



Sosyal Bilimler
Enstitüsü

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

SİNEMA VE YÜCE: SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

KEVSER ÇAKIR DEMİR

İstanbul, 2022

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

SİNEMA VE YÜCE: SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

KEVSER ÇAKIR DEMİR

İstanbul, 2022

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

SİNEMA VE YÜCE: SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

KEVSER ÇAKIR DEMİR
Danışman: DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZGE ÖZYILMAZ

İstanbul, 2022

ÖZ

Sinemada aşkın ve soyut imajların birbirine geçtiği süreçleri gözlemlemek ve üzerine bir tartışma yapmak bu çalışmanın esas meselesidir. Sinemada, gerçek-üstücülüğün ve yücelik vasfına ait imgelerin birbiriyle ilişkisi Semih Kaplanoğlu sinemasına odaklanılarak ortaya konmuştur. Sinemada aşkınlığa ulaşmak için yücenin kullanımına iyi bir örnek olduğu düşünülen Yusuf üçlemesi olarak bilinen; *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010) ile *Buğday* (2017) filmleri üzerinden tartışma yürütülmüştür. Araştırmanın ilk boyutu, kendisiyle soyut alanlar arasına kalın bir çizgi çeken modern insanın, tarif edilemeze (ineffable) ilişkin algısından doğan yüceye odaklanarak, bunu aşkınlıktan ayırmaktır. Bu açıdan ilk olarak yüce (sublime) kavramının kendisi müstakil bir kavram olarak ele alınmıştır. Yüce duygusu bir karşılaşmadır, insanın tarifsiz imajlarla ilk karşılaşmada verdiği zihinsel bir tepkimenin adıdır. Yüce duygusu anıların yetersiz çağrışımlarından doğar ve bir takım tam tanımlanamamış türde olaylar, durum ya da imgelerle açığa çıkar. İmmanuel Kant ve Edmund Burke'un büyük oranda kavramsallaştırdığı bu kavramın genel çerçevesi oturtularak, dünden bugüne sanat ve felsefe yoluyla değişen, gelişen potansiyeli ortaya konmuştur. Ardından yücenin sinemadaki temsillerine, aşkınla (transcendent) ilintisine ve bu temsillerin dünya sinemasındaki dünden bugüne karşılıklarına değinilmiştir. Özelde İslam sanatında aşkınlık ve yücenin kullanımına da odaklanılmış, bunun bir auteur yönetmen olarak kabul edilen Semih Kaplanoğlu sinemasındaki yansımaları ortaya konmuştur. Son olarak, aşkın olan imgenin yüce aracılığıyla nasıl bir niteliğe kavuştuğu, insanın bilinemez (uncertain) olanla ilk karşılaşmasında nasıl bir duyguyla karşılaştığı, görünmez olan imgelerin nasıl görünür kılındığı meselesi üzerinde durularak, insanın mutlak ötekisi ve gerçek-üstüyle ilişkisi bakımından yönetmenin Yusuf üçlemesi filmleri ve *Buğday* filmi kritik edilmiştir. Yusuf üçlemesinde yüceyi, tekinsizlik, belirsizlik ve sıkıntı duygularına eşlik eden bir atmosfer takip ederken, *Buğday* filminde ise kullanılan

teknoloji bakımından oldukça gelişmiş ileri dünya tasviri yapmak suretiyle, ihtişamlı nesneler üzerinden yüce bir etki oluşturulmaktadır. Yusuf Üçlemesinde psikolojik daralmaların, ruhsal bölünmelerin, içsel hezeyanların yüceyi tetikleyici unsurlar olarak kullanıldığı görülebilmektedir. *Buğday* filminde ise, aşkın olanı duyumsatmak için çok da alışık olmadık bir şekilde teknolojik yüceye başvurulmuştur. Bir nevi yüce karşısında duyulan korku, tekinsizlik, tedirginlik ve huşu duygusunun açığa çıkardığı duygu ile seyirci tarifsizin sınırlarında dolaştırılmıştır. Bu filmlerdeki karakterlerin ve seyircilerin olası yüce karşılaşmaları analiz edilerek, yönetmenin kurduğu sinema dilinin buna katkısı ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tarifsiz, Yüce, Bilinemez, Aşkın, İmaj, Kant, Burke, Sanat, Felsefe, Auteur, Karşılaşma, İmge, Gerçek-üstü, Sıkıntı, Tekinsizlik, Belirsizlik, Teknolojik Yüce, Semih Kaplanoğlu, *Buğday*, Film analizi

Yazar Adı: Kevser Çakır Demir

SUMMARY

Observing and discussing the processes in which transcendent and abstract images are intertwined in cinema is the main subject of this study. The relationship between images of supernaturalism and sublimity in cinema is propounded by focusing on Semih Kaplanoğlu's cinema. Known as the Yusuf trilogy, which is thought to be a good example of the use of the sublime to reach transcendence in cinema; Discussions were conducted on the films *Egg* (2007), *Milk* (2008), *Honey* (2010) and *Grain* (2017). The first dimension of the research is to separate it from transcendence by focusing on the sublime arising from the perception of the indescribable by modern man, who draws a thick line between himself and abstract spaces. In this respect, firstly, the concept of sublime has been handled as a separate concept. The feeling of the sublime is an encounter, the name of a mental reaction that a person gives at the first encounter with indescribable images. The feeling of the sublime arises from the inadequate associations of memories and is revealed by some undefined type of events, situations or images. The general framework of this concept, which was fully conceptualized by Immanuel Kant and Edmund Burke, has been established and its changing and developing potential has been revealed through art and philosophy from past to present. Then, the representations of the sublime in cinema, its relation to the transcendent and the equivalents of these representations in world cinema from past to present are mentioned. In particular, the use of transcendence and sublime in Islamic art was also focused on, and its reflections in the cinema of Semih Kaplanoğlu, who is considered an auteur director, were propounded. Finally, the Yusuf trilogy films and *Grain* has been criticized in terms of man's relationship with the absolute other and the surreal, emphasizing the issue of how the transcendent image attains a quality through the sublime, what kind of emotion one encounters in the first encounter with the uncertain, and how invisible images are made visible. In the Yusuf trilogy, the sublime is followed by an atmosphere that accompanies the feelings of uncanny, uncertainty and distress, while in the movie *Grain*, a sublime effect is created through magnificent objects by

depicting the advanced world in terms of technology used. In the Yusuf Trilogy, it can be seen that psychological contractions, spiritual divisions and inner delusions are used as triggers for the sublime. On the other hand in Grain, the technological sublime is used in a very unusual way to make the transcendent feel. With the feeling of fear, uncanny, uneasiness and awe felt in the face of the sublime, the audience was wandered around the borders of the indescribable. The possible sublime encounters of the characters and the audience in these films were analyzed and the contribution of the cinema language established by the director to this matter was revealed.

Key Words: Ineffable, Sublime, Uncertain, Transcendent, Image, Kant, Burke, Art, Auteur, Encounter, Surreal, Nuisance, Uncanny, Uncertainty, Technological Sublime, Semih Kaplanoglu, Grain, Film Analysis

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, soyut imajların sinemada nasıl konu edildiğine ilişkin bir meraktan doğmuştur. Bu noktada, yüce kavramının kendisi soyut bir takım zihinsel duyguların ve imajların somutlaştırılması konusunda yardımcı bir kavram olarak karşıma çıksa da, sinema alanında fazlaca konu edinmemiş olması, çalışmanın esas zorlayıcı unsuru olmuştur. Buna rağmen, danışmanım Özge Özyılmaz Yıldızcan'ın desteği olmasa bu tez çalışması sadece bir fikir olarak kalmaya devam edecekti. Kendisinin kıymetli fikirleri, bitmek bilmeyen sabrı ve güler yüzü sayesinde, zihnimdeki akademik hayatın soğuk yüzü mütebessim bir hal almıştır. Aynı zamanda, diğer hocalarımın da bu tez sürecine katkıları sebebiyle teşekkür etmek isterim. Yusuf Ziya Gökçek'in kritik uyarıları olmasaydı, bu tez çalışması bugünkü yeterliliğine ulaşamazdı. Ve ayrıca, tez çalışması esnasında pek çok kez ilham aldığım ve süreçte desteklerini esirgemeyen Ayça Çiftçi'ye de teşekkür etmek isterim. Ve son olarak, Nezih Erdoğan'a teşekkür ederim. Kendisi sayesinde sinema tarihine ilişkin yaklaşımların sorgulanabilir olduğunu öğrenmiş ve bu tez çalışması kapsamında bunu yapmaya çalışmış oldum.

Elbette bu teşekkürlerin yanında, aileme de teşekkür etmem gerekir. Çünkü bir başarı, arka plandaki başka fedakârlıkların da göstergesidir. En başta, her durum ve koşulda beni sonuna kadar destekleyen, maddi ve manevi yardımlarını asla esirgemeyen anneme minnettar olduğumu belirtmeliyim. Ve babama teşekkür ederim. Yüksek lisansa beni teşvik ettiği için ve bu tezin fikirlerini tartışacak bir babaya sahip olmak gibi bir ayrıcalıkla beni muhatap kıldığı için. Ve tabi ki, süreç içinde en büyük desteği sağlayan, konunun ağırlığı altında ezilirken sadece motivasyon sağlayarak değil aynı zamanda fikir teatisi yapma fırsatı sunarak da bana yardımcı olan, eşime de bir teşekkürü borç bilirim. Son olarak, ben tez yazarken daha az yaramazlık yaparak, “annem ders çalışıyor” inceliğini gösteren çocuklarıma bu tezi armağan etmek isterim.

KEVSER ÇAKIR DEMİR

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	i
SUMMARY	iii
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
Yöntem	9
1. BÖLÜM: SANATTA YÜCE.....	11
1.1. Doğal Yüce	12
1.1.1. Güzel ve Yüce	13
1.1.2. Burke ve Yüce	15
1.1.3. Kant ve Yüce	17
1.1.4. Teknolojik ve Post-Modern Yüce.....	21
1.2 Aşkın	28
1.1.5. İslam Sanatında Aşkın İmge.....	32
2. BÖLÜM: SİNEMADA YÜCE	40
2.1. Betimlenemeyenin Sineması	40
2.2. Erken Dönem Sinema Seyir Deneyimi ve Yüce	43
2.3. İlk Sinema Örneklerinde Yüce.....	46
2.3.1. Berlin: Büyük Şehir Senfonisi	47
2.3.2. Kameralı Adam.....	48
2.3.3. Metropolis.....	49
2.4. Yönetmen Sinemasında Yüce Örnekleri	51
2.4.1. İnanç, Sıkıntı ve Tefekkür Üzerinden Yüce Sineması.....	52
2.4.1.1. Tarkovski Sinemasında Yüce	53
2.4.1.2. Bresson Sinemasında Yüce	56

2.4.1.3. Resnais Sinemasında Yüceyi Bir Bellek Olarak Uyandırmak	59
2.4.1.4. Kozmik İmajların Yüce Sinemasında Kullanımı.....	60
2.5. Türkiye’de Yüce Sinema Örneği.....	63
3. BÖLÜM: SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA YÜCE	68
3.1. Bir Auteur Yönetmen Olarak Kaplanoğlu	68
3.2. Yönetmenin Biyografisi	74
3.3. Yusuf Üçlemesi: Belirsizlik, Tekinsizlik, Sıkıntı.....	76
3.3.1. <i>Yumurta</i> Filminde Yüce (2007)	77
3.3.2. <i>Süt</i> Filminde Yüce (2008)	83
3.3.3. <i>Bal</i> Filminde Yüce (2010)	86
3.4. <i>Buğday</i> Filminde Yüce (2017)	93
SONUÇ.....	104
Kaynakça	112

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No

Resim 1: "Yusuf'un annesinin ölümünden sonra evine döndüğü sahne."	78
Resim 2: "Ayla'nın elinde tuttuğu mumla karanlık odaya geliş sahnesi."	80
Resim 3: "Yusuf'un gözünden gökyüzüne bakış sahnesi."	81
Resim 4: "Yusuf'un köpeğin yanında tedirgin bir şekilde beklediği sahne."	82
Resim 5: "Ağaca ters olarak bağlanan kadının ağzından yılanın çıktığı sahne."	83
Resim 6: "Yusuf'un annesinin bir yandan dalgın bir yandan seyir halinde olduğu sahne."	84
Resim 7: "Yusuf'un evinin önündeki sokak lambasının loş ışığının gösterildiği sahne."	85
Resim 8: "Ağaç dalının çatırdaması ile birlikte Yakup'un kameraya/seyirciye/bilinmeze baktığı sahne."	87
Resim 9: "Karanlığın içindeki köye dışarıdan bakılan sahne."	88
Resim 10: "Yusuf'un ormanda bal toplayan babasına yardım edişi."	89
Resim 11: "Yusuf'un rüya sahnesi."	90
Resim 12: "Yusuf'un su kovaşının içindeki Ay'ı gördüğü sahne."	91
Resim 13: "Yusuf'un ormana, babasını bulmaya koştuğu sahne."	92
Resim 14: "Ölü topraklarla, gelişmiş şehirler arasındaki manyetik duvarlara dışarıdan bakış."	95
Resim 15: "Erol'un, Cemil Akman'ın tezinin savunmasını seyrettiği sahne."	97
Resim 16: "Erol'un Cemil'i ararken, şehrin içinde dolandığı sahne."	98
Resim 17: "Mülteci bir kız çocuğunun sınırdan kabul edilmemesinin ardından, sınırın öte tarafındaki ihtişamlı objelere baktığı sahne."	99
Resim 18: "Mülteci genç bir çocuğun manyetik sınır duvarlarına doğru koştuğu sahne."	100
Resim 19: "İçinde bulunan herkesin salgından ölmüş olduğu anlaşılan bir kamptaki, yerdeki oyuncağa odaklanıldığı sahne."	101
Resim 20: "Erol'un yanan ağaçla konuşma sahnesi."	102

GİRİŞ

Araştırmanın ilk boyutu, *Aklın Çağı* olarak nitelendirilen dönemin kısa bir özetini sunmak ve modernizm ve modernizm sonrası dönemin etkilerini sanatta ve sinemada gözlemlemek olacaktır. 18.yüzyılda, batı merkezli dünyada ortaya çıkan ‘Aydınlanma’ düşüncesinin bir sonucu olarak toplumlar yavaş yavaş kilise hükümdarlığını reddederek, yeni bir dönemi başlatır. Aklın ve deneyselliğin temel ilkeleri oluşturduğu bu yeni dönemin ardından, 19. yüzyıl Avrupa’sı sanayileşme ve teknolojinin ilerlemesi ile daha önce karşılaşmadığı bir şeyle karşılaşmıştır; süratli bir ilerlemenin sonucu olarak ortaya çıkan *modernizm* ile.¹

Modernizm düşüncesi, pozitivist aklın kutsalların yerine geçtiği yeni bir dönemde ortaya çıkmıştır. Modern araçların kullanıldığı bu yeni dönem, bilinebilir olmayanın sınırlarıyla ilişkiden kaçınarak, modernizmi bir fikir olarak tüm diğer inanç ve fikirlerin üstünde görüp dayatmıştır. Anthony Giddens, bu kavramı “feodalite-sonrası Avrupa’da yerleşikleşmiş ama yirminci yüzyılda etkileri bakımından tüm dünyayı ve tarihi kapsayacak hale gelmiş olan davranış kipleri ile kurumlarını dile getiren bir terim olarak kullanmaktadır” (Giddens, 1991). İnsanlık tarihi boyunca elde edilen tüm kazanımların hepsinden daha fazla bir ilerlemenin yaşandığı bu dönem, batılı insan için yeni icatların ve keşiflerin sıralandığı bu aklın ve bilimin çağı; bir baş döndürüyü de peşinden getirmiştir. Kazanılan teknolojik

¹ En başından ifade etmek gerekir ki, “modernizmin tüm tezahürlerini tek bir tarihsel dönemi oluşturacak şekilde saptamaya çalışmak oldukça imkansız” (Gay, 2017, s. 24) gözükmemektedir. Yine de, dönemin genel kanaat ve düşüncesini vermesi bakımından önemli bir kavramsallaştırma olarak karşımıza çıkar. Kavramın kullanımı bu tez çalışması kapsamında yeterli bulunarak, tercih edilmiştir.

ivmenin, daima toplumların lehine şeyler üreteceği düşünülmektedir. Oysa bu durum hiç de beklenildiği gibi gerçekleşmeyecektir. Charles Dickens'ın sözleriyle dönem şu şekilde anlatılabilir:

“Tüm zamanların en iyisiydi bu, zamanların en kötüsüydi; bilgelik çağıydı, aptallık çağıydı; inanç devriydi, inançsızlık devriydi; Aydınlığın mevsimiydi; Karanlığın mevsimiydi. Umudun baharıydı, umutsuzluğun kışıydı; Önümüzde her şey vardı, önümüzde hiçbir şey yoktu; hepimiz cennete ya da hep birlikte doğruca tersine cehenneme gidiyorduk” (Dickens, İstanbul, s. 35).

Endüstriyel hayat tarzı tarihin en acımasız dönemlerinden biri olarak anılmaya mahkûm olacak kadar büyük sonuçlar doğurmuştur. İnsanlık için büyük yıkımlara yol açacak olan; Komünizm, Faşizm, Nazizm gibi ideolojiler ortaya çıkmıştır.

“Birinci Dünya Savaşı var olan değerleri yıkmış ve Çarlık Rusyası ile Alman İmparatorluğu'ndaki politik düzeni yıkmıştır. Yeni endüstrileşmekte olan İtalya'da da önemli sosyal gerilimler yaşanmıştır. Milyonlarca insan ölmüş ve bütün bunlar, sosyal adalet kavramını sosyal nefretin üzerine bir kılıf gibi saran ve sosyal ıslahatın ancak düzenli devlet şiddetiyle sağlanacağını savunan hareketleri başlatmıştır” (Brezinski, 1989, s. 5).

Bahsi geçen bu ideolojiler, endüstrileşme süreci içinde meydana gelen bu olaylara yönelik nefretten ve makineleşme ile ortaya çıkan “erken kapitalizmin vahşiliğinden beslenmiş” ve bütün bu durumların oluşturduğu nefretten meydana gelmiştir (Davis, 2006, s. 973). Batılı insan, “beyaz adam”ın aklını tüm değerlerin önüne koymasının sonuçlarını yaşamak üzeredir. Kendi endüstriyel ve kapitalist gelişmişliğiyle övünen Avrupa, iki büyük dünya savaşının sonuçlarını gördüğünde, bu kibri ile yüzleşmek zorunda kalacaktır. 1.Dünya Savaşı, savaştan yenik olarak çıkan Doğu Avrupa'yı oldukça olumsuz etkilemiştir, zoraki maddeler imzalatılmış, toplumsal gerilim azaltılamamıştır. Çünkü batılı devletlerin barış çabalarında bir takım kusurlar söz konusudur. Churchill'in ifadesiyle devletlerin savaşı sona ermiş olmasına rağmen Pigmelerin savaşı başlamıştır (Aktaran: Davis, 2006, s. 973).

Bu dönem toplumsal olarak da ciddi demografik hasarlar bırakmıştır. On milyonun üstünde askerin öldüğü savaşta, ölenlerin çoğu düşük rütbelilerden

oluşuyordu. “Onlara ‘kayıp kuşak’ denilmişti. Genç erkeklerin kayıp kuşağına, yalnız kalmış dullar ile sevgilileri, siperlerin çamurları içinde öldüğü için bir yaşam arkadaşı bulma şansı kalmamış yaşı geçkin kadınlar kuşağı eşlik etti” (Davies, 2006, s. 972). Bu süreçte ekonomik yaptırımların altında ezilen Alman Weimar Cumhuriyeti’nde ortaya çıkan Nazizm ülkeyi ve Avrupa’yı ikinci bir savaşa daha sokacaktır.

Avrupa’da yaşanan tüm bu buhranların bir sonucu olarak, neredeyse tüm dünyanın etkilendiği ve bedel ödediği bir dönem yaşanmıştır. Sanayi devriminin bir sonucu olan vahşi kapitalizm, yabancılaşıma, Tanrı’nın ölümü, kaba determinizm vb. bir takım değer bunalımlarını ortaya çıkarmış, bu değer bunalımlarının yol açtığı bir takım bireysel ya da toplumsal sorunlar, aklı merkeze koyan batılı insanın tabiatüstü ile olan ilişkisini yeniden sorguladığı bir döneme geçmesini sağlamıştır. Çünkü 1. ve 2. Dünya Savaşı esnasında yaşanan tüm bu toplumsal çatışmalar ve kitlesel ölümler göstermiştir ki, teknolojik gelişme ve modernizm sadece insanlığın yararına şeyler üretmemektedir.

Savaşlar ardından yaşanan bu düşünsel değişim, batı düşüncesini de büyük bir kırılmaya uğratmış ve modernizmin sorgulandığı yeni bir döneme geçiş yapılmıştır. Yaşanan bu sürecin sonunda sinema da tüm bu tarihsel vakialardan nasibini alacak ve toplumsal sorunların bilinçaltı akışını sağlayacaktır. Her ne kadar potansiyeli yüksek bir sanat olarak sinema bugün kabul görmüşse de, o günün koşullarında bu henüz gerçekleşmemiştir. Bu noktada, batıda modernist düşüncenin yıpranmasının da bir sonucu olarak, film yapma pratiğine yönelik algılar ve yaklaşımlar değişmiştir. Sanat sineması olarak da ifadesini bulan bu tarz yapımlar güldürü ve eğlendirici amacından ziyade, sinemada bir anlam arayışına girmişlerdir. Bu yönetmenlerin ortaya koyduğu özgün sinema yaklaşımlarından bu süreçten sonra bahsedilebilmektedir.

Modernizmin etkinliğinin fıkırsel olarak azalması, sinemada da tek bir teknik anlatım ya da tek bir tanımdan bahsedilemeyeceğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Bu noktadan sonra “sinema nedir, ne olmalıdır, sinemada bilinmeyen ya da görünmeyen alan tarif edebilir mi, sinema etkisi bakımından sanatsal bir ifade tarzı benimseyebilir mi, inançlı bir sinema mümkün mü” gibi kritik sorular soran

yönetmenlerin ortaya çıkışına da zemin hazırlamıştır. Sinemanın başta, bir “atraksiyon sineması” (cinema of attraction) olarak ele alınması, güldürü ve eğlence (entertainment) amacı taşıyan bir araç olarak ifadelendirilmesi onun potansiyelinin geç keşfedilmesine neden olduysa da, bu yeni yönetmenlerin güçlü tarzları onu bambaşka bir potansiyele taşıyacaktı.

Dolayısıyla deneyselliğin Tanrı’nın yerine geçtiği, Tanrı’nın ölümünün ilan edildiği ya da meleklerin bir “söylenti”² den ibaret kılınmış olduğu iddiaları yön değiştirerek, sinemada melekler, inanç, tarifsiz (ineffable) ve soyut imajlar üzerine daha derin sorular sorulan yeni bir döneme geçilmiştir. Bu noktada yönetmenler, felsefe, sanat ve edebiyatta üzerine çokça düşünülmüş bir kavram olan yüce (sublime) kavramı ile, kolayca ilişkilendirilebilecek hikayelerini sinemada bir bir ortaya koymaya başlarlar.

Yüce duygusu bir karşılaşmadır, insanın tarifsiz imajlarla ilk karşılaşmada verdiği zihinsel bir tepkimenin kendisidir. Yüce duygusu anıların yetersiz çağrışımlarından doğar ve bir takım tam tanımlanamamış türde olaylar, durum ya da imgelerle açığa çıkar. Bu sebeple de, görüntülerle çalışan sanatçılar, bu soyut çağrışım olan yüceliği uyandırmak için farklı kriterler kullanmak zorunda olmuşlardır (Jackson, 2016, s. 40). Yücenin uyandırılması için zihinsel partiküllerin hayata geçirilmesine ihtiyaç duyulur. Bu noktada tabiatüstü veya gerçeküstü kavramı da önemli bir kavram olarak ortaya çıkar, bundan kasıt “temel bir din kategorisine, yani başka bir gerçekliğin bulunduğu dair tasdik veya inancı, ayrıca insanoğlu içinde gündelik tecrübelerin açılımlarının bulunduğu gerçekliği aşan yüce manalar”dır (Berger, 2012, s. 26). Yüce bu tarifsiz alanlarla insanın kurduğu ilişkide ortaya çıkmaktadır. Korkunçluktan, kaygıdan ve endişeden yüceyi temel olarak ayıran şey, “şok” duygusunun kendisidir. Bu farklılık, sinemada yüceyi beslemiş, yüce ile ilişkili belirli temsillere dayanan filmler kavramı çağrıştırmaya başlamıştır. Sinemada yücenin nasıl tezahür ettiği ve sinemada yüce olanın nasıl çağrıştırıldığı ya

² Bkz: Berger, P. L. (2012). *Melekler Hakkında Söylenti*. (N. Özmen, & A. Çoşkun, Çev.) İstanbul: Rağbet Yayınları.

da yüce karşılaşmalara ne şekilde odaklanıldığı fikri ise, bu noktada cezbedici bulunmuştur.

Bu açıdan tezin ilk bölümünde yücenin fikirsel gelişimine, değişimine odaklanılarak, yüce tanımının çerçevesi netleştirilecektir. *Yüce (sublime)* kavramının Semih Kaplanoğlu sinemasındaki yansımaları ortaya konacaktır. Çalışmada öncelikle yücenin, sanat felsefesi ekseninde nasıl bir dönüşüm geçirdiği gösterilmeye çalışılacaktır. Konu üzerinde tartışan düşünürlerin yüce kavramı konusundaki yaklaşımları ile birlikte yücenin kavramsal yolculuğu gösterilmeye çalışılacaktır. Yücenin tanımını ortaya koymak, konuya kapsamlı bir genel bakış sağlamak için, ayrıca yücenin modern felsefedeki karmaşıklığını, devinimini ve ilham verici potansiyelini açığa çıkarmak amacıyla yücenin kavramsal oluşumuna ve “güzel” kavramından ayrışmasına değinilecektir. Bununla birlikte, yüce kavramının sanatta ne ifade ettiği konusu üzerinde durulup, yücenin sinemadaki karşılıklarının izi sürülecektir. Dünya sinemasında genel olarak manevi kaygılar taşıyan sinema türünde karşılık bulan bu kavramın örnekleri ortaya konulacaktır. Nihayetinde, Semih Kaplanoğlu sineması üzerinden yüce kavramı irdelenecektir. Kaplanoğlu’nun sineması üzerinde kendi düşünce ve yaklaşımlarının da etkisi gözlemlenmeye çalışılacaktır.

Sinema ilk yıllarında, bilinemez olanın (uncertain) ya da insanın mutlak ötekisinin sınırlarıyla ilgilenmekten uzak durmuştur. Akılcılığın ve deneyselliğin insanlığa yaşattığı olumsuz durumlardan sonra, insan kendi ötekisiyle inançla ve bilinemez alanlarla ilgilenmeye başlamış ve bu süreçte düşünsel yaklaşımlarda büyük değişimler yaşanmıştır. Bu noktada yaşanan fikri değişim ve dönüşümler, sinemaya yönelik yaklaşımları da değiştirmiştir. Özellikle konvansiyonel anlatı kalıplarını aşan ya da bunun dışına çıkan sinemacıların, inancın doğasına yönelen filmler ortaya koymaya başlaması ile sinemacılar gerçek-üstü alanla daha fazla ilgilenir olmuşlardır.

David Jasper, medyanın kendisinin filmin ruhsal potansiyelinin yeri olduğunu öne sürerken, “sinema, temaları ve belirli motifleri ile değil, tam da doğası gereği teolojik yansımayı teşvik etmeye en yakın olan şey” olarak görmüştür (Jasper, 1997, s. 240). Jeffrey Pence de sinemayı, çekici yansılamalar üreten bir alan

olmasına rağmen gerçekliğe en yakın “şey” olarak tanımlar (Pence, 2004, s. 45). Pence, ister sanatsal bir aura ile, ister gerçekliğin varoluşsal olarak derin bir yönü ile, isterse bir tür aşkınlık ile olsun, sinemanın seyircinin arzusunu kışkırtma, hayal kırıklığına uğratma ve yeniden canlandırma boyutlarıyla, maddi olan ve olmayan boyutların arasındaki bir aracı konumda yer aldığını belirtir (Pence, 2004, s. 45).

Sinema, din ve maneviyatla çokça ilgilenmiş ve bu alanlara ilişkin soruları da gündeme getirebilmiştir. Sinemanın derin bir gerçeklik üretme gücü ve yaşamı temsil etme yönündeki kapasitesi kabul edilmiş ve kanıksanmış bir olgudur (Pence, 2004, s. 29). Buna rağmen, sinemanın büyüleyici oluşundan ve çekici yanılsamalar üretebilme gücünden de bahsedilebilmektedir. Sinemada gerçekçilik tartışmaları, inancın ve gerçekliğin doğası hakkında soruları da beraberinde getirerek, bir maneviyat tanımını yapmayı da zorunlu kılmıştır. ‘Manevi’ ve ‘dini’ olan arasında bir ayrıma gidilerek, dini olan kesin bir belirleyici olarak ifade edilirken, manevi olan ise aşkın veya ontolojik gerçeğin doğasına yönelik çerçevesi ve sınırları, din kadar belirleyici olmayan bir anlayış olarak ifadelendirilmiştir (Taylor, 1998, s. 14). Bu açıdan maneviyatın sinemadaki işleyiş biçimi önem kazanır. Ayrıca Pence, gerçek ile maneviyat arasında da ara bir formül olarak “inançlı gerçekçilik” kavramını önerir (Pence, 2004, s. 29).

İnançlı gerçekçi film türü olarak bugün ifadesini bulan bu yapımlarla ilgili bugün anlamlı bir kritik yapabilmek için, önce belli kalıplardan uzak durmak ve sanatta güzel, aşkın ve yüce kavramlarının nasıl kullanıldığına bakmak gerekmektedir. Bahsedilen kavramlar arasındaki benzerlikler ortaya konarken, ayrıştığı noktalara da dikkat çekilmek istenmektedir. Ancak nihayetinde kavramların ortaya çıktığı dünyayı iyi kavramak adına, Aydınlanma süreci ile birlikte yaşanan pozitivist ve akılcı fikirlerin bu kavramlara nasıl etki ettiğini de gözlemlemek gerekmektedir.

Bu genel çerçeveyi ortaya koyduktan sonra, sinemada aşkın ve soyut imajların birbirine geçtiği süreçleri gözlemlemek ve bunun üzerine bir tartışma yapmanın bu çalışmanın esas meselesi olduğunu netleştirmek gerekir. Sinemada, yücelik vasfına ait imgelerin birbiriyle ilişkisi Semih Kaplanoğlu sinemasına odaklanılarak ortaya konacaktır. Sinemada aşkınlığa ulaşmak için yücenin

kullanımına iyi birer örnek olduğu düşünölen Yusuf öçlemesi olarak belirtilen (*Yumurta, Süt, Bal*) filmler ile ve *Buğday* filmleri üzerinden tartışma yürütölecektir.

Yusuf öçlemesinde yüceyi, tekinsizlik, belirsizlik ve sıkıntı duygularına eşlik eden bir atmosfer takip ederken, *Buğday* filminde ise kullanılan teknoloji bakımından oldukça gelişmiş ileri dünya tasviri yapmak suretiyle, ihtişamlı nesneler üzerinden yüce bir etki oluşturulmaktadır. Yusuf Öçlemesinde psikolojik daralmaların, içsel bunalımların yüceyi tetikleyici unsurlar olarak kullanıldığı görölebilmektedir. *Buğday* filminde ise, aşkın olanı duyumsatmak için teknolojik yüceye başvurulmuştur. Filmlerin ana teması aşkın bir duyumsama olsa da, yücenin bu temaya ulaşmak için ustalıkla kullanıldığı iddia edilebilir gözökmektedir. Genel olarak ‘tekinsizlik’ atmosferinden beslenen Kaplanoğlu sinemasının bu filmleri, bol karşılaşmalar içererek, bazen korku ve tedirginlik duygusunu tetiklerken, bazen de huşu ve sıkıntı ile yüce sinemasını temsil eder. Bu anlamıyla, yerli sinemada yönetmenin yüceyi sinemada ustalıkla kullanması bakımından öncöllerinden farklı bir yol seçtiğı ve bir ilki gerçekleştirdiğini iddia etmek, bu çalışmanın temel dayanak noktasını oluşturmuştur.

Bu açıdan çalışmanın birinci bölümünde, batı merkezli dünyada modernizmle birlikte dönüşüm geçiren düşünsel süreçlere değinilerek, modernizmle birlikte terk edilen yine de insanın inancın ve gerçekliğin doğasına yönelik bitmeyen merakı ve keşif ihtiyacı dile getirilecektir. Bunun yanı sıra, insana her daim bir ihtiyaç olarak kendini hatırlatan, *tarifedilemezi* tasvir etmeye yönelik istek ifade edilecektir. İlk bölümde, yüce kavramının değışen ontolojisi ortaya konacak ve estetik bir terim olarak ele alınan yücenin, herhangi bir nihai tanımından bahsetmenin zorluğu gösterilmeye çalışılacaktır. Buna rağmen, terimin ilham verici potansiyeli ortaya konarak, yücenin aşkın ile yakınlığına ve kesiştiğı alanlara da yer verilecektir. İslam’da aşkın imgeye de kısaca değinilerek, yüce ve aşkınlık kavramlarının temsil edilme biçimlerinin, genelde sanatta ve özelde İslam sanatındaki algılanışına temas edilecektir.

İkinci bölümde, dünya sinemasında özelde de sinema macerasına çok daha erken başlamış Avrupa Sineması’nda, kavramın işleniş biçimlerine bakılacaktır. Yüce kavramının dünya sinemasındaki ele alınışı biçimlerine temas edildikten sonra,

Çalışmanın son bölümünde yüce estetiğı ile ilgisi bakımından Semih Kaplanoğılu'nun filmografisine odaklanılacaktır. Yönetmenin bahsi edilen filmleri, kendi öz-yaşam öyküsünün ve hayata bakışı çerçevesinde kritik edilecektir. Metnin temel gözlem alanını oluşturan yüce temel alınarak, yönetmenin sinemasının üslubu ve sinemada kurduğı evrenin bu temsile katkısı incelenecektir. Bahsini edeceğimiz yönetmen sinemasının özelinde, tüm bu etkileşim göz önünde bulundurularak yücenin oluşturduğu etki gözlemlenecektir.

Bu noktada aşkınlığı duyumsatırken kullanılan yüce duygusunun, Semih Kaplanoğılu sinemasındaki işlevi bu tez çalışması için anlamlı bulunmuştur. Aşkın olan imgenin, *doğal* veya *teknolojik yüce* aracılığıyla nasıl bir niteliğe kavuştuğı, görünmez olan imgelerin, alanların veya duyguların nasıl görünür kılındığı meselesi ise yönetmenin Yusuf üçlemesi olarak bilinen *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010) filmleri ile *Buğday* (2017) filmi üzerinden anlaşılmaya çalışılacaktır. Nihayetinde bu tez çalışmasını, tarih içinde pek çok kez değişip dönüşen yüce kavramının, Semih Kaplanoğılu sinemasındaki tezahürünün çerçevesini netleştirmek olarak görmek mümkündür. Çalışmada, film analizi yöntemi izlenirken, yönetmenin daha önce yaptığı röportaj ve mülakatları da, yönetmenin sinemasına dair tartışmalarda kullanılacaktır.

Yöntem

Tarifsiz imajlarla ilk karşılaşmada doğan yüce duygunun ve aşkın duyumsamaların, Semih Kaplanoğlu sinemasındaki yerinin aranması bu çalışmanın esas meselesidir. Sinemada gerçek-üstü alanı tasvir etmek isteyen yönetmenlere ilişkin çalışmalar, gittikçe artmaktadır. Yine de alan yazındaki yüce kavramı ile bu alanı tarif etmeye çalışan çalışmaların yeterli olmadığı gözlemlenmiştir. Soyut kavramların sinemada somutlaştırılması yeteri kadar zorken, aynı zamanda bu çabanın üzerine yazmaya çalışmak da bir o kadar zor olmaktadır. Bu noktada oldukça soyut bir alana dair bir sav oluşturmanın risklerinin farkında olarak, bu zor ancak bir boşluğu doldurma amacı taşıyan çalışmaya başlanmıştır.

Bilindiği gibi soyut bir alanda tanımlama yapmanın kendisi, doğal olarak soyutlamadan uzaklaşmayı mecbur kılmaktadır. Bu noktada bu tez çalışmasını destekleyeceği düşünülen; yüce, aşkın, gerçek-üstü, tarifsiz gibi kavramlar üzerine elde edilen kaynaklarla tezin ana fikri desteklenmeye çalışılacaktır. Yüce (sublime) kavramı, öncelikle güzelden ayırıştırılarak müstakil bir kavram olarak ele alınacaktır. Yüce'yi bu tez çalışması kapsamında ele alırken, daha çok Edmund Burke'un yorumu temel dayanak noktası olarak ele alınmıştır. Immanuel Kant'ın yüce yorumunu da, Burke üzerinden ele alan bu çalışma yüceyi temellendirirken bu düşünürlerin kavrama dönük yaklaşımlarından destek almıştır. Bilindiği gibi, yüce kavramı zaman içinde büyük değişimler geçirmiştir. Bu sebeple açık ve net bir şekilde ifade edilebilecek, yüceye dair tek bir tanımdan bahsetmenin zorluğu ortadadır. Yine de Semih Kaplanoğlu sineması ile ilişkisi bakımından ele alındığında, Burke'un yorumu üzerinden okuma yapmanın daha doğru olacağı düşünülmüştür.

Bu çalışmanın temel çabası, Semih Kaplanoğlu'nun sinemasında yüce karşılaşmaları bulabilmektir. Kaplanoğlu sinemasında Yusuf üçlemesi olarak ifade edilen *Yumurta*, *Bal*, *Süt* filmlerinde tefekkür, huşu, inanç ve sıkıntının oluşturduğu tekinsiz duygu durumunun yüceyi oluşturduğu iddia edilirken, yönetmenin *Buğday* filminde yeni bir tarz denemesi ortaya koyarak aşkın bir deneyimi aktarırken, *teknolojik yüceye* (technological sublime) başvurduğu iddia edilecektir.

Bahsi edilen savı ortaya koymak için, önce tezin ana kavramlarından biri olan *yüce* 'nin çerçevesi netleştirilmeye çalışılacaktır. Ardından, literatür taraması ile dünya sinemasındaki yüce sineması olarak nitelendirilecek olan örnekler sıralanacaktır. Nitel araştırma yürütecek olan bu tez çalışmasının son bölümünde Semih Kaplanoğlu filmlerinin analizi yapılacaktır. Yönetmenin daha önce vermiş olduğu röportajlar üzerinden kendi ifadeleri ve filmleri metin analizine tabi tutulacak, tezin kavramsal çerçevesi dâhilinde tartışılacaktır.

Kültürel metinler, bir toplumun kültürüne katkıda bulunan ve şekillendiren işaret sistemlerine, hikâye anlatım araçlarına ve sembollere atıfta bulunurlar ve bu açıdan medya ve kültürel çalışmalar alanında en önemli araştırma yöntemlerinden biri olduğunu ifade etmek gerekir. Elbette metinleri incelemenin her zaman bir avantaj ve dezavantajı mevcuttur. Metin analizi yöntemi oldukça öznel ve argümanın gücüne dayanır. Bu açıdan iyi bir metin analizi ortaya koymak için güçlü bir argümana tutunmak gerekmektedir. Argümanın ikna ediciliği bir avantaj olabileceken, yeterli olmayışı durumu bir dezavantaja dönüştürebilmektedir. Ancak bu tez çalışması, iki ya da daha fazla araştırmayı birleştirerek analiz nesnesi hakkında daha somut bir anlayışa ulaşmayı amaçlamaktadır. Esasen bu tez çalışmasında metinleri, filmleri ve yönetmenin yaklaşımını analiz ederek birleştirici bir metod (combining method) kullanılmak istenmiştir.

Bu yöntemle, argümanı desteklemek için zorunlu olarak yönetmen üzerine de çalışmak gerekmektedir. Yönetmen çalışarak, medya üretimini kişiselleştirmek mümkün olmaktadır. Yönetmen çalışmak, modası geçmiş ya da çoktan aşılmış görülse de tezin iddialarının oldukça soyut kavramlara yaslanması sebebiyle, kavramsal çerçeveyi destekleyeceği düşünülmüştür. Yine de üzerine çalışılan alanın metinler arası olması, kültürel incelemeler ve film felsefesi alanıyla yakın ilişkisi sebebiyle, sinema alanında kullanılan analiz yöntemlerinden direkt olarak istifade edilememiştir. Konunun sinema ve sanat felsefesini de içeren boyutları sebebiyle, net bir konvansiyonel yöntemin kullanılmadığı, ifade edilmesi gereken hususlardan biridir.



1. BÖLÜM: SANATTA YÜCE

Bu tez çalışması, *yüce* (sublime) kavramını modern estetik ve felsefi tutumlar açısından ele alarak, sinema açısından önemine değinmek istemektedir. Bu bölümün amacı, konuya kapsamlı bir genel bakış sağlamak değil, *yücenin* çağdaş felsefedeki karmaşıklığını, belirsizliğini, devinim halinde sürekli değişimini ve ilham

verici potansiyelini ortaya koymak olacaktır. Düşünürlerin güzellik olgusundan ayırdığı ve üzerinde çokça tartıştığı yüce kavramı bu duyguyu açığa çıkaran sinematik etmenleri açıklamaya imkân vermektedir. Öncelikli olarak bu bölümde, yücenin kavramsal oluşumuna ve terimsel gelişimine yer verilecektir. Çağdaş sanatta güzel olanın yerini, yücenin biçim-dışılığının alması üzerinde durulacak, ardından da aşkın olanla yücenin kesişimine değinilecektir. Bu vesile ile, sanat ve felsefede yüce estetiğinin tanımı netleştirilmeye çalışılacaktır. Ardından aşkının tanımı yapılacak ve İslam sanatındaki aşkın imgeye yönelik yaklaşımların izi sürülecektir.

1.1. Doğal Yüce

"En sonunda doğa ortaya çıkmayacak mı?" –Goethe

Bir filmin seyircide yaşattığı hayranlık ve ürperme gibi hisleri anlamlandırabilmek için bu çalışmada *yüce* kavramına başvurulacaktır. Bu sebeple öncelikli olarak bu terimin felsefe tarihi içerisinde yaşadığı değişim ve dönüşümler gözlemlenmeye çalışılacaktır. *Yüce (sublime)*, “insanın ölçülerini ve sınırlarını aşan, kendi başına üstün olan şey; tüm varlıkların ve kavramların üstünde olan kendisine hayranlık duyulan yapı” (Cevizci, 1999, s. 941) olarak ifade edilen bir kavram olmakla beraber, felsefe ve sanatta yücelik bir estetik biçimi olarak da kullanılmaktadır. Bu noktada yüceliğin tanımlanması ilk olarak *doğal yüce* kavramıyla ortaya çıkar.

Philip Shaw, doğal yüceyi, zevkin “sınırların aşılmasından ziyade belirlenmesinden” doğan bir terim olarak tanımlar (Shaw, 2006, s. 118). Bu açıdan doğal yücenin sınırları nerede başlar ve nerede son bulur sorusu önem kazanmaktadır. Üzerinde yapılan tartışmalar göz önüne alındığında, bu kavramın, kelime anlamının ötesinde kendi anlamını pek çok kez yeniden imar etmiş bir kavram olduğu görülebilmektedir. Longinus’un temellerini attığı, önce Edmund Burke’ün sonra da Immanuel Kant’ın geliştirdiği sanat ve estetikte yücelik olgusunu, sinema bağlamında ele almak için kavramın tanımını iyi yapmak gerekmektedir.

17. yüzyıldan itibaren Batı’da felsefe ve sanatta önemli düşünsel değişiklikler yaşanmış, *estetik* ve *doğa* kavramları daha önce görülmemiş bir biçimde değişim yaşamıştır. Bu dönemde maddi evrenin estetik düzenden ayrı olarak tanımlanmasına ilişkin ilk entelektüel çabalar baş gösterir. Neredeyse 18. yüzyıla kadar, doğal dünyayı yüce olarak övmek yaygın bir olay değildir. 18.yüzyılda başlayan süreçte insanın doğayla girdiği ilişki değişerek, doğal dünya keşfedilir. Doğal yüce, bugün anlaşıldığı gibi, “aydınlanma çağına, en azından kavramın yaygınlaştığı felsefeye ve sanata nüfuz ettiği bir geçmişe sahiptir” (Jackson, 2016, s. 17).

1.1.1. Güzel ve Yüce

17. yüzyıla kadar batıda gelişen *estetik* algısında, pek çok düşünürün de ele aldığı gibi Aristoteles’in yaklaşımının baskın olduğu iddia edilebilir. Aristoteles’e göre “doğa, insan tarafından meydana getirilmiş *tekhne*’den farklı olarak *physis*’le gösterilen ve insan tarafından varlığa getirilmemiş varlıklardan oluşan bütünü, evrensel düzeni veya teleolojik sistemi ifade eder” (Aktaran: Cevizci, 1999, s. 250). Aristoteles’in tanımında düzenli bir doğa algısı vardır. Aristoteles, sanat alanında sanat eseri dışında, aşkın bir güzellik ideasını kabul etmez. Ona göre, güzellik ideası var olduğu için güzel bulunan nesnelerle sanat eserleri bir varlık kazanmazlar, güzel nesneler olduğu için nesnelerin güzelliğinden söz açmak mümkün olabilir (Aristoteles, 1993. s.7). Bu algı, genel olarak ideal olanın üzerinde durarak bir mükemmellik ve kusursuzluk arayışı içerisindedir. Bu arayış, ölçüler arasındaki uyum, proporsiyon ve oran gibi bazı temeller üzerinden gerçekleşmektedir. Bir şeyin güzel olarak isimlendirilmesi için bu ölçülere uyması gerekmektedir. Bundandır ki, doğadaki nesneler bu dönemin estetik algısında bir yere tekabül etmemektedir.

18. yüzyıla kadar doğal dünyayı, yüce olarak övmek yaygın bir olay değildir çünkü doğa üzerindeki algı, doğanın bir an önce zapt edilmesi gereken, estetikten yoksun ve vahşi olduğu yönündedir. Marjorie Hope Nicolson’un, *Mountain Gloom and Mountain Glory The Development of the Aesthetics of the Infinite* kitabında, İngiliz şairlerin ve seyahat yazarlarının Alpler’in yüce olduğu algısını nasıl yeniden

keşfettiklerini ayrıntılarıyla anlatmaktadır. 1650'lere kadar dağların sadece dünya üzerindeki deformasyonlar, dünya üzerindeki "siğiller, kabarcıklar" olarak düşünülmüş olduğunu veya bir tür çorak arazi olarak algılandığını belirtmektedir (Nicolson, 1959, s. 62). Bu sebeptendir ki, betimlenen güzellik algısının dışında kalan bu doğayı estetik olarak değerlendirmemişlerdir.

17.yüzyıl'ın şiirlerinde, iyi düzenlenmiş alanlar olan bahçeler övülürken, dağlar gibi vahşi ve asimetrik doğal alanlar görmezden gelinmektedir (Nicolson, 1959, s. 37). Entelektüel konuşmalar ve şiirlerde de bu değişim görülür. Yüce kavramını ilk ifade eden kişi olarak bu kavram Longinus'a atfedilir. Longinus'un, şairlerin ve hatiplerin yüce pasajları karşısında okur, gurur verici bir manevi azamet duygusu yaşar (Burke, 2008, s. 54). Thomas Burnet, 17.yüzyılın doğaya yönelik tutumlarını yeniden keşfetmeyi amaçlayan kozmolojik çalışması olan *Dünya'nın Kutsal Teorisi (1680-89)* kitabında bu ayrımı yapar ve çağdaşları tarafından övülen iyi düzenlenmiş doğanın *güzel* olduğunu ilan eder (Shaw, 2006, s. 30).

Burnet için, "dağlar bir hüsrana kaynağıdır" çünkü, "doğa Tanrı'nın eseriyle, dağların bu şekilsiz ve karışık biçimleri Tanrı'nın vizyonuna uymamaktadır. O halde yüce, güzelliğin çöktüğü noktalardan başlayarak doğada ortaya çıkar" (Shaw, 2006, s. 30). Dağlara karşı bakış açıları değişmeye başladıkça, güzel olanla yüce olan arasında bir ayırım yapılmaya başlanır. Bu açıdan *doğal yücelik* (natural sublime) kavramının, yaklaşık olarak 18.yy.da Batı'nın doğal dünyayla etkileşime girme şeklinin değişmesinin bir sonucu olarak ortaya çıktığını iddia etmek mümkün gözükmemektedir. Pek çok eserde bu anlatıma rastlanmaktadır:

"18. Yüzyıl gezi notlarında Alp Dağları'nın nasıl anlatıldığını hatırlayalım: Tüylere ürpertici ve korkunç yabancılığı güzellikten, insanlıktan, orada oluşun gizliliğinden çıkarırcasına hissedilen korkunç dağlar. Buna karşın şimdi bütün dünya, bu yüksek dağların büyüklüğünde yalnızca doğanın yüceliğinin değil, onun gerçek güzelliğini sergilediği düşüncesindedir" (Gadamer, 2017, s. 55).

Doğal dünyayla, özellikle dağlar gibi ihtişamlı objelerle karşılaşma anlarının sorgulandığı bir dönemdir bu. "Dağlar gözlere karşı bir saldırı olarak nitelendirilir, yine de tanrısallığı ifade ederler" (Shaw, 2006, s. 30). Bu noktada doğadaki

nesnelerin karşısında hissedilen duygunun betimlenmesi için, yüce kavramı elverişli bulunmaktadır. Bu doğal manzaranın karşısında hissedilen kavrayış ve duygu durumunun tanımlanmasına yönelik ilk adımdır. John Dennis gibi teorisyenler, yüce olduğu söylenen doğal bir nesnenin zihin tarafından işlenmesiyle yücenin ortaya çıktığını ifade eder (Shaw, 2006, s. 38).

Dağların dünyanın deformiteleri olarak görülmelerinin dışında, yaşattığı duygu durumuna yönelik bir tanımlama ihtiyacının sonucudur bu. Doğa'yı pürüzsüz estetik algısına yakıştırmayan düşüncenin yerine, yüce kavramı doğadaki ihtişamlı nesneleri tanımlamak için güzelden daha uygun görünmektedir. Doğa üzerindeki algı bu yönüyle değişmektedir. Bu süreçte, güzelliği belli ölçülere ve proporsiyonlara uygunlukla ilan eden ve Aristoteles ile temsil edilen Yunan düşüncesinin takipçisi olan Aydınlanma döneminin düşünürleri, hayret, şaşkınlık, ürperme ve hatta dehşet duygularını yaşatan doğa olaylarıyla ilgili zihinsel süreçlere odaklanmaya başlarlar. Çünkü yüce deneyimin, temelinde doğanın aşırılıkları vardır ve bu aşırılıkların kavranabilmesi için de kişinin zihinsel süreçlerine ihtiyaç duyulur. Bu noktadan sonra, konuya yaklaşımları Edmund Burke ve Immanuel Kant belirleyerek, yüce kavramını daha da netleştirip, kavramın genel çerçevesini çizmişlerdir.

1.1.2. Burke ve Yüce

Burke ve Kant bir ampirikçidir ve dünya hakkındaki bilgimizin tamamen duyusal kanıtlardan türetilmesi gerektiğini düşünürler (Shaw, 2006, s.49). Kant da bu fikri pekiştirecektir. Kant için insanların doğayı bu şekilde tasavvur edebilmeleri bile insanın doğa üzerindeki üstünlüğünün net bir ifadesidir (Kant, 2007, s. 82). Yüce bu anlamıyla dinsel alanın dışında ele alınır. İnsanın ihtişamlı ve içkin dünyayı aşan – aşkın- objelerle karşılaşması sırasındaki duyguları, doğa üzerindeki kendi varlığının ve yüceliğinin de ispatı olarak görülmektedir.

Burke ise, mutlak büyük veya aşkın bir obje ile insanın karşılaşmasını *terörün çöküşü* olarak tanımlar. Dublin'de bir sel felaketine tanık olan Burke, doğanın bu korkunç sahnelerine baktığında yaşadığı deneyimi, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) adlı

kitabında damıtarak yüce kavramını geliştirir. Burke, yücenin tanımını yaparken hazdan ayırdığı noktaya şöyle işaret eder:

Kendini koruma ile ilgili tutkular acı ve tehlikeye dayanır; bunların nedenleri bizi doğrudan etkiliyorsa bu tutkular yalnızca acı verirler; aslında acı ve tehlike altında olmamamıza rağmen acı ve tehlike fikrini ediniyorsak o zaman bu tutkular keyif vericidir. Bu fikre haz adını vermedim çünkü acıya bağlıdır ve herhangi bir mutlak haz kavramından oldukça farklıdır. Bu keyfe neden olan her şeye yüce adını veriyorum (Burke, 2008, s. 54).

Denilebilir ki Burke göre, direkt acı ve tehlike uyandırmadığı halde korkutucu, ürkütücü nesnelerle bağlantılı olarak insanı derinden etkileyen her şey yücenin kaynağıdır. Ama şunu hatırlamak gerekmektedir ki tehlike yakındaysa keyif verici değildir, tam tersi korkutucudur. Ancak belli bir mesafeden yüce duygusu yaşanmaktadır. O yüzden Büyük Kanyon’a ya da Alplere belli bir mesafeden bakmak yüce duygusunu tattırırken, yakın mesafeden yaşanan bir tehlike durumu bu duyguyu yaşatmaz. İnsanın doğal olanla bu mesafeden kesişmesi yüceliğin merkezi deneyimi olan terörün coşkusunu üretir demektedir (Burke, 2008, s. 43).

Burke, mesafe kadar önemli olan birkaç önemli husustan daha bahsetmiştir. Muazzam nitelikte enginlik, ihtişam ve sonsuzluk taşıyan imgelerin neden olduğu tutkunun, genelde “şaşkınlık” olarak açığa çıktığını belirtir. Burke, şaşkınlıktan sonra en güçlü duygu olarak ise *hayret* (amazement) hayranlık, huşu ve saygının geldiğini ifade eder (Burke, 2008, s. 61). Burke ayrıca tüm bu süreçlerin usamlardan doğduğunu, akletme melekeleri sayesinde insanın bu duyguya sürüklendiğini belirtir (Burke, 2008, s. 61). Düşünür, tutkulardaki belirsizlik ve tekinsizlik duygularının da yüceyi tetiklediğini belirtirken (Burke, 2008, s. 64), “ihtişam da benzer bir biçimde yücelik kaynağıdır” der:

“Kendi başlarına şahane ve değerli olan şeylerin bolluğu *muhteşemdir*. Yıldızlı gökyüzü, ne kadar sıklıkla görsek de, her zaman bir ihtişam duygusu uyandırır. Bu durum, ayrı ayrı düşünüldüğünde, yalnızca yıldızlara bağlanamaz. Bunun nedeni elbette yıldızların sayısıdır. Görünürdeki düzensizlik ihtişamı arttırır, çünkü itina ve ihtimam görüntüsü bizim ihtişamımıza çok aykırıdır. Ayrıca

yıldızlar onları saymamızı olanaksız kılacak kadar karmaşık dizilmişlerdir. Bu durum onlara bir tür sonsuzluk avantajı verir” (Burke, 2008, s. 81).

Tüm bunların yanında bir şeyin rengi, ışığı veya karanlığının da yüce duyguya etki ettiğini düşünen Burke, ışığın yoğun kullanımı söz konusu olduğunda bir muhteşemlik duygusu üretebildiğini ifade ederken, şimşek örneğinden faydalanır. Güneş ışığının da ihtişam duygusunu beslediğini söyler ancak tüm bunlara rağmen, “karanlık yüce kavramlar yaratmak konusunda ışıktan daha etkilidir” (Burke, 2008, s. 83) demiştir. Burke’ün şehirle çarpışan nehir örneğinde olduğu gibi, yüce üzerine düşünmek için onun asıl ilham kaynağı, insan yapımı bir şehir ile doğal bir kuvvet olan selin kesişmesidir. Bu kesişmeden doğan duygu ise, doğa karşısında hissedilen aşkın ve muhteşem bir duygu olan yücenin kendisidir.

1.1.3. Kant ve Yüce

Yüce kavramının üzerinde en fazla duran düşünür olarak Immanuel Kant ise, özellikle *Critique of Judgment* (1790) adlı kitabında hem saf aklın hem de insan tecrübelerinin kaçınılmaz gerçek olduğunu düşünür. Kant’tan önce de şüphesiz pek çok düşünür tarafından bu konular tartışılmıştır, bahsedilen kavramlar yukarıda da belirtildiği gibi, Kant ile ilk defa ele alınmıyordu. Ancak diğer düşünürler her ne kadar önemli katkılarda bulundularsa da, bu incelemelerde sanat felsefesi boyutu eksik kalmaktaydı.

“Kant’ın attığı büyük adım, işte bu noktadadır: O, ampirik incelemelerin ötesine geçmiş ve estetiği insan yaşamının kuramsal ve eylemsel yönüyle eşdeğer bir alan saymıştır” (Arat, 2013, s. 71). Bu açıdan bakıldığında özellikle sanat boyutunda yüce kavramı ele alınacak olduğunda, Kant’a başvurmadan bu konuyu derinlemesine ele almak mümkün gözükmemektedir. Kant’a göre, fiziksel objelerin kendisi değil, hayal gücündeki bu objelerin temsili, estetik seyrin kendisine katkıda bulunur (J.Elias, 2016, s. 23). Modern felsefenin en etkili isimlerinden olan düşünür, Burke’den ve diğer düşünürlerden devraldığı terimleri bir ileri boyuta taşıyarak, estetikle ilişkilendirir:

“Kant’ın gerek Baumgarten, gerek İngiliz düşünürlerinden aldıkları bir yana, yeni ve orijinal olan ve O’nu estetiğin asıl kurucusu yapan yanı, kendisinden önceki düşünceleri kendisinininkilerle birlikte sistematik bir form içine sokmasıdır. Kant’tan önce bir temel estetik değer olan güzel’in, öteki değerlerle olan ayrılığı bilinmiyordu, ilk kez Kant, güzeli sınırlı ve belirli, bağımsız bir değer olarak ortaya çıkarıyor. Antik çağdan beri iyi ve doğru ile aynılaştırılan güzeli autonom bir değer olarak belirliyordu” (Arat, 2013).

Bu sebeple, estetik tecrübenin ilk derinlemesine kavranışını bu düşünür mal etmek mümkün gözükmemektedir. Bu noktada estetikte ve sanat felsefesinde güzel ve yüce tanımlarını netleştiren bir düşünür olarak Kant’ın fikirlerine daha detaylı değinilmesinde fayda görülmektedir. “Ona göre güzellik, dünyadaki nesnelerin algılanan bir özelliği değil, nesnelerin tadı, rengi ve şeklidir. Dolayısıyla bir şeyi güzel olarak deneyimlemek, nesnenin bir niteliğini algılamaktan ibaret değildir” (Ayas, 2006, s. 30). Yani algılanılan nesnenin kendisi, türünden veya onu algılayanı bağımsız olarak da hoş ve güzeldir ve beğenilir.

Güzeli algımlarken zihinsel partiküllere ve düşünsel süreçlere ihtiyaç hissedilmez. O kendi başına beğenin bir unsuru olabilmektedir. “Güzel, yani güzelin dışında hiçbir şey olmamak, insanlar tarafından hiçbir anlam yüklenilmeyen doğanın nesneleri anlamına gelir ya da bilinçli bir biçimde, her türlü anlam yüklenilmesinden kaçınan” (Gadamer, 2017, s. 35) anlamlarına gelir. Dolayısıyla düşünür, güzel olanı beğeni yargısının bir sonucu olarak görmektedir. “Kant’ta güzel bir sınırın mevcudiyeti ile biçim verilen şey iken, yüce biçimsiz ve sınırsız olandır” (Vránkova, 2018, s. 7). Anlamdan bağımsız ve tam olarak güzel olarak nitelendirilemeyen nesneler yücedir. Yüceyle ayrışma noktası tam olarak bu şekilde başlar:

Güzel, neşeli ve büyüleyici bir hayal gücünü temsil ederken, *yüce*yi bir şok temsil eder. Kant’a göre, yüce üzerine estetik yargı, zıtlıkları sayesinde uyumlu olarak yalnızca zihinsel güçlerin (hayal gücü ve aklın) öznel oyununa bağlıdır. Böylece, güzelin deneyimlenmesinde, hayal gücü ve anlam, zihinsel melekelerin öznel nihailiğini yaratır, ancak yüce olanda, hayal gücü ve akıl bunu çatışarak yapar (Ayas, 2006, s. 33).

Kant'a göre, güzel, hoş giden şey olarak tanımlanır ve güzellik fikrinden bahsettikten sonra güzelliğin ötesinde estetik konusunda farklı bir kategoriye geçmek ister. Kant, bu açıdan insanın güzelliği deneyimlemesi ile yüceliğin deneyimlenmesi arasında farklar olduğunu vurgulayarak yüceyi tanımlar. Yüce duygusunun daha ziyade ihtişamlı nesnelerle ilk karşılaşmadaki uyumdan değil, çatışma hissinden açığa çıktığını iddia etmektedir.       tasarımlama gücü adlandırılmayan duyguları betimlemek için uğraşmaz, sadece bir şok yaşar.

Yüce olgusunu *matematik* ve *dinamik* şeklinde iki boyutta değerlendiren Kant, bu anlamda da daha kapsamlı bir tanım sunmaktadır. Yüce terimini iki koldan değerlendirmeyi makul gören düşünür, *matematik yüceyi* kastederken, bizim ölçemediğimiz nesnelerin karşısında duyumsadığımız hisle bunu ilişkilendirmektedir. Mısır piramitleri gibi büyük ihtişamlı yapılar bu noktada insanın  l me veya sayma yetisini aşarlar ve matematik yüceyi oluştururlar. Bu sahneler karşısında bir acizlik hissedenden insan, aslında büyük bir karşılaşma yaşar ancak bu tümüyle hoşa giden bir karşılaşma değerildir, aksine o an için rahatsızlık veren bir hisle kişiyi kuşatır. “Kişi kendi benliğinin, bu objeler karşısındaki küçüklük duygusundan rahatsız olur ve buna rağmen yüce bir duygu yaşar. Bu duygu da matematik yücenin konusudur” (Arat, 2013, s. 80).

Dinamik yüce ise, sayısal terimlerle ölçülemez. Dinamik yüce, fırtına gibi, kasırga gibi tam bir formu olmayan doğal objelerin karşısında hissedilen duygu durumuyla açığa çıkar. Bu yüce deneyimi, tüm olası insan deneyiminin orijinal koşulu olarak aşkın ben ile yüzleşme anı olarak tanımlayan Kant'ın, üzerinde ısrarla durduğu yücelik tanımı esas itibariyle budur. Düşünür burada formsuz objelerin kişide oluşturduğu moral his üzerinde durur. Okyanuslar, dağlar, sonsuz gökyüzü, yıldızlar veya büyük doğa olayları gibi görüntülerin insanı huzursuz hissettirdiğini ve neredeyse korkutarak b y lediğini iddia eder. Doğadaki karşılaşmaların karşısında yaşanan eziklik duygusunun bu kavramla açığa çıktığını belirtir. Ve düşünür, temelde bu eziklik duygusu, insanın doğa karşısındaki acizliğinin bir hatırlatıcısıdır der.

Kant, yukarıda bahsi geçen durumun doğaya karşı hayret ve hayranlıkla karışık bir yilgınlık duygusunun hissedilmesine yol açtığını, yine de bu hissin

kendisinin belli bir mesafeden yaşanması durumunun yüceyi doğurduğunu bildirir. Bu noktada en çok üzerinde durulan husus *mesafe* vurgusu olacaktır. Burke ve Kant'ın üzerinde ısrarla durdukları bir durum olarak, yücenin en başat koşullarından biridir. Yücenin ihtişamının anlaşılabilmesi için, belli bir mesafeden deneyimlenmelidir. Kant, bu korku duygusunu ifade ederken, bu duygunun inançlı birinin Tanrı'dan korkması türünden bir duygu olduğunu ifade etmiştir. İnançlı insan Tanrı'dan korkar ancak bu bire bir yaşadığı bir korku duygusu değildir. Kant'a göre, yakından hissedilen tehlike, ancak büyük bir can korkusu doğururken, kişi estetik bir yargıyla uğraşamaz. Ancak "güvenli mesafe" ve bu güvenlik duygusunun tetiklediği bir durum olarak yüce duygu açığa çıkmaktadır (Kant, 2007, s. 260).

Sanatta yücenin temsilinin, nihayetinde kişiye güzel gelmesi gerektiğini belirten düşünür, karşısında hayranlık uyandırmayacak nesneler karşısında bu hissin oluşamayacağını iddia etmektedir. Bunun yanı sıra, yüceyi, saf aklın düşünme yetisiyle bir nesneyi düşünsel süreçlerden geçirdikten sonra algıladığı şey olarak nitelendirir. Yüceliğin doğada var olduğu söylenir, ancak bu insan akli olmadan ortaya çıkamaz. "Bizi büyüleyen güneşin batışı değildir, o bize göksel üzüntüleri sergileyen bir defalık bir gün batımıdır" (Gadamer, 2017, s. 29). Kant için, insanların doğadan üstün olduğu eleştirisini üreten, yüceliğin sonucu olan doğa ve insan düşüncesinin bu kesişimidir. Ona göre, bir deneyimin yüce olarak tanımlanması için aklın temel bir dayanak noktası haline getirilmesi gerektir.

"Öznenin akılsal üstünlüğü, bu duyusal yetersizliğinin üzerinde yükselmektedir. Öznenin fiziksel doğaya ait bir varlık olmasından kaynaklanan duyusal sınırlılığını hatırlatan yüce duygusu, aynı anda özneyi duyularüstü bir yetisine dair bilince yükseltmektedir. Doğanın alt edilemez gücü karşısında duyusal direnme yetersizliği yerini, düşünülür (Intellegible) bir direnmeye bırakmaktadır. Dolayısıyla Kant için yücelik ancak zihinde bulunabilir. Zihnin, karşısında olduğu alt edilemez güce karşı direnme kudretini kendinde keşfetmesi, hayal gücünün kendini aşma çabası sayesinde gerçekleşmektedir. Burada dış doğanın (outer nature) nesnelerinden, insanın iç doğasına (inner nature) doğru bir kayma söz konusudur" (Gemicioğlu, 2019, s. 61).

Zihinsel süreçlerin etkileşimini, akli ve yargıyı bu duygunun oluşumunda temel olarak kabul eder. "Kant'a göre, yüce, belirli bir şekli olmayan veya bir

bütünsellik düşüncesi içeren her tür nesne karşısında duyulan hazzı ifade eder” (Cevizci, 1999, s. 941). Kant’ın bu yaklaşımı, teknolojik yüce kavramı için bir katalizör görevi görmüştür. İnsan yapımı görkemli nesneler için de bu noktadan sonra yüce kavramı kullanılmaya başlanır. “Büyük Kanyon’un yüce deneyimi”, artık “karmaşık makineleriyle fabrikanın yüce deneyimi haline gelir” (Jackson, 2016, s. 21). Kant’ın terimin gelişimine katkısını gözlemlemek ve teknolojik yüce kavramının netleştirilmesinde etki ettiğini iddia etmek bu sebeple mümkün olabilmektedir. Bu noktada teknolojik yüce, ileriki bölümlerde bahsedilecek filmlerle ilişkilendirilebilmesi için, ele alınması gerekli kavramlardan biri olmaktadır.

1.1.4. Teknolojik ve Post-Modern Yüce

Modern dönemin olgularından biri; yeni icatlar ve bu icatlara paralel olarak hızla ilerleyen ekonominin ve tekniğin gelişmesiyle modern insanın değişen anlam ve kavram dünyasıdır. Bilindiği gibi 19. yüzyılda gelişen imkânlar sayesinde, insanlık daha önce deneyimlemediği bir hızda teknolojik bir dönüşüm yaşamıştır. Çağdaş sanat tarihi, izlenimci dönemi modern dünyanın şafağının çağdaşlığa dönümü olarak kabul eder. “...Makine çağı bir gerçekliktir ve onun neticeleri oldukça hızlı gerçekleşmektedir” (Cabrera, 2017, s. 34). Söz konusu değişikliğin muhtelif tezahürlerinden biri de, yüce kavramının *teknolojik yüce* kavramına evrilmesi sürecidir. 20. ve 21. yüzyılın travmatik olayları tarafından desteklenen yücenin niteliği, post-modern teknolojinin gelişmesiyle birlikte korku ve kaygının yoğunlaşmasının önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkar.

David Nye, insanın doğa üzerinde bulunan hükmetme gücünü *teknolojik yüce* kavramı yoluyla ilk tanımlayanlardan biridir (Nye, 1994, s. 43). Teknolojik yüce tanımlaması ile, insanın güçlü teknolojisi karşısında “doğanın insanlara olan itaati” çağrıştırılır. “*Yüce*, güçlü teknolojiyi elinde tutan insanın, doğaya boyun eğdirmesiyle uyandırılır” (Jackson, 2016, s. 23). *Teknolojik yüce*, yüce deneyiminin doğaldan, insan yapımı ihtişamlı nesnelere geçtiği noktada ortaya çıkar. Yüce bir nesnenin tanımı insan yapımı olanı da kapsayacak şekilde büyüdükçe, insan zihninin

doğaya olan saygısı, doğal dünyayı boyun eğdirme görevini yerine getiren insan yapımı nesnelere aktarılır (Jackson, 2016, s. 21).

Teknolojik yüce tanrısal olanla ilk temasın oluşturduğu dinsel duyguyu betimlemek yerine, insan yapımı görkemli nesnelerle insanın ilk karşılaşmasındaki o ilk duyguya yönelmektedir. Tabiatüstü ile modern zihnin kesişiminde açığa çıkan bir duygudur bu adeta. Heyecan verici zevk duygusunda bir çözülme başlar ve huşu ve merak hızla kendini bir terör duygusuna teslim eder, bu da yüce deneyimin daha karanlık bir yönünü ortaya çıkarmaktadır. Kısacası zihindeki sabit koordinatları bozan her türlü karşılaşma bu terör duygusunu yaşatmaya kadirdir. Aşkın objelerle karşılaşma için tanımlanan bu duyumsama hali, bu noktadan sonra insan yapımı görkemli objeler için de kullanılır hale gelmektedir.

18-19. Yüzyıl Amerikan ve Batı Avrupa zihniyeti doğayı bir 'öteki' olarak inşa eder. 19.yüzyılda belirli makineler yüce olarak ifadelendirilmeye başlanmıştır bile (Nye, 1994, s. 45). Bu noktadan sonra, büyük tren yolları, metropoller, şehirler ya da emsalsiz bir şekilde yok etme kabiliyetine sahip savaş makineleri gibi insan yapımı görkemli objeler teknolojik yüce olarak isimlendirilmeye başlanır. Bu yüzyılın ardından özellikle çelik kullanımının artması ile daha yüksek binalar inşa edilmiş, raylı yolların artmış ve araba yapımı seri üretime bağlanmıştır. Bu da kentlere yönelik talebi arttırmıştır. Bu anlamıyla endüstriyel şehirler, oldukça modern bir olgu olarak 19. yüzyılda ortaya çıkar ve yeni yüce tanımından payını alır. Bir süre sonra, iletişimin ve ulaşımın hızlanması özel hayatı da dönüştürmeye başlamıştır. Avrupa'da Taylorizm ilkesi kapsamında seri üretim ve insan iş gücü makinevari bir hız kazanmıştır. İnsan ve makine ilişkisi, insan ve doğa ilişkisinden daha önemli bir hal almıştır.

Teknolojik araçların baş döndürücü bir hızla gelişmesi ve kameranın icat edilmesi gibi süreçler de insanın doğa karşısındaki hükümdarlığının bir göstergesi olmuştur. Gerçek olduğundan şüphe edilmeyecek fotoğraflar serisinin peş peşe konarak tamamen canlı ve hareketli kılınmasıyla, insan olmadığı bir mekânda olabilme gücünü elde etmiştir. Bu şekilde insan daha önce bilmediği bir mekanı veya bir olayı deneyimleme imkânına bulmuştur. Yeni durum bağlamında oluşan insan

duygu dünyası, insan üretimi olan bu yeni teknolojik nesnelerden derinden etkilenmeye başlar.

Modern dönemin yeni icatlarına yönelik bu yaklaşımlarda, yüce duygusunun etkili olduğunu iddia etmek mümkün gözükmemektedir. Kameranın icadından sonra yapılan ilk filmlerde de bu durumun etkilerini görmek mümkündür. İlk Sinematograf'ın icadı ile birlikte, kişinin doğa üzerindeki gücü daha bir görünür olmuştur. İnsan doğayı gözlemleyebilmekte, yönetebilmekte ve bu icat sayesinde yeni ürettiği mekaniğe, metropollere ya da doğaya karşı boyun eğdiriciliğine duyduğu hayranlığı gösterebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, bu yeni mekanizmanın yani kameranın kendisinin de teknolojik yüceyi oluşturduğunu iddia etmek mümkündür. Bu şekilde bir çabanın ürünü olarak ortaya çıkan ilk filmlerde, mekaniğe ve kameranın kendisine yönelik duyulan o büyük hayranlık çokça işlenmiştir. Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* filmi, bunun en etkileyici örneklerinden birini teşkil eder.

Teknolojik yücenin mekanikten teknolojiye doğru evrilmesiyle birlikte yaşattığı terör duygusu da negatif bir biçimde artmaktadır. Doğal yüce kavramının temeli moral bir değer iken, teknolojik yüce kavramı daha olumsuz duyguların açığa çıkması demektir. Örneğin Frederic Jameson, yüce olanı teknoloji açısından yeniden formüle eder. "Yüce; insan yeteneklerini aşan teknolojinin korkunç gücüdür" (Vránkova, 2018, s. 11) der. Teknolojik yücenin, hissettirdiği terör duygusu sabit iken, hissettiren araçlar zamanla değişime uğramıştır. Nye'nin teknolojik yüce nesneleriyle ilgili önemli vaka çalışmaları arasında; demiryolları, gökdelenler, şehir manzaraları, elektrik enerjisi şebekesi ve hatta atom bombası vardır. İlginç bir biçimde Nye, atom bombasını da nihailik duygusundan dolayı en son yüce olarak tanımlamıştır (Jackson, 2016, s. 26).

Bu noktada görülecektir ki, bir önceki yücenin her zaman kendisinden sonraki yüceyi var etme potansiyeline sahip olduğunu iddia etmek mümkün gözükmemektedir. Başka bir deyişle, dünün mekaniği bugünün teknolojisiyle, bu terörün yeni bir boyut kazanması olarak ortaya çıkmaktadır. Teknolojik yücenin tanımı da kendi geleceğini inşa eden bir tanım haline gelmiştir. Postmodern kültürel parçalanmanın sonuçlarını analiz eden Fred Botting, bu boş alanı insan özneliliği ile

teknolojik/ticari kaygılar arasındaki büyüyen uçurumla ilişkilendirir (Vránkova, 2018, s. 5). Nihayetinde dünün sanayisinin, demirinin ve çeliğinin ürkütücülüğünden, bugünün teknolojisinin ürkütücülüğüne ve doğa üzerindeki boyun eğdiriciliğine geçilmiştir. Demirin, elektriğin, buharın ve temelde endüstrinin yüceliğinden, bilişim tabanlı yeni bir yüce evresine geçildiğini ileri sürmek olanaklı gözükmemektedir. Bir bakıma teknolojik yücenin o anki eriştiği nokta, bir sonraki yücenin de inşa edicisi olmuştur. Örneğin; buharın kullanımının ardından, elektrik, fosil yakıt ve gelinen noktada nükleer enerji vb.

O yüzden teknolojik yüceyle ilgili teoriler, genellikle bunun sonunun distopik bir son olacağını düşünerek, diptopyaya bağlanmaktadır. Bu noktadan sonra, doğal yücede hissedilen moral duygusu teknolojik yücede yerini daha karamsar bir duyguya bırakmıştır. Burke'ün hazlardan, Kant'ın da beğeniden ayırdığı yüce duygu, temelde pozitif bir değer iken, bu noktadan sonra daha negatif bir anlam taşır. Böylece kavram, insanın bu teknolojik imkânları kullanarak, doğadaki diğer yüce olanlara meydan okuduğu daha yeni bir anlamı oluşturmaktadır.

Çağdaş eleştirinin de işaret ettiği gibi yüce, her ne kadar modernizmle ortaya çıkmışsa da bugün postmodern estetiğin önemli bir unsuru olarak tekrar canlanma kapasitesini içinde barındırmaktadır. Yücenin kavramsal gelişiminin seyri de bunu ispatlar niteliktedir. Bu kapsamda detaylı bir çalışma olan Kamila Vránkova'nın *Modern Theories of the Sublime: The Question of Presentation* makalesinin üzerinde durduğu gibi yüce ilk ifade edildiği günden bugüne değişim hacmini korumuştur. Vránkova, yücenin; felsefe, din, edebiyat, sanat, müzik, mimari ve de sinema ile bağlantılı, "sınır tanımayan bir kategori olarak kendi geleneğini üretme kapasitesine sahip olduğunu" belirtir. Terim süreç içerisinde bir takım dönüşümler yaşamışsa da vurguladığı etki değişmemiştir. Bu sebeple de yücenin incelenmesi, sinema teorisine hala ilham vermeye devam eder niteliktedir. Özellikle korku ve huşu deneyiminden yararlanan ve hayal gücünün rolünü vurgulayan yapımlar için temel dayanak noktası olmaktadır.

Yüce'nin modern kültürün bir ögesi olarak sunumuna rağmen, pek çok çalışmanın da işaret ettiği gibi *postmodernizm*, estetiğin önemli bir unsuru olarak yüceyi yeniden ve yeniden canlandırmaktadır. Postmodern kültür, *mutlak öteki*

olarak *sunulamayan* duyguya odaklanır ve sunulamayanı yücenin eş anlamlısı haline getirir (Vránkova, 2018, s. 3). Bu açıdan eski tanımlanamayan duygu, artık tanımlanmış insanın kendi dışındaki mutlak ötekileriyle karşılaşmasındaki durumunun betimlenmesi için bir belirleyici olmuştur.

Yücenin modern/postmodern tartışmaları ile Kant'ın aşkın felsefesi arasındaki bağlantıları Gilles Deleuze tarafından da incelenir. Deleuze'e göre, uyumsuz bir uyum içinde yüce yetiler (duyarlılık, hayal gücü, bellek, düşünce) her birinin kendi sınırına gittiği ve yine de bu uyumu sürdürdüğü bir şekilde gerçekleşmektedir. Bu bağlamda, anlatılamaz olan, tanımladığı tekinsizle ve garip, tuhaf, gizemli doğasıyla, ölümcül tesadüfler ve tekrarlar kavramını içeren nesnelerle ilişkilidir (Vránkova, 2018, s. 3). Yüce olanın deneyimlenebilmesi ve bu yoğunluğa ulaşılabilmesi için, ötekinin yani bilinmeyen ve anlaşılmaz olanın kabulü gerekmektedir.

J.F. Lyotard'ın da postmodern tanımına nüfuz eden şey de, bu *sunulamazlık* durumudur. Burke'ün yüceliğin kaynağı olarak karanlıkta, sessizlikte ve boşlukta yoksunluk fikrinden yola çıkan Lyotard, yokluk deneyimini terör duygusu açısından tartışır. Lyotard, yüce ile ilgili tartışmasında, temsilin yokluğunun, temsili bir dilin yokluğu olarak sessizlikle veya temsili sembollerin yokluğu olarak görünmezlikle sonuçlanabileceğini göstermek için soyut resim örneğini kullanır (Vránkova, 2018, s. 7). Soyut resim akımında da dolaylı ve kavranamaz imalar vardır. Postmodern hayal gücü, sunulamayanın daha güçlü bir anlamını, örneğin sonsuzluk kavramını önermek, kavrayıştaki başarısızlığını sunmak, “gösterilemeyi sunumun kendisine koymak” için yeni sunum yolları arar (Lyotard, 1984, s. 81).

Bu durumda bu soyut çalışmalar aslında yalnızca görmeyi imkânsız kılarak görmemizi sağlar (Lyotard, 1984, s. 78). Lyotard bu mesafeyi postmodern yücede yokluk ve sessizliğin özel rolüyle ilişkilendirir. Yüce, yıkıcı bir olaydır, yücede yaşanan şok rasyonel olanın gerçeğe olan üstünlüğü ifade eder. Başka bir deyişle, bu duygulara neden olan her şey, bireye daha özgün ve yoğun bir deneyim sağlar. Lyotard'ın Newman'ın resimlerine yaptığı yorumda da, yüce “yakında başka bir şey olmayacak” ihtimalinde gizlenen yok edici terörü etkisiz hale getirerek, “bir şeyler

olacak”, “her şey bitmedi” hissini vermektedir (Vránkova, 2018, s. 6-7). Bir noktada bu “tekinsiz” duyguya *post-modern yüce* sebep olmaktadır.

Kant'ın yüce teorisindeki sınırsızlık sorunu, Derrida'nın *Truth in Painting*'inde (1978) tartışılmıştır. Bu sorunu analiz eden Derrida, Kant'ın bu terime yaptığı kısa göndermeden yararlanır. Kant'a göre hayal gücü, sonsuzluk (ya da biçimsizi) tam olarak kavrayamaz. Bu sebeple Derrida da gerçek yüce, herhangi bir mantıklı biçim ile ilişkili olamaz der. Başka bir deyişle, biçim ya da oluşturma eylemi "ifade ettiği, açıkladığı ya da yorumladığı şey aracılığıyla yok edilir" (Vránkova, 2018, s. 8). Böylece, yücenin değerini, onun rasyonalist bütünlük çabasına karşı direnişi belirler. Bu bağlamda Derrida'ya göre, kavrayamama yeteneğimizi, sunabilmek yüceyi oluşturacaktır. Kavrayamamayı kabul edip, bunu kabullenmek gerekmektedir. Böylece kavranamayan şey, yüce olmaktadır.

Slovaj Žižek'in de, David Lynch'in filmlerini değerlendirdiği *Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine* (2000) adlı kitabında da, aynı zamanda edebiyat, film, müzik ve sanat eserlerindeki arzu nesnelere duyulan büyülenme hissiyatından ve bunun yüce nesnelerle bağlantısından bahsetmektedir. Žižek maddi sınırlara vurgu yaparak, bunu yücenin önkoşullarından biri olarak öne sürer. Bir şeyin büyüklüğünün sınırlı oluşu bu duyguyu açığa çıkarmaktadır. Žižek'e göre, yücelik mefhumu, hayal ile gerçeğin kesişiminde, hayal gücünün öngörüleemeyenin tam sınırına kadar gerilediği yerde çağrılır (Vránkova, 2018, s. 9).

Öte yandan, teoloji alanında çalışan düşünürlerin de, yüceyle çokça ilgilendiğini ifade etmek gerekmektedir. Skolastik düşünceye sahip bazı düşünürler, yüce deneyimde *ilahi* kavramını yeniden incelemeye çalışmış ve yüce ile güzelin ayrımını sorgulayarak, onu “duyusaldan aşkın olana geçişte yaşanan zihnin tıkanmasına” bağlamışlardır (Vránkova, 2018, s. 12). Kantçı yaklaşım manevi duygulardan ziyade, zihnin akla sabitlenmesinin yeterli olduğu görüşündedir. Bu düşünürler ise bu yaklaşımı yetersiz bularak, yüceyi, insanın maneviyata ve bilinmeze yönelik merakının, zihni melekeleri felce uğratmasının bir sonucu olarak ele almışlardır. Yüceyi aşkınlığı duyumsatan veya aşkın olana götüren bir durum olarak ifadelendirmişlerdir.

Yüce; *söylentinin* parçası olarak değil, bilinmezin sınırında yaşanan estetik bir duygu olarak ifade edilmektedir. Stelios Gadris de *Striving: Feeling the Sublime* isimli çalışmasında, insanın mutlak olanı anlama çabası üzerinden öznel bir arayışı konu edinmektedir. Yücenin bir insan olarak öznenin temel bir yönünü nasıl ifşa ettiğini belirtir; bu da mutlak olanı kavrama çabasıdır (Gadris, 2020, s. 359). Mutlak kavramının temsil edilemeyeceğini belirten Gadris, onu ancak bir sembol ya da sanat olarak sunarak, insanın sezgiler ile idrak sürecini işleteceğini ifade eder. Makale, yücenin akıl ve hayal gücü arasında derin bir akrabalık bağı olan *estetik* bir fikir olduğunu belirtir. Yücede açığa çıkanın, aklın fikri alanı ile doğamız arasındaki asimetri olduğunu iddia etmektedir. “Aklın temsil edilmesinde başarısız olunduğu alanlarda, bunu kapatmak için çabaladığımız aşılamaz bir boşluk vardır” (Gadris, 2020, s. 360). Aklın kendi fikrini, prensibini ve “belirli duyguları üreten şey bu çabadır. Mutlak fikrini üreten bu çaba ise, yücenin kendisidir” (Gadris, 2020, s. 360-361).

Bu bölümün gösterdiği bir şey, yücenin tarih boyunca değişen ontolojisidir. Sosyal, felsefi, dini ve estetik kavramlar olarak ele alınan yücenin herhangi bir nihai tanımına ulaşmak mümkün olamamaktadır. Sinema üzerine çalışırken de, yüce kavramı hala üzerinde düşünülmeyi hak eden metinlerarası bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak bakıldığında, yücenin 17.yüzyılda dikkat görmeye başladığını ifade etmek mümkündür. Genellikle doğal dünya ile ilişkilendirilir. Sonunda, yüceliğin doğanın kendisinden ziyade insanın zihninden kaynaklandığı iddia edilecektir. İnsanın zihinsel partikülleri doğada bulunan bu yüceliği algılayarak bunu açığa çıkarır. İnsan bu anlamda daha önce var olan ancak tanımsız bırakılan bir durumu tanımlayarak onu yüceleştirir. Burke ve Kant, bu düşünceye asıl ve önemli katkılarda bulunan iki önemli düşünür olarak, bu olguyu karakterize ederler. Yüce, doğada var olsa da, insan aklının onu algılamaması halinde açığa çıkmaktadır. İnsan aklı ile yüce obje arasında yaşanan çelişki, bu duygunun betimlenmesini sağlayacaktır. Kısacası bu çatışmaya ve etkileşime konulan bir isimlendirmedir yüce.

Bu terimin en önemli özelliği, değişen süreçlerle birlikte terimin anlam dünyasının da değişip, gelişmiş olmasıdır. 19. Yüzyıldan sonra mekaniğin ardından teknolojinin serpilip gelişmesi ile birlikte bu kavramın anlam dünyasında da

değişimler gerçekleşmiştir. Bu noktadan sonra yüce, insan yapımı nesnelerle ilişkilendirildiğinde hissedilen bir duygu halini almıştır. Başlangıçta, teknolojik yücelik, ürkütücü gökyüzü gibi doğal dünyanın modifikasyonları ile ilişkilendirilirken, yeni süreçte distopik karamsarlığın ya da soyut düşüncenin materyalleri ile tanımlanmaya başlanır.

İnsanoğlunun bu yeni yüceyle karşılaşmasında zihninde oluşan şey, korku, endişe olduğu kadar ondan ürettiği distopyadır. Distopik film ve bilim kurgu türlerinin ortaya çıkması da tamamen bu yeni yücenin var oluşuyla ilintilidir. Bu ürkütücü nesnelerin karşısında yaşanan acizyet hissinin ve görselin karşısında yaşadığı terörün devamında insan yapımı olmasının getirdiği bir güç, esasen tüm mutlak ötekilerle ilk karşılaşmasında yaşadığı şokun bir benzeridir. Bu sebeple zamanla, atom bombası gibi kitlesel yok etme hacmi taşıyan ve yoğun bir etkiye sahip insan yapımı silahlar dahi, yüce olarak isimlendirebilecektir. Martin Procházka'nın da işaret ettiği gibi, geleneksel deneyim kalıplarından ayrılmaya eşlik eden ve hayali dünyaların parçalı izdüşümlerine nüfuz eden şey, "boşluğun dehşeti"dir, başka bir deyişle, "ölümün mutlak ötekiliği"dir (Procházka, 2005, s. 76).

En nihayetinde, *yücenin* mutlak ötekinin bir parçası olan insanın, kendisi dışındaki dünyayı algılama biçimi olduğunu ileri sürmek mümkün gözükmemektedir. Yücelik duygusunu tanımlama ihtiyacı, aklın mutlak ve aşkın olana yönelik ihtiyacını ve arayışını da yansıtır. Bu duyumsama halini tanımlamak önemlidir çünkü ancak bu şekilde insanın ruhsal duygularını açığa çıkaran, aşkın ya da bilinemez imajlarla ilgilenen ve bir nevi tefekkür içeren manevi filmleri betimlemek mümkün olabilecektir.

1.2 Aşkın

Küçümsedi beni büyük ruh,

Bana gizini vermiyor doğa.

Koptu zinciri düşüncenin,

Çoktandır tat aldığım yok bilimden (Goethe, 1983, s. 80).

Bu bölümde *yüce* ve *aşkı*nda mündemiç olan anlamların, iç içe geçmesinden kaynaklı karmaşanın zamanla rafine ve müstakil kavramlar haline dönüştürülememesinden kaynaklanan boşluk fark edilerek, aşkının tanımı netleştirilmeye çalışılacaktır. “*Aşkın (transcendent)*, yüce olan, en üstün olan, deneyi aşan gerçeklik, normal gündelik tecrübenin kavrayışını aşan, bilimsel açıklama düzeyinin daima ötesinde kalan varlık alanı için kullanılan bir sıfattır” (Cevizci, 1999, s. 81). Aşkın terimi, insanın temel bir yönünü ifşa eder, sınırlarını aşmaya çalışan bir varlığı ortaya çıkarır. Belki de en başta asla kavranması mümkün olmamış bir kavramı elde etmeye çalışır. *Tarifsiz olanın* sınırlarıyla açık bir ilişki kurmak ister.

Tarifi imkânsız olan nedir sorusunu ise Jeffrey Pence’in tanımıyla netleştirmek mümkün gözükmemektedir. Pence, *tarifsizi*; “koşulsuz, zahmetli ve nihayetinde kaçınılmaz” olarak ifadelendirir (Pence, 2004, s. 39). Öznel deneyimin aksine, tarifsiz, sonsuz ve sınırsız olarak tasavvur edilebilir. Kişinin olmadığı, bilmediği şeyleri ve sahip olmadığı deneyimleri, yani başlı başına başkalığı temsil etmektedir (Pence, 2004, s. 42). Aşkın’ı arayışında özne, tarifsizi temsil edemeyeceğini anlayıp, sembollerle onu tasvir etmeye çalışır. Çünkü bu kavranamazlık hali, sadece sezgi yoluyla veya kavramlar inşa ederek ya da bir takım sembollere başvurarak kavranabilir olmaktadır. “Tarifsizin enerjisi bu noktada, bilinmeme ve dinamik olma durumundan kaynaklanmaktadır” (Pence, 2004, s. 39). Tarifsiz bilinmeyen bir başkalığın temsilidir. Tarifsizi tasvir etme çabası, özellikle sanat, edebiyat ve sinemada kendini gösterir. Bu nedenle, aşkın, mantıkdışı varlığın kavramlarını, somut hale getirmeye yönelik sürekli çabanın bir diğer adı olmalıdır.

Aşkınlık (transcendence) ise, “deneyim alanının ötesinde olma ya da kalma durumudur. İçkinliği karşıtı olma, gözlemlenen dünyanın üstünde ötesinde bulunma veya zihnin içkin sınırlarının dışında kalma halidir” (Cevizci, 1999, s. 81). Ulus Baker, aşkınlıkla ilintili kavramları, insanın herhangi bir yetisini aşan bir durum olarak ifade eder. Kant öncesi aşkınlık tanımlamalarını şöyle bildirir; “Tanrı’yı hiç kimse göremez, ama bütünü var olabilmesi için varsayılması şarttır. Transandans ise varlığa yüklendiğinde onun yaratılış hikâyesine gönderme yapıyordu yani

dünyaya ve insanı yaratan Tanrı'ya" (Baker, 2011, s. 98). Bu anlamda aşkınlık öznenin tarif edilemezi deneyimlemek istemesi ve özne ile aşkın olanın arasındaki ilişkisellik olarak ifade edilebilir. Akıl ve mantık arasındaki paralelliğin aksine, aşkınlık, bilme isteğinden feragat etmektir.

Bilinen dünyaya olan bağıllığı kıran zihin, bilinmeyen karşısında yaşadığı illüzyonun ve sihrin etkisi altında kalmaktadır. Bu yüce ve aşkın iç içeliğinin, birbirlerini beslemesinin de bir sonucu olarak görülebilmelidir. İnsan kendi tecrübe ve sınırlı deneyiminin ötesinde ne olduğunu idrak etmek istemektedir. Bu sınırlar, Schutz'un gündelik hayatın "yüce gerçekleri" olarak adlandırdığı sınırlarla kaynaşmasına hizmet eden teorileri oluşturmuştur (Berger, 2012, s. 114). "Kadim gelenekler, gündelik dünyanın bir arka planı olarak başka tabiatüstü ilahi varlıklar ve güçlerin bulunması fikrini kabul etmekte ve bu "öteki dünya"nın çeşitli yollardan bu dünyayı etkilediğini varsaymaktaydılar" (Berger, 2012, s. 28).

Tabi olanla tabiatüstü arasındaki ayrım modern toplumun bir sonucudur. Modern yaşam insanın kendi dışındaki bilinmeyen dünyayı anlaması yönündeki çabalara ket vurmaktadır. Bu noktada tabiatüstünün, insan yaşamında belirleyici olmaktan çıktığı yeni bir dünya düzenine geçilmiştir. Ancak buna rağmen, insanın aşkın olanı ve bilinmezi tanıma ihtiyacı tam olarak giderilememiştir. Oysa, tarihsel toplumların çoğu metafiziğe açık olmayı sürdürmüşlerdir (Berger, 2012, s. 114). Modern toplumda, sekülerleşmenin en ciddi sonuçlarından biri bu kaynaşmayı ortadan kaldırmasıdır. Modern dünyada Tanrı'nın ölümünün ilan edilmesi ve kutsalın hayatın dışına itilmesi ile mucize ya da sihrin gündelik hayattaki etkilerini azaltmıştır:

"Korkunçluk duygusunu hiç tecrübe etmemiş olmak ve bu tür bir duyguyu uyandırdığı sanılan bütün durumlara karşı kendisini kasıtlı olarak muhatap kılmamış olmak gerçeğiyle rahatsız olan genç bir çıraktan bahseden bir Alman peri masalı vardır. Modern insanın manevi serüveni de, herhangi kavranabilir metafiziksel bir korkuyu aklından çıkarmaya ilişkin karşıt bir amaç tarafından - aynı bu şekilde -güdülenmişe benzemektedir" (Berger, 2012, s. 28).

Bu iddia uzun yıllar boyunca kutsal karşıtı bir söyleme bürünerek tekelleştirilmiştir. Berger'in de iddia ettiği gibi, aşkınlık modern dünyada ancak bir söylenti halini almıştır.

“Meleklerle, bilinmeyenle, tarifsizle birlikte yaşanan bir dünyadan artık sadece insanın kendisinin ve algıladığı somut nesnelerin yaşadığı bir dünyaya geçilmiştir. Esasında bu bir bölünmeyi getirmiştir. Bu durum modern dünya ile tabiatüstüne ait dünyanın bölünmesi olarak da ifadelendirilebilir (Berger, 2012, s. 26).

Dünyanın büyüünün bozulduğunu iddia eden Berger, bunun insana beraberinde getirdiği terk edilmişlik hissinin, “Pascal ve Kierkegaard örneklerinin ispatladığı gibi çok güçlü teolojik beyanlar için bir sebebe dönüştüğünü” iddia etmektedir (Berger, 2012, s. 62). Tabii dünyanın tarifsiz ve tabiatüstü bir tarafı olduğunu düşünen her insan, elbette *öteki dünyanın* bu dünyayı etkilediğini düşünmektedir. Bunun farklı bir yansımasını Platon'un “*Şölen*”inde de görmek mümkündür:

“Aristofanes burada aşkın mahiyeti hakkında harika bir öykü aktarır. Ona göre insanlar başlangıçta küremsi bir varlığa sahiptirler. Ancak bunlar daha sonra kötü davranış göstermişler, Tanrılar da onları ikiye bölmüşler. Tüm bir yaşamın ve varlık kümesinin bu parçalardan her biri, kendisini yani tamamlayanını bulmaya çalışır. Yani her insan bir bütünün parçasıdır” (Aktaran: Gadamer, 2017, s. 57).

Yüce nosyonu da bu anlamda, insanın temel bir yönünü ifşa eder; kendisi ile aşkın ve mutlak olan arasındaki sınırlarını açık etmek isteyen bir insanın varlığını. Bu noktada aşkın ve yücenin tanımlanmasına yönelik gelişen ihtiyaç, insanın kendisi dışındaki bilinmezle kurmak istediği ilişkiden de kaynaklanmaktadır. Nihayetinde bu yolla akıl, bilme isteğinden gönüllü olarak vazgeçmektedir. Akıl kendi bilgi özleminden vazgeçip, onu tarif edilemez ya da bilinemez olarak temsil etmek durumunda kalır. Aşkınlık, bir noktada bilme isteğinden vazgeçebilen kişilerin, deneyimlediklerinin ötesidir. Modern insanın tarif edilemeze ilişkin yeni algısından doğan duygu durumuna odaklanarak, aşkın kavramı yüceyi de etkileyen müstakil bir kavram olarak ele alınmasını zorunlu hale gelmektedir. Öyle ki, yücenin

tanımlanmasına yönelik doğan ihtiyacın, zatı itibariyle aşkın bir çaba olduğunu söylemek mümkün olacaktır.

Şifahi kültüre görselin baskın çıktığı andan itibaren, dünya da efsundan arınmaya başlamıştır. Her şeyin görünür kılınması, zihinsel tasavvurları yavaş yavaş ortadan kaldırmıştır. Çünkü dönemin bariz iddiası olarak, görünen şey, algılanan, deneyimlenebilen ve ölçülebilen tek ve makul gerçek olarak etiketlenmektedir. Ancak sanat yapıtlarında *auranın* ölümünü ilan eden Walter Benjamin'in aksine, bu ikonaklazm çağrısını kabul etmeyen yaklaşımlar da baş göstermiştir. “*Gerçek, maneviyat ve tarıfsız* söylemlerinin modası geçmiş olarak görülme riskine rağmen, bunları yeniden tanımlama ihtiyacı *sinematik auranın* yeni boyutlarını ele almayla mümkündür” (Pence, 2004, s. 43). Sinema sinematik auranın gerçekleştiğı yeni bir alan olarak görölmeye başlanmıştır. Gerçeklik tasavvurlarının sorgulandığı, seyircinin yaşadığı bireysel büyülenme ve kolektif özümseme deneyimi yaşatan bir alan olarak sinemanın hala bu etkiyi koruduğı görölebilmektedir.

1.1.5. İslam Sanatında Aşkın İmge

“Bir tanıma göre *sanat*: insanın varlığın içinden aldığı uyarıları, duygulu, etkili ve güzel bir biçimde ortaya koymasıdır. Sanat, *hayranlık* uyandıracak bir ahenkle ortaya konan şeydir” (Can & Gün, 2017, s. 5). Diğer bir ifadeyle, eylemin estetik kazanmış halidir. Immanuel Kant, sanatı "kavramlarla ilgili anlatımları, imgesel anlatımlara dönüştürmek" (Kula, 2012, s. 132-133) şeklinde tanımlamıştır. Tarih boyunca insan, sanat yoluyla duygusal edinimlerini aktarabilmiştir. Sanat yapıtını da bu açıdan, “temel anlamda bize ihtiyaç duyan, bizden bir şey isteyen, ne kadar minimal veya ayırt etmesi zor olursa olsun, nesnelere yükleyebileceğimizden daha büyük taleplerde bulunan bir şey olarak düşünmek daha verimlidir” (Pence, 2004, s. 56). Bu açıdan geçmişten günümüze sanat, kişinin anlam dünyasının bir aktarımı olarak ifade aracı haline gelmiştir. Çoğu zaman sanat, insanın duyular üstü alanla irtibatına ve insanın sonlu ve nispi olduğu görüşüne katkıda bulunan bir duygu durumuna yol açmaktadır:

“Bize anlattığı şeylerle ve anlatım tarzıyla sanat, dinin insanlara mesajı gibi, aklen inanılmazdır. Eski bir Japon freski, El Hamrâ'da aslanlı avlunun kapısındaki arabesk, Melanezya adalarından bir mask, Uganda'dan bir kabilenin dinî dansı, Michelangelo'nun "Korkunç Mahkeme"si, Picasso'nun "Guernica"sı... Bunlara bir göz atın. Veya Debussy'nin "Aziz Sebastiyân"ı misterini veya zencilerin bin dinî şarkısını dinleyin. Böylece siz, ibadette olduğu gibi, ulaşamaz, mantık ve duyular üstü olan bir şey tecrübe etmiş olursunuz”. (İzzetbegovic, 1987:150)

Dolayısıyla “sanat sadece sergilemeyi, izlemeyi ve haz almayı amaçlamaz. Aynı zamanda her kültürel ve sosyal bağlamda insanların düşünmelerine yardım etmekte ve kendi dünyaları ile iletişim kurabilmelerinde önemli bir rol üstlenmektedir” (J.Elias, 2016, s. 21). Bu açıdan İslam’ın görsel kültür mirasına yaklaşımlarını gözlemlemek, İslam düşüncesinde aşkın ve yücenin görsel imge üzerindeki etkisi hakkında bir fikir verecektir. Buradaki amaç, İslam sanatını tarihsel örüntü içinde ele almak değildir ancak Müslüman toplumların kendi sanat yapıtlarına dönük yaklaşımlarını gözlemlemenin de önemine değinmekte fayda görülmüştür. İslam sanatındaki aşkın veya yücelik tasvirleri üzerine düşünmek, yerli sinemada bu düşünsel yapının etkisi olup olmadığını gözlemlemek açısından işlevsel olabilmektedir. Bu yolla, günümüze intikal eden İslami kültür mirası üzerinden *aşkınlık* ve *yüce* kavramlarının yerli sinemada temsili daha iyi kavranabilecektir.

Batıda sanat, gerçeğin sabit verilerine tutturulmuş bir olgudur, İslam dünyasında ortaya çıkan sanattan farklı bir şekle sahiptir. Bu anlamda, “batıda sanat eserinin bir nesneden çok bir özne olarak anlaşılması gerektiğini” (Pence, 2004, s. 56) ifade eden yaklaşımlar mevcuttur. “Batıda ortaya çıkan perspektife dayalı yaklaşım, dünyayı, bireyin bakış açısından kavrar. Optik bilimi, gördüklerini gerçekçi bir biçimde tasvir etmeyi başaran bireyin yeteneklerini vurgular. Bu yetenekler, mitolojinin ve dinin aşkın gerçekliğine karşı dururlar” (Sarıkartal, 1994, s.144). Oysa İslam dünyasında, sanat perspektife dayalı değildir, asıl öznenin tasvir edilemez tarafının bir temsilidir.

“İslam sanatında “güzel” deyince anlaşılan, Batı kaynaklı objektivist (nesnelci) ve sübjektivist (öznelci) estetiklerin anladığı manada bir “güzellik” tanımı

değildir. Burada “güzel”den kasıt, “mutlak güzelliştir” ve güzelliğin görünen alemdeki içkinliğidir" (Lüleci, 2009, s.18).

Bu noktada İslam sanatını, Batı sanatının normlarına göre değerlendirmekten vazgeçip, İslam düşüncesi ekseninde oluşmuş bir olgu olarak, kendine has özellikleri olduğunu görmek gerekmektedir. İslam sanatında “sanatçı güzeli yaratan değil, keşfeden kişidir. Çünkü bu anlayışa göre sanat zaten var olan niteliği, güzelliği araştırıp ortaya çıkarmaktadır” (Lüleci, 2009, s.18).

Sanatsal yapılar, içinden geldikleri maneviyat ve fikir dünyası ile etle tırnak gibi bütünleşiktirler. Tüm bunlardan ayrı olarak ele alınması mümkün olmamaktadır. “İslam sanatı kavramının her yönüyle özgün bir sanat anlayışına işaret etmekten çok, tüm Müslüman toplumların farklı zaman ve coğrafyalarda ortaya koydukları sanatsal uğraşları ifade ettiğini” söylemek (Can & Gün, 2017, s. 8) mümkündür. İslam görsel mirasının gelişimi esnasında, pek çok etkilenme ve devinim gerçekleşmiştir. İslam dünyasında düşünürler, *aşkın*, *güzel* ve *estetik* kavramları ile çokça ilgilenmiştir. Bu bakımdan İslam toplumundaki sanat eserleri bu kavramların sorgulanmasıyla ilintili olarak doğmuştur.

“İslam düşüncesine göre, bu dünya geçicidir. Ruh, geldiği yere dönecektir, onun sonsuz yaşam imkânı vardır” (Cevizci, 1999, s. 476). İslam inancında, Yüce Yaratıcının³ isimlerinden biri; *El-Basir*, her şeyi gören, bir diğeri ise *El-Habir*, her şeyden haberdar olan anlamındadır. Bu inançla hayata bakan bir insan, her daim görüldüğü ve kendisinden haberdar olduğu düşüncesinin bir sonucu olan, varlığın vücut bulduğu tek bir maddi dünya olmadığı sonucunu çıkarır. “Yaratılmış olan ve uzay-zaman yasalarına bağlı olan hiçbir şey, hiçbir anlamda, özellikle ontolojik anlamda Tanrı ve tanrısal olamaz; tek tanrıcılığın özü olarak *tevhid* bunu reddeder. Tanrı, yaratılanlardan ve tabiattan bütünüyle farklı ve tamamen başkadır, dolayısıyla aşkındır” (Faruki, 2017, s.254). “Aşkın olanın özü tamamen tasvir ya da temsil edilemeyeceği için bir takım duyularla kavranır. Sınırlı olan, ilahi olanı ifade

³ Rudolph Otto, Yüce Yaratıcı tanımını kullanırken, kudreti, etkileyici cazibesi ve gizemli varlığıyla kavraması mümkün olmayan olarak kabul ederek, bu noktada İslam düşüncesine yakınlaşmaktadır (Aktaran: Faruki, 2017, s.43) (Otto, 1985, s. 5). Bu sebeple, bu kullanım metin için uygun görülmüştür.

edemez; çünkü ilahi olan ifade edilemezdir” (Faruki, 2017, s. 259). İslam sanatının genel yapısı bu şekilde özetlenebilir. Müslümanlar, sanat eserlerini bu bilinçle inşa edilmesi gerektiğine inanmışlardır.

Müslümanların sanatla ilişkileri konusunda dönem dönem farklı yaklaşımlar olsa da, genel olarak tasvirden uzak durulmuştur. Birçok düşünürün de iddia ettiği üzere, İslam’da tam olarak bir tasvir yasağından bahsetmek pek de mümkün gözükmemektedir (Grabar, 1998, s. 82). “Oleg Grabar, bu noktadan başlayan ve İslam sanatı üzerine yıllar boyunca yaptığı çalışmalar sonucunda, İslam'daki olgunun figürün yasaklanması (ikonoklazma) değil, figürü benimsememe (anikonizm) olarak adlandırılmasının gerektiği sonucuna varır” (Sarıkartal, 1995, s. 287). Bu yaklaşımın bir ihtiyattan kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Bazı objelerin putlaştırma riski taşıdığına yönelik bir kaygı, İslam düşüncesine sahip toplumlar tarafından dikkatli bir şekilde önlenmeye çalışılmıştır. “Hassasiyetlerdeki aşırılık çoğu kez ihtiyata dönüşerek meşruluğun sınırlarını daraltmış ve bazı sanat uğraşları ihtiyaten uzak durulması gereken alanlar olarak düşünülmüştür” (Can & Gün, 2017, s. 30). Müslümanların ihtiyattan kaynaklı önlemleri, tarihsel süreç içerisinde bir yasaklama sürecine girmiştir ve bu özellik onu diğer tek tanrılı dinlerden de ayırmıştır:

İslam'a göre, Hristiyanlar, İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğunu söylerken yanılmaktadırlar; bu düşünce Tanrı'nın çoğul olabileceğine (plurality), dolayısıyla putlara giden yolu açar. Tanrı, mesajını bir insan biçiminde değil, bir kitap biçiminde göndermiştir. Bu yüzden, peygamberlerin taklit edilmesinden önce, Tanrı'nın Kitabı'nın, Sözü'nün, yani Logos'un öğrenilerek uygulanması gerekir. Bu bağlamda, İslam'da figürlü tasvire yönelik kısıtlama, ne Sami kavimlerine özgü bir geleneğin kalıntısı, ne ilkel bedevilere özgü bir batıl inanç, ne de Yahudi etkilerinin doğrudan bir sonucu olarak ele alınamaz (Sarıkartal, 1995, s. 290).

İslam sanatı, bu sebeple hiçbir dönemde Müslümanlar tarafından aşkınlığın ta kendisi olarak görülmemiş ve algılanmamıştır. “Kur'an'da dünyadan figürler ve ilişkiler içeren ampirik bir dil kullanılmış olsa da, bu dilin bire bir basit (simpliciter) anlamlarının Allah için geçerli olamayacağı açıkça beyan edilmiştir” (Faruki, 2017,

s. 46). İslam düşüncesine tabi olan insanlar, nesnelerin ya da düşünsel imajların yaratıcıya benzetilmesinden bütün zaman ve mekânlarda özenle kaçınmışlardır. Bu sebeple:

“Bir cami, hiçbir zaman Allah'a benzetilen ve ilahlaştırılmış herhangi bir nesneyi ihtiva etmemiş, daima boş bir yapı olmuştur. Camilerin duvar, tavan ve kubbeleri, Kur'an'dan ayetlerle veya soyut arabesklerle süslenmiştir. Soyut arabeskler, Allah'ı ifade etmenin bir aracı olarak görülmemesi için bitki sapı, yaprak ve çiçekler stilize edilerek doğal hallerinden uzaklaştırılmış ve simetrik olarak tekrarlanmış biçimlerdir. ...Geometrik yapısı gereği bu figürler, doğadaki nesnelere benzemeyen, ilahi olanı ifade etme iddiası taşımayan figürlerdir” (Faruki, 2017, s. 44).

Yukarıda bahsi edilen objeler esasında Allah'ı hatırlatan *yücelik* tasvirlerinin birer örneği olarak görülebilir. Misal olarak, İshafan'daki Mescid-i Şah ile Gırnata'daki Elhamra Sarayı'nın büyüleyen muhteşem geometrileri, seyreden kişide yüce duygusunu hatırlatan bir şok ve hayret yaşatmakta olduğu ifade edilebilir. Grabar, Elhamra'dan etkilenen batılı düşünürlerden bahsederken -bunu yüceye bağlamasa da- Elhamra'yı inşa edenlerin düşünceleri ne olursa olsun, bu yapının İslami ilkelerden doğduğunu belirtir. Yukarıda bahsi geçen iki yapı da, birbirlerinden farklı kültürlerin inşa ettiği sanatsal farklılıklarına rağmen tek bir duyumsama yaşattıkları görülebilmektedir. Bu da, Allah'ın yüceliğini ve aşkınlığını hatırlatmak olarak özetlenebilir:

“Arabesk -kendisinin sonsuz sürekliliği olan- bir "sebep fikri" oluşturmuş; duvar, ahşap işleme, cephe veya kubbenin ötesinde süreklilik üretecek bir hayal gücü talep etmiştir. Bu hayal gücü, ne zaman sonsuz sürekliliği sağlamakta başarısızlığa uğramışsa, arabesken bunu yapması istenmiş ve süreç içinde özneye sonsuzluğun estetik sezgisini, aşkınlığın bir yönünü sunmuştur” (Faruki, 2017, s. 44).

İslam eserleri kendi tekilliğinden soyutlanarak bir çaba ortaya koymaz çünkü bu sanat yapıtları, pek çok kez İslam inancındaki fikirleri ve biçimleri yansıtmaya faaliyeti olarak görülmüştür. Bu sebeple doğayı bütün ayrıntılarıyla resmetmek ve onun taklidine büyük bir sadakat duymak, İslam eserlerinde olmayan bir şeydir. Örneği ebru sanatındaki bir lale, doğadaki bir lalenin yeniden üretilmesine

hizmet etmez. Aksine o *vahdetin* bir temsili niteliğindedir. Bahsedildiği üzere, mimaride kullanılan arabesk motifler de, Yaradan’a olan saygıdan ötürü, doğadaki objelerin kesin birer benzetmesi değildir. Geometrik şekiller kullanılarak veya düzgün şekiller bozulmaya uğratarak oluşturulmuş stilizasyonlardır. İnsan figürleri de benzer bir bozulmaya uğratılmıştır. Bir insan da, çiçek gibi stilize edilmek suretiyle tabiat-dışı karşıtını ifade edebilir. Ancak bu, kişilik ve karakterin tamamen silinmesiyle mümkün olacaktır. İşte bu sebeple, en muhteşem Fars figürleri birbirinden ayırt edilemeyen insan figürlerinin çoğulluğuna sahiptir (Arnold, 1928, s. 133).

Bu sebeple İslam inancındaki düşünce ve yaklaşımlar, sanatsal dışavurumlara yön vermiş ve oluşumlarına etki etmiştir. Tıpkı Platon’un bölünmüş varlık kümesi örneğinde olduğu gibi, İslami düşünce de insanın ve dünyanın iki yüzü olduğunu bildirir; görünen ve görünmeyen tarafıyla. Bu inanca göre, insan ancak böylesi bir farkındalığı kazanırsa gerçek anlamda evrendeki yerini idrak edebilmektedir. Nihayetinde, insanın iki yönlü bir yaratıma sahip olduğunu iddia eden İslam tasavvuru, onu kendisine ve dünyaya salt maddeci yaklaşımdan uzak tutar:

“Onun tabiatı, insanların kendisiyle ilahi yüceliği, birliği ve aşkınlığı tanıyıp anladığı bir tabiattır. Böylece İslam, Mutlak aşkınlığın içinde düşünüp algılayan insanlarla, O’nu sadece diğer tanrılar ve putlar aracılığıyla algılayan insanları kastlara bölerek aralarında bir ayırım yapılmasına müsamaha göstermez. İlahi aşkınlığın tasdiki, doğuştan verili olduğu için İslam, bu normdan ayrılan her şeyi tabiata ve tarihe atfeder” (Faruki, 2017, s. 43).

Ayrıca İslam düşüncesi üzerine çalışan pek çok Müslüman düşünür, sadece İslam sanatının değil genel olarak insanların ortaya koyduğu başyapıtların incelenmesi, üzerine düşünülmesi noktasında teşvik edici olmuşlardır. Örneğin, Ebu Ca’fer el-İdrîsî (ö. 1251) tarafından yazılan *Envâr*’da dünyadaki harikaların görülmesi Müslüman’ın yükümlülüklerinden biri olarak ele alındığı gibi, Mısır Piramitleri öncelikli bir konumda yer almıştır. El-İdrîsî’ye göre, insanların bu tür harikaları görmeye ve onlara hayranlık duymaya teşvik eden doğal bir içgüdüleri vardır (Aktaran: J.Elias, 2016, s. 31). Dolayısıyla, İslam sanatı olsun ya da olmasın,

insanın herhangi bir başyapıttan, doğuştan gelen yaratımı sebebiyle etkilendiğini belirtmektedir. İnsan doğal olarak bunlardan etkilenmekte ve hayret etmektedir. Kitabından bir bölümü fantastik olanın seyri konusuna ayıran el-İdrîsî, mucizevi ve hayret unsuru barındıran şeylerin seyrini aynı zamanda bireylerin iç dünyalarına ilişkin sorgulama yapmaları için de bir fırsat olarak görür. Bunu dini bir yükümlülük olarak lanse eder.

Pek çok İslam düşünürü, sanat yapıtlarına ve özelde İslam sanatına bir yükümlülük olarak bakmışlardır. Sanatı *ibret* ve *hayret* nazarında ele alarak, bunun Allah'a yakınlaştıran dindar bir eylem olduğu konusunda fikir belirtmişlerdir. Sonuçta insan eylemlilikleri, ortaya koydukları sanatsal yapıtlar, Allah'ın dilemesiyledir. İnsanı kusurlu yaratan yaratıcının, bu kusurlu yaratımının ortaya çıkardığı eserler dahi, bu kadar hoşla gidiyorsa, bu da Allah'ın mükemmelliğine giden yolun sorgulanmasını getirecektir. Önemli bir İslam düşünürü Gazzâlî de, *hayreti* ortaya çıkaran güzel objeler yaratımı sebebiyle sanatçının rolünün önemine dikkat çektiği gibi, sanat eserinin de sanatçının bâtını güzelliğinin bir yansıması olduğunu görmüştür (J.Elias, 2016, s. 32).

Sonuç olarak “sanat, doğal olmayan bir özün tabiatını okuyarak, ona uygun görünür bir biçim kazandırmaktır” (Schopenhauer, 2011, s. 217). Buna ek olarak İslami düşüncede sanat, dünya ve üzerindeki nesnelerle olan temel ilişkimizin biçimsel deneyiminin nesnelere aktarımı olarak görülmüştür. Müslümanlar, imgeleri büyü olarak görmenin önünde bir engel olarak görülmüş olan suret çizimi ya da bir nesnenin direkt tasvirine karşı ihtiyatlı davranmıştır. Görüldüğü üzere tarihsel süreç boyunca, Müslüman toplumlar gündelik olanı ya da aşkın olanı direkt tasvir etmekten kaçınmış, bunu teslim oldukları düşüncenin bir sonucu olarak görmüşlerdir.

⁴ Bu sebeple İslami sanat eserlerinde stilizasyon çok önemli bir yer tutmaktadır. Kısacası, batıdaki gibi sanatın gerçekliğin bizzat tasviri olduğu ya da onun yerini tuttuğu bir anlatım söz konusu olmamıştır. Bunda tasvir yasağı olarak algılanan

⁴ Her ne kadar Oliver Leaman bu düşüncenin aksini iddia etse de, bu tez çalışması; İslam sanatında, tebeddün eden bazı ortak ilkeler üzerinde ittifak edildiği varsayımı ile konuya yaklaşmıştır. Karşıt ve detaylı bir okuma için bk: (Leaman, 2018, s. 19-29).

durum kadar, insanın ve de dünyasının iki yönlü bir yaratıma sahip oluşuna duyulan inanç da etkili olmuştur. Çünkü bu çift kutupluluk, insanın sonluluğunun bir parçası olan örtülü ve gizli yanları vurgularken, aşikâr olan tarafının yanında ayrılmaz biçimde durur.

“Bazı Batılı araştırmacılar, dini sanatta figür yokluğunu İslam sanatının bir zaafı olarak görür” (Sarıkartal, 1995, s. 288). Müslümanların görsel simgeler söz konusu olduğunda pek de hevesli davranmamış olmaları, Batı’nın sanat eserlerinden bu noktada farklılaşması ve Batılı düşünürler tarafından estetik yapılar olarak takdir edilmemesi durumuna rağmen, ortaya konan sanatsal yapılar günümüzde dahi ihtişamlı nesneler olarak özgünlüklerini korumaktadır. Ayrıca “İslam sanatında sembolik bir çerçevenin içine yerleştirilmiş bir obje, aynı zamanda bir *hayret objesi* olarak işlev görmüştür” (J.Elias, 2016, s. 31). Pek çok Müslüman düşünür, dünyadaki harikalar karşısında duyulan hayreti, *ibret* nazarında değerlendirmek gerektiğini savunmuşlardır. Çünkü bir Müslüman, sanat yapıtına bakışını manevi bir duyguyla ve aşkınlığa olan inancıyla birleştirmelidir. Özetlenecek olursa:

“İslam’da sanat; asalet, insanlaşma ve kendini gerçekleştirme görevini üstlenme girişiminde bulunmuştur. Fakat İslam bunu, insanı daima olması gereken yerde, yani onu ilahi huzurda tutarak yapmıştır. İslam sanatının ortaya koyduğu; insanda tamamen ayrı ve aşkın olan ilahi varlığa dayanan idealizm, asla Prometeci, kibirli bir meydan okuma değildir. İnsan geldiği bu nokta itibarıyla, kendini aşkınlık bilinciyle disipline etmiştir” (Faruki, 2017, s. 272).

Dolayısıyla bu bilinçle filmografisini inşa ettiği bilinen yönetmenlerden biri olan Semih Kaplanoğlu’nun, bu hayret ya da yüce unsurlarını kullanarak, aşkın çağrışımlar oluşturduğunu iddia etmek bu noktadan sonra mümkündür.

2. BÖLÜM: SİNEMADA YÜCE

Bu bölümün amacı, öncelikli olarak *yüce* ile sinemanın ilişkisini ortaya koymaktır. Sinematografin icadının bizzat yüceyi tetiklemiş olma durumu üzerine kısaca durularak, ardından ilk filmlerdeki kameranın bir şok mekanizması olarak algılanmasının, sinemada yüce bir duygu açığa çıkarma ihtimaline değinilecektir. Ardından sinemada anlam oluşturmak üzerine düşünülerek ve sinemada tarifsiz imajları konu edinen yönetmenlerin sinemasına genel bir bakış atılacaktır. Sinemada, yüceyi ve aşkın arayışları konu edinen örnekler üzerinde durularak, bu sinemaların belli ortak özellikleri ortaya konacaktır. Bölümün son başlığı olarak, yücenin yerel sinemadaki örneklerine bakılacaktır.

2.1. Betimlenemeyenin Sineması

“Sinema, sanatsal niteliği tamamıyla yeniden-üretilebilirliğine göre belirlenen ilk sanat formudur” (Benjamin, 2016, s. 28). Sinema bu yönüyle sonsuzluğa dönük bir eğilimdir. Sürekli yeniden üretilbilir olması, sınırları aşma dürtüsünün tetiklediği bir tepkimeye yol açar. Aynı zamanda görünen ve

görünmeyen alanlara da temas etmesi bakımından benzersiz özellikler taşır, bilinmeze ilişkin bir tarif sunma kapasitesini her daim içerisinde barındırır. Benjamin'e göre sinema, aynı zamanda tam da ampirizm ve rasyonalite sınırlarının ötesinde, anlam sorularını keşfetmek için bir alan sağladığı için gelişmiştir (Aktaran: Pence, 2004, s. 35). Nitekim sinema tarihi boyunca, filmlerin aşkın ve yüce imajlarla ilgili derin ve potansiyel olarak cevaplanması zor sorular sorabileceği görülmüştür. Bir açıdan film, gerçeğin yeniden üretilmesi iken, bir diğer açıdan gerçekle hiç alakası olmayan büyüsel bir durumdur. Bu sebeple sinemadaki ilahilikten soyutlama geleneğine ve realist gerçekçiliğe rağmen, sinemada gerçek olanın aşıldığı pek çok örnekten de söz edilebilmektedir.

Bu noktada, sinemanın icadından bugüne, pek çok kez, sinemada anlam ve gerçeklik-üstü olguları tartışılmıştır. Sinemadaki manevi özelemlerin, gerçekçiliğe bir engel teşkil etmediğini belirten pek çok yaklaşım söz konusudur. André Bazin “sinema her zaman Tanrı ile ilgilenmiştir” çünkü “sinema zaten başlı başına bir tür mucizedir (Bazin, 1992, s. 393) der. Bazin’e göre, “belli filmlerin çekirdeği en iyi onun etrafındaki maddilikle, görünmez bir maneviyata delalet eden perdede görünür olanla tanımlanabilir” (Aktaran: Andrew, 2018, s. 31). Bazin’e benzer bir şekilde David Jasper da sinemanın, maneviyatın keşfi açısından önemli bir yerde durduğunu öne sürer: “Sinema, temaları veya belirli motifleriyle değil, tam da biçimi ve doğası gereği, teolojik yansımayı teşvik etmeye en yakın olan şeydir” (Jasper, 1997, s. 240).

Dini ya da teolojik arzuların bir dışavurum aracı olarak da kullanılabilecek olan sinema aygıtı, metafizik alanla ilgilenmekte ve hatta bu anlamdaki belli arayışların bir mecrası halini almaktadır. Bu açıdan “sinema geçmişin simya hayallerinin miras kaldığı, modern teknolojik kültürde, ayrıcalıklı bir konuma sahiptir” (Bryant, 1982, s. 105). İddia edilebilir ki, pek çok kez sinema, “akıl ile büyü arasında aracı bir konumda” yer almıştır. Hareket eden imgelerin, büyüsel bir gerçeklik oluşturduğu inkâr edilemez bir durum olsa da, sinemadaki temsilin, gerçek olanı aştığı fikri ve maddi temsil yoluyla manevi özelemleri tanımlar hale gelmesi, bir noktada realist bakış açısının hırslarıyla çelişmektedir (Pence, 2004, s. 47). Bu sebeple Pence, yüce ile aşkınlığı uzlaştıran bir yaklaşımla, rasyonalist ve tarifsiz

kuramını örtüştürerek ara bir formül bulunabileceğini iddia eder. Aşkın olanı ayırt ederken, gerçeğin bir yönünden faydalanmayı” salık verir (Pence, 2004, s. 55).

Yani Pence göre, materyal bilgi ile ‘söylenti’ arasında ortak bir noktada birleşilebilmelidir. Bu birleşmeyi “inançlı gerçekçilik” olarak kavramlaştıran Pence, filmlerde materyal bilgiye dayanan gerçekçi ve rasyonalist yaklaşımla, ‘büyü’ olarak isimlendirdiği manevi özlemleri dile getiren yaklaşımların ortak olarak kullanılabileceğinden bahseder. Bu noktada aşkının yüceyle olan ilişkisi de önem kazanır. Aşkın duysal alana hükmederken, yüce zihinsel alandaki etkileşimden ortaya çıkmaktadır. Bu ikisinin uzlaşımı, kesişimi ve hatta zaman zaman iç içeliği filmlerde de kullanılmıştır. Çalışmanın devamında, sinemada yüce olarak işlenecek filmlere bakıldığında, bu iç içelikten beslendikleri veya bu kesişimi destekledikleri görülecektir.

Sinemada gerçek-üstü alana temas etmek ve betimlemeye çalışmak oldukça meşakkatli bir iş olsa da, bunu başarıyla gerçekleştirmiş pek çok yönetmenden de bu nokta da bahsetmek gerekecektir. Sinemada bilinemez alanlar ya da yüce imajlar üzerinde çalışan yönetmenlerin tüm çabalarına rağmen, ilgilendikleri alanların farklılığı, çeşitliliği ve hatta çoğu zaman benzersizliği, tek bir tanımlama yapmak konusundaki zorluğu da beraberinde getirmektedir. Buna rağmen, aşkın ve yüce kavramlarının pek çok filmde kesiştiğini iddia etmek mümkündür. Bu tür çalışmaları, tek bir temsilin içinde değerlendirmek neredeyse imkânsız olsa da, belli ortak özellikler taşıyan, sinemada anlam arayışı içinde bulunan yönetmenlerin sinemasından bahsedilebilmektedir.

Öte yandan, sinemada tarif edilemez imajların, alanların ya da imgelerin varlığının altını çizmek her ne kadar cezbedici olsa da, bir o kadar da meşakkatli bir durumdur. Wilt, sinemasal gerçekçiliği analiz ederken, sinemada, “olağanüstü, esrarengiz, yüce, aşkın ve kutsal olanın, etkisini uygun şekilde üretmenin, ilginç bir şekilde zor olduğu” paradoksuna dikkat çeker (Wilt, 1998, s. 352). Sinemadaki imgelerin içinde, ‘alenen görülmeyen’ temanın işlenmesi ya da yüce imajların açığa çıkardığı duygunun aktarılması oldukça zor bir şeye talip olmaktır. Buna rağmen, çalışmanın devamında gösterildiği gibi bunu ustalıkla gerçekleştiren sinema örnekleri bulmak zor olmayacaktır.

2.2. Erken Dönem Sinema Seyir Deneyimi ve Yüce

Yüce tartışmalarında görüldüğü üzere, yüce kavramı başkaca kavramlarla ilişkilendirilerek ya da başka kavramlardan farkına işaret edilerek, sanat ve felsefede oldukça gelişmiş bir perspektifle ele alınmıştır. Yüce olgusunun temelinde tam olarak açıklanamazlık, muğlâklık ve eşlik eden bir şok duygusu vardır. Yüce, soyut bir duygu durumunu betimlediği için, sanat ve felsefe için olduğu kadar, sinemacılar tarafından da ilgilenilen ve üzerine düşünülen konular arasında yer almıştır. Modern bir icat olan sinemayla yüce duygunun yakın bir ilişkisi bulunmaktadır. İlk sinematograf gösterimine verilen tepkiler de bu açıdan önem kazanmaktadır.

Bilindiği gibi, modern dönemin en bilinen olgularından biri; yeni icatlar ve bu icatlara paralel olarak hızla ilerleyen ekonominin ve teknolojinin gelişmesidir. 19. yüzyılda gelişen imkânlar sayesinde, insanlık hayatın neredeyse tüm alanlarında ciddi değişiklikler yaşamıştır. Bu yeni icatlar, bir yandan belli açılardan insan hayatının genel gidişatını kolaylaştırırken, bir yandan da ortaya çıktığı toplumlarda önemli düşünsel değişimlere de yol açmıştır. Sinema da, söz konusu değişikliğin muhtelif tezahürlerinden biri olarak, bu süreçten payını almıştır. İnsanlık, sanayi kentlerinin kurulması ile birlikte yeni bir yaşam tarzına ulaşmış, bu durum kentlere yönelik talebi arttırmıştır.

Kentlere yönelik yoğun talep, bir süre sonra iletişimin de hızlanmasına yol açmıştır. 19. yüzyıldan itibaren, eski çağlardan beri varlık gösteren yazılı ve görsel kültür değişime uğramıştır. Bu yüzyıl boyunca teknolojik araçların baş döndürücü bir hızla gelişmesi ve buna paralel olarak ortaya çıkan kameranın icadı, görsel olan şeylere dönük ilgiyi arttırmıştır. Bu yeni icatlar, insan duygu dünyasında büyük şaşkınlıklar oluşturduğu gibi, bir insan üretimi olan sinematografin icadı da bu duyguyu pekiştirmiştir. “Gerçek olduğundan şüphe edilmeyecek fotoğraflar serisinin peş peşe konarak tamamen ‘canlı’ ve hareketli kılınmasıyla, insan bir ‘hayret’ kapısını aralamış olur” (Erdoğan, 2010, s. 187). Bu şekilde daha önce deneyimlemediği bir durumu deneyimleme imkânına ulaşmıştır.

Bu yeni hayret mekanizması, pek çok değişimi de beraberinde getirmiştir. Önceleri eğlendirme amacı taşıyan sinemanın, bu düzlemdeki etkisi zamanla fark edilmiş ve daha nitelikli yapımlar ortaya konmaya başlanmıştır. Böylece ‘okuma-yazma’ kültürünün yanında, ciddi bir ‘görsel’ kültür oluşmaya başlamıştır. Sinemanın canlandırılan yaşamı temsil etme ve derin bir gerçeklik üretme gücü, diğer büyüleyici kapasitesini, yani açık ve çekici yanılsamalar üretebilmesini de garanti etmekte ve desteklemektedir (Pence, 2004, s. 29). Bu süreçte, kameraya canlı bir varlık olarak yaklaşan yönetmenler olduğu gibi, sinema anlatısına bu çekicilik zaviyesinden yaklaşan düşünürler de olmuştur.

Sinematograf insanlarda şaşkınlık üretirken, bir yandan da modernleştirici ve dönüştürücü bir tarafı olduğunu not etmek gerekmektedir. Sinemada imge gerçeğin önüne geçmeyi başararak, benzersiz bir anlatım biçimi oluşturmuştur. İlk sinematografin icadı ile birlikte, ilk seyir durumu üzerine düşünülen olgulardan biri olmuştur. İlk dönem sinema anlatısı üzerine önemli katkılar yapan Tom Gunning, erken dönem sinema ile ilgili yaygın kanaatin aksine, Lumiere Kardeşlerin ilk filminin (*First Films*, 1895), bir fabrika çıkışındaki insanların kameraya alındığı, düzensiz görüntülerden oluştuğunu iddia eder.

Bu görsel, tür olarak canlı fotoğraf olarak nitelendirilmiş, tam olarak bir sinemasal anlatıdan bahsedilemeyecek olan bir takım görüntülerden ibarettir. Tom Gunning, bu görüntülerin ilk gösterim olduğunu belirtir ve Lumiere Kardeşlerin, ilk gösterimde, beyaz perdede bir tren görüntüsünü kullandıkları ve insanların kendilerine doğru gelen tren görüntüsü karşısında bir şok yaşadıkları ve korkarak kaçıştığı anlatısını reddeder. “Bu anlatılar, ilkelerin moderniteye travmatik girişine ilişkin standartlaştırılmış bir efsaneyi tekrarlama eğilimindedir” (Pence, 2004, s. 31).

Bu noktada. “Gunning’in ‘şaşkınlık’ (*astonishment*) kavramı erken sinemanın seyircisini anlamamıza önemli bir katkıda bulunur. Şaşkınlığın gücü, izleyicinin önünde cereyan eden görsel dönüşümden ileri gelir” (Erdoğan, 2010, s. 187). Gunning’e göre, böyle olsa dahi; ilk görüntüleri seyreden seyircinin tepkisi, "korku" değil, olsa olsa bir şaşkınlık ve hayret olmalıdır:

Seyircinin şok duygusu gerçek bir lokomotif tarafından tehdit edildiği gibi naif bir inançtan çok, gözümüzün önünde meydana gelen ve büyülü tiyatrunun en

büyük harikalarına eş, inanılması güç bir görsel dönüşümden kaynaklanır (Aktaran: Erdoğan, 2010, s. 187).

Gunning, insanların bir takım yanılsama gösterilerine aşına olduklarını hatırlatarak, o dönemin tiyatrolarında da görselin kullanılışına ve görüntü yanılsamalarına örnekler getirir. Gunning, “sinemada seyircinin merak ve tecessüsünü kullanarak daha fazla ilgi görmenin amaçlandığını, sinemanın aslında ‘şok’larla çalıştığını ve bu şekilde de bir ‘atraksiyon estetiğinin’ kurulduğunu belirtir” (Gunning, 1999, s. 82).

Gunning’in gösterdiği bir şey, bu bahsi edilen geleneksel anlatı, George Sadoul'dan türetilmiştir ve Cristian Metz’e kadar pek çok düşünür bu anlatı üzerine fikirlerini kurmuşlardır (Pence, 2004, s. 31). Bu anlatılar, ilkelik tanımlaması yapar niteliktedir ve bu ilkelerin, modernite karşısında yaşadıkları şok ve şaşkınlık için bahsi edilen anlatı oldukça elverişli gözükmektedir. Bu sebeple, ilerlemeci tarih anlatısını kabul etmeyen Gunning, sinematografin icadının bir “hayreti tetiklemiş” olabileceğini ancak insanları ilkel olarak algılatan yaklaşımdan uzak durulması gerektiğinin altını çizer. “Rachel O. Moore da, sinemaya modern ve ilkel arasındaki ilişkiyi müzakere etmek için bir araç olarak bakar ve Gunning’in çalışmalarını genişleterek, tarihselci prosedürlere olan güveni baltalar” (Pence, 2004, s. 31).

Bu anlamda bahsi edilen iddialarının, yerleşik sinema tarihi aktarımından ciddi bir kopma olduğunu görmek mümkündür. Gunning, “erken dönem sinema tarihini” yeniden düşünmeye ve mantık çerçevesinde olayları değerlendirmeye davet eder. Ona göre, “dönemin olgularını da hesaba katarak, dönemi okumak daha bütüncül ve daha iyi bir tarihsel gerçekliği yakalamak için kaçınılmazdır” (Gunning, 1999, s. 818). “Sinemayla ilk karşılaşma anı, yüce bir duygunun açığa çıkması olarak ifadelendirilebilir mi” sorusu üzerinde dikkatle düşünülecek ve tartışılacak meselelerden biriye de, konu hakkında pek fazla çalışma bulunmadığı görülebilmektedir.

Sinemanın, yani bu şaşkınlık mekanizmasının, kendi içinde yüce duyguyu açığa çıkarmış olabileceği üzerine değinmenin önemi açıktır. Bu noktada “filmle ilk karşılaşmanın, efsanevi anına vurgu yapan modernist yaklaşımlar”, mevcut sinema tarihinde yaygın bir şekilde kabul görmüştür (Pence, 2004, s. 34). Her iki anlatıya da

dayanarak, sinemanın kendi içinde bir şok duygusunu açığa çıkardığını, bu bağlamda da ilk karşılaşmanın, yücelik duygusunu tetiklemiş olabileceği iddia edilebilir gözükmetedir.

Geleneksel sinema anlatısının bahsini ettiği efsanevi karşılaşmadaki *şoku* ya da Tom Gunning'in bu anlatıya karşı çıkararak belirttiği, *hayret* ve *hayranlık* atmosferini temel alarak, ilk dönem sinemasının icadındaki tepkilere bakıldığında görülen şey aynı olmaktadır. Hangi anlatının gerçekliğine ikna olunduysa olunsun, sinemayla ilk karşılaşmanın insanlarda yüce duygusunu tetiklediği görülecektir. Karanlık bir odada, beyaz bir perde üzerinde trenin kendisine doğru gelmesi karşısında yaşanan o terör duygusunu ya da bir fabrika çıkışındaki insanların gündelik ve olağan yaşamından bir kesit sunan kameranın, canlı fotoğraflarına yönelik hayreti, yüce karşısında hissedilen duyguyla örtüştürmek zor değildir. Bu noktada açığa çıkan hayranlık, açık bir şekilde *teknolojik yüce* kavramıyla ilişkilendirilebilmektedir.

2.3. İlk Sinema Örneklerinde Yüce

Avrupa, sanayileşmenin ilerlemesi ile daha önce karşılaşmadığı bir şeyle karşılaşmıştır; süratli bir ilerlemenin sonucu olarak teknolojinin yükselişi. Kent hayatı bireyi tek tek kuşatıp, yutarken, tekniğin birkaç asırda aldığı mevki kazanımı, insanlık tarihi boyunca elde edilen kazanımların hepsinden daha büyük nitelikte olmuştur. Batılı insan için yeni icatların ve keşiflerin sıralandığı bu 'aklın ve bilimin çağı'; teknolojiye yönelik duyulan hayranlık ve yüce duygusunu pekiştirmiştir. Bu anlamıyla bütün görkemiyle yükselmekte olan teknolojinin, getireceği trajik yıkımlardan habersiz olan Batı için, tüm bu gelişmeler büyük bir memnuniyetle kabul edilmektedir. "1909 yılında, İtalya ve Fransa'da yayılmaya başlayan Fütürizm akımı, tüm sanatların değişen dünyanın dinamizmini, teknolojiyi temel alarak, konu etmesini istiyordu" (Barnouw, 1974, s. 51). Bu fikir, "sanatsal üretimin başında insan kişiliğinin değil, bilimsel gerçeklerin ve teknolojinin bulunması gerektiğini" düşünüyordu (Barnouw, 1974, s. 25-26). Modernizmin altın çağında, teknolojik

yaşamın heyecanlarından neşet eden, sanatta sürekliliği, değişkenliği en önemlisi de hareketliliği savunan bu akımdan sinemanın kendisi de etkilenmiştir.

Sinemanın kendisinin modern bir icat olması kadar, onun tekniğine duyulan hayranlık meselesi de bu açıdan önem kazanmıştır. Yukarıda bahsi edilen iki erken dönem sinema anlatısı da, yeni icat edilen teknolojiye yönelik hayranlığı kabul etmektedir. İlk dönem sinema örnekleri, özellikle mekaniğe duyulan hayranlık, ilk yönetmenlerde açık bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Dziga Vertov'dan, Walter Ruttmann ve Fritz Lang'e kadar pek çok yönetmen bu duygudan etkilenmiştir. Bu noktada, bahsedilen yönetmenlerin birçok filminde teknolojik yücenin kullanımından bahsetmek mümkün gözükmemektedir.

Bu filmlerde kentin ve tabi kameranın, bir dekordan ya da bir çerçeveden ziyade, birer karakter olarak ele alındığı görülebilir. Bu durumda kameraya canlı bir varlık gibi yaklaşan sinema örnekleri bulmak zor olmamaktadır. Modern kentlerde dolaştırılan kamera ile, artık bu yeni mekaniğe duyulan hayranlık ve huşu, canlı bir varlık gibi aktörleşmiştir. Bu da ilk sinema deneyimlerinde görülebilecek *teknolojik yüce* olarak açığa çıkar. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, erken dönem sinemasında ortaya konan ve teknolojik yüce'nin izlerini görmenin mümkün olduğu bazı filmler ortaya konulacaktır.

2.3.1. Berlin: Büyük Şehir Senfonisi

Sinematografi neredeyse canlı bir varlık olarak ele alan ve bu noktadaki hayranlığını saklamayan, birkaç yönetmenden biri; Walter Ruttmann'dır. *Berlin: Büyük Şehir Senfonisi* (1927) filmi ile, Ruttmann oldukça dikkat çekici bir yapıta imza atmıştır. Film, 1920'lerin en fazla yüceyi çağrıştıran yapıtlarından biridir. Ruttmann bu filminde, zincirleme montaj tekniğini kullanarak sinemanın kurgu gücünü bir kez daha ortaya koymuştur. Orkestra müziğiyle birlikte ritmini ayarlayan bu belgesel filmde pek çok yaşam biçimi sergilenirken, Berlin oldukça "senfonik" bir alan olarak tasvir edilmiştir.

Ruttmann'ın bu filmi Berlin'in ritmine uygun olarak hazırlanmış, Berlin'in yaşamına ait tipik olgular, nesneler, anlar, doğal sahneler çekilerek 2 yıl içinde tamamlanmıştır. Tek tek insan tiplerine veya karakterlere yoğunlaşan bir tasarımı

olmaksızın, bütün bir şehrin bir bütün olarak aktörleştirildiği kentsel bir film olduğu görülmektedir. “Endüstriyel çağın kentsel ritmini baştan sona kadar müzik eşliğinde gösteren Ruttmann, tren, hız, saat gibi obje ve kavramları değişik zaman ve açılardan göstermiştir.

Trenin sabahın erken saatlerinde Berlin'e doğru hareketiyle başlayan film, dakikalar geçtikçe kentin insan kitleleriyle yavaş yavaş canlanmasını ve gündelik hayat akışının karmaşık manzaralarını yansıtmıştır.” (Öztürk, 2007, s. 174). Uçak, asansör, telefon, otomobil, telgraf, günlük, daktilo, gazete, elektrik, film görüntüleri gibi modern çağa özgü hareket ve objeler ile Berlin yan-yana sunulur. Filmde, teknolojiye ve bu yeni kent hayatına duyulan bir hayranlık hâkimdir. Bu noktada modern sanayi kentiyle sinematografin bu karşılaşması, neredeyse yüce bir his doğurmaktadır.

2.3.2. Kameralı Adam

Sinemaya ve icat edilen bu mekaniğe duyduğu hayranlığı yapıtlarında da gizlemeyen bir diğer yönetmen ise Dziga Vertov'un kendisidir. Bu açıdan önemli bir film çalışması ise, *Kameralı Adam* (1929) filmidir. *Kameralı Adam*, bir Sovyet şehrinin gün doğumundan batımına kadarki bir gününü anlatmaktadır. Filmde, kamerasıyla yollara düşen bir kameramanın eğlenen, dinlenen, çalışan insanların gündelik hayatlarını görüntülemeye çalıştığı görülür. Işıklandırma, giysi ve dekor bulunmayan filmde, bolca dış mekân görüntüsüyle bu görüntüleri iç içe geçiren montaj efektleri yer alır. Aynı zamanda heyecanlı, hareketli, gösterişli bu kent hayatı ya da bu modern araçlar kadar, kameranın kendisi de hayranlık uyandıran yüce bir obje olarak sunulur.

Filmde insanın gözünün yakalamakta zorlandığı pek çok detaya yer verilir. Vertov'a göre, kamera gözden daha etkileyicidir, gözün seçemediği şeyleri seçebilir, algılayabilir. Tüm bunlara rağmen, hafızanın yanılğı problemlerini de taşımaz (Vertov, 1968, s. 295). Yönetmenin yaklaşımından da anlaşılacağı üzere, bu yeni mekaniğin kendisine yönelik yoğun bir hayranlık duyulmaktadır. *Kameralı Adam* filminde, kamera ve kurgu ayrı ayrı teknolojik yüceyi uyandırmak için kullanılır.

Montaj efektleri ile uyumlu bir müzik eşliğinde verilen filmin ritmi, seyirciye modernleşmeyle gelen baş döndürücü etkiyi tekrar yaşatmak ister gibidir. Öyküsel düzlemde çekimlerin birbirine eklenmesi için kullanılan kurgu; bindirme, maskeleme, kararma-açılma, zincirleme hareketsiz (donuk) görüntü tekniklerinin (Asiltürk, 2008, s. 43) kullanılması da bu açıdan önem kazanmaktadır. Bu kurgu tekniğiyle hız ve objeler öylesine uyumlu ilerler ki, objelerin canlandığı ve yaşayan organizmalara dönüştüğü hissi, seyirciyi etkileyen faktörlerden biri olur. Filmin tüm montaj ve kurgu teknikleri akıcılığı ve ritmi sağladığı gibi böylece yüce duyguyu da açığa çıkarır.

Gündelik yaşamı herhangi bir oyuncu, dekor ya da kurmaca olmadan kendi akışı içinde anlatmaya çalışan bu film; şehirleşme, makineleşme, insan ve makinenin uyumu üzerine odaklanır, bu açıdan da yüce duygusunu tetiklemektedir. Bunun yanı sıra, kameranın konumlanması ve yönetmenin kameraya dönük yaklaşımı da, filmdeki diğer önemli husustur. Filmde, araçlar, trafikli yollar, tramvay gibi bir takım mekanik üretim araçları kadar kamera da tüm canlılarla birlikte nefes alan bir şeymişçesine konu edilir. Bu noktada mekanik bir göz olan kamera, tüm bu gidişatı yakalamakta insan gözünden daha mahir gözükmektedir. Dolayısıyla Vertov'un *Kameralı Adam* filminde, hem kameraya yönelik yaklaşımının hem de kullandığı montaj tekniğinin seyircide teknolojik yüceyi uyandırdığını iddia etmek mümkün gözükmektedir.

2.3.3. Metropolis

“Alman filmleri, Birinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından, müttefiklerin koyduğu boykotu kırarak New York, Londra gibi büyük kentlerde seyirci karşısına çıktıklarında hayret ve hayranlıkla karşılandılar. Çünkü bu filmler bir yandan kamera kullanımı, aydınlatma ve stilize dekorlarıyla dikkat çekerken, öte yandan da kaderi, ölümü, suçu ve benin derinliklerini ele alan temalarıyla izleyenleri etkilemekteydi” (Abisel, 2003, s. 143).

Metropolis filmi de Nilgün Abisel’in bahsini ettiği filmlerden biridir. *Metropolis* (1927), dönemin en büyük bütçesine sahip, etkileyici bir yapıttır. Fritz Lang’ın bu filmi, pek çok açıdan önemli bir filmidir. Kendisinden sonra ortaya konacak distopya filmlerine tematik olarak öncülük ettiği gibi, tarihsel koşulları ve

de duyguları aktarması bağlamında da mühim bir yerde görülmektedir. Aynı zamanda teknolojik yüceyi kullanan ilk yapımlardan biri olduğu görülecektir.

Film, kenti ve kamerayı, birer teknolojik yüce olarak ustalıkla kullanmaktadır. Metropollerin oluşumu, insan duygu dünyasını şekillendirdiği gibi bir insan üretimi olan sinemayı da derinden etkilemiştir. “Kevin Robins’a göre; modern kent, psikolojik şokların ve sürprizlerin yaşandığı bir yer, bir çeşit baş döndürme makinesidir” (Aktaran: Öztürk, 2007, s. 105-106). Bu noktada yaşanan şokların merkezi olarak metropol, filmin distopya anlatısını güçlendirmektedir. Bu açıdan da, “Metropole özgü birey tipi”ni konu alan filmde, tipler “psikolojik temeli içsel ve dışsal uyarıların süratli ve dur durak bilmeksizin değişmesinden kaynaklanan sinirsel uyarımın şiddetlenmesin”den beslenmektedir (Simmel, 2005, s. 168).

Böylesi bir dönemde *Metropolis*, bölünmüş hiyerarşik toplumun çatışmalarını teknolojik yüceyi kullanarak perdeye aktarır. Kapitalist sistemin patronları ve işçileri arasında keskin bir sınıf ayrımı tanımlaması yapar. Bu sistemin sahipleri olarak filmde ifade bulan üst sınıf, kentin dikey büyümesine eşlik ederek kentin en yüksek, görkemli binalarına da sahiptir. Babil’in Yeni Kulesi de bu binalardan sadece bir tanesidir. Üst sınıf, kendi ayrıcalıklı yaşamlarına ek olarak, çocukları için de, spor kompleksleri ve cennet bahçeleri kurmuşlardır. Bu bahçelerde burjuva çocuklarının dünyadan bihaber, sorumsuz ve yoz bir şekilde yaşadıkları vurgulanır.

Film bir başka toplumsal sınıf olarak işçileri gösterir. İşçiler yer altına kurulan ve güneş ışığından dahi mahrum kılınan bir şehirde yaşarlar. Üst sınıfa ait fabrikalarda çalışan işçi sınıfı, feda edilmeye müsait yaşayan bir organizmanın küçük bireylerinden ibarettir. Adeta makineler insanlardan daha gerçek ve canlı, işçiler ise insanlığa daha fazla yabancılaşmış ve makineleşmiş gibidirler. Bu noktada Metropol, tüm bu toplumsal karşıtlıkları besleyen mekânın kendisidir. Filmde, kent başlı başına hayranlık uyandırır. Oldukça ıslıl ıslıl ve hareketli bir şehir vardır, kullanılan dekor bilinçli tercihler sonucunda oluşmuş gibidir. Telefonda, görüntülü aramaya kadar pek çok unsur, kreatif bir gelecek tasavvuru sunmuştur. Filmde kullanılan dekora bakıldığında, yeni keşfedilen teknolojinin sınırlarının kavranamıyor oluşu kadar,

çağrıştırdığı şok ve hayranlığın açığa çıkardığı yüce duyguya da vurgu yapar nitelikte olduğu söylenebilir.

Dolayısıyla, modern dönemin ürettiği kameraya ve onunla birlikte her türlü teknolojik gelişmeye dair hayranlıklarını gizlemeyen bu filmlerde de görüldüğü gibi, asıl tema kameranın ve teknolojinin etkileyciliğidir. Erken dönem sinema örneklerinden anlaşıldığı üzere, kameranin kendisi bir teknolojik icat olarak evrensel bir tatmin nesnesi olarak algılanmıştır. Sinemayı da bu yolla kullanan filmler, teknolojiye yönelik hayranlık duygularını ifşa eden sinema yapımları ortaya koymuşlardır. Bilindiği gibi kavram ilk önce doğal dünya ile ilişkilendirilmişti. Sonrasında yüceliğin doğanın kendisinden ziyade, zihinsel süreçlerden kaynaklandığı iddia edilmişti.

Bu dönemde yüce, insan yapımı ihtişamlı nesnelerle ilişkilendirilmişti ve teknolojik yüce dönemin önemli bir parçası haline gelmişti. Bu ihtişamlı nesnelerle, insanın karşılaşmaları ekseninde ele alınan filmler ütöpik bir yaklaşım içindeydiler. Makineler üreten ve onlara sahip olan ve hatta bu yolla doğaya boyun eğdiren insanın, “teknolojik yüceye dair ütöpik iyimserliği” (Nye, 1996, s. 225) ortaya çıkmıştır. Halbuki daha sonraki yıllarda teknolojik yücenin yıkıcılığı görüldüğünde bu temanın popülerliği de ortadan kalkacaktı. Yukarıda bahsi geçen erken dönem film çalışmalarının gösterdiği bir şey olarak, yeni icat olunan tekniğe dönük bir *hayranlık* ve *şok* mekanizmasının, en temelde *tarifsiz* veya *ihtişamlı* objelerle insanın ilk karşılaşmasında yaşadığı o yüce duyguyu betimlediğini iddia etmek mümkün olabilmektedir. Bu deneyimler kendinden sonraki sinema yapım süreçlerine de etki etmiştir.

2.4. Yönetmen Sinemasında Yüce Örnekleri

“Sinema muazzam ve yüce bir sanattır.” Tarkovski (Aslanyürek, 2012, s. 102)

2. Dünya Savaşı’ndan sonraki yıllarda, sanatta, felsefede ve sinemada modern anlatı tekniklerinin sorgulandığı yeni bir döneme girilmiştir. Mutlak bilginin varlığına olan inancın ortadan kalkması, modern sinemada, kabul edilmiş ve

kanıksanmış tek bir anlatı tarzının da sorgulanması anlamına gelecektir. Sinema başlarda, görünen şeylerin temsili olarak algılanmış, bu sebeple de insanı merkeze alan yaklaşımı esas kabul etmiştir. Yani film-endüstrisi ve sosyolojik-ideolojik eleştiriler, filmin tamamen insan merkezli bir dünyayı ortaya çıkarma ve yeniden oluşturma becerisine yapılan vurguyu paylaşmaktadır (Pence, 2004, s. 33). Sinemada imgesel anlatı tarzı ile gerçek-üstü alana temas eden yaklaşım, önceleri geleneksel sinema anlatısından bir kopma olarak algılsa da zamanla kabul görmeye başlayacaktır. Hatta değişmez gözüken sinema anlatı tekniklerinde yaşanan her kopmanın, sinemada özgünlüğü daha fazla arttırmış olduğu da görülmektedir.

Bir şekilde, geleneksel film anlatısının dışına çıkan bu yönetmenler, özgün ürünler ortaya koyarak sinema tarihi açısından yeni bir yol açmışlardır. Bu yeni dönem, sinemada görsel imgelerin çağrışımları üzerine daha yoğun bir şekilde düşünmeye teşvik etmiştir. Ancak bahsi geçen dönemden sonra, sinemada tarifsiz imajların ve manevi duyguların aktarımı kendine yer bulabilmiştir. Bu noktadan sonra, sinemada bildik anlatı kodlarının dışında, anlatım tarzı ortaya koyan yeni yönetmenlerin, sinemasından bahsedilebilmektedir. Bu dönemin, sinemayı esasen edebiyata, psikolojiye, şiire ve hatta teolojiye daha fazla yaklaştıran, yeni bir sinema algısının doğuşunun habercisi olduğunu iddia etmek mümkündür.

2.4.1. İnanç, Sıkıntı ve Tefekkür Üzerinden Yüce Sineması

“İnanç taşıması zor bir yükür. Ne kadar yüksek sesle çağırırsan çağır, karanlıktan sıyrılıp hiç gelmeyen birini sevmek gibi.” Ingmar Bergman / *The Seventh Seal* (1957)

Bu bölümde, minimal anlatım tekniğini kullanan ve huşu, sıkıntı, korku, endişe veya gündelik hayatın buhranlarını işleyen bir takım yönetmenlerin, seyircide yüce duygusunu açığa çıkardığı iddia edilecektir. Çokça bahsedildiği gibi, “akıl ve mantığın ötesinde, yani deneyimin ötesinde ne yatıyor” sorusu her zaman, teorisyenler, sanatçılar ve de sinemacılar için önemli bir soru olmaya devam etmiştir. “Hayal gücü kendi özlemlerinden vazgeçip, onu temsil etmeye çabaladığı noktada”, artık tarif edilemez imajlarla ilgilenmeye başlar. Yüce de “hayal gücünün ya da

iradenin sentezleme işlevinde bir başarısızlık olduğu bir deneyimden” kaynaklanmaktadır. (Pence, 2004, s. 58). Bununla ilgilenen yönetmen, belki de ilk başta asla kavranamayan bir şeyi elde etmeye çalışır. Aslında bu, aklın mutlak olana yönelik bir ihtiyacını ve arayışını yansıtır.

2.4.1.1. Tarkovski Sinemasında Yüce

Bu arayışı filmlerine aksettiren yönetmenlerden biri, Andrei Tarkovski’dir. Tarkovski, sinemada “kendi anlatım tekniği”ni oluşturmaya girişmiş ilk yönetmenler arasında yer alır. Onun “bütün filmlerini imanı aramak çatısı altında toplamak mümkündür” (Ahmedi, 2011, s. 205). Tarkovski, bir tecelli ve yazgı düşüncesiyle filmlerini ortaya koyar. İnsanın manevi duygularına yoğunlaştığı filmlerinde, yıkıcı endüstriyel üretimin etkilerinden, inanç sistemindeki kopmalardan, gelecek kaygısından, insanlığın başındaki tehlikelerden bahsederken, yüceyi sinemasının bir parçası haline getirir. Ve bunu manevi bir yolla aktarır. İnsanoğlunun erişebileceği en büyük teknolojik silahlardan biri olan nükleer silahların insanlık için ciddi ve kesin bir tehdit olarak belirmesini konu edindiği *Kurban* (1986) filminde de Tarkovski, yüceye başvurmuştur.

Kurban filmi, Alexander isimli başkarakterin, ailesi ve aile dostlarıyla doğum gününü kutlamak için bir araya geldikleri bir günde, karşılaştıkları bir nükleer tehdit sonucunda yaşadıklarını anlatır. O gün, açık bir nükleer bomba tehdidiyle baş başa kalmış olmanın getirdiği bir endişe ile her biri sarsılır. Filmin ilk sahnesi, bir baba ve oğlun görseliyle açılır. Adam ve küçük oğlu, deniz kenarındaki cılız bir ağaca su verip, etrafını taşlarla çevirir. Alexander, onu her gün aynı saatte sularsa dünyanın mutlaka değişeceğini söyler. Film, aynı çocuğun kırılğan fidanı dikkatlice suladığı bir kareyle sona erer. Cılız ağaç metaforu, insanlığın bugünkü hali gibidir. İnsan aklını ve materyal bilgiyi Tanrı’nın yerine koyan insanın, tabiatüstü ile ilgili tüm arayışlarını rafa kaldırması onu cılız bir ağaca çevirmiştir. Oysa, onun tarifsiz imajlara dönük arayışı bitmek bilmez bir ihtiyaçtır, bir ağacın suya ihtiyaç duyması gibidir.

Alexander'ın doğum gününde Otto'nun getirdiği hediye, bu açıdan manidardır. Otto, Alexander'a 17.yüzyıl haritasının gerçek kopyası gibi görünen çok özel bir hediye getirir. "Peki, neden özellikle aydınların 'Büyük Yüzyıl' dedikleri 17.yüzyıl haritasıdır hediyesi acaba? Çünkü 17.yüzyıl modernliğin özgüven zaferini kazandığı bir dönemdir. Nitekim birkaç saat sonra başlayacak olan atom felaketi de, bu kesin zaferin ve bilimsel özgüvenin açık bir sonucudur" (Ahmedi, 2011, s. 259).

Filmin bir başka sekansında, "ve bütün bunlar kayboldu, artık dua bile edemiyoruz" diyen doktorun da ifade ettiği gibi, insanlık aşkın her karşılaşmayı öteleyen bir hale gelmiştir. Tarkovski, *Kurban* filminin başkarakteri hakkında şöyle yazar: "Hangi formda olursa olsun modern teknolojinin, manevi hayatı tehlikeye soktuğundan içgüdüsel olarak haberdardır" (Tarkovski, *Le Temps Scelle*, s.205'den aktaran: Ahmedi, 2011, s. 258). Yaşanan nükleer endişe gösterecektir ki, açık bir şekilde teknolojik tehdit altında olan Alexander'ı sarsan bu korku ve terör atmosferi, onu yüce bir karşılaşmaya hazırlamaktadır.

"Evin yanmasını değişik mesafelerden ve farklı açılardan görmek bir tür korku, belki de enteresan bir duyguya yol açacaktır. Ancak filmde kameranın tema ile olan mesafesi, daha da önemlisi plan/sekans sayesinde o ritüelleşmiş ve efsanevi ruhiyenin her aşaması ruhunda belirginlik kazanıyor" (Ahmedi, 2011, s. 180).

Esasında Babek Ahmedi'nin mesafeden doğan bir tür korku olarak betimlediği bu duygu, yücenin kendisidir. Kelimelerinin kıyafetsiz kalışına örnek getirdiği bu sekansı, sinemada yüce duygunun betimlenişinin bir örneği olarak görmek mümkündür. Bu sebeple, *Kurban* filminde, korkunun sınırında gerçekleşen tüm olaylar, tümüyle yüce ile insanın ilk karşılaşmasındaki etkileri barındırmaktadır. Tarkovski sineması, sinemadaki geleneksel stil kurallarını aşan, özgün ve minimal özellikler taşır. O, sinemayı ticari bir unsur olarak görmeyerek, sinemaya bir ifade aracı olarak görmüştür. Bu minimal anlatı ve görselin uyandırdığı etki seyirciyi yüceye yaklaştırmaktadır. Bu noktada bir diğer önem taşıyan filmi *Solaris* (1972)'tir.

Filmde, Kris Kelvin isimli bir psikolog Solaris isimli bir uzay istasyonundaki garip olayları araştırmaya başlar. Filmin önemli bir bölümü, gezegenin yörüngesindeki terk edilmiş bir uzay istasyonunda geçer. Bir distopya

anlatısı kuran Tarkovski'nin bu filmi, Lang'ın *Metropolis*'i kadar etkin sinema araçlarını, mekân kurgusunu veya çarpıcı objeleri kullanmasa da işaret ettiği gelecek kaygısı, insan hafızasının problemleri ve varoluşa ilişkin sorduğu sorular ekseninde bakıldığında daha gerçekçi ve daha yüce bir duygu oluşturduğu görülebilmektedir. Ayrıca, yönetmen bu filmde insanoğlunun gerçekten tecellinin/yazgının dışında bir noktada, tartışılmaz yasaların ve mutlak doğrunun modelini oluşturup oluşturamayacağına dönük içsel sorgulamayı da yapmakta olduğu gözlemlenebilir. Tarkovski, *Solaris*'te modern bilmin aklının, insanın mutlak refahını ve mutluluğunu sağlayamayacağını göstermeye çalışır. Bilinmeyen bir kozmik evrenin tanımı yaptığı *Solaris* filmiyle Tarkovski, bilimkurgu filmleri olarak bilinen klişeleri aşarak, artık bilimi bir üst metin olarak kullanmaya gerek olmadığı da göstermiş olur (Turan, 2006, s. 32).

Tarkovski'nin *Stalker* (1979) filmi de aynı ekseninde okunabilecek filmler arasındadır. Film, Tarkovski sanatının en güzel örneklerinden birisidir. Modern bilgi karşısında, imanı canlı tutmak ve insanın manevi atmosferini yeniden oluşturmak konusunu ele alan etkileyici bir yapımdır. *Stalker*'da yönetmen, manevi bir arayışa çıkmış üç adam üzerinden bir yolculuk anlatısı oluşturur. Karakterler, dilek odası olarak isimlendirilen yere ulaşmaya çalışırlar çünkü dilek odasında her tür dilek kabul olur. Filmde dini sembollere bolca başvurulmuştur. Hristiyanlığa ait bir takım ikona ve tasvirlerden istifade edilmiştir. Filmdeki bilim adamı, iyilik ile kötülüğün dikotomisinden birer parçayı içinde barındırsa da, temelde “modern insana en yakın” kişidir:

“*Stalker* filmindeki karakterlerden Chris ve modern insanın algılayış biçimine en yakın olanı bilim adamının dünya görüşüdür. Bu materyalist bilim insanı ve aydınların vefalı takipçilerine göre hakikatin araştırılması sadece modern bilimle mümkündür. Bu karakter, deneysel olmadığı için matematiğin genel farazi kavramlarına dahi mesafeli olan bir fizikçidir. Deneyselliğin pençesinde mahkûm bir pozitivisttir” (Ahmedi, 2011, s. 215).

Esasen ileriki bölümlerde görüleceği gibi, Tarkovski'nin *Stalker*'ı manevi arayışı aktarması bakımından, Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* filmiyle de oldukça benzer bir yaklaşıma sahiptir. Bu noktada *Stalker* isimli karakter önem taşımaktadır,

manevi bir arayış içinde olan insanları, dilek odasına götüren kişi olarak son inançlı kişi odur. “Filmin merkezinde Stalker vardır. ...o her şeyin bir sebep ve gayesi olduğunu düşünen akıllı biridir” (Ahmedi, 2011, s. 217). Bu noktada yüceyle etkileşime giren duyguları da bizzat açığa çıkarma görevi ona düşmektedir. Tıpkı Tarkovski’nin kendisine yüklediği misyonda olduğu gibi.

“Tarkovski'nin mezar taşında, "Meleği gören insana" ibaresi yazılıdır. Belki de *Stalker* filmindeki gibi, bütün olağanüstü zorluklara rağmen kendi inancını insanlara taşımak için uğraşan yegane insanlardan biridir o” (Aslanyürek, 2012, s. 167). Soğuk Rus komünizminden, inancın ruhaniyetine kaçmıştır ve sinemasında en önemseydiği şey, beyazperdede anlattığı dünyanın görsel bir yansımasını aktarabilmektedir. Tarkovski filmlerindeki, “yorucu yavaşlık ve kasten durgunlaştırılmış temposu, konsantrasyon gücümüze en çok ihtiyaç duyduğumuz” bir seyir ilişkisi verir (Thomas, 1986). Aynı zamanda bu yavaşlık ve durağanlığa eşlik eden tefekkür çağrısı, yüce duygusunu açığa çıkaran etmenlerden biridir. Çünkü insanın maneviyata dönmesinin yollarından biri de, onun yüceyle karşılaşmada açığa çıkan bu duygusudur.

Tarkovski’nin filmlerinde “yoğunlaştırılmış zamansallık, sıkıntı, tefekkür, huşu ve terör hissi gibi bir dizi duygusal durum uyandırma eğilimindedir. Bu nedenle bu neo-modern yavaşlığın yüceliğe yaklaştırdığını” iddia etmek mümkün olabilmektedir (Boczkowska, 2018, s. 221). Yönetmen pek çok filminde, batılı ülkelerde yaşanan hızlı sanayileşme ve teknolojik gelişmelerle birlikte, insanın yaşadığı duygusal çatışmalara odaklanır. Bu çatışmalar, en nihayetinde bu çalışmada özetlenen, yüce duyguyu açığa çıkaran bir duyguya yol açmaktadır. Tarkovski’nin filmleri ekseninde iddia edilebilir ki, onun sineması, insanın yüce ile karşılaşmaları ekseninde yaşadığı ruhsal ve manevi bunalımlara ve manevi bir tefekküre işaret etmiştir.

2.4.1.2. Bresson Sinemasında Yüce

Minimal anlatım tekniğini kullanan, “görünüşte ne yaptığını, ne için yaptığını kesin olarak bilen” bir diğer yönetmen de Robert Bresson’dır (Schrader, 2008, s. 73). Bresson sineması da özü itibarıyla, aşkın bir üslup kullanarak seyircide

yüce duygusunu açığa çıkarmaktadır. Bresson’a, “anlatı ötesi biçim arayışları”na girişmiş, sinemaya sanat ve felsefe ile ilişkisi bakımından büyük katkılarda bulunmuş bir yönetmen olarak bakılabilir. Sineması biçimseldir çünkü “topluy ayın, ayın müziği, ilahiler, hacılık, dualar ve büyüler” gibi anlatılar onun aşkınlığı tasvir etmek için kullandığı biçimsel yöntemlerdir (Schrader, 2008, s. 74-75). Bresson’ın “sıradan olanı benzersiz olanla ifade etmesi” ve “sonsuz derecede büyük olanı, sonsuz derecede küçük olanla ilişkilendirme becerisi” (Gianvito, 2009, s. 55) onu benzersiz yönetmenlerden biri kılmıştır. Hayatın bitmez döngüsünü anımsatan yapımlarıyla, insanoğlunun mutlak alana ilişkin sorularını, gündelik hayattan parçalar ile gündeme getirmeyi başarır.

Bresson sineması, gündelik yaşamın kaçınılmaz gerçekleri içinde aşikâr olmayan aşkın imgelerle ilgilenirken, yüce duygusunu usulca uyandırır. “Bresson’un ‘gerçekliği’, alelade olanın kutlanması gibidir; küçük sesler, bir kapının gıcırdaması, bir kuşun cıvıldaması, bir tekerin dönmesi, durağan görüntüler, sıradan manzaralar, boş suratlar (Schrader, 2008, s. 77). Bu anlamda “transandantal özneyi, kendi zihni aracılığıyla kavranılamazı deneyimlemek istemesi ve özne ile aşkın arasındaki bir ilişkisellik” (Oruç, 2014, s. 6) olarak sunar. Filmleri açık edilmemiş, yoğun duyguların ekseninde ilerler.

Yönetmen, özünde minimalist anlatımı kullanırken, tefekkür ve aşkın imgeleri de ustalıkla oluşturmaktadır. Kullandığı bu anlatım üslubuna “manevi gerçekçilik” ya da “tinsel maddecilik” de denmiştir. Deleuze’e göre, Bresson sinemanın azizi ve filozofu sayılmalıdır (Deleuze & Guattari, 2004, s. 59). Pek çok filmdeki oluşan güçlü etkiler bir yana, Jean d’Arc’ın Davası (1962) filmindeki etki, bu çalışmanın ilgilendiği yüce duyguya, en uygun etkiyi uyandırmaktadır.

Bu filmde anlatının merkezine inancı yerleştirerek, şehadete hazırlanan Jeanne d'Arc'ın spiritüel yolculuğunun aşkın üslup ile ele alınması konu edinir. Jeanne d'Arc'ın hikâyesi, Fransa’da bilinen tarihi bir anlatıya dayanır. İngilizlere karşı savaşmış bir kadındır Jeanne d’Arc. Bu savaşı da din/mezhep adına örgütlemiştir. Sonrasında İngiliz hükümdarlığına yakın olan kimselerce yakalanır ve İngiltere’ye yakınlık duyan bir Fransız kilisesi tarafından cadılık yapmakla suçlanır, yargılanmaya başlar.

Bresson, bu tarihsel anlatıyı buradan itibaren canlandırmıştır. Bresson'un bu filminde "tek sınırlaması vardır, o da Bresson'un manastır sertliğini sonuna kadar zorlaması" olarak ifade edilebilir (Croce, 2008). Bresson, bu noktadan sonra mahkemeye, mahkûmiyetle, hücreyle, inançla ve aşkınla ilgili temaları kurcalamaya başlar. Jeanne d'Arc'ın Davası, bir yerde kapalı kalmanın buhranı ve hücrenin getirdiği içsel sıkıntıyı güçlü bir şekilde işler. Öyle ki, mahkeme salonu bir noktadan sonra, kesin olarak gelmekte olan ölüm cezasını katmerlendirir. Aynı zamanda film boyunca, uzun diyaloglar halinde işlenen yargılanma süreci ve Jeanne d'Arc'ın yakılma sahnesi ile seyirci yüce duyguya içsel bir endişe ve ona tezat gibi görünen bir huşu duygusuyla birlikte yaklaştırılır.

"Doğal ortam seslerinin dışında, sessizlik anları imgeler üzerine düşünmemizi ve karakterlerin duygularını daha güçlü bir biçimde duyumsamamızı sağlar" (Oruç, 2014, s. 60). Jeanne'in idama giderken kullanılan bir takım sesler bu noktada yüceyi oluşturmaktadır. Jeanne'nin bedeninin halatlarla sarılma sesi ve yavaş yavaş çalılıkların alev alma sesleri duyulmaya başlar, bu sesler seyirciden yoğunlaşmayı talep ederek yüce bir çağrışım uyandırmaktadır. Bresson'un kahramanları, "yabancılaşmaya mahkûm edilmişlerdir. Dünyadaki hiçbir şey onların içsel tutkularını yatıştıramaz, zira tutkuları dünyadan gelmemektedir. Bu yüzden çevrelerine değil de, bunun yerine çok daha yakın görünen öteki hissine cevap verirler" (Schrader, 2008, s. 92). Jeanne'nin bir takım tanrısal sesler duyması örneğinde olduğu gibi ses ile aşkın duyumsamalar iç içe kullanılmıştır.

"Film-zihin sesi geri plana çekmeye ve her türlü sesi düşünüşünden tamamen çıkartmaya karar verdiğinde, sessizlik güçlü bir duygu haline gelir. Filmin bu seçimi, müziğin sakladığı şeyi görmemizi sağlamak, kendimizi duyumsatmak, kalp atışlarımızı dinletmek, kendi algılarımıza yoğunlaşmamızı sağlamak vb. birçok amaca yönelik olabilir. Belki de sadece derindeki gürültüyü öne çıkartmak veya bizi patlamalara hazırlamak için düşünülmüştür" (Frampton, 2013, s. 192).

Gerçek şu ki, Frampton'un içsel patlamalara hazırlanmak olarak özetlediği bu durum, bu çalışmanın konusu olan yücenin seyircide uyandırılmasıdır. Dikkat ve yoğunlaşma gerektiren uzun diyaloglarıyla, yönetmen seyirciden yoğun bir ilgi talep

ederken, *Jeanne d'Arc'ın Davası*, gündelik olaylardaki aşkın imgeleri görünür kılarak, yüce etkiyi oluşturmaktadır.

2.4.1.3. Resnais Sinemasında Yüceyi Bir Bellek Olarak Uyandırmak

Sinemada yüce örneğini görmenin mümkün olduğu bir diğer yapım, Alain Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* (1959) isimli filmidir. Resnais, sinemada bellek olgusunu tartışan yönetmenlerden biri olmuştur. Hatırlamanın veya unutmanın bireysel ya da toplumsal etkileri üzerine düşünen *Hiroşima Sevgilim* filmi de yüce sinema örneklerinden biri olarak görülebilir. Film, Japonya'ya 2.Dünya Savaşı esnasında atılan atom bombasına gönderme yaparak başlar.

Başkarakterlerin isimleri yoktur, daha ziyade uyrukları ile tarif edilebilir; erkek Japon'dur, kadın ise Fransız'dır. Hiroşima'daki felakete erkek birebir tanık olmuştur, kadın ise seyir tecrübesi sebebiyle dolaylı bir tanıklığa sahiptir, kadın sadece şehirdeki felaketten arta kalanları görmüştür. Kadın orada yaşamışçasına olayları anlatmaktadır. Oysa olayı birebir görmemiştir. İlerleyen sahnelerde kadın da Fransa'nın Nevers kentinde yaşanan bir felakete tanıklığını anlatır. Bu noktada adamla en büyük benzerliği, yok olmanın eşiğine gelmesi ve teknolojik yücenin yıkıcılığıyla birebir muhatap olmasıdır.

Filmin başlangıç sekansında savaştan görüntüler yer alır, felaketten etkilenmiş, yanmış veya ölmüş insan bedenleriyle karşılaşılır. Bu sekans içinde verilen belgeselvari görüntüler, o toplumun belleğine ait kodları içermektedir. Atom bombası ise bu noktada nihai bir teknolojik yücedir. Film içindeki karakterlerin durumla tekrar yüzleşmeleri ve geçmişe dönük toplumsal belleği tekrar canlandırmaları seyirci açısından yüceyi açığa çıkarmaktadır. Bu sebeple, Resnais'in bu filminde Hiroşima'da yaşanan olaylarla ilgili belleğin uyandırılması, yücenin kendisi olarak seyircinin karşısındadır.

Yüce duygusu geçmişte kalmış, içsel bir keşfin yaşattığı bir durumdur bu filmde. Film boyunca kasvet, “bilinçsiz bir bilinç inşasına” eşlik eder. Hatırlama eyleminin kendisi sürekli yüceyi çağrıştırmaktadır. “Böylesi bir durumda hatırlama eylemi, bir sanat eserinin yaratılmasındaki asli eylemdir ve düşseldir; yeni bir

gerçeği yaratır” (Ahmedi, 2011, s. 95). Bu gerçeğin yaratılması esnasında kurulan güvenli mesafe, yani gerçeğin dünde kalması durumu, esasında atom bombası gerçeğinin gündelik yaşamda bir hatıra ya da bellek olarak değil, yüce olarak açığa çıkmasına sebep olur. Zira tamamen bilinç, izan, bilgi ve belgelere dayanmaktadır.

Japon adam, kadına “sen Hiroşima’ya dair hiçbir şey görmedin” dediğinde aslında oradaki mesafe duygusunu tekrar tekrar seyirciye hatırlatmaktadır. Çünkü nihayetinde yaşanan o ölüm korkusundan uzaktır kadın, sadece olayın görsel bilgi ve belgelerinden bir seyir deneyimi gerçekleştirmiştir. Bu olayın kendisi, teknolojik bir yüceyle insanın ilk karşılaşmasındaki duruma bir atıf gibi gözükmektedir. “Böylesi bir durumda, her hatıranın olgusal anlatımı, alışılmış kalıpların bir nevi tekrarı gibidir ve bu da, geçmişin bir şekilde yeniden yaratılması anlamına gelir” (Ahmedi, 2011, s. 95).

İnsanın duygularına, bilincine, hafızasına yabancılaştığı bu çağda, Hiroşima yücenin en bariz tetikleyicisi olarak seyircinin karşısına çıkar. Aynı zamanda yaşanan içsel sıkıntı, ruhsal bunalımların da yücenin tetikleyicisi olduğu görülmektedir. Resnais’in istemli toplumsal belleği kullanarak yüceyi tekrar tekrar çağırarak ve bellekte unutulmaya yüz tutmuş hatıralar arasından yücenin etkisini sıyırıp uyandırmaktadır.

2.4.1.4. Kozmik İmajların Yüce Sinemasında Kullanımı

“Yoksa son başlangıçtan önce mi gelir?”

Yani son ve başlangıç hep orada mıdır?

Başlangıçtan önce sonun ardından

Ve her şey şimdidir aslında”

-T.S Eliot

Son dönemin en etkili yönetmenlerinden Terrence Malick’in, *Hayat Ağacı* (2011) filmi de hayal gücüne dayalı ve yüceyi kozmik imajlar üzerinden ele alan

filmlerden biridir. Duyuların hayal gücüyle irtibatına da atıf yapan film, “kozmik bir boyutu gündelik davranışla ilişkilendirir” (Soyer, 2017, s. 51). Film, O’Brien ailesinin gündelik yaşamını konu edinirken, ailenin çocuklarından birinin ölüm haberi gibi trajik bir olayın gelişmesiyle ailedeki bozulan düzenden bahseder. Anne, baba ilişkileri ekseninde insanın doğayla, tabiatüstü imajlarla ve tecelliyle irtibatı aktarılır. *Hayat Ağacı*’nda “tabiat kendini sadece anne ve babanın yüzünde değil, ölümün, Tanrı’nın ve hatta hayatın kendisi ile gösterir. Yaşam açısından ve doğanın müdahaleci yolu ile izlememiz gereken bir yoldur” (Soyer, 2017).

İddia edilebilir ki, Malick’in *bu* filmi bu yüce sinema örneğinin en çarpıcı biçim denemelerinden birini teşkil eder. Açıktır ki, sinemada “hissedilen duyum” ile “algılanan imge” arasında farklar vardır. “Duyum bizim bedenimizin içindedir, imge ise bedenimizin dışında”dır (Bergson, 2007, s. 171). Tam bu noktada, bu içsel duyum, tam olduğunda algılanamaz imajları anlayabilmeye yaramaktadır. Film, başlarken de biterken de gökyüzünden, kozmik düzeyden, yıldızlardan ve ağaçlardan pek çok kare içerir. Tüm bu yüce imajlar, bu noktada bir sonsuzluk anlatısı kurmaya yaramaktadır. Samanyolu ve yıldızlar ya da mikro ölçekli biyolojiye atıf yapılan sahnelerle, esasında korkuyla, ümitsizlik arasında bir çaresizlikle insanın dünyadaki yeri ve bu dünyanın bir sona doğru ilerlediği fikri seyircide derinleşir.

Bu sekanslarla, yönetmen doğanın kendisi üzerinden ürettiği korku ve terör duygusuyla yüceyi uyandırmaktadır. Malick’in *bu* filmi, gerçeğin pek çok imgesini yeniden kullanarak aşkın bir anlatı kurarken, hayal gücünün davet ettiği duygu yücenin bizzat kendisidir. Bu sebeple filmin seyri, özellikle kozmik ses tasarımı kullanması, tecelli, ölüm ve gerçeküstü alana yaptığı aşkın atıflarla seyircide yüce bir etki bırakmaktadır. Malick tarafından yazıp yönetilen *Voyage of Time (2016)* isimli belgesel filmi de bu noktada zikredilebilir. Seyircide açık bir şekilde doğal yüceyi ortaya çıkaran bu yapım, yaşama, yaşanan bu dünyaya ve insanın dünyayla girdiği etkileşime bakan film, yönetmenin hayata bakışı ve filmlerindeki genel yaklaşımlarından ilhamla hazırlanmışa benzemektedir.

Sinemada aşkın bir duyguyu oluştururken aynı zamanda yüceyi bu çağrışıma destek olarak kullanan yönetmenlerden biri olarak, Lars von Trier’in *Melancholia (2011)* isimli filmine de bu noktada değinmek gerekir. Filmde, Justine

ve Michael çiftinin düğün törenlerinde gerçekleşen bir olay aktarılır. Aile ilişkileri bozulup, düğünde aksaklıklar yaşanırken, Melancholia isimli gezegen an be an dünyaya yaklaşmaktadır. Dünyanın sonu gelmektedir fakat başta kimse bu gerçeği kabullenemez. Bu bir korku, dehşet ve çılgınlık atmosferine yol açar. Bu terör duygusuyla baş etmek bu noktadan sonra seyirci için de zorlaşır. Hayal gücünün temsillerine boyun eğilir.

İnsan deneyimi çok az bilgi üzerine kuruludur, kıyamet gibi kavramların tam olarak anlaşılması her zaman zor olmuştur. Deneyimlerimiz daha çok güzellik, ödül veya amaç gibi daha keyifli konularla şekillenir. Bu nedenle, kaçınılmaz bir kıyamet hakkında bir film izlemek rahatsız edici ve işlenmesi zor olabilir. Böylesine bir muazzamlığı izlerken, terörden büyüleniriz. Melankoli, pek çok açıdan böyle duygular yaratır (Soyer, 2017, s. 51).

Oldukça iç karartıcı bir kıyamet sahnesi sunan film, gezegenin gittikçe büyüyen silüetinin dünyaya çarpmasıyla sonlanır. Burada yaklaşan gezegen imajı, yücenin algılanamaz ve tahayyül edilemez gerçeğinin seyirciye algılanabilen nesneler tarafından verilmesidir. Bunun gerçekleşme ihtimaline ilişkin zihinsel tahayyül, bir takım korku, endişe ve kaygıları besleyerek duyuları harekete geçirir ve bizzat sinema yoluyla seyircide yüce duyguyu oluşturur. Lars von Trier'in sinemada yapmaya çalıştığı şey, dünyanın sonuyla ilişkilendirdiği bir "tekensiz" atmosfer oluşturmaktır. Melancolia gezegeni, insanın bilinemez imajlarla karşılaşma ihtimalinin metaforudur. Seyircinin ölüme ve ölüm üstü imajlarla karşılaşmasına yönelik duyduğu korku ve endişe ise, filmin yüce duyguyu tetiklemesinden ileri gelmiştir.

Bu noktada Trier'in *Melancolia*'sındaki dünyanın sonunun gelmesinin yarattığı korku ve kabullenmenin eşlik ettiği yüce duygusunun bir benzerini, son dönemde seyirci karşısına çıkan, Adam McKay'in *Don't Look Up* filminde de görmek mümkündür. *Don't Look Up* filminde, 'gezegen katili' olarak ifadelendirilen bir gezegenin dünyaya çarpacak olması üzerine oluşturulan anlatı da, insanlığın, hükümetlerin, medyanın yozlaşmışlığına vurgu yapılırken, insanın ihtişamlı nesnelerle karşılaşma anlarındaki terör, şok, korku, kaygı ve tedirginlik gibi duyguları da ortaya konmuştur. Kahramanların ruhsal gel-gitleri, mücadeleleri ve nihayetinde kaçınılmaz olanla karşılaştığında verdikleri tepkileri ile, Tanrı'ya

yönelme, dua etme, şükretme gibi kutsal ve insanın kendi ötekisine ilişkin ruhsal yönelişleri de dinamik yüceyle açıkça ilişkilendirilebilir gözükmektedir. Bu bakımdan McKay’ın filmini, kozmik ve ihtişamlı imajlarla karşılaşmalar yaşatan yüce sineması örneği olarak görmek mümkündür.

Dinamik yüce, daha büyük güçlerle ilgilenir. Tanrı, doğa ve bilinmezlik korkusu gibi göremediğimiz, dokunamadığımız güçlerle ilgilidir. Bu türden bir yüce ile karşı karşıya kaldığımızda, korku daha da kötüleşen bir şeye dönüşür. Korkmadan korkabiliriz ve bu ruh halindeki zevki basitçe deneyimleyebiliriz (Suner, 2012, s. 17-18) Bu açıdan bakıldığında Malick’in, Trier’in ya da burada zikredilmemiş pek çok yönetmenin filmleri, bu zevki tattırmak ve bu korkuyu yaşatmak için uğraşır gözükmektedirler.

Yukarıdaki örnekler üzerinden ifade edileceği gibi, sinemada pek çok yönetmen tamamen metroforik imgelerle, algıladığımız dünyanın daha da ötesinde, daha da üstündeki bir takım tarifsiz imajlarla ilgilenmişlerdir ve ilgilenmeye devam etmektedir. Böylesi muazzam imajlar karşısında izleyici olarak filme katılan seyirci ise, karşılaştığı terör ve şoktan etkilenmektedir. Çünkü bu yönetmenler, dünyanın bilinmeyen sonucuyla ilgilenmek ya da insanın, gezegenin yaratılışına dair sorular sormak suretiyle seyircide kaçınılmaz olarak yüceye kapı aralamaktadır.

Denilebilir ki, yukarıda bahsi geçen tüm bu yönetmenlerin önemi, işin özünde sinemaya sanatsal bir başyapıt olarak yaklaşp, düşünen, algılayan ve hatta sorgulayan bir sanat haline getirmelerinde yatmaktadır. Sinemadaki anlatı kalıplarının dışına çıkma cesareti gösteren bu yönetmenler gerçekleştirilmesi zor olan bir şeye talip olmuşlardır. Tüm bu filmlerdeki, güçlü duygu kapasitesi ve zihinsel hayal gücünün algılarımızı aşan karşılaşmaları, onları yüce sinemasının birer örneği kılmaktadır. Sinemada yüce örneklerine baktıktan hemen sonra, “Türkiye sinemasında yüce sinema örneğine rastlamak mümkün müdür?” sorusu önem kazanacaktır.

2.5. Türkiye’de Yüce Sinema Örneği

“Büyük yeni bir hayat bildim

Yeni yeni bildim yoksa ölüyordu bir şey

Bir insanın binası yıkılıyordu durmadan”

-Cahit Zarifoğlu

Kendi sesini geç bulan bir sinema olarak, Türkiye sinemasında, *yüceyi* bulmak oldukça zor olabilmektedir. 1990'lara kadar yüce sineması olarak ifade edilebilecek bir sinema örneği bulmak zordur. 1990'lı yıllarda film çekmeye başlayan Ahmet Uluçay sinemasını yüce sineması örneği olarak değerlendirmek ise mümkün gözükmektedir. Uluçay'ın, sinemayla karşılaşmanın kendisi çocukluk yıllarında olur ve onda bu karşılaşma yüce bir etki yaratır. Sinemayla ilk karşılaşmasında oluşan etkiyi film yapma sürecinde de devam ettirir. Sadece bir uzun metraj film çekebilmiş olan yönetmenin, bu noktada kısa filmleri sinema yaklaşımı hakkında daha net bir fikir vermektedir.

“Uluçay'ın filmleri, arka arkaya dizildiğinde ortaya çıkan otobiyografik hikâyelerin ve bu hikâyelerle iç içe geçen sinema aşkının hemen yanında, bunlarla iç içe geçmiş bir tekinsizlik⁵ hissi fark edilir; tuhaf bir atmosfer vardır filmlerde, ya da tam olarak açıklanamayacak bir rahatsızlık hissi asılıdır hikâyenin içinde bir yerlerde. Yönetmenin filmlerindeki bu tekinsiz atmosferin kaynağı, sinemayla ilişki kurmanın özel bir biçimiyle bağlantılı görünüyor. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmine ya da kısa filmlerine baktığımızda, bu filmlerin dünyasında ‘sinemanın büyü’ deyişindeki metaforun bir düz anlama dönüştüğünü görüyoruz. Sinemanın, ucuna eklenen ‘büyü’ kelimesiyle birlikte, gündelik algımızın sınırları dışında kalan, ‘büyü’ kelimesini davet eden başka pek çok şeyle buluştuğunu görüyoruz.” (Çiftçi, 2010, s. 59).

Ayça Çiftçi'nin “tekinsizlik” olarak özetlediği ve büyü kelimesiyle formüle ettiği bu durum bizzat sinemadaki *yüce* çağrışımının kendisidir. Yönetmenin hikâyelerinde yoğun olarak işlediği korku unsurları, sinemasını yüce sinema yapan özelliklerin başında gelmektedir. Aynı zamanda tarifsiz imajlarla girdiği doğal ilişki,

⁵ Ayça Çiftçi'nin bu yazısında “tekinsiz” olarak ifade edilen terim şu şekilde açıklanmıştır: “Tekinsiz; bilindik, tanıdık olanın içinde sezilen bir tanınmayandır. Bu anlamda çözülmüş, kavranmış bir gerçeğin güvenli sınırlarını bozan bir bilinmeyenin işaretidir” (Çiftçi, 2010, s. 58).

insanın “ruhsal katmanlarına” yaptığı yolculuklar ve dini alana atıf yapan metafizik imgelerden istifade etmesi bu fikri pekiştirmektedir. Uluçay, tüm bunları yaparken en çok insanın çocukluk dönemindeki algılarından beslenir. Özellikle kısa filmlerindeki, zaman ve mekan kaymaları, gerçeküstü sıçramalar, imlemeler, soyutlamalar, mecazi tasvirler onun sinemasını Türkiye sinemasında daha önce görülmedik bir sinemasal anlatıma ulaştırır. Uluçay’ın filmlerinde çokça kullandığı, “gerilim, insanlığı her zaman meşgul etmiş olan birtakım başka soruları dırter ve düşünceyle dış dünya arasındaki ilişkiye dair o temel soruyu bulunduğu yerden çıkarır (Çiftçi, 2010, s. 58). Bunu yaparken yerel imgelerden faydalanır; yatır, mezarlık, duvardaki gölgeler, şahmeran, cin ve karanlıkta oynanan gölge oyunları gibi...

Temsilin temsil edenden ve yansıması olduğu gerçeklikten bağımsızlaşıp kontrolden çıkacağına dair bilindik korku, çoktan çözmüş olduğumuzu sandığımız birtakım soruları dirilttiği için tekinsizlik yüklüdür; yani iç dünyayla fiziksel dünyanın ilişkisinin nasıllığına dair soruyu yeniden canlandırır (Çiftçi, 2010, s. 58).

“Ölüm ve ötesi” olarak kavramlaştırılabilecek alana dair bir atıfla, Uluçay sinemasının bir meditasyon aracı gibi incelikle iş gördüğünü, seyircinin içsel duygu ve düşüncelerini dürttüğünü, bu yaklaşımın da yüceye sebep olduğunu iddia etmek bu sebeple mümkün gözükmemektedir. Yönetmen, tanımlaması oldukça güç tarifsiz bir alanda gezinirken aslında neredeyse her insan için, özellikle de çocukluk çağlarında çokça açığa çıkan bir korku duygusundan destek alır. Uluçay’ın özellikle *Optik Düşler* (1993) ve *İnci Deniz Dibinde* (1996) filmlerinde açığa çıkan deneysel ve sürrealist yaklaşımları, yoğun olarak kullandığı geleneksel ve dini motiflerle ortaya çıkardığı korku ve tedirginlik hissi, belki Türkiye’de daha önce örneğine rastlanmayan bir şekilde temsili bir anlatım biçimi üreterek, yüce sinemanın bir örneğini oluşturmuştur.

Türkiye sinemasında yüce üzerine araştırma yaparken zikredilebilecek bir diğer yönetmen, şüphesiz Nuri Bilge Ceylan’dır. Ceylan’ın sineması da sıkıntı, tefekkür ve huşu gibi kavramlar üzerinden irdelendiğinde yüce sinema örneği olarak ele alınabilmektedir. Bunun dışında daha yeni yönetmenlerin sinemasına da elbette değinilebilir. Ancak Türkiye sinemasında yüce kavramı üzerine fazlaca ürün ortaya

konmuş olduğu iddia edilemez gözükmektedir. Yine de “tekinsizlik” duygusunu pekiştiren, huşu, sıkıntı ya da insanın ruhsal katmanlarında gezinen filmleri bu bağlamda değerlendirmek mümkün olabilmektedir.

Sonuç olarak, bu bölümün gösterdiği bir şey, sinemada tarifsiz imajlar ve aşkın alanla ilgilen yönetmen sayısının hiç de az olmadığıdır. Ve hatta bu çalışmada ismi geçmeyen daha nice yönetmen ve filmde de bahsedilebilir. Özellikle Kiyarüstemi, Ozu, Angelopulos, Bela Tarr, Dreyer, Haneke ve hatta Majid Majidi sinemasının detaylarına bakıldığında, gündelik hayattaki imgeleri kullanarak sinemada yeni anlamlar üretmiş oldukları, insanın ruhsal katmanlarıyla ilgilendikleri ve tefekkür, huşu, sıkıntı gibi duygularla aşkın olanı çağrıştırmak için yüceye başvurdukları görülebilecektir. Abbas Kiyarüstemi bir röportajında: “Ben göstermeden anlatan bir sinema tipi oluşturmak istiyorum” (Sterritt, 2000) der. Esasen bahsi geçen yönetmenlerin çoğu, gösterdiklerinin dışında, anlamlar üretebilmeleri bakımından aynı amacı gütmüşlerdir.

Yüceyi ele alırken benzer ve ilişkili kavramları ayırt etmenin öneminden bahsedilmişti. Sık sık hatırlatıldığı gibi, yücenin aşkınla irtibatı sebebiyle çoğu zaman birbiriyle ilişkili ve yakın kavramlar olarak ele alınmıştır. Bu sebeple, başkalık deneyimini açığa çıkaran bir estetik biçim olarak yüce, aşkınlıkla özdeş değilse bile –değinilen filmler özelinde bakıldığında- ondan ayrı ele alınamayacağı da görülmüştür. Film tarihi kritikleri, genelde bu eğilimlere yönelik bir eleştiri ve küçümsemeyi benimserken, bu kavramları topyekûn ele alma gibi bir hataya da düşmektedirler (Pence, 2004, s. 43). Aksine aşkın ve yüce söz konusu olduğunda, yapılacak olan kavramsal bir basitleştirme hatası, bu yönelimler arasındaki karşıtlığı üretilip çoğaltma eğiliminde olacaktır. Bahsedilen yönetmenler ve sinemaları özelinde bakıldığında, yüce olanın mantıksal içerimleri ile aşkın benlik arzusu örtüşmektedir. Bir tür arayış ve çözümlenmemiş bir yükümlülük olarak kendisinin de ötesine işaret eden, kutsala dair sorular soran yapımlar, nihayetinde insanın teolojik arzusunun da bir dışı vurumu niteliğindedir.

Ele aldığımız filmler özelinde bakıldığında, bu yaklaşımın tercih edildiği görülebilir. Ayrıca film yapma süreçlerini, yönetmenin hayata bakışından ve düşüncelerinden ayrı ele almak pek de mümkün olmadığı görülmüştür. Sergey

Daney, “kötü yönetmenlerde hiç yokken, iyi yönetmenlerde birden çok, harika yönetmenlerde ise tek bir sinema görüşü vardır” der (Aktaran: Andrew, 2018, s. 23). Bir film, film yönetmeninin dünyayı algılama biçiminin, şeylere bakışının ve insana yaklaşımının bir yansımasıdır. Nihayetinde, sinemada yüce örnekleri ortaya koyan bu yönetmenlerin hepsi, yaşama ve insana dair sorular soran, tarifsiz imajların peşine düşmüş kişilerdir. Bu yönetmenler, algı ve düşünce boyutlarını arama ve bunlara değer verme alternatif geleneğini sinematik deneyimlerle sürdürmüşlerdir.



3. BÖLÜM: SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA YÜCE

Bu bölümün amacı, Semih Kaplanoğlu sinemasında yüce duygusunun ve yüce imajların kullanım biçimini detaylı bir şekilde ortaya koymak olacaktır. Ayrıca Türkiye sinemasında bir auteur yönetmen olan Kaplanoğlu'nun sinemasının genel özellikleri de netleştirilmeye çalışılacaktır. Birinci bölümde, güzel bir görüntünün huzursuz hissettirmesi ve insanı neredeyse korkutarak, tedirgin ederek, bunaltarak ve sıkıntı vererek büyülemesinden bahsedilerek, bu durumun yüceyi açığa çıkardığından bahsedilmiştir. Bu noktada, Semih Kaplanoğlu filmlerindeki, hikâyenin kendisi veya *yüce* duygusunu uyandıran imajların, ses, renk ya da kameranın konumlanması gibi sinematik unsurların yarattığı ürperme, huşu ya da tekinsizlik duygusunu anlamak adına yüce kavramı oldukça kullanışlı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde, Semih Kaplanoğlu sinemasındaki Yusuf Üçlemesi olarak ifade edilen *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010) ve *Buğday*(2017) filmlerindeki yüce imajların kullanımı incelenecektir. Bahsedilen filmlerdeki tematik ve biçimsel içerikleri göz önüne alınarak, yüceyle ilişkisi ortaya konacaktır. Temelde yönetmen sinemasında kullanılan yavaşlık, sıkıntı, huşu ve zamansallık hislerinin seyircide yüce etkisi oluşturduğu savunulacaktır.

3.1. Bir Auteur Yönetmen Olarak Kaplanoğlu

Sinema bu topraklara ulaştıktan hemen sonra, hızlı bir şekilde kabul görmüş ve sinema yapma pratiği de bu talebin bir karşılığı olarak zamanla oluşmaya başlamıştır. Sinema pratiği oldukça erken dönemlerde başlamış olsa da, özellikle piyasa koşulları yüzünden kendine ait özgün tarz oluşturan yönetmenlerin çıkışı

oldukça geç olmuştur.⁶ Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Ömer Kavur gibi sinemaya özgünlük katan yönetmenlerden bahsedilebilmekteyse de (Kaplan, 2003, s. 742), iddia edilebilir ki 1990'lı yıllara kadar sinematik anlatı araçlarını özgün bir açıdan kullanacak, piyasa koşulları da oluşmamıştır. 1980 sonrası sinemada yönetmenin ağırlığı artmış ve bu dönemde daha çok yönetmenin kendi sanat anlayışı çerçevesinde film yapması gündeme gelerek, ağırlık kazanmıştır. Ancak 1990'lı yıllarda, Türkiye sineması içinde yeni anlatı tarzları deneyen ve sinemada özgün bir dil oluşturmaya çalışan yeni nesil yönetmenlerin de ortaya çıkışını hazırlayan bir takım bütçe katkıları sağlanmaya başlanmıştır.

Özellikle 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren televizyonun sinemaya bir gösterim alanı sunması, ortak yapımlar, Kültür Bakanlığı desteği, Euroimages, video ve festival gibi olanaklar ile sinemacıların ticari kaygı taşımadan, kendilerini daha rahat ifade edebildikleri yapımlara imza attıkları görülmektedir. Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi isimler auteur/yazar yönetmen olarak kabul görmektedir (Uğur, 2017, s. 234). 2000'li yıllarda sinemasını ortaya koymaya başlayan Semih Kaplanoğlu'nun filmografisi şu şekildedir; *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010), *Buğday* (2017), *Bağlılık Aslı* (2019) ve son olarak da *Bağlılık Hasan* (2021).

Bu filmlerinden, ulusal ve uluslararası bağlamda pek çok ödül alan yönetmen, bugün kendine has bir anlatım dili oluşturmayı başarmış, auteur yönetmenlerden biri olarak kabul edilmektedir. Kaplanoğlu, kişisel üslubunu sinemasına yansıtabilen bir yönetmendir. Bu noktada, kendi inançlarından, biyografisinden ve sinemaya yaklaşımından istifade ederek, filmlerini

⁶ Türkiye'de sinemanın geç gelişmesini, elbette sadece sinema ve sinemacılarla ilişkilendirmek bu süreci oldukça sığ bir yaklaşıma hapsedmek olur. Sinema her toplumda olduğu gibi bu coğrafyada da ekonomik, politik ve askeri süreçlerden ayrı olarak ele alınamaz. Neredeyse her on yılda bir gerçekleşen askeri darbe ve muhtıraların, politik yasaklamalar ve sansürlerin, topluma yaşattığı ekonomik buhranların Türkiye sinemasındaki gelişimi sürekli olarak duraklattığı görmezden gelinemeyecek bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu gecikmeyi, yönetmenlerin piyasada ayakta kalabilmek adına taklitçi bir takım filmler yapmak durumunda da bırakmıştır. Bahsi geçen cümledeki maksat, var olan bu durumun tespitini yapmaktır.

gerçekleştirmektedir. Bir auteur yönetmen olarak söyleminin değişmeyen simasından, yaptığı soyutlamalardan, karakterlerin iç içeliğinden ve hikâyelerindeki katmanlarından beslendiğini iddia etmek mümkündür.

Bu noktada, üzerinde durulması gereken bir kavram olarak ‘auteur’ terimi ortaya çıkmaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi, sinema konusunda genel iki yaklaşımdan beslenildiği iddia edilebilir. Sinemanın ilk icadından bugüne sinemaya ticari bir güldürü ve eğlence (entertainment) aracı olarak yaklaşan sinema anlayışı ve sinemayı yedinci bir sanat dalı ve bir anlatı aracı olarak gören sinema yaklaşımı. Bu çalışmada ele alınan daha ziyade ikinci grubu oluşturmaktadır, bu yaklaşımı şöyle özetlemek mümkündür: “bir dert anlatmak üzerine temellendirmiş, kendine ait bir felsefesi olan, seyirciyi düşündürmeyi, rahatsız etmeyi amaçlayan, belli formüllere bağlı kalmadan yönetmenin kendine has üslubunu” (Balcı, 2019, s. 4) kullandığı yönetmenlerin sineması.

Modern sinemada teknolojinin gün be gün gelişmesi sayesinde yeni biçem denemelerinin imkânı artmıştır. Bu gelişmenin en önemli unsuru olarak, filmi yapanın yani yönetmenin bakış açısı sorgulanmaya başlanmıştır. “Bu açıdan bakıldığında, sinema tarihinde auteur kuram filmin sanatsal değeri üzerinde belirleyici olmuş ve sinemasal aktarımda filmin anlaşılmasında önemli bir faktör olarak kabul görmüştür” (Uğur, 2017, s. 228). Avrupa’da 1940’lar ve özellikle 1950’lerde üretilen filmlerin 1960 ve 1970’ler için önemli etkiler oluşturduğu görülecektir.

Özellikle de 2.Dünya Savaşı sonrası dönemde oldukça geride kalan ve Amerikan sineması ile yarışamayacağını fark eden Avrupa sineması, kendine has yeni bir sinema yaklaşımıyla film yapmaya başlar. İki büyük savaş, soykırım ve milyonlarca insanın ölümünün ardından yaşanan olaylar, Avrupalı ve Amerikalı bağımsız sinemacılarının ürettiği filmleri etkileyecek olan bu dönemin yolunu açar. Bu yeni yaklaşıma göre, “yönetmen bir edebiyatçının kalemini kullandığı özgürlükte kamerasını kullanmalıdır. Filmin sahibi (yönetmen) belli bir stili olan ve filmin tek sahibidir” (Uğur, 2017, s. 230). Bu noktada artık yönetmen sinemanın başat aktörüdür.

Yönetmenin karakterize ettiği kurgusal dünya, kullandığı imgeler, tasvir ettiği görüntü ve seçtiği oyunculara kadar her şey onun kendine ait bir sesi olmasını zorunlu kılar. Bu yaklaşıma göre, “yönetmen sinemasal süreçte tam anlamıyla bir auteur (yazar) figür olmalıdır” (Uğur, 2017, s. 230). Bu söylem sanat sineması söylemi içerisinde ortaya çıkar ve “sinemayı orta sınıf için çekici hale getirmek gibi bir görev”i ifade eder (Karadoğan, 2010, s. 2).

Özellikle Fransa’da savaş sonrası dönemde yaygınlaşan bu düşünce, önce sinema eleştirmeni olarak sonra da yönetmen olarak sinemada var olan, yeni nesil sinemacıların ürettiği bir fikirdir. Bu sinemacılar, Amerikan filmlerine ulaşmaya başladıktan hemen sonra, Amerikan sineması içinde kendine has teknik ve anlatı tarzı benimsemiş olan bir takım yönetmenlerin sinemalarını derinlemesine incelemeye başlarlar. “Bazı sanatçıların kendi öykülerini kendi dilleriyle farklı biçimde anlatmalarının sinemada mümkün olduğunu ve bunu başaran Amerikalı yönetmenler bulunduğunu ileri sürerler. Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles gibi yönetmenler onlara incelemek için iyi birer malzeme olur” (Esen, 2015, s. 13).

“Auteur kuram ilk olarak Fransız Yeni Dalga akımı çerçevesinde kurulan ‘*Cahiers du Cinema*’ adlı dergide Astruc’un etrafında toplanan yönetmen ve eleştirmenler grubu tarafından kullanılır. Dergide, özellikle Amerikan Sineması’nı yakından takip eden ve Hollywood yönetmenlerini izleyen eleştirmen ve yönetmenler Andre Bazin’den etkilenerek kendi anlatım yöntemlerini keşfederler. “Yaratıcı Yönetmenler” (*politique des auteurs*) olarak adlandırılan bu grup kendi kişisel tarzlarını ve anlatım biçimlerini ortaya koyar” (Uğur, 2017, s. 229).

Önce sinema eleştirmenliği daha sonra da yönetmenlik alanında çalışan François Truffaut, Pierre Kast, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer ve Claude Chabrol gibi isimler auteur yönetmen yaklaşımının örneklerini vermeye başlarlar. Peter Wollen’ın da ifade ettiği gibi, “*Politique des Auteurs*” Andrew Sarris’in verdiği adla -auteur kuramı- ‘*Sinema Defterlerinde*’ [*Cahiers du Cinema*] yazdıkları yazılarla dergiyi dünyanın önde gelen sinema dergisi yapan eleştirmenler grubunca geliştirildi” (Wollen, 2017, s. 68). Bunun ardından kuramın kendisi geniş bir kitle

tarafından kabul gördü. Pek çok yönetmene uyarlanabilir duruma geldi, farklı bağlam ve içerikleri kendine has yöntemlerle üretmeye başlayan yönetmenlerin ortaya çıkışını kolaylaştırdı. Esasen, “auteur kuramı kendini yönetmenin filmin ana yazarı olduğu düşüncesiyle sınırlamaz. Bir deşifre etme operasyonuna girilerek daha önce hiçbir yerde görülmemiş yazar adları çıkararak” (Wollen, 2017, s. 69) önem kazanır. Bu ön kabul ile sinemaya yaklaşan yeni yönetmenler, sinema alanı içinde daha özgün ve var olan konvansiyonel anlatı tarzının dışında bir anlatı ortaya konabileceğini gösteren ilk sinema örneklerini vermeye başladılar.

Sinema eleştirmenlerinin, filmleri değerlendirmek için başvurduğu bu kuram, yönetmeni filmin tek sahibi olarak görmektedir. Bu noktadan sonra “özgüllük arayışından nihayetinde vazgeçen sinema “anti-sinematografik” olduğu düşünülen biçimler sayesinde” olgunlaşmaya başlayacaktır (Andrew, 2018, s. 119). “Auteur film eleştirisi yaklaşımında amaç, bir filmin yaratılmasında en büyük sorumluluğu taşıyan ve kendi imzasını filme atan bir kimse olarak yönetmeni teşhis etmektir” (Özden, 2000, s. 108).

Sinemada ortaya konan anlam arayışı da, film ile yönetmen arasında ciddi bir bağ kurmayı zorunlu hale getirmiştir. Martin Heidegger, " sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser de, sanatçının kaynağıdır" der (Heidegger, 2007, s. 9). “Buna göre bir film, senaryo aşamasından çekim ve sonrası olmak üzere bütünüyle yönetmenin kişisel üslubunu yansıtmalıdır” (Uğur, 2017, s. 228). Yönetmenin kendi filmiyle olan ilişkisi bir noktada yönetmenin, sinemaya bakışının ve hatta dünyaya bakışının sonucu olarak görülmeye başlanır.

“Üslup sonsuz döngüde kendini tekrar etme niyetindeymiş izlenimini uyandırdığında, bilinmedik bir güç perdeyi yırtıp geçmek ve ötesine geçerek vücut bulacağı daha ileri bir gerçeklik katmanına mahal vermek için ortaya çıkabilir. ...Bu katmanlar, modern sinemada genellikle, Deleuze’ün dediği gibi, ‘ayırt edilemez bir şekilde’ bir diğerinin sanal imgesi olarak bir arada var olur” (Andrew, 2018, s. 92).

Bu sanal imgeyi sinemada oluşturmak ‘auteur sineması’ olarak da ifadesini bulan sinema yaklaşımının temelini oluşturmuştur. Auteur yönetmenler, kendi bakış açılarını tüm sinema yapım süreçlerine dâhil ederek, filmlerindeki çerçeveden

söyleme kadar, kendine özgü bir dünya kurarlar, bunu da filmlerine yansıtırlar (Atam, 2015 , s. 11). Semih Kaplanoğlu da, ürettiği filmlere, kendi karakterini, dünya görüşünü, biyografisini ve arayışlarını yansıtmayı başarması bakımından bir auteur yönetmen olarak kabul edilmektedir.

Kaplanoğlu, filmlerinde sürekli aynı “öz”ün peşinde olmuştur. Bu öz, sonradan maneviyatla derinleşmesinin dışında değişmeyecektir. Onun aradığı ev/geçmiş yaratılışa kadar dayanan varlığın geçmişidir. Sinemasında ilk filminden son filmine kadar uzayan bu arayış ve bunun filmlerine, benzer hatta aynı şekilde yansması onu auteur yapan en önemli özelliğidir. Bu arayış onun sinemasında uzun planlar, kameranın göz hizasındaki yüksekliği, karakterlerin çerçeve dışı bakışları, sonsuzluk algısı oluşturan kadraj dışı mekân ve zaman kullanımı, müziğin yerini alan doğanın sesleri, gerçek dünyayla iç içe geçen bir rüya alemi olarak devamlılık kazanır. Bu yüzden Kaplanoğlu’nun imzası, bu arayışta saklıdır. Dolayısıyla yaptığı ve yapacağı her filmde bir buluş ve kavuşmadan öte, yolculuk vardır (Toydemir, 2018, s. 103).

Filmlerine yönetmen, senarist ve yapımcı olarak imza atan Kaplanoğlu, filmlerinin üretim sürecinin neredeyse her aşamasında yer almaktadır. Hem filmleri üretirken sağladığı katılım hem de filmlerde oluşturduğu özgünlük açısından yönetmenin kendine ait bir sinema anlatısı oluşturduğundan bahsedilebilmektedir. Kullandığı uzun ve durağan planlar, minimuma indirgenmiş kamera hareketleri, teknik ve dramatik yapıdaki doğallık, müzik yerine kullanılan doğal ses montajı gibi yaklaşımları üzerinden iddia edilebilir ki, insanın iç çelişkilerini, buhranlarını ve arayışlarını sinemada ustalıkla dile getirmektedir.

Yönetmenin sineması, bir tekinsizlik üzerine kurulmuş gibidir. Filmlerinde oldukça göze çarpan bir diğer unsur, mekân konusudur. “Ev” imgesi üzerinde de duran yönetmen, insanın belleğindeki nostaljik bir mekan olarak bunu da sıkça kullanır. Eve dönüş teması da bu noktada önemlidir. Çünkü “göçebeliğimiz bir ev, kimlik, varlık ve dil arayışımızla paralel işleyecektir” (Pay, 2010, s. 13). Dünyada insanın bir göçebe olduğuna inanan Kaplanoğlu’nun kahramanları birer tiptlemeden çok, insanın silüetleri gibidir. Bu açıdan kurduğu mekânlarla kahramanlarının girdiği ilişki çoğu zaman organik değildir. Kahramanlarının mekânlar üzerinde bir misafir gibi tedirgin oluşu göze çarpar. Bir diğer husus, zaman olgusudur. Yönetmenin

filmlerindeki zaman, sıçramalar halinde olan sinematik bir zaman dilimi değildir. Neredeyse gerçektir, zamanın gerçek akışında olduğu gibi durağan ve yavaş işler. Bu yavaşlık beraberinde bir sıkıntıyı ve tefekkürü zorlamaktadır. Zaman iç içe geçirilmiş gibidir, bu noktada gündelik hayattaki zaman algısında bozulmalara yol açarak, onu manipüle etmez Kaplanoğlu.

Yönetmenin filmlerinde, 'rüya' unsuru da oldukça önemli bir yerde durarak hikâyelerinde çokça başvurduğu durumlardan biri olarak öne çıkar. Gerçek olanla rüya olanın ayırt edilmesini sağlayan sahneler arasındaki geçişler, bir takım kesmelerle gerçekleştirilir. Kaplanoğlu'nun filmlerinde, mucizevi olanla gündelik olan yan yana bir hal alır. Rüya, gerçek-üstü, mucize ve tarifsiz imajlar insanın ötekisi olarak yaşamının birer parçasıdır. Ayrık bir yerde değildirler. Çoğu zaman, insanın dünyayla kurduğu bu tekinsiz hissi pekiştirmeyi sağlamaktadırlar. Bu açıdan yönetmenin karakterleri de değişen boyutlarda birbirlerinin simasına bürünmeleriyle, adeta kahramanların birer silüet halinde varlık göstermeleri gibi pek çok sembolik anlatım ile varlık gösterirler. Bu şekilde Kaplanoğlu filmlerine kendi imzasını ve kendi inancını katmaktadır. Dolayısıyla bir auteur yönetmen olarak, film atmosferine etki eden kendi biyografik hikâyesi de önem kazanmaktadır. Bu nedenle filmlerinin analizine geçmeden evvel, yönetmenin biyografisine de değinmek gerekir. Böylece yönetmenin biyografisinin filmlerine nasıl etki ettiği gözlemlenmiş olacaktır.

3.2. Yönetmenin Biyografisi

Semih Kaplanoğlu 1963 yılında İzmir'de dünyaya gelir. Babası bir doktor, annesi ise bir ev hanımıdır. Çocukluğu Karşıyaka'da geçer. Bu dönemine en fazla etki eden isimlerden biri de babaannesidir. Buca'da yaşayan babaannesine sık sık ziyarette bulunan Kaplanoğlu, babaannesinden sık sık otobüsle gittiği hac yolculuklarındaki maceraları dinler, onun bin bir çeşit gerçek-üstü hikâye ve menkıbelerini dinlediği zamanlarda henüz çocuktur. Babaannesinin evliya hikâyelerinden etkilendiği kadar, babaannesinin arkadaşı olan Süreyya Nine'den de etkilendiğini ifade eder. Süreyya Nine, bir karga ile arkadaşlık yapan yaşlı bir kadındır (Şirin, 2010, s. 25-26). Yönetmen için çocukluğu, mucizeler ve gündelik hayatın iç içe olduğu bir dönemi teşkil eder. Efsanevi menkıbeler ve evliyaların yanında, babaannesinin ona kattığı bir başka şey daha olur, o da hac hikâyelerine

eşlik eden yolculuk hikâyeleri... Bol bol yolculuk hikayesi dinleyen Kaplanoğlu'nun bu dönemi modern yaşamla, geleneksel hayatın kesiştiği bir dönem olur.

İlköğretim, ortaokul ve liseyi İzmir'de okur. Küçük yaşlarda ailesiyle birlikte sık sık sinemaya giderek ilk sinema deneyimini de burada gerçekleştirir (Şirin, 2010, s. 34). Lise yıllarında babasının tavsiye etmesi üzerine, Fransız Kültür Merkezi'ne gitmeye başlar ve burada seyir deneyimine devam eder. Öte yandan şiir ve edebiyata ilgisi de bulunmaktadır. Kaplanoğlu bu durumu şu şekilde ifade eder: “Şiirle sinema arasında çok sıkı bağlar vardır zaten. Pasolini, Bertolucci, Antonioni, Fellini, bunların hepsi şiirle haşır neşir olmuş yönetmenler... Şiir bizim kültürümüzün bence en önemli damarı olduğu için şiirle sinema arasında irtibat kurmamız gerektiğini düşünüyorum (Şirin, 2010, s. 61-62). Yunus Emre'yi ayrı bir yerde gören yönetmen, onun şiirlerinde “çok az unsurla çok derin bir mana” oluşturmalarının önemine değinir. Sinemayla şiiri bu anlamda birbiriyle örtüştürmektedir: “şiir nasıl gündelik konuşma diline karşı bir hamleyse, sinema da her şeyin görselleştiği, televizyondan internete kadar her şeyin algılandığı bu çağda, görüntünün majör diline karşı çıkabilir; onu kırabilir” (Şirin, 2010, s. 62).

1980 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Televizyon bölümü sınavlarına girer. 1984'te mezun olur ve İstanbul'a yerleşir. İstanbul'da uzun süre reklam şirketlerinde metin yazarlığı yapar. Kaplanoğlu, bu yıllarda çeşitli gazete ve dergilerde plastik sanatlar ve de sinema hakkında makaleler yazmıştır. 2000'lere kadar ise, Radikal gazetesinde '*Karşılaşmalar*' adlı köşede yazıları çıkar. İlk filmi *Herkes Kendi Evinde*'yi 2001 yılında yapan Semih Kaplanoğlu, 2005 yılında *Meleğin Düşüşü*'nü çeker. Ve Yusuf Üçlemesi olarak bilinen, 2007'de *Yumurta*, 2008'de *Süt*, 2010'da da *Bal* filmlerinin çekimini tamamlar. Her üç filmi de, yerli ve uluslararası seyirci tarafından sevilir ve takdir edilir, pek çok festivalde ödül alır. Bunların ardından, çekimleri beş yıl süren Kaplanoğlu'nun son filmi *Buğday* filmi de 2017 yılında tamamlanır. Bu filmi de Tokyo Film Festivali'nde En İyi Film ödülü almaya hak kazanır. Ardından film yapmaya devam eden yönetmenin, *Bağlılık Aslı* (2019) ve son olarak da *Bağlılık Hasan* (2021) filmleri vizyona girmiştir.

Daha önce de bahsedildiği gibi, Kaplanoğlu filmleri sinemadaki realist gerçekçiliğe rağmen, sinemada büyümlü bir alan oluşturan bir sinema türü ortaya koymaktadır. Kaplanoğlu'nun sinemasında açığa çıkan bazı imaj ve görüntüler, çoğu zaman hem aşkın hem de yüce etkileşimi içermektedir. Yönetmenin filmlerinde yüce ve aşkın gibi temalar işlenirken, kamerasını konumlandığı yer, kullandığı renk, ses miksajı ve kurgu tekniği de bir o kadar önem kazanmaktadır.

“Anlamları gizemli kılma, biçemle oyun oynamanın çekiciliğini katar. Zira eşsiz ve yüce (sublime) olmak yeterli değildir, buna kurnazlığı da katmak gerekir. Çünkü gerçeği ancak olduğu gibi verebilirseniz onu baştan çıkarabilirsiniz. Modernleşmenin bize unutturduğu budur. Çünkü nesne gücünü kendisine yapılan eklemelerden değil, eksiltmelerden ya da soyutlamalardan almaktadır” (Baudrillard, 2002).

Esasında Semih Kaplanoğlu sinemasını Jean Baudrillard'ın bahsini ettiğı bu çekiciliğı katan bir sinema türü olarak görmek de mümkündür. Kaplanoğlu sineması anlamlı bir dünyayı yüce imgeler aracılığıyla sorgulamakta ve estetik bir illüzyon yitimine sebep olmaktadır. Bu noktada ifade edilebilir ki, kullandığı sinematik araçlara hâkimiyeti sonucunda sinemada soyut düşüncüyü oluşturabildiğı, insanın zihinsel aktivitelerini ve tefekkürü açığa çıkarabildiğini görmek mümkündür. Bunu yaparken de kendi biyografisinden destek almaktadır. Bu açıdan, Yusuf Üçlemesi ve *Buğday* filmlerine odaklanılacaktır. Bu çalışmada, diğer filmlerine değil de bu dört filme odaklanılmasının sebebi, yönetmenin diğer filmlerindense bu dört filmde yüce ve aşkın imajların daha çok karşılık bulduğu ve daha yoğun bir şekilde işlendiğı kanaatidir. Bahsi geçen filmlerdeki; anlamlar, suretler ve karşılaşmalar, filmlerin yüce kavramı kapsamında ele alınmasıyla, kritik edilecektir.

3.3. Yusuf Üçlemesi: Belirsizlik, Tekinsizlik, Sıkıntı

Yönetmenin Yusuf Üçlemesi diye adlandırılan üç ayrı filmi (*Yumurta, Süt, Bal*), kendi içinde bütünlük arz eder. Tematik, biçimsel ve hikâye örüntüsü olarak da devamlılığı olan bu filmler, anlatıdaki tekinsizliğin, belirsizlik duygusunun ve sıkıntı hissiyatının işlenişi bakımından yüce sinemasına örnek sunabilecek nitelikte gözükmektedir. Yönetmen abartısız bir şekilde hikâyelerini perdeye aktarma ve

gündelik hayatın olağan akışı içindeki bir takım olaylara vurgu yapma gibi doğal bir yöntem izler. Neredeyse, bu tefekkür halinin kendisi seyirci üzerinde yüce bir his bırakmaktadır. Kaplanoğlu, bir film senaryosuna çalışırken, Yusuf karakterini oluşturmaya başlar. Yusuf ismi aynı zamanda Kaplanoğlu'nun dedesinin adıdır (Şirin, 2010, s. 20). Senaryonun bir kısmı ortaya çıktıktan sonra, filmi bir üçlemeye çevirme fikri doğar. Yusuf isimli karakterin, çocukluğunu, ergenliğini ve yetişkin dönemlerini ele alacağı üç ayrı senaryo böylece ortaya çıkmış olur.

3.3.1. Yumurta Filminde Yüce (2007)

Yusuf Üçlemesi'nin ilk filmi *Yumurta*(2007)'dir. Yukarıda bahsedildiği gibi üç filmin de, ana karakteri Yusuf'tur. Yusuf bu filmde, gençliğinden beri şiirle ilgilenmiş, birkaç şiiri basılmış, kitap yazmış ve buna rağmen artık şairlik hevesleri solmuş, yetişkin bir adam olarak seyircinin karşısındadır. Yaşadığı bu tür olayların Yusuf'u etkilediği, mizacına etki ettiği görülebilmektedir, mesafeli ve soğuk bir adamdır Yusuf. Sanki solgun bir siluet olarak seyircinin karşısındadır.

Yusuf annesinin ölüm haberi üzerine, memleketi olan Tire'ye giderek, yıllardır uğramadığı aile evine döner. Memleketine dönmesiyle, eskiye ait tüm bir belleğiyle kaçınılmaz bir karşılaşma yaşayacaktır. Annesi ile birlikte yaşayan Ayla ile ve memleketlisi olan tanıdıkları ile bir süre vakit geçirir. Hikâye genel olarak Yusuf'un memleketi olan Tire'den belli sebeplerden bir türlü ayrılamayışı ile devam eder. Bu açıdan Yusuf'un hikâyesindeki katmanlar birer birer açılmadan evvel, onu gözlemlemek oldukça zordur.



Resim 1: “Yusuf’un annesinin ölümünden sonra evine döndüğü sahne.”

Yumurta’da Yusuf’un ölümle karşılaşması bu şekilde olur. Yusuf daha filmin başından itibaren annesinin ölüm haberini alarak, ölüm fikriyle yüzleşmek zorunda kalır. Daha ziyade ölüm hayatına bir şekilde dokunmuştur. Bu noktada Burke’e dönerek bir olguyu hatırlatmak mümkündür. Burke, Milton’un ölüm tasvirlerinin hayranlık verici olduğundan bahseder. Ve Milton’un tasvirini şöyle betimler: “bu tasvirde her şey son derece karanlık, belirsiz, karmaşık, korkunç ve yücedir.” (Burke, 2008, s. 63). Kaplanoğlu da Uygur Şirin’e verdiği röportajda, ölüm üzerine düşüncelerinin bir sonucu olarak, filmin ölümle başladığını ifade eder:

“Öyle bir çağda yaşıyoruz ki ölüm yasaklanmış durumda. Uzun zamandır evinde ölmüş bir insan görmedim, duymadım. Herkes hastanede ölüyor. En azından büyük şehirlerde böyle. Evde ölsen bile morga, oradan da cenazeye... Halbuki çocukluktan hatırladığım, ölümler evde bekletilirdi, bir gece kalırdı, başında dua okunur, konuşulur... Evin içinde ölüyle birlikte durmak başka deneyime ve ölümle ilgili düşünmemize yol açardı. Şimdi hayat ölümü yasakladı” (Şirin, 2010, s. 124).

Filmin ilk plan-sekansında, yaşlı kadının ağır aksak yürüyüşü kadının ölümüne gidişinin bir metaforudur. Ölüm olgusu dışında, perdeye yansıyan puslu hava, kullanılan doğal ses ve ortam görüntüsü, seyircide tekinsizliği teşvik eder. Bu görüntünün ardından ele alınacak anlardan bir diğeri, annesinin cenaze merasiminden sonra yeşillik bir yerde uyuyakalan Yusuf’un rüya sahnesidir. Rüyasında Yusuf’un

elinde tuttuğu yumurtanın kırılmasının hemen ardından, gelen kuş görüntüleri ve kuşların ürpertici sesleri ile uyandığı anlaşılan Yusuf'un hissettiği o korku ya da kaygı, yüce duygusunun tetikleyici unsurlarından birini teşkil eder. Ses ve görüntü ele ele vererek bu duyguyu seyirciye de yükler. Bu sahnede gerçekleşen kuşların acı çığlıkları ile seyirci, ses miksajı bakımından oldukça ileri seviyede bir deneyim yaşar. Yusuf'un rüyasından sıçrayarak uyanmasına sebep olan kuşların sesleri, seyircide ürperti ve korku üreterek yüceyi açığa çıkarmaktadır.

Yine rüya olgusuyla birlikte verilen kuyuda kalma planında olduğu gibi, kapalı alanda kalma duygusunun oluşturduğu klostrofobi bu noktada yüce duyguyu pekiştirmiştir. Yönetmen sık sık, sinemasında ışık ve renklerle oynar. Genel olarak canlı renkler ve doğal ışıktan oluşan filmi, kuyuda bu kaygıya eşlik eden bir şekilde kararır. Yine benzer şekilde Ayla ile Yusuf bir akşam evde oturmuş, sohbet ederler bu esnada elektrik aniden gider, etraf karanlığa boğulur.

Durağan bir atmosferde normalin dışına çıkışın bir başka örneğini teşkil eder bu. Kullanılan ses miksajı ve ışık yoksunluğu ikna edici derecede gerçektir. Sigorta atmıştır. Karanlıkta kalan filmin karakterleri, mum ışığında birer gölgeye ve siluete dönüşür. Siyah beyaz siluetler kameraya yansırken, Kaplanoğlu gölge ve ışıkla ustaca oynayarak, bir nevi gölge oyunlarının hatırlatıcısı olur. Ahmet Uluçay sinemasının da çokça tercih ettiği gibi, mum ışığında ya da el lambasıyla devam eden planlarda görüleceği üzere karakterlerin siluetlere dönüştüğu izlenimi devam eder.



Resim 2: "Ayla'nın elinde tuttuğu mumla karanlık odaya geliş sahnesi."

“Bütün genel yoksunlar azametlidir çünkü hepsi de korkunçtur; boşluk, karanlık, yalnızlık ve sessizlik” (Burke, 2008, s. 74). Işıktan yoksun olmak bu sebeple yüceyi çağrıştırmaktadır. Kaplanoğlu, tüm bunlardan destek almaktadır. Örneğin, Yusuf annesinden yadigâr kalan kutuya karanlık bir ortamda bakar, arkasında sokak köpeklerinin havlamaları ve tekinsiz gece sesleri vardır. Doğal bir atmosfer üzerine kurulmuş bu sahnede yine tekinsizliğin, yücenin tetikleyici unsuru olduğu görülebilmektedir. Yusuf’un hazırlanıp, bir türlü İstanbul’a dönemeyişi örneğinde ise, bu durum içsel bir sıkıntıyı tetikler. Bu açıdan film, “gitmeye niyetli kişinin bir eve sığamamasının hikâyesi olmanın ötesinde, kaçmanın zaferindense kalmanın sıkıntısının ve hatta bu sıkıntının kabul edilebilirliğinin öyküsü haline” gelmiştir (Erdoğan S. , 2007, s. 87).

Son olarak, belki de *Yumurta* filminin en fazla yüce duyguyu tetiklediği sahnelerden birisi olarak gösterilebilecek sahne, Yusuf'un İstanbul'a dönmeye karar verdikten sonra saptığı tali bir yol üzerinde yaşadığı deneyimin aktarıldığı sahnedir. Gün batmaktadır, Yusuf bir çobanın koyun sürüsüne doğru istemsiz bir şekilde biraz hayran, biraz huşu içinde bakmaktadır. Yusuf, gün batımı, yeşillik alan ve koyunlar, bir dinginliği getirirken, aniden gelen bir hırıltı sesi ve iri bir kangal köpeğinin Yusuf'un üzerine atlaması ile hem Yusuf hem seyirci irkilmeye eşlik eden yüce bir duyguyla karşılaşır. Genelin dışına çıkılan sahnelerden bir diğeridir.



Resim 3: "Yusuf'un gözünden gökyüzüne bakış sahnesi."

Ardından verilen planda, bulutların arasında belli belirsiz görünen Ay puslu ve ihtişamlı bir obje olarak verilmektedir. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi, "boyutun muazzamlığı yücenin etkili bir nedenidir" (Burke, 2008, s. 75). Ay'ın kendisi de, muazzam boyutları olması bakımından, bu korku ve ürpermeye yüce bir etki katmıştır. Gece yine burada belirsizliğin kendisi olarak var olur. Köpekten korkan Yusuf, kımıldamadan yatar. Yusuf'un karanlık silueti, köpek ve uzaktan gelen koyunların çan sesleriyle, korkmuş olan Yusuf'un tüm duyguları seyirciye de hissettirilir. O korku karşısında ağlamaya başlayan Yusuf, ilk defa gerçekçi bir

duyguyla seyircinin karşısında çıplak bırakılır. “Korku, içinde acı ve endişe olduğu için gerçek acıya benzer bir biçimde etki eder” (Burke, 2008, s. 61). Tıpkı yücenin insanda bıraktığı o belli belirsiz duygunun açığa çıkmasında olduğu gibi, seyircide bir azamet bırakmaktadır.



Resim 4: "Yusuf'un köpeğin yanında tedirgin bir şekilde beklediği sahne."

Bu filmde yönetmenin istediği şey, “bazen hikâyeyi olduğu gibi anlatmaktan kaçınmak, hatta kimi zaman da anlatmaktan kaçınmak” şeklindedir. Bu noktada “eksilteli anlatının” güçlü örneklerinden biri olarak ele alınmıştır (Pay, 2010, s. 41). “Belirsizlik duygusu çoğu zaman, herhangi bir şeyi korkunç hale getirmek konusunda etkin olarak kullanılabilir” (Burke, 2008, s. 62). Gece de tüm belirsizlikleri bünyesinde barındırması bakımından, bu kavramla çokça ilişkili olarak seyircinin karşısına çokça çıkarılmıştır. Her türlü tehlike durumuna işaret edebilen gece, soyut ve somut korkular doğurmakta mahirdir. Bu korkularla insanın arasındaki mesafe duygusu ise, yücenin bizzat tetikleyicisidir. Sonuç olarak, Kaplanoğlu'nun *Yumurta* filminde kurduğu evren, seyirciye sunduğu perspektif, beraberinde bir sıkıntı ve *belirsizlik* duygusundan beslenmiştir.

3.3.2. *Süt* Filminde Yüce (2008)

Semih Kaplanoğlu'nun yüce kapsamında değerlendirilmesi gereken diğer filmi de *Süt* (2008)'tür. Kaplanoğlu'nun *tekinsizlik* temasını bu üç film arasında belki en fazla işlediği filmidir. Film bir kadının ağaca asılmak suretiyle ağzından çıkarılan yılan sahnesi ile başlar. Burke'un hatırlattığı gibi, "büyük olmamalarına rağmen insanda yüce düşünceyi uyandırabilen birçok hayvan vardır, çünkü bunlar dehşet veren nesnelerdir". Bu noktada yılanları bu duruma örnek olarak gösterir (Burke, 2008, s. 61). Yılanla açılış yapmak suretiyle, *Süt* filmi aslında yüce bir çağrışımla başlangıcını yapar. Burada tüm metaforları ve gerçek hayattaki benzer korkuları besler yönetmen.



Resim 5: "Ağaca ters olarak bağlanan kadının ağzından yılanın çıktığı sahne."

Üçlemenin bu filmi, karakterin genç olduğu dönemlere dair bir anlatı kurmaktadır. Kitap okumayı, daktilo ile şiir yazmayı, dergilere şiirlerini yollamayı seven genç bir delikanlıdır burada Yusuf. Öte yandan annesi ile geçim derdine düşmüştür. Pazarcılık ve sütçülük yapmaktadır. Yusuf 'taşra sıkıntısı'⁷ olarak

⁷ Nurdan Gürbilek'in tanımıyla; "Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamış olanların, kendi içlerinde bir şeyin

özetlenebilecek bir durumun içindedir. Bulunduğu koşulları aşmak ister ancak içinde bulunduğu şartlara sıkışıp kalmıştır. Çok sosyal bir genç değildir ancak değer verdiği maden işçisi bir arkadaşıyla ortak bir nokta buluşmuştur, şiir yazmak. Bu sırada uzun zamandır dul olan annesi de içinde bulunduğu durumdan çok memnun değildir ve bir süre sonra evlenme niyeti ortaya çıkar. Askere de bir sağlık durumundan ötürü gidemeyeceği anlaşılan Yusuf, hayal kırıklığı içindedir. Bu noktadan sonra annesinden ayrı ve bağımsız bir hayat kurmaya adım atacaktır.



Resim 6: "Yusuf'un annesinin bir yandan dalgın bir yandan seyir halinde olduğu sahne."

Üçlemenin bu filminde de ışığın oldukça etkin bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bahçedeki ışık, ay ışığı, karanlık gecede araçların ışığı gibi pek çok şeyden istifade edilmiştir. Bununla uyumlu olarak filmde genel olarak, belli belirsiz bir karanlığın arasından sıyrılıp gelen bir ışık kullanımı hâkimdir. Yine gölgelerin de bu filmde çokça yer edindiği görülür. Örneğin, Yusuf'un karanlığın içinden evini gözetlediği planda da ışık yoksunluğu etkin bir araç olarak kullanılmaktadır. Yine Yusuf'un bahçedeki sokak lambasının ışığının altında beklediği ve sonra karanlığın içine doğru kaybolduğu plan yüce bir etkiyi barındırmaktadır.

daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı" (Gürbilek, 1995, s. 49).



Resim 7: "Yusuf'un evinin önündeki sokak lambasının loş ışığının gösterildiği sahne."

Sinemada yüce bir an oluşturmak için en fazla kullanılan araçlardan biri, görüntü ve sesin ortak kullanımıdır. *Süt* filminin de, bu etkiyi net bir şekilde oluşturduğu planlardan bir diğeri, Yusuf'un sokak lambasına taş atarak kırdığı sahnedir. Sokak lambasının kırılması ile oluşturulan ses miksajı oldukça etkileyici bir deneyim oluştururken, bir anda ürpertici bir karanlığa boğulur beyaz perde. Bilindiği gibi, yüce için güçlü bir etki asıl olandır. Çünkü "güçlü bir etki olmadan hiçbir şey yüce olamaz" (Burke, 2008, s. 83). Bir başka plan da, Yusuf gece eve geldiğinde bir yılının evinde gezindiğini fark eder. Ancak bu durum karşısında oldukça kayıtsızdır. Yılan yine yüceliği tetiklemek için seyircinin karşısındadır. Yusuf'un kayıtsızlığı tüm bu tekinsizliğin dozunu arttırmaktadır. Bu anlamda filmin evreninde, gündüz içsel sıkıntıları tetiklerken, gece tekinsizlikleri içerisinde barındıran bir unsur olarak verilmektedir.

Bu filmde "sakat bir modernliğin ve öteki olmanın sıkıntıları, filmde hayatın dışında kalmanın ve görünür olmamanın getirdiği bunalıyla birleşir" (Saydam, 2010, s. 49) Filmde güçlü bir hissiyat bırakan ve genel rutinin dışına çıkılan çok fazla sahne yoktur. Ancak hikâyenin genel örüntüsü içinde seyirciye sürekli duyumsatılan yoğun bir bunalma ve tekinsizlik hissi hâkimdir. Doğal ses kullanımı, uzun sekanslar, karakterlerin kendi dünyalarına dışarıdan bakışı gibi pek çok şeyin bir sonucu olarak, yaşattığı içsel hezeyanlar ve ruhsal daralmalar ayyuka çıkar. Yusuf'un yetişkinliğe

geçerken yaşadığı aidiyet bunalımını, yönetmen sinematik araçları kullanmak suretiyle pek çok çağrışımında bulunarak anlatır. Karakterlerin duyguları açık seçik verilmez seyirciye, sadece hissettirilir. Göstermek üzere yapılmış filmlerden bu noktada ayrılır Kaplanoğlu filmleri, her şeyin açıkça görüleceği filmlerden biri değildir *Süt*. Çünkü onun sinemasında “gösterilen hiçbir zaman yeterli değildir” (Bonitzer, 2007, s. 12). Bir nevi tefekküre davet çıkarılır. Çünkü o yönetmene göre şu demektir: “Bu çerçevenin dışı da var. Görmediğimiz, göstermediğimiz bir yer var. Tıpkı hayatımızda, dünyamızda olduğu gibi” (Şirin, 2010, s. 189).

Süt’ün son plan sekansı da bu noktada etkileyici bir örnek olarak verilebilir. Yusuf, görmediği bir şey olduğu düşünülen şeye karşı bakmaya başlar; kameraya. Kameraya bakışı, karakterin bilinemez imajlarla kurduğu direkt ilişkiye de bir gönderme yapmaktadır. Kamera onu izlerken, Yusuf’un onu görmediğine dair seyircideki algıyı bir anda kıran sahnede, seyircide bilinmeze ait bir alan açılır. İnsanın kendi ötesinde bir alan olduğuna yönelik bir çağrışımı bünyesinde barındırır bu sahne.

3.3.3. *Bal* Filminde Yüce (2010)

Bal filmi üçlemenin son filmidir. Kaplanoğlu özellikle bu filminde oldukça panoramik ve pastoral görüntüler kullanır. Uzun ve zamansallık ağırlıklı çekimlerin bir içsel sıkıntıyı beslediği ve bunun da yüce duygusunu açığa çıkaran etmenlerden biri olduğu görülebilir. Film, Yusuf’un çocukluk çağını anlatmaktadır. İlkokula henüz başlamış olan Yusuf, kekemeliği olan bir çocuktur. Bu sebeple içine kapanıktır. Sınıfta bir türlü istediği gibi okuyamayan Yusuf’un öğretmeni de, çocuğun bu yalnızlığını pekiştirecek şekilde duyarsız davranmaktadır. Yusuf’un sınıf arkadaşları birer birer okumaya geçerken, o git gide okuldan uzaklaşmaktadır.

Bu sırada onu anlayan ve rahatça konuşabildiği tek kişi ise babası Yakup’tur. Babası doğanın bir temsili gibidir, doğayla girdiği ilişkide baba belirleyendir. Doğayı sevmesinin sebebi de babanın ilgilendiği iş dolayısıyla. Zaman zaman ağaçlardaki arı kovanlarından bal toplayan babasının peşine takılarak ona işlerinde yardımcı olur. Annesi ile irtibatı zayıf olan Yusuf, annesi tarafından

yeterince anlaşılamamış bir çocuktur. Babası bir gün Yusuf'u geride bırakarak yine bal toplamaya gider. Yusuf bu durum karşısında tedirgindir. Babasını bekleyişi esnasında endişesi git gide artar. Bu endişesinde de haklıdır çünkü babası bal toplarken, ağaçtan düşüp ölür. Bunu daha önce rüyasında gören Yusuf, haberi duyunca babasını bulmak için ormana kaçar. Cenin pozisyonunda uyuyan Yusuf, bir başka rüya daha görür. Bu rüya onun bu ölümü mecburi kabullenışıdır.



Resim 8: "Ağaç dalının çatırdaması ile birlikte Yakup'un kameraya/seyirciye/bilinmeze baktığı sahne."

Bal filminin açılış sahnesi, babanın (Yakup) ölmeden evvel yaşadığı kısacık ana odaklanır. Ölüm teması, yine yüceliğin bir hatırlatıcı aynı zamanda insanın aşkın olanla irtibatını kurmak için kullanılır. Aynı zamanda, Süt'teki son sahnede olduğu gibi, Yakup'un kameraya bakışı, bilinemez alanlara ilişkin yapılan bir atfa benzemektedir. Bu sahnede, doğanın olabildiğince yeşilliği, güzelliğinin ardından verilen doğanın öteki yüzüyle de yüceyi canlandırmayı başarır. Sükûnet ve huzur beklerken, insanı şok eden bir karşılaşma yaşatır. Yakup'un iple asılı kalmasına odaklanan kamera, yaşamla ölüm arasında kalmış olmanın getirdiği o korkuyu ustalıklı kullanmıştır. Yusuf ağaç dalı kırılmaya başlarken kameraya doğru bakmaya başlar, seyirciye doğru, bilinmeze doğru bu bakış oldukça etkilidir. Kullandığı gerçekçi ses tasarımının da bu duyguyu pekiştirdiği ifade edilebilir. Ağacın

çatırdama sesleri oldukça gerçek bir deneyim sunar seyirciye. Nihayetinde yüce bir tutkunun ortaya çıkması için, sadece gözlere değil, seslere de ihtiyaç vardır. Tıpkı Süt'teki giriş sahnesinde olduğu gibi, kullandığı imajlar bakımından yüce çağrışımlarla başlar Bal.



Resim 9: "Karanlığın içindeki köye dışarıdan bakılan sahne."

Filmde sık sık yıldızlar, dağlar, ağaçlar, nehir, gökyüzü, ay ve vahşi bir kuş gibi doğal yüceyi uyandıran imajların kullanıldığı görülebilmektedir. Yine sabah ezanı sesinin duyulduğu sahnede, yağmur, karanlık gökyüzü ve uzaktan görünen puslu bir köy görseli tekinsizliği tek başına üretebilme kapasitesine sahiptir. Özellikle ezan sesi gibi, gecenin içinden gelen ve sessizliğe karşı dikkate değer bir karşı duruş sergileyen sesin varlığı bunu uyandırmaktadır. "Ses çoğu zaman tek başına etkilemeye, eylemsizleştirmeye ve dehşete düşürmeye yeterlidir" (Burke, 2008, s. 86). Bu da filmde tercih edilen seslerin ve bazen sessizliklerin azameti ile yüceyi yakınlaştırdığı düşüncesini arttırmaktadır.



Resim 10: "Yusuf'un ormanda bal toplayan babasına yardım edişi."

Yine Yusuf'un öğretmeni karşısındaki hali ve duygularını ifade edemeyişi etkileyici bir unsur olarak seyirci karşısına çıkarılır. Ödevini yapmayan Yusuf'un, Hamdi'nin defteri ile kendi defterini yer değiştirmesi üzerine öğretmenin Hamdi'nin kulağına asıldığı sahne oldukça çarpıcıdır. Bu bastırılmış duygular ve çocukların masum çaresizliği seyircideki içsel sıkıntıyı artıran bir etki oluşturur. Beraberinde gelen planlarda görülen Yusuf'un sınıfın içinden bahçedeki çocukları gözetlediği cam kenarındaki sahne de bu bastırılmış duyguyu vermesi bakımından önemlidir. Sıkıntı burada bir türlü dile gelmeyen, hep yeterince ifade edilememiş bir duygu halini alır.



Resim 11: "Yusuf'un rüya sahnesi."

Yusuf'un rüyası mı, gerçekten yaşadığı bir olay mı yoksa sadece belleğinde beliren bir takım imgeler mi olduğu bilinmeyen sahnelerden biri de, bir hocaya çocuğun kekemeliğinin aşılması için götürülmesi sahnesinin devamında yaşanır. Hoca, Nas Suresi'ni okur ve ardından çocuk evi dolaşmaya başlar. Genel olarak durağan olan kamera hareketlenir ve Yusuf'u takip eder. Ve Yusuf bir anda başka bir mekâna geçerek, anne ve babasının oturduğu kahvaltı masasına oturur. Çocuk orada bu dolaşım normalmiş gibi, "günaydın" der. Bu sahnenin kendisi, var olan tedirginliği ve belirsizliği artırır. Rüveyı birebir yansıtmak suretiyle oldukça büyüsel bir duruma işaret eder yönetmen. Filmde gerçek-üstü anlatım sunan bu kısımda, filmin normal akışı içinde bir çatlak oluşturur. Yönetmenin filmdeki genel olağanı aşan bir şekilde akışa müdahale etmesi bu noktada yüce etkiler barındırır.



Resim 12: "Yusuf'un su kovaşının içindeki Ay'ı gördüğü sahne.

Filmin aşkın duyumsamaları yoğun olarak kullandığı sahnelerden biri de, büyükannede toplanan kadınların Miraç gecesinden bahsettikleri sahne olmalıdır. İslam inancında önemli bir noktada durmaktadır. Oldukça mucizevi olan bir durum olarak aktarılan Miraç olayı, Hz.Muhammed'in uykusu esnasında gerçekleştirildiği vahyolunur. Miraç bir yükselmedir, bir yolculuktur, bir uyanıştır ancak uykuyla ilişkilendirilmiştir.

Yusuf'un bu anlatının ardından bahçeye çıkıp, su kovaşında gördüğü Ay'a bakması ve Ay'ın sudaki yansımalarını önce tutmaya çalışıp, ardından kafasını suya sokması pek çok açıdan bu çalışmanın fikrini desteklemektedir. Çocuğun Ay'a ulaşmasını bu şekilde gerçekleştirmektedir. Kaplanoğlu, yine yüce bir imajla karşılaşmayı tarifsiz alanın hudutlarını belirlemek için kullanmaktadır. Bir nevi gündelik yaşamdaki aşkınlığı duyumsatmak için yüceyle karşılaşmadaki duygulardan beslenmektedir. Karanlığın peşinden gelen pastoral evin görüntüsü, köyün görüntüsü ve sisler içindeki yaylanın görüntüsü de doğayla iç içe bir çocukluk resmederken, yücenin etkilerini kullanmaktadır.

Son sahnede ise, çocuğun karanlık ormana sığınması, bir ağacın köklerine yaslanmış şekilde uyuyor olması da, hem yüksek bir içsel sıkıntı ve hem de tekinsizlik oluşturur. Yine de insanın yüce imajlarla girdiği ilişkinin azameti hatırlatılarak, çocukluk çağındaki bu masumiyete de bir atıf yapılıyor. Yönetmen bunu şu şekilde ifade ediyor:

"Çocukların Allah'a çok yakın olduklarını düşünüyorum. ...Bal'da da öyle bir his var çocuğun içinde. Bu duygunun ortaya çıkmasında doğanın da etkisi var. İnsan korunaklı bir evde kozmik olan her şeyden kopuk olarak yaşarken gücünün her şeye yetebileceğini zannedebilir, oysa doğada olmak acziyetimizi ortaya çıkarır" (Şirin, 2010, s. 184-185).

Bu noktada yönetmenin bilinçli kullandığı kozmik ve azametli objeler, açıkça yüceyi açığa çıkarmaktadır. Yönetmen bu yüceyi kimi zaman kutsala, kimi

zaman gerçek-üstü alana, kimi zaman tarifsiz imajlara vurgu yapmak için kullanmıştır.

Bu noktada hatırlanması gereken şeylerden biri de, üçlemede kullanılan imgelere yüklenilen farklı anlamlardır. “İmgeye sürekli aynı anlamı yüklemek yerine, her filmde farklı objelere farklı anlamlar yükleyerek de izleyicinin anlam dünyasında sonsuzluk düşüncesi oluşturmaya çalışır Kaplanoğlu” (Toydemir, 2018, s. 63). Birbirine dönüşen suretler de bu şekilde ele alınabilir. İlk filmde annenin kendisi olan yaşlı kadın, ikinci filmde anneye kondüktörün evlilik amacını açan tanıdık kadındır ya da *Süt* filminde ağzından yılan çıkarılan kadın, *Bal* filminde anne olarak seyircinin karşısındadır. Dolayısıyla, filmlerde silüetler birer birer silinip kaybolurken, pek çok özellikleriyle “insan” temasına odaklanılmış gözükür. Bu imgelerin değişmesi, karakterlerin silüetlere bürünmesi de aşkın bir temayı hatırlatmak maksadı içerir. *Bal* filmindeki, filmin durağanlığı dünyadaki zaman kaybını yansıtırken, insanın gündelik hayattaki anlam eksikliğini de yansıtır. Bu noktada, seyirciye içsel sıkıntı verdiği gibi, zamansal sıkıntı da verir. Tüm bu duygular yüceyi beslemektedir.



Resim 13: "Yusuf'un ormana, babasını bulmaya koştuğu sahne."

Kant'a göre, ufukta sıralanan dağların yüceliğinde ya da gökyüzündeki yıldızların sonsuzluğunun içinde bizi sarsan şey, anlatı yeteneğimizi aşar, insan kendini tehlike, güvensizlik içinde hisseder. İnsan doğanın büyüklüğü karşısında ezilir. Ve buna rağmen bir yükseliş hisseder (Heimsoeth, 2007, s. 175-176). İddia edilebilir ki bu üç filmde yönetmen yüce karşılaşmaları kullanırken bu yükselişe yol

açmıştır. Yönetmen, yüceyi aşkın olanı duyumsatmak için araçsallaştırmıştır. Kaplanoğlu sinemada bu hissiyatı şöyle özetler:

“O’nun varlığını hissettiğimiz her an hakikate yaklaşıyoruz. Film yaparken ister istemez bu konuda bir pozisyon alırız; ya insanı sadece insandan ibaret bir hayat içinde kurgularız ya da insanın hakikatini, kozmik olanla bağını hissettiririz. “Bağını hissettirmek” diyorum çünkü hakikati bütünüyle algılatmak, ortaya sermek mümkün değil. Ancak bazı ipuçlarını, hisleri, izlenimleri paylaşabiliriz. Hepimiz aynı ruhtan üflenmişsek bizi birbirimize bağlayan ortak bir şey var demektir” (Şirin, 2010, s. 206-207).

3.4. Buğday Filminde Yüce (2017)

“...benim hiç yolculuk düşleri görmediğimi söyledin, diye yanıtladı Tüccar. İyi bir Müslüman için beşinci şart bir yolculuk yapmaktır” (Coelho, 1998, s. 65).

Bu tez kapsamında ele alınacak son film, bir yolculuk filmi olan *Buğday*’dır. Yolda olma hali ve yolculuk antik çağdan itibaren masallardan, mitlere kadar dünya edebiyatının en çok işlenen konuları arasındadır. *İlyada* ve *Odesa* destanında anlatılan yol hikâyesinde olduğu gibi, yolculuk çoğu zaman içsel bir gerçekliktir. Çocuk kitaplarında dahi bu yolculuk ve değişim konu edinilir. *Alice Harikalar Diyarı* kitabı bu anlamda düşsel bir yolculuğun, en bilinen örneklerinden biri olarak sayılabilir. Yine dünya edebiyatının en önemli eserlerinden biri olan *Don Kişot*’ta, başkahramanın deneysel dünyanın hapseden duvarlarına karşı büyük başkaldırısı (Berger, 2012, s. 110) bir yolculuk anlatımı ile okuyucuya aktarılır.

Yine son dönem edebi eserlerin en güçlü örneklerinden biri olan *Simyacı* da, bir yolculuk anlatısıdır. Simya hayalleriyle, İspanya’dan kalkıp Mısır Piramitlerine doğru yola düşen Santiago’nun efsunlu ve felsefi öyküsü okura aktarılır. İslam literatüründe de, İsra Suresi’nde geçen ve miraç olarak bilinen durum –ki *Bal* filminde de bu anlatıya atıf yapılmıştır- kelime anlamı olarak ‘gece yolculuğu’ anlamına gelmektedir. Bu yükseliş, efsunlu ve bilinemez alanlara dair bir yolculuk

olarak ele alınmıştır. Dante'nin *İlahi Komedya*'sı da İslam geleneğindeki bu miraç yolculuğundan esinler taşımak suretiyle benzer anlatılar kurmaktadır.

Kısacası, söylene, masal, kıssa, destan, şiir, öykü, roman, tragedya ve bugün sinema pek çok açıdan duyular üstü anlatıyı beslemiş ve yeşertmiştir. Sinemada da, edebi eserlerde olduğu gibi yol hikâyeleri oldukça tercih edilen bir yöntemdir. Tarkovski'nin *Stalker*'ından, Ferroukhi'nin *Le Grand Voyage*'ına kadar pek çok filmde içe tesir eden bir yolculuk hali mevcuttur. Sinemada veya edebiyatta yolda olma hali, sadece mekânsal bir değişimi değil, iç tecrübelerin de gelişimini ve devinimini izah etmek için başvurulmuş bir yöntemdir. Bu bağlamda değerlendirilecek olursa, Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* filmi de içsel bir yolculuk anlatısıdır (Atlas, 2017, s. 8).

Yolculuk esnasında başkahraman dönüşümsel bir süreci tamamlarken, seyirciye de bu tefekkür çağrısı yinelenir. Böylece seyirci, sanki bir ibadette olduğu gibi, ulaşamaz, mantık ve duyular üstü olan bir şeyi tecrübe etmiş olacaktır. Tıpkı yücenin uyandırılması esnasında olduğu gibi... Bu noktada sinematik araçları etkin olarak kullanan yönetmenin bu filmi, içsel bir yolculukla aşkınlığa ulaştırırken, teknolojik yüceye başvurmaktadır.

Buğday filmi, Kaplanoğlu'nun yapım maliyeti en yüksek çalışmasıdır. Filmin görsel efektleri de oldukça başarılıdır. *Buğday* siyah beyaz fonda çekilmiştir. Türk sineması içinde oldukça yenilikçi bir tarz ortaya koyan yönetmenin bu filmi, biçim bakımından Türk sinemasında da ayrıcalıklı bir yerde durmaktadır. *Buğday* filminde maneviyatın ve aşkın altının çizilmesi için, ihtişamlı objeler kullanmak suretiyle teknolojik yücenin kullanıldığı görülmektedir.

Teknolojik yüce, doğayı zapt eden teknolojik güçlerin karşısında insan zihninin açığa çıkardığı etkilenme ve şok hissidir. Bu yolla insan yapımı ihtişamlı ve güçlü teknolojik nesneler kullanarak, doğanın insanlara olan itaati çağrıştırılmaktadır (Jackson, 2016, s. 21-22). Doğadaki azametli objelerin yüceliği, *Buğday*'da karmaşık makinelerin, gökdelenlerin, metropollerin, gelişmiş laboratuvarların yüce deneyimi haline gelmiştir. Kısacası yönetmenin diğer filmlerinde sık sık karşılaşılan dağların, kuşların, ağaçların yüceliğinin yerini, burada teknolojinin kendisi almıştır.

Teknolojik yüceyi tetikleyen bariz objeler, bilgisayar tabanlı uçan cihazlar, manyetik sınır duvarları, bilgisayar sistemleri, karmaşık makineler vb. olarak özetlenebilir.

Yönetmen, teknolojik yüceyi kullanırken öte yandan yine oldukça simgesel alanlara temas etmektedir. Kur'an'ı Kerim'deki kıssaya atıf yapan filmdeki Erol ve Cemil yolculuğu, halk arasında Hızır ve Musa kıssası olarak bilinen anlatıdan beslenmiştir. Bu açıdan "simge, yaşadığı gerçeklikleri görünmeyen boyutlarıyla ve içyüzüyle kavramak" (Yalsızuçanlar, 2007, s. 200) adına kullanılmıştır. Film yakın bir gelecekte olduğu düşünülen bir evrende gerçekleşir. Ölü ve verimsizleşen topraklar ve ileri düzeyde gelişmiş şehirler olarak iki yönlü kurgulanan filmin evreni, distopik bir anlatı yapısından beslenmektedir. Kurduğu ileri dünya tasviri oldukça ikna edici bir evren oluşturmuştur. "Kamera hareketlerindeki dinginlik, uzun planlar ve abartısız oyunculuk gibi imzası niteliğindeki sinemasal özelliklerini *Buğday*'da da devam ettiren Kaplanoğlu, sinemasına hâkim olan manevi derinliği de yine bu sayede kurar" (Toydemir, 2018, s. 82). *Buğday* filmi görüntüdeki estetiğiyle ve kurgu anlayışıyla oldukça özgün bir film olarak seyircinin karşısına çıkar. Kaplanoğlu, 'inançlı gerçekçi' (Pence, 2004, s. 55) sinema dilini bu filmine de yansıtmıştır.



Resim 14: "Ölü topraklarla, gelişmiş şehirler arasındaki manyetik duvarlara dışarıdan bakış."

İki türlü mekândan oluşan filmde kentler, birkaç büyük şirket tarafından yönetilmektedir. Şirketler her anlamda insana ve doğaya hâkim olma isteğinde olan

yapıyı teşkil eder. Çocuklar üzerinde genetik deneyler yapan bilim insanları olduğu gibi, tarımsal unsurları geliştirmek için testler yapan bilim insanlarının varlığı da vurgulanır. Verimsiz ve ölü toprakların bir sonucu olarak, şehirlere mülteci akınları olur. Seçkin elitlerin bir takım testler sonucunda sadece uygun buldukları insanları şehirlere aldıkları bir toplum yapısından bahsedilir. İleri gelişmiş şehirlerle, “ölü topraklar” arasında manyetik bir takım duvarların varlığının altı çizilir. Bu alan, içinden geçmeye çalışan insanlar için oldukça ölümcül olmaktadır. Sınır duvarlarının sıkı sıkıya koruduğu şehirlerin içinde ise durum çok da iyi değildir. Tüm bu gelişmişliğin aksine, genetiği değiştirilmiş gıdaların bir sonucu olarak gıdanın üretilebilirliği ve verimliliği azalmıştır. İnsanın genetiğiyle oynadığı tohum da bunlardan biridir ve sürdürülebilirliği kaybolmuştur.

Kent yaşamı rasyonalitenin ve aklın ön plana geçmesine sebep olmuştur. Gıda ihtiyacını karşılamak noktasında sıkıntılar baş gösteren kentte, sokaklar da kaos içerisindedir. Tohumun ve gıdanın sürdürülebilirliği sağlanmazsa yaşanan terör atmosferi daha da büyüyecektir. Büyük şirketlerden birinde genetik mühendis olan Erol’un arayışı da buna dayanır. Erol araştırmalarında, daha önce bir şirket çalışanı olan Cemil Akman’ın “M parçacığı” olarak ifade edilen bir maddenin varlığıyla ilgili tez yazdığını fark eder. Cemil, bu sebeple işten çıkarılmıştır. Ve uzun zamandır ondan kimse haber almamıştır. Erol, Cemil’i bulmak üzere yola koyulur. Bu maddenin buğdayla olan ilişkisini ve buğdayın eskisi gibi sürdürülebilir hale nasıl getirilebileceğini öğrenmek istemektedir. “Tarkovski, *Stalker*’daki bilim adamının “arzularından korkan biri” olduğunu söylemiştir. Modern bir filmde boy gösteren Dostoyevski’nin kahramanlarından biridir sanki. İyilik ile kötülüğün, çağdaşlık ile gericiliğin, kabul ile inkârın bir sentezidir adeta” (Ahmedi, 2011, s. 216). Erol da böyledir. Bu noktada filmin hikâye aktarımı *Stalker* ile paralellikler kurar.



Resim 15:" Erol'un, Cemil Akman'ın tezinin savunmasını seyrettiği sahne."

Erol yaptığı bir takım araştırmaların ardından, Cemil'in ölü topraklar denen bölgede olduğunu öğrenecektir. Erol'un araştırması esnasında, Cemil Akman'ın tezinin savunmasını dinlediği sahne teknolojik yüce objeler taşıması bakımından önemli sahnelerden biridir. Erol, Cemil'in videosunu bir cam üzerinde seyretmektedir, camın arka kısmı tüm saydamlığıyla bol ışıklı bir metropol hayatı sunar. Erol videoyu dinlerken, balkona çıkar ve bu ışıklı metropolü seyretmeye başlar. Burada metropol hayatının kendisi, teknolojik yüceyi hatırlatan imajlardan biri olarak ele alınmıştır.

Daha sonra gizlice, ürpertici ve tehlikeli boyutlardaki sınır duvarlarını aşırp "öteki tarafa" geçen Erol, Cemil'i bulur. Cemil, Erol'a bilgi verme konusunda isteksiz davranınca Erol onun peşine takılır. Bu noktadan sonra Erol, Cemil ile birlikte yol almaya devam eder. Bu yolculuk yukarıda da bahsedildiği gibi, içsel bir dönüşümün başlangıcı olacaktır. Nihayetinde bir şirket elemanı olarak buğdayın sürdürülebilirliği noktasında bir arayış için yola çıkan Erol, Cemil sayesinde aşkın bir yolculuğa çıkmış olacaktır. Görünen ve görünmeyen alanların altının kalın harflerle çizildiği bu yolculukta bir takım mucizevi olaylara rastlanır. Film buğdayla ilişkiliymiş gibi dursa da, temel olarak Erol'un keşfi ve yönelişi merkezi bir amaç olarak ortaya konmaktadır. Esasında Erol'un kendi görevlerini temsil eden yapıyı sorguladığı, son derece etik bir kriz ve kendini arama sorunsalının içine düşmesi durumu anlatılmaktadır.



Resim 16: "Erol'un Cemil'i ararken, şehrin içinde dolandığı sahne."

İnsanlık, üretim ve tüketim araçlarını açgözlüce kullanmasının bir sonucu olarak buğdayı mahvetmiştir. Erol bu yüzden buğdayın özünü aramaktadır. Buğday en temel ihtiyaçlarından biridir, insan yaşamının sürdürülebilir olması için de buğdayın sürdürülebilirliğine ihtiyaç duyulmaktadır. Nihayetinde de insanın kendisinin bozup, yozlaştırdığı bu dünyayı, yine deneysel bilginin kurtarmasını bekleyen bir bilim adamı olarak Erol, gerçek kurtuluşun insanın kendi içinde başlaması gerektiğini idrak etmeye başlar. Oysa toprak temiz olmadan buğday sürdürülebilir olmayacaktır. Tıpkı insan ve dünya arasındaki ilişkide olduğu gibi...

İnsan temiz ve mümeyyiz bir akıl ve gönülle doğaya yaklaşmadıkça, doğayı sürekli saldırgan ve savurgan bir şekilde tükettikçe doğa ona yeterince cömert davranmayacaktır. İnsanın özünde yaşanan bozulma, dünyayı da direkt olarak etkilemektedir. Bu çağrışım, temiz toprağı bir dergâhta bulmak suretiyle, insanın bir takım zararlardan dönmesinin, yeniden maneviyatla mümkün olabileceği üzerinde durmaktadır. Tarkovski'nin filmlerinde olduğu gibi: "İnsanın maneviyata dönmesinin yollarından biri de, onun kendine bakışıdır. İnsan ya teknolojik ilerleme veya farklı maddi gelişmişliklerin kısıracındaki tüketim çılgını bir hayata sorgusuz sualsiz teslim olacak ya da manevi sorumluluklarını kabul edeceği bir hayata dönmenin yollarını arayacaktır" (Ahmedi, 2011, s. 229).

Yönetmen, görsel anlatımın hudutlarını bu şekilde belirlerken, teknolojik yücenin imkânlarından sonuna kadar yararlanır. Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesinde sürekli tetiklenen merak duygusu, burada ayyuka çıkar. Bu merak duygusu *Buğday* filminde yüce duygusunu kışkırtmanın kendisi haline dönüşür. Filmin açılış sekansı bu anlamıyla bu merakı tetikler niteliktedir. Bir sürü çocuk arasından seçilen bir kız çocuğu, bir kadın tarafından laboratuvar ortamı olduğu düşünülen bir yere doğru götürülür. Bu sahne ile açılışın yapılması ile Kaplanoğlu, filme dair ilk merak duygusunu seyircide uyandırmayı başarmıştır.

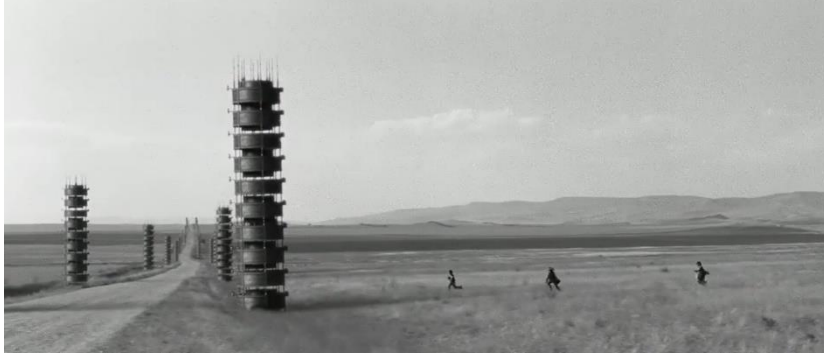
Uygun bulunmayan insanların, sınırın dışına çıkarıldığı yerde askerlerin insanların hemen üzerinde ve ellerinde silahlarıyla sınır bekçiliği yaptığı görülür. Sahne açıldıkça uzaktaki uzay üssüne benzer analizlerin yapıldığı o yapı gözükmeye

başlar. Yapının ihtişamlı boyutu yüce duygusunu üretebilecek etkenlerden biriyken, hemen ardından gelen sahnede karnına bağladığı oyuncak tavşanı ile seyirciye doğru derin ve umutsuz bir bakış atan çocuk ekrana yansır. O masum bakışları ile kameraya dönük bir şekilde uzaktaki ihtişamlı yapıyı seyreden çocuk, esasında seyirciye yönelik, bu sahnelerin benzerlerini çağrıştıran bir unsur haline dönüşür. Pek çok açıdan bu sahne yüceyi uyandıran sahnelerden biri olarak görülebilir.



Resim 17: "Mülteci bir kız çocuğunun sınırdan kabul edilmemesinin ardından, sınırın öte tarafındaki ihtişamlı objelere baktığı sahne."

Çocuğun bakışları yapıdan uzaklaştıkça, kamera sınıra sırtını dönerek, geriye doğru giden insan topluluklarına doğru geniş bir plana geçer. Bu noktada, bu mültecilerden genç bir erkek çocuk hızla manyetik sınır duvarlarına doğru koşmaya başlar. Peşinden onu durdurmak için koşan iki kişi daha plana girer. Ona durması için bağırsalar da, çocuk durmaz ve sınır duvarının içinde alevden bir topa dönüşür. Rahatsız edici ses miksajının da bu gerginliği arttırdığı kamera kayma hareketine devam eder ve ileride engin dağlar gözüktür, birazdan buğday tarlasının içinde ilerlemeye başlayan kamera dinginliği seyirciye iletme konusunda yine sestten destek alır. Buğday tarlası doğası gereği bir huzuru çağrıştırmalıyken, çelişkili bir biçimde burada tekinsizliğin boyutunu arttırmaktadır. Dağlar ve engin buğday tarlası doğal yücenin hatırlatıcısı iken, bu azametli insan yapımı nesneler teknolojik yüce olarak kullanılmaktadır. Yine iki azametli gri duvardan oluşan bir yapının önünde duran Erol'un olduğu sahnede bu noktada seyircide benzer hisleri açığa çıkarmaktadır.



Resim 18: "Mülteci genç bir çocuğun manyetik sınır duvarlarına doğru koştuğu sahne."

“İnsanın mükemmel bir tohum yaratamayacağını ve yapılan üretimin genetik kaosa neden olacağını” çok önceden iddia eden Cemil’in peşine düşen Erol’un, Cemil’in kızıyla karşılaştığı sahnede bu açıdan teknolojik yüceye başvurulmuş sahnelerden biridir. Cemil’in buğday tarlasında cenin pozisyonunda uyuduğu plan da doğal yüceyi uyandırması bakımından önemlidir. Erol’un şehrin öteki tarafına gizlice geçerek, insan yapımı büyük ve ihtişamlı uçan nesnelerden kaçtığı sahnede de teknolojik yücenin insanda bıraktığı duygu kullanılmıştır. Erol’un verimsiz topraklarda süregelen salgınlar sonucunda, çadırlarında ölmüş olan insanlara rastladığı sahnede yerde çamura bulanmış olan oyuncak tavşan, filmin henüz başında gösterilen kız çocuğunun kucagında tuttuğunun aynısıdır. Bu noktada basit bir hissiyatın doğurduğu bu duygunun açığa çıkardığı yine sıkıntı ve bunaltı olur. Makinevari bir cihazın rahatsız edici sesinin duyulduğu bu sahne, ses miksajının da etkisiyle tekinsizliği tetiklemeye devam eder.



Resim 19: "İçinde bulunan herkesin salgından ölmüş olduğu anlaşılan bir kamptaki, yerdeki oyuncığa odaklanıldığı sahne."

İleriki sahnede, karanlık gecede sınırı birlikte geçtikleri başka bir adamla yol alan Erol'un karşısında tüm heybetiyle uzanan dağları görmek mümkündür. Bu anlamıyla bu azametli yüce obje, tekinsizlik atmosferine katkıda bulunmaya devam eder. Erol'un Cemil'i bulurken yine rüya yoluyla bulmuş olması da Kaplanoğlu sinemasındaki rüya vurgularının devamı niteliğindedir. Ardından Erol'un Cemil'le yolculuğa başlamasının hemen ardından gelen insan yapımı uçan cisimler tekrar teknolojik yüce olarak seyircinin karşısına çıkarılır.

Kaplanoğlu'nun *Yumurta* ve *Bal*'da kullandığı gölge ve mum ışığı yansımalarının farklı biçimi burada da kullanılır. Erol, Cemil ile birlikte çıktığı yolculukta bir mekânda dinlenmek üzere durur. Ortada yanan bir ateş vardır, insanlar etrafında ısınmak için toplanmışlardır. Erol onlardan biraz daha geride, duvara yaslanmış olarak ortamı incelemektedir. Bu noktada ışığın ve gölgenin oyunu omzunu aşır duvara yansımaktadır. Işığın benzer kullanımları bakımından film diğer filmlerle benzerlikler taşımaktadır. Alevin sesi karanlıkta yankılanır. Onca teknolojik ve elektronik araca rağmen duyumsattığı şey yücenin hissiyatıdır. Yönetmenin, sesin, rengin, eserin, teknolojik yapıların ortaya çıkardığı tüm deneyimleri yüce çağrışımlar barındırmaktadır. Çünkü Tanrı aşkıdır, içkin dünyanın nesneleri onu ancak anımsatır. Bu sebeple, insan ilahi olanı, Pence'in değimiyle tarifsiz olanı direkt temsil edemese de, belli çağrışımlarla o alanı tasvir edebilmektedir.

Erol'un çıktığı bu yolculuk, bilinmeze yönelik bir atıftır. Erol, bir bilim adamı olarak her şeyin kanıtlanabilir ve ölçülebilir olan dünyasından çıkıp, yol boyunca hiçbir şey bilgisi dahilinde olmayan bir ümmiye dönüşmüştür. Tasarlanabilir denklemin dışındadır, yüce çağrışımın ise içindedir. Dergah'ta buldukları temiz toprak kurtuluşun kendisidir. Bu vesile ile Kaplanoğlu, hakikatin özünü arayan bir adamın başkahraman olduğu bu yol filmiyle insanlığın bilmekle olan o kadim mücadelesine bir göndermede bulunur. Öze dönüşe, varoluşa dönüşe, kutsala dönüşe atıf yapar. Karınca yuvası teması ile de bir yandan doğal yüceyi beslerken, öte yandan insanın topraktan geldiği gerçeğine bir göndermede bulunur. İnsanın toprağa yönelik muhtaçlığına vurgu yapar. Sinemada insanın tarifsiz

yönelik sınırlarını anlatmayı denerken, bir teknik olarak yüceye de sık sık başvurur. Ve ortaya çıkan yüce duygudan esinlenerek, aşkın bir yolculuk gerçekleştirir. Bu yönüyle, özgün bir filmidir *Buğday*.

Filmdeki bir başka rüya sekansı da bu sahnenin devamında gerçekleşir. Erol'un alev almış bir ağacın yanında durduğu sahne pek çok çağrışımı içinde barındırır. İnsanın yıkıcılığının, doğanın nesnelere karşı vurdumduymazlığının mecazi anlatımını sunan sahne, tekinsizlik hissini tekrar tekrar açığa çıkararak hem seyirciye hem Erol'a yüce karşılaşmalar yaşatmaktadır. Bu noktada hem ses miksajı hem de filmin rengi tekinsiz ve belirsiz atmosferi etkin bir şekilde ortaya çıkaran iki faktördür. "Kaplanoğlu, siyahın beyaz üzerindeki yaratıcılığını, yani tek bir Varlık'ın hiçlikte bıraktığı lekeleri göstermek ister gibidir" (Çalışkan, 2017, s. 13).



Resim 20: "Erol'un yanan ağaçla konuşma sahnesi."

Cemil ile Erol yolculukları esnasında, peş peşe pek çok tarifsiz olay yaşarken, Erol'un bu meşakkatli yolculuğu ona görünenin ardındaki bilinmez alanlara dair aşkın bir duyumsama tarif etmektedir. Bir bilim adamı olarak Erol, evrenin bilgisinin sadece deneysel bilgi olmadığına kanaat getirmeye başlar. Bu noktada, "nefes mi buğday mı" sorusu seyircinin karşısına tekrar çıkartılır. Bu noktada "buğdaydan kasıt; manyetik duvarlarla çevrili, köhnemiş ama "aşırı teknolojik" hayatın ta kendisidir. Ve bilim insanlarının ürettiği "M parçacığı"ndan mahrum olan sentetik buğday" olabilmektedir (Andı, 2017, s. 84).

En sonunda bir dergâha varan karakterler, temiz toprakla buluşur. Bu adeta işaret edilen özün, kutsalla ilişkisine de bir vurgu yapmaktadır. Filmde aşkın çağrışımın en net olduğu sahnelerden bir diğeri de, yanan ağaçla Erol'un konuştuğu sahnedir. Bu noktada bütün semavi dinlerin peygamberlerinin önemseydiği bir isim olan Hz. Musa'ya atıfta bulunmaktadır. Bu Erol'un tamamıyla dünyevi olandan, gerçeküstü alana dair yolculuğunun da bariz bir göstergesidir. Nihayetinde final sahnesinde de buğday ve nefis arasındaki mücadele sona ererken, İbnü'l-Arabi'nin ifadesiyle; “doğa âlemi de, farklı aynalardaki tek bir suret” haline dönüşür (2016: 76). Doğa üzerinden yüce ve tarifsiz imajlarla karşılaşan Erol, bir karınca yuvası ile aradığı manaya ulaşmıştır. Bu noktada, yönetmen aşkın duyumsamalar yoluyla yüceliği tekrar tekrar ortaya çıkarmaktadır.

Buğday filmi, manevi filmleri bir reçeteye tabi tutan yaygın bir eğilimin aksine, tarifsizle ilgilenen filmlerin farklı yöntem ve *janrlara* açık olduğunu göstermesi bakımından oldukça önem taşımaktadır. *Buğday*, seküler olmayan manevi arayışları, teknolojik yüceyi kullanarak sınırlandırılmaz hale getirmiş, distopik bir gelecek anlatısıyla bir kalıba sığdırılmaz kılmıştır. Bu itibarla, iddia edilebilir ki yönetmen zor ve belirsiz eserler karşısında kendini yansıtmaya ve biçimlendirmeye olanak sağlayan eğilimlere sahiptir. Yeni ve uzlaşmaz yöntemlerle çekilen bu film, kendi kendini kanıtlayan bir biçimcilikten fersah fersah uzaktır.

SONUÇ

İnsanlık tarihi boyunca gerçeklik ve gerçek-üstücülük, bilinen veya bilinemez (uncertain) imajlar her daim tartışılan konulardan biri olmuştur. Ancak iddia edilebilir ki, insan artık, “gerçekliğe sürekli gerçeklik katarak, gerçeği biriktirerek doğrudan simülasyona yani kendisine kusursuz bir şekilde benzeyen ve gerçekliğin en kusursuz aşamasına ulaşmış olana doğru” ilerlemektedir (Baudrillard, 2002, s. 15). Pek çok düşünsel yaklaşım, insanı gerçekliğin duvarları içinde kalmaya yöneltmiştir. Özellikle Aydınlanma’dan sonra, insanın gerçekle kurduğu bağ, deneysellüğün bir sonucu olarak daha önceki dönemlerde olmadığı kadar keskinleşmiştir. Oysa insan zihni bir gerçekle burun buruna geldiğinde, her zaman ona uygun tepkiler vermiş değildir. İddia edilebilir ki, insan “yanılgının zihinsel çekiciliğinden”, anlamları gizemde aramaya kadar pek çok başka çekicilikten etkilenmektedir (Baudrillard, 2002, s. 16). Belki bu sebeple, tarih boyunca insan soyut alanlara, daha ziyade sanata yönelerek bu çekiciliğin etkisinde çabalar ortaya koymuştur.

“Sanat asla dünyadaki olumlu ya da olumsuz koşulları mekanik bir şekilde yansıtma aracı olmamıştır. Sanat, dünyanın oldukça abartılı bir illüzyonu, onu deforme eden ayna gibidir” (Baudrillard, 2002, s. 17). Sanat, gerçek-üstüne, tarifsiz, betimlenemeyen alana ilişkin soruları da her daim bünyesinde barındırmıştır. Sistemin nesnel ve rasyonel olduğunu, her şeyin ölçülebilir sınırlar içinde bulunduğunu iddia eden yaklaşımların aksine, gerçekliğin üstünde, insanın kendi ötesinde gizlenmiş, tarifsiz (ineffable) alanlar olabileceği fikri insanı tarih boyunca yüce (sublime) bir duyguyla baş başa bırakmıştır.

Buna kimi zaman ulu bir dağ görüntüsü, kimi zaman bir doğal afetin etkilerine şahit olmak, kimi zaman sıkıntı ve bunalmanın kendisi, kimi zaman bilinmezin sınırlarında gezinmek, kimi zaman da ihtişamlı tarifsiz imajlarla karşılaşmak etki etmiştir. İddia edilebilir ki, bu karşılaşmalar insanın tabiatüstü ile teması esnasındaki duygulardan biri olarak açığa çıkmaktadır. Peter Berger tabiatüstü kavramını, başka bir gerçekliğin bulunduğu dair tasdik ve inançtan beslenen bir

kavram olarak ifade eder. Ayrıca insanın gündelik tecrübelerinin gerçekliği aşarak yüce manalardan birini ortaya çıkardığını belirtir (Berger, 2012, s. 26).

Dolayısıyla, gerçek-üstünün gündelik hayatta yeniden üretimi esnasında yaşanan duygusal çarpışmalar da oldukça gerçek bir deneyim haline gelebilmektedir. Burke'un bir sel felaketinden etkilendiği gibi, Kant'ın samanyolundan etkilendiği gibi, modern insan da bu sefer kendi ürettiği bir filmde etkilenebilmektedir. Kameranın cezp edici etkisi karşısında insan, ihtişamlı objelerle yaşadığı karşılaşmalara benzer yeni karşılaşmalar yaşamaktadır. Sinema tıpkı kendisine ait bir *aurası* olan özgün bir sanat yapısının hissettirdiği etkilenmeyi ortaya çıkarabilmektedir. Bu yüzden sanata özgü büyüleyici illüzyona, 'aura' diyen Walter Benjamin, sinemanın auratik mavi çiçeği soldurduğunu iddia ederek oldukça yanılmaktadır (Aktaran: Pence, 2004, s. 37-38).

Modernitenin ve akılcılığın insanlığa yaşattığı tüm bunalımlardan sonra, sinemada aşkın ve yüce imajların kullanımı, aynı zamanda sinemada yeni bir alan açma ihtiyacının bir sonucu olarak doğmuştur. Bu noktada, bilinemezin üzerine düşünmeye sevk eden, görüntünün içinde görünmez alana dair sorular soran veya yüce duygusunu açığa çıkaran bazı yönetmenlerin sinemasından bahsedilebilmektedir. Bu yönetmenler, ticari alanın dışına çıkarak, özgün bir anlatı kurar ve sinema içinde felsefi ve düşünsel derinlikli yeni bir alan oluştururlar. Bu tür filmler yapan yönetmenler, sinemayı bir tefekkür tekniği olarak görerek, sanatla iç içe kılmışlardır, böylece sinemayı sadece ticari ve eğlence (entertainment) aracı olarak görüldüğü bir nesne olmaktan uzaklaştırmışlardır.

Bu tez çalışmasında bahsedilen pek çok yönetmen, çoğu zaman "varoluşun günlük bütünlüğüne atıf yaparken", tanımlanması oldukça zor olan manevi sınırların ve alanların da altını çizebilmiştir. Onların ortak özelliği, bizzat gerçeği göstermektense, kutsalı, gerçek-üstünü ya da ihtişamlı objelerle karşılaşmaları başka bir alana atıf yaparak gerçekleştirmeleridir. Bu anlatı denemelerinin birçoğu, yönetmenlerin sinemaya dair yaklaşımlarının bir sonucu olarak ortaya konmuştur. Ancak, tahmin edileceği üzere, tüm bahsi geçen filmleri ya da yönetmenleri tek bir tanımlama ile ele almak oldukça zor ve iddialı bir tutum olacaktır. Yine de yüce sineması olarak belli bir çerçeveye sığdırılabilir olmaları bakımından benzeştikleri

iddia edilmiştir. Dolayısıyla buradaki amaç, bu yönetmenlerin filmlerini tek tipleştirmek ya da indirgeyip, kapalı bir alana hapsetmek değil, aksine yüce sinemasının çerçevesine dâhil olan bu yönetmenlerin sinemalarının değişen simasını tekrar ortaya koymaktır.

Bu açıdan bahsedilen yönetmenler, her ne kadar kültürel veya coğrafi olarak, hatta kullandıkları teknik bakımından birbirlerinden oldukça farklı olsalar da, benzer amaç ve düşünsel kaygılarla yüce sinemasını oluşturdukları iddia edilebilir. Onların asıl başarıları, insanlığın son yüzyıldaki serancamını ve insanın maddi olmayan alana dair keşif çabasını oldukça maddi ve görünür bir zemin olan sinema yoluyla aktarmayı başarmış olmalarında aranmalıdır. Sinemada tarif edilemez veya gerçek-üstü imajların, alanların, imgelerin ya da duyguların varlığının altını çizmek oldukça meşakkatli bir iştir. Tamamen soyut bir yaklaşımı, çokça somut bir alanda ispata çıkmak gibidir. Aşkın ve yüce olanın sınırlarına dair anlatıyı, ortaya koyan temsillerin anlamını mühürlemektense, ucunu açık bırakmak bu sebeple daha anlamlı gözükmektedir.

Türkiye sineması özelinde bakıldığında, bu yönetmenlerden biri de kuşkusuz Semih Kaplanoğlu'nun kendisidir. Bu noktada, Kaplanoğlu filmleri sinemadaki realist gerçekçiliğe rağmen, büyümlü bir alan oluşturan manevi ya da inançlı sinema olarak da ifade edilen alanlardan beslenmiştir. Manevi filmler ya da inançlı gerçekçi filmler olarak kategorize edilebilecek bu tarz filmlerin temel özelliği, tarifsizi tasvir etmeye yönelik bir çaba içinde olması ve de karakterin ya da izleyicinin iç yaşamına odaklanan bir evren kurması olarak özetlenebilir. Buna, manevi filmlerin makul bir şekilde oluşacağı sınırlarını belirleme eğilimi eşlik etmiştir; biçim ve alımlama gelenekleri, az ya da çok esnek olmayan yasalar olarak ele alınabilir hale getirilmiştir. Ancak bazı filmler, bu reçeteleştirme eğilimiyle doğrudan çatışmaktadırlar (Pence, 2004, s. 41). Semih Kaplanoğlu filmleri de, manevi film olma özelliği taşıyan filmlerdir. Ve Jeffrey Pence'in bahsettiği reçeteleme eğiliminin dışında filmler ortaya koyması bakımından önemli bir yerde durmaktadır. Kaplanoğlu sineması gündelik bir alanda, aşkın ve yüce çağrışımlar açığa çıkarmaktadır. Yönetmen bu durumu şöyle ifade eder:

“Ben filmlerimde maneviyatı çok önemişiyorum. Belki 80-90 sene önce kopmuş maneviyatla aramızdaki ilişki. Ben filmlerimde manevi bir alan, metafizik bir alan açmaya çalışıyorum. Gündelik hayatın ötesinde bir alana, tek boyutlu bir gerçeklikten ziyade, o gerçekliğin izdüşümlerine bakmaya çalışıyorum. Filmlerin bir vecd duygusu, bir şükran duygusu, içsel bir coşku, bir ruhaniyet duygusu yaratması gerektiğini düşünüyorum. O yüzden bir kıvam elde etmeye çalışıyorum” (Tekerek, 2010).

Esasında Kaplanoğlu’nun huşu ve vecd duygusuyla özdeşleştirdiği, bu içsel duygudan doğan coşku, yücenin bizzat kendisidir. İnsanın gördüğü şeyden ürpermesi durumunda, insan zihni karşılaştığı şey karşısında kendisini yetersiz hissederek, neredeyse dilsiz kalmaktadır. Bu acizyet hayranlık uyandırırken, yüceyi tetikler. Yüce bilinemez, tarifsiz nesnelerle veya alanlarla ilk karşılaşmada insan zihninde açığa çıkan bu karşılaşmadır. İnsanın ruhsal bir çarpışma ve içsel bir huşu yaşaması durumudur. Bu noktada yönetmenin filmlerindeki karşılaşmalar, olağanın dışına çıkılan sahneler, tabiattaki muazzam objelerle girilen ilişki, bilinçli bir tercihin ürünü olarak gözükmektedir.

Kaplanoğlu sinemasında ifadesini bulan bu film dilinin, nasıl konu edindiği, bu bağlamda hangi araç ve enstrümanların kullanıldığı mevzu da irdelenmesi gereken konular arasındadır. Bu noktada Semih Kaplanoğlu’nun kendi biyografisi ve hayata bakışı da önem kazanmaktadır. “Sinemayı oluşturan içsel gözün rüya yoluyla aşkınlığa ulaşma süreci yaşamayı, aklı aşması ve olgusal deneyimi zenginleştirmesi de gösteriyor ki, yitirilmiş zamanın peşinden koşan insana sinemayla düşsel gerçeklik kapısı aralanmaktadır” (Yalsızuçanlar, 2007, s. 15). Bu yönüyle Kaplanoğlu ürettiği ilk filmde bu yana düşsel gerçekliğin kapısını zorlayan yönetmenlerden biri olmuştur. Onu çağdaşlarından farklı kılan, kendine has kurduğu mecazi üslubunda yatmaktadır. Yönetmenin filmlerinde kullandığı sembolik dil, bir nevi, ima ve işaret içerir. Tarifsiz imajlarla karşılaşmada insanın yaşadığı o yoğun duyguyu seyircinin karşısına çıkarak bambaşka bir yere işaret eder.

Semih Kaplanoğlu sinemasında, oyuncular çoğu zaman birer silüet şeklini alır. Tıpkı İslam sanatlarındaki soyutlama yaklaşımında olduğu gibi, İslam sanatında nasıl ki aşkın imge direkt temsil edilmez, insan sureti de birebir çizilemez. Bu

noktada, filmlerindeki oyunculuk bire bir gerçek insanın temsilinden ziyade insan profillerinin birer silueti gibidir. Kaplanoğlu filmleri “yönetmen sineması” özellikleri taşıyan, kendine has üslubu, anlatım tekniği ve sanatsal duruşuyla var olan bir sinema örneğidir. Yönetmenin filmleri, kendi hikâyesinden, düşünüşünden, gelişiminden ya da fikirsel zemininden ayrı algılanamayacak kadar yönetmenle iç içedir. Ancak nihayetinde bu tez çalışması sınırlı bir kapsama oturtulmakta ve birkaç filme dayandırılmaktadır. Belki bu açıdan yönetmenin tüm bir filmografisi hakkında ciddi bir genelleme yapmak bu çalışmanın amacı dâhilinde değildir.

Ayrıca Kaplanoğlu sineması, sinemanın basit zevklerini reddeder. Zamansallık boyutu bunlardan biridir. Zamanın kendine has ritmine müdahale edildiği filmler ortaya koymaz. Genel olarak, zamanın yoğun olarak hissedildiği filmler yapar. Zamana müdahalesi bakımından da, filmleri sinematik bir eğlence aracı olmanın dışına çıkmıştır. Kant’a göre “yücenin mevcudiyetinde, yapamayacağını hayal etmeye çalışan zihin, başarısızlıktan acı çeker, ancak girişimin muazzamlığını düşünmekten zevk alır” (Kant, 2007, s.89). Bu açıdan filmlerdeki yoğun zamansallık, sıkıntı, bunaltı, tedirginlik ve belirsizlik duyguları yücenin muazzamlığını açığa çıkarmaktadır. Bu noktada filmlerinde kullandığı bu zamansallık; sıkıntı, tefekkür, huşu gibi birçok hissi uyandırma eğilimindedir.

Yönetmenin filmleri insan duygularıyla fazlaca ilgilenirken, bir yandan da insanın içsel yolculuklarını beyaz perdeye ustalıkla yansıtabilmiştir. Bunu yaparken oyuncu seçiminden, kullandığı ses miksajına, kameranın konumlandığı yerden, hikâyenin gidişatına kadar pek çok şey yüce karşılaşmaları pekiştirmiştir. Gerçekle rüyanın ayrıştığı ya da ayrışmadığı detaylar ortaya konduğunda, gerçeği rüyadan ayıran çok da net sınırların olmadığı görüldüğünde, insan yaşamının temel soruları gündeme gelmeye başlar. Bu açıdan, filmlerdeki belirsizlik ve tekinsizlik atmosferinin tetiklediği bir şey olarak, seyirci gerçeğe, zamanla, perdeyle olan bağlarını koparıp, aşkın bir takım duyumsamalara teslim olamaya başlar.

Yusuf üçlemesi ile sıkıntı ve tekinsizlik atmosferinden bunalan seyirci, Buğday ile bilinmez, gerçeküstünün ve distopyanın sınırları içinde gezinmiştir. Yusuf üçlemesinde tabiatla insan ilişkisinden doğan bir durumken yüce, *Buğday* filminde aşkınlığa ulaşmak için teknolojik yücenin kullanıldığı bir alandır. Kendi

biyografisindeki anlam arayışlarından beslenen Kaplanoğlu, Yusuf üçlemesinde tekinsizlik duygusunu beslerken, *Buğday* filmi ile distopik dünyanın sınırlarında seyirciyi ve kahramanlarını yüce duygusu ile tanıştırır. Kaplanoğlu, insanın ruhsal katmanlarındaki karşılaşmaları bu şekilde açığa çıkarır. Yönetmen, Türkiye sinemasında çok da denenmemiş bu anlatı tarzı ile alışık olunmayan bir deneme gerçekleştirmeye devam etmektedir. Yönetmen kendi sinema dilini ararken, insanı; algılayan, düşünen, idrak eden duyarlı bir şuur ile ilişkilendirmiştir. Bu noktada; kahramanların İslam sanatındaki silüetlerden biri gibi gezindiği hikâyeleriyle Yusuf üçlemesi ve daha önce yerli sinemada benzer örnekleri olmaması bakımından oldukça önemli bir yerde duran *Buğday* filmi bu tez çalışması için önemli bir yer arz etmektedir.

Semih Kaplanoğlu sinemasını ele alan bu çalışma, yönetmenin yüce etkiyi en fazla oluşturduğu düşünülen dört filmi üzerinden bu okumayı yapmıştır. Bu filmlerdeki atmosferin, yukarıda bahsi geçen yüce duygunun açığa çıktığı karşılaşmaları, seyircide de açığa çıkarmaya çalıştığı iddia edilmiştir. Kaplanoğlu sinemasının genel özelliklerini taşıyan bu dört film üzerinden; korku, dehşet, kaygı, endişe, bunaltı, tekinsizlik ve sıkıntının nasıl oluyor da estetik bir haz talebi ile seyredildiğini yüce kavrayışı üzerinden okuyabilmek adına bu işlevsel bulunmuştur. Yönetmen bir yandan dünyadaki kendi yerini ve rolünü sorgularken, diğer yandan seyircide yüceyi kışkırtmaktadır. Kaplanoğlu'nun filmlerinde yüce ve aşkın gibi temalar işlenirken, kamerasını konumlandığı yerden, kullandığı renklere, ses miksajına ve kurgu tekniklerine kadar birçok şeyin bu araçlara etki ettiği görülebilmektedir. Kontrol edilmesi imkânsız olan bir takım doğa olaylarından, bilinmeyen sınırlarına ilişkin sorulara kadar pek çok soruyu sinemada soran yönetmen, sinemanın sadece bir eğlence aracı olarak algılanmasının dışında, onu sanat dalının parçası haline getirmektedir. Bu noktada Kaplanoğlu, tıpkı bir ressamın tuval üzerinde gerçekleştirdiği bireysel çaba ve ortaya koyduğu eserdeki özgünlükte olduğu gibi, kendi sineması üzerinde bu özneliği ve çarpışmaları besleyerek, onu 'aurası' olan bir sanat yapıtına dönüştürür.

Belirtmek gerekir ki, bir sanat yapıtında veya sinema gibi görsel çalışmalarda, tek bir anlam ve tek bir değer düşündüren kuramların sakıncaları

olduğu muhakkaktır. Hele de belirlenmiş, sabit referans noktaları olmayan, “şey”ler hakkında yazmak oldukça zor olabilmektedir. Algılanabilen hakikatler dışında, algılanamayan metafiziksel alanları tasvir etmek ya da üzerine düşünsel bir çabaya girişmek beraberinde büyük bir zorluk taşımaktadır. Zorunlu hakikat bilgisinin dışında, bir diğer öteki alanı işaret eden filmleri değerlendirirken bir takım benzetmelere, varsayımlara, yorumlara ve kavramlara sığınmak bu açıdan kaçınılmaz gözükmektedir. Bu çalışma da, bu zorunlu alanlara kaymak suretiyle, oldukça soyut imajlarla ilgili bir takım kaçınılmaz genellemeler yapmak durumunda olmuştur.

Genel itibarıyla bu çalışma, yüce kavramının Semih Kaplanoğlu filmlerindeki potansiyeli keşfedilmeye çalışılmıştır. Sinemasındaki bazı filmlerden örnekler getirilerek, yücenin kullanımına odaklanılmıştır. Yerel unsurların da film yapma süreçlerine değinilmiştir. Türkiye sinemasında gerçek-üstü ve tarifsiz imajların konu edildiği film çalışmaları, genel olarak dinsel bir tasvir alanını akla getirmektedir. Oysa sinemada yüce imajların tasviri, bilinemezle karşılaşmada yaşanan duyguları aktarmak konusunda daha kullanışlı bir kavram olabilmektedir. Sonuç olarak, bu tez çalışmasında insanın kendi ötekisiyle ya da ihtişamlı nesnelerle karşılaşmalarından doğan duyguya odaklanılmıştır. Bu duygu ise yücenin kendisidir. Yüce gibi neredeyse dilsiz bırakılmış alanları besleyen Semih Kaplanoğlu’nun çabasının önemine vurgu yaparken, filmografisindeki ilham veren potansiyeline ve filmlerinin yüceyle girdiği ilişkiye odaklanılmıştır. Kaplanoğlu sineması, gündelik hayatın akışında görülen aşkın duyumsamalardan ibaret değildir, aynı zamanda seyirciyi adeta manevi bir yolculuğa çıkaran bir kaptan gibidir. Sinemadaki “auratik mavi çiçeği” sulayan yeni yönetmenlere de, bir kapı açtığını iddia etmek bu sebeple mümkün gözükmektedir.

Bu noktada hatırlatmak gerekir ki, Semih Kaplanoğlu aktif bir yönetmen olarak film yapma süreçlerine devam etmektedir. Bu sebeple Kaplanoğlu’nun sonraki filmlerindeki yücenin karşılıklarına da bakılabilir, çalışılabilir. Ayrıca Türkiye sineması bu bakış açısıyla daha önce değerlendirilmediği için, başka yönetmenlerin sineması da bu perspektifle değerlendirilebilir. Umulur ki, bu çalışma bunun mütevazı bir öncülü olur.



Kaynakça

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Ahmedi, B. (2011). *Kayıp Umudun İzinde Andrey Tarkovski Sineması*. (F. Soysal, & V. Başçı, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Andı, Ö. F. (2017). Yola Düştü Mürit Sanırsın Yeşil Ekine Yel Düştü: Buğday'ın Dünyasına Bir Giriş Denemesi. *İtibar Dergisi* (76), 83-85.
- Andrew, D. (2018). *Sinema Nedir Bazin'in Arayışı*. (M. Tu-men, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Arat, N. (2013). Kant Estetik'inde Güzel ve Yüce Değerleri. *Felsefe Arkivi*, 0 (21).
- Arnold, T. (1928). *Painting in Islam*. Oxford: The Clarendon Press.
- Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi.
- Aslanyürek, S. (2012). *Tarkovski'den Sinema Dersleri, Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Aslanyürek, S. (2012). *Tarkovski'den Sinema Dersleri Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Atam, Z. (2015). Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler. *Yeni Edebiyat Yeni Sinema Yeni Tiyatro 1*, 38-48.
- Atlas, M. İ. (2017). Sinema İnsanların Zihnindeki Sisi Kaldırır. *Lacivert Dergisi* (39), 6-11.
- Ayas, T. (2006). The Pure Possibility Of Immanuel Kant's Aesthetics. Bilkent University.
- Baker, U. (2011). Beyin Ekran. (E. Birensel, Dü.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Balcı, H. E. (2019). Auteur Kuramı Perspektifinden Andrei Tarkovsky ve Semih Kaplanoğlu Sineması Üzerine Karşılaştırmalı Analiz. *Yüksek Lisans Tezi*.
- Barnouw, E. (1974). *Documentary: A History Of The Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press.
- Bazin, A. (1992). *Cinema and Theology*, South Atlantic Quarterly, no.91, 393-407.
- Benjamin, W. (2016). Teknigin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 50-86). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Berger, P. L. (2012). *Melekler Hakkında Söylenti*. (N. Özmen, & A. Çoşkun, Çev.) İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek: Beden–Tin İlişkisi Üzerine Deneme*. (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.
- Boczkowska, K. (2018). Speeding Slowness: Neo-Modern Contemplative and Sublime Cinema Aesthetics in Godfrey Reggio's Qatsi Trilogy. *Art Inquiry* , 219-253.
- Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses*. (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bryant, M. D. (1982). Cinema, Religion and Popular Culture. M. B. John May içinde, *Religion and Film* (s. 14-101). Knoxville: University of Tennessee Press.
- Brzezinski, Z. (1989). Büyük Çöküş. (G. Keskil, G. Pakkan, Çev) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. (M. Gümüşbaş, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Cabrera, H. (2017). *İslam ve Çağdaş Sanat*. (İ. Ayberk, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Can, Y., & Gün, R. (2017). *İslam Sanatına Giriş*. İstanbul: Dem Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Coelho, P. (1998). *Simyacı*. (Ö. İnce, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Croce, F. F. (2008, Kasım 20). *Trial of Joan of Arc (Robert Bresson / France, 1962)*. Ekim 25, 2021 tarihinde Cinepassion: <http://www.cinepassion.org/Reviews/t/TrialJoanArc.html> adresinden alındı
- Çalışkan, M. A. (2017). Buğday: Musa'nın Hakikati Kabil'in Notus Vitası. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi* (60), 10-15.
- Çiftçi, A. (2010, Aralık). Ahmet Uluçay'ın Büyülü Gölgeleer Evreni. *Altyazı Dergisi* .
- Davies, N. (2006). *Avrupa Tarihi*. (E. Topçugil, K. Emiroğlu, S. Kaya & B. Çığman, Çev.) İstanbul: İmge Yayınevi.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dickens, C. (2007) İki Şehrin Hikayesi. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Erdoğan, N. (2010). Bir Seyirci Yapmak. D. Göktürk, L. Soysal, & İ. Türeli içinde, *İstanbul Nereye, Küresel Kent, Kültür, Avrupa* (s. 175-190). İstanbul: Metis Yayınları.
- Erdoğan, S. (2007). Evde Kalış Evden Kopuş. *Altyazı Dergisi* , 68- 87.

- Esen, Ş. K. (2015). *Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Faruki, İ. R. (2017). *Tevhid*. (E. Okumuş, Çev.) İstanbul: Mahya Yayıncılık.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gadamer, H.-G. (2017). *Güzelin Güncesi*. (F. Tepebaşılı, Çev.) İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Gadris, S. (2020). Striving: Feeling the Sublime. *University of Crete* , s. 358-380.
- Gemicioğlu, H. (2019). Immanuel Kant ve Jean-françois Lyotard'da Yüce Kavramı ve Çağdaş Sanattaki Karşılığı. *Yüksek Lisans Tezi* .
- Goethe. (1983). *Faust*. (H. İ. Dinamo, Çev.) İstanbul: Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi.
- Gianvito, J. (2009). *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Giddens, A. (1991). *Modernity And Self-identity: Self And Society in The Late Modern Age*, California: Stanford University Press, 1991.
- Grabar, O. (1998). *İslam Sanatının Oluşumu*. (N. Yavuz, Çev.) İstanbul: YKY Yayınları.
- Gunning, T. (1999). An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator. L. Braudy, & M. Cohen içinde, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (s. 818-32). Oxford: Oxford University Press.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Heimsoeth, H. (2007). *Kantin Felsefesi*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- İzzetbegoviç, A. (1992). *Doğu Batı Arasında İslam*. İstanbul: Nehir Yayınları.
- J.Elias, J. (2016). Güzellik, İyilik ve Hayret. N. Kançal-Ferrari, & A. Taşkent içinde, *Tasvir Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü* (s. 21-33). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Jackson, D. W. (2016). The Atomic Infinite: Aesthetics of the Sublime in 1950s Science Fiction Films. *Carleton University* .
- Jasper, D. (1997). On Systemizing the Unsystematic. C. Marsh, & G. Ortiz içinde, *Exploration in Theology and Film: Movies and Meaning* (s. 235-44). Oxford: UK: Basil Blackwell.
- Kant, I. (2007). *Critique of Judgment* . Oxford and New York: Oxford University Press.

- Kaplan, Y. (2003). Türk Sineması. G. Nowell-Smit içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., s. 740-745). İstanbul: İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Kula, O. B. (2012). *Kant, Schiller, Heidegger: Estetik ve Edebiyat*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Leaman, O. (2018). *İslam Estetiğine Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Lüleci, Y. (2009). *Sinema ve Din*. İstanbul: Es Yayınları.
- Lyotard, J. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (G. Bennington, & B. Massumi, Çev.) Manchester: Manchester University Press.
- Nicolson, M. H. (1959). *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Nye, D. (1994). *American Technological Sublime*. Cambridge MA and London: The MIT Press.
- Nye, D. E. (1996). *American Technological Sublime*. The MIT Press.
- Oruç, M. (2014). Bresson Sineması'nda Aşkınlığın İçkinliği. *Ankara Üniversitesi Tez Arşivi*
- Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: Afa yayınları.
- Öztürk, M. (2007). *Sine-masal Kentler*. İstanbul: Don Kişot Yay.
- Pay, A. (2010). *Yönetmen Sineması Semih Kaplanoğlu*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Pence, J. (2004). Cinema Of The Sublime: Theorizing The Ineffable. *Poetics Today* , 25, 29–66.
- Procházka, M. (2005). *“Apocalypticism in American Cultural History 2: Revelations of the Other* (Cilt 15). Litteraria Pragensia.
- Sarıkartal, Ç. (1994). *Bazı Ortaçağ İslam Yapıtlarında Öteki Mekanların Oluşumu*. İçinde, Toplum ve Bilim. (64-65), 141-157.
- Sarıkartal, Ç. (1995). *Tasvire Yönelik Kısıtlamanın Sosyo Politik İçermeleri*. İçinde, Sanat ve Tabular Art and Taboos. 287-292. Ankara: Sanaart.
- Saydam, B. (2010). Soyutlamalar Aracılığıyla Bir Dil Yaratma Çabası: Süt. A. Pay içinde, *Yönetmen Sineması Semih Kaplanoğlu* (s. 49-60). İstanbul: Küre Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2011). *The World as Wild and Idea Volume 3*. (R. v. J.Kemp, Çev.) Londra: Routledge and Kegan Paul Limited.

- Schrader, P. (2008). *Bresson, Ozu, Dreyer Sinemasına Bir Bakış Kutsalın Görüntüsü*. (Z. Hepkon, & O. Ş. Aydın, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.
- Shaw, P. (2006). *The Sublime*. London and New York: Routledge Press.
- Simmel, G. (2005). *Metropol ve Zihinsel Yaşam*. (A. Aydoğan, Çev.) İstanbul: İz Yayıncılık.
- Soyer, S. (2017). Sublime and The Aesthetics Of Film Sound: Kantian Approach to Sound in Cinema. *Master's Thesis*. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi.
- Sterritt, D. (2000, Eylül). "Taste of Kiarostami", *Abbas Kiarostami ile Söyleşi*. Kasım 1, 2021 tarihinde Sense of Cinema: <http://www.sensesofcinema.com/2000/abbas-kiarostami-remembered/kiarostami-2/> adresinden alındı
- Suner, A. (2012). Yusuf'u Yanlış Anlamak Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta-Süt-Bal Üçlemesi Üzerine. U. T. Arslan içinde, *Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şirin, U. (2010). *Yusuf'un Rüyası*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Tekerek, T. (2010, 02 28). *Bu Dünyaya Var Olmaya Değil Yar Olmaya Geldik*. 11 2, 2021 tarihinde Kaplan Film: http://www.kaplanfilm.com/tr/honey_news_tugba_tekerek.php adresinden alındı
- Thomas, K. (1986, Aralık 22). *Tarkovsky's Worthy 'Sacrifice'*. Kasım 15, 2021 tarihinde Los Angeles Times: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-12-22-ca-4569-story.html> adresinden alındı
- Toydemir, H. H. (2018). *Auteur Teorisi Çerçevesinde Semih Kaplanoğlu Filmlerinin Analizi*. Yüksek Lisans Tezi.
- Turan, M. (2006). Defining Speculative Film: In Search of a New Space in Science Fiction Cinema. *Yüksek Lisans Tezi*.
- Uğur, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Zeki Demirkubuz Sineması. *Manas Journal of Social Studies*, 228-241.
- Vertov, D. (1968). Sinema Gözcülerin Devrimi Çeviri. (N. Özön, Dü.) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı* (196).
- Vránkova, K. (2018). Modern Theories of the Sublime: The Question of Presentation. *Eger Journal of English Studies XVIII*, s. 3–15.
- Wilt, J. (1998). Acts of God: Film, Religion, and 'FX'. J. Mahoney içinde, *Life of Things: Essay on Literature and Religious Experience* (s. 53-331). New York: Fordham University Press.

Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Z. Aracagök, & B. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Yalsızuçanlar, S. (2007). *Rüya Sineması*. İstanbul: Kapı Yayınları.

