

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

YUMURTA: RUHA YOLCULUK

YUMURTA: RUHA YOLCULUK



SEÇİL BÜKER
HASAN AKBULUT

SEÇİL BÜKER
HASAN AKBULUT



Yumurta: Ruh'a Yolculuk

Seçil Büker • Hasan Akbulut



Yumurta: Ruh'a Yolculuk

© Dipnot Yayınları

Dizi Editörü: Ahmet Gürata

Yayına Hazırlayan: Ali Karadoğan

Kapak Tasarımı: İdil Tuncalı

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık:

Dipnot Bas. Yay. Ltd. Şti

Dipnot Yayınları 69 Şinema Dizisi 4

1. Baskı Mayıs 2009 Ankara

ISBN: 978-975-9051-73-7

Baskı: Mattek Matbaacılık Bas. Yay. Tan. Tic. San. Ltd. Şti

GMK Bulvarı No 83 / 32 Maltepe/Ankara

Dipnot Yayınları

Selanik Cad. No: 82/32 Kızılay / ANKARA

Tel: (0 312) 4192932 / Faks: (0 312) 4192532

E-Posta: dipnotkitabevi@yahoo.com

İÇİNDEKİLER

Sunum

1

Neden Yumurta?

3

Giriş: Beklemeye Hazır mısınız?

9

Birinci Kesit: Umursamaz Bir Erkeğin Barınağı

25

İkinci Kesit: Kahraman Taşrada

31

Üçüncü Kesit: Çay sıcak, içer misiniz?

41

Dördüncü Kesit: Kasabanın Ruhu'na Yolculuk

61

Beşinci Kesit: Tire'ye Tepeden Bakmak

71

Altıncı Kesit: Yurtta Yaşam Güzel

77

Yedinci Kesit: Kimse Yok Mu?

81

Sekizinci Kesit:
Düzenleyici Anne
89

Dokuzuncu Kesit:
Taşrayı Kim Sever?
95

Onuncu Kesit:
Ayla Seyredildiğini Bilmez
101

On Birinci Kesit:
Aşıkları Gülümsemek Yakışır
115

On İkinci Kesit:
Yakında Düşün Varl
129

On Üçüncü Kesit:
Kurban Keyfi
143

On Dördüncü Kesit:
Eve Dönüş ve Ayrılık
151

On Beşinci Kesit:
Ruh'a Yolculuk
155

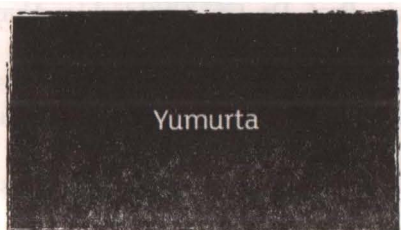
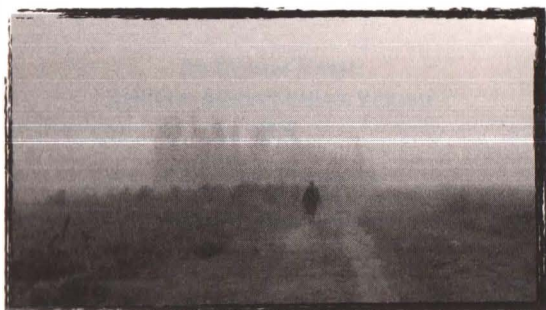
Sonuç:
Follukta Yumurta Var
167

Kaynakça
183

Sunum

Bir kitap ortaya çıkar, birilerinin de adları olur kapakta, ama arkada kimlerin desteği vardır, bu çoğu kez çok da konuşulmaz, sunum ya da önsöz bölümünde kısaca teşekkür edilir bu kişilere. Biz de öyle yapmak zorundayız. Ama bu teşekkürün gönlümüzün derinlerinden geldiği belirtmek istiyoruz. Yazdıkları ile bize esin verdiği için Tanıl Bora'ya teşekkür etmek istiyoruz. Prof. Dr. Ayşe Kıran'a başlangıçtaki tartışmalarda yer aldığı, görüşlerini paylaştığı için teşekkür ediyoruz. Filmin yönetmeni Semih Kaplanoğlu'na, dostumuz ve editörümüz Ali Karadoğan'a, paylaşımları için Doç. Dr. Hasan Erkek'e, Prof. Dr. Gül Özaktürk'e, Ahmet Gürata'ya ve Tireli öğrencimiz Nihal Koç'a, aradığımız kitapları yoktan var eden dostumuz Aykut Aygün'e en içten teşekkürlerimizi gönderiyoruz. Tabii ki sabırlarından dolayı eşlerimiz Semih Bükler ile Eylem Akbulut'a ne kadar teşekkür etsek azdır.

Seçil Bükler - Hasan Akbulut



Yumurta

Neden Yumurta¹

Neden *Yumurta* dediğimizde, yazarlar olarak belki de aklımıza gelen ilk yanıt kahramanın yolculuğu ve yolculuk sonunda ulaştığı “son” oluyor. Kendisini İstanbul’da da Tire’de de evinde hissetmeyen Yusuf’un ruhuna yaptığı yolculuk bizi çekti. Ve düşündük ki filmde tat alamayanlar varsa belki filmi kitapla birlikte izlerler. Filmin hikâyesini dinlemeye ne dersiniz! Kahramanımız Yusuf annesinin ölümü nedeni ile doğduğu ilçeye (Tire’ye) dönmek zorunda kalır. Böylece yaşamın doğal akışı bozulur. Yusuf kendisini “ev”de hissetmez (o İstanbul’da da kendisini “ev”de hissetmez, hissetseydi İstanbul’da öylesine içmezdi), sürekli huzursuzdur, başka bir deyişle sıkıntılıdır ya da sükûndan² yoksundur. Annesinin son yıllarını birlikte geçirdiği yakın akrabası Ayla annesinin bir adak adadığını söyleyerek Yusuf’u Birgi’de bir koç kesmek için zorlar. Zaten sıkıntılı olan Yusuf’un yaşamına bir “yük” daha girer. Sükûn nedir bilmeyen Yusuf’un işi artık daha da zordur.

Sükûn için belki de önce sorunu tanımlamak gerekir. Sorun nedir? Yusuf sorunu tanımlamadan İstanbul’a dönmeyi ister. Ama “ev” olarak nitelendirilen İstanbul dinginlik vaat eder mi? Bunu düşünmez Yusuf. İzleyicinin duymadığı “benim hikâyem” olarak kurduğu bir hikâye vardır, ama bu hikâye ile yüzleşmeden İstanbul’a

¹ 2007. 35mm. 97dk. 2661 m. 5 Bobin. Renkli. 1.85. 24 Kare/Saniye. Dolby Digital Surround. Türkiye-Yunanistan. Kaplan Film Production-Inkas Film Production (Semih Kaplanoğlu-Lilette Botassi). *Yönetmen*: Semih Kaplanoğlu. *Senaryo*: Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal. *Görüntü Yönetmeni*: Özgür Eken. *Kurgu*: Ayhan Ergürel, Semih Kaplanoğlu, Suzan Hande Güner. *Sanat Yönetmeni*: Naz Erayda. *Oyuncular*: Nejat İşler (Yusuf), Saadet İşıl Aksoy (Ayla), Ufuk Bayraktar (Haluk), Tülin Özen (Sahaftaki Kadın), Gülçin Santırcıoğlu (Gül), Kaan Karabacak (Çapacı Çocuk).

² Kendi anlamlandırmalarımız açısından “huzur” sözcüğü yerine “sükûn” sözlüğünün uygun olduğunu düşünüyoruz.

dönerek, kurtulmak ister. Anaakım sinemada izleyici kahramanı bunaltan bu hikâyeyi öğrenir. Hem de hikâyenin en ince ayrıntılarına vakıf olur. Çünkü bu hikâyede kahramanın aldığı bir “yara” vardır ve kahraman “yara”yı iyileştirmek için, bu yarayı iyileştireceğini düşündüğü yitik nesnenin peşinden gider. Örneğin kahraman babasını öldürenlerden intikam almak isteyebilir. İntikamın haklılaştırılması için de “onun hikâyesi” başından sonuna dek izleyiciye sunulur. Düşmanların kahramanımızı tehdit ettiği onun da intikam alması gerektiği konusunda izleyici olarak biz ilana oluruz. Tehdit karşısında kişinin yapabileceği iki şey olabilir. Kendini savunmak, bu tehdidin gereksiz olduğunu karşısındakine anlatmaya çalışmak. Tehdit karşısında intikam kararı almak. Kuşkusuz her iki seçim de tepkisel davranış olarak nitelendirilebilir. Bu seçimleri EGO HAZRETLERİ’nin arzusu olarak da nitelendirebiliriz. Yusuf annesine kızgınsa ondan intikam alabilirdi, nasıl mı? Onun arzusunu yerine getirmeyebilir ve kurban kesmeyebilirdi. Bu anneden alınmış bir intikam olurdu. Yusuf üçüncü bir seçeneği gündeme getirdi: Sustu ya da hiçbir şey yapmadı. Böylece intikam almanın getireceği sahte bir genişleme, güçlenme duygusunun yerine gerçekten güçlendiğini gördü. Tepkisiz kalarak ya da tepkisel davranış üretmeyerek içindeki tehdidi görebildi. Onu gerçek anlamda ne tehdit ediyordu?

“Düşmanları” kendi duygularıydı. O sürekli huzursuzluk durumu içindeydi. Albert Camus’un, T. S. Eliot, James Joyce’un kahramanları gibi. Tehdit dışarıda değil, içerdeydi ve içerdekini fark etmek dışarıdakini fark etmekten zordu. Tehdidin duygular olması, bu tehditle karşısında kahramanın ruha “yolculuk” yapmaya karar vermesi “Neden *Yumurta*” sorusunun yanıtlarından biri. Filmin sonunda böylesi bir mutlu son olması, kahramanın sükûnu bulması bizi yazarlar olarak çekti. Nasıl bir mutlu son? Dediğimizde biz de filminden çıktığımızda huzur bulduk, mutlu olduk diyeceğiz. Yitik nesneyi (sevgili, oğul, anne, vb.) bulmaktan farklı bir son görmek bizi etkiledi. Yusuf’un bulduğu sükûn, nicelik olarak dinsel filmlerdekine de benzemiyordu. Çünkü o, sonuna kadar Ayla’nın eşlik ettiği yolculukta yalnızdı.

Nasıl bir mutluluk? Melodramda birbirini sevenler sınıf atlayarak ve tüm engelleri yenerek kavuştuklarında rahatlarız, mutlu sonun tadını çıkarırız. Çoğu kez de onlarla özdeşleştiğimiz için onların mutluluğu bize de bir vaat sunar. Bu vaat bize sunulana dek acı beslenir, belki de melodramın temel işlevi beslenmek için can atan bedenlere acıyı sunmasıdır. Acı konusunda açlık çekmek, besin gereksinimi gibi elzemdır pek çok kişi için. Ama filme acı ile besleneceğini düşünerek giden izleyici düş kırıklığına uğrayacaktır.³ Yusuf ile Ayla'nın ilişkisinde izleyicinin onlarla özdeşleşmekten çok, onları izlediğini söyleyebiliriz. Tam da bir “izleyici” pozisyonudur bu. İzleyici karşıdan bakar. Özdeşleşmemesine karşın bu bakıştan esenliğe ulaşır. Bu özdeşleşmeden alınan hazdan çok farklıdır bize göre. Duygusal katılımın yoğun olduğu özdeşleşmeden farklıdır, ama izleyici duygularından büsbütün de uzak değildir, yalnızca anlıksal⁴ katılımın olduğu izleyiciyi sorgulamaya yönelten çağdaş anlatı filmleri olarak nitelendirilen filmlerden biri de değildir *Yumurta*. Salt düşünsel katılımıla filme uzaktan bakmaz izleyici ve gerçek yaşam koşullarındaki sorununun çözümü için düşünmez. Sanki duygusal katılım ile anlıksak katılımın dengede tutulduğu bir dil ile seslenir izleyiciye. İzleyici duyguları ve aklı arasında dalgalanır. Belki de zaman zaman taşra sıkıntısını düşünür, ama duyguları düşüncelerini siliverir.

Taşra sıkıntısı bağlamında Yusuf denetleyemediği düşünceleri ve duyguları arasında kötücül bir döngüye girer. Onun kendi yaşamı ile ilgili olarak olumsuz (mutsuz da denebilir) bir “hikâye”

³ Filmin *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül, 2007) ile aynı günlerde gösterime girmesi ilginç bir rastlantıydı. Böylece izleyiciye iki değişik seçenek sunulmuş oldu.

⁴ TDK'nın Türkçe Sözlük'ünde sözcüğün kökeni olan anlık için şu iki tanım yer alıyor: “Anlık (isim, ruhbilimi): 1. Duyu ve iradeden ayrı olarak düşünülen bilme yetisi. 2. *ruh bilimi* Anlama gücü, usa vurma, yargılama, müdrike, entelekt.” (<http://tdk.org.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA>. Erişim Tarihi 10. 05. 2008.) Metin içinde anlıksal sözcüğü, bu yönüyle zihinsel anlamında kullanılmıştır.

retmesine yol açar. Ama i ses kullanımı olmadığı için Yusuf'un kurduğu "hikâye"nin içine giremez izleyici.⁵ Yusuf'un ürettiği bu "hikâye"yi anlatacağı bir yakın dostu, arkadaşı da yoktur filmde. Bu durum izleyicinin de duygularını denetim altında tutmasına yol açar. Belli ki Yusuf eski duygularına tutunmaktadır. Onu tehdit eden ne eski sevgilidir ne de birlikte kuyu kazdığı ustadır. Tehdit duygularından gelir. İzleyicinin duymadığı i ses Yusuf'a bir "hikâye" anlatır, Yusuf'un duyguları da da ansızın oluşan tepkiler yaratır. Yusuf düşer bayılır. Olumsuz duygu korku, nefret, sıkıntı, öfke, üzüntü, kiskanlık, kin, vb. olabilir. Bir an önce İstanbul'a gitme beklentisi içinde olan Yusuf nüfus kâğıdı gibi belgelerin eksik olduğunu öğrendiğinde kendisini engellenmiş hisseder. İstanbul'a dönmeye aşırı değer yüklediği için dş kırıklığı da büyük olur. Vücut bayılmayı, böylece bir süre dinlenmeyi seçer. Yusuf söze dökemediği belki de çocukluğuna özgü varsayımlardan ötürü bunalır. Yusuf'u görünüşte kendisine benzer kahramanlarla karşılaştırdığımızda *kahramanı tehdit eden şeyi, kahramanın karşısına çıkan engelleri ve kahramanın yolculuğunu ve filmin sonunu* temel alıyoruz.

"Bulutsuz bir gecede gökyüzüne bakarken nutkunuz tutulmuyorsa, gerçekten bakmıyorsunuz, orada olan bütünlüğü görmüyorsunuz demektir" diyor bir Zen ustası. Uzayın sonsuz derinliğinin farkına varan, bu farkındalıkla ağlayan Yusuf'un dinginleşmesi ile biter film. Derinliği fark eden Yusuf ile birlikte gökyüzüne bakabilenler filminden tat alanlardır.

Hasan Akbulut - Seçil Büker
Ankara, Bodrum, İzmir, İzmir
Ağustos 2008

⁵ Filmin tanıtımı için hazırlanan bazı bölümlerde Yusuf'un i sesini kullandığını gözlemledik. Varlıkbilim açısından metnin anlam katmanları değiştiği için tanıtım filmleri göz önüne alınmadan bu yorumları geliştirdik.

*"Sıçrayabilmek, ufuk değiştirebilmek için bile
bir yere basmak lazımdır."
Ahmet Hamdi Tanpınar*



Giriş: Beklemeye Hazır mısınız?

“Gerçek artık temsil değil, amaçlanan bir şeydir.”

Deleuze

Doğada yaşlı bir kadın, sessizliği uzaktaki koyunların boyunlarındaki çanların sesi dalgalandırır. Ses dalgaları renklenir. Çoban köpekleri koruma içgüdüğü ile seslerini yükseltirler. Sesler, gördüğümüz alan dışını da tahayyül etmemize izin verir. Kuş cıvıltıları, köpek havlaması, koyun melemesi, yaşlı kadının toprak yolda yürürken çıkardığı sesler, hatta hafif esen rüzgâr işitilir. Sesleri duyarız; ancak seslerin kaynaklarını perdede göremeyiz, fakat düzdeğişmeceli bir ilişki kurarak, seslerin kaynaklarından, örneğin köpek, sürü ve kuşların varlığından emin oluruz.

Yaşlı kadın ve uzaktaki sürüden dalgalanan sesler. Evans-Pritchard’a göre, insanlarla sürüleri arasında bir tür ortak yaşam (sembiyoz) vardır. Bu ortaklık ise bize, topluluğun belirgin özelliği olarak, kırsal toplumlarla sürüleri arasındaki ilişkilerde

farklı derecelerde bulunabilen yakınlığın karikatürsü denebilecek aşırılıktaki bir örneğini göstermektedir (aktaran Girard, 2003:5). Yaşlı kadın ise dingin doğanın içinde yürür. Yalnızca yürür, doğadan gelen seslere tepki vermez. O sürü ile ilişkisini kesmiştir, ama sürü ile ilgili bir istek, bir vaat bırakarak yürümeyi sürdürür. Horozların ötmesi sabah saatlerinin yaşanmakta olduğunu vurgular. Sabah yeni bir başlangıç demektir. Film başlarken yaşlı kadın ve yakınları için yeni bir yol açılmaktadır. Koyun sürüsünün yaymakta olduğu çan sesleri giderek yükselir. Kurban geleneğinin masum hayvanlarının yakınlarda otladığı kesin. Kurban için “seçilen hayvan her zaman yararı açısından en değerli, güdüler ve alışkanlıkları açısından en tatlı, en masum, insanla en çok ilişki içinde olanıydı. Kurbanlık olarak seçilen hayvan türleri, deyim yerindeyse, nitelikçe en *insani* olanlardı. Kurban geleneğinin bulunduğu bazı kırsal topluluklarda sürüler insanların var oluşu ile sıkı bir beraberlik içindedir” (Girard, 2003: 4). Yaşlı kadın elinde bir bez çanta ile izleyiciye doğru yürür, yürüdüğü yol uzamı ikiye böler. Elindeki çanta ve giysilerinin “düzgünlüğü”, temizliği, onun gideceği yere özen gösterdiğini anlatır. Kameranın tam önünde durur ve önce sola, sonra sağa bakar. Yüzündeki yaşlılık izlerini, saklanamayan kırışıklıklarını görürüz. Yüzdeki çizgiler, yaşanmışlıkları, hüznüleri, tamamlanmışlığı duyumsatır. Yaşlı kadın durur bir süre. Yürümek ve sonra durmak: devinim ile devinimsizlik karşıtlığını oluşturur. Yeniden başlayacak olan devinimin bir süre durması Kracauer’e göre “şok etkisi” yaratır ve kendimizi bir tür vakumun içinde buluruz. Devinimin, dışsal evreni ve filmsel evreni bütünlleyen önemli bir öge olduğunu kavrarız (1960: 44). Devinimsizlik geçicidir, yeniden devinim başlar, kadın çevresine bakınır, arkasını döner ve servi ağaçlarına doğru ilerler. Duraksama kadının yaşamın sonunda “yön” değiştirmek için seçtiği bir edimdir. Sona gelen kişi “son”da duraksayabilir, ama kararlı ise servilere doğru yürümeyi seçer.

Serviler uzakta salınırlar. “Binyıllardır çeşitli anlamlar yüklenmiş; uzun inceliği dolayısıyla güzelliği, dimdikliği nedeniyle doğruluk dürüstlüğü, mezarlarda oluşu itibarıyla de ölümle yaşamın

bağlantısını simgeleyen bir ağaç”⁶ olarak servi, burada yaşamın değil, ölümün simgesi olur. Sabahın erken saatlerinde kadın servilere doğru yürür. Yürüdüğü ölümdür. Doğanın içindeki ama tam anlamıyla göremediğimiz mezarlıktan kesme ile bir sahaf dükkânına geçeriz. İzleyici film başlar başlamaz doğa ve “ölü bir kadın” ile baş başa kalır. Kadın ölü olduğu için konuşmaz, bir bakıma “insansızdır” görüntüler.



Yaşı kadının, uzun çekimle “gidişi”, tam da Deleuze’ün sinema ve zaman ilişkisine dair görüşlerini anımsatır. Uzun sessizlik ve annenin ayrılışı ile boş kalan sahne izleyiciyi düşünmeye davet eder. Bu, geliş-gidişten oluşan simetrik yürüyüş, dünyaya gelme, doğma, büyüme ve ölmek biçimindeki yaşam döngüsünü düşündürür. Yönetmen, bir insanın yaşam döngüsünü, yaşlı kadının geliş ve gidişini gerçek süresine sadık kalarak yavaşça betimler.

“Romanın acelesi olmamalı” diyor Canetti ve şöyle devam ediyor:

Eskiden acele tempolu akış da romanın dünyasının bir parçası olabilirdi, şimdi bunu sinema devraldı; sinema ile karşılaştırıldığında, aceleci roman hep yetersiz kalmaya yargılıdır. Daha huzurlu zamanların ürünü olan roman, bu eski huzurun bir parçasını aceleden oluşan yeni dünyamıza getirebilir. Pek çok kişiye bir ağır çekim niteliyle hizmet edebilir;

⁶ Bu bilgiler, Ekşi Sözlük’ten alınmıştır. Bkz. <http://sozluk.sourtimes.org/>. Erişim tarihi 01. 05. 2008.

beklemeyi çekici kılabilir; insanların kültlerinin derin, ama içi boş düşünme eylemlerinin yerini tutabilir (2004:33).

Filmin bu yavaş girişi, yaşam-ölüm karşıtlığını kurarken, zamansal yavaşlık konusunda da izleyiciyi hazırlar. Filmin ritmindeki yavaşlık ve aceleci olmamak, ilerleyen kesitlerde görüleceği gibi Yusuf'un İstanbul'a dönüşünü sürekli olarak geciktirmesi arasında bir paralellik kurmamızı sağlar. Ve böylece film, girişinden itibaren yaptđđı bu *erken anlatımla* izleyiciyi hazırlar. Yönetmen, bu girişle sanki izleyiciye bir fragman izleterek onu uyarıyor. Bu farklı bir filmidir. İstemeyenler çıkabilir, ama filmi izlemek isteyenleri de kimi zor görevler bekliyor.

Bu zor görevlerden biri filmde " yk " aramamak olabilir mi? Kracauer'in bir başka bağlamda sözünü ettiği "olayların fazlalıklardan arındırmak izleyiciyi yargılamaktan bağımsızlaştırır ve bu bağımsızlaşma izleyicinin şiirsel olana yaklaşmasını sağlar" (1960:175) savı *Yumurta* için de uygun görülüyor. Bu durumda Maurois'ya dayanan kuramcıya göre dolantı (entrika) ile şiir karşıtlığının tam ortasındayız. Dolantı izleyiciyi yakalarsa saf sinemadan (*cinema pur*) uzaklaşabiliriz. Kracauer bu kez Maurois'nın dolantı/şiir karşıtlığını temel alarak çekim/ayrım (sekans) karşıtlığını getiren Lucien Seve'e dayanır. "Diğer çekimlerden kendisini soyutlayan çekim de kendi başına anlam taşıyabilir. Pek çok çekimden oluşan ayrım, çekimin tek başına sahip olabileceği gücü yitirmesine yol açabilir" (Kracauer, 1960: 176). Bu bizi geleneksel biçimci-gerçekçi tartışmasına götürüyor. Biçimciler doğal oyuncu ile çalışırlar, ama bu onların gerçekçi olduklarını gösterir mi?

Ayzenştayn ile Pudovkin'in gerçekçiliği Zola'nınkinden ayrımlı kuşkusuz. Onların gerci gerçek zaman ve uzamda yer alan süreçler değil, bu süreçlerin kayıt edildiği selüloit parçaları. Potemkin'de stüdyoda gerçekleştirilmiş tek çekim yoktur, filmde gerçek gemiciler vardır. Filmdeki en önemli çekim alanı gemi ve merdivenlerdir. Uzam değişmez, zaman değişmez. İki  ekim arasındaki süre çoğu kez birkaç saniyedir. Gerçek uzamdan alınmış çekimler karmaşık biçimi yaratır ve film biçiminden ötürü ünlüdür. Bu biçemi yaratan Ayzenştayn'ın montajı. Ayzenştayn bu

çekimlerle olayı betimleseydi onun gerçekçi olduğunu söyleyebilirdik. Film olayı anlatmaz, olay üzerine eğretileme yaratır. Filmde öyküden çok çekimlerin etkileşiminden doğan anlamı kavramaya çalışmak gerekir (Büker, 1989: 10).

Yeniden Kracauer'ın temel aldığı Seve'e (1960: 177) dönersek "film anlatısı anlıktaki kavramsallaştırmalar için mi var yoksa göz için mi var" türünden bir soruyu sorabiliriz. Yanıt göz için ise o zaman gelin *Yumurta*'yı birlikte seyredelim, pardon okuyalım!



Okumaya yaşlı kadının duraksamasından başlayabiliriz. Yaşlı kadın duraksar, önce sola sonra sağa bakar, sonra da alan dışına çıkar. İzleyici doğa ile baş başa kalır. Yönetmen bizi derin düşünmeye çağırır. Yaşlı kadın, servilerin arasında gözden kaybolursa da, gerçekte hâlâ görüntü alanı içindedir. Alan-dışında değildir. Ama sonra onun alan-dışına çıkacağını biliriz. Alan-dışı, "gerçek olanın, ekranın bir pencere gibi açıldığı sürekliliğinden başka bir şey değildir" (Bonitzer, 2007: 13). Alan-dışına çıkan oyuncuya ne olur peki? Yok mu olur? Bazin şöyle diyor bu konuda: "Bir film kişisi kameranın görüş alanından çıktığı zaman, biz onun görsel alanın dışında kaldığını kabul ederiz, ama o dekorun başka bir noktasında, bizden saklı bir noktasında, kendine özdeş olarak, varolmaya devam eder" (aktaran Bonitzer, 2007: 15). Ve Bonitzer'e göre, "gerçek'in, alanın ötesindeki, ekranın sınırlarının ötesindeki sürekliliği varsayımı işte buna yarar: "Film kişinin alan içinde değilken, başka yerde "kendine özdeş olarak devam etmesi"ni sağlar (2007: 15). Öyleyse alan-dışına çıkan yaşlı kadının ölüp filminden çıktığını söyleyemeyiz. O hâlâ anlatının içindedir. Ne de olsa "alan-dışı bir

belirsizlik, hatta bir eylem yeri haline gelir ve böylece hatırı sayılır bir dramatik güç kazanır” (Bonitzer, 2007: 16).

Film anlatısında alan dışında kalanın neden böylesine güçlü olduğunu Bazin’e dayanarak açıklamaya çalışalım. Ona göre tiyatro sahnesi bir kenarı salona açılan bir kutudur. Bu kutunun çevresinde kutuyu destekleyen araçlar, koridorlar, odalar vardır. Oyuncu sahneden ayrıldığında soyunma odasına gider. İzleyici bunu bilir (1967: 104). Ama yaşlı kadın çerçeveden çıktığında soyunma odasına gitmez. Bu durumda film göze seslendiğinde çok daha somut bir evren sunmaktadır. Kracauer’e göre film dünyanın anlatımı olmalı. Resim, yazın, tiyatro gibi sanatların doğa ile ilişkisi vardır kuşkusuz, ama bu sanatlar doğayı göstermezler, doğayı ham madde olarak kullanırlar. Ham maddeyi öylesine yoğururlar ki ham maddeyi tanıyamayız (1960: 300). Kamera sağa kaymaya başlar, doğada yol alır, yaşlı kadını bulmak üzere olduğunu duyumsar izleyici ve kamera onu bulur. Bulduktan sonra da onu servilere dek yalnız bırakmaz. Böylece bir anlamda film için gerekli olan “devinim”e yeniden kavuşur izleyici. Film için öykü gerekli değil mi?

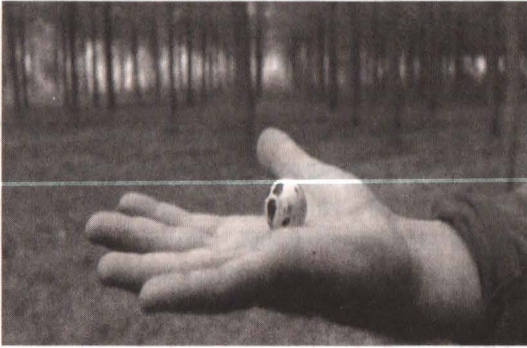
Bazin’e göre sinema nesnelerdeki gizli anlamı ortaya çıkarır. Çünkü doğaya, nesnelere dilediğince yaklaşır. Kamera her şeyi aynı anda göstermez, ama göstermek için seçtiğinden hiçbir şeyin yitip gitmemesine çalışır. Bu dilde görüntü gerçeğe kattığından ötürü değil, gerçekte ortaya çıkardığından dolayı önemlidir. Görüntü gerçek dönüştürülerek değil, gerçekten seçme yapılarak oluşturulur. Bazin içeriğin gerçekliğinin üzerinde durmaz. “Sinemada önemli olan uzamsal gerçekliktir” (Bazin, 1967: 108). Film nesneyi yer aldığı uzam içinde verir. Nesnenin öbür nesnelerle uzamsal ilişkilerini gösterir. İşte bu filmin fiziksel gerçekliği! Doğa içinde yalnızdır izleyici. Film eğretileme yaratma seçeneğini sunmaz. Doğa bütüncül olarak kavranmalıdır. Bergson’a göre “anlamı bütün olarak kavranız, onu çözümlemeyiz. Tıpkı bir ezgiyi kavrarken tek tek notaları ya da ezginin yapısını algılamadığımız gibi. Kavrama bütüncül bir yaşantıdır. Bergson’a göre bir nesne olarak, sürekli akış içinde olan öbür nesnelerle karşılaşırız. Onları algılarız, us bu olguları örüntüler biçiminde düzenler. Sezgi, algı ve ussal

düzenlemeyi aşarak anlığın parçaladığı yaşantıyı yeniden düzenler” (aktaran Andrew, 1978: 19). Böylece Bergson akışı kavrayabilmek için akışla birleşmek ve aynılaşmak gerektiğini vurgular. Sinemada bu karşımızdaki görüntü ile olanaklı. Doğayı araçsız olarak kavramamız için bizi (izleyicileri) bekliyor. Ama izleyici de kendisine bir öykü sunulmasını bekliyor.

Her Şey Yolunda’nın (Tout va bien, Jean-Luc Godard, 1972) tanıtma yazılarında ve sonrasında film için bir öykünün ve öykünün içinde de bir “Esas Oğlan” ile “Esas Kız”ın gerekli olduğu vurgular. Kuşkusuz tecimsel bir ürün olan filmine Godard öykü ve kahramanların kaçınılmaz olduğunu göstermeye çalışır. Burada bir inceden dalga geçme vardır. Öyküden vazgeçmenin kolay olmadığını bilir, “vazgeçmiyormuş” gibi yapar. O da bu “kilişe”den usanmıştır, tıpkı daha 1920’lerde Jean Epstein’in usandığı gibi. O yıllarda Epstein öykünün “yalan” olduğunu, öykünün hiç olmadığını, yalnızca kuyruksuz ve başsız; başlangıcı, ortası, sonu olmayan durumlar olduğunu vurguluyordu (aktaran Kracauer, 1960: 178). Kracauer de zorlama, kurulmuş öyküler yerine gerçek yaşam benzeri olarak tanımladığı olayların gösteriminden yanadır. Dolantı gücünü yitirirken kuşkusuz tiyatro sahnesine özgü özellikler ya da yazınsal olarak nitelendirilebilecek olgular yitip gider.

Yaşlı kadının servilere yürüyüşünü izleyen izleyici Kracauer’in “kristal oluşumu”, “mermi yolu”, “mikrobun evrimi” olarak nitelendirdiği, “saf sinema” (1960: 180) örneğine henüz ulaşmadı. “Kristaller” bıldırcın yumurtasını bekliyor oluşmak için. Kristal oluşumu için kamera da acele eder. Mezarlıktan çıkan Yusuf’tan önce yolu bulur, bir bakıma Yusuf’a yolu açar, bu acele bir an önce kristale ulaşmak için olsa gerek. Koşturmanın sonunda ormanda Yusuf’un elindeki bıldırcın yumurtası “çatladığında” kristal imge oluşur, kuşlar gökyüzünde çırpınırlar. Kuşların fiziksel olarak var oluşları kristalleşmiştir. Kracauer’nin kristal imge dediği şey, akla Deleuze’un “kristal öykülemesi”ni getiriyor. Deleuze (2000: 13), “sinemayı hareket-imge” ve “zaman-imge” olarak ikiye ayırarak incelediği iki ciltlik kitabında, İtalyan Yeni Gerçekçi’liğinin, öncekinden farklı bir öyküleme biçimi geliştirdiğini söyler. Hareket-imge sinemasının “karakterlerin olaylara tepki göstermesi

ya da filmin örgüsü için bu karakterlerin eylemde bulunma biçimlerinin sonucunda ortaya çıkan” (Sütçü, 2005: 164) “organik öyküleme”nin yerini, zaman-imge sinemasında saf sessel ve görsel durumlara bırakılmasından doğan “kristal öyküleme” almıştır. “Kristal öykülemede ne belirgin bir olay vardır, ne de bunlara tepki gösteren eylem dizileri. Karakterler, içinde bulundukları durumu tepki vermeden sessizce izler” (Deleuze, 2000: 128). *Yumurta* zaten, tümüyle sessel ve görüntüsel öğelerle başlayarak kristal öykülemeye dayandığını açıkça belli eder. *Yumurta*’nın Yusuf’u elbette eylemde bulunur, ancak onun eylemi, yaşamın akışını bozmayan kristal öyküleme içinde yer alır. Yaşamın akışı yakalanmıştır, ama bir öykü anlatmadan da olmaz. Kracauer ikili bir durumdan söz eder. Öykü bir yandan kamera için bir engel oluştururken bir yandan da kamerayı araştırma yapması için özendirilmektedir (Kracauer, 1960: 213). Bu durumda kamera ne yapsın? Şimdi onu görelim!



Öyle bir öykü olsun ki yaşamın akışı durmasın. Öykü yaşamın akışını olanaksızlaştırmamasın. Bu durumda öykü kurulmasın ya da ince ince işlenmesin, bulunsun! Kracauer’ın “bulunmuş öykü” dediği türden olsun öykü. Bir göl ya da akarsuyun yüzeyini bir süre gözlemlediğinizde suyun yüzeyinde hafif hafif esen ya da girdap gibi dönen rüzgârın oluşturduğu şekiller buluruz. Kuramcıya göre bulunmuş öyküler tam da böyle bir şeydir (1960: 245-246). Uykuda

olanı uyandırmak gibidir ve kendi içinde bütünlüğü⁷ olan teatral öyküden geliştirilemez bu tür öyküler. Kuramcı bulunmuş öykülerin belgesel ile bileşik varlık oluşturduğunu vurgular, çevremizde olup sıradan olayları aktarır bulunmuş öykü. Bulunmuş öykülerin kimileri *embriyonik* (yumurtanın oluşum evresi) evrededir kimilerinin ise *konturları* (çizgileri) oldukça iyi çizilmiştir. Bu iki uç arasında belki de dilimize “anlatısal özellikleri belirsiz anlatı” (slight narrative) olarak çevirebileceğimiz anlatılar vardır. Bu tür “hafif anlatı”nın bir örneği de olan Flaherty’dir (1960: 246).

Böceğin kelebek olmadan önce kozanın içindeki hali, kelebek olduktan sonraki halinden oldukça farklıdır. Bu durumda “kelebek” olmayan bulunmuş öyküleri belgesel olarak tanımlamak gerekir. Koza içindeki hale örnek olarak Kracauer, Arne Sucksdorf’un *Kent İnsanları* (People in the City, 1948) adlı bir kent senfonisi olan filminden örnekler verir: “Nehir kenarındaki balıkçı, oltasının ucuna taktığı balığa gerekli özeni göstermez ve az sonra martının oltanın ucundaki balık ile uçtuğunu görür. Genç erkek, yağmurdan bir kapı aralığına sığınır, yağmur bittiğinde yanında bir genç kız durmaktadır” (Kracauer, 1960: 246). *Yumurta*’nın “Esas Oğlan” ile “Esas Kız”ı kapı aralığında rastlantı ile karşılaşmazlar. O nedenle *Yumurta*’nın öyküsü *embriyo* halinde değildir, yumurta çoktan oluşmuştur, dahası *Yumurta* üçlemenin son filmidir ve çoktan pişmiştir. *Yumurta embriyo* halinde olsa, yapıntısal olarak kurulmuş bir öykünün olmaması gerekir. Bulunmuş öyküde yaşamın akışına kameranın müdahalesi söz konusu değil. Rotha’nın özenle vurguladığı bu durumu Flaherty de şöyle dile getirir. “Öykü kişilerin yaşamlarından ortaya çıkmalıdır, bireylerin eylemlerinden değil” (Kracauer, 1960: 247). Kuşkusuz Flaherty doğa ile iç içe yaşayan kişilerin yaşamlarından çıkan öyküden söz eder. Öykü doğada da bulunabilir kentte de. Kent senfonilerini çekenler kentin kalabalıklarında öyküler buldular. Ama Flaherty de öyküye gereksinim duyar, ancak bireyi eylemleri ile ortaya çıkartan tam

⁷ Kracauer “bulunmuş öyküler”in bütüncül bir yapıdan yoksun olduğunu vurgulamak istemez kuşkusuz. Burada vurgulamak istediği, “bulunmuş öykü”nün tam da yaşamın içinden bulunup çıkarılmasıdır.

anlamı ile tüyleri çıkmış dolantılardan hoşlanmaz. O kameranın söz söylenmesine olanak vermeyen, gelişkin, anlam örüntüleri sunan öykülerden hoşlanmaz (1960: 248).

Kişilerin eylemlerinden değil, yaşamlarından çıkan bir  yk lemede artık kahraman da yoktur. İçinde bulunduğu durumu tepki vermeden sessizce izleyen bir karakter, nasıl kahraman olabilir ki? O, Deleuzecü kavrayışta olsa olsa “dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden tanık konumundadır. Bu nedenle filmsel evrendeki olay düğümleri gevşek, karakterlerin ilişkileri rastlantısaldır. Çünkü temsili eylemlerin mantıklı ardışık gelişimi, yerini amaçsız gezintilere bırakmıştır” (Gönen, 2004: 35). İçinde bulunduğu durumu izleyen Yusuf’un kendisini doğaya bırakması, gezintiyi estetik bir figür olarak öne çıkarır. “Böylece klasik eylem sinemasının yerini, bir ‘seyre dalma’ sineması almıştır” (Gönen, 2004: 35).

Yumurta’da yumurtadan tüyleri çıkmış bir civciv çıkmadı. Ama filmin sonunda follukta yumurta vardı ve Ayla onu buldu. Aslında Ayla sürekli olarak Yusuf’un izlencesini, adak konusundaki uyarıları ile keserek, yönetmen adına öyküyü ortaya çıkarttı. *Yumurta*’da öykünün bulunuş biçimi Kracauer’in Flaherty konusundaki saptamalardan tabii ki farklıydı. Kracauer’e göre Flaherty, yaşamın içinden (ham maddesinden) bir öykü çıkarılması gerektiğini söylüyordu. Ham maddeyi önceden oluşturulmuş belirlenimler doğrultusunda düzenlemeyi yadsıyordu. Onun “hafif anlatısı” şiirin sınırlarında dolaşan bir şeydi (1960: 248-249). Ham maddeyi önceden oluşturulmuş belirlenimler doğrultusunda düzenlemek filmin şiirsel olmasını engeller mi? Bize göre engelleyeceği düşünülerek “Esas Oğlan”a şairlik uygun görülseydi (şairlik zaten uygun görüldü) ve film boyunca Yusuf Köksal’ın yazdığı şiirler bir şekilde okunsaydı, filmin şiirselliği yok olurdu. şiir filmi boğardı. Kracauer’in deyişi ile önceden oluşturulan belirlenimlere göre ham madde düzenlense de filmin kendisi şiirini yaratıyordu ve Yusuf’un şiirlerine gerek kalmıyordu. Sözel olan, görseli bastırabilirdi. Bundan kaçınmak gerekiyordu. Civciv t ylenip çıkmadan, yumurtanın yumurta olarak kalmasını nasıl sağlamalı? Bakalım!

Yönetmen Semih Kaplanoğlu diyaloglar konusunda Nejat İşler'e şunları söyledi.⁸ "Diyalogları meal olarak ele alıp buradan kendi dilimiz döndüğünce kendi tutarlılığımız içinde anlatılması gerekeni anlatabiliriz. Artı mekâna girdiğimiz zaman bir sürü şey var. Nesneler, şunlar, bunlar. Nejat İşler ise rolüne ilişkin şu saptamayı yaptı: "Klasik tarzda roller bellidir, çok soru sormadan, ilerlersin, burada herkes çok yönlü çalıştı. Tartışarak ilerledik". Sözü Saadet Işıl Aksoy'a bırakalım: "Semih Kaplanoğlu ile arada görüşüp senaryo üzerine görüşüyorduk. Karakter üzerine ayrıntıları söylüyordu, beni de tanımaya çalışıyordu. Daha sonra filmi seyrettiğimde Ayla karakterinde benden de bir şey olduğunu fark ettim." Yönetmenin ham maddeyi düzenlemesine ilişkin olarak da sözü kadın oyuncuya bırakalım: "Semih Kaplanoğlu gerçekten orada bize bir dünya yaratmıştı. Onun hâkim olduğu, bizim ona tamamen güvenebileceğimizi garantilediği bir dünyanın içindeydik". Saadet Işıl Aksoy kimi kez ilk deneyimi olduğu için çok zorlandığını, uykusuz kaldığını söyler. Ama onun bu kaygıları için yönetmen yalnızca şu uyarıyı yapar: "Saadet kendin ol, ekstradan bir şey yapma!" Ekstradan bir şey yamamak aydınlatma ve ışık konusunda da gündemdedir. Görüntü yönetmeni Özgür Eken "renk ve ışık kullanımında gerçeğe uygunluk mantığını gözeterek bir atmosfer yaratmaya" çalıştıklarını söyler. "Seyirciye göstermekten çok hissettirmeye çalıştık. Bunun en belirgin örnekleri araba sahneleri, elektriklerin kesildiği sahne ve köpekli sahne. Köpekli sahnede ay ışığını referans almıştık. *Real* ne ise çok küçük destekler vererek çalışmaya çalıştık".

Kameranın bulup önerdiği (Kracauer, 1960: 251), yaşamın içinden çıkarılan bulunmuş öyküler var. Bunun yanında *embriyo* olmasa da yumurta olmayı seçen, önceden belirlenmiş, ama belirleneni "dalgalanmaya" açık olarak bırakan öyküler var. Bulunmuş öykü gibi yapıyorlar, ama aslında olay örgüleri önceden inceden inceye tasarlanmış. Senaryo yazarlarından Orçun Köksal⁹,

⁸ *Yumurta* Disk 2, Oyuncularla röportaj bölümü.

⁹ Semih Kaplanoğlu, Yusuf'un soyadını Köksal olarak belirleyerek, senaryo yazarına da selam göndermiş olur.

Semih Kaplanoğlu'nun kafasında bir şair olduğunu söylüyor. Yine Kracauer'e dönelim. Filmin bir konusu olacak. Örneğin savaş filmi olarak nitelendirebileceğimiz bir konusu olabilir filmin. Ama konu ile filmin *motifi* aynı değildir. İçerik kendisini *motifler* aracılığı ile sunar. Öykünün çarpıcı özellikleri filmin konusunu somutlaştırır. Ama konu *motif* değildir.¹⁰ Bir savaş filminin temel motifi, savaş sırasında insanların başına gelenler olabilir, kahramanlığın yüceltilmesi olabilir (1960:262). *Yumurta*'nın konusu, İstanbul'dan annesinin ölümü nedeni ile Tire'ye gelen şair Yusuf Köksal'ın, uzak akraba kızı Ayla ile taşra sıkıntısı bağlamında yaşadığı deneyim. Bu deneyim içinde pek çok *motif* barındırıyor: Yusuf'un Tire, Tire'deki arkadaşları, korkuları, geçmişi ile kuyu, köpek imgesi bağlamında yüzleşmesine ilişkin pek çok *motif* var filmde. Tam da Kracauer'in dediği gibi bu *motifler* “yaygın ve etkili” ve “sinematografik niteliklerini yitirmeden tüm filme yayılıyorlar. Böylesi görsel motifler ancak tek bir biçimde var olabilirler: *Yaşamın akışında var olabilirler*” (1960: 273). Daha sonra tüm bu *motifler* birleşerek filmin izleğini; Yusuf'un ruhuna yaptığı yolculuğu oluşturuyorlar. Bir başka deyişle Yusuf'un Tire'de (taşrada) Cannetti'nin deyişi ile ruhunun taşrasını bulması filmin *izleği*. Bu *izlek* Birgi ve Gölcük'e yapılan yolculuk aracılığı ile görselleştiriliyor. Ama öykü nasıl kuruluyor. Sözü yine senaryo yazarlarından Orçun Köksal'a bırakalım:

¹⁰ Kracauer, motifi tema anlamında kullansa da, göstergebilim ve anlambilim, ikisinin farklı olduğunu söyler. Göstergebilimci Greimas'a göre izlek, ana şeye götüren yollardır ve soyuttur. Motif ise, bu izlekler üzerinde bulunan ana taşlardır ve somuttur. Motifler tekrarlanarak, izlekleri oluştururlar (Kıran, 2000). Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* filminde leylek motifi, daha soyut olan gitmek izleğine bağlanır (Akbulut, 2006: 69-70). Stith Thomson halk edebiyatı üzerine yazdığı kitapta motifi halk öyküsünün en küçük ögesi olarak tanımlar. Bu açıdan “birim” olarak özerktir. Değişmeceye dayanan bir yapısı vardır. Yer aldığı anlatıdan bağımsız işlevsel bir anlamı vardır (Greimas, 1982:199). Örneğin kuyu, işlevsel olarak taşıdığı anlamdan çok farklı bir biçimde *Yumurta*'da ya da herhangi bir anlatıda motif olarak yer alabilir. Açıkçası anlatının öyküsü değişmez, ama motifleri değişebilir.

Bütün dünyadaki ve bütün dünyanın yansıması olan küçük bir taşradaki değişimi en iyi bir şair üzerinden anlatabileceğini düşünüyordu. Mekân gezileri yaptık ve kökümüz olan Tire'ye gittik. O kafasında dünyayı kurmuş oluyor. Bana bu dünyayı anlatmaya başlıyor. Karakterleri, yaşadıkları yeri, mekânı, atmosferi anlatıyor. Onun üzerinden geliştiriyoruz. Olay örgüsünden önce karakterler geliyor. *Karakterler, mekân ve atmosfer*. Onun için önemli olan üç unsur. Bunları oturtuktan sonra durumları oluşturmaya başlıyoruz, o durumlar da zaten birleşerek bir şekilde bize asıl durumu anlatıyor. Hiçbir zaman hikâye izleği üzerinden gitmiyoruz. Değişiklikler sürüyor, çekim çok yaklaştığında bile değişebiliyor, montajda da değişebiliyor”.¹¹

Senaryo yazarı öylesine güzel açıkladı ki, eklenecek bir şey yok gibi geliyor insana. Yine de konuyu açalım.

Yönetmen için önemli olan öykü değil, karakter. Önce karakteri buluyor: Bir şair, sonra karaktere uygun mekân buluyor. Mekânda gerekli değişiklikleri yaparak atmosferi yaratıyor. Daha sonra yaratılan “durum” olarak nitelendiriliyor, “öykü” olarak değil. Önce biz (kitabın yazarları olarak) bu tür yaratım sürecini “durum anlatısı” olarak nitelendirmek istiyoruz. Bizim durum anlatısı dediğimize Akyürek, “durum ve kesit öyküsü” diyor ve şöyle tanımlıyor; “değişik durumları ve kesitleri ya da bir insanlık durumunu belli bir ortam içinde veren bir öykü biçimi” (2004: 93). Akyürek, durum ve kesit öyküsünün özelliklerini de, “kalın bir çizgiyle, konularının günlük yaşamın sıradanlığından çıkaran, sıradan insanları kendi ortamları içinde veren, belirli bir olayı anlatma amacına dayanmayan; olaysız, düğümü-çözümü olmayan gerilimsiz bir öykü biçimi” (2004: 93) olarak sıralıyor. Bu tür öyküde “belirli bir ortamdan kaynaklanan izlenimler, çağrışımlar, olayın ve gerilimin yerini alır. Ortamı tanımlamak adına dolantılara başvurmaz yazar, günlük yaşama herhangi bir durumdan ya da rastgele bir yerden girer” (Akyürek, 2004: 93). Adına ister durum anlatısı isterse durum öyküsü diyelim, anlatıdan söz ederken, üzerinden klasik anlatı kurallarını geliştiren Aristoteles'i ve onun tragedya açıklamalarını anmamak olmaz. Aristoteles'e göre tragedya

¹¹ *Yumurta*, Disk 2. Oyuncularla röportaj bölümü.

başı, ortası, sonu (Kracauer sona “kuyruk” diyor.) olan belli uzunluktaki bir eylemin öykünülmesidir. Tragedyanın öğeleri öykü, karakter, dil, düşünce, vb.dir. Öykü denince olay örgüsün anlarız. Aristoteles’e göre olayların birbirine bağlanması olan olay örgüsü, bu öğelerin en önemlisidir. Şimdi *Yumurta*’ya bakalım, Aristoteles için en önemli olan öğe ortalarda yok. Onun için ikincil olan karakter, *Yumurta*’nın yaratım sürecinde birincil konumda. Yaratıcının kafasındaki şair karakterine uygun mekânlar ve mekânlara uygun durumlar aranıyor. Öykü durumlardan kaynaklanıyor. Bu bulunmuş öykü ya da hafif anlatı ile aynı şey değil.

Durumlardan yola çıkan *Yumurta*, anlatı olarak şair Yusuf Köksal’ın ruhuna yaptığı yolculuğu anlatırken Kracauer’in deyişi ile “iç dünyayı anlatmak için dış dünyanın görüntülerini” (1960: 263) kullanır. Bize göre ruha yolculuk, durumlar ve durumlara uygun mekândan (kuyudan su çıkarılır gibi) çıkarıldı. Karakterin (Yusuf’un) kendisini içinde bulduğu durumlar, giderek onu yönlendirir ve onu “boş özne” olmaktan kurtarır [Göstergebilimde, çeşitli özne tipleri vardır. Bunlar, temelde iki başlık altında incelenir: Özne niteliği olmayan ve özne. Bir kimlik, üçlü bir niteliksel diziyle gösterilir; olumluya /ben/ olarak, olumsuzsa “ben olmayan”, bir başka deyişle /başkası/ ya da /öteki/ olarak kabul edilir. Özne sınıflamalarında temel olan, bilgi, istek ve güç kiplikleridir. Bu kipliklere göre, özne tipleri şöyledir: “Arayan özne”, “doğruluk öznesi”, “boş özne”, “ayrılık öznesi”, “karışık özne” ve “biçimsel özne”. “ ‘Arayan özne’ (Ben+), “Her değer nesnesini isterim; her şeyi yapmaya gücüm yeter; her şeyi bilirim” diyerek, kimliğini ‘ben’ olarak kesinler, kendi isteğiyle hareket eder. Bu öznenin programı, bilgi ve nesne aramak üzerine kuruludur. ‘Doğruluk öznesi’ (Ben -), “Belli bir bilgim ve gücüm var” der; kendi gücünün, bilgisinin sınırlarını bilir. Onu yönlendiren şey, ‘bilmek’tir. ‘Boş özne’ (Öteki +), kimliğini olumsuz bir bütün olarak tanımlayarak, “Hiçbir değer nesnesini istemem; hiçbir şey yapmaya gücüm yetmez; hiçbir şey bilmiyorum” der. İsteği, gücü, bilgisi olumsuz yönde olduğu için, ‘boş özne’ olarak konumlanır. ‘Ayrılık öznesi’ (Öteki -), “Bazı değer nesnelerini üstlenmem; bilgim ve gücüm sınırlıdır” diyerek, kimliğini kısmi olarak olumsuzlar. ‘Biçimsel özne’ ise, özne

olmanın gereksindiği bilgi, istek ve güç kipliklerinden herhangi birine sahip olmayan, varlığını ‘ben’ olarak kesinlemeyen ve yalnızca bir eylemle (yemek yapmak gibi) var olan eyleyendir. Bunların yanı sıra, kendi adına değil, kendisinden güçlü bir gönderen adına hareket eden ‘karmaşık özne’ vardır. Özne, bu durumda ‘zorunda kalmak’ kipliği ile bağımlılık ilişkisine girer, kimliğini ise, gönderenin gücüne ve dışarıdan dayattığı isteğine göre biçimlendirir” (Kıran, 1999: 157, 158). Özne, bir anlatıda bu tiplerden yalnızca biri olabileceği gibi, anlatı içinde dönüşerek, birçok tipte olabilir.]. Çünkü kurbanı kesmek gibi bir yitik nesnesi olur ve o artık yitik nesnesi için yolculuğa çıkar yol boyunca karşına çıkan engeller (kurban için kesimlik hayvan bulunamaması) onu durdurmaz, o artık “doğruluk öznesi”dir. Motifin ruhun taşrasına yolculuk olduğunu söylediğimizde bunun çok da sinematografik olmadığını söylemek gerekiyor, ama durumlar, durumlara uygun mekânlar ve karakterler öyküyü oluştururken, konuşmaların da çok önemli olmadığını söylemek gerekiyor. Konuşmalar öyküyü “sürükleyen” öğeler olarak karışımıza çıkmıyor. Onlar da durumları betimliyorlar. Kimi kez de durumlar onlara gereksinim duymuyorlar. “Her şey sözcüklere ve onların oluşturduğu anlama dayanırsa, onların aktaracağı en önemli düşünce dile *getirilmemiş* olur” (vurgular Büker ve Akbulut’un, Karacuer, 1960: 264). *Yumurta*’da görüntüler “anlatma”yı üstlenirler. Doğa ve ev, kendilerini kameraya açar, başlangıçta evin daha sonra da Birgi ve Gölcük’te doğanın kendisini “teşhir” ettiğini söyleyebiliriz. Onlar “teşhir” ederken film kişileri de izleyici de teşhir edileni seyrederek. Bu teşhircilikte sözcüklere çok da gereksinim duyulmaz. İzleyici de film kişileri gibi kuyudan çıkarılmış öykünün içine düşer. Filmde teşhir edilen, film kişileri ya da öykü değildir.

Örneğin ruha yolculuğu anlatmayı bir uzman kişi üstlenmez. Kracauer’e göre usavurma beyaz perde için uygun değildir. Kuramcı, çok güvendiği Gabriel Marcel’e gönderme yapar: “Sorbonne üniversitesinden bir felsefe profesörünün filmde arzı endam ettiğini düşünün der. Profesörü Kant’ı anlatma konusunda kimse engelleyemez. Film estetiği açısından bu çok acayip bir uygulamadır. Neden mi? Çünkü izleyici sinemaya felsefi açıklamalar dinlemek için gitmez. Felsefe profesörü film kişisi

olabilir, ama çok özel durumlarda, çok denetim altında tutularak gerçekleştirilmelidir bu” (aktaran Kracauer, 1960: 264). Jean-Luc Godard’ın kulakları çınlasın demekten başka yapacak bir şey yok. Sanki Marcel ve Kracauer’e inat ya da tam tersine iyi bir örnek olsun diye kitabın (*Theory of Film*, 1960) yayımından iki yıl sonra *Hayatımı Yaşa*’da (Vivre sa vie, 1962)) Sorbonne üniversitesinden felsefe profesörü Brice Parain’i profesör rolünde oynatır. Profesör Platon’dan, Kant’a kadar bir yığın bilgi verir bilinçsiz filozof Nana’ya. Godard’ı bir yana bırakırsak, “böylesi bir oyuncu seçimi, oyuncunun söyleyeceğinden çok, oturup kalkmasıyla, konuşmasıyla, yüz ifadeleriyle tam da profesör olacağı için tercih edilmelidir” (Kracauer, 1960: 265).

Bu durumda yönetmen, gerçeklik adına profesörü oynatıyor kanısına varabiliriz. Bu yaklaşım benimsenirse, şairi oynamak için şair bulmak gerekebilir. Şair bulunamazsa şair nasıl yaratılır: Önce şairi oynayan Nejat İşler’e sözü bırakalım. “Yusuf ile Nejat’ın tek benzerliği var, filmin başında gördüğümüz sahaf dükkânı. Ben de eski kitap satıyorum, on beş senedir falan. Ufak yaşlarımdan bu yana toprakla bağım pek sağlam değil, birkaç karış yukarıda yürürüm. Yusuf da öyle. Biraz onun üstüne gitmeye çalıştım. Bu dünyaya ait olamamak, toprağa bağlı kalamamak. Bir şeyleri sorgulamak. Sorguladıktan sonra da bir sürü şeyin anlamsızlaşması. Annesinin ölümünün anlamsızlaşması bir süre sonra, belki de benzerliğimiz budur”.

Birinci Kesit: Umursamaz Bir Erkeğin Barınağı

Genç erkek kapalı mekânda, içiyor, sahaf dükkânı, düzensiz, gecenin ilk saatleri gibi. Genç erkek yatağına ilişmiş, fonda kaynağını da gördüğümüz bir müzik eşliğinde son kadehini dolduruyor, bir bardak şarabı ara vermeden içiveriyor, ayakkabılarının bağlarını çözüyor, belli ki yatacak, telefon çalıyor, ama telesekretere bağlı. *“Alo! Yusuf Abi ben Tire’den arıyorum. Muhakkak evi arayın!”* diyen bir kadının sesi dükkânı dolduruyor. Hareketsiz olan kameranın açısı nihayet değişiyor. Profilden görüntülenen ve adını yeni öğrendiğimiz Yusuf’un arkasından mekânı görüyoruz. Ama kapı çanının sesi, birinin geldiğini haber veriyor. *“Pardon kapalıyız”*. Çok hoş, güzelliğinin farkında olan ve güzelliğini sergileyen genç bir kadın geliyor. Dükkânı kapattığını söylüyor genç erkek güzel kadına. Piyano sesinin eşliğinde kadın dükkânı gezmeye başlıyor. Kadın bir bakıma dükkâna zorla giriyor, gideceği doğum günü partisi için bir armağan alması gerekli, ama kendisini özgürce sergileyen güzel kadını umursamayan bir erkek

var. Kadın merdivenli odadan yavaş yavaş çıkmaya başladıkça, kameranın konumu da yükseliyor ve kadın, elindeki tozlanmış şarap şişesini, başını bile kaldırmayan erkeğin masasının kenarına bırakıyor. Kameraya doğru yürüyüp erkeğe, “Yemek kitabı olabilir mesela” dediğinde, dişiliği daha belirginleşiyor. Ve bu soruyla birlikte, kamera yakın çekimle Yusuf’u gösteriyor. Yusuf, kadına bakmadan, parmağıyla ona yemek kitabının yerini işaret ediyor. Kadın, kendisine tarif edilen kitaba doğru yöneldiğinde ise, arkasından ona bakıyor, ama etkilenmiş görünmüyor. Sonuçta kadın bir yemek kitabını elindeki şarapla değişiyor, açıkçası takasa dayalı bir alış veriş bu. Adının Yusuf olduğunu anladığımız erkek, sözel bir iletişim kurma niyetinde hiç değil, yerinden bile kımldamıyor. İş yeri olan evinde yatmaya hazırlanırken engellendi, önce telefon, sonra da genç kadın onu engelledi.



Kadın gittikten sonra Yusuf telefon ediyor, ama telefonu açan yok. Siyah fon üzerinde oyuncuların isimlerinin olduğu filmin jeneriği akarken, sahnenin sesleri hâlâ işitiliyor; telefonu açan yok; dükkân kapısı açılıyor; demir kepenkler sürülüyor. Artık müziği duymuyoruz. Yine seslerden Yusuf’un yürüyüp otomobiline bindiğini, kontağı çevirdiğini işitiyoruz. Araba çalışmaya başladığında perdede, tünelde arabasıyla ilerleyen Yusuf’u görüyoruz.

Biz görüyoruz, ama Yusuf, genç kadını görmüyor. Yoksa kör mü? Kuşkusuz fiziksel anlamda kör değil, ama psikanalizde arzu yokluğu olarak tanımlanan anlamıyla kör olduğunu iddia edebiliriz. Linda Williams (1992: 561-563), sessiz sinemada çoğu “iyi genç kız” kahramanın genelde eğretilmeli olarak, hatta düzanlamda bile

kör olmasını şaşırtıcı bulmaz. Çünkü klasik sinemada bakmak arzulamaktır ve körlük, tam bir arzu yokluğunu gösterir. Ancak filmimizde kör olan bir kadın değil, erkek. Bu durum, Yeşilçam melodramlarında erkek kahramanın kör olmasıyla birlikte, sevdiği kadından uzaklaşmasına benzeyen bir körlüktür.¹² Bu nedenle “düzanlamıyla körlük, görme gücünün yitirilişidir; yananlamıyla ya da eğretilmeli anlamıyla ise, arzu yokluğu anlamına gelir” (Akbulut, 2008: 154). Yusuf’un arzu yokluğu anlamında ele aldığımız körlüğünün de, filmi erkek kimliğinin kuruluşu açısından yorumlamaya olanak verdiğini düşünebiliriz. Henüz giriş kısmında gördüğümüz yaşlı kadının gidişi, bu yorumu destekler niteliktedir. Bir erkeğin yaşamında iki kadın önemlidir. Anne ve sevgili/eş. Bu yorum, giden yaşlı kadının, Yusuf’un yakını olduğunu akla getiriyor. Giden, ölen kadın yoksa anne mi? Eğer öyleyse, anne Yusuf’un yaşamından çıktı. Öyleyse sıra, yaşama diğer kadının girmesinde. Dükkâna gelen müşteri kadın, Yusuf’un ilgisini çekmedi. O halde kim onun ilgisini çekebilir?

Bu soruların yanıtını filmde görmeyi bekleyebiliriz. Ama önce Yusuf’un barındığı mekânı biraz daha betimleyelim. Küçük, duvarda kitapların üst üste yerleştirildiği raflar, onun önünde bir yatak ve onun da önünde bir çelik masa. Eskimiş olmasına karşın, üzerindeki kalemliğin dışında, pek de seçilemeyen nesneler, masanın yalnızca yazmak için değil, başka işler için de kullanıldığını anlatıyor. Tıpkı bu sahaf dükkânın, ev olarak kullanılması gibi. Odanın sol ön tarafında ise, yine üzerine kitapların yığıldığı bir plakçalar. Plakın yanan kırmızı ışığı, duyduğumuz müzik sesinin kaynağını kesinlememize yarıyor. Müzik, *diegetik*. Günümüzde artık yaygın biçimde kullanılmayan plakçalar, anlatının zamanının, “daha geçmiş/eski” olduğunu çağrıştırırsa da, “plaklık” bir zamanda olmadığımızı anlayabiliriz. Öyleyse Yusuf, zamanın biraz dışında

¹² *Sevemez Kimse Seni* (Ertem Eğilmez, 1968) filminde geçirdiği kaza nedeniyle kör olan Ferit (Kartal Tibet), sevdiği kadın Alevi’i (Hülya Koçyiğit) kendisinden uzaklaştırır. *Aşk Mabudesi*’nde (Nejat Saydam, 1969) Ekrem (Cüneyt Arkın), yalnızca fiziksel anlamda değil, gözleri sevdiği Leyla’dan (Türkân Şoray) başka kadınları görmediği için de kördür. Bu filmlerde körlük, arzu yokluğu anlamına gelir.

yaşıyor diyebiliriz. Plakçaların sağ üst tarafına da, muhtemelen korsan basılmış cd'ler var. Yusuf, müziği seviyor, anlaşılan sinemayı da. Ve kamera, Yusuf'a uzun bir süre, konumunu değiştirmeksizin aynı yerden bakıyor. Anlaşılan Yusuf'un hareketsiz yaşamına, kamera da uyum sağlamış. Yatağın ucunda yerde duran çaydanlık, Yusuf'un çay sevdiğini anlatıyor. Önce telefonun çalması, sonra içeriye davetsiz bir müşterinin girmesiyle kameranın konumu değişiyor ve artık Yusuf'un olduğu yerden, mekânın diğer yarısını görüyoruz. Bu kez masadaki anteni uzatılmış bir eski radyoyu ve küllükte dumanı tüten bir sigarayı görüyoruz. Büyük bir camekânın önünde oyuncak bir kamyon, dört çekmeceli bir komodin, duvarlarda resimler, fotoğraflar, yerlere yığılmış kitaplar bu bölümde görünenler. İşte Yusuf'un yaşadığı alan burası, onun evi.

İstanbul'da bir sahaf dükkânı, içinde yatıp kalkılan, içki içilen bir kapalı mekân, yuva ya da ev sözcüğü ile ne denli bağdaşabilir? Böylesi bir mekânda içimize kayıt edilen bir şey var mıdır? “Öte yandan içinde doğduğumuz ev, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir. Bir organik alışkanlıklar kümesidir. “Kamusal alan” (sahaf dükkânı) dinginlik merkezi olabilir mi? Bu tür merkezler yaşamda yoksa yaşama tutunmak ve sükûnu bulmak olanaklı mıdır? Her hangi bir çatı bizi koruması altına aldığı için içimize kayıt edilen bir mekâna dönüşebilir mi? “Doğduğumuz ev, bizi barındıran çatı olmaktan çok düşleri barındıran bir çatıdır. O evin her girintisi, vaktiyle bir düş kurma köşesi olmuştur. Orada özel düşler kurma alışkanlığı edinmişizdir. İnsanın yalnız kaldığı ev, oda, tavan arası ona, sonu gelmez bir düş kurma ediminin çerçevesini sağlar ki, bu edimi yalnızca şiir, ortaya koyduğu yapıtla bitirebilir, tamamlayabilir” (Bachelard, 1996: 43). Bachelard'ın tanımlamasıyla bir “anı-düş” evine sahip olmadığımızda “kamusal alanda” yatıp kalktığımızda, bir başka deyişle, para karşılığı ya da takasla mal sattığımız bir çatı altında evren bize kendisini ne kadar açar ya da biz evrene ne kadar açılabiliriz?

“Quasimodo için katedral, sırasıyla yumurta, yuva, ev, vatan, evren olmuştur. Hatta salyangozun kendi biçimini alması gibi onun da katedralin biçimini bile aldığı söylenebilirdi. Orası onun barınağı, kovuğu, kabuğuydu. Kaplumbağa kendi kabuğuna nasıl yapışksa, o

da katedrale bir bakıma öylesine yapıştı” (Bachelard, 1996:111). İnsan yumurta, ev, vatan, evren olmayan bir mekâna nasıl yapışabilir? Eğer yanılısma ile yapıştığını düşünürse (bize göre Yusuf yapıştığını düşünüyor) ve yapıştığının Quasimodo gibi biçimini alırsa, ne tür bir özne olur?: “Yumurtasız” bir özne olur kuşkusuz. Ama yumurta üzerine bilinçlilik yoksa sıkıntının kaynağının “yumurtasızlık” olduğunu bilemez kahraman.

Bu barınağı kapsayan uzam İstanbul, ama onu İstanbul’un içinde görmeyiz, sahaf dükkânının İstanbul’da olduğunu biliriz. “Kalabalıklara karışmayı yeğler mi? İçkisini kalabalık barlarda içer mi?”, bunları bilmiyoruz kuşkusuz. Merkezde olmak ona esenlik verseydi, sahaf dükkânını “barınak” olarak seçmezdi. Bachelard “ev olmazsa, insan dağılmış bir varlık olurdu” (1996: 34) diyor. Yusuf’un “barınak” olarak seçtiği dükkân bir ev değil kuşkusuz. Bu durumda sahaf dükkânı, Deleuze’ün yeni bir sinemanın doğuşuna kaynaklık ettiğini söylediği “modern insan ile dünya arasındaki kopuşun” (2000: 170) göstergesi olarak görülebilir. Kalabalık kentsel alanlar içinde yalnız, yuvasız bir adam. Simmel’in *The Metropolis and Mental Life* (1903) adlı çalışmasında betimlediği gibi “çekingen, mesafeli ve de bıkkın bir kent kişiliği” (Simmel, ’den aktaran Urry, 1999: 20). Klasik bir anlatısı, dahası öyküsü olmasa bile izleyici, Yusuf’un bir yuva/ev bulup bulamayacağını merak edebilir. Bunu yaptığı için, haksız da sayılmaz. Çünkü klasik öykü anlatımının kurallarına aşina bir izleyici, filmde eksik olanın, içinde yaşanacak bir ev, yuva ve dolayısıyla aşk, evlilik olduğunu düşünebilir. İlk sahnede Yusuf’un kadına yüz vermeyişini, izleyici, belki de karakterin kendisinden kaynaklı bir engel olarak gördü. Şimdi artık, filmin derin yapısında işleyen örtük izleği, filmi anlamlandırmak için ipucu olarak seçebilir.



İkinci Kesit: Kahraman Taşrada .

Kepengin sesi de duyulur ve ardından Yusuf, otomobilin içinde tünelde yol alır. Ezan sesi ile tünelden çıkar, kuş, köpek sesleri eşliğinde sabaha karşı Tire'ye varır. Sabahın henüz karanlığında, tepeden Tire ışıkları görünür. Okul'un önünden geçerek Tire'de pazarın içine dalar. Yine kameranın konumunun değişmemesi dikkat çekicidir. Arabasının sesini Yusuf aramayı çalıştırdığında duymuştuk, arabadan ayrılırken de “kapanış” sesini duyarız. Taşraya özgü bir mekândan (pazarın içinden) yürüyerek, pazarda alış veren edenleri, satıcıları, taşra sessizliğini yaran bir motosikletliyi “görmeden” evin bahçe kapısına varır.¹³ Pazarda önünden geçtiği tezgâhın ardındaki yaşlı bir kadının, elini açmış dua ederken görülmesi ve camiden işitilen hutbe, günün cuma olduğunu bildirir.

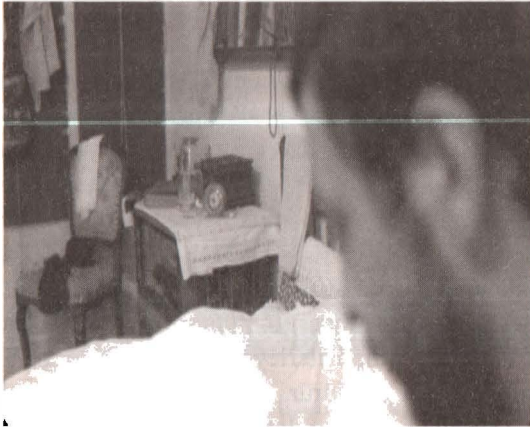
¹³ Her ne kadar gençliği, genç yaşamı simgelese de Türkiye’de motosiklet, temel ve ucuz bir ulaşım aracı olarak, sesiyle hem taşranın sıkıcı, boğucu, tek düze yaşamını bozar hem de bu değişmez görünen taşra sessizliğinde kaybolur. *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999) bu durumun güzel bir örneğini sergiler.

Taşra, anlam evreni olarak her ne kadar tekdüze, değişmez ve sıkıcı bir yaşamı çağırırsa ve renksiz yüksek bahçe duvarı, bu çağırışımı doğrulasa da, süslü bahçe kapısı, bu taşra sessizliğinin ardında nice bilinmezliklerin, belki de güzelliklerin olduğunu duyumsatır. Bahçe kapısı gibi evin kapısı da açıktır. Ev, başsağlığı için gelenlerle doludur. Kamera “içeride olanı” gösterir: İçeride (sahanlıkta) baş sağlığına gelenler vardır, kamera bu kez içerden, açık kapının aralığında “dışarı olanı” gösterir. Zeki Demirkubuz’un filmlerinde “savcı, polis şefi gibi resmi görevlilerin odalarındaki görüşmede ortaya çıkan, kapı kilidinin dilinin tutmaması ve kapının bu odanın içinde hiçbir şeyin sır kalmayacağını gösterircesine kayarak açılmasından” (Jameson, 2006: 17) farklı bir açılıştır bu. Sanki daha önce hiç kapanmamış gibidir ya da kapanmıyor gibidir kapı. Pazarın içinden kolayca ulaşılan bir iç mekândır. Yusuf Tire’ye vardığı an pazarla bütünleşir, bir ara pazarı, Yusuf’suz görürüz, ama hemen sokağın başından katılır yine kalabalığa. Annesinin evine (Zehra Hanım’ın evi) açık olan kapıdan girer, “tünel” benzeri sahanlığı geçer ve sahanlığın “uzantısı” olan annesinin odasına varır. Bütüncül bir dünyanın içindedir Yusuf.

Taşradayken “bir başka dünyanın hayali asılı kalır, kahraman, sıkıntılı yüzünü o dünyanın aynasında görür. Ama ister büyük şehir olsun bu, ister düş, ister aşk, o dünya biraz olsun bir genişleme vaat eder, ardından darlığın sınırlarını daha da kalın bir çizgiyle yeniden çizer” (Gürbilek, 2005a: 54-55). Yusuf vaat edilenin arkasından gitmiş, aynanın içinde yaşamıştır, belki de Gürbilek’in “taşra sıkıntısı adını verelim buna” dediği sıkıntıyı atamadan geri dönmüştür tünelleri yeniden geçerek. Gürbilek taşra sıkıntısını “taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemekten, yalnızca köyü ya da kasabayı kast etmeden, onları da ama onların ötesinde, şehirde yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için” kullanır. Evde kalmanın, yaşlı bir anneyle paylaşılacak zorunda olunan bir hayatın... sert bir babanın huzurunda uzayıp giden çatal bıçak sesleri eşliğinde hiç konuşmadan yenen akşam yemeklerinin sıkıntısı”dır bu. (2005a: 55-56). “Anadolu’nun uçralarında değil, en modern ve ‘dünyaya açık’ muhitlerde de

görebiliriz taşralılığın yüzünü” (Bora, 2006: 40). Öyleyse İstanbul’dan taşra sıkıntısı ile dönmek doğal. Kracauer, sıkıntısını dağıtmak isteyen kentli insanın sinemaya, tiyatroya gidebileceğini, kentin ışıklı sokakları boyunca dolaşabileceğini, ama yine de sıkıntının insanı kovaladığını anlatır ve şöyle sorar: “Ama ya birisi böyle kovalanmaya hayır derse?” (2002: 180). Sıkıntısını dağıtmak istemeyen kişi ne yapar ki! Kracauer, sorusunun yanıtını, elbette kendisi verir:

İşte o zaman sıkıntı kişinin, sözgelimi halâ kendi varoluşu hakkında söz sahipliğine bir tür güvence sağladığı için, tek uygun [özgün]¹⁴ uğraş haline gelir. Eğer kişi hiç sıkılmadıysa, belki de gerçekte hiç mevcut olmayacak ve böylece sıkıntının nesnelere bir yenisi daha eklenerek, insan ya çatılarda yanıp söniyor ya da film şeridi halinde makaraya sarılıyor olacaktı. Ama eğer kişi orda mevcut olacaksa, o zaman her yerde hazır ve nazır o soyut tezgâhtan sıkılmaktan ve aynı zamanda bu tezgâh içinde varolduğu için kendisini sıkıcı bulmaktan başka seçisi yoktur” (Kracauer, 2002: 180-181).



Öyleyse sıkıntı, kişinin varoluşu adına önemli. Üstelik sıkıntı sonunda kişi huzura da erebilir. “Eğer kişi sabreder, meşru sayılır sıkıntıya özgü sabrı gösterirse, işte o zaman neredeyse bu dünyaya

¹⁴ Vurgu, Kracauer’e aittir.

ait olmayan bir tür huşu yaşar” (Kracauer, 2002: 181). Henüz yolun başında olan Yusuf, sıkıntısını taşraya da götürüyor. Yusuf, taşranın az sonra sıkıntısı gidereceğinden habersiz, annesinin beyaz çarşafa sarılı gövdesinin önüne oturur.



Tire’de yaşlı bir anne ile paylaşılacak bir yaşam artık söz konusu değildir, yalnızca anneye sunulacak son görevler vardır. Annenin ölü gövdesinin yanı başındaki komodinin üstündeki saat, tik tak sesler çıkararak ilerlemeye devam eder. Yatağın başına asılı havlusu, tespihi, sandalyenin üzerine saçılmış eşyalarla anne, sanki az sonra kalkacakmış gibidir. Öyle ya, belki de yapacağı işleri henüz bitirememiştir. Annenin yarım bıraktığı işler vardır. Acaba yarım bıraktığı işler ne olabilir? Herhalde oğlunu “baş göz etmek” olsa gerek. Ama bununla da kalmak istemez Zehra Anne. Çünkü oğlunun, aynı zamanda arınmasını, ruhunu arındırmasını ister. Böyle olduğu için de anne, filmin ilerleyen bölümlerinde görüleceği gibi zaman içinde etkisini sürdürür. Anne, her şeyi düzenleyerek bu dünyadan ayrılmıştır. Olacaklardan habersiz Yusuf, annesinin başında sessizce bakınır. Sanki annesin konuşmalarına kendisini hazırlar gibidir. Bacaklarını birleştirerek küçük bir çocuk gibi oturduğu sandalye üzerinde, annesine ne söyleyeceğini bilemez bir halde ellerini birleştirmiştir. Belki de onu neden sağ iken arayamadığının sıkıntısı vardır üzerinde. Kesme. Kamera, uzaktan gelen cenazeyi bekler ulu bir ağacın gölgesinde. Tam karşısında ise,

servilerle yeşillenmiş mezarlıklar vardır. Girişte, annenin oraya doğru yürüdüğünü görmüştük, şimdiyse cemaatin omuzları üzerinde oraya taşındığını izleriz. Annenin yattığı oda, dış mekânın uzantısı gibidir. Bir tür parçalanmamışlık, bütüncüllük vardır. Her şey iç içedir. İç ile dış arasında kapanamaz bir uçurum yoktur. Ayrılık, bölünmüşlük, kopukluk yoktur. Sessizlik ya da sükûnet olarak adlandırılabilir bu durum.

Toplu konutlar, siteler, otomobil ve trafik diktası, taşranın durağanlığını (iyi yanından bakarsak sükûnetini) bozuyor. 70'lerde büyük şehirlerden, hatta kısmen İstanbul'dan başka hiçbir yerde bulunmayan mallar, markalar, görülmeyen filmler, vitrin düzenlemeleri, eğlence biçimleri gündelik dil ve edalar, şehirli teknoloji oyuncakları, şimdi çok geniş bir menzile ulaşarak taşraya yayılıyor. Taşrada birçok il ve irikıyım ilçe merkezi, şehir kültürünün ürünleriyle ve imgeleriyle alış veriş içinde (Bora, 2006: 41).



Yusuf, filmde bu tanıma uygun düşen bir taşraya gelmedi, taşranın pazarından süzülerek sükûnete, acıya karşı başat olan sükûnete ulaştı. Filmdeki Tire, Bora'nın deyişi ile "taşraya şehirlilik huzmesi düşüren yeni büyük şehir kozası" değil. İstanbul'dan Tire'ye ve Tire sokaklarında yaptığı yolculuk, doğup büyüdüğü, sokaklarında koşturduğu kasabanın dingin alanlarını, yollarını anımsatarak, Yusuf'un "yitirdiği kırların kadastrosunu çıkarmasını" (Bachelard,

1996: 39) sağlar. Ancak İstanbul'u barındırmayan bu taşrada kahraman henüz sükûn bulmadı, kahraman sıkılıyor, sükûnetin bulaşıcı olduğunu bilmiyor. Sükûnet ancak bir başkasının “el vermesi” ile gerçekleşir. Bakalım ona kim “el verecek”?

Güneşli, aydınlık bir günde annesini törene katılanlarla birlikte gömer. Ama bu özel an gösterilmez. Cemaat çekildikten sonra Yusuf, yanibaşında elinde su bidonu ile bekleyen, yakın bir komşunun çocuğu olan bir erkek çocukla konuşur: “Suyun var mı? Hadi git getir.” Bu sözler, Yusuf’un Tire’ye gelişinden itibaren ağzından yüksek sesle çıkan ilk sözlerdir. Önce annesinin mezarına, sonra çocuğa bakar Yusuf. Çocuk, yeni mezar için, koştura koştura su getirir, getirdiği suyu, mezarın etrafında dolanarak döker ve ritüelleri bildiğini gösterircesine mezarın kenarına ilişerek ellerini açıp dua eder. Yusuf, dua etmekte olan çocuğun ellerine para bırakır ve mezardan uzaklaşır, sonra bir sigara yakar, sola bakar. Çocuk, Yusuf’u görmeden mezarlar arasında koşarak alandan çıkar. Ancak alandan çıkmadığını, daha sonra bu parayı Yusuf’a geri verdiğinde, ona koşulsuz sevgiyi sunduğunda anlarız. Böylece kahraman, taşrada ilk yüz yüze ilişkiyi, küçük bir erkek çocuk ile kurar. Bu çocuk, Yusuf’un çocukluğunun, çocukluk düşlerinin bir yansımasıdır. Zaten ev, düşlerin, düşlemlerin uzamı değil midir? Yusuf’u, kamera sola çevrindiğinde beliren toprak yolda yürürken görürüz. Bu tavrıyla yönetmen, görüntüler arasında keskin bir ayrım yerine sürekliliği yeğlediğini ve filmin girişinde seslerle sağladığı sürekliliğe bağlı kaldığını gösterir.

Mezarlığın daha seyrek ağaçlığından Yusuf doğaya, yoğun yeşile yürür, yürüdüğü toprak yol biter, o artık yeşilin içindedir tam anlamıyla. Orman, ona giderek yaklaşmaktadır, kesme, orman görüntüsü, onun ormanın içinde olduğunu anlarız. “Sonsuz büyüklük” konusunu somut bir örnekle açıklamak isterken Bachelard şöyle bir saptama yapar: “Bir ormanın içinde, sınırsız bir dünyaya ‘daldığımız’ izlenimine kapılmak için, uzun uzadıya ormanlarda dolaşmamız gerekmez. Nereye gittiğimizi bilemezsek, kısa sürede artık nerede olduğumuzu da bilemeyiz... Kısa bir metin, Marcault ve Therese Brosse’un kaleme aldığı kitaptan alınan bir metin, ana izleği kesin olarak saptamamamızı sağlayacak: ‘Özellikle

orman, gövdelerinin ve yapraklarının oluşturduğu perdenin sonsuz ötesinde uzanan mekânının, gözler için perde oluşturan, ama devinime açık mekânının gizemiyle, bir aşkın ruhsallıktır” (1996: 200). Yusuf bu aşkın ruhsallığa dayanabilecek güçte mi? Ormanı ya da (sonsuz büyüklüğü yaşamaya hazır mı? Bu deneyimler için dingin olma ve deneyime hazır olma gerekmez mi?



Yusuf, ikinci çağrı için çok beklemez. Sükûnet ve yeşil başattır ve Yusuf, yeşilin içinde bildircin yumurtası bulur ve yumurtayı eline alır. Yumurta yere düşer, dağılır, kuşlar uçuşurlar. Yusuf, uyuyup kaldığı ağacın altından doğrulur, derin bir soluk alır. Daha sonra canlıya, yaşayan bir varlığa dönüşebilen yumurta, artık filmin başat yananlamsal boyutu olacaktır. Yumurta dünyanın simgesidir, yaşamı ortaya çıkarır, dünya da yaşamın kendisi olduğuna göre yumurtadan yaratılmıştır. Çünkü yumurta, yaradılış için gerekli her tür öğeyi içinde barındırır. Filmin adı ile mekânı arasında da sıkı bir ilişki olduğu söylenebilir. Zira yumurta, taşıyıcı çağrıştırır, büyük şehri değil. Ayrıca yumurtanın gelişmesi, olgunlaşması ve nihayetinde içinden bir canlıyı çıkarması için gerekli özel koşullardan birisi sessizlik, diğeri de sıcaklıktır. Geniş uzamları, çayırı çimeni, kış olsa da çoğunlukla görünen güneşiyle taşra, aslında yumurtanın da ev sahibidir. Yumurta, civciv için yuvadır, peki ya Yusuf için? Hayır. Ama yumurta, Yusuf'un yuva, ev arayışının bir göstergesidir. Ancak yumurta dağılır. Yusuf uyur, çünkü yaşadıklarına

dayanabilecek gücü yoktur. Dönüşüme hazır olduğunda deneyimlere kucak açması kolay olacaktır. En iyisi ormanda uyumaktır. O orman üzerine şiir de yazamaz. Çünkü o derinliği kuyularda arar.

*Kutsal orman, ölülerin kaldırılmadığı kırık orman
Yaşlı, düzgün, pembe dalların sıkı sıkı örtüp,
Alabildiğine kapattığı
Alabildiğine yeniden örtülmüş yaşlılarla ve düzgün
Sürmüş grillerle
Kadife haykırışlı sonsuz ve derin yosun katmanı üstünde
Pierre-Jean Jouve*



Oysa dinginliği orman verebilir, içinde barındırdığı küçük bildircin yumurtası, o dinginliği bozmaz. Ama yumurta kırıldığında uçuşan kuşlar da dinginliği bozmaz, sessizliğin niteliği değişir. Kuşlar ormanın, yaşamın sesi olur artık. Yusuf'un uykuya dalması, bir bakıma yumurta-yuva ilişkisi üzerinden, onun yuvaya yaptığı dönüşle de ilişkilidir. O, yalnızca yaşadıklarının, yaşayacaklarının yorgunluğu ile uykuya dalmaz, bize göre aynı zamanda "yuva"da olmanın gönenciyle de uyur. "Gönenc, bizi barınağın ilkselliğine götürür. Barındığı duygusunu algılayan varlık, fiziksel olarak kendi varlığı üstüne kapanır, çekilir, büzülür, saklanır, gizlenir" (Bachelard, 1996: 112). Yuvayı çağrıştıran yumurta, Yusuf'u

ilkselliğine çeken bir imge olarak belirir burada. Ve de Yusuf’u doğaya yaklaştırır.

Film doğa-kent karşıtlığını hemen oluşturur. Yukarıdan açılı gece “Tire”; cadde ve kavşak (açık alan) sokak aydınlatmaları ile gösterilir. Daha sonra kahraman, kentin içinde berbere gittiğinde otomobilleri görürüz. Ama “şehirleşmenin veçhelerini” (Bora, 2006: 44) tümüyle gördüğümüz söylenemez. Filmde tarihsel süreklilikten kopan bir Tire yok. Kamera önce berber dükkânına girmez, sokaktan “içeri”yi gösterir. İçeri girdiğindeyse, önce Yusuf, sakal tıraşı olurken, aynadan “dışarı”yı gösterir, sonra da tıraşı bitirmiş berber, kapı önünde sigara içtiğinde içeriden dışarıyı gösterir. Böylece içeri ve dışarı, karşıt konumlarından görülebilir kılınır. Kimin için, herhalde izleyici için. Berber, kapı önünde sigara içerken, Yusuf da koltukta sessizce gözleri kapalı bekler. İster içeri, isterse içeriden görünen dışarı olsun, taşranın aceleyle işi yoktur. Her şey yavaştır. Ve de otomobillerin bozduğu bir sessizlik içindedir. Bu taşra betimlemesi, akla usta yönetmen Ceylan’ı ve onun taşraya eğilen *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerini getirir.

Mayıs Sıkıntısı ve *Uzak*’ın kahramanlarının da taşra sıkıntısından muzdarip olmaları, *Uzak*’ta Mahmut’un içindeki taşrayı kendisine anımsatan Yusuf’a tahammül edemeyişi, son dönem Türk sinemasında yönetmenlerin, taşra ve sıkıntısı meselesine verdikleri öneme işaret ediyor. *Yumurta*’nın “kahramanı” ile *Uzak*’ta Mehmet Emin Toprak’ın oynadığı karakterin adının Yusuf olması, masum bir rastlantı olmasa gerek. Onlar, isimlerinin anlamları gibi sessiz, halim, selimdir. Dinsel çağrışımları da güçlüdür Yusuf’un.

Yusuf Suresi yüz on bir ayettir, birinci, ikinci ve üçüncü ayetler Medine’de, diğerleri Mekke’de inmiştir. Sürenin başından sonuna kadar Yusuf Peygamber’den bahsedildiği için bu adı almıştır.

Rahmân ve Rahîm Allah’ın adıyla.

1. Elif, Lâ, Râ. O apaçık, apaydınlık kitabın ayetleridir bunlar.
2. Biz onu sana, aklınızı çalıştırınız diye, Arapça bir Kur’an olarak indirdik.

3. Biz bu Kur'an'ı sana vahyederek, hikâyelerin en güzelini anlatıyoruz. Oysaki sen, bundan önce bunlardan tamamen habersiz olanlardandın (Öztürk, 2004:190).

Bu dinsel çağrışımın yola çıkarsak, *Yumurta*'da Yusuf'un bilmediği şeyin ne olduğunu sorabiliriz. Bu soru, gerçekte tam da Yusuf'un filmde aradığı yanıttır: Bedensel ve ruhsal olarak kendini fark etmek.



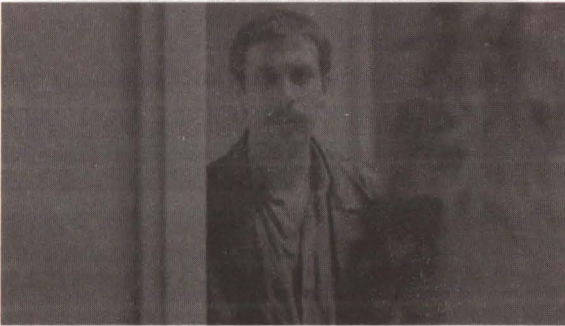
Üçüncü Kesit: Çay sıcak, içer misiniz?

*“Ve oturdu mu bir masaya
Hakkını verir çay içmenin.”*

Cahit Zarifoğlu

Mutfakta bulaşık teknesinin başındaki bir genç kadının ensesini seyretmek, yaşama, anneye, genç kadınlara da geliştirilen umursamazlığın sonu olabilir. Aşka açılan kapı, yaşama da kapı açabilir. Yusuf mutfığa, açık bahçe ve ev kapısından rahatça ulaşır. Yıkanmakta olan tabak çatal sesi evde yankılanırken, Yusuf kapıda durur ve genç kadının ensesini seyreder. Genç kadın döner ve “Çay sıcak içer misiniz?” der. Yusuf mutfak masasının çevresindeki sandalyelerden birine ilişiverir, sanki hemen gidecekmiş gibi. Yusuf, çayın şekerini, kaşığı bardağa ses çıkartacak kadar sert dokundurarak eritir. Kaşık ile cam bardağın buluşması, bir “dil”e dönüşür. Kent, seslerin, gürültülerin uzamıysa, taşra da sessizliğin ya da doğal seslerin uzamıdır. Bir dile dönüşen kaşık ile cam

bardağın buluşması, ancak taşraya özgü bir dildir. Genç kadın yine bulaşıklara yönelir, Yusuf onun ensesini görebilir yeniden. Genç kadın komşuların yemek getirdiğini söyler, dışarı sahanlığa çıkar, Yusuf’un bakışları yine ona yönelir, Yusuf sahanlıkta yemek yer. Ama Gürbilek’in sözünü ettiği “uzayıp giden çatal bıçak sesleri eşliğinde, hiç konuşmadan yenen akşam yemeklerinin sıkıntısı” (2005a: 56) dönüşüme uğramak üzeredir. Yediği yemeğin ardından Yusuf, genç kadına “Otursana” der. Dışarıda “bir anlam vaadi olduğunu fark ederek” (2005a: 56). İstanbul’a göçen Yusuf, sanki ikinci bir vaadi yakalamış gibidir. Genç kadın oturur, artık eşit konumda olduklarını söyleyebiliriz. Sessizlik, sese dönüşmek üzeredir. Ama televizyon sesi ile değil, aralarında çiçekler ve akrabalar üzerine gelişecek bir söyleşi ile.



Ayla: *Çay sıcak ister misiniz?*

Yusuf: *Olur.*

Ayla: *Şeker?*

Yusuf: *Alırım.*

Ayla: *Açsanız bir sürü yemek var, komşular yemek getirdiler, sağ olsunlar.* (Yüzünden gergin olduğu anlaşılır. Yusuf yanıt vermez, sigara yakar. Ama genç kadın ona yemek hazırlar, Yusuf sahanlıkta tek başına yemeğini yer.)



Ayla: *Ceketinizi odaya astım, tuvalette de temiz havlu var, afiyet olsun!*

Genç kadın ayakta, ellerini ovuşturarak bu sözleri söyler ve alandan çıkarak mutfağa geçer. Seslerden, içeride çalışmayı sürdürdüğünü anlarız. Burada ses, Deleuzecü anlamda alan-dışını hissedilebilir kılar. Yönetmen, Gilles Deleuze'ün yalnızca görsel-işitsel değil, dokunsal (tactile) değerler olarak nitelendirdiklerini sinemaya katar. Yusuf geniş holde yemeği bitirir, kendisine sunulan 'kadın' terliklerini güçlükle giyer, önce salonda oturan Ayla'ya doğru bakar, sonra da annesinin odasına bir göz atarak oturma odası olarak ayrılan odaya geçer. Sessizlik tedirgin edicidir. Ama Ayla,

sessizliğı ve karanlığı bozar. Tıpkı isminin anlamı gibi, aydınlığı getirir.¹⁵ Ayla adından dolayı ışıkla ilgilidir. Karanlıkta oturan Yusuf'un odasına, ışığı açarak girer.

Ayla: *Ayva ister misiniz?*

Yusuf: *Yok, sağ ol.* (Yusuf, derin düşünceli görünür)

Ayla: *Otur istersen.* (Genç kadın Yusuf'un oturduğu tekli koltuğun diğerine yerleşir.)

Ayla: *Bulgurca'dan getirdiler, ayva çokmuş bu sene.*

Yusuf: *Bahçeler duruyor mu hâlâ?* (Yusuf, başını kaldırıp Ayla'ya döner)

Ayla: *Duruyor. En son hıdrellezde gittik.*

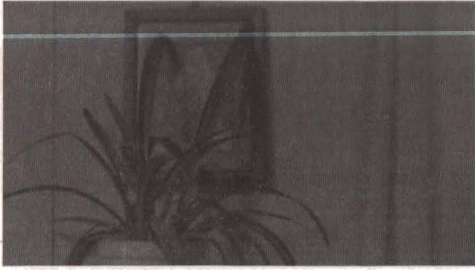
Yusuf: *Bizim akrabalar vardı orada.* (Yusuf duraksar, anımsamakta zorlanır.) *Keriman teyzeler.*

Ayla: *Evet, onları da gördük.*

Yusuf: *Nasıllar?*

Ayla: *Çok yaşlanmışlar.*

Yusuf: *Hanım nine mi bu?* (Duvardaki yaşlı kadın fotoğrafının altında bir çiçek vardır.)



Ayla: *O babanız.* (Yusuf'un bakışı bir başka çiçeğe yönelir)

Yusuf: *Babam çiçek açmış.* (Güler)

Yusuf: *Şu da Nezh amca değil mi?*

Ayla: *Evet.*

¹⁵ Ayla "ay" ve kimi yıldızları çevreleyen ışık demeti, hale" demektir. (Bkz. TDK, 1998:95).

Yusuf: *Bunlar hâlâ benim rüyalarımın girdiği. Sen korkmuyor musun?*



Ayla: *Çiçek onlar. (Yusuf'un rüyalarına giren çiçekleri Ayla, "her nasılsalar öyle algılar", onlarla bazen konuşur, böylece Zehra Anne gibi "oyun" yaratır. Belki de bu yönüyle Ayla Yusuf'un ilgisini çekmeye başlamıştır bile!)*



Yusuf: *Annem konuşurdu bunlarla değil mi?*

Ayla: *Sık sık dertleşirdi.*

Yusuf: *Sen?*

Ayla: *Bazen.*

Yusuf: *Şu ortadaki kim?*

Ayla: *O Rahmi Dayı.*

Yusuf: *Rahmi Dayı öldü mü?*

Ayla: *Haberiniz yok mu, dört yılı geçti.*

Yusuf: *Sen Rahmi Dayı'nın nesi oluyorsun?*

Ayla: *Torunuyum.*

Yusuf: *Haaaa! Torunusun şey...? (Ayla, onun daha zorlanmasını istemez, adını söyler.)*

Ayla: *Ayla, Evet. (Ayla güler. Artık, sessizliğin tedirginliği dağılmıştır)*

Ayla: *Ben çay koyayım madem.*



Ayla'nın "madem" sözcüğü, sessizliğin ardından gelen sohbetin devam edeceğini ima eder. Sohbeta yakışan ise, elbette demli çaydır. Anlatısal yapıda yaşanan bu sıçramaya ya da aksiyona, biçimsel yapıdaki önemli bir değişim de eşlik eder. Daha önce aç-karşı aç ile gerçekleştirilen çekimler, bu son cümle ile birlikte, Ayla ve Yusuf'u aynı çerçeve içinde gösterecek biçimde yapılandırılır. Kamera, çiçeklerin arasında konumlanmıştır ve çiçeğin simgelediği karakteri seçemesek de, bu bakışın anneye ait olduğunu düşünebiliriz. Bakış, çiçeklerin ardından duvara asılı bir fotoğraftan yönelir. İki karakteri aynı çerçeve içinde gösteren bu görüntü, olsa olsa annenin bakışı/arzusu olabilir. Anne, artık alan-dışından onları izler, denetler ve düzenler. Annenin, onlara bakan gövdesini göremeyiz, ama sezgiyle hissederiz. Sezgi, felsefeci olan ve görüşleriyle sinema düşüncesine de yön veren Bergson'a ait bir kavramdır. "Bergson'a göre varlığın özünü, mutlağı, akılyürütmeyeyle değil, ancak sezgiyle kavrayabiliriz" (Hilav, 1997: 207). Bu görüş, sezgicilik olarak adlandırılır. Metafiziğe de dahil edilen görüşleriyle Bergson'a göre klasik metafiziğin yanlış olarak varsaydığı ya da sandığı noktalardan biri:

Her şeyi kuşatan, kavrayan bir "dizge"nin, içinde yalnız edimsel (aktüel) olanı değil, fakat aynı zamanda olanaklı (possible) olanı da

bulunduran bir dizgenin kurulabileceğine olan inançtır. Bu metafizikçilere göre “edimsellik alanı”nın ötesinde ve üstünde bir “olanaklılık alanı” yer almaktadır. Olanaklılıklara inanma ise, varlığın, zihnin bir illüzyonu olduğu kanısından kaynaklanmaktadır. Klasik metafizikçiler buna benzer bir sürü sözde problemler üretmişlerdir. Bu durum karşısında Bergson, metafiziği yeniden tanımlamaya, belirlemeye girişti ve ona yeni bir yöntem kazandırdı: Zihni (intellect) kullanma yerine, sezgiyi (intuition) kullanma. İşte *Metafiziğe Giriş* adlı yapıtının ana konusu budur. Bergson, bu düşüncelerini geliştirerek daha sonra şöyle bir sonuca varır; sezgi, yalnızca salt gerçekliğin (hakikatin) bilgisini sağlar; zihin ise yalnızca görünüşlerin bilgisiyle sınırlandırılmıştır” (Bozkurt, 2003).

Sezgi, Deleuze’ün kullandığı anlamda, “bir şeyin gerçek biçimde algılanışının ötesine geçip, onu oluşturan *sanal* bileşenlere ulaşılması”dır (Colebrook, 2004: 68). Üstelik Deleuzecü anlamda sinema “temsil etme değil; gerçek olarak verili olanın ötesine geçip, imgenin fikrine ulaşan bir sezgi olayı” (Deleuze’den aktaran Colebrook, 2004: 76) değil midir? *Yumurta*’nın başından itibaren izlediğimiz yalın görüntüleri, sessizlikleri, bekleyişleri, aralıkları yalnızca görünen yönleriyle değil, aynı zamanda görünmeyen yönleriyle de bir şeyler anlatıyor. Bu örtük anlamlar ise, sezgiyle anlaşılmayı talep ediyorlar. Günlük işlerin akışının, neredeyse alışkanlık haline geldiği taşra kasabasında yaşanan ruh halleri, farklı bir gözle bakılmayı, anlaşılmayı bekliyor.

“Evet, taşra durağandır, kapalıdır, sıkıcıdır. Törpüleyici ve aşındırıcıdır. Öyledir, ama bütün bunların bağrında, o yavaş işleyen zamanın, sıkıntının ve boşluğun içinde saklı derinliği çıkartmak için ille de Çehov olmak gerekmez” (Arslantunalı, 1992: 73). Öyleyse filmin Çehov tarzı *olmayan* diyaloglarına dayanarak, bunun bir tanışma töreni olduğunu söyleyelim. Ama öte yandan bu konuşmalar, aynı noktada buluşma çabası, kimi kez anımsamakta zorluk çekilse de, “Yusuf’un geride bıraktığı içeriği, yeniden yakalama edimi” olarak nitelendirilebilir. “Yüzeysel” gibi görünen konuşmalar geçmişte olanı yakalama çabası, dahası aynı “öykü”de buluşma girişimi. Birbirini canı gönülden dinlemeyi gerçekleştirme:

İletişimsizliğin *kader* olmadığını kanıtlama.¹⁶ Yusuf ile Ayla, kendi “öykülerini” ve öykülere bağlı düşüncelerini anlatarak, kendilerine özgü evrenler kurmazlar. Aynı evrende buluşmaya çalışırlar.

Kaplanoglu’nun çağdaşı “Ceylan için önemli olan kent/taşra ikiliği *Uzak*’ta açılır. Ceylan karakterler arasındaki gerilimi ‘zımnı’ olarak anlatmasıyla Çehov’a benzer” (Akbulut, 2005: 106). Yüksel’e göre Çehov oyunlarının Aristo ilkelerine uygun bir başı, ortası, sonu yoktur. Kişiler kendi kendilerine konuşuyorlarmışçasına diyalogları geliştirirler, yinelemeler, sözler kadar anlamlı sessizlikler olur, ama “durumlar”, dolaylı anlamlar taşıyan önemsiz olaylarla gündeme gelir (2000: 47). Anlamlı sessizlikler *Yumurta*’da vardır. Bu “ara”lar sanki gelecek üzerine *tefekkürdür*. Bu anlamlı sessizlikler ve tefekkür ise, yukarıda adını andığımız Deleuze’ün görüşlerini akla getiriyor. Derin düşünmeyi talep eden sinema, farklı bir sinema kuşkusuz. Hızlı aksiyon, karmaşık öykü yapısı ve bu hıza uygun bir sinematografik biçim yerine, basit, sade, yalın bir öykü ya da anlatı, az sayıda sessiz karakter ve yine bu sadeliğe uygun bir görsel-işitsel biçimi koyuyor. Felsefeci Deleuze, ilk tür sinemaya hareket-imge diyor, sonrakine ise zaman-imge sineması. Deleuze’e göre hareket-imge, sinemanın icadından İkinci Dünya Savaşı’na kadar olan klasik öykünme dönemine denk gelir ve montaja öncelik verir. Montaj, imgeleri belli bir amaç doğrultusunda sıralayarak bir “duyu-motor” (sensori-moteur; algılanım-devinim)¹⁷ rejimi oluşturur. Algı-tepki-devinim adı verilen bu süreç, Deleuze’e göre,

¹⁶ “*Mayıs Sıkıntısı* kentli ya da kasabalı, eğitilmiş ya da eğitimsiz olsun, insanların yalnızca kendi dillerinden konuştukları, hatta çoğu kez başkalarını dinlemediklerini anlatır. Bu yönüyle genel bir iletişim kavramını sorunlaştırır” (Akbulut, 2005: 23). Yönetmen “iletişimsizliği kültürün ya da zamanımızın, modern dünyanın bir sorunu olarak göstermek istemez, bunu insanın kaderi olarak göstermek ister” (Göktürk’ten aktaran Akbulut, 2005: 23).

¹⁷ Herzog’un belirttiği gibi (2000) Deleuze duyu-motor kavramını, “doğrusal (lineer) neden-sonuç mantığı aracılığıyla yönlendirilmiş yapıları tanımlamak için kullanır”. Sütcü de (2005: 193), Deleuze’ün bu kavramı, “hareket-imgeye dayalı bir sinemada dış dünyayla bağlantılı imgelerin izleyicide bir etki yaratması ve bu etki ile izleyicinin duyarlılığının harekete geçirilmesi” anlamında kullandığını belirtir.

zamanın dolaylı imgesini sunar (2004: 29). Hareket, bir imgeden diğerine aktığı için burada zaman, dolaylı olarak sunulmuş olur (Deleuze, 2000: 34, 35). Deleuze'e göre Hollywood sineması, bir hareket-imge sinemasıdır ve zaman süreci, eylem aracılığıyla ilerler.

Bütün hareketler, doğrusal bir nedensellik aracılığıyla belirlenmiştir ve karakterler, sunulan durumlara yönelik tepkilerine göre biçimlenmiştir. Hatta zamansal süreklilik geçici olarak aksadığında bile, bu anlar geçmişin, şimdinin ve geleceğin yazılı evrimine yeniden bütünleştirilmiştir. Hareket-imge yalnızca anlatı aracılığıyla değil, aynı zamanda ussal olarak da inşa edilmiştir (Herzog, 2000).

Zaman-imgede algılama-tepki-devinim zinciri kopmuştur. Saf görsel ve sessel durumlar içinde yakalanmış karakterler, bir gezintiye çıkmış ya da çıkmaya mahkûm edilmiş olarak bulurlar kendilerini. Onlar artık hareketin aralığı dışında var olmazlar, hatta onları sorunlara bağlayacak, ruhlarını denetlemeyi sağlayacak yücelik tesellisine bile sahip değildir (Deleuze, 2000: 41).

Deleuze, zaman imge sinemasını, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıyla ilişkilendirir. Ona göre Yeni Gerçekçi sinemayla birlikte görme sineması, eylemin yerini almıştır (2000: 13). Bu değişim, öyküleme biçiminde de belirgindir. Hareket-imge sinemasının “karakterlerin olaylara tepki göstermesi ya da filmin örgüsü için bu karakterlerin eylemde bulunma biçimlerinin sonucunda ortaya çıkan” (Sütcü, 2005: 164) “organik öyküleme”nin yerini, zaman-imge sinemasında saf görsel ve sessel durumlara bırakmasından doğan “kristal öyküleme” almıştır. Kristal öyküleme, saf sessel ve görsel durumları açığa çıkaran sabit çekimin önemini artırmıştır. Klasik sinemanın anlatı yapısından farklı olan bu modern sinemada, kahramanın konumu da değişmiştir (Deleuze'den aktaran Akbulut, 2005: 42).

Kahraman'ın yerini, dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden “tanık” (voyant) konumundaki kişilikler almıştır... Bu nedenle filmsel evrendeki olay düğümleri gevşek, karakterlerin ilişkisi rastlantısaldır. Çünkü temsili eylemlerin mantıklı ardışık gelişimi, yerini amaçsız gezintilere (balade) bırakmıştır. Gezinti, estetik bir

figür olarak (forme-balade), Aristotelesçi klasik anlatının mantık zincirlerini kırarak özgürleşmiş ve böylece klasik eylem sinemasının yerini, bu “seyre dalma” sineması (cinema de voyant) almıştır... Sonuç olarak temsili eylemin hikâye anlatımını ifade eden eylem-imgenin yerini, zamanın kendi kendisini doğrudan temsil etmesi olan zaman-imge’ye bırakmaktadır.¹⁸ İşte bu anlamda Deleuze, sinemayı “saf zaman” sanatı olarak tanımlar (Gönen, 2004: 35).

Deleuze’ün tanımladığı bu sinema, saf sessel ve görsel durumlardan oluşur. Bu tür sinema, düşünce üretir. Zaten sinema, ona göre “fikir üretmenin bir yoludur”. “Sinemanın makineye-özgü hareketini böylesine anlamlı kılan, kameranın, kavramlar dayatmadan ‘görebilmesi’ ve ‘algılayabilmesi’dir” (Colebrook, 2004: 49).

Fikir üreten bir sinemanın, oldukça farklı bir pratiği olacağı artık çok açık. Sontag, düşünmeyi tetikleyen estetik bir stil için, tinsel sözcüğünü kullanıyor. Bresson’un filmlerinde tinsel¹⁹ stili incelediği çalışmasında Sontag (1991: 48), insanda uyandırdığı etkilere göre sanatı sınıflar ve bunlardan birinin de “koparan, ayıran, derin düşünceyi dürtten, tahrik eden bir sanat” olduğunu söyler. Bresson’u bu çerçevede değerlendiren Sontag (1991: 49-50), “derin düşünmeye yönelik sanatta yapıtın *biçiminin*, empatik bir şekilde verildiğini” belirtir. Ona göre bu sanatta “biçim”, “içeriği”

¹⁸ Gönen’in çalışmasında zaman-imaj olarak çevirdiği sözcük için, zaman-imge sözcükleri kullanılmıştır.

¹⁹ Tin ve tinsellik sözcükleri, Türk Dil Kurumu’nun hazırladığı Türkçe Sözlük’te şöyle tanımlanmış: Tin: 1. Ruh. 2. (fel). Bir takım fizik ötesi kurucularının, gerçeği ve evreni açıklamak için her şeyin özü, temeli veya yapıcısı olarak benimsedikleri madde dışı varlık (TDK, 1998: 2224). Tinsellik: 1. (psik). Evrenin gerçeğin manevi nitelikte olduğunu, insan ve ötesi varlıkların hepsinin fiziksel yapıdan ayrı ve bağımsız bir ruhi yapısı bulunduğunu ileri süren görüş, spiritüalizm. 2. (fel). Bütün gerçekliğin özünün ruh olduğunu, her gerçek olanın manevi olduğunu ve maddi olanının, yalnızca manevi gerçekliğinin bir görünüşü olduğunu veya bir tasarım olduğunu ileri süren fizik ötesi doktrin, spiritüalizm (TDK, 1998: 2224, 2225).

biçimlendirir ve Bresson'un büyük bir sanatçı olması, "biçimin, aslında onun söylemek istediği şey" olmasında saklıdır.²⁰ Sontag, Bresson'un biçimi üzerine şöyle der:

Bresson'un filmlerinin biçimi (Ozu'nunki gibi), duygulanımları uyandırıp canlandırdığında, onları aynı zamanda disipline etmek; seyircide belirgin bir sükûnet, aynı zamanda filmin de konusu olan bir tinsel dengelenme durumu yaratmak üzere tasarlanmıştır (Sontag, 1991: 50).

Buraya kadar yaptığımız bütün alıntılar, *Yumurta*'yı okumak için iyi bir çerçeve sunuyor. Çünkü *Yumurta*, popüler tür filmlerinde olan türden aksiyondan, izleyicinin karakterlerle özdeşlemesinden, kapalı bir sondan yoksun sanat filmlerine özgü yalın bir anlatım ve derin bir görsellik içeriyor. *Yumurta*, yalın durum anlatısına uyan görsel ve işitsel biçimiyle, Sontag'ın açıkladığı anlamda tinsel stilde bir filmidir. Film, anlatısı ve biçimiyle bir derin düşünmedir. Filmin yalınlığı, hareketsiz görüntülerin yavaşlığı, izleyiciyi düşünmeye davet eder. Ayla ile Yusuf arasındaki diyaloglar da, bu yalınlığı, tinselliği ele verir. Ayrıca birbirlerinden 'bağımsız' geliştirilen diyaloglar değildir bunlar.²¹ *Martı*'da (Çehov, 1973) hatırlama zorluğu varsa, *Yumurta*'da hatırlama çabası olduğunu söyleyebiliriz.

Evde ortak evreni "kirletecek" televizyon ekranı da yoktur. Televizyon olmadığında Yeşilçam filmleri, ardı arkası kesilmeyen şiddet görüntüleri, televizyon dizileri ve İstanbul "reklâmları" Zehra Anne'nin evini dolduramaz²². "Televizyonda, İstanbul ve Ankara dışı görüntülerin ne kadar sınırlı olduğunu düşünün... Ulusal (yerel olmayan, 'bütün memleketi hitap eden' anlamında ulusal) kanallar,

²⁰ İtalikler ve vurgular özgün metne aittir.

²¹ Örneğin Şamrayev Trigorin'e onlarda bir şeyinin kaldığını söyler. Trigorin ne olduğunu sorar. Şamrayev "doldurulmuş martı" olduğunu söyler. Trigorin hatırlamadığını söyler. Maşa tombalada "66" çıktığını haykırır. Treplev pencereyi açar. Dışarısının "karanlık ve sıkıcı" olduğunu söyler. Arkadina pencerenin kapanmasını ister. Trigorin "tombala" diye haykırır.

²² Zeki Demirkubuz'un filmlerinde metinlerarası ilişkiler, film kişilerinin otel odalarında, oturma odalarında izledikleri Yeşilçam filmleri ve televizyon dizileri ile kurulur.

ana haber bültenlerinde, İstanbullulara hava durumu ve trafik bilgilerini servis ediyorlar... Kısacası İstanbul'u bir imge olarak çoğaltıyor, 'reklam ediyor' medya" (Bora, 2006: 43). Filmde televizyonun, televizyon dizilerinin ya da televizyona ilişkin herhangi bir şeyin sözü de geçmez. "Taşranın mahremi" bozulmaz, "bütünlüklü ve anlamlı bir hayat tasavvuru"nu kurmak kolaylaşır²³.

Yusuf'un aile bağları da Bulgurca'daki bahçeler gibi durur. Aslında Ayla'ya oturmasını söylemeseydi, Ayla ona havlu, terlik, yemek hizmeti sunacaktı ve ilişki başlamayacaktı. Aslında ilişkiyi başlatmayı Yusuf seçti.

Taşrada yetişmiş biri olarak, taşralılığın ömür boyu silinmez izler bıraktığını kabul edebilirim...Taşradan büyük kentte gelenlerin bütün geçmişlerini unutmalarını beklemek beyhude: üstelik büyük kentteki taşralı, kendini metropolün ritmine uydurmaya çalışan kasabalı, büyük ve sancılı bir değişim içindedir *zaten*. Yeni ortama uymak, benliğini tümünden yitirmemek, eski dünyasıyla yenisini bir ortak noktada çakıştırarak şoku atlatmak. Bu şok çoğu zaman hiç atlatılamaz, diken üstünde durulur: Doğuştan kentliliğin kendine güveni, rahatlığı asla edinilemez (Arslantunali, 1992: 73).

Ayla, akrabalık ilişkileri konusundaki bilgisi ile üst konumdadır. Ayrıca Zehra Anne'nin son yıllarına eşlik eden bir kişi olarak da, onun isteklerini (bir bakıma vasiyetlerini) bilen tek kişidir ve Yusuf'a, Birgi'ye giderek annesinin vasiyeti olan kurbanı kesmesi gerektiğini söyler. Bu konuda çok hevesli görünmeyen ve bu tür şeylere inanmadığını söyleyen Yusuf'u, bunu "bir tür borç" gibi düşünmeye yönlendirir. "Bir söz verilmişse, bunu yapmak lazım"dır. Yusuf annesinin ölümü nedeni ile doğduğu, büyüdüğü eve bir süre "işmişti", bu isteği "Yaza kalsın" diyerek geçiştirmek ister. Ayla, çaresizce, "Tamam, siz bilirsiniz" der. Gıcırdayan kapı sesiyle birlikte Yusuf, başka bir odaya geçer. Karanlık odayı, bir gece lambası ve bu lambanın aynadan yansıyan yansıması aydınlatır. Yusuf'un önüne iliştiği kitaplıkta saat işlemeye devam eder. Anne,

²³ Tırnak içine alınmış ifadeler Tanıl Bora'nın "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye" adlı yazısında yer alan nitelendirmelerdir. Bkz. Bora, 2006).

kendi varlığını anımsatır. Yusuf, istekten sıkılmıştır, burnundan derin bir soluk verir.



Ama geçiştiremeyeceği açıktır, evin taşıyıcı direği üzerinde yukarı çevrinen kamera, taşra evinin gücünü yananlamsal olarak vurgular sanki. Çatının çökmemesi için destek olarak yerleştirilen ağaç direk, yıpranmış olsa da binayı ayakta tutmayı başarır. Bu, genç kadının koşulsuz sevgisinin, taşra sükûnetinin gücü de olabilir. Kesme. Yusuf'un yatak odası, saatin tıkırtısı, Yusuf uyanır, o sırada Ayla kalp biçimindeki aynanın karşısında kendisine bakar, saçlarını örer. Kapıyı aşk mı çalacak derken kapıdaki sütçü, SÜÜT diye seslenir. Sütü güğümden litrelik ölçü kabına boşaltır, Ayla kapıyı açar, kendi kabını uzatır ve bugün *iki* litre alacağını söyler, sütçü tekrar litrelik kaba süt boşaltır. Ayla böylece *iki* litre süt almış olur. “Fotoğraf ve sinemada ‘azıcık çılgınlık’ dendiği gibi her zaman ‘azıcık gerçek’ bulunur. Süt sinemada, televizyonda gerçekten akar. Bayağı olduğu bilinerek üretilmiş bir etkidir bu, sanatseverleri her zaman sarsmıştır.” (Bonitzer, 2006: 125-126).

Bonitzer'e göre filmde seyirci süt döken bir oyuncuyu keşfetmenin zevkini tadar. Bu zevk ona göre Jan Vermeer'in (1632-1675) süt döken kadın tablosundan alınan zevk ile aynı şey değildir. Vermeer'in tablosunun bir başka adı da “Mutfak Hizmetçisi”, ama daha çok bilinen adı “Sütçü Kız” (The Kitchen Maid, 1658). Vermeer'in sütçü kadınının sütü kaba döktüğü görülür, ama devinim yoktur kuşkusuz. Kapıdaki sütçü, sütü litrelik kaba döker, sonra Ayla'nın kabına boşaltır sütü, işte bu sırada sütün boşaltıldığını görmeyiz (sütçünün gövdesi görmemizi engeller) ama

sütün boşaltımının sesini duyarız. Görsellik durur, sesçil bir evrene gireriz. Aralarındaki ilişkinin belirsizliği de vurgular bu durum. “Gerçekten de fotoğraf görüntüsü, sinema görüntüsü, bir bakıma yoğurt ya da kanlı biftek gibi tüketilir²⁴. Sinema ve fotoğraf, kitle tüketimine- bu deyimden ne anlarsak anlayalım-bu anlamda bağlıdır. Zaten kayıt düzeyinin kendisinde de az ya da çok bir şiddet, bir *yırtıcılık* vardır. Bazin’in her zaman duyarlı olduğu buydu: Fotoğraf ve sinema, belgesel bile olsalar, olayı edilgin biçimde kaydetmekle yetinmezler, bir an gelir ki izleyicinin arzusu olayı kışkırtmalarını gerektirir. Bu sansasyonel olanın düzeyidir (Bonitzer, 2006: 126): *“Aslan avı artık yetmiyor, aslanın yerli hamalları da yemesi gerekiyor”* (Metz’den aktaran Bonitzer, 2006: 126). Ayla iki litre süt aldığı anda tam da Bonitzer’in sözünü ettiği kışkırtma gerçekleşiyor. İzleyicinin âşık çiftin oluşumu için duyduğu arzu kışkırtılıyor. Kalp biçimindeki ayna ile izleyiciye bir “çapa” atılıyor, sonra da bu “çapa”, iki litre süt ile pekiştiriliyor. Süt, süt veren kadın imgesini de çağrıştırdığı için anne adayı bir sevgili düşüncesi de oluşuyor. Küçük komşu çocuğa karşı da sevecen olan Ayla, kapıda beklemekte olan komşu çocuğunu da içeri alır. Böylece tam bir “aile” tablosu oluşur.

Sabah yüzünü yıkayan Yusuf, kendisi için bırakılmış diş fırçasını görür, ama aynaya bakmaz, çocuk bu sırada da Zehra Anne ile Yusuf’un yan yana duran sünnet fotoğraflarına bakar. Her iki fotoğraf da, metal çerçeveye içindedir ve yan yana durması oldukça anlamlıdır. Her şeyden önce Yusuf’a ait bir izdir bu fotoğraf. Ve bu iz, her iki fotoğrafı çevreleyen maden işlemleri aracılığıyla anneye ilişkilendirilmiştir. Zehra Anne ise, yaşlılık halini gösteren fotoğrafta da olsa, izleyiciye bakar. O, burada varlığını fotoğraf aracılığıyla görünür kılar. Fotoğraf, geçmişte olmuş olan hakkında bir kanıttır. Yusuf, geçmişte o evde yaşamış, sünnet olmuştur. Ama şimdi, akrabalarından kimseyi tanımamaktadır. Gerçekten de ancak fotoğraftaki bir iz olarak kalmıştır. Bu yönüyle o, annenin şimdi bize bakan geçmişte kalmış o haliyle aynı yerde buluşur. İkisi de bir izdir.

²⁴ Vermeer’in “Sütçü Kız” adlı tablosu bir yoğurt reklamında kullanılmıştır (Bonitzer, 2006:125).



Sünnet ise, çocukluktan ergenliğe geçişi simgeler ve İslam kültüründe törenle kutlanır. Bir geçiş ritüeli olarak sünnet, “erginleşme” aşaması olarak görülür. Sünnet olan çocukların, erkekliğe adım attığı düşünülür. Yusuf’un sünnet elbiseleri içinde fotoğraflanması ve annesinin fotoğrafının yanına yerleştirilmesi de rastlantı olmasa gerek. Sünnet fotoğrafı, “bir erginleşme” anısı olarak Zehra Anne’nin belleğine kayıtlamıştır. Yusuf, erginleşme, olgunlaşma sürecinde önemli bir eşiği aşmıştır sünnet olarak. Ama bize göre bu süreç tamamlanmamıştır henüz. Annenin bakışının kontrolünde daha aşılabacak eşikler vardır. Zehra Anne, acaba geçmişte bir iz olan Yusuf’un başka hangi anının fotoğrafını böylesine özenli bir çerçeve içine yerleştirilebilirdi ya da yerleştirmek isterdi? Elbette evlilik fotoğrafını, yani bir başka “erginlik” geçişi töreninin görsel kaydını. Öyleyse annenin, filmsel anlatı içindeki izlencesinin yavaş yavaş belirginleşmeye başladığını söyleyebiliriz: Alan dışından da olsa, oğlunun “mürüvvetini görmek”. Öyleyse izleyici, filmsel anlatıda bir aşk bekleyebilir.

Fotoğraftaki Yusuf aşağı yukarı, ona bakan çocuğun yaşındadır, Yusuf aşağıya indiğinde bir “ayna” etkisi güçlenir, çocuğun yüz mimiğini yineler Yusuf. Ayla çocuğu, tavukların folluklarına bakmakla görevlendirir. Çocuk “Yok yok” diye seslenir. Ayla iyice bakmasını söyler. Bu kez Yusuf çocuğu seyrederek, kendi çocukluğunu seyrederek gibi. Ne de olsa mekânın belleği vardır. Bachelard’ın vurguladığı gibi, zaman belleği canlandıramasa da mekân canlandırır (1996: 37). Yusuf, kendisini follukta yumurta ararken bulur. (Henüz sıçrayabilmek, *ufuk değiştirebilmek için yere sağlam basmadığından* follukta yumurta yoktur). Yusuf ve onun “ayna”daki

yansısı küçük komşu çocuk, tümü aynı zaman diliminde yer alırlar. Yusuf'un çocukluğu yitip gitmemiştir, somut olarak varlığını sürdürür, "çocuk olma" içinde bulunan an'da var olduğu için de nostaljik değildir film. Çünkü Yusuf'un çocukluğu, geçmişten gelip şimdide geleceğe uzanmaktadır. Tümüyle Bergsoncu bir sahnedir bu. Süre ve bellek üzerine görüşleriyle sinema düşüncesini de etkileyen felsefeci Bergson, sürenin geleceğe doğru yol alan geçmişin kesintisiz ilerlemesi olduğunu söyler... Burada bellek, doğrudan süreyle bağıntılıdır. Bellek, geçmişin şimdiye, yani oluşun temeline uzatılmasıdır (Bergson'dan aktaran Game, 1998: 145). Bergson'un bellek ve süre kavrayışında açığa çıkan kavramlardan biri de geçmişin muhafaza edilmesidir. Bergson, geçmişin muhafaza edilmesinin bir sınırı olmadığını iddia eder. Bellek, ya da "geçmişin geçmiş üzerine yığılışı" her uğrakta ortaya çıkar, sürenin özüdür (Bergson'dan aktaran Game, 1998: 146). Game'e göre buradaki sorunlardan biri "geçmişin hangi anlamda muhafaza edildiğidir" (1998: 146). Yazar Freud'a başvurur bu noktada. "Freud'a göre geçmiş, bellek izleri olarak, yani bilinçdışı sistemde muhafaza edilir" (aktaran Game, 1998: 146). Oysa Bergson'un bellek ve süre teorisinde geçmiş yaşar, geçmişteki bir ana geri dönme ya da geçmişin bir temsili anlamında değil, bizi ileriye sevk eden anların yayılımı olarak geçmiş yaşar" (Game, 1998: 146). İzlediğimiz sahne de Yusuf'un geçmişinin şimdide yaşadığını gösterir. Yusuf, çocuğun follukta yumurta arayışında kendisini, geçmişini bulur. Şimdide yaşayan ve ana yayılan geçmişi, Yusuf'u, muhafaza ettiği korkularıyla yüzleşmeye, nihai olarak da ruhuna yolculuk etmeye götürür.

Filmin başında, mezarlıkta bir çocuk vardır, mezara suyu Yusuf/Çocuk birlikte dökerler, çocukluk öylesine yitip gitmemiştir ki, komşu çocuk bu birlikteliği fark ettiği için, belki de mezarlıkta aldığı parayı geri verir Yusuf'a. Jameson'a göre "nostalji filmleri" (Fransızlarını deyişi ile *la mode retro*, *retrospektiv* biçem) kitle kültürü içinde *pastishe* olarak değerlendirilebilir ve geçmişle, geçmişteki bir kuşağa özgü *moment*'le ilişkilidir (1987:116). Yusuf follukta yumurta ararken, evi taşıma görevini güçlkle sürdüren ağaç direğe bakarken, geçmişe ya da geçmişin izlerine bakar,

yeniden kurulan bir geçmişe bakmaz. “Cennet” olarak sunulan bir çocukluk da ortalarda yoktur filmde. Çocukluğa özgü yitirilen bir “basitlik, kendiliğindenlik ve sahicilik duygusu”na da rastlayamayız (Bora ve Onaran, 2003: 235). Bu görüntüler, *Mayıs Sıkıntısı*’nda Nuri’nin, akrabası olan çocuğu kendi çocukluğuna benzetmesiyle ilgili konuşmasına benzer. Nuri de, Yusuf da kasabalarından uzakta yaşama deneyimleri sonucunda, kasabada bıraktıkları ilişkilerden de uzak kalmışlardır. Ama ikisinin de geçmişe bakışlarında nostaljik bir yön yoktur.

“Güzel mahalle hatıraları olmayan var mıdır, bilmiyorum. Cehennemi şehirlerin tıkdığımız iç karatıcı apartmanlarda yaşadığımız yabancılaşma yüzünden, çocukluk günlerinden kalan o sıcak insan ilişkilerini, dostluğu, komşuluğu, emniyetli sokaklarda oynadığımız tadına doyum olmaz çocuk oyunlarını derin bir daüssıla duygusuyla hatırlıyor, aynı duyguları paylaştığımız insanlarla ah’lı vah’lı sohbetlere dalıyoruz” (Ayvazoğlu, 1997: 44). Kuşkusuz Yusuf için ah’lı vah’lı sohbetler ya da “daüssıla” duygusu söz konusu değil, Yusuf, taşrada da bun alıyor, direncini yitirdiği, düşüp bayıldığı bile oluyor, ama Yusuf’un taşrayı ve çocukluk anılarını yeniden keşfettiğini söyleyebiliriz. Belki de bunu taşrayı “yeniden öğrenme” olarak nitelendirebiliriz.

Yusuf’un taşraya geldiğinde canlandığını söyleyebiliriz. *Uzak*’ın Mahmut’u için taşra ne kadar kurtulunması, arkada unutulması, hatta sessizliğin ölü diline terk edilmesi gereken bir hayalet, bir ruh ise, *Yumurta*’nın Yusuf’u için de yeniden anımsanması ve yüzleşilmesi gereken bir gerçekliktir. Bu nedenle Yusuf’un, ana evindeki ilk sabahında çocuğa, kendi çocukluğu olarak bakması oldukça anlamlıdır. Çünkü bu taşra unutmayı değil, anımsamayı içerir. Tam da bu nedenle tekrar Nuri Bilge Ceylan ile Semih Kaplanoğlu arasında bir bağ kurulabilir. Ceylan, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*’nda taşrayı anlamaya çalışır, ama kentteki ve kendi içindeki taşrasıyla birlikte. *Yumurta*’nın Yusuf’u da benzer bir süreç yaşar. Nostaljik olmadığını yukarıda belirttiğimize göre, bu deneyimin bir yeniden keşfetme/fark etme olduğunu tekrarlayabiliriz.

Ayla ise (Yusuf’un Ayla’yı en son Ayla çocukken gördüğünü düşünerek) yeni tanıdığı genç bir kadındır. Bu kadın, onun tanıdığı

kadınlardan ve kendisinden farklıdır. Çiçeklerle gerekirse konuşur, ama onlardan korkmaz, rüyalarına da çiçekler girmez. Evin gerçek sahibi onu çağırırsa onunla sohbet eder, çağrılmazsa yalnızca yapması gerekeni yapar. Soru yöneltmezse konuşmaz. Ayla'nın farklı olduğu konusunda Yusuf ne denli bilinçli, o konuda kuşkuluyuz, ama farklılığı duyumsadığı kesin: “Bir kişi bir başkasına rastladığı zaman, onu değişik yaratılıştaki ve farklı bir birey olarak görmediği sürece, psikolojik açıdan aşk olanaksızdır... “Eğer nesne tümüyle benim gibiyse, onu sevmenin gerekliliği nerededir? Âşık olduğunda, bir erkek sevdiği kızın dışı türünün özel bir örneği olarak görmez. O kızda, cinsinin başkalarıyla kıyaslanamaz, eşsiz bir temsilcisini görür” (Reik, 2006: 21). Bu aşamada Yusuf'un Ayla'yı sezgisel olarak fark ettiği söylenebilir, ama “görme” konusunda bilinçli olduğu söylenemez.

Dahası onun “kör” olduğu bile söylenebilir. Ama bu aşk körlüğü değildir. Bir süre kör alanda kalan Ayla'yı tanımak için, zamana gereksinimi olabilir. Ayla filmin başlangıcında yalnızca telefondaki sesi ile varlığını duyumsatır. İzleyici de, belki Yusuf da onu merak eder. Yusuf annesinin yatağının kenarında otururken, çerçevenin dışına uzun uzun bakar, izleyici onun beyaz çarşafın altında yatan annesine bakmak istemediğini bir an için düşünebilir, ama az sonra, onun beyaz çarşafa baktığını görünce, bir önceki görüntüde kör alandaki birine baktığını düşünür. Ama Yusuf'un bakışının nesnesi izleyiciye uzun süre gösterilmez. Böylece Ayla gizemini korur. İzleyicinin bakışı da harekete geçemez. Çünkü görme “kısmidir”. “Sinemada görsel alanın yanında bir de kör alan vardır.” (Bonitzer, 2006: 70). Bonitzer kısmi görmenin, düşmanın her yerde olduğuna ilişkin izlenim yaratacağını söyler. *Yumurta*'da düşman olmadığına göre, kısmi görme, izleyicinin baş kadın oyuncu konusunda sabırlı olmasına yol açar. İzleyici bir an önce bir “âşık çift”i bulmak (ya da kurmak) ister, ama bu arzusunu gerçekleştirecek bir veri sunulmaz kendisine. Çünkü karşı alan gösterilmez, telefondaki sesin sahibi ortalarda yoktur.

“Görme kısmi” ise, kör alandaki Ayla, gücül olarak her yerdedir”²⁵, sonunda, gücül olarak bulunabileceği her yerden

²⁵ Bonitzer'in “görme kısmiyse düşman gücül olarak her yerdedir” (2006: 70) ifadesi ile koşutluk kurmak istedik.

birinde, mutfakta kör alanın dışına çıkar. Yusuf'un bakışının nesnesi olur. Daha sonra oturma odasına geçerler, birliktelikleri, paylaşımları öylesine masumdur ki, ortalarda aşk söylemleri yoktur, ama filmin baş kişileri, izleyicinin bakışını ele geçirirler. Alana çıkması ertelenen Ayla, izleyicinin bakışını ele geçirmede çok etkindir, çünkü sergilediği yalnızca masumiyettir, bu masumiyet izleyiciyi etkiler, artık izleyici açısından tek arzu vardır: Baş kişiler birbirlerini arzulasınlar, sevsinler!

“Bazin’den bu yana bildiğimiz gibi sinema ekranı tablo gibi değil, olayın yalnızca bir parçasını gösteren bir ‘kaş’ gibi işlev görür” diyerek söze başlayan Bonitzer, görsel olana eklenen kör alandan söz ettikten sonra, *kısmi görme*’ye eklenen *kilitlenmiş görme*’yi gündeme getirir. Tüm varlıklar şimdi buradan, biraz sonra oradan geçme hakkına sahiptir, ama kamera onları izleyip izlememekte, yakalayıp yakalamamakta özgürdür. Oysa seyircinin tek hakkı vardır: Gözlerini ekrana dikmek ya da çıkıp gitmek” (2006: 84-85). Filmden çıkıp gitmeyenlerin bakışı artık kilitlenmiştir. İzleyici, filmin derin yapısına bu aşamada nüfuz edemese de, olası aşk aracılığı ile arzuyu da kilitler. Bu kilit kolay kolay da açılmayacaktır, çünkü Yusuf, Reik’in sözünü ettiği “eşsiz örnek” konusunda aceleci değildir.

Ama Ayla’nın masumiyetini o da duyumsar. Duyumsamada az bir şey midir? Yusuf’un güzel ve çekici kadına karşı duyarsız olduğunu gördük. O kadın kör alanda hiç olmadı. Kadının ait olduğu kent (İstanbul), film boyunca kör alanda kaldı. Zaten Tire’de geçen bölümler için İstanbul, kör alan bile olamaz, ama filmin ilk sahnesinde sahaf dükkânının İstanbul’da olduğunu biliyoruz, ama dükkânın uzantısı (İstanbul) bize gösterilmedi. İstanbullu kadına duyarsız olan Yusuf, İstanbul’a da duyarsız mı? Duyarsız ise, bunu kendisi bilmiyor mu? İstanbul’a dönme konusunda acele ediyor. Belki de âşık olmak için bu deneyime de açık ve hazır olmak gerektiği için “kaçıyor”. İstanbul’a dönerek ve “sıkıntıdan” kurtulacağını düşünen Yusuf, bilinçlilik geliştirmek yerine kahvaltıya oturmayı yeğler.

Yusuf ile Ayla, komşu çocuk ile birlikte kahvaltı ederler. “Aile” tablosu giderek pekişir. Aşk beklentisi de öyle. Kahvaltıda çocuk mezarlıkta Yusuf’un eline bıraktığı parayı geri verir. Taşrada bu işler bir insanlık borcudur ne de olsa, para karşılığında yapılmaz. Ayla, sütün kaynadığını anımsar, tencereyi ateşten indirir, Yusuf’a süt

ikram etmek ister, ama Yusuf işlerini bahane ederek süt içmez. Mutfak penceresinden, sokaktan içeriyi gözleyen Ayla'nın elektrikçi sevgilisi görülür. O içeriyi, Yusuf da onu gözler. Yusuf, bu genç motosikletli sevgili üzerinde durmaz, zaten o "yolcudur", önce annenin ölümü ardından veraset işlemleri ile adak, Yusuf'un sahaf dükkânındaki tekdüze yaşamının akışını bozmuştur. Ölüm sonrası yapılması gereken yasal işleri tamamladıktan sonra, İstanbul'a gitmek için yola çıkmayı tasarlar Yusuf. Annenin vasiyeti daha sonraya bırakılabilir. Ayla, onun İstanbul'a yola çıktığını düşünerek annesinden kalan emanetleri vermek ister. Yusuf: "Kasabada işlerim var" der. Böylece izleyicinin *iki* litre süt ile kışkırtılan arzusu engellenir. Ama engelleme, yalnızca süt konusunda değil, follukta bulunamayan yumurta ve elektrikçi sevgili ile de pekiştirilir. İzleyicinin arzusuna artık ket vurulmuştur. Arzu konusunda yaratılan bu "gel git", izleyicinin filme tutunmasını sağlayacaktır. Artık izleyici duymak istediği arzu için, bir ipucu bulma umudu ile yumurta, süt gibi motifleri bir dedektif gibi takip etmelidir.



Dördüncü Kesit: Kasabanın Ruhu'na Yolculuk

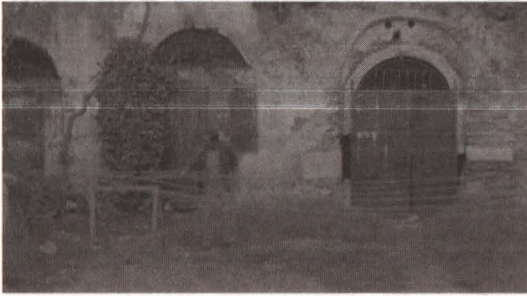
Yusuf okulun önünden geçerken sınıfın açık penceresinden dışarı yayılan sesi duyar. Çınar ağacının dibinde durur. Sanki tanıdık bir sestir, uzaktan geçmişten uzanır, Yusuf'a ulaşır. Edebiyat öğretmenin sesi: “Okuduğum parça Steinbeck’in *İnci* adlı romanından alınmıştır. Bu parçada bize Kino’nun başından geçen olaylardan yalnızca ufak bir kesit sunulduğunu görüyorsunuz.” Sınıfın penceresi bahçeye açılır, yaşlı ağaçlar görünür. Kesme. Öğretmeni dinleyen Yusuf. Öğretmen, roman üzerine konuşmayı sürdürür, ama sesi giderek daha az duyulur. “Bir yazarın ömrü boyunca tek bir bölgeyi, giderek tek bir kasabayı yazması doğal mıdır” diye sorar Sennur Sezer (2007: 10). Yazara göre bu soruya “evet” diye yanıt verenler John Steinbeck’i anımsamışlardır. Steinbeck doğum yeri Salinas’ı, California’yı anlattı. Onun romanlarında Salinas hep vardı. Kaplanoğlu’nun üç filminde

Tire'nin olacağı gibi. Çok *uzak* bir ülkenin, bize *uzak* bir yazarının, Tire'li öğrenciye *uzak* kişilerin (Kino ve eşinin), *Yumurta* filmindeki bıldırcın yumurtası büyüklüğündeki incileri nedeni ile başlarına gelenleri dinler öğrenciler. Edebiyat öğretmeni (Yusuf'un eski sevgilisi Gül) romandan bir parça okuyacağını söyler. Yazar da *uzak*, kişiler de, ama Tire'ye uzak olan yalnızca onlar değil kuşkusuz, çınar ağacının altında Gül'ün dersini sessizce dinleyen Yusuf da *uzak* buralara. (Öyle uzak ki az sonra sıkıntıdan bayılabilir!)



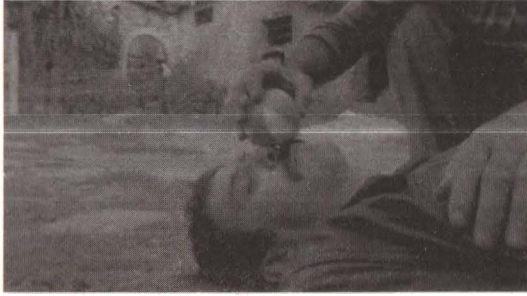
Tire öyle bir kasaba ki, onun uğruna saraydaki rahatını bırakanlar, ölümü göze alanlar var. Tire Emiri, Aydınoğlu İsa Bey'in küçük kızı Hafsa Hatun, Yıldırım Han'ın zevcesi olmak için, arkadaşlarına bile veda edemeden Tire'den ayrılır. Tire'den ayrı yaşamaya ancak on beş ay dayanır. Ondan çok hoşnut olan Yıldırım, padişaha yakışır bir biçimde ona şöyle der: “Dile benden ne dilersen!” Hafsa, padişaha “Tire'mizi çok görestim” der. Yol boyunca hizmetlilere Tire'nin yollarını, bağlarını, güllerini anlatır. Alaşehir sonrası Tire'ye ulaşan iki yol vardır, biri kısa, diğeri uzun. Kısa olan yol at üzerinde gitmeye izin verir, arabaya izin vermez. At üzerinde yola çıkan Hafsa Sultan'ın, Bozdağ'da bastıran kar, hastalanmasına da yol açar. Sultan hasta olarak vardığı Tire'yi karşıdan gördüğünde şunları söyler: “Bakın işte bizim güzel Tire'miz”. Çavuş ile Sultan'ın “küçük Bursa” olarak nitelendirdikleri Tire'ye vardıklarında Sultan, halsiz ve bitkindir. “Oh, işte Tire'ye geldim ya!” diye sayıklar (Özay, 2006: 9-24).

Hafsa Sultan'ın "Tire" diye sayıklayarak öldüğünü bilmeyen Yusuf, belki de Hafsa Hatun Camii'nin ayakta kalabilen kubbe ve harap duvarlarına çok da uzak olmayan avukat yazıhanesine geldiğinde avukatın olmadığını görür, ama avukatın yardımcısı, Yusuf onu tanımasa da, Yusuf'u tanır ve yardım edebileceğini söyler. Tire, Hafsa Sultan için dünyanın en güzel yeridir, ama insanların işlerin yavaşlığından, sıkıcılığından, tekdüzeliğinden gündüz vakti uyukladığı bir yerdir. Tıpkı, Yusuf'un yazıhaneye girdiğinde uyuklayan ve kapı sesiyle uyanan avukat yardımcısı gibi. İşlemleri başlatmak için nüfus kâğıdı ve kimlik numarası gereklidir.



Koridordan gıcırdayan kapının sesi işitilir. Yusuf, telefonu çekmediği için yazıhaneden bir iç avluya çıkar. İstanbul'daki bir arkadaşını arar ve ondan bir nüfus kâğıdının fotokopisini faks çekmesini ister. Henüz kaynağını görmeden, çıkırık sesini işitiriz. Yusuf, başını kaldırdığında yaşlıca bir erkeğin bir urgancı çıkırığında çalıştığını görür. Tiyatroda işleyen bir çıkırık, çoğunlukla olay örgüsündeki değişimleri, aksiyonları başlatır. Örneğin İrlanda tiyatrosunun en önemli oyun yazarlarından olan John Milton Synge'nin (1871-1909) *Denize Giden Atlılar* (2003) kısa oyunu, bir çıkırığın dönmesiyle başlar. Öyleyse, filmimizin anlatısal yapısında da bir aksiyon bekleyebiliriz. Urgan yapımı tek düze bir iştir. Adam iple çıkırığın iki ucu arasında bir gelir bir gider. Tire, Türkiye'de geçmişte yoğun olarak, şimdi tek tük urgan yapılan bir bölge. Aksiyon gecikmez. Yusuf bir süre adamın gidiş gelişlerini izler, tekdüzeliğin verdiği "taşra sıkıntısından" mı, yoksa idam sehpalarındaki urganı anımsadığından mı bilinmez, düşer bayılır.

Açıkçası geçici bir süre “ölür”. Biz kitap boyunca Adam Phillips’ten esinlenerek bu tür bayılmaları “sıkıntı nöbetleri” olarak nitelendireceğiz (1996: 88). Baygın Yusuf’un başında vızıldayan arı, sıkıntıyı tesciller adeta. Adamcağız onun yardımına koşar ve geleneksel bir yöntemle, burnuna soğan dayayarak Yusuf’u ayıltır. Ona su içirir. Horozun ötüşü, köpeğin havlaması, taşranın sesine ses katar. Yusuf yukarılara bakarak (bir minare ararcasına) “salayı kim okudu?” diye sorar. Yaşlı adam salanın sabah okunduğunu, bu saatlerde sala okunmadığını söyler.



Filmde camii yok, ama ezan sesi hep var. Yusuf daha önce de ezan sesi duymuştu, ama bu kez duyduğu ses yalnızca yanılsama. Yusuf evden çıkarken Ayla’ya kasabaya gittiğini söylemişti, kasabada camii görmeyeceğini, yalnızca ezan sesi duyacağını söylememişti kuşkusuz. “Mahallede, dini, sosyal ve entelektüel hayatın asıl merkezi camii yahut mescittir. Genellikle mütevazı binalar olan mahalle camilerinin çoğu, kendilerini has mimari yapıları ile son derece zarif, ahşap binalardır. Bir müessese olarak hayatı hem belli ölçüde tanzim eder, hem de etrafta olup bitenlerden hisselerini alırlar” (Ayvazoğlu, 1997: 46). Yaşamları düzenleyen camiiler görünmez olmuştur filmde, ama camilerden gelen ezan sesleri her zaman duyulur, duyulmazsa bu kesitte olduğu gibi duyulduğu düşünür. Camii düşüncesine parça bütün ilişkisi kurularak varılabilir. Ama yine de ezan sesi, Tire’nin (taşranın) “büyük şehri saran ve oradan yayılan *dekadans*ı dağıtacak bir hayat hamlesinin muhayyel kaynağı”dır (Bora, 2006: 52). Ama Yusuf henüz bu kaynağın farkında değildir.

Kasabanın ruhunu önce anlamak, sonra da anlatmak gerekir. Mahmut Özay (1908-1981) kasabanın ruhunu, Tire'yi anlatır. "Onun alçakgönüllü biçemi, öykülerinde anlattığı alçak gönüllü, iyi insanları, yalın dili, arı Türkçe'si, kitapların yeniden basımı ile gündeme geldi" diyor Sennur Sezer (2007:10). Tire, kendisini öykülerle, filmlerle yeniden yaratanlara alçak gönüllü biçemi zorunlu kılıyor her halde. Bir de Tire'ye gönülden bağlanmayı ön koşul olarak ileri sürüyor olabilir. Öyküleri yazan, okuru kasabanın ruhuna yolculuğa çıkarırken, film, izleyiciyi Yusuf'un ruhuna yolculuğa çıkarıyor.

Bıldırcın yumurtası büyüklüğündeki incileri nedeni ile yollara düşen Kino ve eşi de bir bakıma ruha yolculuk yaparlar. Yusuf'un yolculuğunun bu bölümünde de karşısına Steinbeck çıkar. *İnci* (1937) adlı romanının çevirmeni Tomris Uyar roman için yazdığı sunuşta yazarın dünyası üzerine şunları söyler:

Steinbeck'in dünyası korkunç denebilecek kertede kayıtsız bir dünyadır. Doğa koşulları acımasızdır. O yüzden insanlar katıdır, aralarındaki ilişkilerde sonsuz bir gönül kısırlığı ortaya çıkar. Ama Steinbeck, bu acımasız dünyayı anlatırken umudu elden bırakmaz, özellikle kişiöğlunun zalim çevresine uyum sağlamada gösterdiği büyük uyuma övgüler düzer. *Al Midilli, Cennet Yolu* gibi yapıtlarda da *İnci*'deki ana izleği bulabiliriz. *Yani yaşam sürekli'dir.*" (vurgulama Büker ve Akbulut'un, 1981:6).

Yaşamın sürekliliği kavrayışı, bizi, ileride de değineceğimiz gibi Bergson'un felsefesine götürür. Bergson, felsefede zamanı uzamsallaştırarak tekilleştiren geleneğe karşı çıkar. Ona göre "zamanı geçicilik olarak düşünmeliyiz; bu da kendimizi zamanın dışından ziyade içerisinde oturtmamız anlamına gelir. Bu düşünce Bergson'un "hayat içinde" olan, "yaşayan gerçeklik" ya da "oluş"ta (becoming) yer alan bir felsefe geliştirmeye dönük ilgisiyle bağlantılıdır (Game, 1998: 140). An'ı yaşamak, kendini an'a teslim etmek, bu kavrayışın görünümleridir. Bergson'un süre deneyimi de bu niteliksel birikimden doğar. Yaşam sürekli ise, bu sürekliliğe uymak gerekir. "Gerçi yaşamın kalıpları değişebilir, bireyler uğradıkları yıkımlar ya da doğa güçleri baskısı yüzünden araya

gidebilirler, ama yaşam temelde asla yok edilemez. Sulara gömülen dev inci ile yenilenir yalnızca” (Uyar, 1981: 6).

Yaşamın sürekliliği, kasabayı saran doğa parçasını duyumsamakla yakalanabilir. Bu doğa parçası Salinas vadisi ya da Gölcük olabilir. Steinbeck vadiyi şöyle tanımlar: “Salinas ırmağı; Soledad kasabasının birkaç mil güneyinde, dağlık taraftaki kıyıya yakın, yüksekçe bir yerden dökülür ve buradan itibaren derinleşir ve suları yeşil bir renk alır. Bu su da ılıktır, çünkü dar göçlüğe gelinceye kadar, sıcak güneşin altında, sapsarı kumların üstünden parıldaya parıldaya kayıp akar. Irmağın bir tarafında, altın yamaçların kıvrıla kıvrıla sert bir kayalık Gabilan dağlarına kadar yükseldiği görülür, fakat suyun vadi tarafındaki kıyıları boydan boya ağaçlıktır. Bunlar her bahar mevsimiyle tazelenip yeşillenen ve sarmaş dolaş olmuş alçak dalları arasında, geçen kış sellerin çalı çırpılarını taşıyan söğüt ağaçları ve gölün üstünde bir kemer teşkil eden dallarıyla duran çınar ağaçlarıdır” (Steinbeck, 1945: 1). Çınar ağaçları yaşamın sürekliliğine tanıklık ederler. Yaşam akıp giderken, kişiler önce kasabanın (taşranın) ruhuna, sonra da kendi ruhlarına yolculuğu gerçekleştirirken onlar seyrederek. Ama ruha yolculuk için ağaca, göle nüfus etmek gerekir, çınar ağacını fark etmeden, eski sevgilinin *İnci*’den okuduğu kısa parçayı dinleyerek sıkıntı giderilemez.

Yusuf elbette “sıkıntı nöbetleri” geçirir. Ruha yolculuk ve yolculuğa eşlik edecek aşk için bu nöbetler gereklidir. “Âşık olmadan önce kişi imrenilecek ruhsal durumda değildir, tam aksine duygusal bir sıkıntı içindedir” (Reik, 2006: 58). Reik’e göre insan kendisinden hoşnut olduğunda âşık olmaz, âşık olma bu gerilimi yok etme ya da hafifletme girişimi olabilir. Aşkın gerçekte olmayı istediğimiz kişiye, ideal egoya yöneldiğini saptamak, kuramcıyı da başlangıçta şaşırtır. Yusuf, Ayla’nın farklı olduğunu çiçekler ve akrabalar, Birgi’den gelen ayvalar üzerine gerçekleştirilen kısa bir sohbetle anlayıverdi. Kendisinde var oluş biçimine dönüşen sıkıntıdan bu kızda yoktu. “Aşkın egonun bolluğundan ve zenginliğinden kaynaklanmadığını, içsel sıkıntı ve yoksulluktan bir kurtuluş yolu olduğunu görmek garipti” (2006: 59). Ama filmdeki erkeğin bunu açıkça görmesi, başlangıçta olanaklı değil. Başlangıçta

hayran olmak da yeterli, çiçeklerle konuşan, ama korkmayan bir kız, yalın, yaşamı her nasılsa öylece kabullenmiş, abartmadan, an'ı yaşıyor. “Nesnede neye hayran olduğumuzu her zaman bilmemiz gerekmez; hayran olduğumuzu bilmemiz bile gerekmez; bağlandığımızı ya da büyülediğimizi hissetmemiz yeterlidir. Ama öyle görünüyor ki başlangıç aşaması için hayranlık zorunlu bir duygudur” (2006: 59). Bir hayran olma durumu var diyebiliriz. Acaba sıkıntı nöbetinin bir nedeni de çok derinlerde harekete geçen aşk ya da sevmeye arzusu mudur? Başlangıçta bu kıpırtı rahatsızlık da verebilir, üstelik sıkıntı duyması için o kadar çok nedeni vardır ki Yusuf’un!

Aşk arzusu ile sevgiyi ayırt edebilecek düzeyde olan şair Yusuf sevmekten korkuyor olabilir mi? “Sık sık adına ‘âşık olmak’ denilen şey, aslında birçok durumda egosal arzuların ve ihtiyaçların yoğunlaşmasıdır. Başka birine, daha doğrusu o kişinin imajına bağımlı hale gelirsiniz. Bunun, içinde hiçbir şekilde bağımlılık duygusu olmayan gerçek sevgiyle ilgisi yoktur” (Tolle, 2006: 100). Yazar bu konuda İspanyolca “seni seviyorum” anlamına gelen *Te quiero*’yu örnek verir. Bu anlatım aynı zamanda “seni istiyorum” demektir. Oysa Latince *Te amo* gerçek sevgiyi yansıtan, sahiplenme duygusundan arınmış bir anlatımdır. Tüm bu sıkıntılar kaldıramayacağı bir kerteğe ulaştığından Yusuf “ölür”.

Bu geçici ölmeyi, Bergson’un süre ve beden anımsamasına ilişkin kavrayışı üzerinden de okuyabiliriz. “Bergson’da süre bir oluşturma; geçmişteki bir uğrak üzerinde sabitlenirseniz, “çoktan olup bitmiş bir şeyler” üzerinde sabitlenirseniz, şöyle düşünmeniz gerekir: “Biraz önce öldüm” (Game, 1998: 142-143). Şimdi bu saptamadan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz: Yusuf’un urgan yapımını izlerken bir süreliğine “ölmesi”, geçmişi anımsamaya başladığını gösterir: Bu anımsama, önce sabah çocukla karşılaşması, kendi çocukluğuna dönmesiyle başladı. Ardından okulun önünden geçerken Steinbeck’in *İnci* romanına üzerine yorumlar dinledi. Ve sonunda da urgancı çıkışını gördü. Bütün bunlar, ona geçmişte yaşanmış, olmuş bitmiş bir şeyleri anımsattı. Tire’ye geldiği andan itibaren kendisini an’a bırakan, kendi oluşuna katılan Yusuf, yaşadıkları aracılığıyla geçmişteki bir uğrak üzerinde sabitlendi.

Bunlar “çoktan olmuş bitmiş bir şeyler”di. Ve böylece o, geçici de olsa “ölerek”, niteliksel gelişmesinden, “yeni bilinç” haline olan yolculuğuna başlamış oldu. Kendi ruhuna yolculuk için, bu geçici “ölüm”ün yaşanmasının kaçınılmaz olduğunu belirtelim. Yine bu konuyu açıklamak için Bergson’un anı imgeleri ile sürenin belleği arasındaki ayırımına başvuracağız.

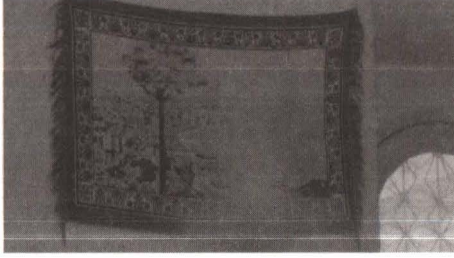
Bergson *Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Bir Deneme* (2007 [1896]) şöyle der: “Bir yandan geçmişini temsil etme, geçmişini mevcudiyet olarak alma girişimleri vardır, öbür yandan bedensel olarak ve zamanın hareketinde yaşanan bellek vardır. Belleğin bir biçimi geçmişini temsil eder, öbür biçimi geçmişini harekete geçirir” (Bergson’dan aktaran Game, 1998: 143). Biri hayal eden, diğeri tekrarlayan bellek (Bergson, 2007: 62). “Hayatın hareketi, kendisi süre olan bir oluş, belleğin edimselleşme sürecidir. Gücünden edimsele yönelen hareket bir farklılaşma sürecidir. Game’e göre Bergson, bedensel hareket olarak belleği vurgular: “İsteri”, belleğin biçimidir yahut Irigaray’ın söylediği gibi “bedenimiz anımsar” (Irigaray’dan aktaran Game, 1997: 144). İşte burada Yusuf’un “geçici” ölmesine bir kez daha dönebiliriz; “geçici” ölme, baygınlık, bedeninin anımsaması nedeniyle gerçekleşir. Bu isteridir. Ruhun aydınlanmasına giden süreçte bedenin hareketiyle anımsamasıdır. Yusuf’un aydınlanmasına, ruhuna giden süreç başlamıştır artık.

Bergson, *Madde ve Bellek* adlı kitabında, bir doğrusal çizgi üzerinde ilerleyen üç terim saptar; “katışıksız anı”, “anı-imge” ve “algı.”

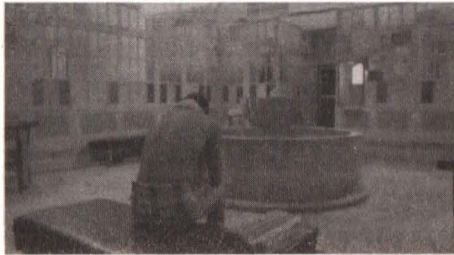
Bunların hiçbirisi aslında tek başına meydana gelmez. Algı, asla tinin mevcut nesneyle basit bir teması değildir; anı-imgelere tamamen bulaşmıştır ve bu anı-imgeler, onu yorumlayarak tamamlarlar. Anı-imge ise, maddileştirmeye başladığı “katışıksız anı”ya ve cisimleştirmeye yöneldiği algıya benzer. Doğmakta olan bir algı olarak tanımlanır... Katışıksız anı, kural olarak kuşkusuz bağımsızdır ve normalde yalnızca renkli ve canlı imgenin içinde tezahür eder ve onun sayesinde ortaya çıkar” (2007: 101).

Yazara göre “katışıksız anı, edimselleştiği ölçüde, bedende buna denk düşen tüm duyumlara yol açma eğilimi gösterir” (2007: 98). O

halde filmi ruha yolculuk bağlamında okuduğumuzda Yusuf'un geçici ölmesini de yorumlamak daha kolaylaşır. Yusuf, anımsamaya başladığı için, katışıksız anıları, edimselleşmeye başladığı için bedeni buna denk düşen duyumlara yol açar, bayılır, 'ölür'. Yusuf, henüz kendisinin, yaşamının anlamına, algısına ulaşmış değildir, ama bu yolda önemli bir adım atmıştır.



“Ölüm” (sıkıntı nöbeti) sonrası yıkanmak gerekir hem de bol su ile. Kesme ile hamamdaki karlı dağlı, deniz ya da göl manzaralı duvar halısına geçirir yönetmen bizi. Ardından da hamamın ortasında şırl şırl akan fiskiyeye ve fiskiyeden dökülen sulara, Yusuf'tan döküldüğünü tahmin ettiğimiz yere damlayan su damlalarına ve nihayet “arınmakta” olan Yusuf'a. Kamera Yusuf'u arkadan gösterir. Düşünceli olan Yusuf kalkar, ıslak terliklerinden garip sesler çıkararak yürür, hamamın kapalı bölmesine geçer. Kapı aralıktır. Yusuf, yavaş yavaş arınacaktır. İzleyici de filmin yavaşlığına, yalın ritmine uyar. Aralık kapılardan bakar, yavaşça, acele etmeden.





Beşinci Kesit: Tire'ye Tepeden Bakmak

Ayla ile elektrikçi sevgili (Haluk, Ufuk Bayraktar), motosikletle Tire'ye tepeden bakan, sevgililerin gözden ırak olabileceği bir “boğaz sırtına”²⁶ giderler. Tabii ki ilk konu, yaşadıkları kasabanın sınırları ve “görülebilirliği”dir. Büyük ağacın arkasındaki Ayla'nın evini, camiinin minaresini görür yanındaki okullarını buluverirler. İzleyici sadece minareyi görür. Manzaraya karşı oturduklarında genç erkek, Ayla'ya sınavı kazanırsa gidip gitmeyeceğini sorar. O da kesin bir ifade ile gideceğini söyler. “İstanbul, İzmir neresi olursa!” Erkek bu kentlerin uzak olduğunu söyler. Ayla da “uzak tabii” diyerek onaylar.

²⁶ Yeşilçam melodramlarında boğaz sırtından “sınırsız” İstanbul'u seyreden çiftler, sevgililer aşktan söz ederler, kuralların izin verdiği ölçüde birbirlerine dokunurlar. Tire'nin sırtında Ayla merkezde olmadığından, kayıtsızca da olsa, merkeze ilişkin düşlerinden söz eder. Aşk ise, “ciddiyim” biçiminde gündeme gelir.

Tepede olmasalardı, acaba bu kadar kesin bir ifade ile gideceğini söyler miydi? Tepe, olaylara, olgulara uzaktan, mesafeli bir bakışla gerçekleri daha iyi görmeyi sağlıyor belki de. Bu nedenle olsa gerek, Ayla ve genç arkadaşı ilişkilerini, geleceklerini konuşurlar, uzaktan, mesafeli. Önceki kesitlerde altını çizdiğimiz zamansal bir kavram olarak yavaşlık ile şimdi karşımıza çıkan uzamsal bir kavram olarak uzaklık, burada birbirlerini tamamlar adeta. Biçim ve içerik örtüşür. “Çocuğun bir zamanlar gökyüzü kadar geniş saydığı bir dünyanın, aslında ne kadar dar olduğunu anlaması için küçük şeyler yeter.... O güne kadar birbirinden uzak dünyalar olarak algıladığı bu mekânları, başını çevirmeye bile gerek olmadan, aynı anda görebiliyor şimdi.... Tepe böyle bir yer işte. O güne kadar tek ve büyük bir dünya olarak algıladığımız yer, gözümüzde birden küçülür, sınırları dağlarla çizilmiş bir çukurun ortasındaki iğreti, geçici bir mekâna dönüşüverir. Çocuğa aynı duyguyu yaşatan başka şeyler de olacak *bundan sonra*: Kasabaya tatile gelenler, orada birkaç saat geçirip onun için bir dünya olan yeri, birden bir mola yerine dönüştürdükten sonra arabalarına binip arkalarında koca bir toz bulutundan başka bir şey bırakmadan çekip gidenler” (vurgulama Bükler ve Akbulut’un, Gürbilek, 2005b: 73). Ayla için “bundan sonra” da önemlidir, ama “bundan önce” daha da önemlidir. Çünkü Yusuf İstanbul’a dönmek ister, annesinin adağını yerine getirmeyi, yaz aylarına bırakmayı düşünecek kadar karardır bu konuda. Bu bağlamda Tire, artık Yusuf için Gürbilek’in deyişiyle “mola yeridir”. Gürbilek’in sözünü ettiği “üstünde uzak bir şehir, yabancı bir yüz olan tebrik kartı” bile gelmeyecektir, çünkü daha önce gelmemiştir böylesi kartlar.

Birlikte dönmezler Tire’ye, Ayla yürüyerek sağdaki yoldan, erkek motosikletle soldaki yoldan aşağıya iner. Onlar çerçeveden çıkana kadar görüntü sabit kalır. Kesme. Aslında buluşma Ayla ile elektrikçi sevgilinin arasındaki *yarılmayı*, eşiksiz konumu açığa çıkarmıştır. Aslında tepeden bakarken aynı lisede okuduklarını söylediler. Okul konusunda bir ayrım yok, belki de Tire’deki tek lise camiinin yanındaki okul. Neden bu yarılma? Gelecek ile tasarımlar mı bu yarılmaya yol açıyor? Genç erkek, Tire’de kalmak babasının elektrikçi dükkânını sürdürmek zorundadır. Ayla’nın büyük kentte

ilişkin büyük düşleri olmasa da, gelecek tasarımını Tire üzerinden kurmaz. Aynı okulda okumaları nedeni ile yarılmanın toplumsal konumdan kaynaklanmadığı görülüyor. Sonuçta çocuklarına lise eğitimi sunmayı isteyen ailelerin çocukları her ikisi de. Ama birisinin babasının düşü, oğluna dükkânı bırakmak, Zehra Anne'nin düşü ise çok büyük. O düzenleyici anne, Ayla hem okusun, hem de oğluna eş olsun istiyor.

Karşıtların birbirini çektiği söylenir, bu doğrudur da. “Desdemona Rodrigo’yu ya da başka bir Venedikli soyluyu değil Fashyı seçer. Diğer yandan, insanların kendi ulusal, ırksal ya da toplumsal çevrelerinden birini seçmek gibi genel bir eğilimleri vardır. Aşk yalnızca karşıtlıkların çekimi olmadığı gibi, benzerliklerin çekimi de değildir. Farklılıklar olmasa aşk da olmaz. Farklılıklar çok büyük olursa da aşk gelişmez” (Reik, 2006: 115-116). Sanki Yusuf, Ayla ile elektrikçi genç erkeğin birlikte olamayacaklarını de çoktan anlamış. O nedenle bu genç aşğa karşı hoşgörülü, ama onu “tehlikeli” bulmuyor. Genç erkek bir bakıma okul arkadaşıdır, aynı okulu paylaşmak, aynı dünyaları paylaşmak demek değildir. Zehra Anne'nin düşleri Ayla'nın yaşamını düzenlemiş, Ayla'ya bir izleni sunmuştur. Büyük düşler Tire'de elektrikçi dükkânını yönetecek olan genç erkeğe uymaz. Farklılık öylesine büyüktür ki, aşk'ın gelişmesi olanaksız olur. Kadın iyi ve güvenilir bulduğu erkeğe âşık olmaz, erkek de neden ona âşık olmadığını soramaz, yalnızca “ciddi” olduğunu söyler. Küçük kent söyleminde bu sözcük, erkeğin evlilik düşündüğünü, amacının eğlenmek olmadığını açıklar. Yusuf ile Ayla, akrabalık ilişkileri nedeni ile aynı aile çevresinden gelirler, ama aşkın nedeni bu benzerlik ilişkisi olamaz. Ama onları yakınlaştırır. Farklı deneyim ve algılamalara sahip olmaları çekimi yaratır.

Ayla genç erkeğe karşı anlayışlıdır, onu kırmaz, incitmez. Ama anlayış, aşk demek değildir. Ayla uzaklara gideceğini söylediğinde genç erkek onun aşkını sınamak ister.

Haluk: *Sen benim hakkımda ne düşünüyorsun?*

Ayla: *Ne düşünüyem, iyi bir insansın. Sana güveniyorum. Bu kadar!*

Haluk: *Sadece iyi bir insan mıyım?*

Ayla: *Ne olmasını bekliyorsun ki!*

Haluk: *Ben ciddiylim.*

Ayla: *Ben de ciddiylim.*

Suskunluk. Ayla dönmeyi önerir.

Umberto Eco'ya göre biçim ile içerik (işlev öğeleri) birbirinden bağımsızdır.

Bu, aynı anlatım, başka bir kural temel alındığında, değişik bir içerikle bağlantı kurabilir demektir. Göstergesel işlev, şeyleri ya da durumları belirtmek için kullanılır (başka bir deyişle, göstergeleri nesnelere ya da öbür varlıklara gönderme yapmak için kullanırız); ama göstergesel işlevin göndergesel kullanımı, aslında göstergesel işlev oluşturmaz. Bu, 'anlatımın içeriği, göstergenin gönderdiği' anlamına gelmez. Göstergeler bizi yeniden içeriğe gönderen anlatımlar olduklarından, olası göndergelere gönderebilirler. Anlatımın içeriği, yerini tuttuğu ve bağlı olduğu anlatımdan bağımsız olarak, anlambilimsel bir bileştirmeyle çözümlenebilir ve betimlenebilir. (1985: 266-267).

Genç erkek ciddi olduğunu söylerken evlenme teklif ediyor, Ayla ciddi olduğunu söylerken İstanbul ya da İzmir'e gitme konusunda ciddi olduğunu göstermeye çalışıyor. Aynı anlatım ("ciddiyim"), değişik içeriklerle bağlantı kuruyor. Ayla, erkeğin kullandığı anlatımla, onu incitmeden, ama anlatımı bir başka içeriğe göndererek ona âşık olmadığını açıklıyor. Belki de ona acıdığı için onu kırımlıyor. Reik bu konuda şunu söyler: "Aşkın ve acımanın birbiriyle uyuşmadığını savunuyorum, bu, onların bir arada olamayacağı anlamına gelir. Eğer bu iki duygudan biri belirgin ise, ötekinin boyun eğmesi gerekir" (2006: 173). Aşkta merhamete yer yoktur. Ayla, genç erkeğe "iyi bir insan" olduğunu söyler, bu yanıt ile yetinmeyen erkeğin beklentisini kırar, bu kırılmayı erkeğin anlatımını kullanarak pekiştirir. Ve aynı göstergelerin farklı göndermeleri olduğunu gören izleyici, onların yollarını ayırdıklarını düşünebilir. Öyleyse Ayla ve Yusuf arasındaki yakınlaşma için biraz umutlanabilir.

Elektrikçi genç erkek bir yuva arar. Hem de sonsuza kadar sürecek bir yuva. “Bir aşk macerası sırasında çoğunluk edebi bir yuva arar. Pek az kişi ise yolculuk” (Benjamin, 2006: 70). Zaten az sonra uzaklara gitme, yurttan kalma özlemini Ayla dile getirecektir. Benjamin aynı sayfada yolculuk arayanların toprak ana ile temastan kaçınanlar olduklarını, bir bakıma yuvanın hüznünden kaçtıklarını söyler. Tire’deki eski ev, Ayla’ya da hüznü verir, hele de Zehra Anne’nin olmadığı bu ev yaşanılabilir bir yer olmaktan çıkmıştır. Üstelik elektrikçi sevgili ona hikâyeler anlatmaz ya da anlatamaz. Ayla uzaklardaki, yaşamadığı deneyimleri merak eder. Aslında filmde hikâyeye anlatan var mıdır? Varsa anlatılan hikâyeler nasıl nitelendirilebilir? Bu konuyu irdelemeyi daha sonraya bırakıyor ve Ayla’ya dönüyoruz.

Ayla, uzaklardaki deneyimleri yurttan kalan arkadaşlarından öğrenebilir ancak. Uzaklarda yaşam kuranlar “hikâyeler” anlatırlar. Taşradaki genç kızın imrendiği tek şey, yurttan kalan arkadaşlarının yaşamıdır. Böylece dinleyen/anlatan karşıtlığı oluşur. “Dinleyen” olmak, deneyimsiz olmak demektir. Dinleyen konumundan kurtulmak için yolculuğa çıkmak gerekir. Önce yolculuk için *istek* olmalıdır. Böylesi bir *istek* Ayla’da vardır, ama genç elektrikçi sevgilide yoktur. Yolculuk *istek* dışında *güç* de gereklidir. Ayla’nın gitmek için *gücü* vardır, bu *güç* olmasa genç sevgiliyi Tire’de bırakamazdı. Yeni bir yaşamın hayalini bile kuramazdı. Yeni yaşam üzerine Ayla bilgili değildir. Ayla’da eksik olan *bilgidir*. Büyük kentte nasıl yaşanır? Yurttan kalmak nasıl bir şeydir? Yurt yaşamı ile ilgili bilgiyi arkadaşları ana sunabilir. Büyük kent bilgisini ise Yusuf ona sunabilir, ama Yusuf henüz “uyuyor”, çok yorgun.



Kasabanın ruhunu önce anlamak, sonra da anlatmak gerekir. Mahmut Özay (1908-1981) kasabanın ruhunu, Tire'yi anlatır. "Onun alçakgönüllü biçemi, öykülerinde anlattığı alçak gönüllü, iyi insanları, yalın dili, arı Türkçe'si, kitapların yeniden basımı ile gündeme geldi" diyor Sennur Sezer (2007:10). Tire, kendisini öykülerle, filmlerle yeniden yaratanlara alçak gönüllü biçemi zorunlu kılıyor her halde. Bir de Tire'ye gönülden bağlanmayı ön koşul olarak ileri sürüyor olabilir. Öyküleri yazan, okuru kasabanın ruhuna yolculuğa çıkarırken, film, izleyiciyi Yusuf'un ruhuna yolculuğa çıkarıyor.

Bıldırcın yumurtası büyüklüğündeki incileri nedeni ile yollara düşen Kino ve eşi de bir bakıma ruha yolculuk yaparlar. Yusuf'un yolculuğunun bu bölümünde de karşısına Steinbeck çıkar. *İnci* (1937) adlı romanının çevirmeni Tomris Uyar roman için yazdığı sunuşta yazarın dünyası üzerine şunları söyler:

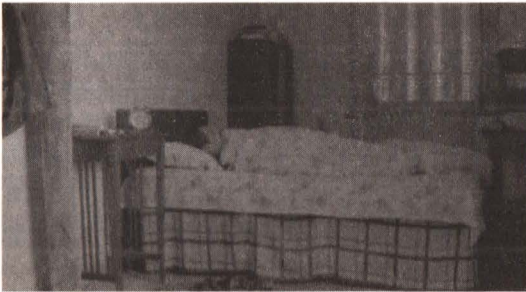
Steinbeck'in dünyası korkunç denebilecek kertede kayıtsız bir dünyadır. Doğa koşulları acımasızdır. O yüzden insanlar katıdır, aralarındaki ilişkilerde sonsuz bir gönül kısrılığı ortaya çıkar. Ama Steinbeck, bu acımasız dünyayı anlatırken umudu elden bırakmaz, özellikle kişiöğlunun zalim çevresine uyum sağlamada gösterdiği büyük uyuma övgüler düzer. *Al Midilli, Cennet Yolu* gibi yapıtlarda da *İnci*'deki ana izleği bulabiliriz. *Yani yaşam sürekli'dir.*" (vurgulama Büker ve Akbulut'un, 1981:6).

Yaşamın sürekliliği kavrayışı, bizi, ileride de değineceğimiz gibi Bergson'un felsefesine götürür. Bergson, felsefede zamanı uzamsallaştırarak tekilleştiren geleneğe karşı çıkar. Ona göre "zamanı geçicilik olarak düşünmeliyiz; bu da kendimizi zamanın dışından ziyade içerisinde oturtmamız anlamına gelir. Bu düşünce Bergson'un "hayat içinde" olan, "yaşayan gerçeklik" ya da "oluş"ta (becoming) yer alan bir felsefe geliştirmeye dönük ilgisiyle bağlantılıdır (Game, 1998: 140). An'ı yaşamak, kendini an'a teslim etmek, bu kavrayışın görünümleridir. Bergson'un süre deneyimi de bu niteliksel birikimden doğar. Yaşam sürekli ise, bu sürekliliğe uymak gerekir. "Gerçi yaşamın kalıpları değişebilir, bireyler uğradıkları yıkımlar ya da doğa güçleri baskısı yüzünden araya

yalnız kalacağı, Yusuf konusunda çok ümitli olmadığı için ağlıyor. Ama neden ağladığını bir sır olarak izleyiciden saklıyor. Son cümlesi Yusuf üzerine, onun uykusunun bu denli uzun olması Ayla'yı neden tedirgin ediyor? Ayla büyük olasılıkla arkadaşına anlattığı sırrını bizden gizliyor. Bu durumda sır üzerine yorum geliştirmekten başka çaremiz yok. Ayla izleyiciye güvenmiyor. Mevlana, *Mesnevi*'nin birinci cildinde bir kişinin saf ve temiz olmasının ona sır söylemek için yeterli olmadığını vurgular. İzleyicinin ve filmi 'okuyanların' saf ve temiz olduğu söylenebilir mi? Ayla haksız değil. "Çünkü en saf ve parlak aynaya yaklaşıp, ne keder saf olduğunu yüzüne karşı söyleyecek olursak, ayna nefesten buğulanır ve bize bizi göstermez olur" (Mevlana'dan aktaran Rifai, 2000:143). Ayla sırdaşının yalnızca kendi gönlü olduğunu biliyordu, bu nedenle de konuşmasının içeriğini bizden sakladı. "İki kişiyi aşan sır, sır olmaktan çıkar. Mutlaka söylemek zorunda isen gizli kapaklı söyle. Böyle sırrı dilin değil, halin söylesin" (2000: 143). Ayla da öyle yaptı, hal 'giyindi', üstü kapalı söyledi. Bir saptama yaptı, "Sabaha kadar uyur artık", demek Ayla uyumuyor ki onun uyuduğunu gözlemleyebiliyor. Ayla ruhunu bize açmadığı için, ancak onun bir sır saklama ustası olduğunu söyleyebiliriz. Sırrını izleyiciyle değil, arkadaşıyla paylaşmayı yeğler Ayla. Çünkü "arkadaşlık, dünyayı anlamaya yardımcı olur" (Coates, 1996: 285). Ayla'nın anlamını düşündüğümüzde Ay'ın iki çehresi olduğunu da anımsamamız gerekir. Üçüncü kesitte vurguladığımız gibi "Ayla" ayı ve kimi yıldızları çevreleyen ışık demeti anlamını taşır. "Ayın iki çehresi vardır. Biri görünen nurlu yüzü ki bu, ruhu temsil eder. İkincisi görünmeyen yüzüdür ki karanlıktır ve nefis'e benzer. Kısaca kamer gönüldür ve gönül, biri ruh, biri nefis, iki zıt âlemi kendinde toplayandır" (Rifai, 2000:148). Ayla ruhunu bizden saklarken, diğer âlemini, nefsinin isteklerini bizden saklamaz. O üniversiteye gitmek ve yurtta kalmak ister. Bu açıdan Yusuf'a benzer. Yurt adının taşıdığı anlama karşın yurtsuz, evsiz olmaktır. Sahaf dükkânından bir farkı, belki de kalabalıkları barındırmasıdır. Yurt, tam anlamıyla "barınaktır", evin tam karşıtı olan şeydir. Ama Ayla arkadaşından yurdu anlatmasını ister.

“Öykü anlatmak, kadın arkadaşların konuşmalarının içsel bir parçasıdır ve onların birbirlerinin yaşamlarına dokunmayı sürdürme gereksinmesini yerine getirir. Ötekilerin deneyimlerini duymak, açıklayıcı bir çerçevede kendi deneyimlerimizi yerleştirmeye yardım eder” (Coates, 1996: 264). Şimdi öykü anlatma sırası, Ayla’nın arkadaşındadır. Çünkü Ayla, bu öykülerle yaşama tutunacaktır.

Arkadaşı da yurttaki geçen günlerini anlatır. Çok mutlu olduğunu, her şeyin istediği gibi olduğunu söyler. Uzaktaki yurt üzerine kurulan bu düşü Ayla, henüz paylaşamaz, ama çok çalışarak onların yanına geleceğini vurgular. Böylece Ayla’nın uzaklar ile ilgili düşü “yurttaki yaşam” ile somutlaşır. Ailesi ile merkezden uzak yörelerde yaşayan pek çok kız için yurt ve arkadaşlar ile paylaşılan odalar, özgürlük vaadine dönüşür. Genç kızların özgürlük ile ilgili ufukları, yurt düşüncesi ile sınırlıdır. Yüzünü karanlıkta bırakıldığından göremediğimiz arkadaş, Ayla’ya Zehra Anne’nin onun üniversiteye gitmesini çok istediğini söylediğini anımsatarak, kursunu ihmal etmemesi söyler. Her ne kadar kendisi üniversite ve yurt deneyimi yaşayan biri olsa da, uzman rolü yaklaşımıyla söylemez bunları. Daha çok kadın arkadaşlar arasında görülen bir dayanışma ve bağlanma çerçevesinde söyler bunları. Konuşmalardan Zehra Anne’nin, yalnızca Yusuf’un değil, Ayla’nın da yaşamını düzenlediği de anlaşılır. Zehra Anne, onun üniversitede okumasını istemiştir. Ayla gelecekle ilgili somut “düşler” kurarken, Yusuf yatakta “kuyu” ile ilgili bir rüya görmektedir.



Bunlar “çoktan olmuş bitmiş bir şeyler”di. Ve böylece o, geçici de olsa “ölerek”, niteliksel gelişmesinden, “yeni bilinç” haline olan yolculuğuna başlamış oldu. Kendi ruhuna yolculuk için, bu geçici “ölüm”ün yaşanmasının kaçınılmaz olduğunu belirtelim. Yine bu konuyu açıklamak için Bergson’un anı imgeleri ile sürenin belleği arasındaki ayırımına başvuracağız.

Bergson *Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Bir Deneme* (2007 [1896]) şöyle der: “Bir yandan geçmişini temsil etme, geçmişini mevcudiyet olarak alma girişimleri vardır, öbür yandan bedensel olarak ve zamanın hareketinde yaşanan bellek vardır. Belleğin bir biçimi geçmişini temsil eder, öbür biçimi geçmişini harekete geçirir” (Bergson’dan aktaran Game, 1998: 143). Biri hayal eden, diğeri tekrarlayan bellek (Bergson, 2007: 62). “Hayatın hareketi, kendisi süre olan bir oluş, belleğin edimselleşme sürecidir. Gücünden edimsele yönelen hareket bir farklılaşma sürecidir. Game’e göre Bergson, bedensel hareket olarak belleği vurgular: “İsteri”, belleğin biçimidir yahut Irigaray’ın söylediği gibi “bedenimiz anımsar” (Irigaray’dan aktaran Game, 1997: 144). İşte burada Yusuf’un “geçici” ölmesine bir kez daha dönebiliriz; “geçici” ölme, baygınlık, bedeninin anımsaması nedeniyle gerçekleşir. Bu isteridir. Ruhun aydınlanmasına giden süreçte bedenin hareketiyle anımsamasıdır. Yusuf’un aydınlanmasına, ruhuna giden süreç başlamıştır artık.

Bergson, *Madde ve Bellek* adlı kitabında, bir doğrusal çizgi üzerinde ilerleyen üç terim saptar; “katışıksız anı”, “anı-enge” ve “algı.”

Bunların hiçbirisi aslında tek başına meydana gelmez. Algı, asla tinin mevcut nesneyle basit bir teması değildir; anı-engele tamamen bulaşmıştır ve bu anı-engele, onu yorumlayarak tamamlarlar. Anı-enge ise, maddileştirmeye başladığı “katışıksız anı”ya ve cisimleştirmeye yöneldiği algıya benzer. Doğmakta olan bir algı olarak tanımlanır... Katışıksız anı, kural olarak kuşkusuz bağımsızdır ve normalde yalnızca renkli ve canlı imgenin içinde tezahür eder ve onun sayesinde ortaya çıkar” (2007: 101).

Yazara göre “katışıksız anı, edimselleştiği ölçüde, bedende buna denk düşen tüm duyumlara yol açma eğilimi gösterir” (2007: 98). O

Dördüncü Kesit: Kasabanın Ruhu'na Yolculuk

Yusuf okulun önünden geçerken sınıfın açık penceresinden dışarı yayılan sesi duyar. Çınar ağacının dibinde durur. Sanki tanıdık bir sestir, uzaktan geçmişten uzanır, Yusuf'a ulaşır. Edebiyat öğretmenin sesi: “Okuduğum parça Steinbeck’in *İnci* adlı romanından alınmıştır. Bu parçada bize Kino'nun başından geçen olaylardan yalnızca ufak bir kesit sunulduğunu görüyorsunuz.” Sınıfın penceresi bahçeye açılır, yaşlı ağaçlar görünür. Kesme. Öğretmeni dinleyen Yusuf. Öğretmen, roman üzerine konuşmayı sürdürür, ama sesi giderek daha az duyulur. “Bir yazarın ömrü boyunca tek bir bölgeyi, giderek tek bir kasabayı yazması doğal mıdır” diye sorar Sennur Sezer (2007: 10). Yazara göre bu soruya “evet” diye yanıt verenler John Steinbeck'i anımsamışlardır. Steinbeck doğum yeri Salinas'ı, California'yı anlattı. Onun romanlarında Salinas hep vardı. Kaplanoğlu'nun üç filminde

İpten gafil olma ve yakalamışken bırakma, çünkü ömür tükendi, akşam oldu”.²⁷ O, bu sese henüz kulak verecek durumda değildir, yataktan kalkar, merdivenleri iner, aşağıdaki odada komşular, Ayla’ya baş sağlığı dileklerini bildirmek için toplanmışlardır. Ayla ona tedirgin bakar, Yusuf gidiyor mu?



Babalarının Yusuf’a olan sevgisinden sıkılan kardeşler, barışçıl bir topluluk yaratmak adına, onu kuyuya atarlar. Onu bir kurdun yediğini söyleyerek, kanlı gömleğini babalarına verirler. Baba Yakup’a düşen, sabırdır. Yusuf kuyudan kurtarılır, köle olarak satılır, onu satın alan adamın eşi Yusuf’u arzular, bu konudaki cezayı, suçsuz olmasına karşın Yusuf çeker, ama zindanda diğer suçluların rüyalarını ona verilen yetenek ile yorumlar. Kral’ın özel dostu ve hazinelerinin *koruyucusu* olur. ‘Koruyucu’ niteliğini edinebilmesi için, Yusuf’un önce kendi rüyalarını yorumlamayı öğrenmesi gerekir, başka bir deyişle “kendini okuması” gerekir. Yusuf’un rüyası, onu kendisiyle, geçmişiyile yüzleşmeye ikinci çağrı olarak düşünülebilir. İlkinde annesinin mezarını sulayan çocukla karşılaşması, ona kendi çocukluğunu, hoş biçimde anımsatmıştır. Şimdiyse çocukluğunun korkularıyla yüz yüzedir.

Rüyalar, psikolojide olduğu gibi sinemada da oldukça anlamlıdır. Rüyalar üzerine çalışan ve rüyayı, bir isteğin doyuma ulaştırılması olarak gören Freud’a göre “bir rüyanın içeriğini oluşturan malzeme, bir biçimde yaşantıdan türemiştir; yani rüya

²⁷ Bkz. Mevlana (2003). *Mesnevi Tercümesi*. Çev., Ş. Can. İstanbul Ötüken Yayınları. 2. Cilt. 1278. Beyit.

içinde yeniden üretilmiş ya da anımsanmıştır” (2001: 65)²⁸. Buna dayanarak, Yusuf’un rüyasının, geçmişte çalıştığı kuyularla ilişkili olduğu söylenebilir ve bu sav kısmen de doğrudur. Freud’dan farklı olarak Jung, onları simgesel biçimde bilinçaltından gelen sesler olarak okur. “Rüya, irade dışı ve kendiliğinden bir ruhsal ürün, doğanın sesidir” (Fordham, 1983: 134), “yetkisi olan ilah, mesajlardır” (Parman, 2001: 175). Öyleyse şimdi farklı durum söz konusudur. Eğer bu bir ilahi mesaj ise, öncelikle bunun çözülmesi gereken bir anlamı vardır ve rüyayı okuyanın bu konuda donanımlı olması gerekir. Ancak Yusuf rüyasını okuyacak yetide değildir. Fordham, Jung’un rüya analizinde ilk basamağı, rüyada sergilenen imgelerin çözümlenmesi olduğunu belirtir (1983: 135). Yusuf’un rüyası kuyuda geçer. Daha sonra da görüleceği gibi, Yusuf, küçüklüğünde kuyularda çalışmıştır ve onun yazdığı şiirlerden birinin adı da *Kuyu*’dur. Onun şairliği ile rüya arasında başka bir benzerlik daha kurulabilir. Bu konuda Marguerite Yourcenar’ın, “rüya gören kişinin yaşadığı deneyimin şairin deneyimiyle benzerlikler taşıdığına” (2008: 15) ilişkin görüşüne dayanıyoruz. “Rüya unsurlarının işlenmemiş halini, sonsuz sayıda çoğaltılabilecek simgesel çağrışımlarıyla bir sözlüğün sütunlarında sıralanan bayağı ya da ulvi kafiyelelere benzetebiliriz. Şair kelimeleri nasıl bir araya getiriyorsa, uyuyan kişi de imgeleri bir araya getirir; kendine kendinden bahsetmek için bu imgeleri iyi ya da kötü kullanır” (Yourcenar, 2008: 15). Bu görüşe dayanarak Yusuf’un rüyasının iki katlı kurgulandığını düşünüyoruz. O hem sıradan rüya gören biri olarak, hem de söyleyeceklerini aklında da olsa bir sıraya koyarak kurgular rüyasını. Ama bu kurgunun ne anlama geldiğini henüz bilmez. Eğer rüyanın, “istekler ve tasarılar âlemi, gerçekleştirmeden ziyade korkunun kaygının, şaşkınlığın, arzu arayışının, bekleyişin dünyası; ... araştırmanın ilkel biçimi” (Yourcenar, 2008: 103) anlamlarına geldiğini bilseydi, rüyası ile bilinçdışı arasında da bir ilişki kurabilirdi. Cambell’ın, kuyunun bilinçdışının simgesi olduğu (2000: 91) görüşü de eklendiğinde, Yusuf’un rüyasının, onun

²⁸ Özgün metinde kullanılan “düş” sözcüğü yerine, kullanım birliği sağlamak için “rüya” sözcüğü kullanılmıştır.

Açıkçası geçici bir süre “ölür”. Biz kitap boyunca Adam Phillips’ten esinlenerek bu tür bayılmaları “sıkıntı nöbetleri” olarak nitelendireceğiz (1996: 88). Baygın Yusuf’un başında vızıldayan arı, sıkıntıyı tesciller adeta. Adamcağız onun yardımına koşar ve geleneksel bir yöntemle, burnuna soğan dayayarak Yusuf’u ayıltır. Ona su içirir. Horozun ötüşü, köpeğin havlaması, taşranın sesine ses katar. Yusuf yukarılara bakarak (bir minare ararcasına) “salayı kim okudu?” diye sorar. Yaşlı adam salanın sabah okunduğunu, bu saatlerde sala okunmadığını söyler.



Filmde camii yok, ama ezan sesi hep var. Yusuf daha önce de ezan sesi duymuştu, ama bu kez duyduğu ses yalnızca yanılsama. Yusuf evden çıkarken Ayla’ya kasabaya gittiğini söylemişti, kasabada camii görmeyeceğini, yalnızca ezan sesi duyacağını söylememişti kuşkusuz. “Mahallede, dini, sosyal ve entelektüel hayatın asıl merkezi camii yahut mescittir. Genellikle mütevazı binalar olan mahalle camilerinin çoğu, kendilerini has mimari yapıları ile son derece zarif, ahşap binalardır. Bir müessese olarak hayatı hem belli ölçüde tanzim eder, hem de etrafta olup bitenlerden hisselerini alırlar” (Ayvazoğlu, 1997: 46). Yaşamları düzenleyen camiiler görünmez olmuştur filmde, ama camilerden gelen ezan sesleri her zaman duyulur, duyulmazsa bu kesitte olduğu gibi duyulduğu düşünür. Camii düşüncesine parça bütün ilişkisi kurularak varılabilir. Ama yine de ezan sesi, Tire’nin (taşranın) “büyük şehri saran ve oradan yayılan *dekadans*ı dağıtacak bir hayat hamlesinin muhayyel kaynağı”dır (Bora, 2006: 52). Ama Yusuf henüz bu kaynağın farkında değildir.

ilişkin büyük düşleri olmasa da, gelecek tasarımını Tire üzerinden kurmaz. Aynı okulda okumaları nedeni ile yarılmanın toplumsal konumdan kaynaklanmadığı görülüyor. Sonuçta çocuklarına lise eğitimini sunmayı isteyen ailelerin çocukları her ikisi de. Ama birisinin babasının düşü, oğluna dükkânı bırakmak, Zehra Anne'nin düşü ise çok büyük. O düzenleyici anne, Ayla hem okusun, hem de oğluna eş olsun istiyor.

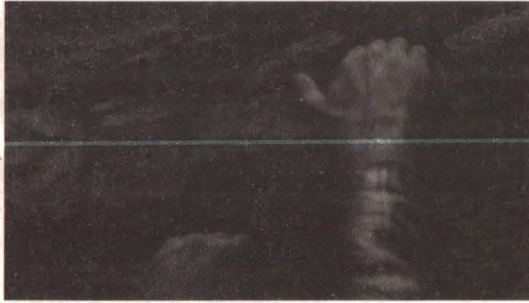
Karşıtların birbirini çektiği söylenir, bu doğrudur da. “Desdemona Rodrigo’yu ya da başka bir Venedikli soyluyu değil Faslıyı seçer. Diğer yandan, insanların kendi ulusal, ırksal ya da toplumsal çevrelerinden birini seçmek gibi genel bir eğilimleri vardır. Aşk yalnızca karşıtlıkların çekimi olmadığı gibi, benzerliklerin çekimi de değildir. Farklılıklar olmasa aşk da olmaz. Farklılıklar çok büyük olursa da aşk gelişmez” (Reik, 2006: 115-116). Sanki Yusuf, Ayla ile elektrikçi genç erkeğin birlikte olamayacaklarını de çoktan anlamış. O nedenle bu genç aşığa karşı hoşgörülü, ama onu “tehlikeli” bulmuyor. Genç erkek bir bakıma okul arkadaşıdır, aynı okulu paylaşmak, aynı dünyaları paylaşmak demek değildir. Zehra Anne'nin düşleri Ayla'nın yaşamını düzenlemiş, Ayla'ya bir izleni sunmuştur. Büyük düşler Tire'de elektrikçi dükkânını yönetecek olan genç erkeğe uymaz. Farklılık öylesine büyüktür ki, aşk'ın gelişmesi olanaksız olur. Kadın iyi ve güvenilir bulduğu erkeğe âşık olmaz, erkek de neden ona âşık olmadığını soramaz, yalnızca “ciddi” olduğunu söyler. Küçük kent söyleminde bu sözcük, erkeğin evlilik düşündüğünü, amacının eğlenmek olmadığını açıklar. Yusuf ile Ayla, akrabalık ilişkileri nedeni ile aynı aile çevresinden gelirler, ama aşkın nedeni bu benzerlik ilişkisi olamaz. Ama onları yakınlştırır. Farklı deneyim ve algılamalara sahip olmaları çekimi yaratır.

Ayla genç erkeğe karşı anlayışlıdır, onu kırmaz, incitmez. Ama anlayış, aşk demek değildir. Ayla uzaklara gideceğini söylediğinde genç erkek onun aşkını sınamak ister.

Haluk: *Sen benim hakkımda ne düşünüyorsun?*

Ayla: *Ne düşünüyem, iyi bir insansın. Sana güveniyorum. Bu kadar!*

Yusuf “kuyuda” olduğu için kendi gücünü bilmez, bilginin sahibi değildir çünkü. Çok yakınında olan birinde (Ayla’da) aradığı nitelikler vardır. Ama Yusuf onları göremez; çünkü aradığı nitelikler, kendi “kişiliğin yeraltı bölümüne aittir ve derin kuyuya gömülmüş madencilerin darbeleri gibi, ancak belli belirsiz duyulabilirler” (Reik, 2006:119). Aşkın nesnesinde bulacağı nitelikler aslında Yusuf’ta da vardır, ama o bunu fark edecek durumda değildir, çünkü korku dolu düşler başattır. Korku, sevgiye yer açmaz. Korku temizlenirse sevgiye yer açılır. “Temizlenme” gerçekleşecektir, ama Ayla’nın sabırlı olması gerekir. Aslında Ayla, bilinçli bir izlenimle Yusuf’u elde etmeyi tasarlamaz. Ayla davranış ve edimlerini, yitmiş nesnesini elde etmek üzerine kurmaz. Ama sadece “her ne ise o” kalarak bir tür aynalık görevini üstlenir. Ayla’da Yusuf’un aradığı nitelikler vardır. Yusuf’un kuyudan belli belirsiz duyduğu bu nitelikleri “öteki kişi, aşk nesnesi açık ve belirgin bir biçimde gösterir” (2006: 119).



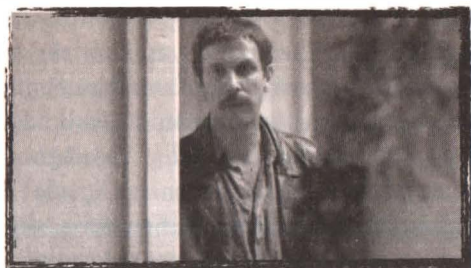
Öte yandan Yusuf’un rüyasında kuyuya düşmesi, bir yönüyle onun bilincinde gücül olarak var olan bir olasılığın gerçekleşmesi olarak da okunabilir. Bergson, süreyi bilinçle açıklar. “Bilinç, uzayıp giden bir çizgi değil, büyüyen bir çığ gibi ilerlemektedir” (Bergson’dan aktaran Yücefer, 2006: 26). Yusuf, çocukluğunda içini bildiği kuyuları, ileride görüleceği gibi Tire’ye döndüğünde birkaç kez sorar. Kuyunun şimdi ne durumda olduğuna ilişkin merak, onun bilincinde gücül olarak varken, kuyuya düşme onun bu merakına son verir. Filmde Yusuf’u, kuyuyu görmek için yanıp tutuşurken görmeyiz, ama düşme deneyiminin tamamladığı olgunlaşma sürecini

düşündüğümüzde, kuyunun onu çağırdığını anlarız. Yusuf, Deleuze'un söylediği gibi, kendisini yaşamın akışına bırakarak kuyuya düşer. Deleuze, Bergsoncu süre kavramının bilinç biçiminde ortaya çıktığını ve bunun koşulunun “kendimizi yaşamaya bırakmak” (2006: 26) olduğunu söyler. “Yaşadığımız durumları birbirinden ayırmaya kalktığımızda, onları içinde yer aldıkları akıştan kopararak adlandırdığımızda, birine arzu, diğerine tutku, birine acı diğerine sevinç dediğimizde, kısaca kendimizi ‘yaşamaya bırakmadığımızda’ süreyi kavrayamaz hale geliriz.” (Deleuze, 2006: 26). Yusuf, geldiğinden beri İstanbul'a dönmeyi aklına koysa da, kendisini akışa bıraktığı için Tire'den ayrılamaz.

Kuyulu rüyalar bir tür kozmik çağrı, ama bu çağrıya çağrının yöneltildiği kişinin yanıt vermesi gerekir. Açıkçası kişinin yanıt için istekli olması gerekir. Yusuf henüz bu isteğin oluşturmamıştır, onun yaşaması gerekenler vardır. Üstelik Yusuf rüyanın etkisindedir.

Bir halk inanışına göre rüyaların aç karnına anlatılmaması gerekir. Çünkü bu durumda insan uyanık da olsa, rüyanın hükmünden kurtulamamıştır. Sabah yüzümüzü yıkadığımızda yalnız vücudumuzun yüzeyi ve kaslarımız güne başlar; çok daha derin katmanlardaysa rüyanın gri gölgesi, sabah tuvaletine rağmen varlığını sürdürür; hatta uyanıklığın o ilk saatlerinin yalnızlığında kendisini daha da koyulaştırır. Hemcinslerinden korkusundan olsun, dinginliğini muhafaza etmek için olsun, günle temasa geçmekten sakınan kişi, bir şey yemek konusunda isteksiz olacak, kahvaltısına boş verecektir (Benjamin, 2006:51-52).

Sorlin de, dinsel öyküde Yusuf'un rüyasını anlatması üzerine babası Yakup'un, onu bu rüyayı kardeşlerine anlatmaması için uyardığını aktarır. Yazara göre “görülen düşün başkasına anlatılması tehlikeli olabilir, yahut en azından patavatsızlık diye nitelenip hoş karşılanmayabilir.” (2004: 90). Yusuf da bunu biliyor olmalı ki, rüyasını kimseyle paylaşmaz. Yusuf aşağıya indiğinde evde, baş sağlığına gelen komşuları görür, Ayla'nın kaygılı bakışlarına aldırmadan İstanbul'a “kaçmak” üzere, kahvaltı yapmadan, evden çıkar. Hemcinslerden korkmanın ecele faydası yoktur. Gri gölgenin içinde kalmak isteyen, günle temasa geçmek istemeyen Yusuf az sonra arkadaşı Cevdet'e rastlayacağını bilmeden arabasına doğru



halde filmi ruha yolculuk bağlamında okuduğumuzda Yusuf'un geçici ölmesini de yorumlamak daha kolaylaşır. Yusuf, anımsamaya başladığı için, katışıksız anıları, edimselleşmeye başladığı için bedeni buna denk düşen duyumlara yol açar, bayılır, 'ölür'. Yusuf, henüz kendisinin, yaşamının anlamına, algısına ulaşmış değildir, ama bu yolda önemli bir adım atmıştır.



“Ölüm” (sıkıntı nöbeti) sonrası yıkanmak gerekir hem de bol su ile. Kesme ile hamamdaki karlı dağlı, deniz ya da göl manzaralı duvar halısına geçirir yönetmen bizi. Ardından da hamamın ortasında şırl şırl akan fıskiye ve fıskiyeden dökülen sulara, Yusuf'tan döküldüğünü tahmin ettiğimiz yere damlayan su damlalarına ve nihayet “arınmakta” olan Yusuf'a. Kamera Yusuf'u arkadan gösterir. Düşünceli olan Yusuf kalkar, ıslak terliklerinden garip sesler çıkararak yürür, hamamın kapalı bölmesine geçer. Kapı aralıktır. Yusuf, yavaş yavaş arınacaktır. İzleyici de filmin yavaşlığına, yalın ritmine uyar. Aralık kapılardan bakar, yavaşça, acele etmeden.



Cevdet, “Ana gibisi yok Yusuf, sonra anlayacaksın” der, ama Yusuf bu konuda yorum yapmaz. Yalnızca ona bakmakla yetinir, konuyu değiştirir: “Dükkân nasıl gidiyor?” “İyi işte, nasıl olsun. Ne uzadık, ne kıaldık. Tire’nin durumunu biliyorsun.” Tire, “yaşlılar gibi ne uzar ne de kısalır. İlk karşılaştıklarında Cevdet, Yusuf’a, “Hiç değişmemişsin” der. Gerçekten de Yusuf daha genç görünür. “Taşrayı bir kasvet hali olarak tanımlamaya izin verebilecek en önemli unsur, ‘yaşlılıktır’. İnsanlar, mekânlar, ilişkiler, nesneler yaşıldır” (Çiğdem, 2006: 105). Yusuf Tire’ye geldiğinden bu yana ‘yaşlılığın’ farkındadır. Evdeki taşıyıcı ağaç direkte çevrinen kamera, bunun tek örneği değildir. Evi yaşıldır, urgancı çıkırğındaki erkek yaşıldır. Okulun bahçesindeki ağaçlar yaşıldır. Yaşlılık yavaşlıktır aynı zamanda, tektardır ve bütün bunlardan örülü içe işleyen bir sıkıntıdır. İçsel sıkıntı. Arkadaşı Cevdet, Yusuf’u, bu içsel sıkıntısından kurtarabilecek mi acaba? Konuşmaları pek öyle görünmüyor.

Konuşmalarında Yusuf’un şiir kitabı yazdığını ve Zehra Anne’nin Tire’deki arkadaşlara, Yusuf göndermiş gibi dağıttığını öğreniriz. Yusuf, annesinin onun ilişkilerini koruduğunu bir başka deyişle düzenlediğini öğrenir böylece. “Raphael-Leff, iki tür temel annelik modeli betimler. Bu modellerin birinde anne, bebeğin kendisini ona uyarlamasını ister ve burada kendisi ‘düzenleyicidir’; diğesinde ise, kendisi bebeğe uyar ve ‘kolaylaştırıcıdır (aktaran Welldon, 2001: 93). Bu iki yaklaşımın aşırı olması durumda çocukta oluşabilecek olgulardan söz ederken Welldon, düzenleyici annenin aşırılığının çocuğu hırpalayabileceğini söyler (2001: 94). Bu noktada annenin düzenleyici etkilerinden kaçmak, bu etkilerin verdiği sıkıntıdan kurtulmak için mi Yusuf’un Tire’den bu denli uzaklaştığını sorgulamak gerekiyor?

Oysa “Zehra”, “aydınlık ve parlak olan kadın” demek. Zehra, ayrıca Hazreti Fatma’nın lakabı (Ermiş, 2003). Hazreti Fatma da bolluk ve bereket ile ilgili yananamlar taşıyor. Elinin evlere bereket getirdiğine inanılıyor. Zehra Anne, üretken, yumurtanın sahibi bir anlamda. Yumurtanın sahibi olmak, üretkenliği elinde tutmak demek. Bu konuda somut üretim aranmamalıdır. Zehra Anne ilişkiler üretebilir, ilişkiler düzenleyebilir. Filmde daha sonra

anneninin, Yusuf adına Ayla'ya atk\u0131 verdi\u011fini ve Ayla'n\u0131n da atk\u0131ya uygun bere \u00f6rd\u00fc\u011f\u00fcn\u00fc g\u00f6zlemliyoruz. Anne, Yusuf'un Tire ile olan ba\u011f\u0131n\u0131 kesmiyor. T\u00fcm ili\u015fkileri, dahası birlikte olaca\u011f\u0131 k\u0131z (Ayla) ile ilgili d\u00fczenlemeleri yapıyor.

\u015e\u0131ir okuma konusundaki en \u00f6nemli \u015fey de, Cevdet'in \u015fiirden anlamad\u0131\u011f\u0131n\u0131 s\u00f6ylemesi, e\u015finin ise s\u00fcrekli \u015fiir okudu\u011funu vurgulamasıdır. E\u015fi, Yusuf'un \u015fiirlerini ve dergilerdeki ba\u015ka \u015fiirleri okur. Pop\u00fcler imgelemede \u015fiir, duygusal, kad\u0131ns\u0131, di\u015fil bir u\u011ra\u015f olarak g\u00f6r\u00fclmesine kar\u015f\u0131n, filmlerde \u015fiir yazan \u00f6zneler, genellikle erkektir. Ancak bu \u015fiirlerin alıcısı ise, kad\u0131nlardır. Kad\u0131nlar \u015fiir sever. B\u00f6ylece \u015fiir, bu genel e\u011filime uyarak Yumurta'da kad\u0131n\u0131n alanına konumlanır. Cevdet e\u015fi i\u00e7in "bak o anlar" der. Kasabal\u0131 erkeklerin anlamad\u0131\u011f\u0131 bir \u015feydir \u015fiir. Ama o erkelerden biri ise, kad\u0131nların okuyaca\u011f\u0131 \u015fiirleri yazar. T\u0131pk\u0131 kad\u0131nlar i\u00e7in a\u015k romanları ya da \u015fiirler yazan, e\u011fitimli, zarif melodram erkekleri gibi. Yusuf'un \u015fiir yazması, yerli melodramlarda \u015fiir yazarak, e\u011fritimsiz kad\u0131ndan daha \u00fcst k\u00fclt\u00fcrel bir donan\u0131ma sahip oldu\u011fu vurgulanan yazar erkekleri an\u0131msatır. \u00d6rne\u011fin *Bir Demet Yasemen*'in (Hulki Saner, 1961) Fahri'si (G\u00f6ksel Arsoy), oynad\u0131\u011f\u0131 oyunlarla, yaramazlıklarıyla o\u011flan \u00e7ocuklarına benzeyen Filiz'in (Belgin Doruk) kar\u015f\u0131sında, *Samanyolu*'nun (Orhan Aksoy, 1967) Nejat'ı (Ediz Hun) gibi incelikli ve entelekt\u00fcel sanatsal bir u\u011ra\u015f olarak \u015fiir yazar. Onları seven ya da onların sevdikleri kad\u0131nlar ise b\u00f6yle bir y\u00fcksek sanat becerisinden yoksundurlar. Cora Kaplan (1990: 57) da \u015fiirin, ataerkil Bat\u0131 k\u00fclt\u00fcr\u00fcnde, \u00e7a\u011flardan beri ayrıcalıkl\u0131 bir \u00fcst-dil oldu\u011funu ve bu ayrıcalıkl\u0131 yaz\u0131nsal formun, "y\u00fcksek k\u00fclt\u00fcr" i\u00e7inde \u00f6nemli bir stat\u00fcs\u00fc ve i\u015levi oldu\u011funu s\u00f6yler. *Yusuf* da \u015fiir yazarak, "y\u00fcksek k\u00fclt\u00fcr" i\u00e7inde konumlanmış g\u00f6r\u00fcn\u00fcr.

Yusuf, de\u011fi\u015fmemi\u015f, Tire'yi bilen biri olarak Cevdet'e eskilerden kimleri g\u00f6rd\u00fc\u011f\u00fcn\u00fc sorar. Eski arkada\u015flardan konu\u015urlarken Murat'ın \u0130zmir'e ta\u015f\u0131nd\u0131\u011f\u0131n\u0131 ve "onun eski G\u00cl" \u00fcyle evlendi\u011fini \u00f6\u011fenir. Ama dahası vardır; G\u00cl bo\u015fanm\u0131\u015ftır ve Tire'dedir. Do\u011frusu Yusuf bunu bilmiyor de\u011ildir, ancak yine de y\u00fcz\u00fc sıkıntılı bir hal alır. Cevdet, kendisini \u00e7a\u011f\u0131rmaya gelen o\u011flu ile tanıştırır Yusuf'u. Yusuf'un a\u011fzından iki kez, "Allah ba\u011f\u0131\u015las\u0131n" c\u00fcmlesi s\u00fcz\u00fcl\u00fcr. Modern hayata alışkın, \u00fcstelik bir \u015fairin pek de kurmayaca\u011f\u0131 bir c\u00fcmledir bu. Belki

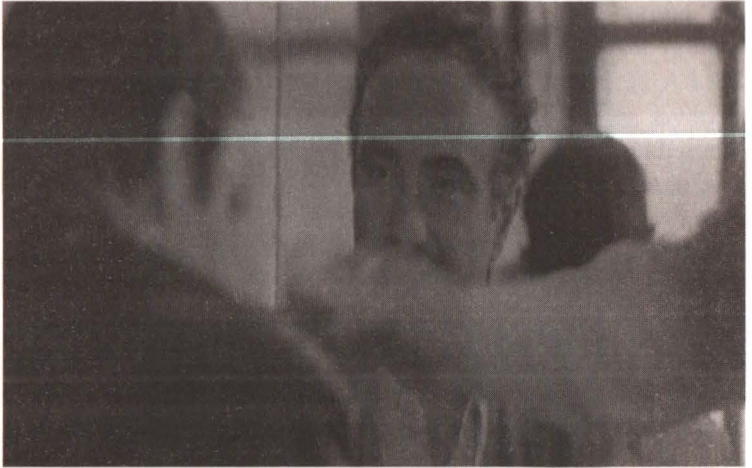
Tepede olmasalardı, acaba bu kadar kesin bir ifade ile gideceğini söyler miydi? Tepe, olaylara, olgulara uzaktan, mesafeli bir bakışla gerçekleri daha iyi görmeyi sağlıyor belki de. Bu nedenle olsa gerek, Ayla ve genç arkadaşı ilişkilerini, geleceklerini konuşurlar, uzaktan, mesafeli. Önceki kesitlerde altını çizdiğimiz zamansal bir kavram olarak yavaşlık ile şimdi karşımıza çıkan uzamsal bir kavram olarak uzaklık, burada birbirlerini tamamlar adeta. Biçim ve içerik örtüşür. “Çocuğun bir zamanlar gökyüzü kadar geniş saydığı bir dünyanın, aslında ne kadar dar olduğunu anlaması için küçük şeyler yeter.... O güne kadar birbirinden uzak dünyalar olarak algıladığı bu mekânları, başını çevirmeye bile gerek olmadan, aynı anda görebiliyor şimdi.... Tepe böyle bir yer işte. O güne kadar tek ve büyük bir dünya olarak algıladığımız yer, gözümüzde birden küçülür, sınırları dağlarla çizilmiş bir çukurun ortasındaki iğreti, geçici bir mekâna dönüşüverir. Çocuğa aynı duyguyu yaşatan başka şeyler de olacak *bundan sonra*: Kasabaya tatile gelenler, orada birkaç saat geçirip onun için bir dünya olan yeri, birden bir mola yerine dönüştürdükten sonra arabalarına binip arkalarında koca bir toz bulutundan başka bir şey bırakmadan çekip gidenler” (vurgulama Bükler ve Akbulut’un, Gürbilek, 2005b: 73). Ayla için “bundan sonra” da önemlidir, ama “bundan önce” daha da önemlidir. Çünkü Yusuf İstanbul’a dönmek ister, annesinin adağını yerine getirmeyi, yaz aylarına bırakmayı düşünecek kadar karardır bu konuda. Bu bağlamda Tire, artık Yusuf için Gürbilek’in deyişiyile “mola yeridir”. Gürbilek’in sözünü ettiği “üstünde uzak bir şehir, yabancı bir yüz olan tebrik kartı” bile gelmeyecektir, çünkü daha önce gelmemiştir böylesi kartlar.

Birlikte dönmezler Tire’ye, Ayla yürüyerek sağdaki yoldan, erkek motosikletle soldaki yoldan aşağıya iner. Onlar çerçeveden çıkana kadar görüntü sabit kalır. Kesme. Aslında buluşma Ayla ile elektrikçi sevgilinin arasındaki *yarılmayı*, eşiksiz konumu açığa çıkarmıştır. Aslında tepeden bakarken aynı lisede okuduklarını söylediler. Okul konusunda bir ayrım yok, belki de Tire’deki tek lise camiinin yanındaki okul. Neden bu yarılma? Gelecek ile tasarımlar mı bu yarılmaya yol açıyor? Genç erkek, Tire’de kalmak babasının elektrikçi dükkânını sürdürmek zorundadır. Ayla’nın büyük kentte

47). Öyleyse Yusuf, şimdi susar, dinler, ama biz izleyicilerin işitemeyeceği biçimde de konuşur. Ne konuştuğunu bilmiyoruz, ama onun bir şeyler düşündüğünü fark edebiliyoruz. Şimdi istediği şey kesin; Cevdet’le söyleşiye bir son vermek.

İkili işlevin yer aldığı ayinler, biçimsel kurallar, törenler, uzun söylevler, aile yakınları ya da âşıklar arasındaki türden iletişim biçimlerinde iletişim içeriğinden çok, orada birlikte bulunmanın benimsenmesi olgusu ağır basar. Aynı sözcükler, aynı davranışlar tekrarlanır durur, aynı öyküler yeni baştan anlatılır. Sonuçta başkasına anlamsız ve çekilmez gelecek olan bu iletişim, içinde olanlara, iletişime konu olanlara zevk verebilir. Bu katılım ve konu edilmenin bittiği yerde, iletişim çekiciliğini yitirir, sıkıcı olur (Kıran, 2001: 93).

Cevdet’le uzayan söyleşi, Yusuf’u sıkar. Ayrıca Cevdet’in de onu bırakmaya niyeti yoktur. Ama Yusuf’un canı bir kez sıkılmıştır artık. Eski arkadaş, onu avutamaz. Kesme. Şimdi Yusuf Tire sokaklarındadır. Aklında kim bilir neler vardır?





Dokuzuncu Kesit: Taşrayı Kim Sever?

Yusuf, arabasıyla okula doğru gider. Eski sevgilisi Gül, yanından geçer, onu görmeden. Yusuf arabadan iner, onun ardından yürür ve bahçe kapısından kendi evlerine girdiğini görür. Arkadaşı Cevdet ile konuşması üzerine Gül'ün eve, başsağlığı ziyaretine gelmesi basit bir rastlantı değildir herhalde. Yusuf, çocukluğundan sonra, şimdi de gençliğiyle karşılaşmak üzeredir. Rastlantılar ve akış, ona farklı bir izlenim hazırlamaktadır. Bu akış onu nereye götürecektir dersiniz? Bize göre iyi bir yere, kendisiyle yüzleşmeye, olgunluğa, aşka ve de ruhuna. Ama henüz acele etmemek gerek. Her şey yavaş yavaş gerçekleşecektir, Yusuf İstanbul'a gitmek için acele etse bile.

Gül, topuz yaptığı saçlarıyla ve yakalı paltosuyla tam bir öğretmen gibi görünür. Mantosu üzerinde oturur, bir sigara içimlik bir ziyarettir bu. İdealist bir öğretmen mi bilemeyiz, ama "Yeşilaycı" olmadığı belli. Bir sigara yakar, hem de Marlboro. İkisi de oturma odasındadır. Yusuf'un sağ tarafındaki masa üzerindeki saat ile duvarda asılı takvim, filmin zaman ile ilgili temel bir sorunu olduğunun altını çizerek. Ölü annenin ve Yusuf'un başucunda duran saat, temel bir motif olarak zaman izleğine bağlanır. Artık bir

sembol olarak saat, filmin girişinde gördüğümüz servi ağaçlarıyla birlikte düşünüldüğünde yaşlanmayı ve ölümü simgeler (Douglass, Hournden, 1996: 252).



Saatin eğretilmesi ve kültürel olarak biçimlenen yananlamı, zaman üzerinden bizi olgunlaştırmaya, ruha bağlar. Anne, zaten filmin başında öldü, Yusuf da urgancı çıkırgını izlerken “geçici” olarak öldü. Ancak Yusuf’un bu “geçici” ölümünün, bir yeniden doğuşu olduğu da eklenmeli. Ama bu yeniden doğuş, keskin biçimde değil, gidimsel olarak, eklemelerle, takvimden dökülen yapraklar, saatin tik-takları eşliğinde gerçekleşecektir. Bakalım saatler, takvimler, gölge annenin bakışı altında Yusuf, nasıl yeniden doğacak, ruhuna erişecek? Yeniden doğması için, eski olanla, geçmişle yüzleşmek gerekmiyor muydu? Eski sevgili, yüzleşmek ya da yüzleştirmek için karşısında oturuyor işte. Eski sevgililer böyle bir durumda ne konuşurlar? Geçmişi, ortak anıları, geçmişte yapıp ettiklerini. Bu konuşma da şiir üzerinden kurulur.

Gül: *Sağ ol, hatırlayıp kitabını göndermişsin. Arada dönüp dönüp okuyorum. Bazı şiirleri eskiden hatırlar gibiyim.*

Yusuf: *Hangilerini?*

Gül: *Kuyu’ muydu?*

Yusuf: *Senin için yazmıştım.*

Gül: *Dergilerde de yayınlıyordun eskiden.*

Yusuf: *Bu aralar yazmıyorum bir şey.*

Gül: *Neden?*

Yusuf: *Beğenmiyorum yazdıklarımı.*

Gül: *Çok çektirmiştim sana. Gençlik işte.*



Bu diyaloglarda Gül ne kadar gergin ise, Yusuf da tersine bir o kadar rahat görünür. Eski sevgiliyi, gülümseyen bir yüz ifadesiyle izler. Konuşma Tire üzerine, daha doğrusu aidiyet üzerine gelişir. Gül Tire'ye çok gelmediğini söylediğinde, Yusuf kısa bir yanıt verir: "Olmuyor". Gül yeniden bir saptama yapar.

Gül: *Ben Ankara'dayken Tire'yi çok özledim, biliyor musun?*

Yusuf: *Ankara'dayken her yer özlenir.*

Gül: *Ben de dönünce hayal kırıklığına uğradım, burayı mı özledim diye.*

Yusuf: *Neden?* (Yusuf bu hayal kırıklığının nedenin öğrenmek ister)

Gül: *Ne bileyim, gençken nasıl görüyorsak artık.*

Yusuf: *Sen eski günleri özlemişsin.* (Yusuf Gül ile ilgili bir saptamada bulunur. Ama kendisini eski günleri özlemeyenler tarafına koyar.)

Gül: *Galiba... Sen nasılsın İstanbul'da?* (Kısa bir sessizlikten sonra tekrar konuşmasına devam eder.)

Gül: *Hatırlıyor musun? Eskiden Tire'den başka bir yerde yaşayamam derdin.*

Yusuf: *Öyle mi derdim?*

Gül: *Evet, sen derdin.*

Yusuf: *Ben buradan nefret ederdim Gül.* (Geçmiş konuşmak istemez gibi, Yusuf'un yüz ifadesi değişir.)

Bu yanıt üzerine Gül kırılır, kısa bir soluk alır. Ve biraz da öfkelenmiş görünür. Sigarasını bitirmeden söndürmüştür. Sanki kendini avutmaktadır. Eski günler, aidiyet ve bir yere özlem duymak üzerine geliştirilen sohbet biter. Ortada iki seçenek söz konusudur. Ya Gül doğru söylüyordur, Yusuf geçmişi gerçekte olduğu gibi anımsamaz ya da Yusuf doğru söylüyordur, Gül anımsamıyordur. Bize göre kimin doğru söylediğinin pek de önemi yok. Çünkü önemli olan geçmişte ne olduğu değil, geçmişin nasıl anımsandığı, Randall'ın deyişiyle “hikâye edildiğidir” (1999: 12). Kahramanımız Yusuf için önemli olan, kendi hikâyesini, “*geçmişte nasıl olduğu*” anlamında değil, nasıl yorumladığı ve yeniden yorumladığı, anlattığı ve yeniden anlattığı” (1999: 58) anlamında *benim hayatım* olarak kurduğudur. Aslında bunun kurmaktan çok, bir silme, unutma olduğu da söylenebilir. Çünkü o, belli şeyleri anımsar. Anımsadığı şeylerin, onun korkuları olduğunu düşündüğümüzde ona hak vermemek de elde değil. O, bu nedenle bir yere aidiyet duyamaz. Ama Gül, geçmişi özler. Sanırsız Yusuf'a göre Gül, Murathan Mungan'ın söylediği gibi “anılarını, özellikle çocukluk ve gençlik anılarını, doğaları gereği pek çabuk zihninin fetiş nesneleri haline dönüştürmüştür” (2007). Yusuf'un geçmişe ilişkin fetiş nesnelerinin olmadığını söylenebilir o halde. Belki olsa olsa, kuyudan söz edilebilir. Kuyu, Yusuf'un çocukluk, gençlik korkularının fetiş nesnesidir. Her ne kadar anılarını fetiş nesnesi haline getirse de, Gül için temel sıkıntı, aidiyet temellidir, ama belli ki eski güzel günlerini geçirdiği, âşık olduğu kasabası ona gerçek bir ev, yuva olamamıştır. Anılarının kasabasıyla, eviyle şimdinin kasabası, evi aynı değildir artık. Anıları ile şimdi arasındaki farktan dolayı Gül, aidiyet sıkıntısı içinde bize göre. Gül fetişe dönüştürdüğü geçmişi bulamadığı için belki de sigarasını tellendiriyor. Yusuf'u kendisi gibi düşünmeye zorluyor, bu arada Yusuf'un “hikâyesini” öğreniyoruz. Nasıl bir hikâye bu? Yusuf kendi hikâyesinden *enstantane* fotoğraflar sunuyor. O hikâyesi olan tek film kişisi, ama hikâyesini, birisi (Gül) onu zorlarsa anlatıyor. Böylece Yusuf, dinleyen konumundan anlatıcı konumuna geçiyor. Ama Yusuf'un anlattığı gerçek hikâye

mi? “Her gerçek hikâye açık ya da örtük biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikâyede bir ahlâk dersi, başkasında bir nasihat, bir üçüncüsünde bir atasözü ya da düstur olabilir. Ama her durumda, hikâye anlatıcısı okuruna akıl verecek kişidir” (Benjamin, 2006: 80). İlerleyen sayfalarda Benjamin, hikâye anlatıcısının öğretmenler, ermişler gibi olduklarına, pek çok şey için akıl verebileceklerine değinir (2006: 99). Yusuf henüz bu düzeylerde değil, ama film bittikten sonra başkalarına, eğer isterse, anlatabileceği bir hikâyesi olacak. Bu nedenle onun anlatıcılığını *enstantane* fotoğraf çekimine benzettik. Fotoğrafın tümünü daha kendisi bilmiyor ki başkalarına anlatsın. Oysa “ermişlere bir ömre geri dönme yeteneği ihsan edilmiş” (2006: 99). Yusuf daha kendi geçmişine dönemiyor ki, kendi deneyimlerini sorgulayamıyor ki bu deneyimlere başkalarının deneyimlerini katsın.

Yusuf’un içinde bulunduğu hal, hem sıkılıp hem de bırakamama halidir. Ama bırakamamak “sınırları belli çevrenin sunduğu koruma ve güven duygusundan” kaynaklanmaz. Belki de bilinç düzeyinde sözünü etmek istemediği “taşranın içindeki derinlik” içten içe onu çekmektedir. Sanki taşrada “şiirin alanındadır” ya da başka bir deyişle “kuyu”dadır, bu koşullara Gül’ün çektiirdikleri de eklenince “Kuyu” adlı, izleyicinin duymadığı şiir yazılmış olur. Gül de ona çok çektiirdiğini itiraf eder, “gençlik işte” der. “Ben Tire’den başka yerde yaşayamam” demeseydi, Gül söylediğini, Yusuf’un bunu söylediğini iddia edemezdi, hem de böylesine kendinden emin bir tavırla.

Öyleyse “kentin vaadine kapılarak” dar alanda daralma olarak tanımlayabiliriz Yusuf’un sıkıntısını. Ankara ise “özel bir taşra” olarak konumlandırılır. Ankara öylesine sıkıcı ki orada insan herhangi bir yeri arayabilir. “Ankara, kendinden ne zaman şüpheye düşse, telaş ile Anayasa’ya sarılıp başlangıç kısmındaki “başkenti Ankara’dır” maddesini okuyarak yerinden oynayan yüreğini yatıştırırsa da pekala bilir ki kendisi dahi neticede taşradır ve bu bilgi Türkiye’nin merkez-taşra ilişkisinin ruhunu anlamak isteyenler bakımından fevkalade manidardır” (Aklan, 2005: 74). “Resmi olanı temsil eden” Ankara, Yusuf için büsbütün dayanılmaz bir yerdir. Böylece Yusuf için Bora’nın deyişi olan “derin taşra”nın Ankara

olduğunu söyleyebiliriz. Tire kesinlikle böyle değil, Tire şiirin alanı, oradan alınan solukla bir süre İstanbul'da da şiir yazılabilir, dahası kitap da çıkarılabilir.

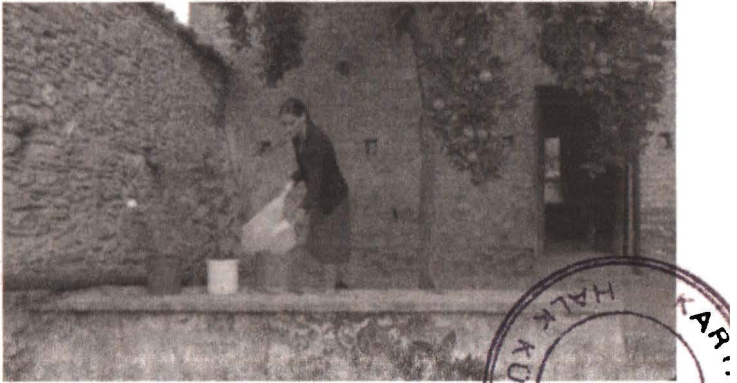
“Sanılanın aksine, özellikle günümüz şiiri bahsinde, taşra merkezden değil, merkez, çevreden, yani yine taşradan beslenmektedir” (Ergülen, 2005: 215). “Ben Tire’den başka yerde yaşayamam” derken şiirin alanından uzaklaşmama isteğini mi dile getirmişti Yusuf? Belki de taşra sıkıntısının coğrafyaya bağlı bir olgu olduğunu düşünerek İstanbul’a gitti. Çünkü “taşra” sözcüğüne mekâna ilişkin bir anlam yüklemişti. Gürbilek’i okusaydı, bu sıkıntının “şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi, bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için” (2005a:55) kullanılabilineceğini bilirdi ve sıkıntısına gerçekten doğru teşhisi koyarak farkındalığa ulaşmayı filmin sonuna kadar ertelemezdi.

Ashında izleyici Yusuf’un şiirlerine bir türlü aşına olamaz filmde. Şair olduğundan, kitabından söz edilir. Buzdolabının kapağına iştirilmiş gazete keşiğinden, bir haber olarak şiir kitabının çıktığını öğreniriz, ama onun taşraya özlemle bakıp bakmadığını bilmeyiz, ama “kuyu” önemlidir bu şiirlerde ve Yusuf’un düşlerinde. Yusuf, Tire’den nefret ettiğini söyledi. Bunun doğru olup olmadığını bilmiyoruz, ama bildiğimiz bir şey var. Yusuf, bu karşılaşmalardan etkilendi. Kesmeyle açılan çekimde gördüğümüz elinde tuttuğu kitap, bunu kanıtlıyor olsa gerek.

Yataktan kalkan Yusuf odasının penceresini açar. İçeriye ışık dolar. “Penceredeki ışık evin gözüdür” der Bachelard (aktaran Gürbilek, 2005b: 61). Gürbilek bu durumu “evden dışarıya sızan, evi gören bir varlığa dönüştüren, bir göze dönüştüren ışık” olarak tanımlıyor. Yusuf kesitin sonunda yataktan kalktığında oda karanlıktır. Açıkçası Gürbilek’in sözünü ettiği “dışarıya sızan” ışık ortalarda yoktur. Ama ışık dışarıdadır. Pencere açılır açılmaz ışık, dışarıdan içeriye, evin hayat olarak nitelendirebileceğimiz bölümünden Yusuf’un odasına dolar. Hayat’ta Ayla yaprakları süpürür. Çehov’un *Martı* adlı oyununda pencereyi açıp, dışarı bakan “kapkaranlık dışarı... Tuhaf, durup dururken içime öyle sıkıntı bastı ki...” diyen Treplev’den öylesine farklıdır ki Yusuf.

Onuncu Kesit: Ayla Seyredildiğini Bilmez

Yusuf'un açtığı pencereden içeri dolan ışığın kaynağı belli olur. Işık "hayat"tan gelir sanki. Yusuf'un elinde adını göremediğimiz bir kitap vardır. Kesme. Ayla "hayat" olarak nitelendirebileceğimiz alanı süpürür. Kaynağını göremediğimiz ses, alanı doldurur. "Atalarımız surlarla çevrili, evlerin birbirini örttüğü güneşsiz şehirleri sevmiyor, kendilerini kapana kısılmış gibi hissediyorlardı. Bu bakımdan topoğrafik yapısı müsait olmayan bölgelere yerleşmek zorunda kalındığında aynı sonucu veren başka çözümler bulunmuş, Sedat Hakkı Eldem'in ifadesiyle "evlere kendi bahçeleri içinde bir iç alem ve hayat kazandırılmasına özen gösterilmiştir (Ayvazoğlu, 1997:45). Yazar göre evlerin altındaki üzeri örtülü ve önü açık bölgeye "hayat" denilmesinin nedeni de budur.



Ayla olgunlaşmamış meyve dolu dalları yere dek eğilmiş portakal ağacının yaprakları el süpürgesi ile süpürür ve kurumuş yaprakları yakar. Yapraklar çıtırtıyla yanarken oturduğu yerden onları izler. Kesme: Kamera aşağıya çevrinir, Ayla'nın ensesini bulur. Kameranın bakışının Yusuf'un bakışı olduğunu anlarız. Bir üst basamakta oturan Yusuf'un bakışı, aşağıda oturan Ayla'nın ensesini bulur. İkinci kesitte de annesinin cenaze töreninden sonra eve dönen Yusuf, mutfak kapısında durmuş ve Ayla'nın ensesini seyretmişti. Bunun Barthes'a dayanarak erotik bir görüntü olduğunu söyleyebiliriz.

Pornoğrafi cinsel organları temsil eder, onları yerinden ayrılmayan putlar gibi gururu okşanmış, hareketsiz birer nesne (birer fetiş) haline getirir. Erotik fotoğraf ise bunun tam tersine (ve bu onun asıl koşuludur), cinsel organları ana konu haline getirmez; onları hiç göstermeyebilir bile; izleyiciyi kendi çerçevesinin dışına götürür ve işte tam orada ben fotoğrafı canlandırırım, o da beni canlandırır. (1992:66-67).



Böylece Barthes açıkça erotik fotoğrafta bir kör alanın olduğunu vurguluyor. Yusuf da izleyici de yalnızca Ayla'nın ensesini görür ve ensesini seyreder. Kör alan, bizim için oldukça önemli bir kavram. Eğer erotik fotoğrafta bir kör alan varsa, *Yumurta*'da karakterlerin alan dışındayken görünmez varlıklarıyla erotik olanın sınırlarında gezindiklerini söyleyebiliriz. Ancak kör alan erotizmle ilgiliyse, alan-dışının da *ezoterizmle* ilişkili olduğu iddia edilebilir. Bu alan-dışında kimler yoktu ki! Filmin başında alandan/çerçveden çıkan, ama varlığını hissettiren anne, sonra da evin diğer bölmelerinde çalışırken varlığını seslerle duyuran Ayla. Her ikisi de alan dışındaydılar ve varlıklarını ya seslerle ya da bakışlarla ifade

ettikleri için, alan-dışı ezoterizmle ilişkilendi. Şimdi gördüğümüz görüntü hem ezoterik hem de erotik.

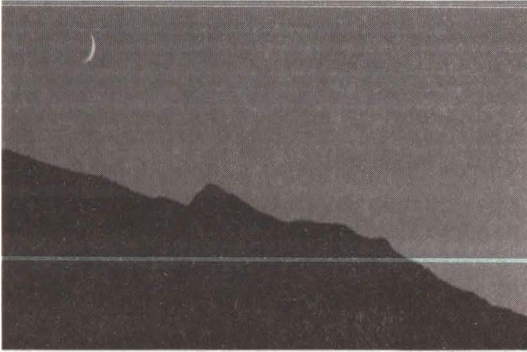
“Erkekler kadınları seyredeler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyredeler. Bu durum yalnızca erkekler ile kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye özellikle görsel bir nesneye-seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur (Berger, 1986: 47). İkinci kesitte ve bu kesitte Yusuf Ayla’yı seyrederek, ama Ayla seyredildiğini bilmez. Çünkü Yusuf onun yüzüne bakmaz. Yusuf Ayla’nın arkasındadır, gözlendiğini bilmeyen Ayla, bir foto model gibi ya da Jean Auguste Dominique Ingres’nin *Büyük Odalık* (Grande Odalisque, 1814) adlı tablosundaki kadın gibi seyredilişini seyretmez. Berger’in *Görme Biçimleri* kitabındaki reklam fotoğrafındaki kadın ile “Büyük Odalık” tablosundaki kadının “yüz ifadeleri şaşırtıcı bir benzerlik gösterir, kendisine baktığını sandığı erkeğe-onu hiç tanımamasına karşın-nazla bakan kadının yüz ifadesidir bu. Kadın seyredilen biri olarak dışılığı sunmaktadır” (Berger, 1986: 55). Ortada seyredilmek üzere sunulan bir gövde ya da gövde parçası yoktur. Ayla’nın kendisini seyirlik nesne olarak sunmasına ilişkin bir veri yoktur filmin bu kesitlerinde. İkinci kesitte aynanın karşında görürüz onu, ama bu kendisini seyirlik bir şey olarak gördüğünü vurgulamaktan çok kalp biçimi ayna ile aşk’a hazır olmayı yananlamsal olarak çağırıştırır. Az sonra Ayla *iki* litre süt alır. Ayla gözlendiğini düşünerek davranışlarını düzenlemez. Kendinin de görülebileceğini düşünmez. Örneğin Yusuf geldiği ilk gün evden çıkarken elektrikçi sevgiliyi görür, daha sonra onu onarım için çağırırlar, Gözlemleyen Özne olarak Yusuf iki gencin arasındaki ilişkinin de farkındadır, ama Ayla gözlemlenen ya da gözlemleyen olmadığı için sükûn içindedir. Böylece o seyredilmesine karşın Berger’in tanımladığı anlamda nesne olarak da nitelendirilemez, ama bilinen anlamda özne olarak da nitelendirilemez. Ama *Bilinçsiz Yönlendirici Özne* gibi Ayla’ya özgü bir nitelendirme yaratılabilir. Çünkü o sürekli olarak Yusuf’un İstanbul’a gitme izlencesini “bozar”.

Topladığı yaprakların dumanlar çıkararak “yangını” seyrederek Ayla, Yusuf da iki basamak arkasında Ayla’yı. Ayla, gerçekte

seyredildiğın farkındadır ve arkasını dönmeden, kendisini iki basamak yukarısında oturarak seyreden Yusuf'a, "Bu gece kalın. Yarın gidersiniz" der. Sesindeki belirgin kırıklık vardır. Yusuf, ondaki kırıklığı anlamışçasına bakışlarını ondan ayırmaksızın, sessizce ve hiç düşünmeden "peki" der. Bu öyle bir "peki" deyiştir ki rıza vardır. Sanki bu öneriyi bekliyor gibidir, insan ancak beklediğı öneriye böylesine çabucak ve sessizce "peki" der. "Yıldırım aşkı diye bir şey yoktur. Her şey hazırlanmıştır. Kimse birdenbire âşık olmaz. Aslında en fazla söyleyebileceğimiz, insanın kendisine âşık olmak için izin verdiğidir" (Reik, 2006:46).

Yusuf'un elinde yönetmenin çekmeyi tasarladığı filmin kitabı vardır. Kitap kapağının üzerindeki *Bal* yazısı açıkça görülür. Şimdi Yusuf'un elindeki kitabı da görürüz; *Bal*. Kaplanoğlu'nun üçleme olarak tasarladığını bildiğimiz filmlerin son halkası. Yönetmen, böylece metinlerarası bir ilişki kurarak, çekeceğı filme ve kendine gönderme yapar, düzdeğişmecesel bir ilişkiyle kendisini görünür kılar. Bu da filmi, modernist sanat pratiğinin ve "sanat" filmlerinin temel özelliklerinden biri olarak görülen öz-düşünümselliğe bağlar. "Sanat" filmi ya da modernist sinema kavramlarından biri olan öz-düşünümsellik (self-reflexivity), "kendi üretim, yazarlık, metinlerarasılık etkilerini, metinsel süreçlerini ya da alımlanışını ön plânda tutan metinlere gönderme yapar" (Stam vd. 1993: 200). Daha açık biçimde bir metnin, kendi yapım, yaratım koşullarını açık etmesi olarak tanımlanabilir. Düşünümsellik (reflexive) kavramı, "geriye eğilmek/ bükülmek" anlamına gelen Latince *reflexio/reflectere* sözcüklerineden elde edilmiştir. Bu etimolojik köken, görsel-işitsel pratiğe uygulandığında düşünümsellik, film ve televizyon metinlerinin inşalar olarak kendi varlıklarına dikkat çekme kapasitesi anlamına gelir. Bu, kendi konumlarını temsil olarak kabul ederek, yazarlıklarını ve üretimlerini ön planda tutan metinlerdir" (Pearson ve Simpson, 2001: 377-378'den aktaran Chandler, 2004). Kendi kurmacalıklarını çeşitli stratejilerle açık eden metinler içinse öz-düşünümsellik kavramı kullanılmaktadır. Büker "film bir dil ise, bu tür filmlerin de bir üst dil" olduğunu ve yönetmenin anlatım aracına ve kendine döndüğü bu filmlerde, öz-düşünümsellik kavramının gündeme geldiğini söyler (1999:1.

Öz-düşünümsellik bize “sanat filmi” pratiği ile ilişkili başka bir kavramı daha düşündürür; filmin kahramanı Yusuf’un, yönetmen Kaplanoğlu’nun alter egosu ya da ikizi olduğunu. Staiger alter ego taktiğinin, “ya *auteur*’ün konuşması için bir yan karakteri metne yerleştirmek ya da *auteur*’ün, alt bir figürü başrole yerleştirmek biçiminde işlediğini” belirtir (2004:3. Bu durumda yönetmen ya kendisini gösterir, ya da kendi sesini duyurur. Kaja Silverman da (1988: 194-195), *auteur* (yazar) yönetmenlerin, kendi temsillerini filme dahil ederek, filmi açıkça imzaladıklarını söyler (1988:194-195. Yusuf, *Yumurta*’dan sonra *Süt* ve *Bal* filmlerini üçleme olarak yapmayı planlayan yönetmenin alter egosu olabilir. Böylece Kaplanoğlu, filme kendi sesini, görüntüsünü doğrudan değil, parça-bütün ilişkisi biçiminde yerleştirir.



Yusuf eve döner, Ayla hilal biçimindeki ay’a bakarak dua eder. “Bil ki ayın Güneş’e doğru bir yüzü vardır. Bu yüz daima tamdır. Ne artar ne eksilir. Bir de halka doğru olan bir yüzü vardır ki Ay bu yüzünü, devri dolayısıyla halka *eksik* gösterir. Ama bu *eksik*, Güneş’i takip eden yüzünün tamlığına zarar vermez (vurgulama Büker ve Akbulut’un, Sargut, 2007:277). *Eksik* olan nasıl tamamlanır ve bütün olur? Önce karanlığa girmek gerekir. Pertev Naili Boratav, halk inanışlarında güneşin kız, ayın erkek olarak kabul edildiğini, bazı inanışlarda da güneş ile aya, karı koca ya da sevgili niteliği verildiğini (1999: 14-17) söyler. Bu bilgi, ışık anlamına gelen Ayla’nın aydınlık ve güneş ile eşitlenmesine izin veriyor. Eğer Ayla güneş ise, Yusuf’un da karanlıkta olmasından

dolayı ay ile eşitlendiğini ya da simgelendiğini söyleyebiliriz. Folklorla dayanarak bir kez daha belirtelim, Yusuf'un karanlığa girmesi, aya, yani kendisine yönelmesi gerekir. Karanlığa yönelecek, ama bunun için güneş gerek. Sedat Veyis Ömek, duayı, “yalın haliyle yüce kudretlerin yardımını ve acımasını sağlamak, onları harekete geçirmek için, insanın içinde bulunduğu duruma göre o anki seslenişi” (2000: 83) olarak tanımlıyor ve duaları üçe ayırıyor: “istek duaları, şükran duaları ve yakınma duaları” (2000: 83). Ayla, henüz istediğini elde etmediği için şükran duası etmiş olamaz. Onun duası, istek duasıdır. Ayla'nın aya dönerek dua etmesi, bize göre bu nedenle oldukça anlamlı. Ayla, aydan güneşe dönmesini, iki sevgilinin birleşmesini ister belki de. Ama önce karanlığa gitmek gerek.



Kamera, Yusuf'un yüzüne yakın çekimle açılır. Yusuf, bir sigara yakar. İçeriye giren Ayla, “Bunlar Zehra Anne'nin.” diyerek bir paket verir ve net görülmeyen çerçevenin solundaki kanepeye oturarak, örgü örmeye başlar. Yusuf, içine çektiği sigarayı üfleyerek, “Sonra bakarım” der. Kamera hâlâ sabittir; önde net görüş alanında Yusuf'un yüzü, bulanık alanda, arkada solda örgü ören Ayla. Ancak Yusuf Ayla'ya dönüp, “Ne örüyorsun” diye sorduğunda Ayla'nın görüntüsü netlik kazanır, ama bu kez öndeki Yusuf'un görüntüsü bulanıklaşır. Kamera hareket etmeden netliğin Yusuf-Ayla arasında yer değiştirmesi, bizce anlamlı. Yusuf, tamlığa ancak Ayla'nın varlığıyla erişebilir. Ayla, Yusuf'un ona geçen bayram gönderdiği atkıya uygun bir kazak örür. Aslında atkıyı Yusuf'un göndermediği açıktır. Zehra Anne atkıyı Yusuf göndermiş gibi Ayla'ya iletmıştır.

Yusuf düzenleyici Zehra Anne’sinin “oyununu” bozmaz, kendisi göndermiş gibi konuşmayı sürdürür: “Zehra annem örüyordu. Bana gönderdiğiniz kazağın renginde. Takım olsun istedik...” Burada Ayla’nın “istedik” fiilini kullanması, onun Zehra Anne’nin oyununa nasıl da bile isteye katıldığını gösterir. Atkının rengi mordur. Eğer rengin simgesel anlatımları olduğunu düşünürsek, morun seçiminin rastlantısal olmadığını görürüz. Popüler inanışlarda “çok özel bir renk olarak mor, duygu rengidir ve mistik bir yücelik getirir ve metafizik gücü simgeleştirir. Mor imparatorlukların, dinlerin, ölümün, cazibenin ve sevginin sembol rengi olarak yüzyıllar boyu kullanılmıştır. Mor rengi mistikler, büyük sanatçılar, düşünürler, toplumları düşünce ve ideallerle yönlendirenler tarafından seçilir ve kullanılır. Büyük, ölümüne ve çok özel aşklar mor rengin aşkıdır onlardan sürekli mor renk yayılır. Bu renk nedeni anlaşılmaz bir bütünlük ve birlik sağlar çünkü bu gizemli gücün önünde mor bir sis ve buğu vardır. Eflatun seçilmiş ve mükemmeliyetçi bir renktir, seçilmişler içindir. Manevi enerjiyi simgeler, ruhsal yetenekleri geliştirir, sır küpü olmanızı sağlar. Zeka düzeyinizi artırır. Mavinin ve kırmızının karışımı olan mor size korunma güdüsü sağlar, kendinizi sanki sağlam bir kalkanın arkasında gibi hissedersiniz. Mor renk size güç verir, yeteneklerinizi pozitif olarak etkiler. Konsantrasyonu artırır aynı zamanda da meditasyon için çok uygun bir renktir.”²⁹ Öyleyse Zehra Anne’nin Yusuf adına aldığını düşündüğümüz kazağın renginin mor olması, rastlantı olamaz. Zehra Anne, Yusuf’un yaşamının yönlendiricisi olarak, morun aşkı simgelediğini ve üstelik metafizik anlamları olduğunu bilerek seçmiştir. Ayla’ya düşen ise, Zehra Anne’nin çizdiği izlenceyi sürdürmek ve dahası Yusuf’un da bu izlenceyi izlemesini sağlamaktır. Ayla, mor atkısını öredursun, birden elektrik kesilir.

Ayla adağın yerine getirilmemesinin bu tür istenmeyen şeylere yol açtığını düşünür. “Kurban sunumunda bir giz var. Kurban sunumundaki giz, bugün de giz olmayı sürdürüyor” (Girard,

²⁹ Bu bilgilere şu adresten ulaşılmıştır.

<http://astronet.hurriyet.com.tr/renkler.asp>. Erişim tarihi. 7 Ağustos 2008.

2003:2). Ama Girard'a göre bu gizemi şiddet olgusundan bağımsız düşünemeyiz. Kurban edimlerindeki ortak özellik ise ayin. Kurban kesme ayin biçiminde gerçekleşiyor. Şiddete yol açan olgunun öfke olduğunu biliyoruz. Öfke şiddet ile boşalıyor, ama şiddetin nesnesi doğrudan birincil nesne olmayabilir. Girard'a göre doyurulmamış şiddet, her zaman yedek kurban arıyor. "Öfkesini uyandırmış yaratığın yerine, birden, zayıf ve el altında olmak dışında öfkelenenin şimşeklerini üstüne çekecek hiçbir özelliği olmayan birini koyuyor" (2003:3). Girard'ın bu konuda ikame sözcüğünü kullanıyor. Şiddet her zaman bir ikame nesne buluyor. Bu noktada hayvanlar hemen akla geliyor. "Toplum, kendi mensuplarını ya da ne pahasına olursa olsun korumak istediklerini vurabilecek olan bir şiddeti, görelî olarak o kadar da önemsenmeyecek, 'feda edilebilir' bir kurbanı yöneltmeye çalışıyor" (2003: 5). Ayla karanlıkta kalmanın bir bedel olduğunu düşünüyor, çünkü akıtılması gereken kan akıtılmadı, Yusuf bu konuda kayıtsız kaldı, şiddet onlara yöneldi, aksilikler kaçınılmaz artık. Yusuf için ise bu olay çok somut, elektrikçi çağrılır ve sorun çözülür. Böylece karanlık için önerilen iki çözüm var: biri soyut, biri somut. Ayla kaygılı, Yusuf kaygısız, akli çay içmede.



Çağrılması gereken elektrikçiyi Ayla çağırmak ister, ama Yusuf ona *çay yapma* görevini vererek, çarşıya kendisi gider. Belki de Ayla, elektrikçi sevgili ile Yusuf'u karşılaştırmak istemez. Eski de olsa, elektrikçi onun sevgilisidir. Yeni bir rakibi ona sunmak istemez Ayla. Yusuf, dükkânını kapatmak üzere bir elektrikçi görür. Evin

çevresinde dolanırken gördüğü genci (elektrikçi), eve çağırır. Elektrikçi, Yusuf'un verdiği adresi duyunca şaşırılmış görünür. Ne de olsa burası sevgilinin evidir. Elektrikçi tamirat yaparken, Ayla'nın mum ışığının aydınlatığı yüzünün kaygılı olduğu görülür. Yusuf'un "kimlerdensin?" sorusuna terslenip, "tanımazsın" diye yanıt verse de Yusuf, çocuğun duvarcı ustası Ali'nin oğlu olduğunu öğrenir. Yusuf'un Ali Usta'ya kuyu yapımında yardım ettiği ortaya çıkar. Bu kez ona selam söylemesini ister Yusuf. Elektrikçi bir kez daha tersler onu: "O gün cenazedeydi." Anlaşılan elektrikçi, Yusuf'un, Ayla'nın yeni sevgilisi olduğunu düşünür, bu nedenle de ona sert yanıtlar verir. Elektrikler gelir. Ayla çay servisi yaptığında elektrikçi ona kaçamak bakar. Bu bakış Yusuf'un gözünden kaçmaz. Yusuf geçen gün yaptıkları bir kuyuyu gördüğünü, kuyunun kurduğunu söyler. Elektrikçinin bunlarla ilgilenmediği açıktır. Yusuf'un tamir için verdiği ve "üstü kalsın" dediği paranın üstünü vererek çıkar. Yusuf, gülümser. Genç elektrikçi evden, aklını evde bırakarak ayrılır, kapı kapandığında aklından kim bilir neler geçer, Ayla ile Yusuf evde yalnız kalır, genç erkek için bu katlanılması zor bir durumdur. Bir süre kapıda kalakalır. Yusuf oda penceresini örter, yatmaya hazırlanır, ama pencereye atılan taşla bir an irkilir, ama sonra gülümser, taşradaki aşklara ve iletişim biçimlerine alışkındır. Ama Yusuf, o âşıklardan biri değildir artık. Elektrikçi genç erkek, onun karşı öznesi değildir. Çünkü Yusuf *Janus*³⁰ başlı değildir. Bir yüzünde kıskanç erkek, diğer yüzünde âşık erkek yoktur.

Yusuf belki de bir bardak su için buzdolabına yönelir. Yusuf dolabın üzerine iştirilmiş olan ilk şiir kitabının çıktığına ve ödül aldığına ilişkin gazete kesiğini, buz dolabına iştirilmiş pek çok notun, küçük maskot nesnelerin arasında görür. Yusuf Köksal, ilk kitap ilk şiir ödülünü, *Bal* adlı kitabıyla kazanmıştır.

Sontag Çin'de kutsal önderler, devrimsel ucuz sanat ve kültür hazinelerinin kitle halinde üretilmiş fotografik ikonografisinin yanında, kişisel fotoğrafların da görüldüğünü söyler: İnsanlar sevdiklerinin fotoğraflarını duvara iştirirler ya da mutfak dolabının

³⁰ *Janus* bir yüzü arkaya diğer yüzü öne bakan Roma mitolojisindeki iki yüzlü tanrı.

ya da iş yerindeki masanın üzerindeki camın altına koyarlar. Bu fotoğraflar genellikle hareketten yoksun fotoğraflardır, açıkçası bunlar yakalama fotoğraflar değildir. Aile toplantılarında, gezilerde çekilen türden şeylerdir (Sontag, 1999:188).



Buzdolabının üzerine ya da başka bir çerçevenin kenarına, elektrik düğmelerinin görünmez aralıklarına sıkıştırılmış fotoğraflara “iliştirilmiş fotoğraf” demeyi düşünüyoruz. Önce bu tür fotoğrafların doğasını irdelemeye çalışalım. Bu fotoğraflar “gelenekten” yoksundur. Açıkçası bir çerçeveye (gümüş ya da başka bir değerli maddeden yapılmış ya da el işçiliği sergileyen sık bir çerçeveye) yerleştirilmemişlerdir. Bu tür çerçevelerdeki fotoğraflar genellikle “özel bir yere” yerleştirilirler, büfenin özel bir köşesi gibi. Oysa iliştirilen fotoğraf özel bir yere yerleştirilmemiştir ve başka nesnelerin arasında (bu nesneler gerçekten fotoğraf ile doğrudan ilgisi olmayan nesnelerdir) öylesine yer alırlar. Yusuf’un gazete kesiğinde yer alan fotoğrafı zaten gerçek bir fotoğraf değil, izin izi. Dokusu, renkleri gazeteye özgü renkler ve dokular. Evde Yusuf’un yetişkin dönemine ilişkin bir fotoğrafı da yok, bir tek fotoğrafı var, daha önceki bölümlerde değindiğimiz sünnet fotoğrafı, annesinin fotoğrafının yanında, özel bir yerde, özel bir çerçeve içinde. Demek ki bir “iz” olarak da olsa Yusuf evde yok, ama gazete kesiğindeki fotoğrafı ile buzdolabının üzerinde duruyor, hem de unutulmaması gereken notların arasında. Buzdolabına yapılması gerekenler,

alınması gerekenler bir not olarak iştirilir. Yusuf o kadar ortada yok ki unutulmaması gereken notların arasına gazete keşiği ile iştirilmiş. Sanki Yusuf köklerini de toplamış gitmiş de, artık unutulmaması gerekenler listesine alınması gerekmiş gibi düşünmüş Zehra Anne ve onu iştirivermiş mutfak dolabına. Şair Yusuf, unutulmaması gerekenler arasına iştirilmiş. Zaten Yusuf da kendi şairliğini unutmaya bırakmadı mı?

Gazete keşiğinden Yusuf'un soyadını da öğrenir izleyici: *Köksal*. Yusuf İstanbul'a mı yoksa Tire'yi mi kök salmıştır. Ondan kim kök salmasını istemektedir? Kasabanın şairi midir? Kentin şairi midir? İzleyiciye Yusuf'un yazdığı bir şiir okunmaz, yalnızca eski sevgili Gül ile konuşurken ona *Kuyu* adlı bir şiir yazdığını öğreniriz. Bu şiir Tire'de, gençlik yıllarında yazıldı ve Tire'de ürkütücü kuyulu rüyalar geliyor, öyleyse Yusuf'un çocukluk ya da gençlik sıkıntıları ile ilgili olabilir bu şiir. Öyleyse bu sıkıntı, taşranın da ötesinde "bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimi" (Gürbilek, 2005a: 55) olarak nitelendirilebilir. Ama Ece Ayhan'ın deyişi ile "kasabaların şiirinin", bir üyesinin, Cahit Zarifoğlu'nun (Rifat, 2007:146) dizeleri de pek uyar Yusuf'a: "Ve oturdu mu bir masaya / Hakkını verir çay içmenin."

Ama Tire'ye geldiğinden bu yana bu sıkıntı tetiklenir durmadan. Giderse kurtulacağını sanır. Sıkıldıkça çaya sarılır Yusuf. "Âşık olmadan önce kişi imrenilecek ruhsal bir durumda değildir, tam aksine duygusal bir sıkıntı içindedir. Erkek ruhunu kurtarması için onu bir kıza kaptırmıştır. İçsel talepleri tatmin etmenin başka yolu da, aşk aracılığı ile egoyu genişletmek ve zenginleştirmektir" ve Reik sürdürüyor: "Aşkın, egonun bolluğundan ve zenginliğinden kaynaklanmadığını, içsel sıkıntı ve yoksulluktan bir kurtuluş yolu olduğunu görmek garipti" (2006:58-59). Bu noktada Reik âşık olmanın ön koşulu olarak aşk nesnesine hayranlık duymayı gerekli görüyor. Yusuf söz konusu olduğunda bu hayranlığın daha mutfak kapısında başladığını söyleyebiliriz. İnsanın içindeki bir noktaya dokunan bir hayranlık Yusuf'u çoktan sarmıştı, ama o bunun üzerinde durmak istemiyordu.

Telefon çalar, Ayla, arayanın elektrikçi olduğunu düşündüğünden olsa gerek, telefona yanıt vermek istemez, Yusuf

telefonu açar, ama sessizlik vardır. İlk kez telefonun bulunduğu odadaki televizyonu görürüz. O açılmayan televizyonu, üzerine üçgen biçiminde yerleştirilmiş örtüsü ile görürüz. Yusuf annesinden kalan kutuyu açar. Annesini takıları görünür, kutudan sanki çocukluğa ilişkin sıkıntılar yeniden dökülür, Yusuf kutuyu hemen kapatır. Belki de sıkıntılar yeniden saçılmasınlar diye geciktirdi kutuyu açmayı. “Çocuklar kahin değillerdir, ancak ısrarla o önemli varoluşsal soruyu sorarlar: “Şimdi ne yapacağız?” Her yetişkin birçok şeyin yanı sıra çocuklukta yaşanan büyük can sıkıntısını hatırlar ve her çocuğun yaşamı büyük sıkıntı nöbetleriyle kesintiye uğramıştır; ki bu sıkıntı nöbetleri, bir şeylerin başlatıldığı ancak hiçbir şeyin gerçekleşmediği o dönük beklenti durumunu, isteklerin en saçma ve paradoksal olanını, yani arzu isteğini içeren genel bir huzursuzluk duygusunu ifade eder” (Phillips, 1996:88). Çocukluğundaki gibi Yusuf ne yapacağını bilemez, yine Phillips’in deyişi ile “tatsız bir çaresizlik” içindedir (1996: 89) sanki. Seyredildiğini bilmeyen Ayla’nın önerisi ile Birgi’ye gitmek mi? Yoksa İstanbul’a yola koyulmak mı? Birgi’ye gitmek bir bakıma ötekine duyulan gereksinimin kabulüdür. Bir başka deyişle Ayla’nın, dolayısıyla annenin izlencesine girmektir. Belki abartılı olacak ama bağımlı olma/bağımsız olma çatışmasıdır bir bakıma Yusuf’un yaşadığı. Yusuf Ayla’nın izlencesine girerken, yıllar sonra anneye bağımlı olmayı seçtiğini bilir. Ama bu seçiminden ötürü yargılamaz kendisini. Annesi güçlüdür, Yusuf da bu gücü kabul eder. Bu yönüyle filmi, Yusuf’un erginleşmesinin öyküsü olarak okumak da olasıdır. İleride de açıklayacağımız gibi, Yusuf, annenin çizdiği izlenceyi izleyerek, anneden kopacak ve karşı cinse ilgi duyacaktır. Erginleşmede çok önemli bir basamak olan sünneti, evlilik gibi ikinci büyük bir erginleşme ile tamamlayacaktır. Böylece Zehra Anne’nin çerçevelettiği Yusuf’un sünnet fotoğrafının yanına bir başka erginlenme fotoğrafı, evlilik fotoğrafı süsleyecektir. Burada erginleşmenin, yalnızca cinsel olgunlaşmayı değil, ruhsal gelişmeyi, tinsel değişmeyi de içerdiğini vurgulayıp, daha sonra bu konuyu açmak üzere, tekrar yönlendirici Zehra Anne’ye dönebiliriz.

Tıpkı Hitchcock filmlerindeki kadınlar gibi güçlüdür Zehra Anne. “Hitchcock filmlerinde kadınlar güçlüdür, özellikle de ölü

kadınlar. Öylesine güçlüdürler ki, güçsüzleri (genellikle erkekleri, kimi kez de kadınları) mezardan yönetirler (Büker, 2000:109). Zehra Anne de Rebecca gibi dilediğince yaşar ve günü geldiğinde de ölür. Öldükten sonra da yönetebilmek için tüm önlemleri yaşarken almıştır. Oğlu ona aittir, o oğlunun yaşamını yönetebilir. Oğlu da elektrikçiye “babana beni anımsatmak için ‘Zehra’nın Yusuf’ dersin” der. Böylece Ayla’nın karşında bir özne konumu daha vardır: Anneyi Bilinçli Yönlendirici Özne olarak tanımlayabiliriz. Zehra Anne ölmeden çok önce ölümünden sonra gelişecek olayları düzenlemiştir, hem de bilinçli olarak.

Annesinden kalan kutuyu çok da sabırsızlanmadan, kutuyu biraz da bekleterek açar. Belki de Yusuf bu annenin bu bilinçliliğinden de korktuğu için kutuyu hemen kapatır. “Dolap ve dolap rafları, masa ve masa çekmeceleri, kasa ve kasaların çifte duvarı, gizli



ruhsal yaşamın gerçek organlarıdır. Bu “nesneler” ve bunlar ölçüsünde değerlendirilmiş bazı şeyler olmasaydı, iç yaşamımızdaki içtenlik örneklerinden yoksun kalırdık. Bunlar karmaşık nesnelerdir, öznel-nesneler’dir. Bizim gibi, bizimle, bizim için içtenlikleri vardır” (Bachelard, 1996:100). Yusuf’un sorunu da iç yaşamdaki içtenliği yakalayamamak değil mi? Annenin mücevher kutusu özne-nesne ise, Yusuf nasıl ürkmesin? Kendisi özne konumunu ele geçirememişken, bir yitik nesne ediniş arayan özne olamamışken Yusuf kutuyu kapatmasın da ne yapsın? “Şair kasaları açar, kozmik zenginlikleri ince çıdarlı bir kasanın içinde yoğunlaştırır. Kasanın içinde mücevherler ve değerli taşlar varsa, bu bir geçmiş demektir, uzun bir geçmiş, şairin romanlaştıracığı kuşaklar boyunca uzayıp giden bir geçmiş” (Bachelard, 1996:106). Yusuf kutuyu açtığında

izleyici başat olarak inci görür. İnci yananlamsal olarak gözyaşı ise Yusuf acılı geçmişi mi kapatıyor sorusu gelir akıllara. “Kasanın içinde bir ev saklıdır” dediğine de duymuştur belki Bachelard’ın (1996:108).

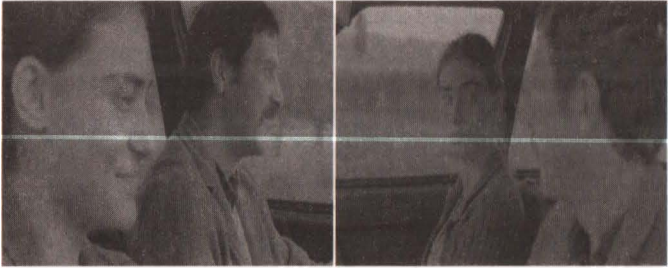
Zehra’nın Yusuf ile Zehra Anne bu evde yaşadılar. “Kimi kez imge çok güçlü, belli belirsizdir, ama bizi etkiler” (Bachelard, 1996:143). Yusuf için doğup büyüdüğü ev belli belirsiz bir imge midir yoksa Yusuf mu onu belirsiz kılmaya çalışır? Yusuf yaşadığı taşra sıkıntısının kaynağı olarak gördüğü eve özgü imgeyi belirsiz kılmaya çalışır. Ama ne denli başardığı kuşku götürür, çünkü başaramadığı için kaçmak, bir an önce İstanbul’ varmak ister. “Çocukluk evini düşleyen bir şair şöyle der” (1996:143): “Gölgem sesli bir deniz kabuğu / Ve şair kendi geçmişi dinliyor / Bedenin gölgesinden oluşan kabuğun içinde.”

“Kimi zaman da imge gücünü, tüm dinginlik mekânlarının eş biçimli etkisinden alır. Böylelikle bizi içine alan her oyuk, her kavuk, dingin bir kabuğa dönüşür” Gaston Puel’den aktaran Bachelard, 1996: 144). Puel bunu basit mutluluk diyor. İşte Yusuf’un da yakalayamadığı bu basit mutluluktur, ama giderek onu fark etmekte, yakalamaya çalışmaktadır. Ayla’nın duaları kabul mü olmaktadır, isminin anlamı gibi, Yusuf’a ışık mı tutar. Evin “hayat” bölümünü süpüren Ayla ile ev özdeşleşmiştir, Yusuf ne yapmalıdır? İlk özdeşleşme nesnesi Zehra Anne ile yaşadığı ilk evrene dönmeli midir? “Evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim ilk evrenimizdir. Ev gerçek bir kozmostur. Sözcüğü tüm anlamlarıyla kaplayan bir kozmos. İçtenlikle bakıldığında en yalın ev bile güzel değil midir?” (Bachelard, 1996: 32). O ilk evrenin içinde erkek ya da kız çocuğun ilk sevgi nesnesi de var, bütünsel varlık oluşturduğu anne o evrenin bir parçası, bütünün içindeki, bütün ile var oluşunu gerçekleştirmiş bir özne. Bachelard eve bu açıdan “birleştirici güç” diyor (1996: 33). Düşünceleri, anıları, düşleri birleştiren bir güç. Film ile bağlantı kurduğumuzda bu yorumlara ekleyecek sözümüz var: Ev, Yusuf için kendi merkezine yolculuk yapmada, ruhuna ulaşmada gerekli olan birincil öge, ikincil öge sessizlik ve sessizliğin içindeki ışık (Ayla).

On Birinci Kesit: Âşıklara Gülümsemek Yakışır

Ayla pencereden dışarı bakar. Bakışının nesnesi belirsizdir. Çünkü az sonra eve çok uzak olmayan bir sokakta Yusuf'un otomobile bindiğini görürüz. Ama yukarıdan baktığı için Ayla Yusuf'u görmüş olabilir. Yusuf otomobile bindikten sonra bir süre durur, sileceklerin kırıldığını fark eder, gülümser. Onun bakışının nesnesi boştur. Çünkü otomobil eve ulaşmak için doğru yoldan ayrılarak sola kıvrılır. Böylece Yusuf'un otomobili park ettiği yerden Ayla'yı görmesinin olanaksız olduğunu anlaşılır. Yusuf evin önüne gelir. Ayla otomobile biner, sileceklerin kırıldığını fark eder. Yusuf Ayla'ya her yeri iyi kilitleyip kilitlenmediğini sorar. Ayla kilitlendiğini söyler. Ayla kırık sileceklere bakar, bu işi kimin yaptığını merak eder. Elektrikçi genç köşeden ansızın çıkar. Onları görür, onlara bakar, Ayla da arkaya bakarak onu izler. Yusuf Ayla'nın bakışını gözler.

Silecekleri yaptırmak için tamircide durduklarında, motosikletle genç erkeğin (elektrikçinin) oralarda dolanacağını bilen Ayla tuvalete gider, böylece “eski sevgilinin” bakışının nesnesi olmaktan kurtulur. Ama Yusuf genç erkeği görür. Gülümser, hoşgörölü bir gülümsemedir bu. Kıskançlık söz konusu değildir. “Âşık olma evresinde genellikle kıskançlık yoktur. Âşık olma evresinde karşımızdaki insanı sevdiğimizi, kendi kişiliği ve özellikleri ile onu arzuladığımızı anlarız. Aynı zamanda kendi önemimizi de kavrarız, çünkü tüm potansiyel değerleri benliğinde saklayan sevgilimiz bizi yüceltmektedir... Hiçbirimiz dünyanın en güzeli ya da en akıllısı olduğumuzu savunmayız ama yine de kendimizi beğeniriz, çünkü içimizde bir değer, vazgeçilmez bir teklğin olduğunu inanırız (Alberoni, 1990: 67). Yusuf kendisinin Ayla için önemli olduğunu çoktan anlamıştır. Ayla ondan bir gece daha kalmasını istediğinde, bir an duraksamadan “peki” demişti. Merkezde uzun yıllar yaşamış, deneyimli bir erkek olarak Yusuf “tek” olduğunun farkındadır.



Ayla tuvaletten gelir, otomobile biner, Yusuf onu seyreder, ilk kez Ayla da seyredilişini seyreder ve seyredildiğini bildiğini göstermek için ya da Yusuf tarafından seyredilmekten hoşlandığı için Yusuf’a döner ve *hafifçe* gülümser. Sanki şunu söyler: “Biliyorum beni seyrediyorsun”. Böylece Yusuf ilk kez yakalanır, başını önüne eğer.

Biz başkalarına bakarken onlar da bize bakmaktadırlar. Bu arada gözler karşılaşabilir ve bu durumda gösterilen tepki ‘gözleri kaçırmak’, kurulan ‘temasa’ son vermektir. ..Eğer bir yabancı ile göz göze gelmiş isek, derhal gözlerimizi onun gözlerinden çekmek, onun özel hayatına karışmak gibi bir niyetimiz

olmadığını belirten en tipik harekettir. Eğer burada söz konusu olan iki yabancidan biri gözlerini diğerinin üzerinden ayırmamakta ısrar ederse, ikincisi çok utanacak ya da öfkelenecektir. Üzerine dikilmiş bu gözlerden kurtulmak için mümkünse yer değiştirecektir.... İki yabancı bakışmakta kararlı iseler, birbirlerine aynı anda değil, aralıklı olarak süzerler. Yani bir bakmazken öbürü onu süzer, sonra o gözlerini indirir, diğeri onu süzer. Bu gibi durumlarda, iki taraftan biri diğerini çekici buluyorsa, bu süzüşmeler sırasında ikinci kez göz göze geldiklerinde, *hafifçe* gülümser. Bakışmalar sürdüğüne göre, gülümseme de büyük olasılıkla beklenen tepkiyi yaratacak, karşı taraf da gülümseyecektir. Bu ilerde daha da yakınlaşabilecekleri anlamına gelir (Morris, 1980:86-87).

Mulvey'e göre film olası hazlar sunar. Seyretmek (bakmak) haz verir ama seyredilmenin de bir hazzı vardır. Bu gözetlemecilik, Freud'a göre cinselliği oluşturan güdülerden biridir. Ama bakan (kuşkusuz genellikle erkektir) etkindir, bakışın sahibidir. Bakış yolu ile erkek bir başkasını (kadını) cinsel uyarım aracına dönüştürebilir. Bakmadaki haz etkin/erkek/, edilgin/kadın arasında bölünür. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, *bakıla-sı-lık* (*to-be-looked-at-ness*) iletisini verirler ve güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleri ile aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilendirler (Mulvey, 1993:19-20).

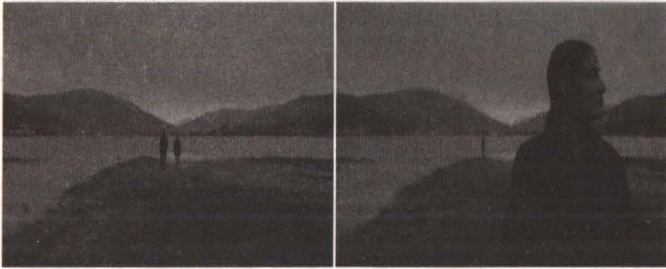
Yusuf'un bakışının nesnesi olmayı "başaran" Ayla görsel etki ve teşhircilik için kodlanmış bir dış görünüme sahip değildir. Bu görünüme sahip olan kadın filmin başında Yusuf'un dükkânına bir armağan almak için gelmişti, ama tam da Mulvey'in deyişi ile tüm *bakıla-sı-lık* özelliklerine karşın Yusuf'un ilgisini çekmemiştir. Böylece merkez (İstanbul'un) erotizm, çevrenin (Tire'nin) romantik aşk vaat ettiğini söyleyebiliriz. Aileden kopan Yusuf yeniden yanında bir akraba Kız ile Gölcük, Birgi yollarına düşmüştür bir kez.

Seks aileden kopuşsa, aşk da geri dönüştür; her zaman bir dönüş yolculuğu için alınan tek istikametli bir bilettir. Kişisel yakınlıklar alanında gerçekleşen bu mucize, psikanaliz açısından, ilk duygusal etkilenmemizin yansımasıdır. Tüm zihni kaplayıp etkisine alan bu durum, en dolaysız, araçsız haliyle hatırlamadır, biricik olma duygusudur, geçmişin esrarengiz

işaretleridir. Yaşanan bu yeni deneyim, daha doğrusu tekrar uyanan bu deneyim-böyle dönüştürücü deneyimleri mümkün kılan-çocukluğa ilişkin bilgi ve arzuları kapsar (Phillips,1997:66).

Phillips'e göre âşık olma olgusu bir "anımsatıcı", Yusuf çocukluğunu, taşrayı, aşkı, Gölcük'ü, daha önce sevdiklerini anımsayarak dönüştür. Anımsadıkları *her ne iseler öyle olmayı* sunarlar.

Ayla da kodlanmış bir görünüşü değil, *her ne ise öyle olmayı* sunar. İlk kez otomobilde seyredildiğini fark eder, seyredene Berger'in deyişi ile dişiliği sunan nazlı bir bakışla bakmaz, öylece gülümser. Yusuf'un, onu ensesinden seyrettiği yakın çekimlerin de erotik olduğu söylenemez. "Bacakların (örneğin Marlene Dietrich'inkiler) ya da yüzün (Greta Garbo) alışılmış yakın çekimleri, anlatıya farklı bir erotizm katar. Rönesans uzamını, anlatının gereksindiği derinlik yanılsamasını yok eder; perdeye gerçekmiş gibilik kazandırmaktan çok, bir düzlük, çekilip çıkarılmışlık ya da ikon niteliği verir" (Mulvey, 1993:21). Oysa Ayla'nın ensesi fazlasıyla gerçek gibidir, ikonik özellik taşıdığı söylenemez. Teşhirci nesneye dönüşmeyen Ayla *Bilinçsiz Yönlendirici Özne* konumunu bırakmaz.



Yusuf'a Birgi'ye neden Gölcük üzerinden gittiğini sorar. Yusuf bu yolun daha kısa olduğunu söyler. Ayla onu çok beklediklerini, Zehra Anne'nin, birlikte Gölcük'e gitmek için ne hayaller kurduğunu anlatır. Ayla "sen" dilini kullanarak çatışma ortamı yaratır. "Zehra annem beni Gölcük'e götürecekti. Sizi bekledik. Gelcem diyip gelmediniz." Ayla, son cümleyi, Yusuf'a bakarak

sitem eder gibi söyler. “Ben” üzerinden kurulan söylemlerde karşıdaki bireyi suçlamadan sorunu çözmek olanaklıdır. Kişi kendisinde oluşan duygu, düşünce ve davranış biçimini açıklayarak sorunu dile getirirse, çatışma ortamını yaratmamış olur. Örneğin: “Gelmediğiniz için üzıldüm. Bizi özlemediğinizi düşündüm. Zehra Anne ile bütün gece tek sözcük etmeden oturduk.” Böylesi bir söylem “çok bekledik gelmediniz” türü sitemden çok farklıdır kuşkusuz. Sonunda Ayla insafa gelir. “Geleceğim” demesine karşın gelmeyen Yusuf’un sitemlerin altında ezildiğini düşünerek Ayla, önce “Gölcük’ü severmişsiniz” sorusuyla, sonra da bir atmaca avı öyküsü ile konuyu değiştirir. Yusuf’un “Severdim” yanıtı üzerine, Zehra Anneyle birlikte planladıkları başka bir geziden söz eder: “Bozdağ’a bile çıkarız derdi. Dünya gözüyle.” Yutkunur ve devam eder: “Kısmet değilmiş.” Kendi sitemini, kendisi yatıştırır Ayla adeta. Kamera, yüksek bir açıdan, dağların arasından yolda ilerleyen otomobili gösterir, Yusuf da dikiz aynasından Ayla’ya bakar. Az sonra Ayla, “Atmaca, atmaca var!” diye bağırır. Sanki az evvelki çekim, yükseklerden uçan atmacanın bakış açısından çekilmiştir. Zehra Anne’nin tanık olduğu, tuttuğu avı (yılanı) bırakıveren atmacadan söz ederek, Ayla “atmaca” olmaktan vazgeçer. Yusuf’u serbest bırakır, “saldırılara” son verir. Ayla’nın konumunu değerlendirirken onun “elçi” olduğunu unutmamamız gerekir. O anlatıcı değil, Zehra Anne’nin “elçi”si, onun adına konuşuyor, kurban kesilmesi gerektiğini söylüyor. Ama o, “ikili iletişimde kadınların daha çok dinlediği, erkeklerin ise konuştuğu” (Tanen, 1996: 11) bilgisini doğrularcasına Yusuf’u dinliyor, eğer Yusuf konuşursa tabii. Belki de Yusuf, “sessizliğin de başatlık” sağlayabildiğini biliyordur (Tannen, 1996: 56). Ama biz, Ayla’nın Zehra Anne’yi dinlediğine de eminiz. Ayla bu durumda kendi adına “konuşan özne” değil. Zehra Anne adına konuşuyor. Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988) adlı kitabında bu durumu şöyle yorumluyor:

... Ses, konuşan öznenin varlığıyla eşitlendiğinde, tanımlandığında, yalnızca seslere değil, aynı zamanda burada ve şimdi anlamına da bir imgesel güç verir. Bu gösteren ile gösterilen arasındaki boşluğun kapanması anlamına gelir. Daha önemlisi, Batılı metafizikçilerin konuşmanın, konuşanın içsel

özünü ifade edebileceği, onun bir parçası olduğu yanılışmasını besledikleri tartışmasıdır. Bu, konuşma öznesini, konuşan özne olarak aynı ontolojik uzama yerleştirir ki, önceki, daha sonrakinin doğal sonucu olarak görülür. Böylece sinematik seslerin kurmaca özgünlüğü, yalnızca hazır bulunmaya, varlığa değil, öz-varlığa da inancı geliştirebilir. (43).

Duyduğumuz sesler, Ayla'nın ağzından çıkar ve boşluk bırakmaz izleyiciye. Perdede izlediğimiz görüntü ile ses, aynı yerde bulunduğundan, gerçekten konuşanın Ayla olduğunu düşünürüz. Ancak o, kendi adına konuşmaz. Tümcelerindeki, “istedik”, “bekledik”, “düşündük” fiilleri, tümcenin öznesinin tekil değil, çoğul olduğunu vurgular. Ayla'nın sesi, alan-dışındaki Zehra Anne'yi imler. Bu, olsa olsa alan-dışındaki annenin sesidir. Ama sesin kaynağını perdede gördüğümüz için, Bonitzer'in söylediği anlamda “tedirgin edici” bir ses değildir bu, çünkü “mutlak olarak belirsiz bir yerden gelen dış ses” (2007: 28) değildir.

“Frenklerin ‘nostalgia’ dedikleri daüssıla duygusu olmasaydı, herhalde yaşadığımız sözde modern hayat büsbütün cehenneme dönerdi. Aslında geçmiş i özlemek bir sağlık alametidir; bana öyle geliyor ki, hafıza geçmiş i eleyip süzerek sadece güzelliklerden ibaret bir masal iklimi haline getiren ve iç dengemizi sağlayan ayrı bir mekanizmaya sahip” (Ayvazoğlu, 1997: 44). Yusuf “masal iklimini” mi aramaya gidiyor? Yusuf'un masal iklimini aramaya gittiği söylenemez. Atmaca ve avı üzerine konuşmadan önce Ayla'nın “Gölcük'ü çok severmişsiniz” cümlesine karşılık ve Yusuf'un “severdim” ile verdiği yanıt, Yusuf'un nostalji duygusundan uzak olduğunu vurgular. Böylece Yusuf sevgi, nefret ilişkilerini geçmiş te bıraktığını vurgular. *Yumurta*, Yusuf'un doğup büyüdüğü kasabasına, çocukluğuna, kendisine yolculuğunu anlatan bir film olsa da nostalji filmi olarak değerlendirilemez. Son dönem Türk sinemasında eve, taşraya dönüşü konu edinen filmlerle karşılaştırıldığında da *Yumurta*'nın nostalji içermediğini söylemek olanaklıdır. Yusuf, “eski geçmiş günler” nostaljisiyle yitirilen saflığın, doğallığın peşinde de değildir. Elbette geçmiş i, geçmiş te yapıp ettiklerini değerlendirir, ancak ona sorulduğunda. Daha önce eski sevgili Gül'ün “Tire'den başka bir yerde yaşamam derdin”

anımsatmasına şiddetle karşı çıksa da, şimdi Ayla'nın sorusuna böyle bir tepkide bulunmaz. Dengesiz iniş çıkışlar yapmaz. Üstelik film, geçmişle şimdiyi, bu iki zamansal mesafenin yüklendikleri duygu durumlarını karşılaştırmaz. Bu nedenle de filmde bir sükûn ve sessizlik ve denge halinin başat olduğu görülür.



Bu sessizlik hali, Yusuf ve Ayla, yaşlı teyzelere (Hacer ve Günsel) geldiklerinde dağılır, sessizliğin yerini neşe alır. İki yaşlı teyzeye geldiklerinde, yaşlı kadınların tavırları, yaşlılıktan, bellek kaybından ötürü olayları yanlış anlamaları ve yorumlamaları sevinç ve neşe yaratır. Ama bu neşe, nostalji filmlerindeki gibi bir neşe değildir. Geçmişte, çocuklukta bırakılan ve tekrar karşılaşıldığında insana mutluluk veren bir yerle, durumla karşılaşmaktan kaynaklanmaz buradaki neşe. Daha çok kişisel bir neşedir bu, belki de yaşlı teyzelerin onları evli saymasından doğan bir neşedir. Evlilik düşüncesi, onların durağanlığını (hüzün olarak adlandırmak zor bu hali), sessizlikleri askıya alır. Filmin en neşeli bölümüdür bu sahneler. Nostalji filmlerinde de bu neşeyi de yaratan çoğu kez mahallenin renkli insanları değil midir? Ama teyzelere karşın filmin nostalji filmi olmadığını söylüyoruz kuşkusuz. Filmin bu kesitinde akraba ortamından iki yaşlı teyze yaşamlarına girer ve onlara (daha doğrusu Zehra Anne'ye) düğünü habersiz yaptığı için sitem ederler ve çocukları olup olmadığını sorarlar. Ayla, gerçeği anlatmaya çalışsa da, teyzeler hiç orali olmadıkları gibi, kendi dünyalarında yaşarlar. Günsel teyzenin Yusuf'a sorduğu soru, anlatıda başka bir neşeli anı oluşturur.

Günsel Teyze: *Sigaran var mı oğlum?*

Yusuf: *İçmiyorum, bıraktım.*

Günsel Teyze: *Sigara bırakılır mı heç? Sen n'apıyon?*



Bu teyzeler, sigara içmenin zararlı olduğunu söyleyen büyüklere hiç mi hiç benzemezler. Yaşamın tadını çıkarmaktan yana görünürler. Bu yüzden Yusuf'un sigarayı bırakmasına şaşırırlar ve Ayla'ya gezmesini öğütlerler: “Biz hiçbir şey görmedik, bilmedik. Gez gızım gez. Biz kaldık buralarda, siz gezin.” Yemeyi, içmeyi, gezmeyi, kısaca yaşamdan haz almayı öğütleyen bu konuşmalar, geçmişe değil, tam tersine şu an'a aittir, ana odaklanmayı anlatır. Nostaljiye yer yoktur. Böylece film geçmişteki “cennete” değil, an'a ve geleceğe odaklanır. Yusuf, denge ve sükûnu yakalamak üzeredir. Bunu Ayla'nın “el vermesi” ile gerçekleştirecektir, ama Yusuf'un gerçekleştireceği şey çocukluğa özgü bir masumiyeti yakalamak olmayacaktır.

Benjamin sanki Yusuf için söylemiş: “Uyku bedensel gevşemenin doruğuysa eğer, can sıkıntısı zihinsel gevşemenin doruğudur Deneyim yumurtası üstünde kuluçkaya yatan bir hayal kuşudur can sıkıntısı. Yapraklardaki küçücük bir hışırtı onu kaçırmaya yeter” (2006: 84). Annenin ölümü, Cevdet ve Gül ile karşılaşma ve tüm yaşanan sıkıntılar doruğa ulaştığında “düşüş” başlar. Yaşlı teyzelerin bahçelerinde, ağaçların yapraklarının hışırtısını dinleyerek içilen çay, deneyim yumurtasındaki sıkıntıyı alıp götürür.

Yaşlı teyzelerin yalnız, ama güçlü halleri, taşranın ölümcül sessizliğini bozar. Filmin de sükûnetini askıya alan teyzelerin gücü, “yalnız, ölüme terk edilmiş, hüznü dolu taşra” imgesini de değiştirir. Evet, teyzeleri bekleyen şey ölümdür, ama sıranın şimdi onlara

gelmediği açıktır. Ayrıca yaşlılık ve oyun arasında kurulan ilişki, *Mayıs Sıkıntısı*'ni anımsatır. Oyuna en yakın olanlar çocuklar ve yaşlılardır. Ama bu sahnede önemli olan “oyunu” Yusuf’un yaratmasıdır. Ayla çay ikram ederken teyzeler gelinin (Ayla’nın) güzel olduğunu söylerler. Ayla onlardan olduğunu, Rahmi Dayı’nın torunu olduğunu anlatmaya çalışır. Açıkçası “oyun” kurmaz. Rahmi Dayı’nın nasıl olduğunu soran teyzelere Yusuf: “İyi, iyi” der. Böylece Yusuf “oyun” kurar. Sonra da çocukları olup olmadığını soran teyzelere, Yusuf yeni evlendiklerini, henüz çocuklarının olmadığını söyler. Teyzeler yeni evlilere ev yapımı reçel, vb. verirler. Yusuf ile Ayla bakışıp gülüşürler, ama öte yandan evli bir çift gibi verilenleri alıp çıkarlar. Böylece Ayla da “oyuna” katılmış olur. Yusuf, onların karşılığı olarak bir miktar parayı, teyzeler görmeden, kapının yanında asılı önlüğe sıkıştırır. Yaşlı teyzelere doğrudan verecek olsa, onların bu parayı reddedeceklerini bilir ne de olsa. Yavaş yavaş, yaşamsal bağlarını kurar.

Yusuf ile Ayla, otomobilde yeni evli çift ya da sevgili gibi bakışıp gülerler. Yusuf Ayla’ya üniversite için hangi bölümleri düşündüğünü sorar. Ayla dış tekniksellik, muhasebe, hemşirelik, otelcilik gibi birbiri ile pek de ilgisi olmayan bölümleri sıralar. Çok genel bir yanıt alsa da Yusuf çok özel bir sorar. Bu soru, önceki kesitlerde tanımladığımız gibi “iletinin göndergesinin iletişimin kendisi” (Kıran, 2001: 93) olduğu ilgi, ilişki işlevidir. Filmde çoğunlukla sessiz kalan ve Ayla’nın çabasıyla iletişime katılan Yusuf, bu kez kendisi bu işlevi yerine getirir. Onun sorduğu soru, öteki-yönelimlidir. Jennifer Coates, öteki yönelimli soruların, konuşmacıdan çok, adres yönelimli olduğunu, diğerlerini konuşmaya çağırdığını söyler. Yazara göre bu tür sorular, konular geliştirmek, hikâyeler üretmek gibi sohbetin sürdürülmesiyle ilişkilidirler (1996: 201). Yusuf, Ayla’nın hikâyesini dinlemek ister. Önce puan tutturmanın önemli olduğunu söyler Ayla. Puana göre bir bölüm seçeceğini vurgular. Birbirimizi tanımanın en kolay yolu da ilişki işlevi olarak tanımlayabileceğimiz soruları birbirimize sormak değil mi? “Birbirimizi tanımakla uğraşıyor olmasak, bir araya geldiğimizde ne yapıyor olacaktık? Bunu ifade etmenin bir başka yolu (cevaplanabilir) soruların olmadığı bir buluşma ya da ilişki tasavvur etmektir” (Phillips, 1997: 69). “Cevaplanabilir” sorular ve bu sorulara veriler yanıtlar onları birbirlerine yaklaştırır. *Dördüncü*

Kesit: Kasabanın Ruhuna Yolculuk bölümünde söz ettiğimiz gibi bir başka ön koşul vardır, o da doğayı duyumsamaktır. Hem de tek bir çınar ağacını aşarak, tümüyle, bütünüyle ona nüfus etmektir.

Sisli akşam saatlerinde Birgi'ye varırlar, ama sürünün gece otlığa gittiğini öğrenirler. Yusuf “cevaplanabilir” bir soru sorar:

Yusuf: *Seni Gölcük'e götüreyim mi?*

Ayla: *Gölcük'e mi? Götür!*



Ayla, öyle bir “GÖTÜR” yanıtı verir ki, bu sanki Yusuf ona evlenme teklif etmiş de, onun da “EVET” yanıtı vermesine benzer. Yusuf ve Ayla, geride bıraktıkları yaşlı teyzeler gibi, yaşamdan haz almak için kendilerini koyuverirler. Yusuf bir gece de daha İstanbul'a gitmemeyi göze alır. Kurban alacağı sürünün otlığa gitmesi bir bakıma caydırıcıdır, ama Yusuf artık açıkça itiraf etmese de kurban geleneğine inanmaktadır. Daha sonra Girard'a dayanarak yeniden değineceğimiz gibi söz konusu olan kurban bunalımıdır. “*Kurban bunalımı* kirli şiddet ile arındırıcı şiddet arasındaki farkın yitirilmesi. Bu fark yitirildiğinde artık arınma olanağı kalmamıştır” (vurgulama Girard'ın, 2003: 66). Böylece Yusuf bağlamında düşündüğümüzde duygusal şiddet davranışlara egemen olur. Örneğin Yusuf'un, Ayla'nın tüm ısrarlarına karşı onu yalnız bırakmayı göze alarak İstanbul'a dönme konusunda kararlı olması. Ayla baş sağlığına gelen komşularla otururken Yusuf'un merdivenlerden inmesi ve evden İstanbul'a gitmek üzere dışarı çıkması. Cevdet'e rastlamasaydı, Ayla'ya veda etmeden gidecekti. Girard'a göre “kurban bunalımını bir farklılıklar bunalımı olarak,

yani bütünü itibariyle kültürel düzenin bunalımı olarak tanımlamak gerekiyor. Gerçekten de kültürel düzen, düzenlenmiş bir farklılıklar sisteminden başka bir şey değildir. Bireylere ‘kimlik’lerini veren, kendilerini başkalarına göre konumlandırmalarını sağlayan bu farklılıklardır” (2003: 67).



Gölcük, sislerin arasından düşsel bir görünüme bürünerek çıkar karşılarına. İkisinin de bakışının nesnesi olmayı başarır. Birbirlerine uzak olan iki kıyı sanki yaklaşmayı istemişler de çok da başaramamışlar gibidir, oldukça iyi bir kavis çizmişler buluşmak için, aralarındaki uzaklığı oldukça daraltmışlar, ama kavuşamamışlar, işte tam da o noktada dururlar ve göle bakarlar. Ayla daha sonra izleyiciye doğru yürür, Yusuf’un son bir kez daha göle yöneldiği görülür. Bir süre daha suya bakan Yusuf da izleyiciye doğru döner. Yalnızca göl vardır artık. Göl uçsuz bucaksız değildir, ama gölü çevreleyen dağlar sonsuza kadar uzanır.

Sisli bir “manzara fotoğraf” karşısında kalır izleyici. Kameranin devinimi neredeyse yok denecek kadar az, her ana sinema salonunda olduğumuzu unutabiliriz. Fotoğraf sergisindeyiz, manzara fotoğrafları sergileniyor. Manzara resimlerini de anımsamamız olanaklı, ama manzara tablolarında boyanın oluşturduğu “kalınlığı” tutuvercekmiş gibi olur insan. Tabloya dokunduğumuzda bu “kalınlığı” duyumsarız. Filmi “tutamayız”, gerçeklik izlenimini böylesine yetkin bir biçimde yaratan film ona dokunamayacağımız kadar “yalan” söyler. Bazın yalnızca fotoğrafın ortalama benzerliğinin üzerinde, nesnenin bir modelini sunabileceğini pek çok kez yineler

(1967: 18). “Sinema ekranı bir tablonun çerçevesi gibi değil, olayın bir parçasını gösteren bir dış kenarlık gibi işlev görür. Tablo uzamı çerçevesinin içinde toplar, perdenin dış kenarlığı ise, bir kısmını gösterdiği gerçekliğin sonsuz evrenine açılır. Tablo merkeze, perde ise merkezkaçı dayanan uzamlar sunarlar” (Bazin, 1967: 165-166). Tablo bu durumda çerçevesinin dışında kendisi ile özdeş bir doğa olduğu konusunda güvence vermez, ama fotoğraf bu konuda güvence verir. Fakat var olduğu konusunda güvence verilen alan, izleyicinin görüş acısına sunulmaz. Kör alan olarak kalır. Sisli bir Gölcük akşamında Yusuf ile Ayla’yı gösteren “fotoğraf” durağandır, kamera yerinden oynamaz, yalnızca oyuncular devinir. Kamera çok yavaşça kaydığında da kör görsel alana eklenen kör alan en alt düzeye iner, ama bu görüntüde kamera yalnızca durur. Bu sisli Gölcük manzarası *bir* tablonun da nesnesi olabilirdi.

Öyleyse manzara tablolarının genel özelliklerine bakalım: göl ya da akarsu, orman ya da ağaç ya da ağaçlar, dağ (karlı ya da bulutlara bürünmüş), yol (genellikle patika), gökyüzü (açık ya da bulutlu) hayvan (at, kuzu, vb), kulübe, çevreyi kaplayan sis³¹. Ülkemizde çok sık görülen yeniden çoğaltım ya da niteliksiz tablolar ise, yukarıdaki özelliklere ek olarak, otlayan sürüyü sunuyor. Bu tür tablo ya da fotoğraflara, yaşamın her alanında rastlamak olanaklı. Örneğin ucuz kebabçılarda, istasyon civarında konumlanan lokantalarda bu tablolara sıkça rastlarız. İşte bu klişeden, Gölcük fotoğrafını ayıran şey;

(fotoğraf enstantanesi ile klişe/ kitch olarak kitlesel görüntüyü ayıran şey), üretimle tüketim arasındaki farktır. Klişelere ‘kremalı pasta’ denmesi boşuna değil. Kremalı pasta, deyimini iki anlamında da sıradan görüntüdür: tekrara doymuş *gag*’tır, basmakalıplığın ta kendisidir, ama her şeyden önce sinemanın birincil, deyim yerindeyse arkaik, ama her zaman işleyen hareket etkisidir. Bilindiği gibi sinemada kremalı pastalar yenmek için yapılmaz: eğer *‘the prof of the pudding is in the eating* (pudingin kanıtı yenmesindedir) ise, kremalı pastanın varlığının kanıtı, birinin suratına patlamasındadır (Bonitzer, 2006: 129).

³¹ Bu özelliklere Anders Monsen, Askevold ile A Maria Becket’in tabloları bağlamında ulaşılmıştır.

Yumurta'daki "manzara" klişe ögesini içermez, otlayan sürü ve akarsu görüntüsü ile kendisini kremalı pasta gibi görünür kılmaz.



Bu tür tablo-planlar Bonitzer'e göre "izleyicinin kültürel bir ön hazırlığını gerektirir, okumaya, şifre çözmeye bir çağrı da içerir. Tabloların ise şifresi çözülebilir nitelikte olmayabilir. Tablo yalnızca görülmek için yapılmış olabilir" (2006: 135). Deleuze'un zaman-imge kavrayışına uyan bu görüntüler, Carl Wall'ın söylediği gibi "görülüp işitilebildiği gibi okunur" (2004). Tümüyle görsel ve sessel bir durum karşısındayızdır. Deleuze de imgenin bu konumunu, "görülebildiği gibi, okunması gereken bir görsel imge olan, *lectosign*"³² (2000: 135) kavramıyla açıklıyor. Kurbanlık koçlardan yoksun olan bu tablo-planı seyrederken kamera kaymadığı için göz kaymak ister, ama Ayla izleyiciye doğru yürür, giderek yaklaşır, böylece izleyicinin bakışı kilitlenir. Göz kaydırma yapamaz, Ayla'ya odaklanırken uzaktaki Yusuf'u göz ucu ile görür.

³² *Lectosign* Deleuze'un önerdiği kavramlardan biridir. Perdede görülen imge, yalnızca görsel değildir, işitilerek de, kavranılması gereken bir kavramdır artık. "Ancak Deleuze, imgenin okunması gerektiğini söylerken, basit anlamda imgenin yorumlanması gerektiğini, onun kodlanmış bir iletişim biçimi ya da metin olduğunu söylemek istemez. İmgeyi okumak, daha çok, görüntü ve sesin içsel ilişkileri aracılığıyla üretilmiş zaman imgesinin gücünün ya da boyutunun kavranmasıdır. Deleuze, *lectosign* kavramını, daha genel anlamda sinematik ses ve görüntü ilişkilerine gönderme yapmak için kullanır" (Bogue, 2003: 183).

Hareket yoktur ve sanki yalnızca sükûn vardır. İçten içe devinen gözle görülmez. Yalnızca Ayla hareket eder.

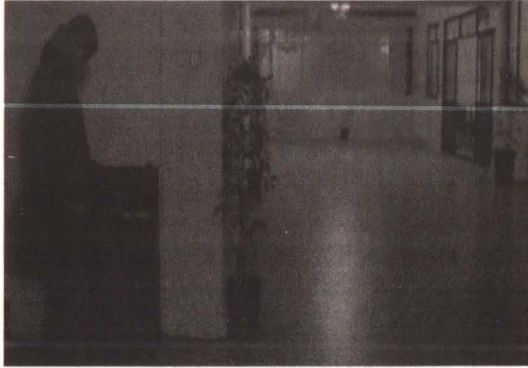
Bu durum “Godard’ın *Passion*’unda, kısmen canlı tablolar olarak yeniden kurulan romantik ya da barok tablolar, kameranın ya da bizzat modellerin (yerlerinde duramayan, titreyen ya da zorunlu hareketsizliklerine isyan eden modellerin) şiddetli hareketleri tarafından sarsılırlar, yarılırlar, parçalanırlar. Sanki sinema ile resim mücadele etmekte, dövüşmektedir. Planın hareketi ile tablonun hareketsizliği arasında kaydedilmiş bu farkın, bu belirgin farkın kopmanın bir adı vardır: diyalojizm. Tablo-plan’ın işlevi *diyalojiktir*.³³ Çift yanlılık, iki sesli söylem, yukarının (resim) ve aşağıının (sinema), hareketin (plan) ve hareketsizliğin (tablo) istikrarsız karışımı” (Bonitzer, 2006: 131). Kuramcı buna “kültürel göz kırpması” diyor. Bu etki kuşkusuz reklamı yapılan ürüne değer katmak için bir tablonun kullanılmasından çok farklı bir şey. (Örneğin Mona Lisa tablosu ülkemizde de bir reklamda kullanıldı.) *Yumurda*’daki manzara “plan-tabloları”, Bonitzer’in sözünü ettiği iki yaklaşıma da girmiyor, çünkü ünlü bir tablodan yola çıkmıyor, otlayan sürüsü ile “kremalı pastaya” dönüştürülmüş olanı üst düzeye taşıyor. Kebapçıda rastlayabileceğimiz kadar genel olanı, görme için üretileni, okuma için olana dönüştürüyor. Tüketim, pudingin yenmesi biçiminde olabilir. Bunu da “okuma” olarak nitelendirebiliriz. *Yumurda* klişe olanı dönüştürürken yorumu da içinde barındırır. Bu yoruma kulak vermek, gönül gözüyle dinlemek gerek.

³³ Bakhtinci bir kavram olan *diyalojizm*, çok dillilik olarak anlaşılır. Bakhtin’a göre “diyalojik ilişkiler, söylem iletişiminde her tür sözce arasındaki ilişkilerdir” (2001: 353. Diyaloji, diyalojik, söyüşisel olarak tanımlanabilir.

On İkinci Kesit: Yakında Düğün var!

Yusuf otelde kayıt yaptırır. Ayla duvarlardaki fotoğraflara bakar. Yusuf, Ayla'ya odasının anahtarını verir, yemek yemesini söyler. Ayla oteli keşfetmeyi yeğler, bilardo topuna bir vuruş arnağan eder, ayakkabılarını parlatır. Merdivenleri çıkar, koridordan gelin ve damat geçer, düğünün sesini izleyerek kalabalığın arasına usulca girer. Merkezde Çerkez oyunu oynayan bir çift vardır, Ayla'nın gözleri artık kameranın gözüdür, onları gözleri ile izler, ama bakışı yön değiştirir, oynayanların dışında, bir seyirlik nesne daha vardır, Ayla cesaretle ona bakar, Yusuf'u bulur. Yusuf, Ayla'nın bakışının nesnesidir artık. Ayla bir kez daha Yusuf'a bakar, Yusuf *hafifçe* gülümser. Kesme.

Kurban kesimi öncesinde tragedyalarda kurban suçlayıcı sözcüklerle öldürülmektedir. Bu sataşmalar fiziksel darbelerle son bulabilir. Hayvana vurmak meşrulaştırılır. Fiziksel şiddetin nesnesi genellikle üreme organlarıdır. Cinsel organa vurulması kuşkusuz çok da nedensiz değil. “Tıpkı Oidipus gibi hayvan da baba katli ve *ensestle* suçlanmaktadır” (Girard, 2003: 138). Kurban kesimi öncesi bir taklit “savaş” ya da şiddet var, ama filmde kurban kesiminin hemen öncesinde taklit “düğün” var. Böylece tüm geleneksel (olumsuz) edimler, filmde olumluya dönüşüyor, kötücül olan iyi ile yer değiştiriyor. Düğün, bir tür erken anlatım, düğünden bir kesiti, tam da dansın olduğu bölümü izliyoruz. Öyleyse yalnızca dans var! Düğün de kendiliğinden eğlencenin düzenlenmiş biçimi değil mi? Dansı seyreden ve birbirlerini bakışın nesnesi yapan yalnızca iki kişi var salonda: Ayla ile Yusuf. Yusuf “düzenlenmiş” olana alışkın değil, o yaşamı dilediğince “tüketmeye” çalışıyordu, ama Ayla ile öyle olmayacak. Düğündeki dans, kurban kesimi öncesindeki “ayın”e dönüşüyor. Yusuf’u düzenlenmiş olana, geleneğe alıştırıyor.



Kesme. Otel odasının buğulu camı görmeyi engeller, Yusuf camın buğusunu siler, böylece silinen bölümden Yusuf’un gözü ile “kısmi gerçeklik” görünür olur. Yusuf bahçede dolaşmakta olan Ayla’yı seyreder. Görüntüde başat olan otelin bahçesinin taşlığıdır, ilerde bir ağaç görünür tek başına, Ayla ağaca doğru yürür, giderek küçülür. Ayla neredeyse taşlığın kenarındaki siyah bir lekeye dönüşür. Bu onun yalnızlığını çağırıştırır. Kesme. Ayla’nın sırtı otele

dönüktür. Önce sağa bakar, sonra başını çaresizce öne eğer, sonra sola bakar, yeniden sağa döner, sanki otel odasından seyredilip edilmediğini anlamak istercesine, sağa iyice döner ve otele (Yusuf'a) bakar, Ayla, Yusuf'u bakışının nesnesi yapmak ister gibidir, ama kendisi, hem izleyicinin hem de Yusuf'un bakışının nesnesi olur soğuktan kızarmış burnu ile.



Barthes'a göre fotoğrafta “*punctum* birçok zaman bir ayrıntı, yani bir nesne parçasıdır” (1992: 51) ya da izleyiciyi “çeken ve üzen ayrıntıdır” (1992: 48). Ona göre *punctum* izleyiciyi delen şeydir. William Klein New York'ta Küçük İtalya'nın çocuklarını fotoğraflamış (1954), hepsi çok dokunaklı, eğlenceli, ama Barthes'ın inatla gördüğü şey, bir çocuğun bozuk dişleri (1992: 51). Yukarıda sözü edilen görüntüde bu kitabın yazarlarının inatla gördüğü şey, Ayla'nın kızarmış burnudur. Kızarmış burun bizi “deliyor”, *punctum* olarak burun ilgimizi çekiyor, Ayla'ya şefkat duymamıza yol açıyor. Bu noktada Barthes'ın *studium/punctum* ayrımını açmak istiyoruz. Kuramcıya göre bilgi ve kültürümüzün açık bir uzantısı olarak fotoğrafa baktığımızda, fotoğrafa ilişkin duygularımız ahlâki ve politik bir kültürün akılcı aracılığını şart koşar. Fotoğraf üzerine duygularımız belirli bir eğitimden kaynaklanır. Bu durumu açıklamak için Fransızca bir sözcük bulamayan yazar, Latince'den *studium* sözcüğünü seçer. Bir fotoğraf ile ilgilenmemizin kaynağı *studium* ile olur. Çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere kültürel olarak katılırız (1992: 34-35). İkinci öge ise “bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır”. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan izi anlatan bir sözcük var: Bu sözcük benim durumuma daha da iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük

delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar: Bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer *nokta*dır. O halde *studium*'u bozacak olan bu ikinci öğeye *punctum* demeliyim (1992: 35). Ayla'nın kızarmış burnu gerçekten görüntünün 'ok'u gibidir, burun 'yaralıdır'. Çünkü doğal rengini koruyamamıştır. Öte yandan yine Barthes, *studium*'un kodlanmış, *punctum*'un ise kodlanmamış olduğunu söyler *Punctum* için "isimlendirebildiğim bir şey beni gerçek anlamıyla delemmez" (1992: 59) der. Ayla'nın burnu ağlamaktan kızarmış olabilir mi? Çünkü onu filmin başka bir bölümünde, arkadaşı ile yurttaki yaşam üzerine konuştuğu kesitte, içini çekerken bulduk. Ağlayarak bir şeyler anlattığını gördük, ama sonra sözü arkadaşına bıraktı. Az önce arkadaşına ağlayarak ne anlattığını duymadık. Ayla, Yusuf onunla yeteri kadar ilgilenmediği için ağlıyor olabilir. Ayla'nın burnu soğuktan kızarmış olabilir Ayla sabah ayazında üşümüştür belki de. Sağa sola bakındığına göre Yusuf'u mu görmeyi bekliyor?

Bu görüntüde kodlanmış olan (*studium*), Ayla'nın beton taşlıkta küçülmesidir. Karşıdaki ağaç gibi betonun bir parçası olmasıdır, ansızın kendimizi Antonioni filminde buluruz. Betonun içinde küçülen kadını üretenlerle tüketenler buluşuverir. Ayla'nın yalnızlığı kodlanmıştır. Bir ayrıntı olarak kızarmış burun izleyiciyi "deler". Deler delmesine, ama izleyici olarak onu tam anlamıyla okuyamayız. Görüntü haykırmaz, sadece yaralar. Bizi izleyici olarak yaramızla baş başa bırakır.

Punctum'u algılamamız için Barthes gözlerimizi kapamamızı ön koşul olarak ileri sürer, zaten orada olmasına karşın eklenen bir şey olarak *punctum*'u algılamamız için zamana gereksinimimiz var (1992: 63). Bunun sinema salonunda yapmanın zor oğlunu söylese de, zaman imgesini gözümüzün önüne seren *Yumurta*'da bunu başarmanın çok da zor olmadığını söyleyeceğiz. Çünkü gözümüzü açıp kapadığımızda aynı görüntüyü bulmamız olanaklı. Tefekkür için zamanımız olacak. Ayla'yı bırakıyor ve göle dönüyoruz. Kesme.

Suyun sesi duyulur, göl esen rüzgârla akar, dağların etekleri yeşil, uçları beyazdır, beyaz başka bir beyazla (bulutlarla) buluşur.

Kamera, göl ve dağlardan ayrılmaz. Derin sessizlik... Gölün suyu tıpkı bir akarsu gibi akar. Gölün suyu nereye doğru akar?

Her anne olmaya istidatlı kadının kollarında nasıl bir çocuk hayali varsa ve anneler nasıl çocuklarını isterlerse bütün asıllar da kendilerinden kopanları öyle arayıcı olurlar. Havuz suyunun deniz suyuna duyduğu çekiliş de bundandır. Havuz içinde hapsedilmiş suyun, rüzgâr gibi göremediği bir davetçisi vardır. Davetçi rüzgâr, suya vurur, sessiz sedasız onu kendine çeker. Suyu buharlaştırır, önüne katar. İri bulutlar haline koyduğu böyle nice suları denizin ufkuna sürükler. Sonra bir rahmet gibi yağdırarak denizden kopan suyu denize kavuşturur. Şu nefislerimiz de havuzdan buhar haline gelen su gibi bizi yavaş yavaş aslımıza götüren gizli bir rüzgâra tabidir (Rifai, 2000:130).

“Hapsedilmiş” su (havuz, göl, gölcük) aslından ayrı kalmıştır, o nedenle rüzgâra seve seve kapılır. Akar, akar, akar. Kendi izlencesinin ne olduğunu düşünmez, tıpkı Yusuf gibi. Yusuf’un “rüzgân” Ayla’dır ve Ayla’nın adak konusundaki ısrarıdır.

Zaman imgesi bizi katılmaya, yorumlamaya çağırır. Az sonra gözümüzün önünden yitip gidecek olan film görüntüsü kuşkusuz fotoğraf ile aynı şey değildir. Ama o bir süre, gözümüzün önünde kalır. “Weston’un 1931’de çektiği *Cabbage Leaf* (Lahana Yaprağı) buruşuk bir kumaşı andırır; bunun ne olduğunu anlayabilmemiz için bir başlığa gereksinimiz vardır. Böylelikle görüntü, amacına iki yoldan ulaşır. Hem biçim hoşsa gider, hem de (sürpriz!) bu biçim bir lahana yaprağı biçimidir” (Sontag, 1999: 112). Oysa sinematoğrafik görüntü (kamera yerinden oynamasa da) başlığa gereksinim duymaz. O kendi içinde anlamlarını barındırır. Anlamların ortaya çıkarılmasını bekler. Metz’in deyişi ile o *hapax*’tır, (1974: xi)³⁴, öte yandan kör alanlarından ve bağlamından ötürü gizilgüç olarak anlamlar barındırır. Bağlamdan ötürü derken dizimsel düzenlemeleri kast ediyoruz. *Yumurta*’da neredeyse gerçek zaman boyutunda yer alan görüntüler, filmin dizimsel düzenlemesinden ötürü anlam kazanırlar. Ağırlıklı olarak dizisel bağlantılarla eğretilmeye dayanan yorumlar yapma olanağı okuyucuya sunulmaz filmde. Ruha yolculuk izleğini tüm görüntülerde bulmak olanaklıdır. Metz’e göre

³⁴ *Hapax*: Bir metinde bir kez geçen sözcük.

in presentia'daki ilişkiler öylesine güçlüdür ki *in absentia*'da ilişkiler kurmak gereksizdir ve güçtür. Görüntü kendisinde olmayanlara engel koyarak, bize yalnızca kendisini, ondan, etkilenmemiz için açar, bu nedenle de her görüntü bir *hapax*'tır (1974: 69). Yusuf'un Tire'ye gelişi, Ayla ile karşılaşması ve kurban kesmeye gitmeleri kronolojik olarak anlatılır. Metz'e göre kronolojik dizimlerde olgular arasındaki zamansal ilişkiler bizi düz anlam düzeyinde düşünmeye götürür. Betimsel dizim ise, birbirini izleyen görüntüler arasında salt mekânsal birliğin olduğu bir tür. Perdede birbiri ardı sıra gelen şeylerin birlikte var oluşu söz konusu. Örneğin bir kır betimlemesi: önce ağaç görülür, sonra ağacın hemen yanından akan dere, sonra da uzaktaki bir tepe. Yalnız betimsel dizimin devinimsiz kişiler ve nesneler için uygun olduğu düşünülmesin. Bu dizim devinim de içerebilir: Örneğin toplu bir koyun sürüsü; koyunları, çobanı ve köpeği barındırabilir (1974: 127-128). Bu durumda dizimsellikten güç alan filmin betimlemeye dayanan dizimlerle bizi *in presentia*'da tuttuğunu söyleyebiliriz.

Gerçek zaman boyutu ile örtüşen görüntülerin içinde yalnızca *an* vardır. Yusuf, Ayla ve izleyici *an*'ın içinde kalırlar. Yusuf böylesine *an*'da kaldığı için belki de geçmişi serbest bırakabilir. Yusuf ve Ayla filmin oyuncularını olarak *an* içinde var olurlar. Var olma koşulları onlara *aura* kazandırır. Filmin bağlamında oyuncuların *aura*'larını irdelemek istiyoruz. Film dendiğinde Benjamin ve onun *aura*'nın birincil koşulu olarak ortaya attığı *biricik* olma olgusu akla gelir. Ama yine Benjamin'e dayanarak biricik olma koşulunu öngörmeyen *aura* kavramını tartışabiliriz. “Doğal nesnelere ilişkin *aura*’yı³⁵ -ne denli yakınımızda bulunursa bulunsun- bir uzaklığın biriciklik niteliğini taşıyan görüngüsü diye tanımlamaktayız. Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi dinlenmekte olana vuran bir dalı izlemesi, bu dağların ya da dalın özel *aura*’sını yaşamaktır” (1993: 51). “Biricik niteliğindeki uzaklık” manzara görüntülerinde

³⁵ Alıntıyı yaptığımız çeviride “aura” kelimesinin karşılığı olarak “atmosfer” kullanılmıştır. Biz “aura” sözcüğünü tercih ettiğimiz için metinde değişiklik yaptık.

bir kez var olduktan sonra giderek Gölcük ve Birgi yolundaki oyuncularını içlerine alırlar. Biriciklik ve süreklilik niteliklerinin iç içe geçtiği tablo gibi filmdeki zaman imgesi *an*'da kalarak, kendi *aura*'sını yaratabilmektedir. “Çünkü söz konusu *aura*, insanın şimdi ve buradalığına bağlıdır” (1993: 57). Oyuncu hareket imgesinde yitirdiği *aura*'sına zaman imgesinde yeniden kavuşabilir.

Oyuncu, oynadığı kişi aracılığı ile *aura*'sına kavuşmaktadır kuşkusuz. Artık Benjamin'in deyişi ile “stüdyoda saatler süren çekimlerin” yerini doğadaki zaman imgeleri almıştır. “Pencereden atlama sahnesi stüdyoda bir platformdan atlama olarak” (1993: 58) çekilirdi, ama artık bu “yapaylığa” gerek yok. Görüntü yönetmeni Özgür Eken, “görevini” şöyle tanımlıyor: “Sorumluluğum yönetmenin dışı vurmak istediği doğal dünyayı kendi becerilerimle perdeye yansıtmaktır”³⁶. Öyleyse Benjamin'in Dadacılar söz ederken gündeme getirdiği sanat yapıtının bir mermiye dönüşmesi artık söz konusu değildir: Benjamin'e göre mermiye dönüşen sanat yapıtı izleyiciye çarpar, dokunsal bir nitelik kazanır. Böylece filme duyulan istemi körükler. Benjamin'in sözlerini olduğu gibi aktaralım: “Filmin dikkat dağıtıcı öğesi de birincil olarak dokunsal bir öğedir, başka bir deyişle olayların geçtiği yerlerin ve bakış açılarının değişimini temel alır; bütün bu söylenenler, darbeler halinde izleyiciye çarpar. Sinema perdesi ile üstünde resmin bulunduğu tuvali karşılaştıralım. Sonuncusu insanı derin düşünmeye davet eder; onun önünde insan, kendisini çağrışımların akışına bırakabilir. Oysa izleyicinin aynı şeyi sinema çekimleri karşısında yapabilmesi söz konusu değildir. Çünkü belli bir sahneye ilişkin çekim görüldükten hemen sonra, yerini bir başkasına bırakmıştır. Eski sahne saptanamaz. Duhamel, bu durumu şu notu ile tanımlamıştır: ‘Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum. Düşüncelerimin yerini devinen görüntüler aldı’.”(Benjamin, 1996: 66). Devingen görüntüler yerlerini zaman imgesine bırakırken izleyici çoktandır özlediği düşünme olanağını bulur, ama tabii ki böylesi bir özlem gerçekten varsa. Çekimler hemen uzaklaşmazlar

³⁶ *Yumurta* disk 2: Oyuncularla röportaj bölümü.

belleklerden, dahası kalabalık bir sergi açılışında bir tabloyu izlediğinden çok daha uzun bir süre izleyici kendisine sunulana izleyebilir. İşte “etkinin yok olmaması” diye adlandırdığımız da budur! Alınan haz, resmi izlerken alınan haz ile benzerdir. Derin düşünmeye çağrılı olmayı isteyen izleyici çağrıya yanıt verir, filmi izler.

Böylece Benjamin’in fotoğrafa bahşetmediği *aura*, zaman imgesinde var oluş koşullarını bulur. İzleyiciye görülenin ötesine geçmesi için olanak verir. Görüntü bir *süre* karşımızda kaldığına göre bellekte yer ediyor. Bu noktada Mary Price’ın yorumlarını temel almak ve kendi yorumlarımız geliştirmek istiyoruz.

Ben şimdi gözü pek bir şekilde, Benjamin’e karşın, *aura*’nın fotoğrafa da uygulanabilecek bir kavram olduğunu öne sürmek istiyorum. Benjamin’e karşın kısmen doğrudur; Benjamin fotoğraftan *aura*’yı esirgese de gerçek fotoğrafları betimlerken kullandığı dil *aura*’yı fotoğrafa verme eğilimindedir. Fotoğrafın *aura*’sı, yüz elli yıldır tanınması, bilinmesi ve kültüre dahil edilmesine dayanır; giyim eşyalarında bile bu kadarı vardır. Fotoğrafın *aura*’sı, iki özelliğin de varsayıldığı mecazi dilde açık bir hal alır. Birincisi, fotoğraf makinesi ve film aracılığıyla kaydedilen dış dünyanın varlığıdır. Diğeri ise bu kaydın anlaşılmaz, gizemli ve büyümlü olduğudur (2004: 188).

Aynı sayfada Price “aynı nehirde iki kez yıkanamayacağımızı ve aynı nedenden ötürü bir fotoğrafı iki kez çekemeyeceğimizi” anımsatır. Gerçekten de “aynı” gibi görünen aslında farklıdır, bu yalnızca zamana bağlı değildir, biçime de bağlıdır. “Görüntünün tözü ile görüntünün fiziksel görünüşü arasında bir ayrım yoktur. Görüntünün biçimi ise onu tözleri aynı olan öbür görüntülerden ayırır” (Peters, 1981: 12). Töz, gözümüzle görebileceğimiz tüm nesneler, bu nesnelerin belirli bir bakışla gösterilmesi biçimi yaratıyor. Töz, Hjelmslev’de biçimin karşıtı olan şey. Fotoğrafa *aura*’yı yaratan özelliklerden biri de her fotoğrafın (devinimli/devinimsiz) bir kezlik oluşudur, tözü ile arasındaki ayrımıdır.

Biricilik özelliğinin, görüntünün biçimden kaynaklandığını vurgulamak istiyoruz. Zaman imgesi ise bize şimdi ve buradılığı sunuyor. Price’a dönerek *aura* konusunda “tarihsel gelenek” ve

“kültürel belleğin” (2004: 190) önemine de değinmek istiyoruz. Sözü Benjamin’e bırakıyoruz: “Anıt ve resimler kendilerini yalnızca, yüzyıllar boyunca onlara hayranlık duymuş bu kadar çok insanın sevgi ve saygılarının çevrelerinde dokuduğu ince tülün altından gösterirler” (2004: 149). Benjamin’e göre yalnızca nesnelerin değil, sözcüklerin de *aura*’sı vardır, çünkü *aura* algılanabilir bir şeydir. “Demek ki *aura* deneyimi, insan toplumunda yerleşmiş bir tepki biçiminin cansız ya da doğal nesneyle insan arasındaki ilişkiye aktarılmasına dayanır. Bakılan ya da bakıldığına inanan, bu bakışa karşılık verir. Bir görüntünün *aura*’sını duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir” (2004: 149). Aynı sayfada şairin bakışa karşılık verme yeteneğini ihsan ettiği insan, hayvan ya da cansız varlıkların bizi uzaklara sürüklediğinden söz edilir. Filmde *aura*’sı olan şiir, Gül için Yusuf’un yazdığı “Kuyu” şiiridir ve özellikle rüyalar aracılığı ile izleyiciye anımsatılan “kuyu” sözcüğüdür. “Kuyu” sözcüğü izleyiciyi “uzaklara sürükler”, sözcük izleyiciye bakar, izleyici “ince tülün altındaki” (Kur’andaki sureyi) Yusuf’u ve onun kuyuya atılma hikâyesini anımsar. Böylece Yusuf’u oynayan oyuncu bir kez daha *aura*’sına kavuşmuş olur. Üstelik Valery rüyadaki algılamayı da bir *aura* algılaması olarak görür. Rüyada bir eşiklik ilişkisinin kurulduğundan söz eder (aktaran Benjamin, 2006:149). Yusuf korkulu rüyalarında da *aura*’sına ulaşır³⁷. Ayla ise adından ötürü *aura*’sı ile doğar filmde. Zaman imgesi edindiği *aura*’dan ötürü de İncil’de de vurgulandığı gibi, görünenin arkasındakini görmemizi sağlar. “Her ne kadar harici adamımız zeval buluyorsa da, deruni adamımız günden güne yenileniyor. Çünkü görülen şeylere değil, görülmeyenlere bakarak bir an için sıkıntımızın hafifliği bizim için izzetin ebedi ağırlığını çok ve daha çok hasıl eder; çünkü görülenler geçicidir, görülmeyen ebedidir”³⁸.

³⁷ Freud’a göre rüya nevrozlunun başına gelen felaketi yeniden üretir. Bu tür rüyalar, “ihtimali travmatik nevroza neden olmuş kaygıyı geliştirerek, uyarıyla başetme işini telafi etme çabasıdır” (aktaran Benjamin, 2006:122).

³⁸ Bkz. “Pavlus’un Korintoslulara İkinci Mektubu, 4. Bap.” *İncili Şerif Yahut İsa Mesihin Yeni Ahit Kitabı*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi Y.

“Baudlaire’in bir dizi şiirinin başlığını oluşturan *spleen*, sıkıntı ya da iç sıkıntısı olarak karşılanabilir” diyor Gürbilek, *Son Bakışta Aşk*’ın şair ile ilgili bölümünde (2006:116). Yusuf Köksal’ın yazdığı şiirin adı sıkıntıya yol açan “kuyu” motifi. Ama şiirinin adında “sıkıntı” sözcüğü yok. Yusuf, Baudlaire gibi lirik şiir mi yazdı? Lirik şiirin kaynağında mitsel bir öykü olduğu ve ilk örneklerinin Ege kıyılarında gözlemlendiği düşünülürse Egeli bir şair olarak Yusuf da lirik tarzı benimsemiş olabilir. Onun bireysellik ile ilgili; aşk, ayrılık, özlem gibi konulara ilgi duyduğunu söyleyebiliriz. Lirik şiirler yazan Yusuf da, Yusuf’un ruhuna yolculuğunu anlatan yönetmen de bize göre derin düşünce sanatı yapıyorlar. Sontag, Bresson’un tinsel stilini incelediği bir yazısında şöyle diyor: “Derin düşünce sanatı, etki olarak seyirci üzerinde –kolay memnuniyeti erteleyerek- belirgin bir disiplini zorlayan, bastıran bir sanattır. Böyle bir disiplin için, sıkıntı bile kullanılabilir bir araç olabilir” (Sontag, 1991: 50). *Yumurta* ise, ruha, kuyulara ve düşlere gizlenmiş sıkıntıları ele alıyor. Gelenekteki “kuyu” motifi Yusuf’un belleğinde “tek bir durum olmaktan çok”, “birbiri ile kaynaşmış verilerin” (Benjamin, 2006:118) içinde, o verilerle kaynaşmış bir biçimde bulunur. Peki Yusuf bu birbirine karışmış verilerin içindeki karmaşık “kuyu” imgesini nasıl çözecek? Bize göre yavaş yavaş anımsayarak. Anımsama konusunda Proust’un (aktaran Benjamin, 2006:118) *memoire involontaire* (gayri iradi anımsama) kavramına başvurmak istiyoruz. Proust bu tür anımsamayı zihninin emrindeki iradi anımsamanın karşısına koyuyor, bu terimi ortaya attığı an’da çocukluğunun bir bölümünü geçirdiği Combray kentini ne denli az anımsadığını fark ettiğini söylüyor. Sonradan sık sık sözünü ettiği *madeleine*’in (bir tür çörek) tadı bir öğleden sonra onu eski günlere götürene dek, belleğinin ona sunduğu ile yetinmek zorunda kalmıştır. Ona göre geçmişimizi iradi olarak anımsamanın bir yararı yok. Zihnimizin boşuna bir çabasıdır bu. Ve o geçmiş akıp gitmiş olan zihninin ve onun etki alanının eriminin ötesinde, *herhangi bir gerçek nesnenin içinde bulunur*. Ancak hangi nesnenin içinde onu bilemeyiz. Ölmeden önce ona rastlamamız ya da hiç karşılaşmamız tümüyle bir rastlantı işidir (2006: 119). Yusuf bu açıdan şanslıdır. Rastlantıyı yaratan da annesinin ölümüdür. İyi ki annesi öldü ve iyi

ki Yusuf Tire'ye zorunlu olarak döndü. Gayri iradi anımsama, Yusuf'un ölüm haberinin şaşkınlığını atamaması nedeni ile hemen işlemedi. Annesini toprağa verdikten sonra "sihirli" bıldırcın yumurtasını eline aldığı anda gayri iradi anımsama, onu geçmişe, dahası geçmiş ile "hesaplaşmaya" götürdü. Artık öncelikli olarak fiziksel beden temizlenmeliydi, Yusuf yıkandı, tıraş oldu ve kendine geldi.

Evde yediği Tire yemeklerinden sonra çiçekler aracılığı ile geçmişte yaşamında olanlar; babası, Rahmi Dayı ve bundan sonra yaşamında olacak olan Ayla, bellekten gün ışığına çıktılar. İşte rastlantı da budur. Böylece bellekten "kaynaklanan özel *vita contemplata* (düşünülmüş hayat)" (2006:118) aynı zamanda bizim nitelendirmemizle *vita purificata de odio*'ya³⁹ (kinden arındırılmış ya da temizlenmiş yaşama) dönüşür. "*Purus*" temiz, kutsal, arınmış, lekesiz, masum, onurlu, açık, erdemli gibi "temizlenme" ve "arınma" ile ilgili pek çok anlamı barındıran bir sıfat. Yeniden giriş bölümüne dönersek Maurois *cinama pur*'dan söz etmişti, *cinema pur*'a da *vita purificata de odio*'yu gerçekleştirmiş bir şair uygun düşer diyoruz. Giriş bölümünde değindiğimiz gibi *cinema pur*'un bir örneği olan *Yumurta* bizi ve şairini (Yusuf) yargılamaktan, öfkeden bağımsızlaştırır ve şiirsel olana yaklaştırır.

İzleyici de filminden çıktıktan sonra, en azından Türk sineması için, yaşam için umut besleyebilir. Filmde bıldırcın yumurtasının Yusuf için önkoşul olması gibi, *Yumurta* filmi izleyici için bir ön koşul olabilir. "Bizim sinir sistemimiz devindirici aygıtları oluşturacak şekilde düzenlenmiştir; bu aygıtlar, merkezler aracılığı ile duyumsal uyarılara bağlanır ve sinir sistemindeki öğelerinin süreksizliği, birbiri ile çeşitli biçimlerde ilişki kurabilen terminal uçların çokluğu, izlenimler ile bunlara denk düşen hareketler arasındaki olası bağlantı sayısını sınırsızlaştırır... Bir önceki hareketler içinde takip eden hareketin ön koşuludur; örneğin öğrenilen bir melodinin her notası, bir sonrakinin icrasını gözlemek için onunla ilgilendiğinde bu meydana gelir. Dolayısıyla her aşına algıya eşlik eden örgütlü bir devindirici varsa, aşına tanıma

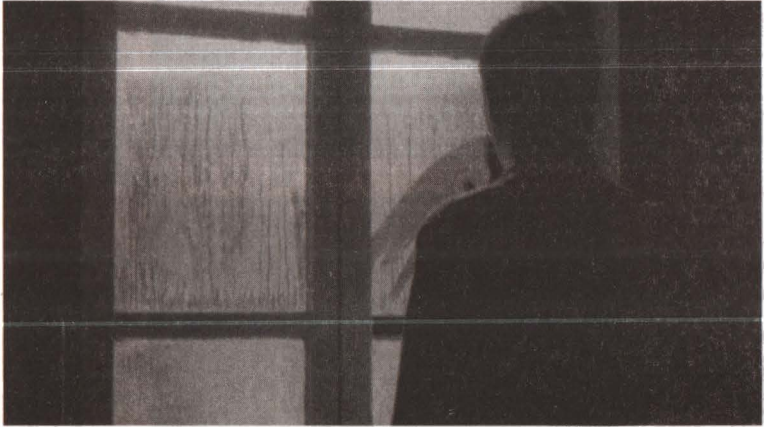
³⁹ *Odium* nefret, kin demektir.

duygusunun kökeni bir örgütlenmenin bilincindedir” (Bergson, 2007: 71-72). Bu saptamaya dayanarak yumurtanın Yusuf, filmin ise izleyici için ön koşul olabileceğini vurgulamak istiyoruz. Snyder’in söylediği gibi, “herkes kendilik bilgisini yansıtan bir ortama gereksinim duyar ve filmler de kişinin kendisini keşfetmesinin bir aracı olabilir” (1994: 10). Evrendeki değişimin ön koşulu da beden aracılığıyla ön görmüyor mu? “*Her şey olup bitmektedir ki, evren adını verdiğim bu imgeler bütününde,-örneğin bedenimin sağladığı-bazı özel imgelerin aracılığı olmadan gerçekten yeni hiçbir şey meydana gelmez*” (Bergson’un, 2007: 16). Dışsal imgeler beden aracılığı ile çevredeki imgelerde değişime yol açıyor. Bergson’a göre dışsal imgeler bedenimizi, beden de dışsal imgeleri, hareketi ona iade ederek etkiliyor. Bedenin diğer imgelerden farkı, aldığı şeyi nasıl iade edeceğini belli ölçüler içinde seçebilir olmasıdır. Nesneleri harekete geçirmeye yönelik nesne olan beden demek ki, bir eylem merkezidir” (2007: 17). Yusuf “seçim” hakkını kullandı, yumurta ile başlayan anımsamalar sonunda, geçmiş ile yüz yüze gelmeyi göze alarak Birgi ve Gölcük’e gitti. Yaşlı teyzelere uğradı. Ayla’nın “eşi” olmayı oynadı. Çünkü *Yusuf’un bedenini çevreleyen nesneler, bedenin onun üzerindeki olası etkisini yansıtır.*⁴⁰

Yine Bergson’dan esinlenerek şunu söyleyebiliriz: Anılara bulanmamış algı gerçekten yoktur. Ama genellikle belleğimizde eski imgeleri bize anımsatacak bir iki şeyi tutarız ve bir tat, bir koku bize geçmişin tümünü anımsatabilir. Yaşamdan çıktığını düşündüğümüz Rahmi Dayı, onun torunu Ayla ve diğerleri, bu kişilere ait mekânlar karşımıza çıkarır. Yusuf’un bildircın yumurtası (Proust’un *madeleine*’i) *tablo* gibi çevreden kopmaz, hele de *Yumurta*’nın film olduğu düşünülürse kör alanın olacağı kesindir. Bir *tablo* gibi çevreden kopmayan nesne (yumurta ya da *madeleine*) izleyiciye de kör alanı düşündürür Yusuf’a da. Belki de pek çok şey yepyeni bir tasarımı gibi ortaya çıkabilir. Yusuf göle, yaşamında gölü ilk kez görüyormuşcasına uzun uzun bakar. Ama her bakış yeni bir bakıştır, çünkü Yusuf annesiz olarak, Ayla adlı bir akraba kızı ile ilk kez gölü seyretmektedir. Bu son bakış, belki de yaşamını değiştirecek, onun

⁴⁰ Bu cümle Bergson’dan esinlenilerek Yusuf için düzenlenmiştir (2007: 18).

vita purificata de odio'yu gerçekleştirmesini sağlayacaktır. Şimşek gibi çakan bıldırcın yumurtası “ortalığı birbirine katacak” ve her şey bir örgü gibi çözülecektir. “Eğer akılda kalan ya da yeniden hatırlanan imge, algılanan imgenin tüm ayrıntılarını kapsamayı başaramazsa belleğin en uzak ve derin bölgelerine bir çağrı yapılır; ta ki bilinen diğer ayrıntılar bilinmeyene gelip yansıyana kadar bu sürer. Bu işlem sonsuza dek devam edebilir, bellek algıyı güçlendirebilir ve zenginleştirebilir, algı da giderek daha fazla gelişerek, artan sayıda tamamlayıcı algıyı kendisine çeker (Bergson, 2007: 77). Yusuf, açılan algı kanallarıyla ruhuna yolculuğuna ivme katar.





On Üçüncü Kesit: Kurban Keyfi

Ayla ile Yusuf, otomobilin bagajındaki koç ile birlikte kesim yerine gelirler. Koçu incitmemeye çalışarak ipinden çekerek Yusuf yönlendirir. Bu arada kurban kesimleri ve etlerin parçalanması için hazırlık yapan kadınları görürüz. Ayla kadınlara bakar. Yusuf hayvanı sakinleştirmeye çalışır. Ayla Yusuf’u seyreder. Yusuf vekâlet verir. Kurban kesimi düzenlenmiş bir edimdir. Rastgele gelişmez. Sıradan şiddeti Girard “kendiliğinden” şiddet” olarak tanımlar. Oysa kurban kesiminde “her şey insanlar tarafından belirlenir. Kurbanın sunulacağı yer, zaman, kurban seçimi” (2003:143). Ona göre ayin, kurala gelmez bir şeyi kurala bağlama girişimidir. Ayinin işlevlerinden biri de, akıtılacak olan kanı kutsamak, bir açıdan şiddeti temizlemek. Bu şiddet, iç dünyada yaşanan duygusal şiddet de olabilir kuşkusuz. Yusuf’un fiziksel şiddete başvurduğunu izleyici hiç gözlemlemez çünkü. Şiddet derinlerdedir. İstanbul’a gitmek bir “intikam” izlencesi ise mutlaka temizlenmelidir. Kurban kesilir. “Kurban ediminin etkili olabilmesi için dinsel yaşamın tüm yönlerinin belirgin özelliği olan *pietas* (dindarca saygı) ruhu içinde

gerçekleştirilmesi gerektiği unutulmamalı. Kurban ediminin aynı zamanda hem bir suç eylemi hem de çok kutsal bir eylem, hem gayri meşru şiddet hem de meşru şiddet olmasının nedenini anlar gibi oluyoruz (2003: 27-28). Kurban kesimi sırasında Yusuf Ayla'yı seyreder. Kurbanı kesen alnına kan sürdüğünde irkilir, çünkü onu bu adak kesme izlencesine yönelten Ayla'yı seyretmektedir. Yusuf'un alnına kan sürülür. Yusuf'un kafası karışıktır, tıpkı incecik dalları birbirine dolanmış ağaç gibi. Yusuf ağaca bakar.

Ağaç, dünyanın yaratılışıyla ilgili efsanelerde çok kullanılan bir motif olarak görülür. Dünya ağacı motifi, hayat ağacı motifi gibi (Örnek, 2000: 102). Hayat ağacı gezegenin kozmik etkilerden beslenmesini imler. Bu durumda bir akışın söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Ama pek çok ülke geleneğinde bu ağaç kimi kez ters olarak betimlenir. Hint geleneğinde Aswattha ağacı, Türk ve İslam geleneğinde Tuba ağacı. Kaynak göktedir ve beslenme ancak kaynaktan aşağıya doğru akabilir. Bu durumda kökler göğe uzanırken, dalları dünyaya iner. Kuşkusuz filmde böylesine düz bir ters çevirim yoktur, ama söz konusu ağacın gövdesinin hemen üst kısmı sanki yan dalları ile bir toprağın altındaki kökünü andırır. Yusuf da sanki ağacın “ters” durduğunu bilir gibi, ağacın yanına gelir, ağaca dönerek bir süre durur. Yusuf'un yüzü görülmez ve sanki Yusuf ağacın gövdesidir ve kökleri göğe uzanmaktadır. Kökleri göğe uzanan Yusuf izleyiciye döndüğünde tekrar alnındaki kan görülür ve Yusuf'un bakış açısı ile belki de yine köklerini göğe çevirmiş üç ağacın önünde dua etmekte olan kadınlar görülür.



Gelelim dünya ağacı motifine! Eliade de ağacın, pek çok kültürde bir mikro-evren bir dünya imgesi olarak görüldüğünü vurgular. Her mikro-evrenin, kutsal saydığı merkezlerden biridir ağaç (1992:16-20).

Merkez simgecilığının en yaygın çeşidi, Evrenin merkezinde bulunan ve üç dünyayı bir eksen gibi tutan Kozmik Ağaç'tır... İlkel dinler de kökleri cehenneme kadar giden ve dalları göğe eren bu Kozmik Ağacı çeşitli biçimler altında tanımaktadırlar... Bütün kutsal ağaçların Dünya'nın Merkezi'nde oldukları ve herhangi bir dinsel törenden önce veya esnasında kutsallaştırılan tüm ayinsel ağaçların veya direklerin, büyüsel olarak dünyanın merkezine kadar uzandıkları kabul edilmektedir (Eliade, 1992: 23, 24).

Şaman geleneğinde de bu var, dalları aracılığı ile bu tür ağaç şamanın başka âlemlere yolculuk yapmasını sağlıyor. Ağaçlar da dua edenler de üçlenmelidir artık.

Altında dua okuyan üç beyaz eşarplı kadının bulunduğu üç ağaç da, görünüşleriyle farklılıklarını duyumsatırlar. Kutsallık yüklüdürler adeta. Dünyanın merkezine yakın olup olmadıkları bilinmez, ama Yusuf'u etkiledikleri kesindir. Üç, Bir'den (Tanrı'dan) sonra gelen ilk tek sayı olduğu için bu sahneyi çözümlerken "razı olmayı" da vurgulamak istiyoruz. Kadınlar teslimiyet içinde, razı olarak dua ediyorlar. Bunu Yusuf gözlemliyor. Gözlemliyorsa, artık kendisini dünyaya yabancı hissetmemesi gerekir.⁴¹ Jung da simyada ağacın, madde ve ruhun birliğini simgelediğini söyler. Simyada zıtların birliğinin simgesi ağaçtır; bu nedenle, kendini dünyada yabancı hisseden ve varlığını ne artık var olmayan geçmişle ne de henüz olmamış gelecekle temellendirebilen günümüz insanının, bu dünyada kök salan ve göğün kutbuna uzanan, aynı zamanda da insanın kendisi olan dünya ağacı simgesine yeniden sarılmasına şaşmamak gerek. Simgeler tarihinde bu ağaç, edebiyen olana ve değişmeye doğru büyüme ve yaşam yolu olarak tasvir edilir, zıtların birliğinden doğmuştur ve bu birleşmenin

⁴¹ Burada dört sayısının tamlik olarak anlamlandırıldığını anımsatmak istedik. Üç sayısının filmin bağlamında eril olduğunu düşünelim, tamlik dördüncü sayının, dişil olan dördün (Ayla'nın) yaşamına girmesi ile gerçekleşecek.

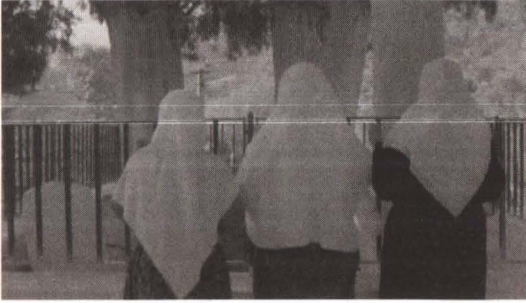
gerçekleşmesinin nedeni, onun ebedi varlığıdır” (Jung, 2003: 45). Yusuf’ta madde ve ruhun birliği gerçekleşmek üzeredir. Yusuf ağacı, Birgi’yi içine çeker. Dışındaki mekân Yusuf’u sarar, Yusuf da yıllar sonra çevreyi iç mekânı ile birlikte kuşatmayı seçer. Yusuf’un bu an’a varabilmesi için şiddetin giderilmesi, yer değiştirme ilişkisi ile Yusuf’un yerine şiddeti, kurbanın üstlenmesi gerekiyordu. Artık bedel ödendiğine göre, sükûn gelebilir.



Kurbanın kanı Yusuf’un alnına sürülür. Tam da üçüncü göz olarak nitelendirebileceğimiz alnın orta kısmına. Budunbilimciler, kanın bir tür kirlilik olduğunu söyler. Kirli olana dokununca kirliliğin bulaşacağına inanılır. Kadınlar belli dönemlerde kirli sayılır. Kanla temas etmemek, genel ilkedir. “Ayinle sunulan kurbanlardan akanın dışındaki her tür kan (örneğin, bir kazada ya da şiddet ediminde akan kan) kirlidir” (Girard, 2003: 46). Ama kurban *kirlenmemiş*, *masum* olarak nitelendirilir, bu durumda şöyle bir çıkarsamaya ulaşabiliriz. Kirlilik bulaşıcıdır ama kutsallık da buluşadır. Yusuf alnına sürülen kandan nasibini alacaktır. Bu noktada bir iki yönlülük var. “Kurban adağı kutsal olduğu için öldürülmesi suçtur, ama öldürülme kutsal olmayacaktı” (Girard, 2003:1). Ensest nedeni ile kurban edilmesi gereken kral, simgesel biçimde bir ayin ile “kurban” ediliyordu. Kral onun yerine kurban edilen boğanın böğrüne çıkıyor ve *özdeşleşmeyi olabildiği kadar ileri götürmek için*, boğanın kanına bulanıyordu (Luc de Heusch’dan aktaran Girard, 2003:149). Yusuf kana bulanmadı, böylesi bir bulanma ayinde söz konusu değil, ama kanın çok özel bir bölgeye,

üçüncü göze sürülmesi ilginç. Yusuf artık yaşamını “kör” olarak sürdürmeyecek. Artık “gözü” açıldı.

Yüzlerini göremediğimiz beyaz tülbentli dua eden üç kadın görülür. Sessizlik ve arkaları izleyiciye dönük olarak dua eden kadınlar, beyaz baş örtüleri ile sükûnun belirgin göstergesine dönüşürler. Girard’ın sözünü ettiği “düzene ve kurala bağlı şiddet” şiddet dışı olanın başat olduğu, sükûnet ortamında gerçekleşiyor. Karmaşıklık, yalnızca ağacın birbirine girmiş uzantılarındadır. Yusuf kadınları (bir başka deyişle sükûnu) görür.



Sanki Barthes’ın⁴² şu sözlerini yineler: “*Eski bir mezar, üç Akdeniz ağacı, beyaz baş örtülü üç kadın, sırtlarını kameraya dönmüşler, dua ediyorlar*”. Bu eski fotoğraf bana dokunuyor. Yaşamak istediğim yer orası, bu kadar basit. Bu tutku beni ta derinden, ve ne olduğumu bilmediğim köklerden etkiliyor. İklimin sıcaklığı mı bu? Akdeniz miti mi? Terk etme mi? Geri çekilme mi? Anonimlik mi? Soyluluk mu? Hangisi olursa olsun (kendime, güdülerime, fantezilerime göre) orada, zarafetle yaşamak istiyorum-turist fotoğrafı hiçbir zaman bu incelik ruhumu tatmin etmiyor. Bence görünüm fotoğrafları (kent ya da kır) gezilebilir değil, yaşanabilir olmalıdır” (1992: 46-48). Kadınların mezar taşlarının önünde dua ettikleri açıktır, ellerini dua bitiminde yüzlerine sürdüklerini gördük, büyük olasılıkla fatiha okudular. Ayla’nın duasının, bir istek duası olduğunu kesinlemiştik. Bu kadınların dualarını kesinlemek ise biraz güç. Onların duaları,

⁴² Roland Barthes’dan bir tür uyarılma olarak yaptığımız alıntıda, Barthes’a eklediklerimizi italik olarak gösterdik.

yine bir isteğin yerine getirilmesine dönük de olabilir, şükran duası da olabilir. Ne tür dua olduğu belli olmasa da, etkileyici bir görüntü olduğu kesin. Yusuf bu manzara “fotoğrafını” İstanbul’dan gelmiş bir iç turist gibi seyretmez. Mezar ve dua eden üç kadın (anneyi) çağrıştırır. Yusuf böylece ait olduğu yer konusunda kuşku duymaz. Kadınların arkaları dönük olduğu için yüzlerini göremeyiz, ama üç kadın da Zehra Anne yaşında olabilir. Çok ince ve genç görünmezler. Barthes’ın deyişi ile Birgi “gezilebilir” bir yer değildir, burada ancak yaşanır.



Yusuf bunları düşünürken Ayla kurban etlerini kesip doğrayan, ateşte pişiren kadınları seyreder. Üç ağacın altında üç kadın ve üç kazanda etler pişirilir. Üçün, önemli, kutsal bir sayı olduğunun altı çizilir böylece. Boratav da, 1, 3, 5, 7, 9, 12 gibi sayıların kutluluk, hayırlılık, uğurluluk anlamı taşıdığını söyler (1999: 90).



Kadınların duası bitince Yusuf gelir, Ayla ona bakar, gitme vakti gelmiştir. Böylece “aşkın psikolojisinin garip bir olayı mümkün kıldığını” görürüz (Reik, 2006: 95). Sanki Yusuf Reik’in şu sözlerini

içinden yineler: “Normalde kayıtsız olduğum bir şeyden, sevdiğim kişi keyif aldığı için ben de keyif alırım” (2006:95). İçinden çok daha açık olarak şunu da söylemiş olabilir: “Onunla birlikte bu kurbanı kesmekten keyif alıyorum”. İşte burada “birlikte” sözcüğü önemli. Reik “katılma” ile “birlikte” olmayı ayırır. Gösteriyi izlerken birinin neşesine katılmak ile gösterinin zevkine birlikte varmak ayrı şeylerdir Reik’e göre. “Birliktelik” sevginin özel niteliğini gösterir (2006:96). Birinin keyfini izlerken insan seyrederek katılır ve o keyiflendiği için keyiflenir, ama insan biri ile birlikte keyif alırsa “seyirci” olmaktan çıkar, “oyuncu” olur, artık katılmak değil, yaşamak söz konusudur.





On Dördüncü Kesit: Eve Dönüş ve Ayrılık

Kurban kesme deneyimi ikisini de etkilemiştir. Yusuf, Zehra Anne'nin ona bunu neden yaşattığını Ayla'nın bilip bilmediğini öğrenmek ister. Otomobile binerler. Yusuf "yanıtlanır" umudu ile bir soru sorar. Ama kimi kez soruların yanıtları yoktur. Michelangelo Antonioni'nin *Yolcu*'sunda (The Passenger, 1975) bir liderin David Locke'a söylediği gibi "soru soran kendisini daha çok ele verir".

Yusuf: *Annem ne için adak adadı biliyor musun?*

Ayla: *Bilmiyorum.*

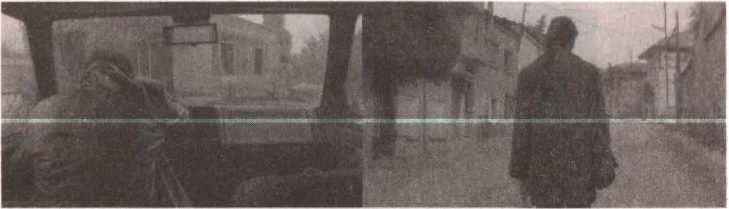
"Âşıklar birbirlerine ne düşünüyorsun?" Sorusunu sorarlar. Bunun anlamı 'beni mi düşünüyorsun?'dur. Sadece 'on' 'evet' yetmez" (Alberoni, 1990: 41). Yusuf'un sorusu bu genel sorudan farklıdır ve Yusuf yanıtı bilir, Ayla'nın yanıt üzerine Ayla'ya bakar. Sanki "Nasıl bilmezsin?" der gibidir. Ayla'nın Zehra Anne'nin bu

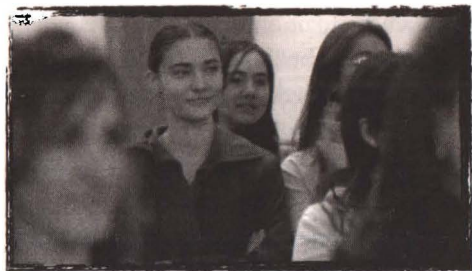
düzenlemesinin farkında olmamasına şaşırır. Ayla “Bizi birleştirmek için” diyemez ki! Tire’de büyümüş biri için böyle bir şey söylemek gerçekten olanaksızdır. O nedenle “bilmiyorum” demek en kolay kaçış yoludur.

Daha önceki bölümlerde Girard’a dayanarak kurban ediminin, şiddetin, korunmak istenen bazı varlıklardan, şiddetin, ölmesine daha az önem verilen bazı varlıklara çevrilmesi olduğundan söz etmiştik. Örnek de “ibadetin önemli bir bölümü olan kurbanı, doğaüstü alana giren kudretlerle barışıklığı sağlamak, onların verdiklerine teşekkür etmek ve onlardan bir şeyler istemek için sunulduğunu” (2000: 87) söyler. Yazara göre kurban yöneldiği amaçlara göre dört grupta toplanır: “a. İstenilen şeyi elde etmek için sunulan kurbanlar; b. elde edilen şeye teşekkür için sunulan kurbanlar; c. bir günahı, kusuru bağışlamak için sunulan kurbanlar; d. ilk üründen, ilk avdan vb. Yüce Varlık’a sunulan hak kurbanları” (2000: 88). Filmde kurbanın, istenilen bir şeyi elde etmek için sunulduğu açık olsa da, bu isteğin ne olduğu açıklanmaz. Tabii ki Yusuf’un sorusu yanıtlanması çok zor bir soru. Anne, sevdiği iki genci (evlatlarını) birleştirmenin ötesinde, şiddetten korumak istediği kişi, oğlu için de kurban adıyor. Koruyucu anne kimliği ile Zehra Anne. İbrahim peygamber gibi oğlu yerine hayvanı kurban etmek istemektedir. İshak’ın yaşamını kurtarmış olan koç, onun oğlunu da kurtaracaktır. Girard’ın sözünü ettiği ikame işlemi gerçekleşmiştir. Ayrıca “kurban ve adak, ‘ben sana veriyorum, sen de bana ver’ ilkesine dayanıyorsa” (Örnek, 2000: 89), ödülü beklemek Zehra Anne’nin de Yusuf’un da hakkıdır. Kurban eden “Tanrısal” olan ile ilişki kuruyor, filmde bu ilişkiyi doğrudan kuran Yusuf, ama bu işleme yol açan hem düzenleyici hem de koruyucu anne özelliklerini taşıyan Zehra Anne. Kurban ne vaat ediyor? Kuşkusuz uyumu sağlamayı, şiddeti yatıştırmayı, birliği kurmayı (insanın Tanrı ile birliğini, başka insanlarla birlik içinde olmasını) vaat ediyor. Kurbanın bu etkisinden Ayla’nın hiç kuşkusu yok, Yusuf henüz bu konuda bilgili değil. O nedenle tüm yaşananlara karşın İstanbul’a gidebileceğini düşünüyor. Oysa “kutsallık” bulaşıcıdır” ve kurban kesen gelişigüzel yayılan şiddeti önlemiş olur. Arınmayı beklemek en doğal hakkıdır. Belki de Zehra Anne’nin birincil amacı

oğlunun arınması. Kurbandan anne ile oğul arasındaki tüm olumsuz duyguları da arındırmasını beklemektedir Zehra Anne. Çok düz bir okuma ile oğlunu evlendirmek istediği kızı, kendi eli ile seçtiğini söyleyebiliriz, ama derin okuma bizi “arınma” kavramına ulaştırır. Oğul arındığında zaten Ayla’yı seçecektir. Önce “düşmanca” olan ne varsa temizlenmelidir.

Evin önüne geldiklerinde “kaçamak” bakışlar sürer, Yusuf belki de ilk kez Tire’den ayrılacağı için üzüldür. Sonunda Ayla “Hoşça kalın” diyerek otomobilden iner.





On Beşinci Kesit: Ruh'a Yolculuk

Kurban kesimi sonrası Yusuf ile Ayla Tire'ye dönerler. Yusuf otomobilden inmez, Ayla iner, sessiz bir vedalaşmadır bu. Ayla sokakta uzaklaşan otomobili seyreder. Eve girdiğini görmeyiz, sanki sokakta kalmış gibidir. Kesme. Yusuf İstanbul'a dönmek için yola çıkar. Yol üstündeki terk edilmiş bir kahvehanede durur. Düşünür, başını direksiyona dayar, uyur. Yaşadıklarından etkilendiği ve yorulduğu anlaşılır. Ama ruha yolculuk henüz tamamlanmıştır. “'Birini tanıdığımı nasıl anlarım sorusu', 'Birini sevdiğimi ya da arzuladığımı nasıl anlarım?' sorusundan çok farklıdır” (Phillips, 1997: 69). Merkezden yalnız gelen Yusuf, merkeze yalnız dönemez. Karanlığa gömülür. “Anlaşılan o ki sevilen ya da arzu edilen, ilgisiz kalmadan edemediğimiz kişidir. Ama aşk dillerimiz teoloji ile epistemolojinin birer çeşitlemesi olduğundan, hiç durmadan kurtarma ve aydınlatma peşinde koşarlar” (1997: 69).

Kesme. Yusuf doğada yürür, günün ışıkları giderek yerlerini karanlığa bırakırlar. Gece, sessizlik, uzaktan koyun sürüsünün çan sesleri duyulur. Ansızın bir çoban köpeği (ya da “Kıtmir”) Yusuf’un üzerine atlar ve onu “yolculuğa” zorlar. Dolunaylı gece boyunca gelip geçen araçların farlarına havlayarak yanından ayrılmaz, onu korur. Filmin girişinde yalnızca sesini duyduğumuz ve bu ses aracılığıyla tahayyül ettiğimiz alan dışındaki köpek, burada artık görünür; alan dışından, merkeze yerleşir. Yönetmenin girişe kaydettiği sesin rastlantı olmadığını, bu sesi bir ekme-biçme ilkesiyle yerleştirdiğini anlarız. Ekme (*set-up*), “izleyici için belirgin anlamı olmadan, ama anlam yüklü olmaya başlayacak olan bazı gelecek olayların ışığında bilgi sağlar, zamanı geldiğinde yeniden anımsamamız için üzerimizde bir izlenim yaratan bilgidir.

Biçme (*pay off*) ise, ideal olarak keyifli bir atılım sağlayarak halk için duygusal bir tatmin ve anlamlı bir deneyim olabilir. Önceki bir olayda, ekmede verilen bilgiye dayanarak anlamamızı sağlar. Ekme olmadan biçme de olmaz ve ekme-biçme, devamlı bir yeniden tanıma/ıdrak etme deneyimi içerir” (Raskin, 1996). Gerçekte ekme-biçme, anlatıdaki bilgi boşluğuna dayanır. “Boşluk, ilk ve son bilgi arasındaki gecikmeyle oluşmuştur. Bu gecikme uzamsal ve zamansal olabilir. İzleyici, ekmede kesin bir olayın parçasını görür. Başlangıçta bazı şeyler, kayıptır. Ekme ve boşluk, izleyiciye sorular sordurmaya, hipotezler kurmaya yöneltir. Sonunda biçme, boşluğu kapatan bilgi sağlar; hipotezi doğrular ya da çürütür” (Petrovic, 1996). Filme yerleştirilen, ekilen öğeler, anlatının ilerleyen bölümlerinde tekrar karşımıza çıkarlar, biçilirler. Bilinçli yönetmen, işini rastlantıya bırakmaz; Cowie’nin belirttiği gibi (1996: 37-38) filme alınan gerçekliğin yalın olmadığını, kameranın dünyayı resimlemek için seçtiğini, ayırdığını ve çerçevelediğini, nihayetinde de filmin “gerçekliğin örgütlenmiş bir temsili”, bir sözce olduğunu bir kez daha anlamamızı sağlar. Başlangıçta ses olarak ekilen köpeği, koyunları koruma göreviyle ilişkilendirmiştik. Yusuf’un karşısına çıkıp biçildiğindeyse, artık yorumumuzu, hipotezimizi doğrulamış oluruz: Köpek, yalnızca koyunları değil, aşağıda yazdığımız gibi Yusuf’u da korur ve onun aydınlanmasını sağlar. Bu durum, aynı zamanda sesin anlatıda kullanım işlevindeki değişime

de işaret eder. Filmin başlangıcında duyduğumuz köpek sesi, anlatının kurmaca evrenini gerçeğe benzetme işlevine katkıda bulunur. “Gerçekçi bir anlatım, gerçeklik duygusunu derinleştirir, izleyicinin duygularını somutlaştırmasına yardım eder, inanılrlığı artırır” (Foss, 1994: 19). Köpek sesi, perdede gördüğümüz kırsal yaşama ait görüntüleri gerçekçi kılar. Anlatının ilerleyen evresinde sesiyle birlikte gövdesini de gördüğümüz köpek ise, artık gerçekçi işlevine bir de dramatik işlevi ekler. Ses ve gövdesiyle köpek, Foss’un belirttiği gibi (1994: 20) dramatik bir öge olarak olayların gelişmesini dinamik olarak etkiler, Yusuf’un ilişkileri, istekleri, düşünceleri ve seçimleri üzerinde etki yapar. Bu etki öncelikle Yusuf’ta duygusal bir tepkiye yol açar. Yusuf’un ağladığını duyarız. Gün ışımaya başlar. Sürü ve Koruyucu Çoban Köpeği döner. Yusuf o “Büyük Karanlıkta” bir gece kalır. Ancak âşık olduğumuzda “kendimizi tehlikeye atmayı, zaten hoşnut olmadığımız durumu değiştirmeyi düşünebiliriz” (Alberoni, 1990:40). Karanlıkta yalnız olmak ve her şeyi değiştirmeyi göze almak, çok da kolay değil. Ama çoban köpeğinin eşliğinde her şey yoluna girebilir. Düzdeğişmeceli bir ilişki içinde sesin bağlandığı köpek, bu kez Eco’nun “göstergesel işlev, iki ögesini, uygun öğelerin değişik biçimde eklemlendiği bir dizge ürettiğinde olanaklıdır” (1985: 266) görüşüne uygun biçimde farklı bir işlev üretmiş olur. Bu göstergesel işlev, köpeğin koyunlarla birlikte Yusuf’u koruması ve onun arınmasına aracı olmasıyla ilişkilidir.

Putperestliğe dönmek istemeyen, ama öldürülmekten korkan gençler, Tarsus kentinin dağlarında bulunan bir mağaraya sığınır. Bir çoban köpeği onlara katılır. Bu sadık köpeğin adı Kıtırmır’dır. Kehf suresinde çıkış yolu isteyen gençlere Tanrı söyle seslenir. “Bunun üzerine birçok yıl boyunca onların üzerine, kulakları üzerine ağırlık vurduk” (Öztürk, 2004: 295). “Kulaklarına ağırlık vurduk”, yananlamsal olarak ağır bir uyku ile uyutulduklarını imler Gençler mağaranın geniş boşluğu içinde uzun süre kaldılar. “Üç kişiydiler dördüncüleri köpekleriydi, diyecekler. Şunu da diyecekler: Beş kişiydiler, altıncıları köpekleriydi” (Öztürk, 2004: 296). Ashab-ı Kehf mağara sakinleri denilen yiğit gençlerin kaç kişi oldukları ve kaç yıl uyudukları konusunda değişik yorumlar vardır. Böylece

ayette insanların *eksilti* ve *eklemelerle* olayları yorumladıkları vurgulanıyor. Kişi ve yıl sayısı konusunda çeşitli yorumlar olsa da, temelde tek yorum var: Gençler, doğru yolu bulma konusunda kararlı ve inançlılar. İnançla ve inancın getirdiği güçle “başarıya” ulaşıyorlar. Kral Dakyanos Hristiyanlıkla putperestlik arasında seçime zorluyordu onları, ama onlar ölümü göze aldılar. Güneş doğduğu zaman sağa doğru yatık geçiyor, batarken de sola yatık geçiyordu, içerde olanlar uyanmıyordu. Uyuyan insanın gözüne güneş değerse onu uyandırır. “Sen onları uyanıktırlar sanırsın; oysa ki onlar uyukudadırlar. Onları sağ tarafa da sol tarafa da çeviririz. Köpekleri de iki kolunu girişe uzatıp yaymıştır” (Öztürk, 2004: 296).



Ama gençler ne kadar uyuduklarının farkındalığı içinde değillerdir. “İşte böyle onları dirilttik ki, birbirlerine sorup dursunlar. İçlerinden biri şöyle konuştu: Ne kadar durdunuz? Dediler. Bir gün yahut günün bir parçası kadar dediler” (Öztürk, 2004: 296). Bir mucize olarak uyutulan gençler bir mucize diriltildiler. Köpek ondan biraz uzaklaştığında Yusuf, doğrulur, ancak köpek tekrar gelir. Boynundaki çengeli ile kocaman köpekle burun burunadır şimdi. Yusuf dayanamaz, ağlar. Köpekten garip bir ses çıkar, sanki acıdır Yusuf’a. Yusuf geçirdiği gecenin farkındadır, gözyaşları ile yıkar sıkıntılarını, kaygılarını, korkularını. Geçmişin “ağırlığından” geçmişle yüzleşerek kurtulabilir kişi. Yusuf da bir anlamda kendisi ile baş başa kalarak, doğanın içinde, kendine ve geçmişine eleştirel bakmayı başarır. Yüzleşmesi gerekenle yüzleşir ve özgürleşir. Çünkü “ancak anılarından kaçan kişinin gerçek anlamda korkak olduğunu” (Canetti, 2004:202) anlamıştır Yusuf. “Cennet” ve dünya artık buradadır, bu farkındalık, onun Tire’ye, Ayla’ya dönmesini sağlayacaktır.

Bu yüzleşmeye yol açan da aşk değil midir? “Âşık olma, karşılaştığımız, ilgimizi çeken ve bizim teklifimizi geri çevirmeyen kişiyi, arzunun objesi olarak gördüğümüz süreçtir. Bu gerçek bizi, her şeyi yeniden düzenlemeye, özellikle de geçmişimizi yeniden gözden geçirmeye iter. “Aslında bu yeniden düşünmek değil, yeniden yapmaktır. Yeniden ‘doğuş’tur. ‘Doğuş evresi’ (âşık olma ya da başka hareketlerde) geçmişini yeniden yaratmak gibi bir özelliğe sahiptir. Biz gündelik yaşamımızda geçmişini yeniden yaratamayız. Geçmişimiz bütün düş kırıklıkları, acıları, pişmanlıkları ile varlığını sürdürür” (Alberoni, 1990: 21). Tüm bu acılardan kurtulmak için bir deneyim yaşaması gerekir Yusuf’un.

O gece sabır gecesidir. “Sen güzellik Yusuf’usun. Bu dünya kuyu gibidir. Sabretmek seni kuyudan çıkaracak, kurtaracak iptir”.⁴³ Yusuf sonunda ipi tutar. “Canetti kendi kendine, içinden geldiği gibi aldığı notlara *İnsanın Taşrası* adını vermiş. İnsan ruhunun uğrasından bir yerlerden, işte *insanın taşrasından* doğru konuşuyor. İnsanın içinde, ruhunda, böyle bir ‘yer’ olduğunu düşündüren bir başlık ve bir metin (Bora, 2006: 60). Bora insanın taşrası ile somut taşra yaşantısı arasında; ama asıl çocukluk yaşantısı arasında bir bağ olduğunu söyler (2006: 62). Yusuf taşradaki çocukluğuna, komşu çocuk aracılığı ile “yolculuğa” çıkarken, ruhuna doğru da “yolculuğa” çıkar. Çatışma Büyük Karanlık’ta (mağarada) çözümlenir.

Hilal hakikate noksan kabul etmez. Görünüştteki noksan, yavaş yavaş dolunay haline gelmek kemal bulmaktır.⁴⁴ Eliade’nin, ilk zaman ölçü birimlerinin aya ilişkin terimlerle ifade edildiğine ve yeni ayın bir yaradılışı, dolunayın da bir gelişmeyi simgelediğine ilişkin görüşü (1992: 65) anımsandığında, Yusuf için bir yeniden yaradılışın gerçekleştiğini söylemek mümkün olur. “Cennet” ve dünya şimdi buradadır. Yusuf var olanı kabullenerek ve bilinç yüksekliği ile çevresinde ve kendi içinde olup bitenin farkına varmıştır. Kendisini “taşraya” kilitlemez, kilidin çözülmesi için izin verir. Yusuf, Ayla için şiir yazmaz, ama kendi “kitabını” yazar o

⁴³ Bkz. Mevlana (2003). 2. Cilt. 1277. Beyit.

⁴⁴ Bkz. Mevlana (2003). 6. Cilt. 1208-1209. Beyitler.

gece. İmgeler yaratmak yerine seçimini yaratır. “Âşık olmak, güzel ya da ilginç bir insanı arzulamak değil dünyayı yeni bir bakış açısı ile algılamaktır” (Alberoni, 1990:50).

Suyun derinliklerinde inmek ya da çölde dolaşmak, mekân değiştirmektir, mekân değiştirdiğimizde, alışılmış duyarlılıkların mekânından ayrılarak ruhsal açıdan yenileştirici bir mekânla bağlantıya geçeriz. Çölde olsun, denizin dibinde olsun, ağırlıklı ve bölünemez küçük bir ruhu koruyamayız artık. Bu somut mekân değiştirme artık, geometrilerin göreceliğinin bilincinde varmada olduğu gibi zihnin basit bir işlemi olamaz. Burada basit bir yer değiştirme değil, nitelik değiştirme söz konusu (Bachelard, 1996: 219-220).



Yusuf Tire’ye elinde olmayan nedenlerle, zorunlu olarak döndüğünde, bunun bir nitelik değişimine yol açacağını bilmiyordu. Önce ormana girerek bir deneyim yaşadı, izlencesini kimi kez Ayla, kimi kez Cevdet kesti. Böylece göle, dağlara açıldı Yusuf, sonsuz büyüklük ve Ayla’nın çekim alanına girdi. Daha sonra gece karanlığında ovaya açıldı, ağladı, ağırlıklı ruhu bırakırken, hafiflerken, hafiflemenin getirdiği dinginlik ile ağladı.

Kendisini Tire’de yaşamın akışına bırakan Yusuf’un yaşadığı deneyim, Deleuze’ün deyişi ile “yalnızca geçmişin bütününe belirlenmedi, aynı zamanda bu bütünü belirledi, dönüştürdü, onu kendi rengine boyadı” (aktaran Yücefer, 2006: 27). Böylece onun başına gelen yeni olay, belki de “bütün geçmişini değiştirdi, geçmişteki olaylara anlam kazandırdı” (Yücefer, 2006: 27). Yusuf,

kuyuya düştü, köpekle karşılaştı ve bilincinde geçmişine yolculuk ederek, kendisiyle yüzleşti. Sonunda da fark etti.

Üçüncü gözüne sürülen kan onun temizlenmesine yol açtı. Kan, barışı hem de iç barışı getirdi. Euripides *İon* adlı tragedyasında kanın ikiliğı niteliğini çok güzel vurgular. Kan ölümcül bir zehir de olabilir panzehir de. Kraliçe ile kölesi arasında şöyle bir konuşma geçer:

Kreusa: *Öldürücü darbe vurulunca damardan bir damla kan çıkar.*

Köle: *Neye yarar o damla? Ne gibi bir erdemi var?*

Kreusa: *Hastalıklara savar, güce güç katar.*

Köle: *Ya ikinci damla ne yapar?*

Kreusa. *Öldürür. Gorgon yılanlarının zehiridir o.*

Köle. *Bir arada mı taşırırsın onları, ayrı ayrı mı?*

Kreusa: *Ayrı ayrı. Hayırlı ile hayırsız karıştırılır mı?*

Birbirine böylesine benzeyen iki kan damlası, değışik işlevler gerçekleştirir. Hayırlı olan ile hayırsız olan (intikam, öfke, huzursuzluk hali, taşra sıkıntısı) aynı an’da yan yana olamaz. “Akan kanın fiziksel olarak biçim değıştirmesi, şiddetin ikili niteliğine işaret olabilir. Bazı dinsel biçimler bu olanaktan olağanüstü biçimde yararlanmaktadırlar. Tek ve aynı madde, kan, hem kirleten hem temizleyen, hem insanları öfkeye, çılgınlığa ve ölüme sevk eden, hem de yatıştırarak yaşama döndürendir” (Girard; 2003: 50). Böylece “şiddet”, masumu öldürme edimi Yusuf’u selamete çıkarır. Kurban yer değıştirme ilişkisiyle kişiye kendi özelliklerini (saflık, masumiyet, bağışlayıcılık) aktarır. İki ayrık varlık benzeşim ilişkisi içine giriyor, yine çift yönlü bir olgu karşısındayız. İki ayrık varlık, bitişkenlik ilişkisi kuruyorlar, birinin ölümü ötekinin yaşamını düzenliyor. Ölen kendi özelliklerin uğruna kurban olduğı kişiye geçirdiğı için bir anlamda o da “yaşıyor”.

Yusuf kurban geleneğini (genel anlamda geleneğı) yitirmişti. Taşra sıkıntısı, bu geleneğin yitirilmesi için bunalıma dönüşmüştü.

Bunalım da kayıtsızlık biçiminde kendisini dışa vuruyordu. O İstanbul'da çok da onaylamadığı kirli şiddete tanık oluyordu. Bu tür şiddet ile öylesine dolmuştu ki arındırıcı olan, ona saçma geliyordu. Ayla kurbanın kesilmesi gerektiğini ona anımsattıkça kayıtsızlığını sürdürüyor, bu edimi gelecekteki bir güne atıyordu. Ama Ayla arındırıcı şiddete inanıyordu ve ısrar ediyordu. Ayla'nın arındırıcı şiddete olan inancı öyle güçlüydü ki, Yusuf direnemedi. Böylece arındırıcı şiddette inanan ile inanmayan arasındaki karşıtlık, filmin sonunda yok oldu. Bu karşıtlığın yok olması bunalımın ve bunalımın yol açtığı kayıtsızlığın yok olması demektir. Dolayısıyla da taşra sıkıntısının yok olmasıdır. Taşra sıkıntısı bir açıdan da kimlik sorununa yol açıyordu.

Yusuf'un yaşadığı kimlik bunalımı, sıkıntısı modern zamanların öznelliğe vurduğu darbeye ilişkili olabilir mi? Marx da modern zamanlarda katı olan her şeyin buharlaştığını söylemiyor muydu? "Modern olmak, bizlere serüveni güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyamızı dönüştürme olanakları vaat eder; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi... [Modernlik], sürekli bir parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler" (Berman, 2001: 27). Modernleşme, öyleyse bir imkânlar alanı olduğu kadar, onların yok edildiği bir alan da. Büyük kentler, bol ışıklı kalabalık sokaklar, koşturmaca, sürekli üretim, zaman kaybı, mekân daralması, modern yaşamın öne çıkan özelliklerinden birkaçıdır. Bu karmaşa, koşturma, üretme ve tüketme telaşında kişi, kendisini kaybedebilir ya da Yusuf'un yaptığı gibi, kabuğuna, "dükkân evine" çekilebilir. Yabancılaşma ve yalnızlaşma, modern yaşamın iki sorunu olarak karşımıza çıkar o halde ve Yusuf'un sorunun, yalnızlaşmayla ilişkili olduğu görülür. Ancak Yusuf, bir de annesini kaybetmiştir. Sevilen bir yakını kaybetmenin acısı elbette büyüktür ve beraberinde pek çok sorunlar ortaya çıkarabilir.⁴⁵ Bu durumlardan birinin depresyon olduğunu belirten Frosh, "bu tür bir depresyonun, en genel düzeyde, acı ve kaybın gerçekliği ile yüzleşirken, bir yandan da yaratmanın ve

⁴⁵ Ya da Yusuf'ta olduğu gibi bir ölüm, farklı bir yenilenmeye yol açabilir.

dünya ile bağlantıları ve başkalarıyla ilişkileri korumanın değerli olduğunu koruyabilme inancı üzerine kurulu” (1996: 42) olduğunu söyler. Modern dünyanın karmaşadan, bu karmaşanın verdiği sıkıntıdan kurtulmanın ve “kişisel bütünlüğümüzü korumanın, Frosh’a göre ‘mücadele etmek ve sevmek’ dışında bir yolu yoktur” (1996: 41). Zehra Anne’nin, Yusuf’a çizdiği izlençe de bundan başka bir şey değildir aslında: Severek Yusuf’un bir benlik yaratmasını, bilinçlenmesini, ruhuna ulaşmasını sağlamak.

“Bir benlik yaratmak, bir sanat yapıtı yaratmayı andırır; üzerinde bilinçli olarak çalışılması gerekmez, ama bazen böyle çalışılır, ama nasıl sanat dünyanın bölük pörçük parçalarını alıp onları bir şey söylemek üzere birbirlerine uyarlıyorsa, benlik de aynı işi görür. Bu durumda benlik, insani olarak değerli ve yaratıcı olanın onaylanmasıdır” (Frosh, 1996:42-43). Yusuf’un yaşadığı süreç de benlik yaratmaktan farklı değildir. Benlik, kendini bilmek, ruhunu bilmek demektir.

Alkibiades⁴⁶ ile Sokrates’in diyaloglarında “kendini bilmek, ruhunu bilmektir” (Foucault vd. 2003: 21) diyorlar. Sokratik diyaloglar biçiminde yazılmış metinde Sokrates, Alkibiades’e çeşitli sorular sorarak onunla karşılıklı söyleşir. Uzun diyalogların birinde şöyle sorarlar: “Kendimizin ne olduğunu bilmezsek, kendimizi daha iyi kılabilir miyiz?” (2003: 23). Bunun yolu ise, ruhu bilmekten

⁴⁶ Alkibiades, Pericles’in oğlu Atinalı bir devlet adamı, general ve aynı zamanda Sokrates’in öğrencisidir. “Yaklaşık olarak İ.Ö. 450 yılında doğduğu kabul edilen Alkibiades’in ilginç ve hareketli yaşam öyküsü, Atina ile Sparta arasında son derece kanlı bir egemenlik mücadelesinin yaşandığı İ.Ö. 431-404 yılları arasındaki döneme damgasını vurmuştur. Soylu bir aileden gelen Alkibiades, sahip olduğu hitabet yeteneği, kıvrak zekâsı, herkesi etkileyen fiziksel güzelliği, çocukluğundan beri sürekli olarak ön plâna çıkmasına ve herkesin dikkatini üzerine toplamasına yardım eden hırçın karakteri, kibirli davranışları, şatafat düşkünlüğü, eli açıklığı, diplomatik görüşmelerdeki ustalığı, üstün komutanlık vasıfları, savaşlar sırasındaki cesareti ve atılganlığı ile zaman içinde Atina’lıların vazgeçemedikleri birisi olmuş, buna karşılık elde ettiği başarılar ve göz kamaştıran şöhreti nedeniyle pek çok da düşman edinmiştir” (Erten, 2005). Sokrates’in “kendini bilmek” üzerine diyalogda bulunduğu kişidir.

geçiyor kuşkusuz. Zaten “insan şu  şeyden biridir: Ruh... Beden... Ve ruhla bedenini teşkil ettiği bütün” (Foucault vd. 2003: 26). Söyleşinin devamı şöyle:

Sokrates: *Demek insan, bedeninden başka bir şeydir.*

Alkibiades: *yle gözüküyor.*

Sokrates: *İnsan nedir yleyse?*

Alkibiades: *Bilmem.*

Sokrates: *Ama insanın, bedenini kullanan bir varlık olduğunu biliyorsun, değil mi?*

Alkibiades: *Evet.*

Sokrates: *Peki, bedenini kullanan ruh değildir de nedir?*

Alkibiades: *Evet, ruhtur.*

Sokrates: *Bedene emreder, onu bu şekilde kullanır, öyle değil mi?*

Alkibiades: *Evet.*

Sokrates: *Ama herkesin kabul edeceği bir şey var.*

Alkibiades: *Nedir?*

Sokrates: *İnsan şu  şeyden biridir.*

Alkibiades: *Hangi  şeyden?*

Sokrates: *Ruh... Beden... Ve ruhla bedenini teşkil ettiği bütün.*

Alkibiades: *Hiç şüphe yok.*

Sokrates: *"Bedene emreden insandır" demiştik.*

Alkibiades: *Evet, yle demiştik.*

Sokrates: *Beden kendi kendine mi emrediyor?*

Alkibiades: *Hayır.*

Sokrates: *Ona emrediliyor demiştik, öyle değil mi?*

Alkibiades: *Evet.*

Sokrates: *yleyse aradığımız şey beden değil.*

Alkibiades: *Hiç değil.*

Sokrates: *Peki, bedene emreden, bedenle ruhun oluşturduğu bütün m ve bu bütün de insan mı?*

Alkibiades: *yle gözüküyor.*

Sokrates: *Yanılıyorsun Alkibiades. Çünkü eğer bu bütünün parçalarından biri emreden, diğeri emredilen ise, bu bütüne insan diyemeyiz.*

Alkibiades: *Doğru.*

Sokrates: *Ne beden, ne de bedenle ruhun oluşturduğu bütün insan değilse, insan ya hiçbir şeydir ya da ruhtan başka bir şey değildir.*

Alkibiades: *Öyle.*

Sokrates: *İnsanın ruh olduğunu göstermek için daha açık bir kanıtı gerek var mı?*

Alkibiades: *Hayır, böyle olduğu açıkça gözüküyor.*

Sokrates: *Öyleyse senle ben, birbirimizle konuşurken asıl konuşan ruhlarımızdır.*

Alkibiades: *Öyle.*

Sokrates: *İşte demin de söylediğimiz bu; Sokrates kelimeler kullanarak Alkibiades'le konuşurken, Alkibiades'in yüzüyle değil, gerçek Akibiades'le, yani ruhu ile konuşuyor.*

Alkibiades: *Ben de böyle düşünüyorum.*

Sokrates: *Demek "kendini bil" diyen o söz, bize, ruhumuzu bilmemizi emrediyor.*

Alkibiades: *Öyle gözüküyor.*

Sokrates: *Demek ki bedene dair bir bilgi insanın bazı şeylerini bilmek anlamına gelir, ama aslında bu, insanı bilmek anlamına gelmez (Foucault vd. 2003: 25-27).*

Ailkibiades'le Sokrates'in söyleşi, insanın kendini bilmesinin, ruhunu bilmesi anlamına geldiğini bildirir ve bunun yolunun bir farkına varma ile gerçekleştiğini vurgular. Farkına varma ise, ancak gören bir göz ile mümkündür. Sokrates bunu şöyle ifade ediyor: "Demek ki bir göze bakan başka bir göz, o gözün en iyi parçasına, yani gören parçasına bakarsa kendini görebilir... Bedenin başka bir yerine veya kendisine benzemeyen başka bir şeye bakarsa, kendisini göremez... O halde göz, kendini görmek isterse, bir göze, bu gözde de gözün erdemi, yani görme erdemi olan yere bakmalıdır... Ruh da kendini bilmek isterse, bir ruha ve özellikle ruhun erdeminin, yani bilgeliğin bulunduğu yere bakmalıdır veya buna benzeyen herhangi bir şeye" (Foucault, 2003: 28-29). *Yumurta*'da gören ve kendini bilen kim peki? Elbette Yusuf. Filmin başlangıcında Yusuf'un İstanbul'dayken sahaf dükkânına gelen kadını görmediği, bu nedenle onun körlük içinde olduğunu yazmıştık. Arzu yokluğu anlamına gelen bu körlük, onun bedeninin

de farkında olmadığı biçiminde yorumlanabilir pekâlâ. O, bu körlükten, ancak Ayla'yı gördüğünde ve ona âşık olmaya başladığında kurtulmuştu. İlginç olansa şu: Yusuf, bedenini fark ettiğinde, yani Ayla'yı gördüğünde, gerçekten gördüğünde, ruhunun farkına varır. Bu farkına varma, Sokrates ile Alkibiades'in diyologlarında görüldüğü gibi bir kendini bilmeye denk gelir. Bedenin ve ruhun farkına varmak, kendini bilmek, kuşkusuz bir arınma ile gerçekleşir.

İşte bu arınma Yusuf'u özgürleştirdi, o artık Tire'de yaşayabilir, İstanbul'da da, çünkü iç dünyadaki şiddet yok oldu. Kurbanın arınma işlevini üstlendiğine ilişkin inanç da çok önemli, bu inanç bir kez gerçekleştikten sonra ikilem sona eriyor. Yusuf alnına bir damla kanın sürülmesine izin verdi, bu edimin gerçekleşmesi için bir gece bekledi, otellerde kaldı.

Daha önceki tüm şiddetler, şiddeti iki misline çıkarırken, kurbanı uygulanan şiddet, bir mucize gibi her tür şiddete son vermektedir... Bu dönüşümdeki temel etmen, ikame kurbandır. Dolayısıyla kurban kendi şahsında şiddetin en kötücül ve en iyicil yönlerini toplar görünmektedir. İnsanların kendilerine tümüyle yabancı olduğuna inanmak istedikleri ve inanabilecekleri bir oyunun, kendi şiddetlerine ait olup temel kuralından haberdar olmadıkları bir oyunun bu ikame kurbanın şahsında somutlaştığına inanmaları mantığa aykırı değildir. İkame kurbanın karşılıklı şiddet ve yıkımdan kurucu oy birliğine geçişi 'simgelediğini' söylemek yetmiyor, ikame kurban hem bu geçişi sağlıyor, hem de geçiş süreciyle birleşiyor. Dinsel düşünce, ister istemez, ikame kurbanın şahsında, yani bu son kurbanda, yeni misillemelere yol açmaksızın şiddete maruz kalan bu kişide, doğaüstü bir varlık görme noktasına geliyor. Bu varlık şiddet ekmiş, barış toplamıştır; insanları hasta ettikten sonra iyileştiren, kuşku uyandırıcı bir kurtarıcı görünümündedir (Girard, 2003: 120-121).

Gece boyunca, bir köpeğin soluğunu bumunda hisseden Yusuf, korkarak, ağlayarak sabahı eder. Uzaktan sürünün sesi gelir. Gün doğar, yenilenmiş Yusuf da yeni güne uyanır. Hava parçalı bulutludur. Yusuf, deri ceketine sarılarak kalkar.

Sonuç: **Follukta Yumurta Var**

*“Yemek yemek üstüne ne düşünürsünüz bilmem
Ama kahvaltının mutlulukla bir ilgisi olmalı.”*

Cemal Süreyya

Yusuf kahvaltı masasında oturur. Ayla folluktan aldığı yumurta ile mutfığa döner, birini arar gibidir. Yusuf’u görünce gülümser ve elindeki yumurtayı Yusuf’a verir. Yusuf yumurtayı alır, karşılıklı bakışıp gülümserler. Çerçevenin solunda bulunan yaşlı teyzelerin verdiği reçel, peynir kavanozları eşliğinde kahvaltı ederler. Yeni evli gibi, yeni bir başlangıç yapmış gibi. Yenilenmiş gibi. Gök gürler, yağmur başlamak üzeredir. Film kahvaltı ile biter. Çay kaşığının bardağı vurdukça çıkardığı ses mutfığı kaplar. “Olayların gerçekleşmesi ile anlatının bitişı arasındaki yapay kopukluğu ya da bir boşluğu ortadan kaldırmak için, bitiş durumu ya anlatının tümüne ya da temel olaya bağılı olmalıdır” (Kıran ve Kıran, 2000: 48). Fİlmin kahvaltı ve folluktan gelen yumurta ile yapılan kahvaltı

ile bitmesi, anlatının tümüne, adına ve temel olaya gönderme yapar. Bu son ile “yaşamın devam ettiği anımsatılır” (2000: 49), bu nedenle de filmin sonu “devamı olanaklı son” (2000: 49) olarak nitelendirilebilir. Çay içmeler, kahvaltılar gibi yaşam sürecektir. Yaşananlar, geçmişte kalmış anılar değildir. Yaşanan an ile bağlantı kurularak yaşam sürdürülecektir. Görüntü kararır, filmin yazıları akar, ama bıçak çatal sesleri ve yağmurun sesi sürer. Seslerle açılan film, yine seslerle kapanır. Böylece izleyici sestten yoksun kalmaz. Önce gözyaşları ile arınan Yusuf’u, şimdi de yağın yağmur yıkar, arınma sürer, tıpkı yaşam gibi. “Objesini bulan aşkın hacmi “şimdiki zamandır”, tüm yaşamı ve dünyanın bütün değerlerine eşit olan, şimdiki zamandır” (Alberoni, 1990: 26). Gelecekte olmak korku yaratır, geçmişte olmak ise hüznün ve acı. Ama an esenlik, sükûn getirir.

Sükûnete kolay erişemez Yusuf. Onun zamana, süreye ihtiyacı vardır. *Yumurta*, bu yönüyle Yusuf’un sükûnete erişme, olgunlaşma sürecini anlatır. Bergsoncu süre kavramından hareketle Yusuf’un kendi oluş, olgunlaşma süresini tamamladığını iddia edebiliriz. Deleuze süreyi şöyle tanımlar: “Tümüyle saf süre, benimiz kendini yaşamaya bıraktığında, şimdiki durumuyla önceki durumları arasında bir ayrım yapmaktan kaçındığında, bilinç durumlarının ardışıklığının aldığı biçimdir” (aktaran Yücefer, 2006: 26). Yazara göre bu durumun sonuçlarından biri, “sürenin, bilincin ta kendisi, bilinç durumlarımızın bir toplamı ya da, daha doğrusu, bilincimizin içkin olduğu akış” (2006: 26) olmasıdır. Yusuf, İstanbul’dan annesinin cenazesine geldiği Tire’de, kendisini yaşamın akışına bırakır. Akış, onun pek çok kavramın, ama en önemlisi de varlığının bilincine vardığı bir süredir.

Yusuf’un değişimi, dönüşümü, varlığının bilincine varması, *Yumurta*’yı Jungçu kavramlarla okumaya olanak verir. Saydam, Jung’un *Dört Arketip* kitabı için yazdığı sunuşta, onun bakışını şöyle ifade ediyor: “Jung’un kuramsal kurgusunun çekirdeği, *tekel bir insanlık önerisi* olan bir(eysel)-leşme süreci, bir *bütünleşme* sürecidir. Bir-leşme süreci, -çoğunlukla bilincinde olmasa da- her insanda bir *te(le)olojik olasılık* olarak mevcut bulunan, ruhun Ruh’a doğru gelişme-büyüme-açılma serüvenidir... Bir-leşme sürecinin

temel düzeneği, bilinç ve bilinçdışının karşılıklı eylemidir” (Saydam, 2003: 13).⁴⁷ Başka bir deyişle ruha ulaşmak, gücül olarak vardır. Yusuf’ta gücül olarak bulunan bu ruh, Zehra Anne’nin çizdiği izlencenin Ayla aracılığıyla yerine getirilmesiyle ortaya çıkar. Yusuf, bilincini bilinçdışıyla buluşturan, sonunda bütünleşen bir yaşam yolcusudur. “Yaşam yolcusu, kendisini tanıma (bilinçlenme serüveninde –optimal koşullarda- pek çok arketipsel karşılaşmayla artar, zenginleşir. Ancak birleşme/ bütünleşme sürecinin nihai hedefi, ruhun merkezi olan Ruh’tur; *içkin ve aşkın olan kendilik*’tir” (Saydam, 2003: 14). Jung, bu süreci masallarda, düşlerde beliren simgelerle ve arketip sembollerle okur. Yumurta imgesi burada, Jungçu terimlerle ifade edersek, artık Yusuf’un yeni bir kişilik merkezi olan “öz”ü⁴⁸ oluşturduğunu imler. “Eğer ego, kendi sonsuz gücüne olan inancının birazını terk edebilirse, güçlülük elde edilmiş değerleriyle bilinç, hayatıyet ve gücüyle bilinçdışı arasında bir yerde yeni bir duruma gelinebilir” (Fordham, 1983: 84). Jung, egodan farklı olarak gelişen bu yeni kişilik merkezine öz adını verir Yeni kişilik merkezi olan öz, “hem bilince, hem de bilinçdışına ait olanı kapsayabilir... Öz, bütünlüğün merkezidir... Ona ulaşmak için, kişinin doğasındaki akılcı olmayan, karmaşık olduğu kadar, aşağılık olan yönlerin de kabul edilmesi gerekir... Öz, rüyalarda bir hayvan ya da yumurtadan gelişebilir. Erselik bir figür (bütünselliğin açık sembolü) ya da ‘ele geçirilmesi güç olan hazine’ olarak ifade edildiği görülür. Bu durumda genellikle bir mücevher (özellikle de bir elmas ya da inci), bir çiçek, bir altın yumurta ya da top, ya da bir kadehtir” (Fordham, 1983: 84-89).⁴⁹ Filmde öz, rüyada değil, ama gerçek hayatta folluktan alınan bir yumurta ile simgelenir. Filmin başında da bir yumurta vardır. Yusuf kendisini ağaçların arasında otlara bıraktığında, elinde dağılan, çürümüş bir yumurta görülür.

⁴⁷ Metin içindeki italikler özgün metne aittir.

⁴⁸ Fordham, özgün metinde öz’ün karşılığı olarak self sözcüğünün kullanıldığını belirtiyor (1983: 84).

⁴⁹ Filmde Gül’ün Steinbeck’ten pasajlar okuduğu *İnci* adlı romanı ve Yusuf’un annesinin ona bıraktığı kutuda gördüğü inci takı, şimdi daha anlamlı göstergeler olarak okunabilir. Kutudaki inci takı, Yusuf için öz’ü simgeler.

“Evren-doğum mitosları tipinden biri olan yumurta” (Brasseur’dan aktaran Tecimer, 2005: 16), burada Yusuf’un kendi özünü, benliğini gözden geçirmesi gerektiğini düşündürür. Ayrıca yuvarlak biçiminden dolayı, döngüye işaret eder. Filmde sık sık görünen yuvarlak saat de, zamanın döngüselliğini vurgular. “Tüm mistik yaklaşımlarda zamanın özelliği, döngüsel olmasıdır” (Çamuroğlu’ndan aktaran Tecimer, 2005: 349). Buna göre birbirini izleyen bir zaman anlayışı söz konusudur ve bu zaman, tersine çevrilemez değildir. Döngüsel zaman anlayışında, “insanın zamansal varoluşunun, yalnızca bazı ilk örnekler ve örnek alınacak hareketlerin *ad infinitum* tekrarı olarak değil, aynı zamanda *ebedi bir yeniden başlama* olarak da düşünüldüğüne inanılır” (Eliade, 1992: 64).⁵⁰ Yusuf’un, Zehra Anne tarafından çizilen izlencesi de ona bu döngüsellik içinde bir tür yeniden doğum yaşatır.

Yusuf’un dönüşümünü Jungçu kavramlar ışığında okumaya devam ettiğimizde, onun yaşadığı değişimin/ dönüşümün bir “yeniden doğuş” biçimi olduğu da söylenebilir. “Yeniden doğuş (*renovatio*), bireysel yaşam süreci içinde yeniden doğmaktır... Bu sözcük, yenilenme, hatta büyü etkisiyle düzelme fikrini de içerir.” (Jung, 2003: 48). Yusuf’un geçirdiği dönüşüm sürecinin tam adıdır yeniden doğuş. Elbette Yusuf büyü ile düzelmez, ama onun kendi kendisinin büyücüsü olduğunu söyleyebiliriz. Yenilenen kişiliğin özü değişmiyor, yalnızca işlevleri değişiyor, bazı kısımları değişiyor güçleniyor ve düzeliyor. Varlığın değişmediği bir düzelme yaşıyor. Yusuf, yalnızca bir beden değil, ruh olduğunu duyumsar. Yusuf’un yeniden doğuşu psikolojik açıdan, “yaşamın aşkınlığı deneyimi” başlığı altındaki “kutsal ritüeller aracılığıyla yaşanan deneyimler”e denk gelir. Jung, “yaşamın aşkınlığı” kavramından kastının, “sâlik’in kutsal bir rite katılarak edindiği, yaşamın dönüşüm ve yenilenmeyle sonsuzca devam ettiğini gösteren deneyimler olduğunu” (2003: 50) söyler. Yusuf, hem bayılarak/ölerek, köpekle burun buruna gelerek, yani bizatihi süreci yaşayarak, hem de kurban ritüeline tanık olarak bu süreci deneyimler. Yani o, hem bir tanık, hem de etkilenen kişidir. “Önemli olan nesnel bir töz, varoluş ya yaşam biçiminin, aslında

⁵⁰ Metin içindeki italikler özgün metne aittir.

bağımsız bir süreçte ritüel aracılığıyla dönüşmesi esnasında, sâlik'in orada hazır bulunması ya da katılımı nedeniyle etki altına alınması, etkilenmesi, 'kutsanması' ya da 'inayete' ermesidir" (Jung, 2003: 50). Yusuf, annesinin ölümüyle geldiği Tire'de, bir dizi değişim yaşar. Ayla aracılığıyla geçmişiyile yüzleşir; Hafsa Hatun Camii'nin bulunduğu ilçedeki avluda ölüp dirilir; mitsel anlamda, rüyasında kuyuya düşer ve oradan çıkmaya çalışır; annesinin adak dileğini yerine getirir; dünya ağacını görür; bir geceyi köpekle burun buruna geçirir, sınanır. Ve sonunda kozmik yumurtaya erişir. Bu olaylar kutsal bir ritüeldir adeta. Ve böylece o, yaşadığı aşkın deneyimle ruhuna varır. Jung, "ruhun rüyalarda oğlan çocuğu olarak görüldüğünü" söyler (2003: 85). Filmde ise ruh, Yusuf'un ruhu, öncelikli olarak, yeni geldiği anne evinde karşılaştığı oğlan çocuğu aracılığıyla görünür. Çocuk, Yusuf'a kendi çocukluğunu anımsatmakla kalmaz, kendi ruhuna yolculuğunu da başlatır. Filmde Jungçu kavramlar bununla sınırlı değildir. Yusuf'un annesini defnettikten sonra kendini bırakıverdiği orman da bilinçdışı anlamına gelir. "Bilinçdışı, sık sık orman ya da suyla ifade edilir" (Jung, 2003: 92). Yusuf, kendini ormana bırakır, ölüp dirildiğinde hamamda suyla arınır, Ayla ile gittiği Gölcük'te gölü izler. Su, ona ve biz izleyicilere bilinçdışını anımsatır. Ama Yusuf, hiçbir zaman ruhuna kavuşmak için acele etmez. Çünkü "ruhun ele geçirilmesi, sabır, fedakârlık ve sebatkârlık meselesidir" (Jung, 2003: 109). Yusuf da bunu bilir, sabreder, bekler, sonunda ruhuna ulaşır. Adına kendilik bilincinin oluşması da diyebileceğimiz olgunlaşmaya, severek varır Yusuf. Sevmenin farkına vararak.

"Sevmek, içsel uyumsuzluğun üstesinden gelmek demektir" Yusuf da kendisinde "sevilebilir bir şey olduğuna" (Reik, 2006:147) artık inanır. Döngü kırılır, çünkü Yusuf cesaretine kavuşur. Cesaret öz güveni getirir, yaşanan gece önemli bir deneyimdir. "Egoyu bir kenara atabilmek için hepimizin ihtiyacı olan tatmine en çok yaklaşan aşktır. Hayatı yaşamaya değer kılmanın tek yolu insanın yaşamını düşünceler ve eylemlerle başkalarına bağlamasıdır... Ama yumurtalarımızı tek sepete koymamız, aşktan çok şey beklememiz aşkın suçu değildir" (Reik, 2006:218). Biz Yusuf'un yumurtaları bunca deneyimden sonra tek sepete koymadığını düşünüyoruz.

Neden mi? Folluktan yumurta gelir, ama Yusuf da Ayla da “olani” abartmaz, sıradan bir kahvaltı gibidir görünen, kuşkusuz yumurta dışında geçmişteki kahvaltılardan bir farkı yoktur bu kahvaltının da. İçerik açısından “mutlulukla ilgisi” vardır, ama yüceltilmiş bir mutluluk ya da kişi ortalarda yoktur. “Romantik aşta sevilen kişinin idealleştirilmesi, bir idole tapmaya, tanrılaştırılmaya dönüşür” (2006:215). Bu durumda artık yalnızca cennet ya da cehennem olabilir, ama Yusuf “cehennemi” yeteri kadar yaşadığı için kendi “cennetini” kurmak için döner. Kahvaltı masasında ne cennet vardır ne de cehennem, yaşanan an vardır. Çay kaşıklarının çıkardığı ses günlük yaşamın olağanlığını anımsatır, düşsel bir dünya sunmaz kahvaltı masası. Ama sıradanlığa usulca sokulan bir şeydir aşk. Çay bardağında çınlayan kaşığın sesine karışan bir şey. Yusuf’u değişime zorlayan aşk, artık gündelik yaşamın bir parçası olarak varlığını sürdürmeye adaydır.



Yusuf’un ruha yolculuğu, Campbell’in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı kitabında anlattığı yolculuğa da benzer. Campbell, mitolojik öykülerde kahramanların yolculuğunun, evrensel bir süreç olduğunu ve aynı arketipsel yapıyı izlediğini belirterek, bu süreçte *monomit* adını verir. Campbell’e göre kahramanın ilk işi ne olmalıdır? “Kahramanın ilk işi, ikincil etkilere ait dünya sahnesinden ruhun, güçlüklerin gerçekten yerleşmiş olduğu şu nedensel bölgelere geri çekilmek ve orada güçlükleri halletmek, kendi özelinde onların kökünü kazımak ve bozulmamış, dolaysız deneyimi ve C. G. Jung’un ‘arketipsel imgeler’ dediği şeyin

asimilasyonunu aşmaktır” (2000: 28).⁵¹ Yazara göre “kahraman, genel geçerliği olan olağan insani biçimlerin yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarını çatışarak aşabilmiş kadın ya da erkektir. Bu çerçevede onun “ikinci önemli görevi ve amacı ise, bizlere dönüşmüş olarak geri dönmek ve yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmektir” (Campbell, 2000: 30, 31).



Yumurta’nın Yusuf’u, mitolojik öykülerdekine ya da onların çağdaş örnekleri olan bilim-kurgu, macera, aksiyon gibi popüler filmlerdekine benzer büyük eylemlerde bulunmaz, o kaçırılmaz, savaşmaz. Bu yönüyle mitolojik bir kahraman değildir, ama yaşadığı deneyim, ona ruhunu kazandırdığı için kahraman olarak görülebilir. “Kahramanlık, insanın doğal olarak kendinde barındırdığı potansiyel bir güç, derinlerde kalmış birtakım tinsel yetilerin yüzeye çıkmasıdır” (Tecimer, 2005: 111). Öyleyse kahramanlık, daha çok bilinç düzeyinde yaşanan değişimleri, gelişmeleri ifade eder. Campbell’in kahramanı gibi Yusuf da, “ayrılma-erginlenme-dönüş” sürecinden oluşan bir yolculuk yaşar. Bu süreç, temel olarak yola çıkış, inisiyasyon ve dönüş olarak formüle edilir (2000: 41).

⁵¹ Ana örnek, ilk örnek anlamına gelen arketip, “kolektif bir doğanın, dünyanın her yerinde mitlerin parçaları ve aynı zamanda bilinçdışı kökenin yerel ve tikel ürünleri olarak beliren biçim ya da imgeleri” (Jung’dan aktaran Campell, 2000: 28) olarak tanımlanır.

Yusuf'un ruhuna yolculuğu, annesinin ölümü üzerinde geldiği Tire'de başlar. Eline aldığı bıldırcın yumurtası, gerçekte ona bir çağrı olarak okunabilir. Kozmik yumurta ile yolculuğa başlayan Yusuf'a ikinci çağrıyı, komşu çocukla karşılaşması yapar. Çocuk, ona kendisini, kendi geçmişini anımsatır. Urgancı çıkıncı önünde düşüp bayılarak, kuyulu rüyalar görerek, arkadaşlarıyla karşılaşarak sınavlardan geçer, sıkıntısından kurtulmaya çalışır. Campbell'ın inisiyasyon aşamasında sözünü ettiği "baştan çıkaran kadın" rolünü, filmin başında gördüğümüz cazibeli kadın oynar. "Yaşamın ötesinde bir yaşamı arayan kişi, kadının ötesine geçmeli, çağrıların çekiciliğine aldırnamalı ve ötedeki kusursuz etere yükselmelidir" (Campbell, 2000: 143). Yusuf, kadına bakmayarak, aradığının daha başka bir şey olduğunu gösterir. Ayla, ise Yusuf'un yolculuğunda karşılaştığı tanrıçasıdır. "Mitolojinin resim dilinde kadın, bilinebilenin bütününe temsil eder. Kahraman bilmeye gelen kişidir. Yaşam denen yavaş erginlenmede ilerledikçe, tanrıçanın biçimi onun için bir dizi değişimden geçer: Hiçbir zaman kendisinden büyük olamaz, ama onun kavrayabileceğinden daha çoğunu vaat edebilir. Cezp eder, rehberlik eder, zincirlerini kırmasını sağlar. Ve eğer kahraman onun arzusuna uyabilirse, ikisi, bilen ve bilinen, her türlü sınırlamadan kopacaktır. Kadın, duygusal maceranın yüce zirvesine götüren rehberdir" (Campbell, 2000: 136). Ayla, Yusuf'a fedakârlık ederek, sabrederek, dahası sevmeyi öğreterek sınavlardan geçmesini sağlar. "Yaşam yolculuğunda, kendini arayışında" Yusuf'a ışıqla yardım edendir Ayla. O, Voytilla'nın kavramsallaştırdığı kahramanın yolculuğu sürecinin arketiplerinden, kahramana yardım eden, ona yol gösteren 'akıl hocası'dır (1999: 14). Ama görünmez "akıl hocası", Zehra Anne'dir. O, çizdiği izlenim ile Yusuf'un yaşamı, kendisini ve Ayla'yı görmesini sağlar. Zehra Anne, vasiyet ettiği adağıyla, Ayla ise Yusuf'un bu adağı yerine getirmesi konusundaki kararlılığıyla, manevi açılardan Yusuf'a rehberlik ederler.

Ancak son karşılaşmada akıl hocası yoktur Yusuf'un; o köpeklerle yalnız kalır. Ayla, aynı zamanda, Yusuf'u yolculuğa çağıran "müjdecî (haberci)"dir (Voytilla, 1999: 15). O, önce Zehra Anne'nin ölümünü haber vererek, sonra da onun adağını yerine getirmeye çalışarak Yusuf'u harekete geçirir. Ayla'ya ek olarak, ormandaki

bıldırcın yumurtası, komşu çocuk ve kuyulu rüyası da Yusuf'u yolculuğa çağırın diğır "müjdecı"lerdir. Yusuf, çağırırı reddedip İstanbul'a gitmeye çalışsa da, yeni müjdeler onu bu İstanbul yolculuğundan alıkoyar. Yusuf, dostlarıyla karşılaşır, sınavlardan geçer. Karanlık enerjisiyle Yusuf'u korkutan, şiirle ifade edilmesine karşın rüyada yüzeye çıkan unutulmuş, yüzleşmekten kaçınılmış duyguları simgeleyen gölge arketipi, kuyu imgesiyle karşımıza çıkar. Jung, gölge'nin, "bireyin öncelikle tanışması ve entegre etmesi gereken arketipsel öge olduğunu söyleyerek, "gölgeye bilincin yansımasıyla karanlıkta kalanın aydınlığa alındığını" (2003: 13) ifade eder.⁵² Gölgenin bilince yansımasıyla Yusuf, bastırılmış olduğu sevmeye yetisine kavuşur. Bu yolculukta filme kattıkları neşeleriyle, canlılıklarıyla, mizahi yönleriyle yaşlı ninenler de "oyuncu (hileci)" (Voytilla, 1999: 16-17) arketipini oynarlar. "Oyuncu-hileci, mizah ögesini kullanarak aşırın şişkin egoları söndürür, kahraman ve izleyicilerin ayaklarının yere basmasını sağlar. Ürettiği neşe ve kıkılgılar sayesinde dramatik gerilimi azaltır, düşmanlıkları törpüler, ciddi havayı dağıtarak öyküye ferahlık katar" (Tecimer, 2005: 131). Nineler, onların evli olduğuna ilişkin bir oyun kurarak, Yusuf ile Ayla'yı birbirlerine yaklaştırır.

Ruhuna yolculuk sürecinin son ve önemli aşamasında Yusuf'u zorlayan, sonra da onu bağışlayan köpek, 'eşik bekçisi' arketipini oynar (Voytilla, 1999: 15). Köpek, onun ruha yolculuğunun, sükûnete ulaşacağı evrenin koruyucusu olarak önce onu korkutur, sonra da onu korur. Yusuf, "cehennemin derinliklerinde ateşten gömleği giymiştir" (Voytilla, 1999: 18). Eşik bekçisine teslim olan Yusuf, önce ağlayarak, sonra da yağın yağmurla birlikte arınır, yeniden doğar. İzlenesinin başında "isteksiz olmasına, İstanbul'a

⁵² Jung'un kavrayışında gölge arketipini, erkeğin, bilinçdışındaki bütünleyici öge olarak yer alan dişil imgesi *anima*'yla, kadının ise kendi bilinçdışındaki bütünleyici öge olan eril imgeyi, *animus*'la tanıştığı evre izler (2003: 13). Bu yönüyle ele alındığında Yusuf'un rüyasında gördüğü kuyu, hem bilinçdışını hem de onun bütünleşeceği dişil yanına, *anima*'sına işaret eder. O'nun *anima*'sında annesinin istediği bir kadın olan Ayla vardır. Bu çalışmada ayrıntılı bir Jungçu analiz yapılmasa da, gölge arketipi, *anima/animus* kavramlarına değinmeyi gerektirmiştir.

kaçmak için bahaneler uydurmasına karşın” (Voytilla, 1999: 14), sabrederek, görerek, fedakârlık ederek yolculuğunun sonunda ruhuna ulaşan bir kahraman olur. Zaten kahramanın yolculuğu da, “özünde egonun kimlik ve bütünlük arayışını ifade eder” (Vogler’den aktaran Tecimer, 2005: 125). Âşık kahraman Yusuf, yolculuğunda, Campbell’in tanımladığı gibi “tanrıçayla karşılaşır” (2000: 128). Ayla, onun tanrıçası olur ve “tanrıça aşkın gücünü simgeler; kahraman, başarabileceklerinin neler olduğunu onun sayesinde anlar, yolculuğun amacı ve üstlendiği görev belirginleşir” (Tecimer, 2005: 172). Evlilik işlevi, onları birleştirir, bütünlür. Aydınlık ve karanlık birleşir. Ölüp yeniden doğan kahraman, Campbell’e göre tanrılaşır (aktaran, Tecimer, 2000: 173). “Kahraman artık, ‘anlamış’, ‘bilinçlenmiş’, tinsel kavrayışı gerçekleştirmiştir” (Tecimer, 2005: 176). Sınavlardan başarıyla geçen kahraman, elbette ödülünü de alır. Yusuf’un ödülü, yalnızca Ayla değildir, aynı zamanda Ayla’nın, sevginin ona kazandırdığı ruhtur, bir evdir ve aidiyet duygusudur. Böylece Yusuf, yaşam isteğine kavuşmuş yenilenmiş biri olarak Ayla’ya döner.

Yusuf’un değişimi bir erginleşme anlatısıdır aynı zamanda. Buradaki erginleşme, fizyolojik ya da biyolojik olgunlaşmadan çok, toplumsal ve psikolojik anlamda bir gelişmeyi, olgunlaşmayı, benimsenmeyi içerir. Geleneksel toplumlarda çocuğun yetişkinliğe geçişi, rituslarla, törenlerle kutlanır ve bu geçiş, aday için zorlu sınavları içerirdi. Yusuf da zorlu sınavlardan geçer, törenlere katılır. Katıldığı ilk tören, annesinin cenaze törenidir. Dolayısıyla Yusuf’un erginleşme öyküsü, bir ölümle başlar. Buna bir tür inisiyasyon denebilir. “İnisiyasyon, bir varlık durumundan başka bir varlık durumuna geçiştir. Bir tür ölümdür, farklı bir kişinin doğuşunu sağlayan ‘etkin bir ölüm’ gibi düşünülmelidir. Bu nedenle inisiyasyon rituslarında bir cenaze töreni yer alır” (Daniélou’dan aktaran Tecimer, 2005: 49). Anne ölürken, Yusuf’un yeniden doğum süreci başlar. Ormanda bulduğu bıldırcın yumurtası dağıldığında, Yusuf için de dönüşüm başlamış olur. Ayrıca Yusuf, avukat yazıhanesinin bulunduğu hanın avlusunda ölüp dirilerek, kuyudan çıkmaya çalışarak, köpekle yüzleşerek sınavdan geçer. Ayla’nın verdiği yumurtayı aldığı anda, onun inisiyasyonu da tamamlanmış

olur. İnisyasyonu, evliliği de mümkün kılabilir pekala. İzlenesinin başında gözü kadınları görmeyen Yusuf, sonunda kadını görür. Görür ve arzu duyar Ayla'ya. Psikanalitik okumaya olanak verir onun erginleşmesi. Arzu duymayı öğrenmesi için, önce annenin ölmesi gerekir, ama zaten anne de Yusuf'a, onun kendi istediği kadını görmesini sağlayacak bir izlençe çizdikten sonra ölmüştür. Anneden kopan Yusuf, Ayla'yı görerek gerçek bir erkek kimliğini kazanır. Oidipus kompleksiyle baş etme işlevindedir erginlenme, bu yönüyle fiziksel anlamıyla da gerçekleşir. Bununla birlikte "erginleşen kişi, bilen kişidir. Bu nedenle erginlenme, bilinç körlüğü yaratan doğal durumun aşılması anlamına gelir; adaya varoluşun gerçek boyutlarını keşfetmesi, insan sorumluluğunu üstlenmesi için bir çağrıdır" (Tecimer, 2005: 56-57). Yusuf da artık gerçeğin bilgisine ulaşır. Bu bilgi, ezoterik olanı da içerir. "Bu mantığa göre toplumda olduğu gibi doğada da her şey bir gerçekliğin işareti ya da 'simge'sidir; evreni anlamak isteyen, evreni okuyabilmelidir" (Griaule'den aktaran, Tecimer, 2005: 65). Ayla, bu bilgiyi yaşama gözlerini açarak, Zehra Anne'den edinmişti ve daha donanımlıydı. Sonra da Yusuf Ayla ile birlikte evreni okumayı da öğrendi.

Yusuf, yaşamın esas gailisi olan, kendi tedavisini yapmış, yani kendi eksikliğini tamamlamış, çatışmalarını çözümlemiş ve kendi dünyası olarak tamam etmiştir (Saydam, 2003: 9). Yusuf, değişmiş, dönüşmüştür ve artık kör değildir. Aynı zamanda o bir yetişkindir, erkektir. Filmin başında dişiliğini sergileyen kadını görmeyen Yusuf, Ayla'yı görür bu kez ve onun aracılığıyla ruhunu aydınlatır. Çünkü onun aradığı başka bir şeydir. O kendisini ışığı ile aydınlatacak olan kadını arar. Kuyudaydı, kuyudan nasıl çıkılır: "Dostu Yusuf'a sordu: Ken'an kuyusunda halin niceydi? Yusuf beklenen cevabı verdi: Dedi ki: Muhak⁵³ noktasında, yani son gecesinde olan ay gibiydim. Çünkü bedir⁵⁴ gibi dolunduktan sonra, tekrar hilal gibi incelen ve sonunda görünmeyen ay, bu macerası ile bir yok oluşa değil, tekrar

⁵³ *Muhak*: Kameri ayların son üç gecesini. Ayın güneşle birlikte doğup görünmediği geceler (Rifai, 2000:617)

⁵⁴ *Bedr*: Dolunay, ayın ondördü. Doğuda güzelliğin timsali sayıldığından Araplarda güzellere Bedr ismi verilirdi (Rifai, 2000:602).

hilal ve bedir oluşı doğru yürümektedir. Ben de Ken'an kuyusunda ilkin böyle görünmez oldum. Fakat sonra hilalim ışıldadı" (Rifai, 2000:461). Yusuf kendisini ay'a benzetiyor, kuyuda görünmez olmuştu, kendisini "göremiyordu", ama önce hilal oldu. Ayla ay'ı saran ışık değil mi? Ay ışısız olur mu? Halesi ya da ışığı olmayan ay olur mu? Bu tam da birlikteliğin kendisidir.

Yusuf da başka aylaklar gibi süslenmeye gereksinimi olmayan ışığı arar. Yusuf, adaşı yazar Yusuf Atılgan'ın aylağına benzer. "Neyi arar Atılgan'ın aylağı? Gerçek sevgi'yi, 'yapmacıksız', 'süssüz' sevgiyi. 'Dudak boyalı, parfümlü, evlenme laflı sıkıntılardan' kaçır. Bir sadelik peşindedir; tırnakları boyasız bir el, dudakları boyasız, parfüm sürmeyen, topuklu ayakkabı giymeyen bir kadın. Cinselliği çağrıştıran her şey ona fazla gelir" (Gürbilek, 2005: 60). Atılgan'ın, bir ismi bile olmayan C.'nin bir yıl boyunca başından geçenleri anlattığı *Aylak Adam* (1959) adlı romanındaki C., babasından kalan mülklerle geçinen, zamanı farklı şeyler için harcayan biridir. Kitap okur, kahvehanelerde, barlarda gezinir, sanat çevresiyle yakındır, bol bol düşünür. Farklı bir toplum arayışı içindedir, ancak aradığını bulamamaktan kaynaklı olarak yaşadığı içsel sıkıntı, onu huysuz, çekingen ve de mutsuz kılmıştır. Bu sıkıntı içinde tek dayanak olarak gerçek sevgiyi tutunacak tek yer olarak gören C., roman boyunca iki aşk yaşar. "İlkinde üniversite öğrencisi 'süssüz, sade' Güler'den umduğunu bulamayan C., yaz aylarında gittiği pansiyonda karşılaştığı eski sevgilisi "ressam ve kişilikli" Ayşe ile de olaylı bir aşk süreci yaşar. Aradığı ve tek tutamak olarak gördüğü gerçek sevgiyi, o kadını ararken aslında sürekli O'na teğet geçmektedir. Yolda, tramvayda ya da kumsalda çok yaklaşmakta; fakat O'na erişmemektedir."⁵⁵ Romanda C. bunu şöyle ifade ediyor:

Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaydaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kim zenginliğine tutunur; kimi müdürlüğüne; kimi işine; sanatına.

⁵⁵ http://tr.wikipedia.org/wiki/Aylak_Adam, Erişim tarihi 27 Mayıs 2008.

Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutmağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. Gülünçlüğünü fark etmez. Kağızman köylerinden birinde bir çift öküzüne tutunan bir adam tanıdım. Öküzleri besiliydi, pırl pırlıdı. Herkesin, “- Veli ağanın öküzleri gibi öküz, yoktur”, demesini isterdi. Daha gülünçleri de vardır. Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü görelî beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimizi, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın! (Atılğan, 1994).

Yumurta’nın Yusuf’unun, *Aylak Adam*’ın C.’si gibi babasından kalan malı mülkü olmadığından, çalışmak zorundadır. Belki onun kadar huysuz da değildir, ama içsel sıkıntıları, onların ortak özelliğı olarak görülebilir. Yusuf, C. gibi gerçek aradığı şeyin ne olduğunu dillendirmese de, filmin başında reddettiğı kadına bakarak, nasıl bir kadından hoşlanmadığını göstermiş olur. Annesinin cenazesi için geldiğı kasabada Ayla, onun “tutmağı” olur. Yusuf aydınlansa da, Ayla da görölmeye değerdir. Sessiz, uysal, cömert, dişiliğini hemen göstermeyen, ama seyredildiğinin de farkında olan bir kadın. Ayla, uysaldır, ancak erkeğın onun aracılığıyla aydınlандığı melodram kadınları gibi “saf” da değildir.

Yumurta, kadın aracılığıyla erkeğın aydınlanması temasıyla, *Bir Demet Menekşe*’yi (Zeki Ökten, 1973) ve onun aracılığıyla melodramda toplumsal cinsiyetin kodlanışını akla getirir. Nasıl mı? İlişkiyi “başlatan çiçeklerle! *Bir Demet Menekşe*’de evli olduğunu, yoksul, ama mağrur ve “sahipsiz” kadın Nesrin’den (Hale Soygazi) gizleyen Kenan (Kartal Tibet), Nesrin’i, “yoz, kirlenmiş, iğrenç” bulduğı yaşamdan kurtulmak için arzular. İlişkinin başlangıcında, aydınlanacak olan erkek, Nesrin’e bir demet menekşe alır. Filme adını veren menekşeler sanki mahzun gülümsemesi için erkeğın ona verdiği bir ödüldür. Çiçek (ya da doğa) zamana zaman vermemizi sağlar. Yaşamın durmaksızın akıp giden hızında çiçek yaşam için bir “es”dir. Dinginliğe ancak zamana zaman vererek ulaşabiliriz. Trafikteki hızımızla, yemek yersek, konuşursak düşünmeyi durdurmamak olanaksız olabilir. Doğadaki ya da evimizdeki bir çiçek bizde de var olan öz’ü taşıyor. Doğanın her ögesi (taş, kaya, toprak, çiçek) biçiminin ötesinde bir şey taşır. Bunu duyumsamak için bakmak ama yalnızca bakmak gerekir, hiç ad vermeden,

önceden bildiğimiz bir etiketi ona yapıştırmadan. Ad vermeden ve etiketletmeden “bakmak” bizi yargıdan uzaklaştıracak, nötr olmaya yaklaştıracaktır. Nötr olarak tanımlanan durumdan sevgiye geçirir insan. Aslında çiçekler, yeni doğmuş tüm canlılar; bebekler, kuzular, köpek ve kedi yavruları o saflığı, temizliği, masumiyeti özgürce sergilerler. Onlara duyarsız kalmak, onlardaki masumiyeti görmemek olanaksız. Bir kez bu masumiyeti gördüğümüzde artık o varlık bir “pencere”ye dönüşür, yaşama da o “pencerede”den bakmayı seçtiğimizde yaşamımız değişir. Tıpkı Kenan ve Yusuf gibi. Ayla ile Yusuf arasında gerçek anlamda ilişki çiçekler üzerine konuştukları bölümde oluştu. Yusuf onun ailenin ölen bireylerinin yerine geçen çiçeklerden korkmamasına hayran kaldı. Ayla o bölümde alabildiğine masumiyetini, saflığını sergiledi Yusuf’a. Belki de “ruhsal arınma” yolunda ulvi bir amacın nesnesi olabileceğine ilişkin ilk çapayı Yusuf’un bilinçaltına o bölümde attı.

Şimdide Nesrin ile Ayla’yı karşılaştırabiliriz. *Bir Demet Menekşe*’de Nesrin, Kenan için ‘ruhsal arınma’ gibi daha ‘ulvi’ bir amacın nesnesidir (Akbulut, 2008: 342). Nesrin, bunun çok farkında değildir, belki Ayla da bu durumun çok farkında değildir, ama Ayla Nesrin ile karşılaştırdığımızda daha cesurdur. Örneğin Yusuf’a bu kadar yıl onları beklettiği, Gölcük’e gitmek için gelmediği için sitem eder. Ayla adımlarını bilerek atar. Özellikle Yusuf’un bakışının nesnesi olduğunu fark ettiğinde, Birgi yolunda bakıldığını bilerek oynar. Ne de olsa kadın, erkek ona baktığında kadın olduğunu fark eder.

Yusuf’a gelince, o da bir açıdan Kenan’a benzer. Kenan evlidir, ama gözleri cinsel cazibesi olan, dişiliğini özgünce sergileyen eşini görmez. Yusuf da, filmin başında şarapla çıkagelen kadını görmez. Çünkü o da dişiliğini sergiler, “gösterir”. Yusuf’un gözü cinsellik yüklü “şımarık” bir kadını değil, doğal bir kadını arar. Her iki filmin sonunda ise erkekler, neyin aracıları olduklarını bilmedikleri kadınlar aracılığıyla arınır, Kenan çile ocağına gelerek, Yusuf ise ana ocağına dönerek.

Yusuf, ana ocağına döner, ancak aradığı nostalji değildir. Ama başlangıçta ne aramadığını da bilmez. Nefret ettiğini düşündüğü Tire’ye nostaljik bakması olanaklı değildir. Nostaljik bakmak için

özlemle dönmek gerekir. Zorunlu dönüşlerin nostalji ile ilgisi olamaz. Hele de baş oyuncu geçmişini sorgulamaya başlarsa nostalji kavramı gündeme gelemez. Onun kendisini, yaşamını sorgulayarak bilinçlenmesi, yenilenmesi, severek yaşama bağlanması, filmi nostaljiden uzaklaştırır.

İzleyici ise sinemada “korku, gülme, gözyaşı gibi heyecanları arar. Hollywood’da cehennem azabı yaşayan Fitzgerald’a göre sinema ancak sıradan duyguları, en sıradan heyecanları ifade edebilecek yetenektedir” (Bonitzer, 2006:100). Çoğu kez ‘sanat’ sineması olarak adlandırdığımız olguyu besleyen filmler, bize göre bu üç özelliğin dışında *bir* seçenek ya da vaat sunan filmlerdir. Bu seçenek umut da olabilir. Umut belki de en çok gereksinim duyduğumuz şeydir. Umut sevgi ile bağlantılıdır. Korku ise ters yönde yer alır. Sevginin olmadığı yerde var olabilir. “Sinematoğrafik heyecan efsaneye göre, korku ile başlamıştır, ilk gösterilen filmlerden birinin, *Bir Trenin Ciotat Garına Girişi*’nin yarattığı korku duyumu ile” (2006: 100). Umut’un başlangıcı olabileceğini söyleyebileceğimiz bir olgu var mı? Umut da sisli manzara fotoğraflarında olduğu gibi var, ama seçilemiyor. Başkahraman onu bir kez sislerin içinde gördüğünde “yakalıyor” ve” tutunuyor”. Umut, filmin nostalji ile ilişkisini kesen bir kavram, umut şimdiye ait bir şey, an’la ilgili bir durum.

Gül ile birlikteyken ona âşıkken şiirler yazmıştı Yusuf, ama Gül’e artık yazamadığını yazdıklarını beğenmediğini söylemişti. Ayla’ya seçmek şiiri **ıralamak** mı ya da ruhunu bulmak mı taşrada? Hayır. Yusuf, Ayla’yı, taşrayı, yaşamı, aşkı seçti, ama şiiri de bırakmayacak. Belki yeniden şiir yazabilir Yusuf. Ama bu kez kuyulu olmayacağı kesin. İçinde umut olan, sıkıntıdan, korkudan, kaygıdan arınmış lirik şiirler olabilir bunlar. Tam Akdeniz’li gibi. Belki de kendi yeniden doğumuna yardım eden ay gibi, Ayla’nın halesi gibi ışıldayan şiirler olur yazdıkları.



Kaynakça

- Akbulut, Hasan (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı Zaman Mekân*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, Hasan (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akkan, Ahmet Turan (2005) "Memleketin Taşra Hali." *Taşraya Bakmak*. Tanıl Bora (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 67-76.
- Akyürek, Feridun (2004). *Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak*. İstanbul: MediaCat.
- Alberoni, Francesco. (1979) *Aşık Olma ve Aşk*. Çev., Gül Çetindor. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Andrew, Dudley (1978). *Andre Bazin*. New York. Oxford University Press.
- Arslantunali, Mustafa (1992). *Ay Çöreği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılgan, Yusuf (1995) [1959]. *Aylak Adam*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir (1997). *Şehir Fotoğrafları*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Bachelard, Gaston (1996). *Mekânın Poetikası*. Çev., A. Derman. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyattan Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev., C. Soydemir, S. Irzık. İstanbul: Ayrıntı.
- Barthes, Roland. (1992) [1981]. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev., R. Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Bazin, Andre (1967). *What is Cinema?* Vol.1. Trans., H. Gray. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, Walter (2006) [1924-1928]. *Son Bakışta Aşk*, Çev., Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, Walter. (1993) [1982]. "Tekniğin Olanakları ile Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı." *Pasajlar içinde*. Çev., Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Benveniste, Emile (1966). *Problèmes de linguistique générale I*. Ed. Paris: Gallimard.
- Berger, John (1986). *Görme Biçimleri*. Çev., Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, Henri (2007) [1939]. *Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Bir Deneme*. Çev., Işık Ergüden. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Berman, Marshall (2001). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev., Ü. Altuğ, B. Peker. 4. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Bogue, Ronald (2003). *Deleuze on Cinema*. London: Routledge.
- Bonitzer, Pascal (2006) [1982-85]. *Kör Alan ve Dekadrajlar*. Çev., İzzet Yasar. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bonitzer, Pascal (2007) [1995]. *Bakış ve Ses*. Çev., İzzet Yasar. 2. Basım. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bora, Tanıl (2006). "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye." *Taşraya Bakmak*. Tanıl Bora (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 37-66.
- Bora, Tanıl ve Burak Onaran (2003) "Nostalji ve Muhafazakârlık." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 5: Muhafazakârlık*. İstanbul: İletişim Yayınları. 234-260.
- Boratav, Pertev Naili (1999) [1973] *Türk Halkbilimi 2, 100 Soruda Türk Folkloru: İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar*. 5. Basım. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Bozkurt, Nejat (2003). *20. Yüzyıl Düşünce Akımları*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Braintrustdv, Essay (2005). "The Primitive Parameters of Spiritual Cinema." <http://www.braintrustdv.com/essays/espiritu.html>, Erişim Tarihi, 20. 03. 2005.
- Büker, Seçil (1989). *Film ve Gerçek*. Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Yayını.
- Büker, Seçil (1999). "Ayna Yapı: 8 ½ ve Tango Dansı." *Kurgu*. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi. (16): 1-9.
- Büker, Seçil (2000). *Kim Korkar Hain Hithcock'tan*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Campbell, Joseph (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev., S. Gürses. İstanbul: Kabalcı.

- Canetti, Elias (2004). *İnsanın Taşrası: 1942-1972*. Çev., A. Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Chandler, Daniel (2004). "Modes of Reflexivity." *Semiotics for Beginners*.
<http://www.aber.ac.uk/media/Modules/MC30820/reflexivity.html>, 1 Haziran 2005.
- Coates, Jennifer (1996). *Women Talk: Conversation Between Women Friends*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Colebrook, Claire (2004). *Gilles Deleuze*. Çev., C. Soydemir. İstanbul: Bağımsız Kitaplar.
- Coquet, Jean-Cloude (1984). *Le discours et son sujet 11*. Paris: Klincksieck.
- Cowie, Elisabeth (1996). "Images of Women and Filmic Identification." *Gender & Media*. N. Dakovic; D. Derman; K. Ross. (Ed.) içinde. Ankara: Med-Campus # Campus A 216. 35-39.
- Çehov, Anton (1973) [1895]. *Martı*. Çev., Nihal Yalaza Taluy. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Çiğdem, Ahmet (2006). "Taşra Karalaması: Küçük Bir Sosyolojik Deneme." *Taşraya Bakmak*. Tanıl Bora (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 101-114.
- Deleuze, Gilles (1985). *The Time-Image*. Çev., H. Tomlinson ve R. Galeta. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (2000). *Cinema 2: The Time Image*. (Trans.) H. Tomlinson; R. Galeta. London: The Athlone Pres.
- Deleuze, Gilles (2004). *Cinema 1: The Movement Image*. (Trans.) H. Tomlinson; B. Haberjam. Reprinted. London, New York: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (2006). *Bergsonculuk*. Çev., H. Yücefer. İstanbul: Otonom Yayınları.
- Douglass, John S., Gleen P. Hournden. (1996). *The Art of Technique: An Aesthetic Approach to Film and Video Production*. Boston, London, Toronto, Tokyo, Singapore: Allyn & Bacon.
- Eco, Umberto (1985). "Sinemanın Göstergebilime Katkısı Üzerine." *Sinema Kuramları*. Seçil Büker, Oğuz Onaran (der.). Çev., S. Büker. Ankara: Dost Yayınları. 263-280.

- Eliade, Mircea (1992). *İmgeler, Simgeler*. Çev., Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları.
- Ergülen, Haydar (2005). “Şiir Taşraya Aittir.” *Taşraya Bakmak*. Tanıl Bora (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 213-244.
- Ermiş, Faruk Kemal ve Ermiş, Feyza (2003) *A'dan Z'ye Ansiklopedik Çocuk Adları Sözlüğü*. İstanbul: Gün Yayıncılık.
- Erten, Emre (2005). *Atinalı Komutan ve Devlet Adamı Alkibiades*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Fordham, Frieda (1983). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çev., A. Yalçiner. İstanbul: Say Yayınları.
- Foss, Bob (1994). *Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. Çev., M. Gerçeker. Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı.
- Foucault, Michel; Huck Gutman, Patrick H. Hutton. (2003) [1988]. *Kendini Bilmek*. Çev., Gül Çağalı Güven. 4. Baskı. İstanbul: Om Yayınevi.
- Freud, Sigmund (2001) [1899]. *Düşlerin Yorumu I*. Çev., Emre Kaplan. 3. Baskı. İstanbul: Payel.
- Frosh, Stephen (1996). “Toplumsal Bir Yaşantı Olarak Kimlik Bunalımı.” Çev., İskender Savaşır. *Defter*. 9 (26): 40-57.
- Game, Ann (1997). *Toplumsalın Sökümü: Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru*. Çev., Mehmet Küçük. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Girard, René (2003) [1972]. *Şiddet ve Kutsal*. Çev., N. Alpay. İstanbul: Kanat Yayıncılık.
- Gönen, Metin (2004). *Paradoksal Sanat: Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Greimas, Algirdas J. ve Julien Courtés (1982) [1979]. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Çev., L. Crist vd. Bloomington: Indiana University Press.
- Gürbilek, Nurdan (2005a). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayıncılık. .
- Gürbilek, Nurdan (2005b). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Herzog, Amy (2000). “Images of Thought and Acts of Creation: Deleuze, Bergson, and the Question of Cinema.” *Invisible Culture: An Electronic Journal For Visual Studies* (3).

http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/herzog.htm.
Erişim tarihi. 22. 03. 2005.

- Hilav, Selahattin (1997) [1970]. *100 Soruda Felsefe El Kitabı*. 7. Baskı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Jameson, Fredric (1987) "Postmodernism and Consumer Society." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. H. Foster. (Ed.) içinde. Washington: Bay Press. 111-125.
- Jameson, Fredric (2006). "Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar." *Kader: Zeki Demirkubuz*. Ruken Öztürk. (Yayına Hazırlayan). içinde. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. 15-18.
- Jung, Carl Gustav (1976). *Dört Arketip*. Çev., Z. A. Yılmaz. İstanbul: Metis. 2003.
- Kaplan, Ann (1992). *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Cinema and Melodrama*. London: Routledge.
- Kaplan, Cora (1990). "Language and Gender." *Feminist Critique of Language: A Reader*. D. Cameron. (der.) içinde. 57-69. London: Routledge.
- Kıran, Ayşe (2000). *Anlambiliminden Hareketle Söz Sanatları*. Yayımlanmamış Doktora Ders Notları.
- Kıran, Zeynel (2001). *Dilbilime Giriş*. Ayşe Kıran (Eziler). (Yayına Hazırlayan). Ankara: Seçkin Yayınevi Yayınları.
- Kıran, Zeynel ve Ayşe Kıran (Eziler) (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergebilim, Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler*. Ankara: Seçkin Yayınevi Yayınları.
- Kıran; Ayşe (1999) "Ben ve Ötekiler". *Dilbilim Araştırmaları 1999*. İstanbul: Simurg Yayınları. 153-172.
- Kracauer, Siegfried (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried (2002). "Sıkıntı." Çev., Hasan Ünal Nalbantoğlu. *Defter*. 15 (45): 177-181.
- Metz, Christian (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Çev., M Taylor. New York: Oxford University Press.
- Mevlana. (2003). *Mesnevi Tercümesi*. Çev., Ş. Can. İstanbul: Ötüken Yayınları.

- Morris, Desmond (1980). *Sevmek Dokunmaktır*. Çev., E. Darıca. İstanbul: Sander Yayınları.
- Mulvey; Laura (1993) [1975]. "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." Çev., Nilgün Abisel. 25. *Kare*. 3: 18-24.
- Mungan, Murathan (2007). *Yedi Kapılı Kırk Oda*. İstanbul: Metis.
- Örnek, Sedat Veyis (2000) [1971]. *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. 4. Baskı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özay; Mahmut (2006). *Deli Manda*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öztürk, Yaşar Nuri (2004). *Kur 'an-ı Kerim Meali*. İstanbul: Yeni Boyut Yayınları.
- Parman, Susan (2001). *Rüya ve Kültür: Batı Entelektüel Geleneğinin Antropolojik İncelemesi*. Çev., K. Başçı. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Peters, Jan M. (1981). *Pictorial Signs and the Language of Film*. Amsterdam: Rodopi.
- Petrovic, Zoran (1996). "A Stratification of Set-ups and Pay-offs." *P.O.V. filmtidsskrift. A Danish Journal of Film Studies*. Vol: 2 (November).
http://pov.imv.au.dk/Issue_02/section_2/artc2B.html, 18 Haziran 2008.
- Phillips, Adam (1996). *Öpüşme, Gıdıklanma ve Sıkılma Üzerine: Hayatın Didiklememiş Yanlarına Dair Psikanalitik Denemeler*. Çev., F. Taşkent. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Phillips, Adam. (1997). *Flört Üzerine*. Çev., Ö. Arıkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Price, Marry (2004) [1994]. *Fotoğraf: Çerçevelediği Gizem*. Çev., A. ve K. Koş. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Randall, William L. (1999). *Bizi Biz Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*. Çev., Ş. S. Kaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Reik, Theodor. (2006) [1944]. *Aşk ve Şehvet Üzerine: Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi*. Çev., Ali Kılıçoğlu. İstanbul: Say Yayınları.
- Rifai, Kenan (2000) [1973]. *Şerhli Mesnevi-i Şerif*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

- Rifat, Mehmet (2007). *Metnin Sesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sargut, Cemalnur (2007). *Ey İnsan*. İstanbul: Nefes Yayınları.
- Saydam, M. Bilgin (2003). "Carl Gustav Jung: Nesnel Ruh'un Şamanı." *Dört Arketip*. Carl Gustav Jung. Çev., Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis.
- Sezer, Sennur. (2007). "Kasaba Ruhunu Anlatan bir Yazar." *Radikal Kitap*. (6): 334.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Snyder, Stephen (1994). *The Transparent I: Self/Subject in European Cinema*. New York: Peter Lang.
- Sontag, Susan (1991). "Robert Bresson'un Filmlerinde Tinsel Stil." *Bresson*. M. Güreli vd.. (Yayına Hazırlayan). Çev., A. Oysal. İstanbul: Nisan. 48-65.
- Sontag, Susan (1998). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. Çev., Y. Salman, M. G. Sökmen. 2. Basım. İstanbul: Metis.
- Sontag, Susan (1999) [1977]. *Fotoğraf Üzerine*. Çev., R. Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Sorlin, Pierre (2004) [2003]. *Düş Söylemleri*. Çev., S. Sertabiboğlu. İstanbul: Ayrıntı.
- Staiger, Janet (2004). "Autorship Studies and Gus Van Sant." *Film Criticism*. Vol: 29 (1): 1-22.
- Stam, Robert (1992). *Reflexivity in Film and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Steinbeck, Jack (1945). *Fareler ve İnsanlar*. Çev., N. Sarıoğlu. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Steinbeck, John. (1981) [1937]. *İnci*. Çev., Tomris Uyar. İstanbul: Can Yayınları.
- Sütcü, Özcan Yılmaz (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Synge, J. M. (2003). *İrlanda Oyunları 1 : Babayiğit / Dereye Vuran Gölge / Denize Giden Atlılar*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.

- Tannen, Deborah (1996). *Gender and Discourse*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Tecimer, Ömer (2005). *Sinema: Modern Mitoloji*. 2. Baskı. İstanbul: Plan B Yayınları.
- Tolle, Eckhart (2006) [2005]. *Var Olmanın Gücü*. Çev., S. Yeniçeri. İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu (1998). *Türkçe Sözlük 2*. 9. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Urry, John (1999) [1995]. *Mekânları Tüketmek*. Çev., R. G. Öğdül. İstanbul: Ayrıntı.
- Uyar, Tomris (1981). “Önsöz.” *İnci*. John Steinbeck. Çev. Tomris Uyar. İstanbul: Can Yayınları.
- Voytilla, Stuart (1999). *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*. California: Michael Weise Productions.
- Wall, Thomas Carl (2004). “The Time-Image: Deleuze, Cinema, and Perhaps Language.” *Film-Philosophy*. (electronic journal) Vol. 8 (23). <http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n23wall>. Erişim tarihi. 22 Mart 2005.
- Welldon, Estela V. (2001). *Anne: Melek mi Yosma mı? Anneliğin İdealleştirilmesi ve Alçaltılması*. Çev., S. K. Akbaş, C. Kurultay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Williams, Linda (1992). “When the Woman Looks.” *Film Theory and Criticism: Intradictory Readings*. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy. (der.) içinde. 4. Baskı. NY, Oxford: Oxford University Press. 561-577.
- Yourcenar, Marguerite (2008) [1991]. *Rüya ve Kader*. Çev., R. Hamken. İstanbul: YKY. 2008.
- Yücefer, Hakan (2006). “Deleuze’ün Bergsonculuğuna Giriş.”. *Bergsonculuk*. Gilles Deleuze. Çev. H. Yücefer. İstanbul: Otonom. 7-48.
- Yüksel, Ayşegül (2000). *Sahnedeki İzdüşümler: 1975-2000*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

YUMURTA: RUHA YOLCULUK

Annenin ölümüyle büyük kentten taşraya yapılan bir yolculuk.. Kendini ne İstanbul'da ne de Tire'de evinde hissetmeyen bir kahraman...

Taşra sıkıntısı bağlamında denetleyemediği düşünceleri ile duyguları arasında kötücül bir döngüye giren Yusuf için sükûn diye bir şey yoktur. Sırtına binen "yükler" karşısında kendini çaresiz hisseder. Belki de önce sorunu tanımlaması gerekmektedir. Acaba çıktığı yolculukta sorunu tanımayı başarabilecek midir?

Neden Yumurta dediğimizde, belki de aklımıza gelen ilk yanıt, kahramanın yolculuğu ve yolculuk sonunda ulaştığı "son" oluyor. İşte bu nedenle, Yusuf'un ruhuna yaptığı yolculuğun izini sürmevek arar verdik.

Kuşkusuz izleyici de kendi ruhuna doğru yolculuğa çıkarak "Bulutsuz bir gecede gökyüzüne bakarken nutkunuz gerçekten bakmıyorsunuz, orada olan bütünlüğü görmek demektir" diyor bir Zen ustası. Yusuf ile birlikte gökyüzünü filmi izlerken yolculuğa çıkmayı düşünmüşlerse, bu deneyimi kitapla yaşayabilirler. Üstelik sayfalarda diledikleri kadeh ve ilgili görüntüleri yeniden çağırabilirler.



Dipnot Yayınları

Selânik Caddesi 82/32 Kızılay/Ankara
tel 312 419 29 32 faks 312 419 25 32
dipnotkitabevi@yahoo.com

