

SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM FİLMİNE PUNCTUM KAVRAMI ÜZERİNDEN BAKMAK

LOOKING AT THE GIRL WITH THE RED SCARF MOVIE THROUGH THE NOTION OF PUNCTUM

Doç. Hüseyin Kurtuluş Özgen

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Fotoğraf ve Video Bölümü
kurtulus.ozgen@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-1906-2263

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 7 Ağustos 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 19 Eylül 2024

Öz

Selvi Boylum Al Yazmalım (1978) filmi Türk Sinemasının en önemli filmlerinden biridir. Seyircinin gönlünde taht kuran, pek çok ulusal ve uluslararası ödül alan Selvi Boylum Al Yazmalım Atıf Yılmaz'ın yıldız sinemasından yönetmen sinemasına giden sanat yolculuğunda da öncü ve önemli bir filmidir. Bu makalenin amacı, filmin biçimsel kurucu unsurlarından biri olan hareketli görüntülerin dondurularak fotoğrafik alana çekilmesinin Roland Barthes'in Punctum kavramını tarihsel olarak önelediği ve tam da Barthes'in tanımladığı çerçevede çalıştığıdır. Filmi böylesi etkili kılan yakın plan tasarımı; ana karakterlerin duygu ve düşüncelerinin seyirciyi kuşatmasını sağlayan iç ses kullanımı ve Cahit Berkay'ın bestelediği, filmle aynı adı taşıyan film müziği fotoğrafik alana çekilerek oluşturulan duygulanımı hazırlayan ve destekleyen diğer üç biçimsel kurucu unsurdur.

Abstract

Girl with the Red Scarf (1978) is among the most impactful films in Turkish Cinema. It captured the audience's hearts, received many national and international awards and remains as popular today. It is a pioneering and important film in Atıf Yılmaz's journey from star driven to auteur movies. This article proposes that the choice of the freeze frame technique, while preceding Barthes' conceptualization of "Punctum", aims at achieving just that. Internal monologues conveying the characters' feelings and thoughts, close-up shots and the soundtrack composed by Cahit Berkay are three additional formally defining elements that make the film so effective. They all together support and enhance the affective state achieved by the inclusion of photographic elements into the film.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Selvi Boylum Al Yazmalım, Yeni-biçimcilik, Roland Barthes, Punctum.

Key Words: Turkish Cinema, The Girl with the Red Scarf, Neoformalism, Roland Barthes, Punctum.

GİRİŞ

Selvi Boylum Al Yazmalım (1978¹) filmi, Türk Sinemasının usta yönetmenlerinden Atıf Yılmaz'ın, filmografisinde bir kırılma yaratan filmlerindedir. Aynı zamanda Atıf Yılmaz'ın yönetmen olarak imzasının belirginleşmeye başladığı filmlerin de başında gelmektedir. Vizyona girdiği tarihten bugüne seyircinin gönlünde taht kuran, pek çok ulusal ve uluslararası ödül alan *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi Atıf Yılmaz'ın yıldız sinemasından yönetmen sinemasına giden sanat yolculuğunda öncü filmidir ve önemli bir yer tutar.

Büyük hikâye, insan topluluklarının iş birliği içinde, uyumlu var olmalarını sağlayan omurga anlatıdır denilebilir (Harari, 2016). Bu omurga anlatı insanlık tarihi boyunca mitolojik anlatılar, efsaneler, destanlar, masallar, meseller vb. gibi bireyin ve toplumun bilinç dışından bilince taşın korkularını anlam ve amaçla buluşturarak düzenlemiştir. Bireylerin, ancak bahsedilen görevlere sadık kaldıkları ve topluluğun bekası için çabaladıkları takdirde güven içinde olacaklarını ve bunun tek mutlak toplumsal düzen olduğunu savlamıştır. Bir yanılla gevşek (kırılgan) olan bu yapıyı kolektif duygulanım halleri güçlendirir. Bu duygulanım halleri topluluğun organik bir akış içinde ürettiği mitler, imgeler ve ezgiler aracılığı ile yayılır. *Selvi Boylum Al Yazmalım* da içinde yaşadığımız toplum için böyle bir konumdadır. Büyülü aşkın yarım kaldığı, emeğin ve sevginin kazandığı, müziğinin yürekleri dağladığı, şiirsel, felsefi bir eser olan *Selvi Boylum Al Yazmalım* toplum için aşk, sevgi ve emek kavramlarının meseli, duygusu ve simgesi olmuştur. Vizyona girdiği tarihten itibaren *Selvi Boylum Al Yazmalım* toplumu duygudaş yapmış, sevginin ve emeğin değeri bağlamında toplumu birleştirmiştir.

Bu çalışmanın çıkış noktasını filmi böylesi etkili kılan kurucu unsurları, özellikle de/sırasıyla sinematografisindeki yakın plan tasarımı; ana karakterlerin duygu ve düşüncelerinin seyirciyi kuşatmasını ve seyircilerin karakterlerin iç dünyalarına ortak olmalarını sağlayan iç ses kullanımını, son olarak da hareketli görüntünün montaj marifetiyle dondurularak fotoğrafik alana çekilmesi daha derinlikli kavrama arzusu olmuştur.

YÖNTEM

Bu çalışmada yöntem olarak nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiştir. Bu yaklaşım kapsanmaya çalışılan sorunsalı sorgulayıcı ve yorumlayıcı biçimde ele alır. Sorunsalı kendine içkin koşullayan ve doğallığıyla kavrama gayreti içinde olan bir yöntem olarak değerlendirilir (Guba ve Lincoln, 1994). Bu bağlamda, bir sorunsalın çözümlenmesi için bilgi-belge toplama yöntemlerinden faydalanan nitel araştırma, önceden bilinen veya yeni açığa çıkan sorunsalların algılanma-

¹ Filmin tarihi konusunda kaynaklar iki farklı yıla işaret etmektedir. Filmin yapım yılı (filmin yapımın bittiği yıl) olarak 1977, vizyona girdiği tarih olarak da 1978 gösterilmektedir. Uluslararası kriterlerde filmin vizyona girdiği tarih filmin tarihi olarak kabul edildiği için makalede *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın tarihi 1978 olarak belirtilmiştir.

sına, sorunsala ilişkin mevcut olguların gerçekçi bir şekilde ele alınmasına yönelik öznel-yorumlayıcı bir süreci tanımlamaktadır (Seale, 1999). Filmin analizi yapılırken ise yeni-biçimci (*neo-formalist*) yaklaşım benimsenmiştir. Bu yaklaşım ele alınan filmin biçimsel olarak nasıl oluşturulduğunu, inşa aşamalarını ve ilkelerini inceler. Yeni-biçimci, iki temel soruya cevap arar. İlk soru: Bir film hangi biçimsel ilkelere göre üretilmiştir ve bu ilkeler hangi yöntemlerle filmin biçimine (olay örgüsünü de kapsayan bir anlayışla) etki etmiştir? İkinci soru: Biçimsel ilkeler hangi koşullarda, neden ve nasıl oluşmuşlardır (akt. İşler, 2023, s.468; Bordwell, 1989, s.371)? Yeni-biçimci yaklaşım bizatihi filmin biçimini merkezi konuma yerleştirir. Bu yaklaşım filmi seyircinin deneyiminde tamamlanan bir süreç olarak görür. Bu bağlamda klasik film çalışmalarından ayrılır (İşler, 2023, s.468).

FİLMİN MACERASI

1970'li yılların ikinci yarısında televizyonun yaygınlaşması, toplumun alım gücünün düşmesi ve kamusal alanda görülen, politikanın tetiklediği şiddet olaylarının yarattığı sonuçlar nedeniyle seyircisini büyük oranda yitiren Türk Sineması ekonomik krize girer. Bu kriz ortamında seks filmleri ve arabesk filmler yaygınlaşır. Birlikte çalıştığı yapım şirketi Atif Yılmaz'dan da arabesk ve fantezi yıldızlarının başrolde oynadığı filmler yapmasını ister. Atif Yılmaz ise artık yıldız filmleri yapmak istememektedir. Bir kere daha yapımcı olmak için kolları sıvar. Yakın dostu (Çiçek) Arif Keskiner'le *Yeşilçam Filmcilik* şirketini kurarlar. İlk projeleri Türkan Şoray'ın başrolde oynadığı bir film çekmektir. Ancak Türkan Şoray önerilen senaryoları beğenmez. Bunun yerine ünlü Kırgız yazar Cengiz Aytmatov'un 1960 yılında yazdığı *Beyaz Gemi* kitabındaki *Kırmızı Eşarp* (*Kızıl Cooluk Calcalım*) öyküsünün senaryolaştırılmasını önerir (Kydyrova, 2017, s.47). Türkan Şoray *Ordaydım* Belgesel dizisinin *Selvi Boylum Al Yazmalım* (2007) bölümü için verdiği video mülakatta süreci şöyle aktarır:

Film teklif edildiğinde, Yeşilçam Filmcilik'ten film yapma önerisi geldiğinde, onların önerdikleri senaryoda pek anlayamadık. Sonra bana sizden bir teklif var mı? Sizin önereceğiniz bir proje var mı dediler. Ben de bu Selvi Boylum Al Yazmalım yani bu Kırmızı Eşarp hikayesini Cengiz Aytmatov'un okumuştum ve çok etkilenmişim. Bir kenarda duruyordu. Hemen onu önerdim ve çok beğenildi. Ve yani bu filmin çekilmesine karar verildi. Atif bey de çok sevdi (Karaca B.-Yıldız E., 2007, 34:13)

Arif Keskiner Cengiz Aytmatov'dan izin aldıktan sonra senaryoyu yazma işini Ali Özgentürk'e verirler. Filmin görüntü yönetmenliğini ise Yeşilçam'ın büyük ustalarından Çetin Tunca üstlenir. Osmaniye'nin Kadırlı ilçesine bağlı Karatepe Aslantaş köyü ve barajında çekimlere başlarlar. Bir yandan da Ali Özgentürk,

Atıf Yılmaz ve İhsan Yüce senaryoyu yazmaya devam ederler. Türkan Şoray filmin finaline itiraz eder. Şoray'a göre Asya finalde İlyas'ı seçmelidir. Ona göre, halkın beklentisi iki yıldızın yani Türkan Şoray ve Kadir İnanır'ın karakterlerinin kavuşması ve filmin mutlu sonla bitmesi yönündedir. Atıf Yılmaz sonunda Türkan Şoray'ı filmde izlediğimiz finalin çekilmesine ikna eder (Çetin, 1990, s.90-97). Böylelikle *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1978) seyirciye emeğin yanında saf tutturana finaliyle Türk Sinemasının en önemli filmlerinden biri olur.



Görsel 1: *Selvi Boylum Al Yazmalım* Film Afişi

Cengiz Aytmatov'un *Kırmızı Eşarp* öyküsü birkaç kere filme alınır, dizisi çekilir, tiyatrosu ve operası sahnelenir. Ancak Cengiz Aytmatov'un en beğendiği uyarılama *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi olur. Filmin senaryosu sinema çevreleri tarafından da çok başarılı bir uyarılama ve Türk sinemasının büyük ustası Atıf Yılmaz'ın en değerli filmlerinden biri olarak değerlendirilir (Özyazıcı, 2006, s.62). Türk sinema tarihi açısından bakıldığında *Selvi Boylum Al Yazmalım* için Yeşilçam'ın yıldız sinemasından yönetmen sinemasına uzanan yolculuğunda öncü ve önemli filmlerden biridir denebilir.

Selvi Boylum Al Yazmalım hem büyük ticari başarı kazanır hem de yurt içinde ve yurt dışında birçok ödül alır. 1978 yılında düzenlenen 15. Altın Portakal Film Festivali'nde film "En İyi 2. Film", Atıf Yılmaz "En İyi Yönetmen" ve Çetin Tunca "En İyi Görüntü Yönetmeni" ödüllerini kazanır (Mevlana ve Okray, 2019, s.1218). Yine 1978 yılında düzenlenen Taşkent Film Şenliği'nde Türkan Şoray

filmde canlandırdığı Asya karakteriyle “Uluslararası Aytmatov Kulübü’nün Geleneksel Ödülü”nü kazanır (Özdemir, 2019). 2015 yılında ise Türk Sinemasının 100. Yılına kutlamak için gerçekleştirilen “Türk Sinemasının 100. Yılında En İyi İlk On’ları” etkinliğinde *Selvi Boylum Al Yazmalım* yüzyılın en iyi Türk Filmı olarak seçilir (Künüçen, 2008, s.9).

FİLMİN İÇERİĞİ

Filmin merkezinde tamamlanamayan bir aşk hikayesi yer alır: Asya ve İlyas’ın büyüleyici aşkı. Film, bir bakıma Aragon’un *Mutlu Aşk Yoktur* (1943) şiirinin ruhunu taşır. Coşku ve neşe ile başlayan saf bir aşk acı dolu bir deneyime dönüşür ve ayrılığa mühürlenir.

Film üç karakterin karşılaşmaları ve ilişkileri üzerine kuruludur. Asya kabına sığmayan güzel bir köylü kıızı; geleneğe, dayatmalara karşı direnen, duygularının peşinden giden asi bir ruh; dirençli ve güçlü bir karakterdir. Görücü usulü evliliği yani kaderini değil aşkı seçen, geleneğe ve dayatmalara direnen bir genç kadındır. İlyas ise dürtüsel, deli dolu, tez canlı, karizmatik ve yakışıklı bir erkektir. Sadece yolda, akış halinde mutlu olan bir göçebedir. Anadolu’da bir İstanbulludur. Gittiği her yörenin yabancı, varoluşçu, sürekli sürgünde bir karakterdir. En yakın arkadaşı, sırdaşı ise (aslında şirketin malı olan) kamyondur. Seyircilerin filmin ortasına doğru karşılaştıkları Cemşit ise dürüst, şefkatli ve yardımsever bir karakterdir. Görmüş geçirmiş bir bilge, Anadolu’daki kadim iyiliğin, sabrın ve emeğin temsilcisidir.

Filmin hikayesi ise şöyledir: İlyas, Asya’nın yaşadığı köyde yapılan baraj inşaatında çalışan İstanbullu bir kamyon şoförüdür. Baraja kum taşırken, kamyonu balçığa saplanan İlyas ile süt taşıyan Asya’nın yolları dağ başında kesişir. İlk bakışta birbirlerine âşık olurlar. İlyas, Asya’yı kaçıır ve evlenirler. Bu evlilikten Samet adında bir çocukları olur. İlyas sık sık uzun yola çıkar. Bu nedenle Asya çoğu zaman Samet ile yalnız kalır. Uzun bir yolculuğun ardından, gece evine dönmekte olan İlyas’ın karşısına Cemşit çıkar. Cemşit, yolda kalmış bir minibüs dolusu insanı kurtarması için İlyas’tan yardım ister. İlyas minibüsü halatla çekerek kurtarır. Bu durumu öğrenen, kamyonun da sahibi olan şirket, İlyas’ı şoförlükten alıp bakım servisine verir. İlyas bunalıma girer, alkolik olur ve artık ailesi ile ilgilenmez. Durumu düzeltmek isteyen Asya, İlyas’ın çalıştığı şirketin patronu ile konuşur fakat sonuç alamaz. Asya’nın şirketin patronu ile konuştuğunu öğrenen İlyas çok sinirlenir, Asya’ya tokat atar ve evi terk eder. Aynı şirkette sekreter olarak çalışan Dilek Hanım’ın evinde kalmaya başlar. Bu ilişkiyi öğrenen Asya yıkılır, oğlu Samet’i de alarak evden ayrılır ve yollara düşer. Ancak Asya’nın gideceği ve sığınacağı bir yeri yoktur. En çaresiz anda Cemşit ile karşılaşır. Cemşit, Asya ile Samet’e evini açar, şefkatle ilgilenir ve sahip çıkar. Süreçte Cemşit Asya’ya yüreğini kaptırır, sabırla Asya’nın sevgisini kazanmayı

bekler. Yıllar geçer. Samet büyür ve Cemşit'i baba olarak benimser. Bunun üzerine Asya Cemşit ile evlenir. Bir gece Cemşit kaza yapan yaralı İlyas'ı eve getirir ve Asya İlyas'ı unutamadığını anlar. İlyas ise oğlu Samet ve Asya'yı geri kazanmak ister. Asya iki erkek arasında kalır. Nihayetinde, İlyas âşık olduğu adam ve çocuğunun babasıdır. Cemşit ise en zor anlarında onun yanında olan, ona evini ve gönlünü açan, sahip çıkan ve emek veren adamdır. Asya şimdi bir tercih yapmak zorundadır. Samet baba diyerek Cemşit'e koşunca Asya gönülsüz de olsa aşkı değil emeği seçer.

“Sevgi neydi? Sevgi sahip çıkan dost, sıcak insan eli.

Sevgi neydi? Sevgi iyilikti, dostluktu. Sevgi emektir...” (Selvi Boylum Al Yazmalım - Yılmaz, 1978)

Cengiz Aytmatov'un yapılan uyarlamalar arasından en çok *Selvi Boylum Al Yazmalım*'i beğenmesinin ve bu filmin seyircinin gönlünde taht kurmuş (Cumakunova, 2008, s.21) olmasının temel nedeni onun biçimsel özelliklerinde yatmaktadır. Kırılma anlarında hareketli görüntülerin fotografik alana çekilmesi, yakın plan tasarımı ve iç ses kullanımı gibi biçimsel müdahalelerin (seyircide) yarattığı etki Punctum kavramında karşılığını bulur. Bu bağlamda öncelikle Roland Barthes'in Studium ve Punctum kavramları açıklanacak, daha sonra da filmin fotografik alana taşınan sahneleri Punctum kavramı üzerinden incelenecektir.

ROLAND BARTHES'İN STUDIUM VE PUNCTUM KAVRAMLARI

Roland Barthes fotoğraf sanatı üzerine yazdığı *Camera Lucida* (1996) isimli deneme kitabında fotoğrafın ne olduğunu kavramlaştırmaya çalışır. Fotoğraftan taşan anlamın bilinen sosyal bilim kodları ile dönüştürülemeyeceğini ve kelimelerle anlatılamayacağını savunur (Barthes, 1996, s.20-21). Ona göre fotoğraf “her iki yapığını da bozmadan birbirinden ayıramayacağınız katmanlı nesnelere sınıfına girer: pencere ve görünüm, ya da iyi ve kötü, tutku ve nesnesi: kavrayabildiğimiz, ancak algılayamadığımız ikilikler”dir (1996, s.18). Bu ikilikler halini açıklamak için Latince kökenli iki kavram geliştirir: “Studium” ve “Punctum.”

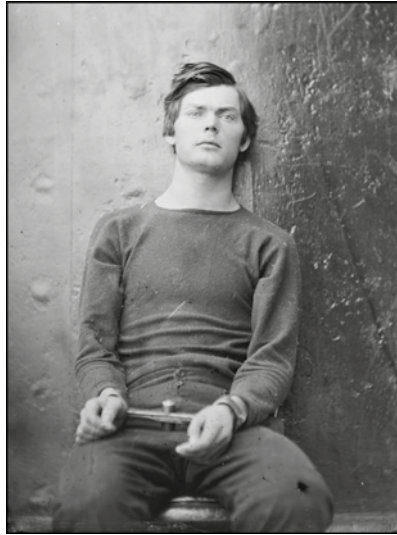
Fotoğrafın hem bir belge olarak bir çeşit gerçeklik bilgisi taşıdığı hem de bakanda bir duygu hali tetiklediği/uyandırdığı düşünülür. Yukarıda belirtilen iki kavram bu durumların derinlikli anlaşılmasına yardımcı olur (Kayserilioğlu, 2019, s.32). Roland Barthes Studium'u tarihsel-toplumsal dünyanın ürettiği

birikimin yani “bilginin, kültürün ve politik ahlakın oluşturduğu “tanıdık” alanın uzantısı olarak tanımlar” (Barthes 1996, s.39, Kayserilioğlu, 2019, s.32). Karşılaşılan fotoğrafların çoğunluğu bünyelerinde sadece Studium barındırır ve bir çeşit tarihsel bilgi içerirler. Çekildikleri dönemin gerçekliğini yansıtır. Bu bağlamda Studium imgeler, bilginin ve usçuluğun çerçevesi içinde deneyimlenir. Fotoğrafın tarihsel-toplumsal dünyadan çekip çıkarılan bir anı dolayimsız kaydeden ve bilgiyi sistemli olarak işleyip aktaran bir aparat olduğu görüşü kaynağını aydınlanma geleneğinden alır. O dönem için yeni bir teknoloji olan fotoğraf, dönemin egemen düşünce yapısı olan Aydınlanmacılık üzerinden değerlendirilir. Sanatçı ve düşünür John Berger fotoğraf makinesi icat edilirken (1839) Auguste Comte’un *Pozitif Felsefeye Giriş* (1830-1842) kitabını yazmasının rastlantı olmadığını vurgular (Robins, 2013, s.251).

Fotoğraf makinesinin kullanımının yaygınlaşması bir bakıma onu kullanışlı bir bölümlenme ve kategorize etme aparatı haline getirmiştir. Aydınlanmacılığın dünyayı ancak akıl ile kavranıp deneyimlenen bir yer olarak tasavvur etmesi ve paralelinde dünyadaki “bilinmeyen” toprakların keşfi sürecinde açığa çıkan bilgi-belge yığınının batılı akıl tarafından anlamlandırılabilmesi için hemen her şeyin tasniflenmesi ihtiyacı fotoğraf makinesini bu işlevin ana aparatlarından biri haline getirmiştir. Studium için Batı’nın bu tasnifçi geleneğinin bir ürünüdür denebilir (Kayserilioğlu, 2019, s.32). Susan Sontag *Fotoğraf Üzerine* (2011) isimli kitabında post modern dönemde fotoğrafların birebir olarak deneyimin yerini aldığına vurgu yapar. Dünya artık kopyalanarak çoğaltılabilen imgeler aracılığıyla keşfedilen ve deneyimlenen bir yer haline gelmiştir. Artık deneyim kazanmak onun fotoğrafını çekmekle aynı şeydir (Sontag, 2011, s.30). Studium antropolojik, biyolojik v.b. her tür bilgiyle ve kültürle ilişkili; kamusal; derinliği olmayan genel bir çeşit ilgiye karşılık gelir (İleri, 2022). Barthes kavrama, “Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak studium yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım studium’da vardır) katılıyorum (Barthes, 1996, s.34)” şeklinde açıklık getirir.

Barthes Punctum’u, Studium’u delen şey olarak özetler (Barthes, 2017, s.39). Punctum fotoğrafın içerdiği bilgilere karşılık gelmez, tersine fotoğraftan bakana geçen/taşan duygu yoğunluğu halidir. Kültürün dışından gelir, akılcı bilgi sistemini deler, bir ok gibi seyirciyi saplanır (Kayserilioğlu, 2019, s.32). Punctum bir yaradır, sivri uçlu bir aletin vücutta bıraktığı izdir, ele batan dikendir, noktadır, ısırdıktır, kesiktir (İleri, 2022). Punctum raslantısaldır. Tıpkı filmdeki (görsel anlatı yapısı) hikâye gibi bakandan bakana değişim gösterir. Özneldir. Studium algısalken Punctum mental ve duygulanımsaldır. Genellikle fotoğrafçının bile çekerken fark etmediği ayrıntılarda bulunur. Çekilenin jest ve mimiklerinden, fotoğrafı oluşturan kişi ya da nesnelerin raslantısal kompozisyonlarından fırla-

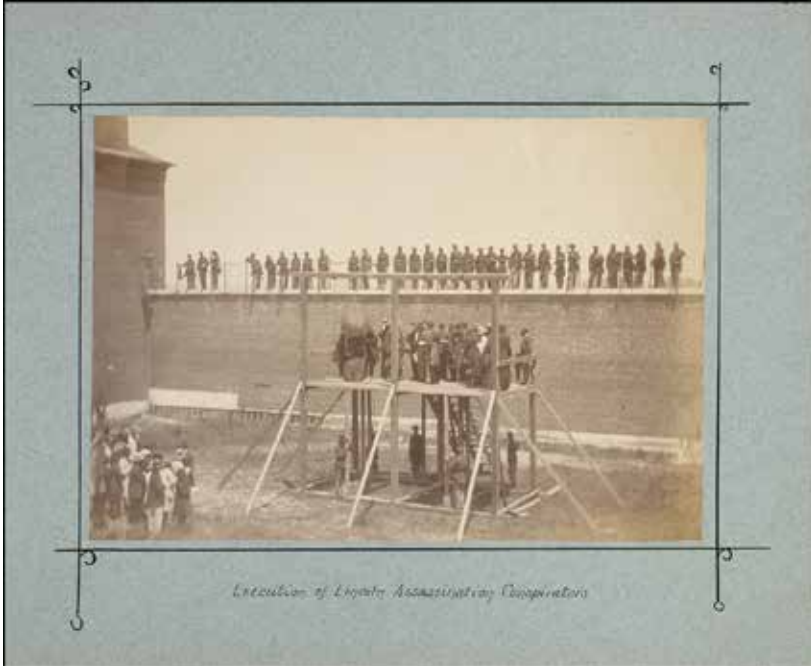
yıp bakını ve duygularını deler. Punctumun, bakını kadrajın (kompozisyonu) bütününden uzaklaştıran bir etkisi vardır. Bir daha bakmak, daha derin bakmak arzusu uyandırır. Barthes bazı fotoğraflarda bir “hava” olduğuna vurgu yapar. Fotoğraftan taşıp bakana zuhur eden bu “hava”nın Benjamin’in “aura” kavramıyla eşgüdümlü olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Ancak fotografik imaja atfedilen anlam da fotoğrafa bakan kişilerin öznelliğine kilitlenir. Bu yüzden fotoğraftan taşınan hava da görecelidir. Çünkü imajlara bakan kişi onlara deneyimleri, bilinç dışı ve kolektif bilinci ile, bu yüzden de bütün geçmişle bakar. İmaj daima geçmişle bir karşılaşmanın fitilini ateşler (Barthes, 1996, s.88-106). Barthes’a göre etkileyici bir fotoğraf hem Studium hem de Punctum unsurlarını barındırmalıdır. Bir fotoğraf sadece Studium içeriyorsa, o fotoğraf bakanın tarihsel-toplumsal dünyada deneyimlemeye alışık olduğu gerçeklikten, içinde yaşadığı kültürden fazlasını vermeyen, etkisi geçici olan bir fotoğraftır. Ama eğer bir fotoğraf Punctum barındırıyorsa, bakanda kalıcı bir etki, kesik, yara bırakır. Bu bağlamda bu iki kavram birbirine karşıt unsurları ve varoluşları barındırmaktadır.



Görsel 2: Lewis Payne'nin Portresi, Alexander Gardner, 1865

İskoç kökenli A.B.D'li fotoğrafçı Alexander Gardner'ın 1865 yılında çektiği Lewis Payne'in Portresi fotoğrafına bakarak Studium ve Punctum kavramları irdelenebilir. Fotoğrafın konusu olan Lewis Payne, Amerika Konfedere Devletleri'nin (Güney) bir askeridir. Amerika Birleşik Devletleri (Kuzey) başkanı Abraham Lincoln'a suikastta bulunan tiyatro oyuncusu John Wilkes Booth'a yardım etmek suçundan idam cezası almıştır. Alexander Gardner tüm suikastçıları ve onların idam süreçlerini fotoğraflamıştır. Bahsi geçen fotoğrafı Payne'nin

hücresinde, Payne asılmayı beklerken çekmiştir. Fotoğraflar *Nouvel Observateur* dergisinin hapisane ve idam süreci üzerine yaptığı iki özel sayıda yer almıştır (aktaran Işıksal, 2020: 169; Recht, 1931: 15). Fotoğrafın *Studium*'u, Payne'in ne için beklediğine dair tüm bilgileri ima eder. Barthes'a göre *Studium*, fotoğraf imgesinin kültürel olarak belirlenmiş boyutlarını açıklar. Fotoğrafın bizatihi kendisi aktarılmak istenen mesaj (fotoğrafın hangi amaç için çekiliyor olduğu) ile benzerlik göstermektedir. Fotoğraftaki çelişkili zamansallık aşikardır. Fotoğraftaki kişinin çok yakında ölecek olması, fotoğrafa bakanlar açısından geçmişin, fotoğrafçı (ve nesnenin kendisi) açısından geleceğin eş süreli temsilidir (Işıksal, 2020, s.169). Barthes "özne ölmüş olsun ya da olmasın her fotoğraf bir felaketten ibarettir" der. Barthes'a göre fotoğrafın *Studium* bağlamında açığa çıkaramadığı, imgenin içinde gömülü olan dikotomik bilgi/hâl *Punctum*'u barındırır. Kısaca Porter hem ölü hem de ölmek üzeredir (Yacavone, 2015: 71-72). Bu bilgi yani Porter'ın ölecek olması fotoğrafın *Punctum*'udur. Geçmişin ve geleceğin eşzamanlı olarak fotoğraftan fırlaması bir yandan ayrıntıdır bir yandan da resmin tamamından taşan bir zaman çelişkisidir. Fotoğraf, fotoğrafa konu olan kişinin (ve olayların: iç savaş, suikast) mutlak geçmişi ile yakın gelecekteki ölümünü (Porter'ın idamı) aktarmaktadır. Ve bakını delen ok bu dikotomik ve muadil durumun keşfidir (Barthes, 2008).



Görsel 3: Lincoln Suikastı Komplocularının İdamı, Alexander Gardner, 7 Temmuz 1865 (Mary Surratt, Lewis Powell, David Herold, ve George Atzerodt)

FİLMDE PUNCTUM İÇEREN SAHNELER

Filmde iki sahnede hareketli imajların dondurulup fotografik alana çekildiği gözlemlenmiştir. Bunlar, Ayrılık sekansının (38'30"-55'38" arası) son sahnesi olan Dere Boyu sahnesi ve Final sekansının (79'25"-85'18" arası) son sahnesi olan Asya karakterinin Tercih sahnelerdir.

Dere Boyu Sahnesi (54'54"-55'38" / Süre:44" / 8 Plan)

Dere Boyu sahnesi uzak plan genel plan arası bir çekim ölçeği ile başlıyor. 4 saniye olan göz hizası (çekim açısı) ağır çekim (çekim ölçeği) planda, İlyas kadrajın sağından soluna doğru yürüyor. Ardından gelen 5 saniyelik bel çekimde sağdan sola hareketin devamıyla ilerleyen İlyas derenin kenarında duruyor.



Görsel 4: Dere Boyu Sahnesi - Plan 1



Görsel 5: Dere Boyu Sahnesi - Plan 2

3. planda İlyas dereye bakıyor. 4. planda derenin dondurulmuş tek kare çekimini görüyoruz, burada imaj fotografik alana çekiliyor. Ardından gelen 5. Plan İlyas'ın yakın çekim başka bir pozunu gösteriyor. 6. Planda, dondurulmuş ikinci kare ile karşılaşıyoruz: kamyonun içinden resim içinde resim tekniği ile dere. 7. Planda İlyas'ın yakın çekim başka bir pozunu sergileniyor. 8. planda dondurulmuş üçüncü kare karşımıza çıkıyor: ağaçta yapraklar. Sahnenin zirve noktası olarak tanımlanabilecek bu bölümde üçü İlyas'ın yakın çekimi üçü dondurulmuş kareler olmak üzere 6 planda Sergey Ayzenştayn'ın metrik kurgu tekniğinin uygulandığı gözlemleniyor. İlyas'ın planları 1 saniye 10 kare, fotografik planlar ise 1 saniye olarak tasarlanmış.



Görsel 6: Dere Boyu Sahnesi - Plan 3-8

Dere boyu İlyas'la Asya'nın ilk kez birlikte oldukları, ilişkilerinin başladığı yer. Bu bağlamda İlyas (ve Asya) için bir hafıza mekân olarak tanımlanabilir. Sahnedeki tek kare planlar, hem Asya ve İlyas'ın büyük aşkının başladığı zamanın hatırlatıcısı hem de kaçınılmaz ayrılığın duygusal bilgisinin aktarıcısı olarak seyircinin karşısına çıkıyor. İmajlar -film müziğinin de etkisiyle- seyircinin ayrılığın açtığı yarayı Punctum olarak deneyimlemesini sağlıyor.



Görsel 7: Dere Boyu Sahnesi - Plan 9 (Son Plan)

Sahnenin ve sekansın son planı ise filmde ender rastlanan uzunluktaki (27 saniye) sabit çekimlerden bir tanesidir. Genel çekimde İlyas son kez dereye (yitirdiği büyük aşkına ve oğluna) bakıyor. Kadrajın sağından araba beliriyor. Arabadan Dilek iniyor. İlyas'ın koluna giriyor, ikisi birlikte Asya ve Samet'i geride bırakarak başka bir hayata gidiyorlar. Final plan seyircinin hali hazırda açık olan yarasını derinleştiriyor.

Tercih Sahnesi (54'54"-55'38"/ Süre: 3'07" / 44 Plan)

Sahne Asya'nın yolun yamacındaki yükseklikte koşarak belirmesi ile başlıyor. Samet'in korkup ağlamasıyla İlyas Samet'i yanında götürmekten vazgeçip onu kamyonundan indiriyor. Samet Asya'ya doğru koşuyor. Ardından Çemşit koşarak kamyonun olduğu yere geliyor.



Görsel 8: Tercih Sahnesi – Plan 18

Sahnenin 18. planında (genel çekim - göz hizası) seyirci tüm karakterleri, kamyonu ve yolu aynı anda ilk kez görüyor. Planın kompozisyonunda Asya ve Samet amorstan ön alanda, kamyon ve İlyas orta alanda, Çemşit ise arka alanda konumlandırılmış. 19 ile 21. Planlarda yakın çekimde Asya ile İlyas birbirlerine doğru ilerliyorlar. 22. plan ise Çemşit'in yakın çekim tepki planı. 23. planda (boy çekim - göz hizası) Asya ve İlyas birbirlerine iyice yaklaşmış duruyor, seyirci tam kavuşacaklarını düşünürken Samet Çemşit'e doğru koşuyor. 24 ve 25. Planlar Çemşit ve Samet'in sarılma planları.



Görsel 9: Tercih Sahnesi – Plan 23

26. plan (bel çekim - alt açı) Asya ve İlyas'ın tepki planı. 27. Planda (yakın çekim - göz hizası) İlyas Asya'ya "Asya'm Al Yazmalım" diye sesleniyor. 28 ile 30. Planlarda, aşk ile emek arasında tercih yapmak durumunda kalan Asya'nın iç sesi, monoloğu devreye giriyor:

Asya: Samet baba demişti. Onu babalığa seçmişti (Plan 28).

Sevgi neydi? Sevgi iyilikti, dostluktu (Plan 29).

Sevgi emekti (Plan 30).

31. Planda (bel çekim - alt açı) gözleri yaşlı Asya, İlyas'ın yanından ayrılıp Cemşit ve Samet'e doğru yürüyor. İlyas arkasından yaşlı gözlerle bakıyor. 34. planda (diz çekim – göz hizası) Asya, Samet ve Cemşit, sırtları kameraya dönük şekilde gidiyorlar.



Görsel 10: Tercih Sahnesi – Plan 31

Filme görüntü hareketliyken dondurulan tek plan olan 32. planda (yakın çekim – göz hizası) Asya geriye bakmak için başını çeviriyor. Tam baktığı esnada plan içinde kare donuyor. Kare donar donmaz planın renk tonu değişiyor. Hem akış halindeki görüntünün donması hem de ton değişimi seyircide güçlü bir Punctum yaratıyor. Bu planın ardından gelen 6. plan (hepsi yakın çekim) donuk karelerden oluşuyor. Yaratılan bu fotografik akış – monologların (iç ses) ve müziğin de etkisiyle- seyircide derin bir iz oluşturuyor. Kaçınılmaz ve kalıcı ayrılık hali bir ok gibi perdeden fırlayıp seyirciyi vuruyor. Seyirciyi derinden yaralıyor ve Punctum perdeden taşıyor.



Görsel 11: Tercih Sahnesi – Plan 32



Görsel 12: Tercih Sahnesi – Plan 33-38

Filmin son planında (genel plan) ise İlyas'ın kullandığı kamyon amorstan kadrajın sağından girip uzaklaşıyor. Seyirci müzikle beraber İlyas'ın “Elveda Asya... Elveda selvi boylum, al yazmalıım. Elveda... Bitmemiş türküm benim...” iç sesini duyuyor.

SONUÇ

Seyirciyi içeriden ve derinden etkileyen birincil kurucu unsur filmin kurgusunda karşımıza çıkar. Atıf Yılmaz ve montajcısı İsmail Kalkan filmin iki sahnesinde ama özellikle finalinde hareketli görüntüyü durdurup fotografik alana çekerler. Yani imgeyi dondururlar. Burada Roland Barthes'in Punctum dediği şey

gerçekleşir. Artık birer fotoğraf olan karakterlerin bakışları bizleri delip geçer, yüreğimizi dağlar. Seyirci bu Punctum hamlesiyle Asya'nın vermek zorunda olduğu kararı duygulanımsal olarak onunla paylaşır. Bu zor kararı yalnızca Asya değil her bir seyirci kendi içinde almak ve bunun hesabını politik ve etik olarak kendine vermek, açıklamak durumunda kalır. Film boyunca yapılan tüm diğer biçimsel müdahaleler, seyirciyi finalde karşılaşacağı bu Punctum deneyimine hazırlamak için tasarlanmıştır. 7 plandan (Tercih Sahnesi, Plan 32-38 arası) oluşan bu fotografik alan tasarımı filmin bütünü de özeti gibidir.

Filmin neredeyse tamamında Atıf Yılmaz ve Çetin Tunca, Asya ve İlyas'ın aralarındaki tutkulu aşkı ve çatışmalı ilişkiyi yakın çekim ölçeğini kullanarak gösterirler. Yakın çekim sayesinde karakterlerin bakışları seyirciyi sarıp kuşatır. Bir bakıma perdeye çiviler. Bu yöntemle seyirci çok içeriden, neredeyse mahrem bir konumdan ilişkiye tanık olur. Bu da seyircinin karakterlerle özdeşlik kurmasını ve empati duygusunu katmerlendirir.

Aytmatov'un Kırmızı Eşarp eserinde hikâyeyi bir anlatıcı aktarmaktadır. Senarist Ali Özgentürk ise karakterlerin iç seslerini merkeze alan bir yöntem geliştirir. Film iç sesler, diyaloglar ve eylemlerin harmanlandığı bir akış üzerinden ilerler. Böylelikle karakterlerin duygu dünyası seyircinin içine işler.

Bu durumu pekiştiren bir başka önemli unsur ise efsane Moğollar gurubunun üyesi Cahit Berkay'ın bestelediği film müziğidir. Berkay'ın bestesi özellikle de finalde filmin duygusunu seyredene mühürler. Ender durumlarda bazı meseller, imgeler ve ezgiler toplumu duygudaş yapar, birleştirir. Filmle aynı adı taşıyan Selvi Boylum, Al Yazmalım isimli beste filmde taşar. Bu coğrafyanın yarım kalmış tüm sevdalarının ezgisine dönüşür. Tüm toplumun yüreğini titreten bir eser olur.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (1996). *Camera Lucida*. Altıkkırkbeş Yayın.
- Bordwell, D. (1989). *Historical Poetics of Cinema*. R. B. Palmer (Ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. AMS Press, 369–398.
- Çetin, M. (1990) *Selvi Boylum Al Yazmalım'ın Roman, Senaryo, Film Olarak Mukayesesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Tv Anabilim Dalı.
- Cumakunova, G. (2008). *Al Oğlunu Koynuna Toprak Ana! Kardeş Kalemler Aylık Avrasya Edebiyat Dergisi*, Cengiz Aytmatov Özel Sayısı, Yıl: 2, S. 19., 17-21
- Guba, E. G. and Lincoln, Y. S. (1994). *Competing Paradigms In Qualitative Research. Handbook of Qualitative Research*, 2(105), 163-194.
- Harari, Y.N. (2016). *Hayvanlardan Tanrılara – Sapiens*, çev. Ertuğrul Genç, Kolektif Kitap.
- İşıksal, A. (2020). *Fotoğraf Analizinde Studium ve Punctum Kavramları*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi. Cilt: 6 No/Sayı: 2 (2020), 165-175.
- İleri, C. (2022, 07) *Punctum Olarak Okuma*. Punctum Dergi. https://www.punctumdergi.com/post/punctum-olarak-okuma_cem-ileri
- İşler, B. (2023). *Sinemada Neoformalist Yaklaşım*. Erciyes İletişim Dergisi, 10(1), 467-483 <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1189737>
- Karaca, B., Yıldız E. (2007) *Oradaydım TV Belgesel Dizisi: Selvi Boylum Al Yazmalım Bölümü -15 Ağustos 2007*, <https://www.youtube.com/watch?v=-QsBR6L0rVU>
- Kayserilioğlu, K. (2019) *Hareketli İmgelerde Punctum*, *Sanat-Tasarım Dergisi*, 2019, Sayı: 10 ISSN: 2529-007X ss.31-39 DOI: 10.35333/Sanat.2019.86.
- Künüçen, H. (2008). *Türk Sinemasının 'En İyi Aşk Filmi' "Selvi Boylum Al Yazmalım" Filminde Yakın Çekimin Gücü*. Bilig Dergisi, sayı 46 Sayfa: 9-36.
- Kydyrova, A. (2017). *Sinemada Uyarlama: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Cengiz Aytmatov*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı.
- Mevlana, C.A, Okray, Z. (2019). *Selvi Boylum Al Yazmalım Göstergibilimsel Yöntem Bilimiyle Analiz*. Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi (Ijhe), Cilt 5, Sayı 12, S. 1216 – 1244.
- Özdemir, B.G. (2019). *Türk Sineması'nın Kadın Yönetmenleri Konuşuyor*. Der Yayınları.

Özyazıcı, K. (2006). Adı: Atıf Yılmaz. Kurtuluş Özyazıcı (Editör). Ankara: Dost Kitabevi – Ankara Sinema Derneği Yayınları.

Recht, C. (1931). Die Alte Photographie. Paris ve Leipzig: Henri Jonquieres.

Robins, K. (2013). A. “Fotoğrafın Ölümü”. K. Robins içinde, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası (s. 251). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Seale, C. (1999). Quality in Qualitative Research. *Qualitative Inquiry*, 5(4), 465-478.

Sontag, S. (2011). Fotoğraf Üzerine. Agora Kitaplığı.

Yacavone, K. (2015). Kaybedilip Bulunmuş: Kış Bahçesi Fotoğrafı. K. Yacavone, & S. Tarcan (Ed.), Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği içinde (S. Atay, & M. Tumen, Çev., s. 165-184). Hayalperest.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Karaca B.-Yıldız E., 2007. Oradaydım Belgeseli, Selvi Boylum Al Yazmalım Bölümü. Project Yapım

Yılmaz, A. (1978). Selvi Boylum Al Yazmalım Film. Yapım: Çiçek Film Filmcilik, İstanbul

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.gazeteduvar.com.tr/selvi-boylum-al-yazmalim-dunyanin-en-guzel-ask-romani-haber-1636065>

<https://gazetesanat.com/edebiyattan-sinemaya-yolculuk-selvi-boylum-al-yazmalim>

<https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/istanbul/turk-sinemasinin-100uncu-yilinda-en-iyi-onlar-sahiplerini-buldu-10691202>