sinemanın, felsefe yapmanın tek yolu olduğuna dair derin bir düşünce var. Bence çok önemli bir tespit. Sinema kitlesel bir sanat olduğundan bir film çok geniş bir şekilde tartışılabiliyor." [9]

İkinci aşamada sinema sanatını, imgelerle kavram yaratan ilk sanat olarak tanımlayan 20. yüzyılın en önemli filozoflarından Gilles Deleuze'ün 'hareket imge' ve 'zaman imge' kuramlarına yer verilmiştir. Ayrıca Deleuze'ün Bergson okumasının temel motifleri üzerinde durulmuştur.

Üçüncü aşamada, dünya sinemasında manevi gerçekçilik sinema dilini yansıtan yönetmenlerden örnekler verilmesi amaçlanmış, Türk sinemasında ise

---

[8] Y. Zebil, (1998). H. Bergson ve Alain Resnais'te zaman: geçmiş, bugün, gelecek. *25. Kare,* (23), 55.

[9] U. Şirin (2010). *Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Yusuf'un rüyası*. İstanbul: Timaş Yayınları, s. 233.

minimalist geleneği yansıtan Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan sinemasının, Semih Kaplanoğlu sinemasından ayrılan özellikleri üzerinde durulmuştur.

Bu anlamda özellikle II. Dünya Savaşı sonrası, dayatılan belli anlatım tarzlarına karşı geliştirilen, izleyiciye bir hikaye anlatma kaygısından uzak, farklı bir tecrübe, farklı bir duyum alanı sunan; gerçekçilik, nesnellik, yalınlık, sadecilik gibi kavramlarla beslenen, saf ve katışıksız bir sinema anlayışının gelişmeye başlaması ile, hem dünya sinemasında hem de Türk sinemasında; sinemayı zamansal ve mekansal bir bütünlük kurma zorunluluğundan kurtaran yönetmenlere örnekler verilmiştir.

Dördüncü ve son aşamada Semih Kaplanoğlu sineması, manevi gerçekçilik sinema dili esas alınarak incelenmiş ve değerlendirmeler yapılmış, manevi gerçekçilik sinema dilinin ifade edilmesinde önem taşıyan kavramlar ilgili kaynakların taranması, filmlerin izlenmesi ve yorumlanması yöntemi ile araştırılmıştır. Çalışma evreni Semih Kaplanoğlu'nun uzun metrajlı beş filmi *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) olarak belirlenmiştir.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Henri Bergson'un Sezgicilik Felsefesi

Sanat, sezginin somut olarak görünümünü sağlar. Düşünceyi farklı yollarla aktarabilme yetisine sahip sinema sanatı da sezgiden doğar çünkü

"bütün yaratma edimleri sezgiseldir." [10] Tezin bu bölümünde, sinema sanatında manevi gerçekçilik kavramını tanımlayabilmek adına, sezgiciliğin kurucusu Fransız filozof Henri Bergson'un felsefesine yer verilmiştir.

Henri Bergson, 20. yüzyıla kadar var olan felsefe geleneğinin dışına çıkarak "başta metafizik olmak üzere bilgi teorisi, etik ve estetik gibi disiplinlere yeni bir bakış açısı ve sistem getirebilmiştir. Felsefedeki bu yeni sistem sezgiciliktir." [11] Saf sezgi ile "mutlak yetkinliği içinde hakikati ele geçiririz ve kavrarız. Mutlak olana bu bütün nüfuz ediş ise metafiziktir. Bu arayışta mutlak varlık da Tanrı'dır." [12] "Eğer Tanrı yaratıcı bir oluş ise O'nu tanımak için akıl değil sezgi gereklidir. Tanrı'ya gitmek için tek yol sezgidir." [13]

Metafizik "aslen Yunanca olup 'sonra' ya da 'öte' anlamına gelen meta kelimesi ile 'fizik' anlamına gelen 'physica'dan türetilmiş bir kelimedir." [14] "Varlığın özünü öğrenmek" [15] metafiziğin tanımlarından biridir. Aristoteles'e göre ise metafizik "varlık olmak bakımından varlığı ve ona özü gereği ait olan ana nitelikleri inceleyen bilim" [16] dir.

Bergson, kendinden önce ve kendi döneminde ortaya konulan metafiziği eleştirmiştir. Metafiziğin, içinde yaşadığımız gerçeklikle bağ kurmasını amaçlamıştır ancak bu gerçekliğe değişen ve hareket edenin ötesinde, zamanın

---

[10] Osho (2005). *Sezgi*. (Çev: Suzan Mıhladız), İstanbul: Ovvo Yayınları, s. 2.
[11] H. Aydoğdu (2006). Bergson'un hakikat araştırmasında sanatın fonksiyonu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1,* (7), 179.
[12] E. Ott (2005). *Modern dinin filozofu*. (Çev: Sedat Umran), İstanbul: Birey Yayınları, s. 8 - 9.
[13] H. Bergson (1959). *Düşünce ve devingen*. (Çev: Miraç Katırcıoğlu), İstanbul: Maarif Basımevi, s. 220.
[14] M. Bayrakdar (1998). *İslam felsefesine giriş*. Ankara: TDV yayınları, s. 144.
[15] N. Uygur (1962). *Felsefenin çağrısı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 87.
[16] Aristoteles (1985). *Metafizik*. (Çev: Ahmet Arslan), Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 191.

üstünde, duyularımızın ve algımızın dışında yer bulmuştur. Bu açıdan Bergson, "metafiziğin akılla olmasa dahi, sezgi ile mümkün olduğunu" savunur. [17] Ona göre sezgi, akıl dışındaki yetimizdir. Sezgi bizim hayatı idrak etmemize olanak tanır. Bir yanda "bilimsel bilginin, matematik yöntemle doğrulanıp anlaşılabildiği bir maddi dünya, diğer yanda bilimsel bilgi ve matematik yöntemle anlamanın yetmediği, - keşif ve idraki metafizik bilgi gibi - ayrı bir bilgi gerektiren bir hayat vardır." [18] Mutlak, ancak içten bir algılayışla yani sezgiyle kavranabilir. "Mutlağa nüfuz etmek ise metafiziğe kavuşmak demektir." [19]

Bergson felsefesinde 'mutlak' olanın bilgisi ve metafizik mümkün görülmüş, insan düşüncesini göreceli olana hapseden ve metafiziği imkansız sayan düşünce reddedilmiştir. Esas olan aklın dar alanı değil, sezginin açık bilgisidir. Sosyolojinin babası olarak tanımlanan Comte tarafından kurulan pozitivist felsefe ise, sadece pozitif yani gözlemlenebilen fenomenlerin bilgisinin edinilebileceği savunulur. Comte'a göre "sebepler bilinemeyeceği için metafizik bilinemez". [20] Metafiziğin imkansızlığı görüşüne karşın Bergson bunun aksini savunur. Bergson'a göre "insanın sosyal yönü olmakla birlikte, bireysel ve psikolojik bir yönü de vardır." [21]

Her şeyin akılla kavranabileceğini öne süren rasyonalist felsefe ve her şeyin deneyle kavranabileceğini öne süren ampirist felsefe de, Bergson tarafından benimsenmemiş ve Bergson bu iki anlayışa 'süre' kavramını esas alarak karşı durmaya çalışmıştır. Ayrıca süre içinde açığa çıkan 'ben' de yalnızca sezgi ile

[17] Bergson (1959), s. 170 - 171.
[18] H. Bergson (1986). *Yaratıcı tekamül*. (Çev. M. Şekip Tunç), İstanbul: Meb Yayınları, s. 5 - 6.
[19] Ott (2005), s. 9.
[20] S. H. Bolay. (1990). *Felsefi doktorinler sözlüğü*. Ankara: Akçay Yayınları, s. 214.
[21] Bergson (1959), s. 93.

kavranabilir. Süre bu anlamda "hayatın kendisidir, mutlak oluştur; hakiki özgürlüktür, evrenseldir. Bu süreyi kavrayacak, süre bilincine sahip tek varlık da insandır; benliktir." [22] "Sürenin niteliği sürekli değişmesi yani oluş halinde olmasıdır." [23] Süre ve sezgi tamamen iç içedir; "içimizde ve dışımızda var olan pür sezgi, bölünmez bir sürekliliktir" çünkü her an devam eder. [24]

Sürenin ölçülerek elde edilmesi, süreye uzaysal bir nitelik katmak anlamına gelir. Oysa süre ölçüldüğünde durdurulur ve akış içinde bulunması engellenir. Oysa metafiziğin ilgilenmesi gereken, her zaman yaşadığımız 'an' olan gerçek süredir. Bu an önemsenmediğinde iç yaşamın gerçekliği de göz ardı edilmiş olur, oysa iç yaşamımız var olan bir gerçekliktir. Metafizik de hissedilen ve yaşanılan bu gerçeklikle ilgilenir.

Bergson için ayrıca iki farklı zaman anlayışı vardır. Bunlardan biri doğa bilimlerinin zaman anlayışı diğeri ise doğrudan tecrübe ettiğimiz zamandır. Bilimsel zaman matematiksel bir kavramdır ve ölçülebilir. Homojen olarak tanımlanır, çizgiseldir ve insanın toplumsal yaşamında önemlidir. Deneyimlediğimiz zaman anlayışı ise birbirinin içinde eriyen ve akan bir kavramdır. Heterojen niteliğe sahiptir; somut değil soyuttur. Saf zaman ya da gerçek süredir. Bu süreyi de ancak sezgi ile kavrarız.

Bergson, zamanın akışını ve gelişimini göz önünde bulundurmayan ve zamanı birbirini izleyen durağan anların bir toplamı olarak ele alan anlayışı eleştirir. Yalnızca durağan bir şey ölçülebilir; zamansa sürekli bir akış halindedir ve hiçbir zaman durmaz. Bu açıdan bakıldığında zaman ve uzayın birbirinden

[22] Bergson (1986), s. 18.
[23] H. Z. Ülken (1936). *20. Asır filozofları*. İstanbul: Kanaat Kitabevi, s. 58.
[24] Şener, H. (2004). Bergson'un bilgi anlayışının Mustafa Şekip Tunç'a Yansıması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, s. 38.

farklı niteliklerle ele alınması gerekliliğini savunur çünkü uzaysal niteliklerden farklı bir 'gerçek zaman' vardır ve bunu insan ancak kendi iç dünyasına yönelerek bulur. Bu gerçek zaman, matematiksel olarak ele alınan zamandan farklı olarak sürekli, bölünmez, parçalanmaz bir akıştır. 'İç süre' olarak adlandırılan bu gerçek zaman maddi niteliklerden bağımsız, dış dünyaya değil, içimize ait olan ve düşüncelerle, akılla değil, ancak duyumsayarak, yaşayarak kavranabilen zamandır.

Felsefede aklın kavrayamayacağı hakikatleri mistik sezgi ile bilmekten doğan rasyonel bir sistem" [25] vardır. Bergson da felsefe ve dini birbirinden ayrırır ve "dini tecrübe yaşamış bir din mistiği olarak görünmez." [26] "Bergson öğretisinde amaç felsefe veya din olmayıp, insanın yüceltilmesidir. Felsefe ve din bu amaç için vardır. Esas olan, insanın özgürleştirilmesidir. Maddeden başlayıp 'mutlak' olana uzanan bu süreçte insanın, tanrısal olanla temasını sağlayarak sonsuz özgürlüğü elde etmesini sağlamak önemlidir." [27] Buradan denebilir ki insan için dış dünyanın maddi gerçekliğinin yanı sıra iç dünyanın maddi olmayan gerçekliği de söz konusudur. Bu alan düşüncenin ötesinde, yalnızca duyularla kavranabilen, sürekli değişim ve gelişim içinde değerlendirilmesi gereken akıcı bir bütünlüğü ifade eder. Bu bütünlüğün kavranabilmesinde önemli olan 'sezgi'dir çünkü sezgi iç dünyanın gerçekliğine yönelir.

İç dünya ile ilgilenen metafizik, dış dünyaya ait olan maddi niteliklere değil, iç dünyanın değişken yapısına önem verir; çünkü madde uzaya ait olandır. Metafiziğin alanı ise uzaysal niteliklerden ayrı bir gerçekliğe sahip olan ruhtur. Ruh için önemli olan gerçek zaman yani içsel süredir. Akıl yalnızca uzay içinde

[25] E. Güngör (1982). *İslam tasavvufunun meseleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları, s. 18.
[26] Ott (2005), s. 131.
[27] Cemal, A. (2006). H. Bergson'un din ve ahlak felsefesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, s. 43.

etkilidir ve daima süreyi uzaysallaştırır yani böler, parçalar ve ölçer. Niceliklerle tanımlanan ve ölçülen her şey durdurulmuş olur, söz konusu olan durağanlıktır ancak zaman bir akıştır ve durdurulamaz.

Akıl maddeyi kullanmamıza olanak tanır; ancak yaşayarak kavranabilen iç alanda ise söz sahibi olan akıl değil sezgidir. İç yaşamın gerçekliğini dolaysız olarak duyumsamaya olanak tanıyan ve mutlak olana ulaşmada etkin olan, 'sezgi'dir. Bir hakikat arayıcısı olan Bergson'un sisteminde "mutlak varlık Tanrı'dır. Ona göre, varlık, sanatsal bir açılım gösterir. Evren de bu sanatsal açılımın bir sahnesidir. Yeter ki, onun dilini çözüp onunla iletişime geçebilelim. Bu dili çözmenin yöntemi ise sezgidir." [28] Bergson, süre alanında da ancak sezginin söz sahibi olabileceğini söyler çünkü "hakiki bilgiyi elde edecek olan sezgidir." [29]

Bergson felsefesi bilinci, sezgi ve zeka alanı olarak da ikiye ayırır. "Zeka, bilim yönünde gelişecekken; yarar gütmeyen sezgi, bizi hayatın içine götürebilecektir." [30] Sezgi, "hakikati doğrudan ve içten kavramadır." [31] Sezgi sayesinde metafizik de mümkün olacaktır. Bergson'a göre "biz gerçekliğe kavramsal yolla ulaşamayız, bizi gerçekliğe ulaştıracak tek bilgi türü sezgidir. Gerçekliğe nüfuz eden, nesnelerle doğrudan ve aracısız temas kuran bilgi türü sezgidir. Sezgi bize gerçekliğin şemasını değil kendisini verir." [32] Bergson için sezgi tanımı, aynı zamanda metafiziğin metodu olarak ortaya konan bir tanımdır ve mutlak varlığın bilgisini verir." [33]

---

[28] Aydoğdu (2006), s. 179.
[29] J. M. Bochenski (1997). *Çağdaş Avrupa felsefesi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 58.
[30] Bergson (1986), s. 231.
[31] M. N. Çangı (1954). *Büyük felsefe lügatı*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, s. 302.
[32] Öztürk, K. (2007). Henri Bergson'da süre. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, s. 34.
[33] N. Topçu (2002). *Bergson*. İstanbul: Dergah Yayınları, s. 75.

Bergson için hakikati yaşamak "ilkin dünyanın hakiki realitesini görmek ve neden sonra ondan yola çıkarak Tanrı'nın bundan başka bir şey olup olmadığını görmek demektir." [34] Böyle bir çabanın "en güzel örneği ise sanattır. Sezgi, özgür bir şekilde meydana getirilmiş bir sanat eserinde ve sanat faaliyetinde kendini açığa çıkarır." [35] Bergson'a göre sanat, "hayatın menfaat perdesinden sıyrılarak olduğu gibi görünmesidir." [36] Sezgi kendini "sanatta estetik sezgi olarak temsil eder. Bergson'a göre, hakikate ulaşmanın bir yolu, bir merdiveni olan sanat, gerçeğin doğrudan doğruya görünüşüdür; ancak, nesnelerin ve olayların dış görünüşü değildir." [37] Sezginin "felsefe, metafizik, ahlak, din ve bilim gibi hakim olabileceği değerler dünyasından biri de sanattır." [38] Estetiğin konusu, "tümel varlık alanı olan sezgidir. Sezgi, kavramsal bilgiden önce gelen, onun temelini oluşturan, bize bireysel olanı veren en yalın bilme biçimidir. [39] Estetik sezgi, "insanı evrenin ruhu ile birleştirerek hakikati bir bütün olarak yaşamasını temin edebilir. Sanatı da hakikati aramamızda bir araç olarak kullanabilir." [40]

3.2. Gilles Deleuze'ün Hareket İmge - Zaman İmge Kuramı

Sinema, "en önemli iki niteliği uzay ve zaman olan, dünyanın bir modelini yaratmaktadır." [41] Zamana ilişkin ortaya konan ilk görüş zamanın hareketle ilişkilendirilmesidir. Hareket, art arda gelen 'ansal' yer değiştirmelerdir. Aristoteles tabiatı "şeylerin kendisinde doğal olarak içkin olan hareketin ve

[34] Ott (2005), *s*. 10.
[35] O. Pazarlı (1964). *Metinlerle felsefe tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 255.
[36] M. Kök (2001), *Mistik dünya görüşü ve Bergson*. İstanbul: Dergah Yayınları, s. 14.
[37] Aydoğdu (2006), s. 179.
[38] Aydoğdu (2006), s. 180.
[39] İ. Tunalı (1996). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 17.
[40] Aydoğdu (2006), s. 179.
[41] Y. M. Lotman (1986), *Sinema estetiğinin sorunları*. (Çev: Oğuz Özügül), İstanbul: De Yayınevi, s. 110.

eylemsizliğin prensibi" [42] şeklinde tanımlar. "Bir amaç için işleyen; devinen bir neden, hareketin ve değişimin prensibidir. " [43]

Hem Gilles Deleuze hem de Henri Bergson, kendi felsefelerini sinema ile ilişkilendiren filozoflardır. Bergson'un, "sinemanın dış dünyadan elde edilen fotoğrafların hareketli olarak sunulmasından ibaret olduğunu ileri sürmesi ve sinemada imge ile hareket arasındaki bağlantıya dikkat çekmesi, Deleuze'e kendi sinema felsefesini geliştirmesi için zemin hazırlar." [44]

> "Deleuze, imgenin aldığı durumun, sinema tarihini ikiye böldüğünü ve sinemadaki iki büyük dönemin saptanmasında temel bir ölçüt olduğunu belirtir. Bunlardan biri, 1985'te Lumiere Kardeşler'le başlayan ve II. Dünya Savaşı sonrasına kadar daima harekete göndermede bulunan 'hareket imge' dönemi; diğeri ise II. Dünya Savaşı sonrası sinemasında 'durum ve eylem birliğinin parçalanması' sonucunda imgede hareketin değil, zamanın baskın olmasıyla başlayan ve günümüze kadar devam eden 'zaman imge' dönemidir." [45]

Bergson'un süre felsefesinin sinemayı anlamak için özel bir felsefi bakış açısı sunduğunu ileten Deleuze, Bergson'un öne sürdüğü süre kavramı ile sinema arasında bir ilişki kurar. Bölünebilir ve ölçülebilir mekandan ibaret olarak algılanan zaman, Bergson tarafından matematik zaman olarak tanımlanır ve daima eleştirilir. Burada esas olan hakiki zaman olan 'süre' ile matematik

---

[42] F. E. Peterson (1967). *Greek philosophical terms*. New York: New York University Press, s. 159.
[43] Aristoteles (1997). *Fizik*. (Çev: Saffet Babür), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 192b.
[44] Ö.Y. Sütçü (2005). *Gilles Deleuze'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları, s. 84.
[45] Sütçü (2005), s. 150 - 151.

zamanın birbirine karıştırılmamasıdır. Süre olarak zaman ne uzamsal, ne de ölçülebilen bir olgudur. Bu anlamda Bergson, zamanı 'sinematograf' mekanizmasına benzetir. Hızla çevrildiği zaman "insana hakiki bir hayat oluşu manzarası veren sinematograf mekanizması, nasıl bir çok hareketsiz anların yan yana gelmesinden meydana gelmiş ise; zihni esas alan bilginin, hayatı ve gelişimi anlatmak için başvurduğu yol" [46] da öyledir. Deleuze bu noktada Bergson felsefesini farklı bir noktaya taşıyarak "sinematografik imgeye hareketin eklenmediğini, yani sinemanın hareketsiz bölüm ile soyut hareketin bir toplamı olmadığını iletir. Ona göre sinematografi doğrudan hareket imgesini verir. Deleuze'e göre "sinematografik yanılsama önceden belirlenmiştir. Kamera tek bir merkeze ya da referans noktasına gerek duymaz. Sürekli yer değiştirerek uzam içinde dolaşma olanağına sahiptir. Bu da sinematografinin dilinin ve tekniklerinin gelişmesi ile mümkün olmuştur." [47]

Deleuze için esas olan zamanın harekete tabi olması değil, hareketin zamana tabi olmasıdır. Zaman ve hareket sinemada imge olarak varlık bulur. "Sinema imgelerinde (hareket ve zaman imgesi) yoksun bir düşünce imgesi ve sinemasız bir düşünce eksik olacaktır." [48] Sinemanın düşünce ile olan bağında esas olan imgedir. Sinema, imgelere hareket ve zamanın eklenmesidir. "İmge, sanatçının çeşitli duyuları ile algıladığı özel, özgün bir görüntünün dille aktarılışıdır." [49]

[46] Bergson (1959), s. 177.
[47] Sütçü (2005), s. 86 - 87.
[48] Sütçü (2005), s. 49.
[49] D. Aksan (1999). *Şiir dili ve Türk şiir dili.* Ankara: Engin Yayınevi, s. 23 - 32.

Hareket imgesi, "mantıksal neden - sonuç ilişkileriyle örülmüş, zaman - mekan bütünlüğüne sahip, kendi içinde bir kurmaca dünya sunar. İmgeler kendi içlerinde tanımlanabilir, ayırt edilebilir ve diğer imgelerle iç tutarlılık ve süreklilik içeren bir zincir oluşturacak biçimde ilişkilendirilebilir." [50] "Dışsal, kronolojik, kodlanmış zamanla değil, doğrudan somut 'süre' ile ilişkili kavram olan zaman imgesi, nedensellik bağlantısının dışında çalışır. Zaman imgesinde durumlar eylemlilik üretmez." [51]

Hareket imgesi "düşünceyi, doğrudan doğruya imgenin kendisinde ya da birleşme tarzında verirken zaman imgesi, düşünceyi kendisini ifade eden göstergelerden ayırarak vermektedir." [52] Deleuze için zaman imgesi saf görsel ve sesseldir. Hareket imgesine dayalı sinemada ise görsel ve sessel bir bütünlük değil ancak harekete bağlı bir etkileme biçimi esastır. İzleyici bilinçli bir şekilde düşünmez, hareketli imgeler bilinçli düşüncenin önüne geçer. Sinemada, "dış dünyaya bağlı rasyonel bağıntılarla gerçekleşen hareket imgesinin bağımsızlığını yitirmesi ve düşüncelerin zihninden rasyonel olmayan bağıntılarla çıkarsanması, zaman imgesiyle olmuştur." [53]

Zaman imgesi ampirik dünya ile değil, düşüncenin kendisi ile ilgilenir. İmgelerin birbiriyle nasıl bir ilişki içinde olduğu hareket imge sinemasının odağıdır; birbiri ile ilişkisi olmayan iki imge arasındaki etkileşim ise zaman

---

[50] G. Deleuze (1989). *Cinema 2: The time image*. (Çev: Hugh Tomlinson ve Robert Galeta), Minneapolis: University of Minneapolis Press, s. 4'den aktaran A. Suner (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk Sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 120.

[51] A. Suner (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk Sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 122.

[52] Sütçü (2005), s. 107.

[53] Sütçü (2005), s. 148.

imge sinemasını tanımlar. "Aristotelesçi temsili eylem sineması yerini, tanıkların dünyayı seyre daldığı bir gezinti sinemasına bırakmaktadır." [54]

3.3. Manevi Gerçekçilik Sinema Dilinin Genel Özellikleri

Manevi gerçekçilik sinema dilinin genel özelliklerini değerlendirirken zaman, doğa, kader ve huzur kavramlarının esas alınması önemlidir.

3.3.1. Zaman

'Zaman' antikçağlardan bu yana üzerinde düşünülen ve tartışılan bir konu olmuştur. Özellikle modern çağda çok farklı bir niteliğe bürünür ve zaman, saat kavramı ile beraber algılanmaya başlanır. Ancak 'zaman'ın bu kesintisiz, art arda genel düzenine başkaldırı, insanoğlunun iç süresine ait ölçülemeyen zaman kavramını esas alır. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasında herhangi bir ayrımın yapılmadığı bu anlayışta zaman, çizgisel düzeninden çok uzak, insanın iç süresi ile ilişkilendirilerek değerlendirilir.

Bergson insanın iç süresine ait zaman kavramını tanımlayan filozofların başında gelir. Bu anlayışta geçmiş ve gelecek birbirinden kopuk değildir. Geçmiş var olmuş olandır gelecekse var olacak olan; ancak geçmiş, şimdi ve gelecek bir bütün olarak ele alınmalıdır. Şimdiki zaman hem geçmişe bağlı, hem de geleceğe uzanan bir bütünlük içerisinde değerlendirilmelidir. "Ne kadar yalın olursa olsun her saniye değişmeyen hiç bir ruh durumu yoktur; çünkü belleksiz bir bilinç olmadığı gibi, 'şimdi'nin duyumsanmasına geçmiş

[54] M. Gönen, (2008). *Paradoksal sanat sinema*. İstanbul: Versus Yayınları, s. 29.

anların anısını eklemeksizin de hiç bir devam olamaz. İşte süre (durée) budur." [55]

Manevi gerçekçilik sinema dilinde de zaman bireye ait, yaşanılanlarla değer kazanan ve kazanacak olan, kişinin kendi iç dünyasıyla alakalıdır. Matematiksel, homojen, kronolojik bir düzenden bağımsız olarak ele alınır ve 'gösterilir'; böylece zaman, fiziksel algının çok ötesinde bir alanda değerlendirilmiş olur.

Bu noktada denebilir ki: Aristoteles'in, "öncelik ve sonralığa göre hareketin sayısı" [56] tanımlaması ile, zamanı hareket üzerinden değerlendiren, 'an'ların parçalara bölünüp belli aralıklarla peş peşe sıralanması şeklinde ifade edilen ve sinemada da 'hareket imge' sinemasına gönderme yapan, 'hareket' odaklı bir sinema anlayışından öte, 'zaman'ı merkeze alan, hareketin zamanı belirlemediği ancak zamanın hareketi belirlediği 'zaman imge' sineması, manevi gerçekçilik sinema dili için önemlidir.

3.3.2. Doğa

Doğayı metafizik yönden yorumlayan felsefe türü 'doğa felsefesi'dir. Doğa felsefesi, doğa bilimlerinin bulgularını metafizik bir alanda değerlendirir. Bu anlamda Tanrı; Tanrı'nın varlığı, Tanrı - insan ve Tanrı - evren ilişkisi düşünürlerin yoğun olarak dile getirdiği problemlerden biri olmuştur. Burada temel amaç Tanrı'yı tanımlamak; böylelikle 'öz'ü ifade etmektir.

---

[55] H. Yavuz (1999). *Yazın, dil ve sanat*. İstanbul: Boyut Kitapları, s. 176.
[56] Aristoteles (1985). *The complete works of Aristotle*. (Ed. J. Barnes), New Jersey, USA: Princeton University Press, vol. 1, s. 373.

Tasavvuf felsefesinin temsilcilerinden İbn Arabi'nin 'Tanrı her şeydir' ifadesinin yanısıra, batı felsefesinin düşünürlerinden Spinoza'nın felsefesini mutlak varlık olarak Tanrı üzerine inşa etmesi; Tanrı, insan ve evren arasındaki bağı tanımlama amacını taşır.

Arabi'ye göre Tanrı (mutlak varlık), nesne ve doğa denilen evreni meydana getirir. "Mutlak varlık, kendisini nesne ve evren suretinde açığa vurmuştur. Görünen, görünmeyen, evvel, ahir hep O'dur. O'ndan başka varlık yoktur. Nesne ve evren Tanrı'nın görünen; Tanrı ise nesne ve evrenin gizli yönü ve ruhu konumundadır." [57]

Spinoza felsefesini evrenin oluşumu, insanın nasıl bir evrende yaşadığı, bu evrene nasıl geldiği üzerine kurar. Bunu yaparken de Tanrı, doğa ve insan üzerine düşünür. Spinoza "Tanrı ve doğayı tek bir suret olarak ele alır. Doğa, Tanrı'yla bilinendir. Tanrı her şeyin sebebidir ve her şey Tanrı ile iç içedir." [58] "Spinoza'ya göre doğa, Tanrı'nın dışa vurmuş görünümüdür." [59]

Manevi gerçekçilik sinema dilinde de doğa Tanrı'nın dışa vurmuş görünümü olarak yansıtılır. Tanrı doğaya ait görüntülerle, imgelerle, tanımlamalarla ifade edilmeye çalışılır. İnsanın iç huzurunun elde edilmesinde doğa ile kurulan iletişim önemlidir. Doğa seslerinin yoğun kullanımının yanısıra toprak, ağaç, göl, kuş gibi doğaya ait öğelerin sahneye yansıması, Tanrı'nın varlığını izleyiciye hissettirme kaygısını taşır.

---

[57] İbn Arabi (1992). *Fususü'l Hikem*. (Çev: Nuri Gençosman), M.E.B. Yayınları, s. 13.
[58] Demirci, C. (2006). İbn Arabi ve Spinoza'da Tanrı anlayışı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 53.
[59] Spinoza (1965). *Etika*. (Çev: Hilmi Ziya Ülken), İstanbul: M.E.B. Yayınları, s. 38.

3.3.3. Kader

Manevi gerçekçilik sinema dili, maneviyatla olan bağı en güçlü biçimde kader üzerinden kurar. İnsan için en iyi olanı Tanrı insana, kader yoluyla iletir. Burada insanın dışında olan, insanı yöneten, insandan öte daha yüce bir varlığın, daha güçlü bir iradenin izleyiciye hissettirilmesi amacı önemlidir.

'Kadere razı olmak' yerine 'kadere sahip çıkmak' manevi gerçekçilik sinema dili için daha doğru bir tanımlama niteliğindedir. Bu anlamda kader olumlu bir niteliğe bürünür ve insanın iç huzuru yakalaması için gerekli olan bir kavram olarak aktarılır. Burada şunu ifade etmek önemlidir; insan irade özgürlüğüne elbette sahiptir, ancak başka bir iradenin varlığı da söz konusudur. Fakat bu irade olumsuz bir niteliğe bürünmez.

Bu anlamda insanın yaşadığı şartlara tutsak olduğu, değiştiremeyeceği, teslim olmaktan başka bir çaresinin bulunmadığı gibi aktarımlarla, 'negatif' anlamlar yüklenen kader kavramı yerine, insan için en iyi olanın ancak kader üzerinden insana aktarıldığı bir 'pozitif' anlayış, manevi gerçekçilik sinema dili için esastır.

3.3.4. Huzur

Manevi gerçekçilik sinema dilinde 'huzur', insanın manevi bir yolculukla, içsel dönüşümü gerçekleştirdikten sonra elde edebildiğidir. Burada kader önemli bir niteliğe sahiptir çünkü denebilir ki insan, kaderine sahip çıktığı oranda huzurludur. Bu anlamda daha güçlü bir isteyenin ve iradenin varlığını hissetmek ve bunu kabul etmek esastır. Bu şekilde Tanrı'yla uyumu yakalamış olan insan, kendi kendisiyle kurduğu ilişkide de uyumlu olacaktır. Yaşamak,

deneyimlemek, doğru olanı bulmak ve kabul etmek huzurun elde edilmesinde esastır.

3.4. Dünya Sinemasında Manevi Gerçekçilik

Sinema Dilini Yansıtan Örnekler

Sinemanın bir sektör haline gelmesine paralel olarak, dayatılan belli anlatım tarzlarına tepki içinde gelişen; gerçekçilik, yalınlık, sadecilik gibi kavramlarla olgunlaşan, saf ve katışıksız bir sinema anlayışı gelişir. Gereksiz efektlere yer vermeyen, yalnızca anlatması gerektiğini anlatan ve göstermesi gerektiğini gösteren bir öncü sinema anlayışıdır bu. Yapay efektler, aksiyon dolu sahneler söz konusu değildir. Gerçeğin parçalanıp kurgulanmasına karşı durulur ve bu anlamda yaşamla birebir örtüşen bir anlatım tarzı geliştirilir; çünkü gerçeklik sade ve süssüzdür. Manevi gerçekçilik sinema dilinin yansıtılmasında da bu temel unsurlar esas alınır. Minimalist anlatı geleneği ile beslenen bu dil, insanın bu dünyadaki varoluşunun nedenleri üzerine odaklanır.

Filmlerinde bu bileşenlere rastlanan yönetmenlere dünya sinemasından örnekler verilecek olursa, ilk olarak; 1901 Fransa doğumlu, aynı zamanda ressam ve fotoğraf sanatçısı olan yönetmen Robert Bresson'dan bahsedilebilir. Bresson, filmlerinde 'sadeliği' yansıtmada gösterdiği ustalığı ile tanınır. Oyuncuları profesyonel değildir. Karakterleri duygusallıktan uzaktır. Bresson hayatı olduğu gibi yansıtır. Filmlerinde klasik kamera açıları kullanmaz; kamerası genelde hareketsizdir. Diyaloglara ise sadece gerektiğinde yer verir. Bresson'un filmlerinin biçimi, "duygulanımları uyandırıp canlandırdığında, onları aynı zamanda disipline etmek; seyircide belirli bir

sükunet, aynı zamanda filmin de konusu olan bir tinsel dengelenme durumu yaratmak üzere tasarlanmıştır." [60] Bresson, Tanrı'nın varlığını basitlik ve sıradanlıkta görmenin öneminden ve sinemasının da bu amaca hizmet ettiğinden söz eder. Minimalist tarzın önemini Tanrı'yı 'gösterme' çabasına bağlar.

Ünlü bir Rus şairinin oğlu, 1932 - 1986 yılları arasında yaşamış olan Rus yönetmen Andrei Tarkovsky de kendi döneminin Sovyet sinemasına ters düşen filmler çeker. Uzun ve kesintisiz, tek plandan oluşan sahnelerle hayatın gerçek ritmini yansıtmayı amaçlar. Ona göre sanat tinsel olanla alakalıdır. Bunu şu şekilde ifade eder: "Sanat insandan, katı mantık kurallarından çok sanatçılarca iletilen manevi enerjiye boyun eğmesini bekler ve sanat, en olgucu anlamıyla da olsa bir eğitim temeli değil manevi deneyim talep eder." [61] Sanatın insanın varoluşunun anlamını sorgulaması gerektiğine inanan Tarkovsky "sanatı da bilim gibi, dünyayı özümseme aracı, insanın 'mutlak hakikat' diye adlandırılan şeye doğru olan yolculuğu boyunca bir bilme aracı" [62] olarak görür. Tarkovsky'e göre sanat, kazandırdığı deneyimlerle insanın dünyadaki varoluşunun anlamını aydınlatarak, insan ruhunu daha iyiye doğru dönüştürür. [63]

Çağdaş sinemanın ustalarından biri olan İranlı yönetmen "Abbas Kiarostami'nin filmleri sıklıkla ruh ve ölümden sonraki yaşam gibi

---

[60] S. Sontag (1991). *Robert Bresson'un filmlerinde tinsel stil*. (Çev: Alper Oysal), İstanbul: Nisan Yayınları, s. 50 'den aktaran S. Büker, H. Akbulut (2009). *Yumurta: Ruha yolculuk*. Ankara: Dipnot Yayınları, s. 51.

[61] Tarkovsky (1992), s. 44.

[62] A. Tarkovsky (2006). *Sculpting in time: Tarkovsky The great Russian filmaker discusses his art*. (Trans. Kitty Hunter Blair), Austin: University of Texas Press, s. 37.

[63] A. Tarkovsky (2006). *Zaman zaman içinde günlükler*. (Çev: Seda Kervanoğlu Hay), İstanbul: +1 Kitap, s. 266.

tinsel konulara eğilir." [64] "Karmaşık ses görselleri ve felsefi yaklaşımı, Andrei Tarkovsky ve Robert Bresson gibi 'mistik' yönetmenlerle sıklıkla karşılaştırılmasına neden olmuştur. Batılı bir çok yazar Kiarostami'yi evrensel sadelik meziyeti, 'tinsel' şiirsellik ve ahlaki bağlılık gibi açılardan bu yönetmenlerin İranlı eşdeğeri olarak gösterir." [65]

Abbas Kiarostami'nin *Kirazın Tadı* (1997) adlı filmi, Cannes Film Festivali Altın Palmiye ödülünü alır. Filmde Bedii (Homayoun Ershadi) karakteri intiharını planlamakta ve bu intiharında ona yardımcı olacak birini aramaktadır. Gömüleceği yeri daha önceden kazmış olan Beddii'nin tek amacı, intiharı gerçekleştirdikten sonra mezarına toprak atacak olan kişiyi bulmaktır.

Yoğun olarak toprak görüntülerinin ve renginin hakim olduğu filmde toprak, hem yaratanı hem de alanı temsil eder. Böylece Tanrı 'görünür' kılınır. Durgunluk ve sadelikle ilerleyen filmde yönetmen bir şeyleri açıklamak, anlamlı kılmak için çok da acele etmez. Farklı sınıflardan insanların yaşam ve ölüm hakkındaki kişisel yorumlarıyla yalnız bırakılır izleyici. Yargıda bulununmaz, doğru ya da yanlış olduğu tartışılmaz, sadece izleyicinin düşünmesi istenir. Kendi ölümünü isteyen ve bunun olanaklı olması için çabalayan bir adam anlatılır ancak nedenler konusunda bilgilendirilmez izleyici çünkü; ölme isteğinin 'nedeni' önemsiz hatta gereksizdir. Önemli olan doğadaki tek bir lezzetin bile yaşamak için yeterli bir sebep olduğudur. İnsan da aynen kiraz gibi yaşamsal döngünün, Tanrı'nın bir parçasıdır ve bunu da asla unutmamalı ve yoluna ne olursa olsun devam etmelidir.

---

[64] http://www.reverseshot.com/legacy/spring04/wind.html (Erişim Tarihi: 12.05.2011)
[65] http://www.iranheritage.org/kiarostamiconference/abstracts_full.htm
(Erişim Tarihi: 12.05.2011)

İranlı yönetmen Majid Majidi'nin *Cennetin Rengi* (1999) adlı filmi 8 yaşındaki İran'lı kör bir çocuğun, Muhammad'in hikayesini anlatır. Orjinal ismi *Rang-e Khoda* olan film gerçekte *Allah'ın Rengi* anlamına gelir. Oğlunun kör olmasından utanç duyan ve onu ailesi için bir yük olarak gören baba, filmdeki tek 'mutsuz' karakterdir. Köydeki iki kızkardeş ve nine aynen Muhammad gibi yaşamla uyum içinde olan, hayata umutla sarılan köylülerdir.

Görmenin yerini dokunmanın ve duymanın aldığı Muhammad'ın dünyasında izleyicinin de dikkati 'görünmeyene' çevrilmek istenir. "Tanrı'yı bulana kadar her yere dokunacağım ve bulduğumda da kalbimin bütün sırlarını anlatacağım." sözleri ile Muhammad'in ve insanlığın yaradanı bulmak için görünenin ötesinde olana odaklanmasının gerekliliği üzerinde durulur ve izleyicinin aslında kimlerin gerçekte 'kör' olarak nitelendirilmesi gerektiğini sorgulamasını ister. Kör olan, aynen baba karakterinde temsil edildiği gibi, kaderine rıza göstermeyen, dolayısıyla huzuru reddeden, bunun sonucunda kendisine ve ailesine felaket getiren, yani Tanrı'nın varlığını hissetmeyendir.

3.5. Türk Sinemasında Minimalist Anlatı Örnekleri

Türk sinemasında 90'larla beraber bireyi inceleyen, sıradan insanı anlatan, bunu yaparken de kendi hayat deneyimlerinden yararlananarak film çeken 'anti kahraman'ların ya da kaybedenlerin hikayelerini yoğun bir biçimde filmlerine konu eden [66] yönetmenlere tanık oluruz. Bu yönetmenlere örnek olarak, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ı verebiliriz.

[66] R. Kıraç (2000). 90'lı yıllarda sinemamıza genel bir bakış. *25. Kare*, (30), 17.

Asuman Suner, bu iki yönetmenin arasındaki en güçlü bağ olan 'gerçekçilik' anlayışını şu şekilde tanımlar: "söz konusu olan, içinden çıktığı toplumun gerçeklerini yansıtmayı ve eleştirmeyi amaçlayan muhalif yönelimli bir 'toplumcu gerçekçi' yaklaşım değildir. Daha ziyade varolan toplumsal, tarihsel bağlamın ötesinde, insana dair temel varoluşsal meselelere, insanın akılcılıkla açıklanamayan yanlarına odaklanan bir 'gerçekçilik' anlayışıyla karşı karşıyayız." [67] Bu gerçekçilik anlayışı "bir planda, bir sahnede aksiyonu gerçekleştirmek, bir diyaloğu aktarmak için 'kurulu saat' basitliğinde art arda geçen sahnelerden filmi oluşturmak yerine, bir insanı düşünürken, kendi iç çelişkilerini yaşarken, kendisiyle ve insanlarla yüz yüze gelirkenki yaşanan durumların filmin temel taşı haline gelmesidir. [68]

Burada Semih Kaplanoğlu sinemasının, minimalist geleneğin iki önemli temsilcisi kabul edilen, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasından neden daha farklı bir konumda değerlendirilmesi gerektiğinin tartışılması yerinde olacaktır.

Demirkubuz sinemanın insanın iç yolculuğunu anlatması gerektiğini vurgular. Toplumcu bir sinema anlayışından ziyade 'sıradan insanların' hikayelerini anlatır. Kişisel olan, bireye ait olan ön plandadır filmlerinde. Aynen Semih Kaplanoğlu sinemasında olduğu gibi sade, uzun planların hakim olduğu; gereksiz kamera hareketlerinden ve aşırı bir aydınlatmadan, kısacası sinemasal süslerden uzak bir anlatım tarzı sunar izleyiciye.

Demirkubuz tutunacak bir şeyi olmayan insanların çıkışsızlık hallerini, amaçsız yaşamlarını, kötülüğe, çirkinliğe maruz kalışlarını, çözümsüzlüklerini ve tüm

[67] Suner (2006), s. 241.

[68] Zahit, A. (2010). 'Yeni Sinema'nın dört kurucu yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Ünivesitesi, s. 121.

olumsuzluklar içinde sürdürdükleri, sürdürmek zorunda oldukları bir kısır döngüyü işler filmlerinde. Demirkubuz sineması; "kamusal söylemde 'ahlaksız - vicdansız - güvenilmez saldırgan…'diye nitelenen yaşamlara "sıcaklık - insanilik - masumluk - iyi niyetlilik kaderin harcadığı insanlar" gibi sıfatlarla yaklaşılmasının önünü açar." [69]

Tam da bu nokta yani 'kader' meselesi Kaplanoğlu sinemasını, Demizkubuz sinemasından ayırır. Demirkubuz sinemasında insan 'kader' karşında güçsüzdür ve kader insanın etki edemediği bir alan olarak yansıtılır. Kaplanoğlu sinemasında ise 'kader' olumlu bir olgu olarak aktarılır ve insanın maneviyatla olan ilişkisinde temel alınan unsurlardandır.

Nuri Bilge Ceylan da klasik drama tarzından uzak, minimal bir anlatı geleneği yansıtan yönetmenler arasındadır. Daha çok kimlik, aidiyet, taşralılık, kentlilik temaları üzerinde yoğunlaşır. Ceylan, hep özlem duyulan, bir gün mutlaka geri dönülecek yer olarak aktarılan 'taşra' kavramına yeni bir boyut getirerek, taşra ve kent arasındaki bağı, bireyin yalnızlığı üzerinden ele alır; taşra ve kent artık çok da farklı mekanlar değildir, çünkü insan her yerde yalnızdır. "İnsanın toplumdaki yalnızlığı kadar evrendeki yalnızlığı da beni ilgilendiriyor" [70] diyen Ceylan'a göre yalnızlık, insanın evrendeki kaderidir. Bu anlamda 'kader' meselesi Ceylan sinemasında da olumsuz bir kavram olarak aktarılır. İnsanın kaderi yalnızlığıdır ve çıkışsızlık, çaresizlik halleri de buradan beslenir; bu anlamda 'huzur' elde edilemeyendir.

Yalnızca iç dünya ile yaşam arasındaki uyumun yakalanmasıyla elde edilebilecek 'huzur', Kaplanoğlu sineması için önemlidir. Huzurun kaynağını

[69] Gebetaş, C. (2009). Zeki Demirkubuz ve 'Tutunamayanlar'ı; "Buluta konan ardıç kuşu". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, s. 130.
[70] http://www.nbcfilm.com/uzak/press_cumhuriyetinterview.php (Erişim Tarihi: 01.10.2011)

manevi olana ve varlığın anlamı üzerine düşünmenin önemine bağlayan Kaplanoğlu, modernitenin sebep olduğu bireysel ve toplumsal karmaşanın aşılabilmesinin yollarına da değinmesi açısından önemlidir. Semih Kaplanoğlu sineması, değerlerinden uzaklaştığı oranda boşluğa düşen insana, endişe ve korkularının kaynağını ve yapılması gerekeni göstermesi açısından daha farklı bir konumdadır denebilir.

Bu iki yönetmenin sinemasından da yola çıkılarak şu yargıya varılabilir; manevi gerçekçilik sinema dili, minimalist anlatı geleneğinin temel bileşenlerini esas alır ancak her minimalist anlatı, manevi gerçekçilik sinema dilini aktarır denemez.

3.6. Semih Kaplanoğlu ve Sineması Üzerine

3.6.1. Semih Kaplanoğlu'nun hayatı [71]

Semih Kaplanoğlu, 1963 yılında İzmir'de doğdu. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nden 1984 yılında mezun oldu. Diploma filmi *Mobapp*'ı 16 mm çekti. Kariyerine reklam ajanslarında metin yazarlığı yaparak başladı. Süha Arın'ın yönetmenliğini yaptığı *Eski Evler - Eski Ustalar* ve *Mimar Sinan* belgesellerinde kamera asistanı olarak çalıştı. Plastik sanatlar ve sinema üzerine yabancı dillere de çevrilmiş makaleler yazdı. Bu makaleler 'Gergedan', 'Gösteri', 'Cumhuriyet' ve 'Sanat Dünyamız' gibi dergilerde 1987 - 2003 yılları arasında yayınlandı. 1991'de 'Sinevizyon' programını yaptı. Takma adla senaryolar yazdı. 'Şehnaz Tango' dizisinin 52 bölümünü yazıp yönetti. 1996 - 2000 yılları arasında Radikal Gazetesi'nde 'Karşılaşmalar' adlı köşeyi yazdı.

[71] Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.05.2011)

2001 yılında çektiği *Herkes Kendi Evinde* adlı ilk uzun metrajlı sinema filminde aidiyet meselesini ele aldı. Bu filmle Singapur Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülüne layık bulundu. 2005 yılında çektiği *Meleğin Düşüşü* adlı filmi Nantes, Kerala ve Barcelona Bağımsız Filmler Festivali'nde En İyi Film ödüllerini aldı. 2007 yılında Quinzaine Des Realitaeurs'da dünya prömiyerini yapan üçüncü uzun metrajlı filmi olan *Yumurta* ile Fajr, Valdivia ve Bangkok Uluslararası Film Festivallerinde En İyi Yönetmen Ödülü'ne layık görüldü. Film, Altın Portakal (Antalya Film Festivali) ve Altın Lale (İstanbul Film Festivali) gibi önemli ulusal ödüller de dahil olmak üzere toplam 30 ödül aldı.

'Yusuf üçlemesi' nin ikinci filmi olan *Süt*, dünya prömiyerini 2008 Venedik Film Festivali'nde yaptıktan sonra dünyanın birçok yerindeki festivallerde gösterildi ve İstanbul Film Festivali'nde FIPRESCI ödülünü kazandırdı.

Kaplanoğlu'nun son filmi *Bal* 60. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı En İyi Film ödülüne layık görüldü.



Fotoğraf 1: Semih Kaplanoğlu'nun son filmi *Bal* (2010) ile 60. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı En İyi Film ödülünü alması. [72]

[72] http://www.jurnal.net/yasam/2010/02/21/semih-kaplanoglu-altin-ayi-yi-aldi.htm (Erişim Tarihi: 05.05.2011)

3.6.2. Semih Kaplanoğlu sinemasının özellikleri

Pasolini "izlenen filmin ardında başka film akıyorsa o film iyi filmdir" der. Bunun gerçekleşmesine olanak tanıyan da filmde kullanılan metaforlar, alegoriler ve simgelerdir. Tarkovsky'e göre de "tinin maddeyle, sonsuzun sonla sınırlandırılmasıyla ifade edilen sonsuzluk duygusu görüntünün yardımı ile yakalanabilir." [73] "İnsan ve sanat ilişkisinde benzersiz olan şey, insan ve sanat yapısı arasındaki büyülü ilişkinin tamamıyla tinsel olmasıdır ve bu tinsel ilişkinin kaynağını da duyum oluşturur." [74] Sezgi de tinseldir ve bu nedenle sezgiyi ancak ruhumuzla anlarız. Bergson'a göre de "bilmek için dışarıya bakmayı bırakıp içe bakışı gerçekleştirmek gerekir." [75] Ruhun derinliklerine ulaşabilmenin yolu da sezgidir.

Sanat da kaynağını tinde bulmuş ve tini, duyumlar aracılığı ile aktarmıştır. Sanatçı dünyayı duyumlarla değiştirmeyi amaçlar. "Hangi sanat türünde eser verirse versin, yaşadıkları ve biriktirdikleri ile kendine ait bir anlatı yapısı oluşturan sanatçının eserlerinde ona ait bir dil bulunmaktadır." [76] Bu anlamda Semih Kaplanoğlu'nun 'hissettiğini' sinemalaştırması, onun sinemasının en önemli özelliğidir. Bunu yaparken de piyasa düzeninden ve kaygılarından uzaktır. Görünenin ötesindeki anlamları ile dikkati çeken, özenli çalışmalar sonucu oluşturulan minimalist bir sinema sunar izleyiciye.

Minimalizm, "klasizmin etkilerinden sıyrılarak kendinden önceki gerçekçilik, nesnelcilik, işlevselcilik, sadecilik gibi konuları temel alan diğer akımlardan

[73] Tarkovsky (2006), s. 37.
[74] Sütçü (2005), s. 42.
[75] R. Tevfik (2005). *Bergson hakkında: Henri Bergson ve felsefesi*. Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları, s. 118 - 119.
[76] Çapan, B. (2009). Nuri Bilge Ceylan sinemasında yabancılaşma teması üzerine bir inceleme. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, s. 2.

etkilenerek ortaya çıkmış bir sanat akımıdır." [77] 'Minimum, asgari anlamına gelen minimal kelimesi, en az olanla meydana getirileni ifade eder. Minimalist tarz sinema açısından düşünüldüğünde en az kamera hareketi, olabildiğince az diyalog, yapay ışığın kullanımının aza indirgenmesi, en az görsel efekt gibi sadelik ve nesnelliği ön plana çıkaran bir anlatım tarzını ifade etmektedir. Minimalist sinemanın özellikleri şu şekilde sıralanabilir: [78]

1. Amatör oyuncu kullanımı öncelenir.
2. Profesyonelliğin sebep olduğu aşırı mimikli oyunculuktan kaçınılır.
3. Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir.
4. Bir oyuncu bir karakteri karşılar; birkaç oyuncu aynı tipi oynamaz.
5. Dekor ve oyuncular olabildiğince sade ve işlevseldir.
6. Mümkün olduğunca doğal ışık kullanılır.
7. Sabit kamera açıları ve uzun planlar tercih edilir.
8. Yapay efektlere başvurulmaz.
9. Dublaj yerine sesli çekim yapılır.
10. Dış müzik gibi destek öğelere yer verilmez.

Semih Kaplanoğlu da aynen Bresson ve Tarkovsky gibi, sade bir sinema hedefler. Bu türden bir sadelik de filmlerinin 'metafor'larla okunmasını olanaklı kılar. Bu yönetmenler "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." [79]

---

[77] Sivas, A. (2007). Türk sinemasında bağımsızlık anlayışı ve temsilcileri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, s. 26.
[78] S. Blandford ve J. Hillier (2001). *The film studies dictionary*.
London: Oxford University Press s. 27.
[79] S. Yalsızuçanlar (2007). *Rüya sineması: Deneme I*. İstanbul: Kapı Yayınları, s. 38.

'Manevi gerçekçilik sinema dili', Semih Kaplanoğlu sinemasını tanımlayan bir terimdir. Onun sinemasında görünenin ardındaki gerçeklik bir üst dilin, idrakin alanını yansıtır. Yalnızlık, geçmiş, eve dönüş, evden kopuş, babanın kaybı, anneyle bağ, ev ve aidiyet kelimelerin dar alanına takılmadan aktarılır.

Kaplanoğlu, izleyiciyi maneviyatın içine çağıran yapıtlar sunar. Kelimelerin gerisindeki derinlik halidir filmlerinde hissedilen. Harika bir konu yakalanmalı türünde bir kaygıdan uzak, yalnızca 'gösterme' üzerine odaklanan bir anlayışa sahiptir. Tinsel alana ulaşarak, izleyicinin bir 'duruma' ortak olmasını sağlamaktır amaç. Semih Kaplanoğlu sineması sadeleştikçe derinleşir ve böylece tinsel alana daha fazla ulaşır. Minimal düzeydeki diyaloglar, sessizlik halleri, kameranın sabitliği; ancak gerektiğinde devinimde bulunması, amaçlanan bu tinsel alanın yaratılmasında kullanılan araçlardır. 'Gösterme' üzerine kuruludur sineması, bu da ancak şiirsel bir sinema dili ile mümkün olur. Şiirin sunduğu ruhsal durum ise sadece hissedilebilir.

Ev ve aidiyet kavramı Kaplanoğlu sinemasında önemli bir yer tutar. İlk uzun metrajlı sinema filmine de *Herkes Kendi Evinde* (2001) adını verir Kaplanoğlu. *Yumurta* ve *Süt* filmlerinin ardından gelen *Bal*, Yusuf'un yuvasına götürür izleyiciyi. *Süt* filmi Yusuf'un ergenlikte yaşadığı zorlukları aktarırken *Yumurta* yuvadan ayrı yaşanan yalnızlığı, kaybolmuşluğu anlatırken, kaçıp gidilen yere geri dönmeyi ve yüzleşmeyi konu edinir.

Müzik, etkin değildir Kaplanoğlu sinemasında. Bunu şöyle ifade eder:

> "Sinemadaki bir takım duygu yükselişleri, hep klasik olarak müzikle beraber yapılan ve müziğin de katkıda bulunduğu bir durumdur.

> Ama sinema eğer bir sanatsa ve kendi dilini kurabiliyorsa, kendi materyalleriyle kendini anlatabiliyorsa o zaman müzik dış bir unsur gibi ele aldığım bir şey. Müziğin bir kolaycılık yarattığını, duyguları biraz daha forse ettiğini düşünüyorum." [80]

"Manevi sinemanın da çoğu zaman diyalog ve müziğe gereksinim duymayacağı söylenebilir." [81] "Mizansenin de aynı etkiyi yaratabildiğini görmek olasıdır. Sinemadaki "yansıtıcı olmayan öğeler (söz, müzik) ne denli önemli olsalar da, yine de ikincil bir işlev görmektedirler." [82]

Semih Kaplanoğlu sineması bize başka bir alemin ve zaman algısının kapılarını açar. Kendisi bu algıyı şu şekilde açıklar:

> "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." [83]

Özellikle *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinde zaman, çizgisel zaman anlayışından farklı bir niteliğe sahiptir. Zaman kavramının faklı kullanımı ritmin oluşturulmasındaki en önemli unsurlarından biridir; "değişik ritm ve zaman

---

[80] G. Tezcan ve H. B. Yıldırım (2010). Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi: Suret yasağını düşünmeden kamerayı insanın suratına tutamazsınız. Gerçek Hayat. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 30.05.2011)

[81] Yalsızuçanlar (2007), s. 153.

[82] Lotman (1986), s. 59.

[83] S. Aytaç ve A. Çiftçi (2009). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Anın içine bir an daha açmak. Altyazı Dergisi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 02.07.2011)

aralıklarının düzenlenmesi ile ritmik kompozisyonlar sınırsız çeşitlilikler yaratır. Böylece ritm, sezgiyi arttırıcı ve duygu oluşturucu bir katalizör rolü oynar." [84]

Zamanın kendi kendisini temellendirip var edişini Deleuze 'kristal imge' olarak adlandırır. Aristotelesçi klasik öykünme sistemini ise 'organik imge' terimi tanımlar çünkü Aristoteles'e göre "zaman parçalardan, bölümlerden oluşur. Bunlar; geçmiş, şimdi ve gelecektir. Zamanın bölümlerinin bu düzeni, birinin önce diğerinin sonra olmasını sağlar." [85] "Zaman imgesinin sinemaya yaptığı en önemli katkı, sinemadaki imge ve düşünce ilişkisinde o ana kadar hakim olan 'organik imge' yerine 'kristal imge'yi getirmiş olmasıdır." [86]

Burada esas olan "sanatsal metnin dizimlerinin ayrışık öğeler dizisinden oluşması, sanatsal olmayan metnin dizimlerinin de aynı türden öğeler dizisinden meydana gelmesidir" [87] çünkü hareket imgesine dayalı sinemada, tek imge düşüncenin yalnızca bir kesitini tanımladığından, imgelerin tek başına bir anlamı yoktur. İmgeler ancak biraraya geldiklerinde bir bütün oluşturur. Zaman imge sinemasında ise her imge tek başınadır, kendi anlamını belirler ve imgelerin bir bütünlük oluşturması gerekmez.

Kaplanoğlu ayrıca insanların hayat deneyimlerinin benzerlik gösterdiği düşüncesinden yola çıkarak, sinemada karakterlerin 'kahramanlaştırılması' olgusuna da karşı çıkar. İzleyicinin kahramanla beraber üzülmesi ya da sevinmesi, filmin sonunda da macerayı kahramanla beraber tamamlayarak

---

[84] Y. Demir (1994). *Filmde zaman ve mekan*. Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık, s. 60.
[85] Aristoteles (1995). *Organon I, kategoryalar*. (Çev: Hamdi Ragıp Atademir), İstanbul: Meb Yayınları s. 19.
[86] D. N. Rodowick (1997). *Gilles Deleuze's time machine*. Durham NC.: Duke University Press, s. 85.
[87] Lotman (1986), s. 97.

seyircinin karakterle özdeşim kurması, yani Aristoteles'in 'katharsis' olarak tanımlamadığı "sanat yoluyla duyguların arınması ya da duygulardan arınma", [88] teorisinin, kişinin kendi yaşamını filmdeki karakterlerle karşılaştırmasını engellediğini, dolayısıyla da düşünmenin ve sorgulamanın önüne geçtiğini savunur.

Filmlerini (*Herkes Kendi Evinde* hariç) bütün bir öykünün özü ve özeti olarak kabul edilebilecek prologlarla başlatır Kaplanoğlu. Kelimelere ve gerilimli bir müziğe sığınılmadan ilerleyen bu giriş planları tüm filmin geneline yayılan bir tedirginlikle karşılar izleyiciyi. Yine de acılar ve duygusallık melodram halinde değil, gerçekliğin ötesinde manevi bir alanda sunulur, bu da 'hakikat'le yalnız bırakır izleyiciyi.

3.6.3. Semih Kaplanoğlu sinemasının maneviyatla olan ilişkisinde temel alınan unsurlar

Semih Kaplanoğlu manevi gerçekçilik sinema dilini inşa ederken, sinemasının maneviyatla olan bağını zaman, doğa, kader, huzur kavramları üzerinden kurar.

3.6.3.1. Semih Kaplanoğlu sinemasında zaman

Kaplanoğlu sinemasında, özellikle *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmlerinde, 'zaman'ın döngüsü belirgin hale getirilerek; zamanın görünür kılınması amaçlanır. Matematiksel, homojen zaman anlayışı yerine; iç dünyaya ait, insanın iç süresi ile ilgili, durup düşünmeye ve

[88] Aristoteles (1976). *Poetika.* (İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1449b, s. 20.

sorgulamaya yönelik döngüsel, heterojen, başlangıcı ve sonu olmayan, ölçülemeyen bir zaman anlayışını öne çıkarır. Kaplanoğlu sineması için zaman, yaşamın merkezidir. Geçmiş, şimdiki zamanla birleşen ve geleceğe uzanan bir bütün içersinde ele alınmalıdır.

3.6.3.2. Semih Kaplanoğlu sinemasında doğa

Doğa ve doğaya ait tanımlamalar, Semih Kaplanoğlu sinemasında Tanrı'yı imgelerle görünür kılma amacını taşır. İnsanın kendisi ile uyumunda ve iç huzurunda, doğa ile kurduğu iletişim önemlidir. Doğa seslerine ve doğa görüntülerine sıklıkla tanık olur izleyici. Örneğin birçok canlının varlığına işaret eden orman, hem korkulan hem de sığınılan bir metafor olarak kullanılır. Özellikle *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmleri, isimleri ve sundukları sanatsal görsellik açısından doğaya ait, doğaya özgü, tamamiyle Tanrı'nın varlığını ve gücünü hissettirmeye yönelik bir dille aktarılır.

3.6.3.3. Semih Kaplanoğlu sinemasında kader

Bireyin iradesinin bir anlam ifade etmediği, insanın yaşadığı şartlara tutsak olduğu; asla değiştirilemeyecek, kabullenilmesi zorunlu olan, mutlak bir teslimiyetten başka bir çarenin söz konusu olmadığı 'kader' anlayışı yerine Semih Kaplanoğlu, kader kavramına yeni bir boyut getirir ve onun sinemasında maneviyatla olan bağ, en güçlü biçimde, kader üzerinden kurulur. İnsan için en iyi olanı Tanrı insana, kader üzerinden iletir. Bu anlamda kader, insanın huzuru bulması için ihtiyacı olan bir kavram olarak ele alınır. Semih Kaplanoğlu sineması için 'kadere razı olmak' ifadesi yerine 'kadere sahip çıkmak' ifadesi daha uygun niteliktedir.

3.6.3.4. Semih Kaplanoğlu sinemasında huzur

Kaplanoğlu sinemasında insan, 'huzur'a kader üzerinden ulaşır. Daha açık bir ifadeyle; kaderine, her ne olursa olsun ve nasıl olursa olsun, sahip çıkan insan, Tanrı ile olan bağını da gerçekleştirmiş olur. Bu da içsel bir dönüşüm yaşanması ve huzurun elde edilmesi anlamındadır. İnsanın, köklerinin bulunduğu yere, bir anlamda evine sahip çıkması, yanlış olanın, olmaması gerekenin düzeltilmesi için harekete geçmenin gerekliliği, değiştirilemeyecek olanınsa kabul edilmesi, kimi zaman sessizliğe, kimi zamansa dev bir ağacın köklerine sığınma ve en önemlisi de anne ile bağın varlığı 'huzur' kavramı ile ilişkilendirilir.

3.7. Semih Kaplanoğlu Filmlerinde Manevi Gerçekçilik Sinema Dili Kavramının Değerlendirilmesi

3.7.1. Herkes Kendi Evinde (2001)

Film bir üst sesin, Selim karakterinin bize kendini anlatması ile başlar. Anne ve babasını kaybetmiş olan Selim'in (Tolga Çevik) en büyük hayali New York'ta yaşamaktır. Amerikan vatandaşı olmak için yeşil kart çekilişine katılır ve kartı almaya hak kazanır. Aynı zamanda yaklaşık 50 yıl önce Rusya'ya kaçak giriş yapmış olan ve ondan sonra kendisinden haber alınamayan amcası Nasuhi (Erol Keskin) bir mektup göndererek Türkiye'ye döneceğini bildirir. Selim, Nasuhi'yi karşılar ve onu eve getirir. Babasını aramak için Rusya'dan İstanbul'a gelmiş olan Olga (Anna Bielska) ile Nasuhi'nin bir şekilde yolları kesişir ve olaylar bu üç karakter arasında gelişmeye başlar.



Fotoğraf 2: Olga, Nasuhi ve Selim.

Ev kavramından yola çıkan film, aidiyet olgusunu işler. Nereye ait olduğunu sorgulayan karakterlerin, 'insanın evi neresidir?' sorusuna cevap aramaları aktarılır. Ailesini kaybettikten sonra yurduyla olan bağını da kaybeden Selim karakteri, aynen üçlemenin Yusuf'u gibi, bir başka evin bir başka yurdun özlemini duyar.

Ev kavramı Semih Kaplanoğlu sinemasında önem taşır. "Aslında taşra ya da uzaklık meselesi, evini arama meselesi bizim bu dünyadaki ayrılığımızla alakalı diye düşünüyorum." [89] diye belirtir Kaplanoğlu. Asuman Suner'e göre de 'aidiyet' gündelik hayat dilinde yarattığı çağrışımlar nedeniyle, her şeyden önce evle bağlantılı bir kavramdır. "Ev, mekansal ve toplumsal olarak kendimizi 'ait' hissettiğimiz yerdir. Burada 'ev'i fiziksel bir yapı olarak değil, yarattığı simgesel çağrışımlar anlamında düşünmeliyiz." [90] "Evimiz, mekansal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, ailemizin ve

[89] G. Tezcan ve H. B. Yıldırım (2010). Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi: Suret yasağını düşünmeden kamerayı insanın suratına tutamazsınız. Gerçek Hayat. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 30.05.2011)

[90] Suner (2006), s. 16 - 17.

sevdiklerimizin yaşadığı, kendi kökenlerimizi bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir." [91] 'Ev'i, "dünyaya bakışımızı ve dünyadaki konumlanışımızı şekillendiren simgesel bir evren olarak tanımladığımızda, 'yurt', 'memleket','ülke','vatan' kavramları, 'ev' in bir uzantısı olarak çıkar karşımıza." [92]

Nasuhi karakterinin çocukluğunu geçirdiği evin, yurdun özlemini duyması ve aynı anda Selim karaterinin gitme, evinden kopma arzusu içince oluşu belki de modernizmin ağına düşmüş insanın çıkışsızlığını aktarır izleyiciye. Modernizmin en kabul gören tanımlarından biri de şudur: Modernizm "hem gelişkin bir modern öz algıda hem de toplumsal modernleşmenin belirleyici niteliği olan kısır, eşitlikçi olmayan, ticarileşmiş, çirkin yaşam biçimlerine, kısaca 'kentsoylu' modernleşme biçimlerine karşı duyulan yoğun tepkide anlatım bulur." [93]

Filmde Nasuhi, Selim ve Olga karakterlerinin feribotta seyahat ettikleri esnada, Nasuhi'nin rüzgarın içinde duyumsadığını söylediği 'çam, kekik, nane, defne, nar, toprak, erişimiş kar, balık, bal' gibi öğeler, imgelerle Tanrı'yı görünür kılma çabası olarak okunabilir.

---

[91] U. Hedetoft, M. Hjort (2002). *The postnational self: belonging and identity*. (Ed: U. Hedetoft ve M. Hjort), Minneapolis: Minneapolis University Press, s. vii'den aktaran A. Suner (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 17.

[92] Suner (2006), s. 17.

[93] R. Pippin (2006). *A companion to modernist literature and culture*. (Ed. D. Bradshaw ve K. J. H. Dettmar), USA Malden: Blackwell Publishing, s. 10.



Fotoğraf 3: Nasuhi, T'ai Chi ile iç huzura ulaşır.

Ayrıca Nasuhi, kökeni yoga ve savaş ile ilgili uygulamlar sistemi olan T'ai Chi ile iç huzura ulaşır. Aynı zamanda bir yaşama sanatı olan T'ai Chi, insana kendisi ve doğa ile uyumlu olma yolunu gösterir. T'ai Chi sembolünde temsil edilen birlik, tek ve evrensel kaynağı işaret eder ki bu Tao'dur. "Tao, Pinyin [94] yazımında 'dao' olarak ifade edilir ve Çincede 'yol', 'yüce ilke', 'söz', 'us' manalarına gelir. Çin felsefesinde doğru yolu ya da cennetin yolunu belirten kavramdır." [95] "Tao, her şeyin kaynağı olan mutlak ilktir, tükenmez, yorulmaz, görülmez, işitilmez. Yalnızca mistik yolla kavranabilir." [96] Burada görülüyor ki Nasuhi karakteri maneviyata sığınarak, kendi çıkışsızlığından sıyrılıp huzuru yakalamak istemektedir. Semih Kaplanoğlu filmlerinde karakterlerin içinde bulundukları bu çıkışsızlık hali, manevi gerçekçilik tarzının hem sinemasal anlatı dilinde, hem de filmlerde ana tema olarak ele alınmasında etkendir. Burada amaç, "insanın içsel (tinsel) özgürlüğünün ve buna bağlı olarak

[94] Pinyin yazımı Çin alfabesindeki sembolleri Latin alfabesine uyarlamak için geliştirilmiş ve Çin Halk Cumhuriyeti Tarafından 1979 yılında resmen kabul edilmiş sistemdir.

[95] T. Izutsu (2001). *Tao'culuktaki anahtar kavramlar: İbn Arabi ile Lao - Tzu ve Çuang - Tzu'nun mukayesesi*. (Çev: Ahmed Yüksel Özemre), İstanbul: Kaknüs Yayınları, s. 142.

[96] Gül, A. (2006). *Bir din olarak Taoizm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, s. 24.

yaşamdaki anlam arayışının pek çok şeyden daha önemli ve acil bir sorun olduğunu" [97] göstermektir.

Semih Kaplanoğlu'nun ilk uzun metrajlı sinema filmi *Herkes Kendi Evinde*, "klasik anlatı tarzına sahip filmlerin içerdiği, belirginlik, gerçeklik, çizgisel yapı ve kapalı son özelliklerine sahiptir." [98] "Zaman, olayların birbirini izledikleri sonsuz bir ortam olarak düşünülen soyut bir kavramdır." [99] Bu anlamda filmde de 'zaman' kronolojik biçimiyle imgeyi belirler; yani geçmiş, gelecek ve şimdi bir çizgide seyreder. Yönetmen Kaplanoğlu da filmin şöyle olduğunu belirtir:

> "Herkes Kendi Evinde" daha konuşkan bir film. Konuşarak derdini anlatmaya çalışıyor, daha sıcak sayılabilir. Aidiyet duygusu, nerdeyiz? nereliyiz? gibi bir meseleyi kendi içinde taşıdığı için. Teknik olarak da daha sıcak, kamera hareketleri var. Geniş alanlar, dış çekimler var. Karakterlerden de gelen farklı bir etki var." [100]

Sinema aynı zamanda "hem 'modern' bir sanat olarak duyulur plastik (ikonografik) bir güçtür; hem de Aristoteles'in Poetika'da belirlediği dramatik konular ve kişilik tiplemeleri ve olay ardışıklığıyla bir popüler hikaye anlatma makinesidir." [101] Sinematografik metin ayrıca "aynı oranda hem gizli, imlerden oluşturulmuş, hem de anlamın doğrudan metne kaydığı gizli olmayan metin şeklinde ele alınabilir." [102]

---

[97] Savaş (2003), s. 52.
[98] S. Blandford ve J. Hillier (2004), s. 9 - 10.
[99] A. Cevizci (1999). *Felsefe* sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları, s. 943.
[100] M. Arslan (...). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Sinematografik dil her geçen gün kayboluyor. Diha. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.07.2011)
[101] Gönen (2008), s. 38.
[102] Lotman (1986), s. 89.

Semih Kaplanoğlu sinemasının ilk belirtilerini, yönelimlerinin ilk işaretlerini taşıyan bu filmin ardından yönetmen, sadeleşmeye doğru kayma eğiliminde bir sinema dili geliştirir.

3.7.2. Meleğin Düşüşü (2005)

Filmde, bir otelde temizlik görevlisi olarak çalışan genç bir kızın (Tülin Özen), babası (Musa Karagöz) tarafından tacize uğraması nedeniyle, içine düştüğü sıkıntı, kısır döngü anlatılır.

Zeynep karakteri içinde bulunduğu durumun çaresizliği karşısında içine kapanmış, üzgün bir hâlet - i ruhiye içinde yaşamını sürdürür. Gün gelip her şeyin değişmesini umar; bunun için de sürekli dua eder. Yaşadığı utançtan arınmak için türbelere gider, adaklar adar; maneviyata sığınır. Türbeler, yatırlar, mezarlar, sıkıntılı anlarda insanların en çok gittiği kutsal mekanlardır. Karakterin içinde bulunduğu çıkışsızlık hali bu manevi yerleri ziyaret etmesinde etkendir.



Fotoğraf 4: Zeynep her şeyi değiştirecek olan bavulla.

Şehrin bir başka yerinde yaşayan Selçuk (Budak Akalın), karısının ölümünün ardından kıyafetlerini biri aracılığıyla Zeynep'e verir. Her şeyi değiştirecek olan da içinde kıyafetlerin bulunduğu bu bavuldur. Ölen kadının giysilerinin neden olduğu gelişmeler sonucunda Zeynep, farklı bir hayata başlar.

Fazlalıklardan arındırılmış, yapay ışık kullanılmamış, sadeleşme eğiliminde bir sinema dili ile minimal anlatım tarzı benimsenir; oyuncu performansları ve diyaloglar oldukça doğaldır. Ağır ve karanlık bir öykü boğucu bir kurgusal yapı ile aktarılır.



Fotoğraf 5: Zeynep ve babası. Patates soyma sahnesi.

Film durum kavramaya yönelik bir dil kullanır; "çatışma içeren durumlar sergileyip anlatı mantığı içinde bunları çözen, belirli bir sonuca ulaştıran bir yapı izlemek yerine hiç bir yere varmayan, çözüme kavuşmayan, sıradan, gündelik durumlara odaklanılır." [103] Hikayenin ifade edilmesinin anlamı, "sinema gibi davranışçı sanatta 'gösterme' dir. 'Gösterme'nin analizi ise, bizi insan ilişkilerine götürür. Hikayelendirmenin mantığı insan ilişkilerinin başlangıç, gelişme ve sonuç olarak nasıl başladığı geliştiği ve sonlandığını 'göstermekten' oluşur." [104] Semih Kaplanoğlu sinemasında 'gösterme' kavramı,

[103] Suner (2006), s. 125.
[104] http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/21_cilt/cekic.pdf (Erişim Tarihi: 03.12.2010)

karaktere odaklanan ve karakteri anlamamıza olanak tanıyan bir seyir izler. Kaplanoğlu bunu şu şekilde ifade eder:

> "Benim yapmak istediğim, karakterin sıradanlığını ve o sıradanlık içindeki biricikliğini, eşsizliğini göstermek. Karakteri yüceltmeden, zaaflarından arındırmadan ama karakteri sadece zaaflarından ibaretmiş gibi de göstermeden..." [105]

Sessizlik üzerine kurulu olan film, bu halin ağırlığını ve sıkıntısını aktarabilmek adına etkili bir sinema dili sunar. Sanki konuşulmayan şeyler daha önemlidir ve her şey de konuşulamaz. Bu anlamda sinema, dilin mahkumiyetinden insanı kurtaran bir sanattır. Zeynep'in duygularının ne olduğu, ne düşündüğü tam olarak kestirilemez. Şehrin farklı mekanlarında, birbirlerinden habersiz, hayatlarını büyük bir çaresizlik içinde yaşayan Selçuk ve Zeynep karakterlerinin içlerindeki sıkıntı dolu atmosfer yaşadıkları evlere de yansır. Zeynep, İstanbul'da köhne bir gecekonduda babası ile birlikte yaşar, Selçuk da kendisini ve karısını karanlık bir eve mahkum etmiştir.

> "Mekanların görsel olmaktan ziyade filmin anlattığı hikayeye çok uygun ve örtüşük olması gerektiğine inanıyorum. İlginç yerleri bulma, oraları keşfetmek değil derdim, hikayemle örtüşsün yeter." [106]

Filmde 'zaman'ın döngüsü vurgulanır; zaman görünür kılınır. İnsanın kendi 'iç saati' sorgulanır. "İmge, kendisi için en yüksek belirlenim olan zamansal boyutun yasaları ile çalışmaya başladığında, saf bir sinema için gereksinim duyulan zaman imgesi ortaya çıkar." [107] İzleyici film üzerine düşünmeye davet

---

[105] Şirin (2010), s. 102.

[106] G. İşeri (2007). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Yarattığım karakter beni nereye sürüklerse... Birgün Gazetesi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.07.2011)

[107] Sütçü (2005), s. 158.

edilir. Zaman kavramını seyirciye aktarmayı önemli gören Semih Kaplanoğlu, zaman ve sineması üzerine şunları dile getirir:

> "Sinemanın zamanla bir ilgisi olduğunu düşünüyorum. Ayrıca zamanın insanı bir şekilde farkında olmadan yönettiğini de düşünüyorum. Çünkü zaman sınırlı bir şey. Ölüm var, ölüm devreye girince zaman kavramı bambaşka bir nitelik kazanıyor. Zaman duygusunu seyirciye geçirmeyi önemli buluyorum. Zaman yavaşlık getiriyor olabilir. Biz bu çağda zaman duygusunun kaybolmasını ister gibi yaşıyoruz. Parçalıyoruz kesiyoruz bölüyoruz. Ama "hız" göreceli bir şey, "zaman" kozmik bir şey ve devam ediyor. O kozmik zamanı seyirci hissetsin istiyorum." [108]

Zaman, sezgicilik felsefesinde 'homojen' ve 'heterojen' ifadeleri ile tanımlanır. Dış dünyaya ait zaman homojen zamandır. Homojen zaman "eşit aralıklarla bölünerek ölçülebilir, sayılabilir ve mekanlaştırılmıştır. Homojen zamanı düz bir çizginin üzerindeki noktaların toplamı oluşturur. Diğer zaman ise heterojen zamandır. İnsanın içsel yaşantısında bilince özgü olan zaman yani süredir. Süreye sezgi yoluyla ulaşılır." [109] Bergson'a göre "gerçek zaman anlayışı doğa bilimlerinde geçen, bilimin icat ettiği saatle ölçülen zaman anlayışı değildir. Bu zaman anlayışı zamanı durağan olarak ele alır. Gerçek zaman olan süre ise somuttur ve bizim yaşantımızın ürünü olan, şuur tarafından deneyimlenen zamana karşılık gelir." [110] Bu zamana Bergson 'süre' demektedir ve sürenin ölçülemeyeceğini belirtir.

---

[108] Ö. Binol (2010). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: 46 yıl sonra mutluluk yaşattı. Yeni Asır Pazar. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 06.07.2011)

[109] Öztürk (2007), s. 43.

[110] Öztürk (2007), s. 1.

Kutsal kitaplardan simgeler ve metaforlar üzerine kurulu bu filmin en belirgin teması cennetten kovulan melek üzerinedir. Kur'an cennetten kovulan tek meleğin şeytan olduğunu bildirir. Cennetten kovulma nedeni de insana secde etme emrini yerine getirmemesidir.

Bir başka okuma ile denebilir ki; Zeynep'in suç işlemesi, insanlığın ilk suçuna gönderme yapar. Yılan kılığında Havva'nın karşısına çıkan şeytan, ona elma yedirerek cennetten kovulmasına yol açar. Cinselliğin ve özgürlüğün farkına varmak, dünyaya düşüşü de beraberinde getirir. Zeynep de bavuldan çıkan genç bir kadına ait eşyaları denerken cinselliğinin farkına varır, bu kadının ruhunun kendisini ele geçirmesine izin verir ve kişilik değişimine uğrar. Masumiyet yitirilir ve 'melek düşer'. Zihnimizdeki melek imgesi kesintiye uğrar. Seyirci iyi ve kötünün ne olduğu sorusu ile yalnız bırakılır.

Eski Yunan tragedyalarında bireyin iradesini hiçe sayan bir kadercilik ve Türk sinemasındaki melodram örneklerinde "bireyin kuşatıldığı şartlara tutsak oluşu, hem de teslimiyetin miskinlik biçiminde algılanışı söz konusudur." [111] Yönetmen'in kadere yönelik anlatımı ise şöyledir:

> "Zeynep özgürleşmesini, sadece bedensel değil kafasının içindeki özgürleşmesini, böyle ifade etti. Tabii bu durumda işlediği suçun cezasını çekmeyi kabullendiğini de herkese gösteriyordu. Bir anlamda kaderine rıza gösteriyordu. " [112]

Bu durumda 'iç huzuru' elde etmemizi sağlayacak her türlü eylem bizim kaderimizdir denebilir mi? Zeynep'in genç bir kadına ait modern giysileri giymesi, onun için yeni bir yoldur. Babasından tokat yer ve bu tokat içindeki tüm sıkıntıyı, açmazı, çaresizliği açığa çıkarır ve Zeynep, bir şeyleri değiştirmek

[111] Yalsızuçanlar (2007), s. 143.
[112] Şirin (2010), s. 103.

için müdahalede bulunur. Onun kaderi aslında özgürlüğünü elde etmek için seçtiği bu yol olabilir mi?

Semih Kaplanoğlu sinemasında 'kader' kavramı bir kabulleniş, bir çıkmaz, bir kaybetme hali olmaktan ziyade; karşı konulmadığı sürece sıkıntıların, açmazların, çaresizliklerin çözüme kavuştuğu, yani huzurun elde edildiği bir olgu olarak aktarılır.

Filmde 'anne' figürünün olmayışı da, tüm yaşanılanlarla olan ilgisi açısından dikkat çekicidir. Belki de 'annenin varlığı', 'yitirilmemiş oluşu' tüm bu olumsuzluğun önüne geçebilecek kadar önemlidir. Anne'nin yokluğu 'huzur'un olmayışı ile bir tutulur. Huzuru yeniden elde etmek, Zeynep karakterinin tek başına üstlenmesi ve 'her ne şekilde' olursa olsun gerçekleştirmesi gereken bir eylem gibidir.

Film bir 'mutlu son' sunmaz izleyiciye. İstanbul'a karşı duran çırılçıplak bir kadınla, Zeynep karakteri ile sonlanır film. Tutsaklık, çıkışsızlık, iyi ve kötü 'gösterilir'. Yönetmen, bu sahne üzerine şunları söyler:

> "O sahneyi ben meydan okuma olarak yorumluyorum. O bir meydan okuma. O meydan okumayı donduruyoruz. O kız intihar mı etti, o çok önemli değil. Çünkü diğer türlü olsa, başka bir anlam çıksın istesem, kız aşağı atlar. Bütün bir şehir var karşısında. Oradaki duruş önemli. [113]

[113] M. Arslan (...). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Sinematografik dil her geçen gün kayboluyor." Diha. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 05.07.2011)

Semih Kaplanoğlu bir söyleşisinde *Meleğin Düşüşü* filminde iki ressamdan çok etkilendiğini belirtir; bunlardan biri Vermeer ve diğeri Balthus'tur. [114]



Fotoğraf 6: The Milkmaid, Vermeer - Rijksmuseum, Amsterdam [115]

17. yüzyılda yaşamış olan ünlü ressam Vermeer'in yapıtlarında özellikle kadınlar gündelik işlerini yaparken betimlenir. Nesneler ve insanlar arasında kurulan bir bağ söz konusudur. Vermeer "günlük ev işleri ile uğraşan kadın figürlerini resmettiği eserlerinde ev yaşamındaki saygın pozisyonlarını belirterek kadını yüceleştirmiştir." [116] Vermeer'in kadın figürleri "döneminin diğer resimlerindeki kadın figürlerinden farklı olarak 'teatral' bir görünüme sahiptir. Kompozisyonun kuruluşuna göre figürler, o kompozisyonu tamamlamak için bir duruşa ve bakışa sahip olmak zorundadır, [117] "böylelikle figürler, Gombrich'in de belirttiği gibi, 'natürmort' konumuna gelmektedir: '*Vermeer'in tabloları, içinde insan da bulunan gerçek ölü doğa*

[114] A. Taşçıyan (2005). Kader, ruhaniyet ve işçi sınıfı. Milliyet Sanat. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.05.2011)
[115] http://www.gbt.org/gallery.html (Erişim Tarihi: 20.08.2011)
[116] S. Alpers (1997). *Picturing Dutch culture*. London: Cambridge University Press, s. 66.
[117] G. Helsing (2004). Vermeer'in İncileri. *Sanat Dünyamız*, (91), 42.

resimleridir.'" [118] Bu nedenle resimlerde dinamizmden söz etmek olası değildir. Vermeer'in resimlerindeki şiirsel havanın en önemli nedeni ışığın kullanım tarzıdır. Genellikle "soldan, açık bir pencereden gelen ışık, nesneler ve figürler üzerinde ışıltılı bir parlaklık oluşturmasının yanısıra, nesne ve figürlerin mekanla bütünleşmesine sebebiyet verir. Bu ışık, doğal bir kaynaktan gelen ışıktır." [119]



Fotoğraf 7: Therese, Balthus Metropolitan Museum of Art. [120]



Fotoğraf 8: Zeynep bavuldan çıkan genç bir kadına ait giysileri denerken.

Kaplanoğlu, 20. yüzyılın son ressamı Balthus'un da resimlerindeki iç mekanlardan, figürlerin duruşundan ve bu figürlerdeki ruhaniyetten etkilendiğini dile getirir. "Onun resimlerinde çocuklukla yetişkinlik arasındaki genç kızların kayıtsız ama aynı zamanda hem melek, hem de garip, belirsiz bir cinsellik imgelemi var. Ben bu resimlerde cinsellikten çok manevi bir şey

[118] E. H. Gombrich (1980). *Sanatın öyküsü*. (Çev: Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 341.
[119] Yılmazkaya, G. (2008). Vermeer'in resimlerindeki simgesel anlamlar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, s. 33.
[120] http://artchive.com/artchive/B/balthus/balthus_therese.jpg.html (Erişim Tarihi: 20.08.2011)

gördüm." [121] diye belirtir yönetmen. Şiirsel iç mekanlar, sessiz manzaralar, yalnız ve çıplak genç kız figürleri, gerçeğin farklı boyutlarla aktarımı ve düşler dünyası ressamın üslubunu yansıtan niteliklerdir. Balthus sanatının dayanağı 'kötücüllüğün' sıradan, gündelik işlerin içinde aktarımı üzerine kurulmuş olmasıdır.

3.7.3. Yusuf üçlemesi: Yumurta (2007)

Yumurta, *Süt* ve *Bal* üçlemesinde Yusuf karakterinin derinine inmemizi sağlar yönetmen. Her film üçlemenin bir parçası, aynı zamanda da birbirlerinden bağımsız yapımlardır. *Yumurta*, üçlemenin ilk ve kronolojik olarak son filmidir. Annesinin ölümünden sonra doğduğu kasabaya dönen bir şairin hayatla hesaplaşmasını konu edinir.

Üçlemeye kronolojik olarak son filmle başlayarak yönetmen, sonu önceden bildirip, başa doğru giden bir anlatım tarzı benimser. Yusuf'un hikayesini onun çocukluğuna doğru giderek izlemek, bir karakterin nasıl şekillendiğini de izleyicinin görmesini sağlar. Ayrıca üçlemede Türkiye'nin farklı coğrafyalarında gençliğini, çocukluğunu ve yetişkinliğini izlediğimiz Yusuf karakterinin farklı kültürlerde yetişmesine rağmen özünde bir olması, yönetmenin insanın yapısı itibariyle birliğini gösterme amacını taşır. Yönetmen şu şekilde ifade eder:

> "Bir karakter üzerine film yapmak istedim. Bir karakter üzerine yoğunlaştığında, derinine indiğinde, onun ortak özelliklerini görüyorsun. Yusuf'un Karadeniz'de, Ege'de, vesaire bir yerde olduğunu değil, insan olduğunu görüyorsun. Bu filmi yaparken

[121] R. Kıraç (2005). Beyazperdeye melek düştü. Turkuaz. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.05.2011)

hepimizin aslında bir şeyin parçası ve bir olduğunu verebilir miyiz derdim vardı her zaman." [122]

Üçlemedeki diğer filmler *Süt* ve *Bal* adını taşır ve *Yumurta*'nın başkahramanı Yusuf'u 17 - 18 yaşlarında bir delikanlı ve bir çocuk olarak karşımıza getirir. Bu da zaman kavramına ayrıca değinmeyi gerektirir.

Bergson geçmişi süregelen ve şimdiye doğru uzanan bir gerçeklik olarak kabul eder. Geçmişin de "anımsama aracılığı ile yaşandığını" [123] belirtir. Bergson için zaman yaşamın merkezi olduğundan; geçmiş önemlidir. Geçmiş sürekli olarak şimdiye yedirilir. Geçmişi şimdiye bağlamak ve bu uyum çerçevesinde geleceğe bakmak özgürlük kaynaklarından biridir çünkü evren her şeyin kesin çizgilerle ayrıldığı bir sırasal düzen içinde değil, geçmişin şimdiki zamanla birleşip geleceğe uzandığı bir evrim anlayışıyla ele alınmalıdır. Bergson'un sözünü ettiği süre "arka arkaya gelen 'an'lardan meydana gelmez, bir bütün halinde hem geçmişi geride bırakmayan, hem de geleceği yaratan bir durum arz eder." [124]

'Ben'in varlığının bölünmez parçası 'geçmiş'tir ve tek bir evreden oluşmaz. Hiç bir zaman 'ben'in varlığından ayrılmaz geçmiş; insan her zaman kendi geçmişine bağlı olarak ilerler. *Yumurta* filminde Yusuf karakteri de ancak kasabaya geri döndüğünde, geçmişle yüzleştiğinde ve barıştığında bu uyuma ulaşabilecektir. Kaplanoğlu burada insanın geçmişiyle bir bütün olduğunu hatırlatır, çizgisel zaman anlayışında olduğu gibi 'geçmişinden ayrı tutulan insan' kavramını eleştirmek ister. Bu nedenle de izleyici önce 'olmuş olanı'

[122] S. Akbıyık (2010). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Bir boşluğa düşüyorum. Star Ajanda. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 06.07.2011)
[123] S. Kern (1983). *The culture of time and space*. Massachusetts: Harvard University Press, s. 43.
[124] M. S. Aydın (1990). *Din felsefesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, s. 51.

görür, olacak olanı değil. Semih Kaplanoğlu da *Bal* (2010), *Süt* (2005), *Yumurta* (2007) üçlemesine neden önce *Yumurta* filminden başladığını şöyle ifade eder:

> "Sondan başlamamın sebebi bir tür geriye dönüş ama bir geriye dönüşten ziyade aslında şimdiki zamanımızı meydana getiren geçmişin, meselelerini keşfetmek, anlatmak, algılamak anlamında kullandım." [125]



Fotoğraf 9: Yusuf çevresine donuk ve iletişimsiz.

Yumurta filminde Yusuf karakterini çevresine donuk ve iletişimsiz bir insan olarak tanırız. Cenaze için büyük şehri terkedip Tire'ye giden Yusuf aile evinde kalan, uzak akraba Ayla ile tanışır. Ayla, Yusuf'a annesinin bir adağı olduğunu ve bunun yerine getirilmesi gerektiğini söyler. Adak adamak, "bir dileğin gerçekleşmesi amacıyla kurban kesip yoksullara dağıtmak veya kutsal bir güce yönelik bir niyette bulunmak" [126] şeklinde tanımlanır. "Tanrı'ya saygı için yasak olmayan bir işin yapılmasını üzerine alıp yüklenmektir. Böyle bir işin

[125] G. İşeri (2007). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Yarattığım karakter beni nereye sürüklerse... Birgün Gazetesi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.07.2011)

[126] Türk Dil Kurumu [TDK] (1998). *Türkçe sözlük*. Ankara: Kurum Yayını, s. 13.

yapılmasını kendisine mecbur kılmaktır." [127] Adak hemen hemen bütün dinlerde görülmektedir. Tanrı'nın yardımını temin etmek amacı ile gerçekleştirilir. Tevrat ve İncil'de; Grek ve Latin literatüründe adaklarla ilgili ifadeler mevcuttur. Yahudilik ve Hristiyanlıkta Tanrı'nın yardımını istemek maksadıyla gerçekleştirildiği görülür. *Yumurta* filminde de çeşitli sebeplerden bir türlü kasabadan ayrılıp İstanbul'a geri dönemeyen Yusuf, adağı yerine getirdikten sonra unutmak istediği bağlarını ve ilişkilerini tekrar keşfederek kendini yeniden inşa eder.

Film seyirciyi düşünmeye davet eder. Her kare, anlatının sadeliğini, minimalizmini bozmayacak bir biçimde tek tek ele alınır. Kırsal kesim ve şehir arasındaki zamanın ritm farkı, planların kesme ritminde de kendini gösterir. İstanbul'daki kitapçı dükkanında çekilmiş olan planlar, süreleri bakımında kısadır, oysa kırsal kesimdeki planlar zamanın yavaşlığını izleyiciye hissettirme amacını taşır. "Gündüz - gece ve mevsim geçişlerinin iç içeliği kırsal kesimde zamanın akışını bir tekrar ve yineleme döngüsüne dönüştürür. Günler mevsimler geçer, her şey aynı kalır, her şey kendini tekrarlar." [128]

Yaşlı bir kadının doğada yürümesi ile başlar film. Horozun ötmesini, koyun sürüsünün yaymakta olduğu çan seslerini duyarız. Kameraya, izleyiciye doğru yürür yaşlı kadın; bir süre bekler, çevresine bakınır. Daha sonra arkasını döner ve uzun çekimle gidişi sinema ve zaman arasındaki ilişkiyi anımsatır. Modernist sinema "eylemsel ve kurgusal hikayeden çıkarak imgelerin, anın, seslerin ön planda olduğu bir biçime kavuşmuştur. Deleuze buna 'kristal imge' adını verir. Kristal imge de doğal olarak sesi ve görseli ön plana çıkaran sabit

[127] Ö. N. Bilmen (1996). *Büyük İslam ilmihali.* Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, s. 302.
[128] Suner (2006), s. 109.

karelerin önemini arttırır." [129] "Deleuze'ün tüm felsefesini 'kavram ve duyum çerçevesinde gelişen bir metafizik' olarak adlandırmak mümkündür." [130]



Fotoğraf 10: Kadraj derinliği, kadraj içi, kadraj dışı
film boyunca izleyiciye aktarılır.

Nesneler dünyası "bir görünen, bir de görünmeyen olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu anlamda kameranın gözü herhangi bir nesne üzerine çevrildiği sürece, hem neyi gördüğü hem de objektif için neyin 'var olmadığı' sorusu ortaya çıkacaktır." [131] Beyaz perde "dört yandan ve yüzeyden sınırlıdır. Film dünyası varlığını bu sınırların içinde sürdürmektedir. Ancak bu dünya perde yüzeyini öylesine doldurmaktadır ki, her zaman sınırlarının dışına çıkılabileceği kanısını uyandırmaktadır." [132] Kadraj içi, kadraj dışı ve kadraj derinliği film boyunca izleyiciye aktarılır. Sanatsal uzayı dolduran görüntülerin bu uzayın dışına çıkma ve sınırları aşma uğraşı özellikle sinema sanatında oldukça güçlüdür. Semih Kaplanoğlu şöyle ifade eder:

> "Kurduğumuz çerçevenin içiyle birlikte, dışı da çok önemli benim için. Çünkü bir şeyi gösterdiğiniz zaman bir şeyi de

[129] H. Akbulut (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak*. İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 41.
[130] Sütçü (2005), s. 28.
[131] Lotman (1986), s. 36.
[132] Lotman (1986), s. 116.

göstermiyorsunuz, birçok şeyi birden göstermiyorsunuz. İşte o göstermediğiniz şeylere de işaret etmek gibi dertlerim var." [133]

Yumurta iç dünyaya ait bir film, içebakışsal bir yolculuktur. Öze ve ruha ulaşmaya çalışan bir sinema anlayışı benimsenmiştir. Sessiz ve doğal karakterler, hal dilini ortaya koyar. Duygular, gömülmüş anılar, pişmanlıklar yavaş yavaş kendini hissettirir ve baş karakterin suskunluğuna ve kaybolmuş bakışlarına yansır. Görünür sessizlikler filmin atmosferini belirler. "Deleuze'e göre klasik sinemanın yapı taşı olan eylem, modernist sinemada yerini görmeye bırakmıştır." [134]



Fotoğraf 11: Göl sahnesi. Yusuf ve Ayla.

Göl sahnesi epik tarz içinde üretilen filmlerin sahip olduğu ifade gücünü fazlasıya yansıtır. Gölcük, sislerin ardından düşsel bir görünüme bürünür.

[133] S. Aytaç ve A. Çiftçi (2009). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Anın içine bir an daha açmak.... Altyazı Dergisi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 02.07.2011)

[134] Sütçü (2005), s. 65.

Sinema kuramcısı Bazin'e göre "gerçekle düşsel arasındaki diyalektik ilişkiyi kavrayan yönetmenler, olağandan düşseli oluşturabilirler." [135] Bu sahnede de kamera devinimde bulunmayarak izleyiciyi sanki sisli bir fotoğrafla karşı karşıya getirir ve olağandan düşseli oluşturur. Göl ve onu çevreleyen dağlar arasında Ayla ve Yusuf vardır. "Bir anlamda saf sinema olarak da adlandırabileceğimiz bu yaratılarda, çoğu zaman bir kahraman üzerine kurulmayan, buna karşılık insanın kendisiyle, diğer insanlarla ve tabiatla ilişki kurma isteğini yansıtan bir ilişkiler yumağı vardır. " [136]

Sabit planlar seyirciye düşünme zamanı verir. Kırsal kesim beraberinde yavaşlığı getirir ve bu yavaşlık, görüntülerin ilettiği sembolleri anlamlandırmaya zaman tanır. Sezgicilik felsefesinde "saf olan süre, şimdiki hal ile evvelki haller arasında bir ayrım yapmaksızın kendini serbestçe yaşamaya bıraktığı zamanlardaki şuur hallerinin aldığı, kesilmeksizin sürme şeklidir." [137] Bergson şuur problemi üzerinde önemle durur. Felsefese sözlüğü tanımında; şuur genel olarak "insanda farkındalığın, duygunun, algının ve bilginin merkezi olarak kabul edilen yetidir. Öznenin kendi üzerine dönüp, kendisini kendi düşüncesi ile kavraması, kendine bir nesne olarak dışarıdan bakması durumudur. Kendi içimizde ya da kendi dışımızda geçen bir şeye ilişkin sezgi" [138] olarak tanımlanır.

"Zaman ve mekan kaymaları, gerçeküstü sıçramalar, imlemeler, soyutlama ve kaymalar, filmsel gerçekliğin sahip olduğu anlatım imkanları arasındadır. Geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanı birleştirebilir, birbirinden farklı mekanlar

[135] Yalsızuçanlar (2007), s. 52.
[136] Sözen (2007), s. 65.
[137] H. Bergson (1990). *Şuurun doğrudan dogruya verileri*. (Çev: M. Şekip Tunç), İstanbul: M.E.B. Yayınları, s. 94 - 95.
[138] Cevizci (1999), s. 145.

arasında geçişler ve birliktelikler oluşturulabilir sinemada." [139] Hayatın gerçek ritmini iletmeye yönelik bu sinema anlayışında, farklı mekanlarda bastıran uyku, sesleri ile saatler mekana bağlı süreden farklı olarak gelecek ile geçmiş arasında bir ayrımın yapılmadığı, insanın kendi kendisini yaşadığı anlara özgüdür. Zihinsel olanla ilişkilendirilen zaman imgesi, tamamen düşüncenin kendisine gönderme yapar.

Bu hareket noktasından "bilinen iki tarz zaman anlayışı ile karşılaşıyoruz. Biri doğal, döngüsel diğeri; geçmiş, şimdi, gelecek boyutlarını, ilerleyen ama geriye dönmeyen bir çizgi üstüne oturtan çizgisel zaman kavrayışı." [140] "Zamanın harekete tabi olarak, art arda gelme ile açıklandığı ilk felsefi zemin, antikçağ felsefesidir. Antikçağ felsefesinde hareket, 'değişim'in kendisinden yola çıkarak art arda gelen ansal yer değiştirmeler olarak tanımlanır." [141] Kendi kendine yeten birimlerin peş peşeliğinden, gelecekten doğup gelen ve bireye kendini gösterdikten sonra geçmişte kaybolup giden bir 'şimdi' ler dizisinden meydana gelen [142] ve nihayetinde de tamamıyla ölçmeye dair olmak üzere, hareketin sayısıyla veya içinde olayların geçtiği şeyle özdeşleştirilir. [143] Zaman diye bir olgudan söz edilebilmesi için "bir olayın ve değişimin olması gerekir. Olay ve değişim yoksa zaman kavramından söz edilmez. Olay ve değişime bağlı olarak saat zamanının belirlenmesinde süreklilik şarttır. Bir olay ya da nesneden meydana gelecek değişikliğin süreklilik izlemesi gerekir. Süreklilik, zamanı anlaşılabilir ve kavranabilir, hatta ölçülebilir kılar." [144]

---

[139] Yalsızuçanlar (2007), s. 71.
[140] A. Cengizkan vd. (2003). *Zaman'ın kitabı*. İstanbul: YGS Yayınları, s. 14.
[141] Sütçü (2005), s. 137.
[142] S. Mullhan (1998). *Heidegger ve 'Varlık ve zaman'*. (Çev: Kaan Ökten), İstanbul: Sarmal Yayınevi, s. 247 - 248.
[143] Heidegger (1996). *Aristoteles, Augustinus, Heidegger: Zaman kavramı*. (Çev: Saffet Babür), Ankara: İmge Kitabevi, s. 63.
[144] L. Kılıç (2003). *Görüntü estetiği*. İstanbul: İnkılap Yayınları, s. 75.

Bergson, "zamanı gerçek anlamda ele alan ve zamanı felsefenin odak noktası yapan tek filozoftur." [145] Ona göre gerçek zaman saatle ölçülen zaman değildir. Bu anlayışta zaman durağan olarak ele alınır ancak gerçek zaman şuur tarafından deneyimlenir. Bu zaman Bergson tarafından 'süre' olarak adlandırılır ve süre ölçülemez. Süre'nin bilgisine de ancak sezgi ile varılabilir. Artık art arda gelmeyle tanımlanamayan zaman, iç duyunun biçimi olarak sunulur. Hayat içersinde akıp giden süreyi bilen tek bir sezgi vardır o da metafizik sezgidir.

Yusuf kasabaya döner ve geçmişi ile yüzleşir. Aynı zamanda da hep 'gitme hali' içindedir. Cenazeden sonra bir an önce gitmek ister ancak bunu bir türlü başaramaz. Bu da gerçeküstü bir takım engellemelerin olduğunu düşünmemizi sağlar. Mistisizm terimi ile tanımlanabilecek bu müdahaleler, "evrenin ve yaşamın aşkın bir anlamı olduğuna inanma şeklinde açıklanabilir." [146] Geride bırakmaya çalıştığımız yerleri, insanları, duyguları, deneyimleri ısrarla karşımıza çıkaran mistik bir gücün varlığını duyumsamaktır bu. "Felsefede mistisizm, aklın kavrayamayacağı gerçekleri mistik sezgi ile bilmek anlamına gelir." [147] Sezgiciliğin kurucusu Henri Bergson da sezgiyi, "mutlakı kavrama yetisi olarak kabul eder." [148] Mutlak'ın tecrübe edilmesi sezgi ile mümkündür. "Sezgi gerçek ilmin, gerçek sanatın ve gerçek felsefenin kaynağıdır." [149]

---

[145] Öztürk (2007), s. ii.
[146] E. Eşel (2009). Dini ve mistik deneyimlerin muhtemel bilişsel ve nörobiyolojik düzenekleri. *Klinik Psikofarmakoloji Bülteni, 19,* (2), 194.
[147] Güngör (1982), s. 17 - 18.
[148] O. Hançerlioğlu (1993). *Felsefe ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 76.
[149] F. Mayer (1992). *Yirminci asırda felsefe*. (Çev: Vahap Mutal), İstanbul: Dergah Yayınları.

Eski hayatına dönmek için yola çıkan Yusuf'un gidişi önce eski arkadaşı Cevdet, sonra eski sevgilisi Gül tarafından engellenir. Yusuf son bir kez geri dönmeyi denerken karşısına çıkan Kangal köpeği ise kaderin belki de en belirgin halidir; kader görünür hale gelir. Bir bakıma Yusuf'un annesi, adakla beraber, oğlunun kaderine müdahale etmiştir. Annenin Yusuf'tan kurban kesmesini istemesi, Yusuf'un yuvasında geçireceği zamanı uzatmak amacını taşır.



Fotoğraf 12: Yusuf'un ormanda bir ağacın dibinde uzanması.

Yusuf'un ormanın derinliklerinde bir ağacın dibinde uzanması ana rahmine dönme isteğini, doğayla yeniden bir bütün olma arzusunu, ölmeyi ve yeniden doğma isteğini yansıtır. Cenaze günlerinde saksıya dikilmiş çiçeklerle dolu, böylece ölülerin manevi varlıklarını sürdürmelerine olanak tanınan bir oda ölümün ve yeniden dirilişin de gerekliliği üzerine bir metafordur.

Sanatın amacı da "herhangi bir nesneyi yalnız yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir duruma getirmektir." [150]

Kuyu simgesi de hafızanın derinliklerinde varlığını koruyan kaçmak istediğimiz her şey, çaresizlik, çıkışsızlıktır. "Rüyada gördüklerimiz abartılı ve saçma da olsa ardında her zaman bir gerçek gizlidir." [151] Sinemanın metafizik alana geçmek için bir yol olduğunu düşünen Semih Kaplanoğlu rüya konusuna şöyle değinir: "Rüyaların kurgusu, rüyalardaki algı; bunlar bana çok önemli geliyor ve izleyicinin de beslendiği ve anlamlandırdığı ya da anlamlandıramadığı bazı şeyler de rüyanın etkisi altında çok büyük bence". [152] Yusuf'un rüyalarına giren de bu kaçmak istediği çocukluğunun kuyusudur.

Tavuk yumurtası da Yusuf ile taşra arasındaki bağın simgesidir. Kümeste yumurta olmadığı sürece bu bağ da mevcut değildir. Ancak tavuk yumurtladığı zaman oluşacak ve aydınlığa kavuşulacaktır. Ayla'nın Yusuf'a kümesten bir yumurta getirdiği son sahne de bu aydınlığın habercisidir.

---

[150] Lotman (1986), s. 23.

[151] Yalsızuçanlar (2007), s. 60.

[152] S. Aytaç ve A. Çiftçi (2009). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Anın içine bir an daha açmak.... Altyazı Dergisi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 02.07.2011)



Fotoğraf 13: Ayla ve Yusuf.

Böylece vefat eden 'anne' nin ölmeden önceki dileği üzerine yerine getirilen adak; kutsal olana, görünmeyene yönelik niyet, görünenin ardındaki manevi alanın varlığı, Yusuf'un şehre geri dönememesi, geride bıraktıkları ile yüzleşmeye zorlanması ve sonunda huzuru elde etmesi; 'kader'i yine yaşanması, katlanılması gerekli olan sıkıntı, çıkışsızlık, çaresizlik kavramları ile değil, karakterin iç uyumu elde ettiği olgu çerçevesinde aktarmıştır.

3.7.4. Yusuf üçlemesi: Süt (2008)

Süt filminde *Yumurta*'daki şair Yusuf'un ilk gençliğine tanık oluruz. Liseyi bitirmiş ancak üniversiteyi kazanamamıştır. Kendi çaresizliği, güçsüzlüğü, çıkışsızlığı, açmazları ile baş başa kalan 17 - 18 yaşlarında, geçimini sağlamakta zorluk çeken, suskun bir genci izleriz.



Fotoğraf 14: 17 - 18 yaşlarında Yusuf.

Filmde duygular, ruhsal yapı, düşünceler tümüyle görsel anlatımla aktarılır. Uzun planlar, sabit kamera, ışığın kullanım tarzı yoğun bir atmosferi de beraberinde getirir ve anlatıma odaklanmaya olanak tanır.



Fotoğraf 15: Ağaca tepetaklak asılmış bir kız.

Filmin ilk sahnesinde görülen ağaca tepetaklak asılmış bir genç kızın (Tülin Özen) ağzından çıkarılan yılan şeytanla, kötülükle özdeşleştirilebilir ve bu sahne, kötülüklerden arındırma ayini olarak yorumlanabilir. Anadolu'da her evin bir yılanı olduğuna inanılır. Yılan sütün yani saflığın ve temizliğin tehdidi gibidir. Eski Ahit'e bakılırsa Havva'ya yasak meyveyi veren şeytan'ın kendisini simgeleyen de bir yılandır. Yusuf, annesi ve evdeki yılan arasında bir üçgen kurulur sanki. Süt, çocuk masumiyetini ve anne ile olan göbek bağını temsil eder.

'Aynı olanın ebedi tekrarı' düşüncesi de Nietzsche'nin 'Böyle buyurdu Zerdüşt' kitabında, bir çobanın ağzına girmiş bir kara yılanla simgelenir. Zerdüşt, yılanı çekmeye çalışır ancak çıkaramaz. Çobandan yılanı ısırmasını ister. Çoban yılanı ısırdıktan sonra yılanın kafası kopar. Böylece çoban 'aynı olanın ebedi tekrarı'ndan kurtulmuş olur. Yusuf da ebedi bir tekrarın içindedir sanki.

Dergide yayınlanan şiirini gördüğünde Yusuf uzun bir planda, kameradan uzaklaşarak, sonsuzluğa uzanan bir yolda koşarken ve sevincini haykırırken gösterilir. Yolun sonu belli değildir ancak yine de önüne serilen bir çıkış, 'aynı olanın ebedi tekrarı'ndan, anlık bile olsa, bir kurtuluştur.

Yusuf, yaşıtlarıyla ilişkisinde sorun yaşar. Sürekli cep telefonu ile konuşan bir kız, sokak köftecisinde bir arkadaş grubu ile beraber ama onlardan uzakta, onların 'dışında' olan Yusuf'un dünyasının, 'diğer insanlar'a olan uzaklığını görürüz. Ev, yaşanılan sokak, çevre ve Yusuf gösterilir; olaylar, anlar ve rastlantılarla her şey aslında anlatılmaktan çok Yusuf'un ruhundaki karmaşa ile sezdirilir izleyiciye. Kaplanoğlu şu şekilde ifade eder:

"Taşrada yaşamak duyarlı insanın yalnızlığını daha da arttırır diyebiliriz. Ama o yalnızlık başkalarını hor görmesinden kaynaklanmıyor. Tecride uğratılmışlıktan da kaynaklanmıyor. Çocuğun kendi kendine yaptığı bir şey. Belki taşranın döngüsü, doğası, zamanın ağırlığı, sesleri bu duyarlılığı keskinleştiriyor olabilir. Yalnız kalıp gözlem yapmak ve böylece öğrenmek, taşradaki çocuğun daha fazla zaman ayırdığı bir eylemdir." [153]

Süt'te askere alınmayan, üniversiteyi kazanamayan, kendisinden bir gelecek umulmayan Yusuf'u izleriz. Ancak Yusuf kendisine biçilmiş rollerin ve geleceğin dışında bir hayatı diler ve bunun için uğraşır.



Fotoğraf 16: Yusuf madende çalışan arkadaşına süt getirir.

Yusuf'un madenci arkadaşına süt getirdiği sahnedeki 'süt' imgesi, anne ile olan, halen yitirilmemiş, bağ çerçevesinde; 'ait olunan, 'kabul edilmesi gerekli olan';

[153] Şirin (2010), s. 150.

'kırsallığın', 'sessizliğin', 'durağanlığın', dolayısıyla da 'huzur' kavramının ifade bulduğu bir metafor olarak okunabilir. Arkadaşı Yusuf'a, daktilo etmesi ve 'Oluşum' dergisine göndermesi için, içine şiirlerini yazdığı bir defter verir. Şiir yazarak 'oluşmaya' çalışan Yusuf karakterinin de önce 'süt'le olan bağını yitirmesi gerekmektedir.

Dolayısıyla Yusuf, anne figürünün giderek silikleşmesinin, toplumsallaşmanın ve belirsizliğin sancısını çeker. Askere gitmek için sağlığı elverişli değildir, sütleri satamamaya başlar, annenin bir adamla görüştüğünü bilir; Yusuf'un ruhu artık karmaşa içindedir. Kaplanoğlu şunları söyler:

> "Taşradaki hızlı değişim, üretim biçiminde değişim, dolayısıyla hayat biçiminde değişim ve nihayet erkeklik/kadınlık halleriyle, bunların tanımları ve ifadeleriyle ilgili değişimler... Geleneksel erkek mantığının ya da varoluş halinin içini dolduran unsurlar nelerdir? Askerlik, kahramanlık, güç, yaptığın işler... Halbuki Yusuf askere gidemiyor, işi giderek günlük hayattaki karşılığını kaybediyor ve yok olmaya yüz tutuyor. Fiziksel gücünde hastalığından gelen bir araz, eksiklik var. Sanatla ilgili bir gücü var fakat o da çoğunluğun onayladığı, takdir ettiği bir güç değil. O zaman erkekliğe dair doğup büyüdüğü yerde gördüğü ve edindiği kriterlerle kendi sahip oldukları arasında sıkışıp kalıyor." [154]

[154] Şirin (2010), s. 152 - 153.



Fotoğraf 17: Yusuf sazan balığı ile.

Yusuf, anneyle kopan bağı, sazan balığı ile yeniden kurmaya çalışır. Belki de içindeki dindiremediği dürtüyü, çıkışsızlığını, kaçışlarını, çırpınışlarını yakalayıp, susturup getirmiştir annesine bu sazan balığı ile beraber, ancak annesi artık onunla değildir ve kopan bağ yeniden kurulamaz. Yusuf'un yüzündeki gülümseme ne yazık ki sonuçsuz kalır. Anne sevdiği adamın vurduğu kazı yolarken daha mutludur. Hantal ve ıslak balık ise yere düşer.

Yakaza denilen "uykuyla uyanıklık arası bir durumda akan resimler, insana rüya - hayal karışımı bir an yaşatır." [155] Filmin son yarım saatlik bölümündeki 'rüya - hayal' halinde Yusuf'un hissettiği gurur, aşağılanma, kıskançlık, ruh sıkıntısı ve hayal kırıklığı ise güçlü bir şiirsel dille aktarılır. Hayatına, geçmişine, geleceğin çıkışsızlığına dair her şey bu hal içinde duyumsanır. Deleuze, "düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan

[155] Yalsızuçanlar (2007), s. 56.

kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir biçimde bağlanıp birleşmesini zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul eder." [156] Rüya, zihnin sınırlarının düşündüğümüzden daha geniş olduğunu bize bildirir.

Descartes de sezgiyi şöyle tanımlar; "ne duyuların değişen şahitliği ne de yalancı bir hayal gücünün aldatıcı hükmüdür, saf ve dikkatli bir zihin kaymasıdır; öyle kolay bir kavrayış ki anladığımız şey üzerinde hiç şüphe bırakmaz ve zihnin bıraktığı kavramadan daha öte bir kavrama da yoktur." [157] Bu anlamda Yusuf'un bu rüya anlarında hissettikleri ve yaşadıkları her şeyden arınmış olan saf sezgiyi yansıtır; sezgi "bizi çeken içsel derinliktir." [158] İçsel derinlik ise Bergson felsefesinde iç sezgi olarak tanımlanır, zaman ve mekandan bağımsız olarak var olur çünkü sezgi iç süre ile ilgilidir. Bu sezgi üst üste gelen olaylar dizisini geçmişi, geleceğe bindiren şimdiki aralıksız ve eksiksiz sürüp gidişini sezip kavrar". [159]

19. yüzyılda Freud [160] ve onu takip eden Jung'un [161] bilimsel açıdan kendilerine göre açıkladıkları rüya anlayışları vardır; ancak, bugün için eski etkisini kaybetmiştir. Yalnız bilimde değil felsefede de rüya konusu ele alınmıştır. Bergson [162], "rüya hakkında konunun çapraşıklığına işaret ettikten sonra yol

---

[156] Sütçü (2005), s. 163.
[157] Descartes (1999) *Aklın idaresi için kurallar*. (Çev: Müntekim Ökmen),
İstanbul: Sosyal Yayınları, s. 15 - 16.
[158] C. Newfeld (2004). *Spritüel rehberlik ve sezgi*. (Çev: Nur Nirven), Dharma Yayınları, s. 139.
[159] Bergson (1959), s. 34.
[160] S. Freud (1964). *Rüya yorumu metodu*. (Çev: Ayşegül Günkut),
İstanbul: Ataç Kitabevi, s. 5 - 28.
[161] C. G. Jung (2004). *İnsan ruhuna yöneliş*. (Çev: Engin Büyükinal),
İstanbul: Say Yayınları, s. 155 - 251.
[162] H. Bergson (1989). *Zihnin kudreti*. (Çev: Miraç Katırcıoğlu),
İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, s. 122 - 155.

açtığı meseleleri psikoloji, fizyoloji ve metafizik ilimlerin problem alanları ile ilişkilendirir.



Fotoğraf 18: Yusuf'un sara nöbetine yakalanarak kaza yapması.

Rüya akıl, mantık ve duyuların gerçeklik algılaması dışındaki bir ortam olarak kabul edilmektedir. Şuuraltının boşaldığı ortamlarından biri olarak değerlendirilen rüyalar, bu sebeple sembolik olarak yorumlanmaktadır." [163]

Sara nöbetine yakalanarak yapılan kaza sonucu sütlerin çevreye dağılması ile Yusuf'un hayatı da yıkılmıştır ve Yusuf her şeyi yeni baştan, bu sefer daha da yalnız inşa etmek zorundadır. Yusuf'un önce çocuk olmaktan çıkıp büyümesi gerekecektir. Bunun için de işçi olma fikrini kabul etmeli ve bu aşamadan geçmeyi göze almalıdır.

[163] A. Duymaz (2002). Türk halk şiirinde gerçeküstü destanlar üzerine bir değerlendirme. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *5*, (8) s, 115.



Fotoğraf 19: Yusuf'un kask fenerinden yayılan ışık.

Yusuf'un kask fenerinden yayılan ışık, izleyicinin gözlerini kamaştırır ve her yer bir anda beyaz olur. Yusuf, bir mecburiyet halinin içindedir. Bu yüzden ışık bu kadar sabit ve uzun süreli, ısrarlı, rahatsız edecek oranda oradadır. Geçmiş ve belirsiz olan gelecek ışığa, süte, beyaza bulanmıştır; beyaz renksizliktir. Semih Kaplanoğlu bu sahneyi şu şekilde ifade eder:

> "O sahnede denemeler yaparken, Yusuf'un alnındaki ışığın bütün ekranı kaplamasını denediğimde, bunun bir şekilde oturduğumuz salondaki projeksiyonun ışığının tekrar bize döndüğü dürtüsüne de kapıldım ve bir insanın kendi eylemini döndürüp bize çevirmesinin aslında çok yoğun bir şekilde bizi bir yere ışınlamakta olduğunu, bir yere doğru yönlendirdiğini ve bembeyaz kesildiğini, süt duygusunu verdiğini gördüm ve bu beni çok etkiledi açıkçası." [164]

[164] S. Aytaç ve A. Çiftçi (2009). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Anın içine bir an daha açmak.... Altyazı Dergisi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 02.07.2011)

Görünenin ötesini de imgelerle göstermeyi amaçlayan bir film *Süt*. Gerçeğe dayalı öğeler bir rüya hali içinde izleyiciye aktarılabilmiştir. "Sonucu kestirilemeyen bir yolculuğa çıkar gibi film çeken yönetmenler, ilhamın yani rüya mantığının öne çıktığı bir anlatıyı derinleştirmişlerdir." [165] "Sinemanın duyusal hareket ettirici imgeden saf zaman imgesine doğru dönüşümü, aynı zamanda insan ve dünya arasındaki kopuşa da işaret eder. Bu kopuş, insanı bir kahin haline getirir." [166] *Süt*'te sıkıntılı olan unsur Yusuf'un iç dünyasıdır, değişime nasıl uyum göstereceğini bilememe halidir. Yusuf taşranın sıkışmışlığından kaçmak ister ancak *Yumurta* da taşra anne ocağı, gerçek ev, huzur olur.

3.7.5. Yusuf üçlemesi: Bal (2010)

Bal'da, Yusuf üçlemesinin ilk iki filminde olgunluk ve gençlik dönemlerini gördüğümüz Yusuf'un çocukluğu izleriz. *Bal*'da Yusuf'un babası arıcılık işi ile uğraşmaktadır. O yörede (Karadeniz) meşhur olan siyah balı elde edebilmek için arı kovanlarını ağaçların tepesine, çok yükseğe yerleştirmek ve sonradan da oradan almak zorundadır; zorlu ve tehlikeli bir iştir bu.



Fotoğraf 20: Baba Yakup'un ağaca tırmandığı esnada havada asılı kalması.

[165] Yalsızuçanlar (2007), s. 63.
[166] Sütçü (2005), s. 169.

Yumurta ve *Süt*'te sonrasına tanık olacağımız bu küçük ailenin şekillendiği ilk film olan *Bal,* yine bir prologla başlar. Baba Yakup (Erdal Beşikçioğlu) kovanı ağaca yerleştirmek amacı ile ipi yukarılara atar. Tırmanmaya başladığında dal çatırdar. Yaşam mücadelesinin tehlikesiz olmadığı anımsatılır hemen izleyiciye. Baba karakterinin tam düşerken havada asılı kalmasının oluşturduğu bu sahnenin tedirginliği filmin geneline yayılır.

Ağaç yeryüzünden gökyüzüne yani cennete yükselişin simgesi olarak sanatta sıklıkla kullanılır. 'Ağaç' köklerini yeraltına salan; gövdesi yeryüzüne yükselen ve dalları gökyüzüne ulaşandır. Baba da filmde yükseklere tırmanan, ruhunu yüceltendir. Ulaşılmaz olana ulaşmak ruhun cennete girmesi yani ölümdür. Babanın ölümünü de simgeleyen ağaç, ölüm ve doğumu birleştiren bir sembole dönüşür.

Filmin simgeleri Kur'andaki Nahl suresinde de vücut bulur. Nahl suresi bal arısı anlamına gelir ve bu surede arıların bal yapmasındaki nimetten ve yaşam - ölüm döngüsünden bahsedilir. Filmde baba Yakup'un arayışını sürdürdüğü bal da bu yaşam - ölüm döngüsü içerisindeki varoluşu sorgular. Arıların yok olması ile denge sarsılmış ve yeryüzündeki varlığımız tehlikeye girmiştir. Kaplanoğlu insanlığın yanlış bir yolda ilerlediğini aktarmayı amaçlar.



Fotoğraf 21: Yusuf toprak yolda yürürken.

Yavaşlık, duyarlılık, zaman, geniş kareler, sabır ve özen gerektiren planlar hakimdir filme. Yapay ışık kullanılmaz. Yusuf toprak yolda yürürken izleyici de yağmurun kokusunu duyumsayabilir, yağmuru hissedebilir. Rüzgar, su ve toprak Yusuf'un dünyası, sessizliğinin beslendiği mekanlardır. İzleyici bu sessizliği yoğun bir biçimde duyumsar. Hayatın doğal sesleri seyirciyi iç sese davet eder. Sanki izleyici Yusuf'un gözlerinden görür dünyayı. Hem büyüleyici hem de korkutucu bir alem olan orman, Yusuf'un korktuğu değil sığındığı, teselli bulduğu yerdir.



Fotoğraf 22: Yusuf ve bal.

Bal'da da zaman sinemanın ruhsallığa açılmasını sağlayan önemli bir unsurdur. Zamanın akışının hissettirilmesi ve deneyimlenmesi için imkan verilir. Böylece hayaller, anılar, düşünceler organik zamanın dışına aktarılır. Hayatın bu kadar yavaşlatılması zamanın kıymetini hatırlatır. Burada zaman ne sınırı ne de sonu olan, içte yaşanan, tamamen bireye ve onun deneyimlerine bağlı, ölçülemeyen süredir.

Yusuf yalnızdır, tutuk, ürkek ve suskundur. Sözden kurtulma çabasıyla sessizliğe sığınır ve ancak bu şekilde huzur bulur. Sessizliğe ulaşmak için de dilden vazgeçmek, dilin mahkumiyetinden kurtulmak gereklidir. *Yumurta* ve *Süt* filmlerinde de suskunluk hali hakimdir; diyaloglar kısadır. Bu suskunluk hep bir 'şiir hali' içinde olmak şeklinde tanımlanabilir. Çizgisel zamanın hakimiyetinin sona erdiği yerdir bu hal. İnsanın ancak kendi tinsel dünyasında, kendi istemiyle duyumsadığı zamansızlık ve bunun yarattığı metafizik durumdur. İnsanın içinde bulunduğu bu varlıksal durum ancak dilsellikten kurtarılmış bir yalınlık içinde mümkün olur.

Bal filminde kekemelik de, ruhsallığın bir yansımasıdır. Babasının yanında kekelemez Yusuf çünkü onu en iyi babası Yakup anlar. Baba, Yusuf'a isterse fısıldayabileceğini söyler. Yusuf'u dinler aynı zamanda ona doğayı yani görünmeyeni, yalnızlığı dinlemesini öğretir.

Yusuf'un epilepsisinin babasından ona miras kaldığını *Bal* filminde görürüz. Yusuf babasının epilepsi krizine tanık olur. Epilepsi babanın anısını yaşatan bir simgeye dönüşür. Kriz bir başka görme halini yansıtır. Çocukluk da farklı algı biçimleriyle, bağlarımızın kopmamış olduğu bir dönemdir. *Yumurta* filminde bir avluda görünen çıkrık babanın anısına dönüşür ve beraberinde epilepsi

krizini getirir. *Süt*'te de kriz benzer şekilde Yusuf annesi ile olan bağını kaybettiğini anladığı noktada gelir. Böylece var olma ve yok olma durumu, hayatla ölüm, bu dünyayla öteki dünyayı ayıran çizgi belirsizleşir. Semih Kaplanoğlu epilepsi hastalığını bir algı değişimi olarak ele alışını şu şekilde ifade eder:

> "Algı değişimi hem karakterin, hem de filmlerin yapısını belirleyen önemli şeylerden bir tanesi; çünkü o algı, o karakterin dünyayı, hayatı, gördüğü şeyleri algılamasındaki kırılmanın bir tür tezahürü. Filmleri kurarken de yapıyı, anlatımı, kurguyu, filmdeki ayrıntıları, hep o bakışı, dışa geçip anlatmak derdine girdim. [167]

Baba Yakup ve oğlu Yusuf, Kur'an'daki Yusuf suresi ile ilişkilendirilebilir ancak temelde bir yükseliş hikayesine odaklanan bu surede Yusuf, Yakup'un on iki oğlundan en sevdiğidir. Rüyaları tabir etmekte doğuştan gelen bir yeteneğe sahiptir. Diğer kardeşleri onu kıskançlıkla bir kuyuya atar. Esir tüccarlarının eline düşer, tüccarlar onu Mısır'da bir adama satar. Bu şekilde devam eden hikaye filmdeki hikayeyle çok da büyük bir paralellik taşımaz ancak filmde açıkça Yusuf ve Yakup isimlerinin kullandığını görürüz. Yakup, Kur'an'da üç temel özelliği ile öne çıkar; sabır, ahiret yurdunu düşünme ve rüyaları tabir etme. Yakup, oğlu Yusuf rüya gördüğünde ona 'rüyanı kardeşine anlatma" der.

[167] S. Aytaç ve A. Çiftçi (2009). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Anın içine bir an daha açmak.... Altyazı Dergisi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 02.07.2011)



Fotoğraf 23: Baba Yakup ve Yusuf.

Filmde de baba Yakup, oğluna rüyalarını yüksek sesle anlatmamasını öğütler. Kur'an'da da Yakup, oğlu Yusuf kendisi ile sırlarını paylaştığında onun sözlerine değer verir ve ona tavsiyelerde bulunur. Aynı şekilde Nuh'un, oğlu ile ilişkisinde, İbrahim'in babası ve oğulları ile ilişkisinde, Yakup ve Yusuf örneğinde de babalar oğullarını tuzaklara karşı eğitirler.

"Babasına karşı özel bir ilgi besleyen küçük oğlan ileride babasına benzemek ve her bakımdan onun yerinde olmak ister. Babasını kendine ideal alır." [168] Freud'un deyişiyle "babaya karşı iki değerli tutum (hem sevgi hem de rakip olarak görme) ve anneye karşı yalnızca sevgi dolu bir ilgi, erkek çocukta pozitif Oidipus karmaşasının içeriğini oluşturur." [169] Freud'a göre baba özdeşleşmesi, oğlanın ruhunda sürekli bir yer ele geçirir, giderek oğlan tarafından kendi ben'i içerisine aktarılır ve bu ben'e karşıtlık içinde ondan bağımsız bir parça olarak

[168] S. Freud (1999). *Psikanaliz ve uygulama*. (Çev: Muammer Sencer), İstanbul: Say Yayınları, s. 143.
[169] O. Öztürk (1997). *Ruh sağlığı ve bozuklukları*. Ankara: Hekimler Yayınları Birliği, s. 78 - 79.

varlığını sürdürür. Yakup, Yusuf'un gözünde kahramanlaşmış bir baba figürüdür; "küçük bir erkek çocuğunun zihninden bakarsanız onun kahramanı yalnızca bir erkek figürü olabilir, babası olabilir. Erkek çocuk önce bu figürle meselesini halletmelidir." [170]

Filmde anne karakterinin ismi de Zehra'dır. Fatima Zehra, Fatimeh El Zehra veya Ez Zehra olarak da bilinmektedir. Zehra, İslam peygamberi Hz. Muhammed'in kızı; vefatından sonra da hayatta kalan tek çocuğudur. Fatima, hem dünyada hem de ahirette, en iyi kadın olarak tanımlanır. Kadınların üzerine genel olarak ve Müslüman kadınların üzerine özel olarak seçildiği de ayetlerde dile getirilir.




Fotoğraf 24: Yakup ve Yusuf'un beraber elma yemesi.

Baba, masanın üzerine bir elma ve bıçak koyar. Yusuf elmayı böler, babası ile yer ve anne de onları gülümseyerek izler. "Adem ve Havva hikayesinde elma, bilgi ağacının (hayat ağacının) meyvesidir. Onu yiyen bilmeye başlar. Bilgi masumiyetin kaybına neden olur. Cennetten çıkan, iyi ile kötünün ne olduğunu bilmeyen insanın gelişmesinin simgesel anlatımıdır." [171] Anne ile oğul

[170] Şirin (2010), s. 176.

arasında, babanın yitirilişine kadar, sütü içmek ve içmemek üzerinden kurulu olan ilişki, Yusuf'un bilmeye başlamasının; 'değiştirememenin', 'kabullenmenin', 'çaresizliğin' ne demek olduğunu yaşayarak kavramasının ardından, anne ile olan bağın sütü içerek yeniden oluşturulması çerçevesinde gelişir. *Süt* filminde de Yusuf'un anne ile olan bağını yitirmesi yine 'süt' imgesi üzerinden gerçekleşecektir.

Gerçekliğe paralel başka bir boyutta yaşanılanlar ve hissedilenler, rüya - gerçek ilişkisinin bu filmde bir kez daha kırılmasına neden olur. Baba gittikten sonra ve dönmesi beklenirkenki yaşananlar, hissedilenler sanki bir rüya içinde aktarılır. Rüya iyileştiricidir ve kendinden uzaklaşma haline sokabilir.



Fotoğraf 25: Miraç Kandili gecesi ve Yusuf.

Yusuf, Miraç Kandili gecesi babaannesinin yanına bırakılır. Yusuf o gece kovanın içindeki suda ayın yansımasını görür. Ayın yansıması suda tüm netliği ile dururken, Yusuf elini kovanın içine soktuğunda ayın gerçekliği de, sudaki yansıması da varlığını yitirir. Ancak su yeniden durulduğunda ayın yansıması yeniden netleşir. Bu ulaşamama durumu değiştirilemeyen ancak yalnızca olanı gören bir üçüncü göz; yani sezgi olarak da tanımlanabilir. Bergson için sezgi "bir aynadır; hiçbir şey yaratamaz, sadece olanı yansıtır. Yıldızları ve ayı

[171] http://muratgulsoy.wordpress.com/2010/05/12/bal-sanatcinin-kadim-dildeki-tarifi/ (Erişim Tarihi: 05.07.2011)

yansıtan saf, sessiz ve berrak su gibidir. Bu berraklık nedeniyle doğuda ona üçüncü göz adı verilir." [172]



Fotoğraf 26: Yusuf'un ağacın korumasına sığınması.

Yusuf, babasının artık olmadığını anladığında ağaçlara sığınır. Ağaç burada ihtiyaç duyulan ve ancak sezgi yolu ile kavranabileni sembolize eder.

> "*Bal* görmediğimiz bir şeye işaret edecek, bize bir şey göstermeyecek, yani görülmeyen daha fazla şey olacak. *Bal*'ın finalinde mesela çocuğun gördüğü ama bizim görmeyeceğimiz bir şey olacak. O da benim için, benim yapmaya çalıştığım sinema için çok önemli görünüyor bana. Görmemek, göstermemek konusunu önemsiyorum. Bu bizdeki, İslam geleneğindeki suretin olmaması, suretin ortadan kaldırılması konusuna da bağlanıyor. Bazı seyirciler filminiz çok soyut diyorlar, ben bu anlamda soyut olanı önemsiyorum. O yüzden de somutlaştıracak şeylerden, müzikten, kamera hareketlerinden, diyalog fazlalıklarından, büyük oyunculuklardan mümkün olduğunca kaçınıyorum. Filmin görsel dünyasıyla çok fazla oynam

[172] Osho (2005), s. 35.

da aynı şekilde; o yüzden orada da olabildiği kadar bir tonun üstünde gitmeye, çok fazla renklerle oynamamaya çalışıyorum." [173]

Yusuf için çocukluk artık bitmiştir; *Süt*'te büyüme sancıları ile boğuşur, *Yumurta*'da ise yuvaya geri döner. Babanın yitirilişi ve en sonunda devasa bir ağacın köklerine sığınma; bu şekilde huzurun, fiziksel mekanın ve organik zamanın çok ötesinde metafizik bir alanda yeniden bulunması üzerine bir filmdir *Bal*.

[173] S. Aytaç ve A. Çiftçi (2009). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Anın içine bir an daha açmak.... Altyazı Dergisi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 02.07.2011)

4. Sonuç ve Öneriler

4.1. Sonuç

Manevi gerçekçilik sinema dili ve Semih Kaplanoğlu sineması başlıklı çalışmada, manevi gerçekçilik sinema dilini yansıtmak için gerekli olan felsefi zemin ele alınmış, Semih Kaplanoğlu filmlerinin manevi unsurlar üzerinden ele alınarak okunabilmesi amaçlanmıştır.

Çalışma evreninin sınırlanması aşamasında *Mobapp* (1984) ve *Asansör* (1993) filmleri, kısa metrajlı olmaları nedeniye, manevi gerçekçilik sinema dilininin incelenmesinde yeterli veri ortaya koyamayacakları gerekçesiyle bu çalışmanın dışında tutulmuştur.

Belli kesimlerin yoğun ilgisini çekmek zorunluluğunda olan, gişe kaygısı taşıyan, zamanı unutturmaya, eğlendirmeye odaklanan sinema filmlerinin genel anlamda insanları hakikatten uzaklaştırma eğiliminde olduğunu ifade eden Semih Kaplanoğlu, manevi gerçekçilik olarak adlandırılabilecek bu dil ile izleyici ve hakikat arasında yeniden bir bağ kurmayı amaçlar. Sinema bu anlamda kökleri, dili, huzuru, minimalizmi, derinliği, zamanı, maneviyatı yansıtan ve hakikati hissettirmeyi amaçlayan bir dil olarak sunulur.

> "Daha yalınlaşan bir sinematografiye doğru gitme ihtiyacı duyuyorum. Bunun da belli sebepleri var. Bir sadeleşme, arınma olmalı diye düşünüyorum. Görsel diller özellikle televizyondaki üretimin olsun, klipler, reklamlar, plastik sanatlar anlamında da çok popüler. Bütün bu yoğun üretim içerisinde sinemanın, sinematografinin kendi dilinin ve kendi kurallarının, kriterlerinin zamanla kaybolduğunu düşünüyorum. Kaybolmakta olduğunu

> görüyorum. Sinematografik dilin, - dünyanın her yerinde kaybolan belli başlı diller var. Yavaş yavaş yok oluyorlar - kaybolmakta olan bir dil olduğunu düşünüyorum. Ya da artık çok gündeme gelmeyen bir konu. Ya da başka bir alanın yedeğinde gibi. Bu yüzden bu dile sadık kalmayı ve o dili konuşmayı tercih ediyorum. Arayışımın altında yatan da bu. Bu tavrı almaya zorunlu hissediyorum kendimi." [174]

Semih Kaplanoğlu filmleri ile sinema, 'varlığın dilini' yansıtmayı amaçlayan bir sanat olarak sunulur. Aristoteles'in 'mimesis' yani taklit, öykünme, olanın yeniden üretimi teorisinden çok uzak, daha çok maneviyatla alakalı olarak, hakikatle bağ kurma, görünenin ardındakini ifade etme, kişinin iç dünyasını, iç saatini sorgulamaya yönelik bir sinema anlayışı benimsenir. Ana akım sinema anlatıları dışında, daha kişisel, daha özgürlükçü bir anlayış çerçevesinde gelişen bu dil, gerçekliğin yorumuna imkan tanıyarak, görünenin ardındakini 'gösterme' üzerine kurulur.

Gelecek üzerine kurulan çizgisel, doğrusal, ölçülebilir zaman anlayışına karşın Kaplanoğlu sineması öncesiz ve sonrasız, geçmiş ve gelecekten bağımsız bir zaman algısı sunarak, insanı da hapsedildiği matematiksel 'zaman' çıkmazından kurtarmak ister. İnsanın zamanda yaşamadığını, aksine zamanın insanın içinde yaşadığını ileri süren Bergson felsefesine paralel olarak Kaplanoğlu, zamanı sinemanın ana malzemesi kabul ederek sinematografik dilini bu doğrultuda inşa eder.

---

[174] M. Arslan (...). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Sinematografik dil her geçen gün kayboluyor." Diha. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/
(Erişim Tarihi: 05.07.2011)

Modern eğlence kültürünün ve "tüketim kültürü ideolojisinin yaygınlaştırmaya çalıştığı bireyselleşme olgusunun, insanı kaçınılmaz bir şekilde egoizm ve hedonizm şeklinde sonuçlanan bir hiper - bireyciliğe sürüklediği" [175] söylemi problemlerin, çıkışsızlıkların, yanılgıların kaynağını oluştursa da, Kaplanoğlu sineması izleyiciye 'manevi alanlar' sunarak çıkışsızlığa çözüm getirmek ister.

Sonuç olarak Semih Kaplanoğlu sanatın, modern çağın dayattığı insan algısını sarsması gerekliliği üzerinde anlaşarak, sineması ile seyirciyi manevi bir durum içine dahil eder. Gerçeğin ve maneviyatın iç içe geçtiği bir sinema dili ile, dünyanın sadece görünenden ibaret olmadığını, insanın kendisi dışında onu yönlendiren daha güçlü bir 'isteyen'in, daha etkin bir 'irade'nin varlığının da söz konusu olduğunu göstermeyi amaçlar.

4.2. Öneriler

Yönetmenin sinemasının temelini oluşturan manevi gerçekçilik dilinin, bu yönetmenin tarzının tanımlanmasında belirleyici olduğu düşünülmüştür. Ancak Semih Kaplanoğlu sineması hakkında söylenecek sözler elbette bunlarla sınırlı değildir. Semih Kaplanoğlu sinemasının dilini ortaya çıkarmayı amaçlayan bu çalışmanın, yönetmenin filmleri üzerine yapılacak başka çözümlemeler ya da başka yönetmenler ve filmlerinin incelenmesinde zemin oluşturacağı düşünülmektedir.

[175] H. V. D. Loo ve W. V. Reijen (2003). *Modernleşmenin Paradoksları*. (Çev: Kadir Çanatan), İstanbul: İnsan Yayınları, s. 165.

Ekler Listesi

Sayfa

Ek 1: *Herkes Kendi Evinde* (2001) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller **84**

Ek 2: *Meleğin Düşüşü* (2005) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller **85**

Ek 3: Yusuf Üçlemesi : *Yumurta* (2007) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller.... **87**

Ek 4: Yusuf Üçlemesi : *Süt* (2008) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller **90**

Ek 5: Yusuf Üçlemesi : *Bal* (2010) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller **91**

Ek 1: *Herkes Kendi Evinde* (2001) filminin künyesi ve aldığı ödüller. [176]

Yönetmen : Semih Kaplanoğlu

Senaryo : Semih Kaplanoğlu, Özden Cankaya, Serpil Kırel

Yapımcı : Leyla Özalp

Görüntü Yönetmeni : Hayk Kirakosyan

Kurgu : Hakan Akol, Onur Tan

Sanat Yönetmeni : Çağla Ormanlar

Yapım : Haylazz Prodüksiyon

Süre : 110 Dakika

Oyuncular : Erol Keskin (Nasuhi), Tolga Çevik (Selim), Anna Bielska (Olga)

Teknik Özellikler : 35 mm / Renkli

Vizyon Tarihi : 4 Mayıs 2001



Fotoğraf 27: Filmin afişi. [177]

Uluslararası Singapur Asya Film Festivali (2001)

En İyi Yönetmen

Uluslararası Vesoul Asya Film Festavi (2001)

En İyi 2. Film - Halk Ödülü

Uluslararası İstanbul Film Festivali (2001)

En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Erol Keskin)

En İyi Görüntü Yönetmeni

Uluslararası Ankara Film Festivali

En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Müzik,

[176] U. Şirin (2010). *Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Yusuf'un rüyası*. İstanbul: Timaş Yayınları, s. 263 - 264

[177] http://www.intersinema.com/herkes-kendi-evinde-filmi-resimleri/ (Erişim Tarihi: 08.08.2011)

Ek 2: *Meleğin Düşüşü* (2005) filminin künyesi ve aldığı ödüller. [178]

Yönetmen : Semih Kaplanoğlu

Senaryo : Semih Kaplanoğlu

Yapımcı : Semih Kaplanoğlu

Görüntü Yönetmeni : Eyüp Boz

Kurgu : Ayhan Ergürsel, Semih Kaplanoğlu, Suzan Hande Güneri

Sanat Yönetmeni : Esat Tekand

Yapım : Kaplan Film Production

Süre : 98 Dakika

Oyuncular : Tülin Özen (Zeynep), Budak Akalın (Selçuk), Musa Karagöz (Müfit), Engin Doğan (Mustafa)

Teknik Özellikler : 35 mm / Renkli

Vizyon Tarihi : 24 Mayıs 2006



Fotoğraf 28: Filmin afişi. [179]

11. Kerala Uluslararası Film Festivali

En İyi Film - The Suvarna Chakoram

27. Nantes 3 Kıta Film Festivali

En İyi Film - Mongolfiere d'or

12. Barcelona Alternatif Film Festivali

En İyi Film.

11. Türkiye - Almanya Film Festivali

[178] Şirin (2010), s. 265 - 266.

[179] Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.05.2011)

Nachwuchsjury En İyi Film Ödülü.

En İyi Kadın Oyuncu - Tülin Özen

24. Uluslararası İstanbul Film Festivali / Ulusal Yarışma

Fipresci Ödülü

En İyi Görüntü Yönetmeni

16. Uluslararası Ankara Film Festivali / Ulusal Yarışma

Jüri Özel Ödüllü - Umut vaadeden Kadın Oyuncu - Tülin Özen

41. Antalya Film Festivali

En İyi 2. Film

En İyi Kadın Oyuncu: Tülin Özen

En İyi Görüntü Yönetmeni: Eyüp Boz

En İyi Sanat Yönetmeni: Esat Tekand

En İyi Ses Tasarımı: İsmail Karadaş

En İyi Labaratuvar: Sinefekt

Ek 3: Yusuf Üçlemesi : *Yumurta* (2007) filminin künyesi ve aldığı ödüller.[180]

Yönetmen : Semih Kaplanoğlu

Senaryo : Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal

Yapımcı : Semih Kaplanoğlu

Görüntü Yönetmeni : Özgür Eken

Kurgu : Ayhan Ergürsel, Semih Kaplanoğlu, Suzan Hande Güneri

Sanat Yönetmeni : Naz Erayda

Yapım : Kaplan Film Production

Süre : 97 Dakika

Oyuncular : Nejat İşler (Yusuf), Saadet Işıl Aksoy (Ayla), Ufuk Bayraktar (Haluk), Tülin Özen (Sahaftaki Kadın), Gülçin Santırcıoğlu (Gül)

Teknik Özellikler : 35 mm / Renkli

Vizyon Tarihi : 09 Kasım 2007



Fotoğraf 29: Filmin afişi. [181]

27. Uluslararası İstanbul Film Festivali

Altın Lale Ödülü En İyi Film.

Ravenna Mosaico d'Europa Film Festivali

En İyi Film Ödülü.

Seul Uluslarası Film Festivali

[180] Şirin (2010), s. 269 - 271.

[181] Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.05.2011)

En İyi Film Ödülü.

Nurnberg Turk- Alman Film Festivali

En İyi Film Ödülü.

14. Medfilm Festival

Eurimages Italia Ödülü.

Sevilla Film Festival

Eurimages Ödülü.

Eurasia International Film Festival

NETPAC En İyi Asya Filmi Ödülü.

Estoril European Film Festival

İkinci Film Ödülü.

Bangkok World Film Festival

En İyi Yönetmen.

Valdivia Uluslararası Film Festivali

En İyi Yönetmen.

Fajr Film Festivali

En İyi Yönetmen.

13. Saraybosna Uluslararası Film Festivali

En İyi Kadın Oyuncu.

Valdivia Uluslararası Film Festivali

En İyi Kadın Oyuncu (Saadet Işıl Aksoy).

Nurnberg Turk- Alman Film Festivali

En İyi Erkek Oyuncu Ödülü (Nejat İşler).

Romanya Anonimul Film Festivali

En İyi Görüntü.

Fajr Film Festivali

Teknik ve Artistik Başarı Ödülü.

44. Antalya Altın Portakal Film Festivali

En İyi Film

En İyi Senaryo

En İyi Görüntü Yönetmeni

En İyi Sanat Yönetmeni

En İyi Kostüm

40. SİYAD Ödülleri

En İyi Film

En İyi Yönetmen

En İyi Senaryo

En İyi Erkek Oyuncu

En İyi Kadın Oyuncu

En İyi Görüntü Yönetmeni

En İyi Sanat Yönetmeni

En İyi Kurgu

Yeşilçam Ödülleri

Digitürk Genç Yetenek Ödülü (Saadet Işıl Aksoy).

Ek 4: Yusuf Üçlemesi : *Süt* (2008) filminin künyesi ve aldığı ödüller. [182]

Yönetmen : Semih Kaplanoğlu

Senaryo : Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal

Yapımcı : Semih Kaplanoğlu

Görüntü Yönetmeni : Özgür Eken

Kurgu : François Quiqueré

Sanat Yönetmeni : Naz Erayda

Yapım : Kaplan Film Production

Süre : 98 Dakika

Oyuncular : Melih Selçuk (Yusuf),

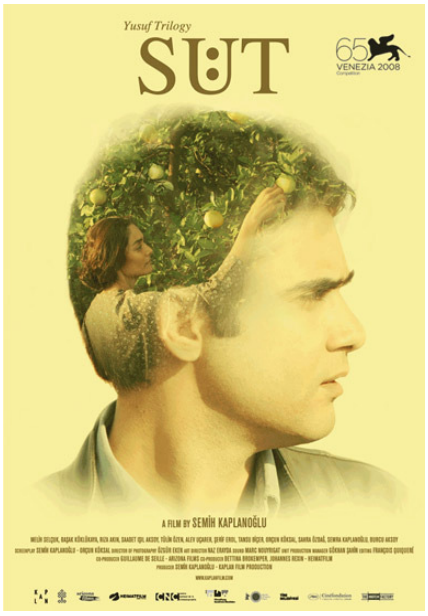
Başak Köklükaya (Zehra),

Rıza Akın (Ali Hoca),

Şerif Erol (İstasyon Şefi)

Teknik Özellikler : 35 mm / Renkli

Vizyon Tarihi : 02 Ocak 2009



Fotoğraf 30: Filmin afişi.[183]

3. Granada Cines del Sur Film Festivali

En İyi Erkek Oyuncu (Melih Selçuk)

Uluslararası İstanbul Film Festivali

FIPRESCI Radikal Halk Jürisi Ödülü

[182] Şirin (2010), s. 273 - 274.

[183] Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.05.2011)

Ek 5: Yusuf Üçlemesi : *Bal* (2010) filminin künyesi ve aldığı ödüller. [184]

Yönetmen : Semih Kaplanoğlu

Senaryo : Semih Kaplanoğlu,
Orçun Köksal

Yapımcı : Semih Kaplanoğlu

Görüntü Yönetmeni : Barış Özbiçer

Kurgu : Ayhan Ergürsel,
Semih Kaplanoğlu,
Suzan Hande Güneri

Sanat Yönetmeni : Naz Erayda

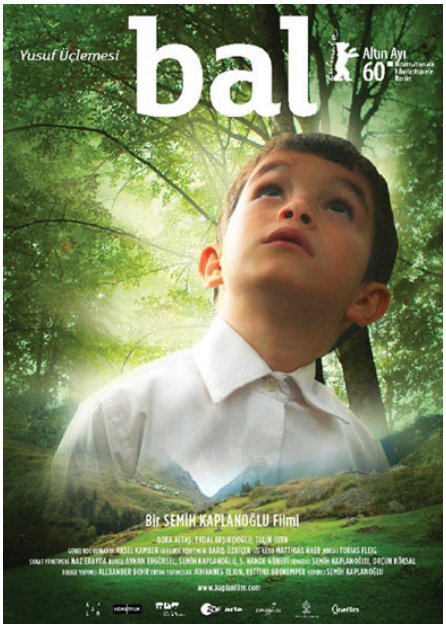
Yapım : Kaplan Film Production

Süre : 103 Dakika

Oyuncular : Bora Altaş (Yusuf),
Erdal Beşikçioğlu (Yakup),
Tülin Özen (Fatima)

Teknik Özellikler : 35 mm / Renkli

Vizyon Tarihi : 09 Nisan 2010



Fotoğraf 31: Filmin afişi.[185]

60. Uluslararası Berlin Film Festivali

En İyi Film Altın Ayı Ödülü.

Ekümenik Jüri Ödülü.

[184] Şirin (2010), s. 274 - 276.
[185] Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.05.2011)

29. Uluslararası İstanbul Film Festivali

Jüri Özel Ödülü.

Radikal Halk Ödülü.

En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü (Barış Özbiçer).

17. Adana Altın Koza Film Festivali

Altın Koza En İyi Film

SİYAD Jürisi En İyi Film

Jüri Özel Ödülü (Bora Altaş)

Kaynakça

Kitaplar

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Aksan, D. (1999). *Şiir dili ve Türk şiir dili*. Ankara: Engin Yayınevi.

Alpers, S. (1997). *Picturing Dutch culture*. London: Cambridge University Press.

Altıner, B. (2005). *Metin Erksan sineması*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aristoteles (1976). *Poetika*. (İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aristoteles (1985). *The complete works of Aristotle*. (Ed. J. Barnes), New Jersey, USA: Princeton University Press, vol. 1.

Aristoteles (1985). *Metafizik*. (Çev: A. Arslan), Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Aristoteles (1995). *Organon I, Kategoryalar*. (Çev: H. R. Atademir), İstanbul: Meb Yayınları.

Aristoteles (1997). *Fizik*. (Çev: S. Babür), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aydın, M. S. (1990). *Din felsefesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Bayrakdar, M. (1998). *İslam felsefesine giriş*. Ankara: TDV yayınları.

Bergson, H. (1959). *Düşünce ve devingen*. (Çev: M. Katırcıoğlu), İstanbul: Maarif Basımevi.

Bergson, H. (1986). *Yaratıcı tekamül*. (Çev. M. Ş. Tunç), İstanbul: Meb Yayınları.

Bergson, H. (1989). *Zihnin kudreti*. (Çev: M. Katırcıoğlu), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Bergson, H. (1990). *Şuurun doğrudan dogruya verileri*. (Çev: M. Ş. Tunç), İstanbul: M.E.B. Yayınları.

Bilmen, Ö. N. (1996). *Büyük İslam ilmihali*. Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.

Blandford, S. ve Hillier, J. (2001). *The film studies dictionary*. London: Oxford University Press.

Bochenski, J. M. (1997). *Çağdaş Avrupa felsefesi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Bolay, S. H. (1990). *Felsefi doktorinler sözlüğü*. Ankara: Akçay Yayınları.

Büker, S. ve Akbulut, H. (2009). *Yumurta: Ruha yolculuk*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Camus, A. (1983). *Denemeler*. (Çev: S. Eyüboğlu ve V. Günyol), İstanbul: Say Yayınları.

Çangı, M. N. (1954). *Büyük felsefe lügatı*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Cengizkan, A. vd. (2003). *Zaman'ın kitabı*. İstanbul: YGS Yayınları.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe* sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time image*. (Çev: H. Tomlinson ve R. Galeta), Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Demir, Y. (1994). *Filmde zaman ve mekan*. Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık.

Descartes (1999). *Aklın idaresi için kurallar*. (Çev: M. Ökmen), İstanbul: Sosyal Yayınları.

Freud, S. (1964). *Rüya yorumu metodu*. (Çev: A. Günkut), İstanbul: Ataç Kitabevi.

Freud, S. (1999). *Psikanaliz ve uygulama*. (Çev: M. Sencer), İstanbul: Say Yayınları.

Gombrich, E. H. (1980). *Sanatın öyküsü*. (Çev: B. Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gönen, M. (2008). *Paradoksal sanat sinema*. İstanbul: Versus Yayınları.

Güngör, E. (1982). *İslam tasavvufunun meseleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hedetoft, U. ve Hjort, M. (2002). *The postnational self: belonging and identity*. (Ed: U. Hedetoft ve M. Hjort), Minneapolis: Minneapolis University Press.

Heidegger (1996). *Aristoteles, Augustinus, Heidegger: Zaman kavramı*. (Çev: S. Babür), Ankara: İmge Kitabevi.

Izutsu, T. (2001). *Tao'culuktaki anahtar kavramlar: İbn Arabi ile Lao - Tzu ve Çuang - Tzu'nun mukayesesi*. (Çev: A. Y. Özemre), İstanbul: Kaknüs Yayınları.

İbn Arabi (1992). *Fususü'l Hikem*. (Çev: N. Gençosman), M.E.B. Yayınları.

Jung, C. G. (2004). *İnsan ruhuna yöneliş*. (Çev: E. Büyükinal), İstanbul: Say Yayınları.

Kern, S. (1983). *The culture of time and space*. Massachusetts: Harvard University Press.

Kılıç, L. (2003). *Görüntü estetiği*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Kök, M. (2001). *Mistik dünya görüşü ve Bergson*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Loo, H. V. D. ve Reijen, W. V. (2003). *Modernleşmenin Paradoksları*. (Çev: K. Çanatan), İstanbul: İnsan Yayınları.

Lotman, Y. M. (1986). *Sinema estetiğinin sorunları*. (Çev: O. Özügül), İstanbul: De Yayınevi.

Mayer, F. (1992). *Yirminci asırda felsefe*. (Çev: V. Mutal), İstanbul: Dergah Yayınları.

Mullhan, S. (1998). *Heidegger ve 'Varlık ve zaman'*. (Çev: K. Ökten), İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Newfeld, C. (2004). *Spritüel rehberlik ve sezgi*. (Çev: N. Nirven), Dharma Yayınları.

Osho (2005). *Sezgi*. (Çev: S. Mıhladız), İstanbul: Ovvo Yayınları.

Ott, E. (2005). *Modern dinin filozofu*. (Çev: S. Umran), İstanbul: Birey Yayınları.

Öztürk, O. (1997). *Ruh sağlığı ve bozuklukları*. Ankara: Hekimler Yayınları Birliği.

Pazarlı, O. (1964). *Metinlerle felsefe tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Peterson, F. E. (1967). *Greek philosophical terms*. New York: New York University Press.

Pippin, R. (2006). *A companion to modernist literature and culture*. (Ed. D.

Bradshaw ve K. J. H. Dettmar). USA, Malden: Blackwell Publishing.

Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's time machine*. Durham NC.: Duke University Press.

Savaş, H. (2003). *Sinema ve varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Sontag, S. (1991). *Robert Bresson'un filmlerinde tinsel stil*. (Çev: A. Oysal), İstanbul: Nisan Yayınları.

Spinoza (1965). *Etika*. (Çev: Hilmi Ziya Ülken), İstanbul: M.E.B Yayınları.

Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.

Şirin, U. (2010). *Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Yusuf'un rüyası.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Tarkovsky, A. (1992). *Mühürlenmiş zaman*. (Çev: F. Ant), İstanbul: Afa Yayınları.

Tarkovsky, A. (2006). *Sculpting in time: Tarkovsky The great Russian filmaker discusses his art*. (Trans. K. H. Blair), Austin: University of Texas Press.

Tarkovsky, A. (2006). *Zaman zaman içinde günlükler.* (Çev: S. K. Hay), İstanbul: +1 Kitap.

Tevfik, R. (2005). *Bergson hakkında: Henri Bergson ve felsefesi*. Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.

Topçu, N. (2002). *Bergson*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tunalı, İ. (1996). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türk Dil Kurumu [TDK] (1998). *Türkçe sözlük*. Ankara: Kurum Yayını.

Uygur, N. (1962). *Felsefenin çağrısı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Ülken, H. Z. (1936). *20. Asır filozofları*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Yalsızuçanlar, S. (2007). *Rüya sineması: Deneme I*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Yavuz, H. (1999). *Yazın, dil ve sanat*. İstanbul: Boyut Kitapları.

Makaleler

Aydoğdu, H. (2006). Bergson'un hakikat araştırmasında sanatın fonksiyonu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1*, (7), 179 - 192.

Duymaz, A. (2002). Türk halk şiirinde gerçeküstü destanlar üzerine bir değerlendirme. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *5*, (8), 115.

Eşel, E. (2009). Dini ve mistik deneyimlerin muhtemel bilişsel ve nörobiyolojik düzenekleri. *Klinik Psikofarmakoloji Bülteni, 19*, (2), 194.

Helsing, G. (2004). Vermeer'in İncileri. *Sanat Dünyamız*, (91), 42.

Kıraç, R. (2000). 90'lı yıllarda sinemamıza genel bir bakış. *25. Kare*, (30), 13 - 17.

Zebil, Y. (1998). H. Bergson ve Alain Resnais'te zaman: geçmiş, bugün, gelecek. *25. Kare*, (23), 55.

Tezler

Cemal, A. (2006). H. Bergson'un din ve ahlak felsefesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Çapan, B. (2009). Nuri Bilge Ceylan sinemasında yabancılaşma teması üzerine bir inceleme. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Çoşar, H. İ. (2010). Kader anlayışının Kur'an bağlamında sosyo - psikolojik tahlili. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Demirci, C. (2006). İbn Arabi ve Spinoza'da Tanrı anlayışı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.

Gebetaş, C. (2009). Zeki Demirkubuz ve 'Tutunamayanlar'ı; "Buluta konan ardıç kuşu". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Gül, A. (2006). *Bir din olarak Taoizm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Islakoğlu, P. M. (2006). Minimalizm kavramı ve mimarlıkta minimalist yaklaşımlar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Öztürk, K. (2007). Henri Bergson'da süre. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Sivas, Âlâ (2007). Türk sinemasında bağımsızlık anlayışı ve temsilcileri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Şener, H. (2004). Bergson'un bilgi anlayışının Mustafa Şekip Tunç'a Yansıması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Yılmazkaya, G. (2008). Vermeer'in resimlerindeki simgesel anlamlar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

Zahit, A. (2010). 'Yeni Sinema'nın dört kurucu yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Ünivesitesi.

İnternet Kaynakları

http://tdkterim.gov.tr/bts/ (Erişim Tarihi: 04.10.2011)

http://www.reverseshot.com/legacy/spring04/wind.html (Erişim Tarihi: 12.05.2011)

http://www.iranheritage.org/kiarostamiconference/abstracts_full.htm

(Erişim Tarihi: 12.05.2011)

http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.05.2011)

http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/21_cilt/cekic.pdf

(Erişim Tarihi: 03.12.2011)

http://muratgulsoy.wordpress.com/2010/05/12/bal-sanatcinin-kadim-dildeki-tarifi/ (Erişim Tarihi: 05.07.2011)

http://www.jurnal.net/yasam/2010/02/21/semih-kaplanoglu-altin-ayi-yi-aldi.htm (Erişim Tarihi: 05.05.2011)

http://www.gbt.org/gallery.html (Erişim Tarihi: 20.08.2011)

http://artchive.com/artchive/B/balthus/balthus_therese.jpg.html

(Erişim Tarihi: 20.08.2011)

http://www.intersinema.com/herkes-kendi-evinde-filmi-resimleri/

(Erişim Tarihi: 08.08.2011)

http://www.nbcfilm.com/uzak/press_cumhuriyetinterview.php

(Erişim Tarihi: 01.10.2011)

Akbıyık, S. (2010). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Bir boşluğa düşüyorum. Star Ajanda. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 06.07.2011)

Arslan, M. (...). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Sinematografik dil her geçen gün kayboluyor. Diha. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.07.2011)

Aytaç, S. ve Çiftçi, A. (2009). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Anın içine bir an daha açmak. Altyazı Dergisi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 02.07.2011)

Binol, Ö. (2010). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: 46 yıl sonra mutluluk yaşattı. Yeni Asır Pazar. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 06.07.2011)

Doğulu, F. (2008). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Film yapmamın anlamı metafizik alana geçebilmek. Sinemalife. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.08.2011)

Kıraç, R. (2005). Beyazperdeye melek düştü. Turkuaz. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.05.2011)

İşeri, G. (2007). Semih Kaplanoğlu ile söyleşi: Yarattığım karakter beni nereye sürüklerse... Birgün Gazetesi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.07.2011)

Taşçıyan, A. (2005). Kader, ruhaniyet ve işçi sınıfı. Milliyet Sanat. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 05.05.2011)

Tezcan, G. ve Yıldırım, H. B. (2010). Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi: Suret yasağını düşünmeden kamerayı insanın suratına tutamazsınız. Gerçek Hayat. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 30.05.2011)

Yaşa, A. (2010). Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi: Filmlerimde manevi alanlar açıyorum. Yeni Şafak Gazetesi. Semih Kaplanoğlu'nun resmi web sitesi http://www.kaplanfilm.com/tr/ (Erişim Tarihi: 30.05.2011)