
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
Gazi
1926

SİNEMADA GERÇEKLİK ALGISI VE TASAVVUF İLİŞKİSİ (SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI)

Hande DARÇIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MAYIS 2016

Hande DARÇIN tarafından hazırlanan "Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi (Örnek: Semih Kaplanoğlu Sineması)'' adlı tez çalışması OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Radyo Televizyon ve Sinema Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

(Başkan): Prof. Dr. Gülcan SEÇKİN

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Danışman : Doç. Dr. Mehmet Sezai TÜRK

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Üye : Prof. Dr. Ahmet Cahit HAKSEVER

Tasavvuf Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Tez Savunma Tarihi: 12/05/2016

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Prof. Dr. Suna BAŞAK

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Hande DARÇIN

27/06/2016



Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi (Semih Kaplanoğlu Sineması)

Yüksek Lisans Tezi

Hande Darçın

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Mayıs 2016

ÖZET

Bu çalışmanın temel amacı, sinemadaki gerçeklik algısından yola çıkarak, sinemanın sahip olduğu potansiyellerden ötürü İslam tasavvufu ile olan ilişkisini Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta, Süt ve Bal filmleri üzerinden analiz etmektir. Çalışmada öncelikli olarak sinemada gerçeklik olgusu ele alınarak çeşitli yaklaşımlar değerlendirilmiş, ardından André Bazin'in gerçeklik algısı tasavvufi ilişki ile temellendirilmiştir. Tasavvuf ve sinema ilişkisi, İslam'da sanat anlayışının bir gerçeği olduğundan, İslam ve sanat arasındaki etkileşim ortaya konmuş ardından sinema ve tasavvuf ilişkisi ele alınarak, Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi adını verdiği üç filmi, Yumurta, Süt ve Bal filmleri analiz edilmiştir.

Sonuç olarak André Bazin'in sinemada gerçeklik algısı ile İslam'ın sanata olan yaklaşımı arasında bir benzerlik olduğu ortaya konmuş ve sinemanın tasavvuf ile olan etkileşimi Türk sinemasında yeni bir yaklaşım olarak kendine yer bulan Semih Kaplanoğlu sinematografisi üzerinden ele alınmıştır.

Bilim Kodu	:	1157.2.107
Anahtar Kelimeler	:	Sinema, Tasavvuf, Sinema ve Estetik, Film Eleştirisi, Sinema Kuramları, Sanat Felsefesi
Sayfa Adedi	:	94
Tez Danışmanı	:	Doç. Dr. Mehmet Sezai Türk

Reality Perception in Cinema and Its Relationship With Sufism
(Semih Kaplanoğlu's Cinema)

(M.S.Thesis)

Hande DARÇIN

GAZİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
May 2016

ABSTRACT

Main goal of this study is to analyze the relationship between sufism and cinema due to the potential that cinema has, through Semih Kaplanoglu's movies named Egg, Milk and Honey, starting from reality perception in cinema. Several approaches are evaluated first by using the phenomenon of reality in cinema, then André Bazin's perception of reality is underpinned by the sufist connections. Since the relationship between sufism and cinema is the fact of understanding of art in Islam, the interaction between Islam and art is presented. Afterwards, the three movies namely Egg, Milk and, Honey that Semih Kaplanoglu calls them the Joseph Trinity are analysed by elaborating the relationship between cinema and sufism.

Finally, the fact that there is similarity between André Bazin's perception of reality in cinema and Islamic approach to art is manifested, and the interaction between cinema and sufism is addressed through Semih Kaplanoglu sinematography that has had a place in Turkish cinema as a new approach.

Science Code	: 1157.2.107
Key Words	: Cinema, Sufism, Cinema and Esthetic, Film Review, Cinema Theories, Philosophy of Art
Page Number	: 94
Supervisor	: Asst. Prof. Mehmet Sezai Türk

TEŞEKKÜR

Tasavvufi birikimi ile tezimin yanı sıra fikir ve kalp dünyamın gelişimine olan derin katkılarından ötürü Prof. Dr. Ethem Cebecioğlu hocama, sinema ile ilgili yazıları ve fikirleriyle bu çalışmanın ortaya çıkmasında ve yazımında önemli payı olan Sayın Yusuf Kaplan hocama teşekkürü bir borç bilirim. Bunun yanı sıra desteği ve hoşgörüsü ile çalışmama katkılarını esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Mehmet Sezai Türk hocama ve yardımları, desteği ve sabrı için de değerli eşim Ahmet Cüneyt Darçın'a ve aileme teşekkür ederim. Son olarak, çalışmamın temel argümanını oluşturan sinemasıyla ve tezime gösterdiği ilgi ve desteği nedeniyle, pek çok sinemacıya kılavuzluk eden Semih Kaplanoğlu'na da ayrıca teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **iv**

ABSTRACT ..... **v**

TEŞEKKÜR ..... **vi**

İÇİNDEKİLER ..... **vii**

KISALTMALAR ..... **viii**

1. GİRİŞ **1**

2. SİNEMADA GERÇEKLİK ARAYIŞLARI **9**

2.1. Montajla Biçimlenen Gerçek 9

2.2. Gelenekselin Karşısında Zamanı Yakalayan Gerçek 15

2.2.1. Siegfried Kracauer 18

2.2.2. "Giz"in peşindeki sinemacı: André Bazin 20

3. SİNEMA VE TASAVVUF **29**

3.1. Tasavvuf ve hakikat algısı 29

3.2. İslam ve sanat 39

3.2.1. İslam sanatında "tasvir" 42

3.3. Sinema ve tasavvuf ilişkisi 45

3.4. Türk Sinema Tarihinde Yerli ve Manevi Arayışlar 50

3.4.1. Epistemolojik anlatılar ve 'Milli Sinema' 52

3.4.2. Kalbin keşfine dokunan 'Manevi Gerçeklik' 54

4. SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI VE TASAVVUF İLİŞKİSİ **57**

4.1. Yumurta 60

4.2. Süt 71

4.3. Bal 77

5. SONUÇ **83**

KAYNAKÇA **87**

ÖZGEÇMİŞ **94**

KISALTMALAR

Kısaltmalar	Açıklamalar
a.s.	Aleyhisselam; selam üzerine olsun.
c.c.	Celle celaluhu; O'nun şanı ne yüce.
Hz.	Hazret; kutsal sayılanlar için saygı ve yüceltme eki.
s.a.v.	Hz. Muhammed'e salât ve selam duası.

1. GİRİŞ

19. yüzyılın sonlarında keşfedilen sinema, tarihi seyri içerisinde diğer pek çok sanat dalı gibi, yöntem ve içerik açısından pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Görüntünün içerisinde bulunduğu an içinde kaydedilmesi ve izlenmesi ile birlikte sinema, resim ve fotoğrafın gerçeklik ile olan ilişkisine zaman unsurunu ekleyerek yeni bir anlayış geliştirmiştir. Zamanın görüntüye dâhil olmasıyla yön değiştiren sanatta gerçeklik algısı, sinema çalışmalarında iki farklı akımın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Bu akımlardan ilki, biçimciler adını alarak, sinemanın ortaya çıktığı ilk günden itibaren sinemanın ana yaklaşımı halini almıştır. Sanatın biçimine ya da yöntemine değil, daha çok içeriğine ve gerçeklik ile olan saf ilişkisine vurgu yapan gerçekçi yaklaşımın ise sinemanın sonraki dönemlerinde kendine yer bulduğunu söyleyebiliriz. Adını yönteminden alan biçimci yaklaşım, yaşamın biçimsel açıdan yorumlanmasını ve ele alınmasını önemser. Bu anlayışa göre bir sanat yapıtının önemi sanatçının elindeki malzemeyi biçimlendirme gücüyle paralellik gösterir. Bunu yaparken de gerçeği kullanır fakat kullandığı bu gerçekliği yeni bir ürün haline getirerek dönüştürür. Biçimciliğin, Aristo'nun mimesis anlayışının bir devamı niteliğinde olduğunu ya da bu görüşten beslendiğini söyleyebiliriz. Mimesise göre sanatın rolü, doğanın taklididir. Sanatçı tabiatın eksik bıraktığı şeyleri taklit etmektedir. İlk dönemlerde politik amaçlara hizmet eden biçimci gelenek, günümüzde yerini bir ölçüde montaj ve kurgunun, bilgisayar efektlerinin ağırlık kazandığı Hollywood sinemasına bırakmıştır.

Adını gerçekliğe verdiği önemden alan gerçekçi gelenek ise, sinemanın yaşamı olduğu gibi göstermesi gerektiği, yani yaşamı gerçek bir yaşam olarak ele almasının gerekliliği ve önemi üzerinde durur. Sinemayı politik bir araç olarak görme yerine onun anlamını geliştirmeyi amaç edinen bu yaklaşıma göre gerçeğe sadakat en önemli unsurdur. Bu sinemanın görevi ise insanın doğa ile bir uyum yakalaması ve onu yenileştirmektir. Ünlü sinema kuramcısı André Bazin, sinemanın bu gerçekliği kullanarak nesnelerin altında yatan gizi ortaya çıkarabileceğine inanmaktadır. Bu yaklaşım tezin ana konusu olan sinema ve tasavvuf ilişkisinin bel kemiğini oluşturmaktadır. Bazin'e göre sinemanın ham maddesi gerçekliğin kendisi

değil, gerçekliğin bıraktığı izdir. Bu izin iki önemi vardır. İlki bu gerçekliğin yadsınamayacak şekilde gerçekliğe bağlı oluşudur. Diğeri ise, bu izlerin kavranabilen olgular olmasıdır. Şifre çözme, ya da x ışınlarıyla ortaya çıkarılabilecek bir şey değildir. Sinema, dünyanın kendi gerçekliğinin izlerini göstermenin yanı sıra bu gerçekliği bizim için çoğaltır. İbn Arabî, insanın bu dünyada bir rüyada olduğuna ve bu rüyanın da tabir edilmesi gerektiğine inanır. Sinema zamanı içine alan yapısı sebebiyle varoluşla dolayımsız bir ilişkiye olanak sağlar ve bu ilişki, ruha yönelebilen ve kalbin keşfine açılan, yaratılmışların hakikatine doğru yol alan ve en önemlisi insanın içinde bulunduğu rüyayı tabir etmesini sağlayabilen bir sinema anlayışını gerekli kılar. Bazin'in gerçeklik anlayışını bu doğrultuda okursak sinema, İbn Arabî'nin sözünü ettiği rüyanın tabir edilmesini diğer sanat dallarından daha yetkin bir biçimde yapabilir.

Sinemanın tasavvuf ile kurduğu bu ilişkide, tasavvufun ne olduğu, sanatla ve özelde sinema ile olan varoluşsal ilişkisi ve gerekliliği tezin ilerleyen bölümlerinde ele alınacaktır. Sinema ve tasavvufun gerçeklik üzerinden kurduğu bu yakınlık, Türk sinemasında Semih Kaplanoğlu sineması incelenerek çözümlenecek ve tasavvufun sinemayla olan bağı ortaya konacaktır.

Bu çalışmada André Bazin'in gerçeklik kuramından yola çıkılarak, sinemada tasavvufi bir dil imkânına açılan kapılar incelenecek ve sinemanın sahip olduğu donanımların, izleyiciyi aşkın bir bilinçlenme alanına götürme potansiyeli Semih Kaplanoğlu filmleri üzerinden değerlendirilecektir. Bu yoldan hareketle cevap aranacak sorular ise şöyledir:

1. Hayatın gerçeği sinemada kendine nasıl yer bulmaktadır?
2. Sinema bu gerçekliği ne şekilde izleyiciye aktarabilmektedir?
3. İslam sanatı ve sinema arasında nasıl bir ilişki vardır?
4. Tasavvufi bir anlatım sinemada kendine nasıl yer bulabilmektedir?
5. Sinema ve tasavvuf arasında bir ilişki kurabilmek mümkün müdür?
6. Semih Kaplanoğlu sinemasıyla tasavvufi bir dil ilişkisi nasıl kurulmaktadır?

Türk sinema tarihi köklü bir medeniyet coğrafyasının içinde büyüyüp gelişmesine karşın, tarihinin gerektirdiği bir sinema dilini yakalaması zaman almıştır.

Hollywood sinemasının beslendiği Aristocu sanat anlayışı Türk sinema yapısının belkemiği halini almıştır. Tasavvufi bir metin bile organik bir öyküleme yöntemi ile ele alınarak izleyicide manevi ve ruhi bir keşfe imkân bırakmamaktadır. Bu da kalbin keşfine açık bir anlatım diline sahip olabilecek en yetkin sanat dalı olarak kabul edilen sinema açısından son derece kaygı vericidir. Gerek sinemanın içinde barındırdığı potansiyel imkânlar, gerek köklü medeniyet coğrafyasının engin ruh dünyası gereği Türk sinema tarihi olması gerektiği kadar derinleşememiş ve bu potansiyelin hakkını verememiştir. Buna rağmen bu potansiyeli ortaya çıkarma yolunda bir takım belli başlı denemeler olmakla birlikte, adına manevi gerçeklik adını verebileceğimiz bir sinema dili yerleşmemiştir. Bu yüzden sinema ve tasavvuf ilişkisi hakkında Türk literatüründe çok az sayıda çalışma sayılabilir.

Klasik Türk sinemasının senaryo kuşağına mensup isimlerinden Ayşe Şasa'nın Yeşilçam sinemasına farklı bir bakış açısıyla kaleme aldığı ve 1993 yılında yayımlanan eseri *"Yeşilçam Günlüğü"* sinema ve tasavvuf ilişkisini ilk defa ele alması açısından önem taşımaktadır. Bunun dışında, Sadık Yalsızuçanlar'ın *"Rüya Sineması" (1994)* ve son olarak Enver Gülşen'in kaleme aldığı *"Sinemanın Hakikati" ve "Hakikatin Sineması" (2011)*eserleri Türk sinema literatüründe, sinema ve tasavvuf ilişkisini ele alması bakımından kaynak eserler olarak sayılabilir. Bu çalışmaların dışında akademik bir çalışmaya rastlamak zor. Yalçın Lüleci'nin kaleme aldığı *"Türk Sineması ve Din" (2008)* adlı eseri, Türk sinemasında din ögesinin kullanım alanlarına eğilmiş, yalnızca "dini ve dini eğilimli" filmleri incelemesinin yanı sıra bu tezin ana konusunu oluşturan, manevi ve ruhi eğilimli bir sinema anlayışını içeren sinemaya nasıl ulaşılabileceği sorusuna cevap aramamıştır. Yusuf Kaplan, Enver Gülşen, Sadık Yalsızuçanlar'ın yazıları ve Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi ile ilgili birkaç film eleştirisi dışında, sinemada tasavvufi yaklaşımla ilgili olarak akademik bir çalışmadan bahsedemeyiz. Özellikle sinemanın sanat ilişkisi ve özelde tasavvufa bakan yönünün yanı sıra, Fransız sinema eleştirmeni André Bazin'in gerçeklik yaklaşımının tasavvufi altyapı ile paralellikleri ile ilgili kapsamlı bir tez çalışmasının olmayışı alandaki eksikliği ortaya çıkarmaktadır.

Yabancı literatürde, tasavvufun kelime anlamı ile kullanılması olanaksız gibi görünse de, özellikle Rus yönetmen Andrey Tarkovski'nin sanat ve özelde sinemada maneviyata önem veren eserleri, sinema dili ve tasavvufi yaklaşım ilişkisi açısından

kaynak görevi görebilir. Yazarın sinemada manevi bir arayışın izini sürdüğü eseri *"Mühürlenmiş Zaman"*, birtakım röportaj ve konuşmalarından derlenen *"Şiirsel Sinema"* ve *"Zaman Zaman İçinde"* yabancı literatürdeki önemli çalışmalardandır. Sinemanın gerçeklikle olan engin ilişkisini ele alan Roy Armes'in *"Sinema ve Gerçeklik"* adlı çalışması da gerçekliğin tarihini ele alması bakımından insan, sinema ve gerçek üçlemesinde öneme sahip olmaktadır. Sinema ile tasavvuf ilişkisini doğrudan ele almayan fakat İslam ve sanat arasındaki ilişki sebebiyle dolaylı kaynak gösterilebilecek bir takım çalışmalar da mevcuttur. Adonis'in Sufizm ve Sürrealizm adlı eseri sürreal sanatın İslam ile olan ilişkisini ele alması sebebiyle tasavvufi bir sinema anlatımı için kapı aralamaktadır. Bunun yanı sıra Titus Burckhardt'ın *"İslam Sanatı Dil ve Anlam"* adlı eseri de İslam'ın ve tasavvufun sanat ile olan bütünlüğünü ele alması açısından sinema ve tasavvuf ilişkisine dair yaklaşımların temellendirilebileceği eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yabancı literatürde doğrudan sinema ve tasavvuf ilişkisi üzerine yazılmış eserlere rastlamak zor olmakla birlikte çeşitli hakikatin farklı görünümleri üzerinden aynı konuya çıkış yolu bulmak mümkündür.

Bu tezin önemi de buradan ileri gelmektedir. Alanda yapılan çalışmaların azlığının yanı sıra, sinemanın var olan potansiyelini ortaya çıkarmak ve tasavvufi bir dil imkânıyla olan bütünsel ilişkisini ortaya koymanın yanı sıra sinemanın Hollywood sineması ile devam eden Aristocu anlayışının yerine, kişide manevi keşiflere olanak sağlayacak bir gelişim imkânı sunabileceği gerçeği ile yüzleşebilmek ve bu alanda eserler ortaya koyabilmek önemlidir. Bunu yaparken kendi sinemasını manevi gerçeklik olarak tanımlayan Semih Kaplanoğlu sineması incelenecek, böylelikle bu alanda yapılabilecek bir örneklem de okuyucuya aktarılacak ve alanda var olan akademik çalışma eksikliği giderilmeye çalışılacaktır.

Kamerasıyla anda bir yarık açan Semih Kaplanoğlu, organik bir öykü yerine, zamanın ve mekânın önemini yitirdiği ve kalbe dokunan, kişinin kendi deneyimlerini kendisinin edinebileceği bir yaklaşıma imkân tanımaktadır. Bu da tezin ana yapısını oluşturan André Bazin'in gerçeklik kuramı ile doğrudan ilişkilidir. Bazin, gerçekliğe dokunan bir kameranın nesnenin altında yatan gizi ortaya çıkarabileceğini ileri sürerken, bugün Türk sinemasında Semih Kaplanoğlu sineması ile kendine sistemli bir yer bulan anlayışa zemin oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın da André Bazin'in gerçeklik kuramından yola çıkılarak, sinemanın kalbe dokunan bir sanat olabileceği gerçeği, ilk defa sistemli olarak Semih Kaplanoğlu sineması örneğinden yola çıkılarak çözümlenerek alanda var olan eksikliği gidermesi ve geleneksel anlayışın karşısına yeni bir yaklaşım öne sürmesi açısından Türk ve dünya sinema tarihi açısından önem taşımaktadır.

Çalışmanın çerçevesini Semih Kaplanoğlu sinematografisi oluşturmaktadır. Tezin tasavvuf ve sinema ilişkisinde Türk ve dünya örnekleri içinden Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi adı verilen üç filmi Yumurta (2007), Süt (2008) ve Bal (2010) ile sınırlandırılması, André Bazin'in gerçeklik algısı ile örtüşmesi sebebiyle ve tasavvufi yaklaşımı açısından yönetmenin sinemasına manevi gerçeklik adını verdiği yaklaşımı sebebiyledir. Yönetmenin özellikle Yusuf Üçlemesi ve sonrasında kendisinin de ifade ettiği değişim ve manevi olana yönelişi ile amaçladığı sineması ise yalnızca üç filminin ele alınmasında ve diğer iki filminin (Herkes Kendi Evinde, Meleğin Düşüşü) araştırma dışında bırakılmasında önemli bir etken olmuştur.

Sinema ve tasavvuf ilişkisi ele alınırken, üzerinde durulması gereken bazı kavramlar vardır. Tasavvufi terminolojide kendine genişçe yer bulan zâhir-bâtın, vahdet-kesret ayrımı tezin temel yaklaşımı için önem teşkil etmektedir. Özellikle André Bazin'in üzerinde durduğu ve amaçladığı, nesnenin altında yatan gizin ortaya çıkarılması konusuna paralel olarak bazı tasavvufi yaklaşımlar, bu "giz" üzerine eğilmemizi gerektirmektedir.

Zâhir, kelime anlamı olarak dış, dışa ait, zuhur eden, ortaya çıkan, görünen gibi anlamlara gelen Arapça kökenli bir kelimedir. Bunun yanı sıra ez-Zâhir, Allah'ın doksan dokuz isminden biridir. Tasavvufi anlayışta Zâhir olan Allah, bu ismi gereği hikmeti, kudreti ve sıfatlarıyla görünür (Cebecioğlu, 2005: 718).Bâtın ise, Arapça karın, iç gibi manalara gelir. Zâhir Kur'an'ın lafzı, bâtın ise te'vili yani yorumudur. Kısa, şeklen zâhir ise ondan alınacak ders bâtındır (Cebecioğlu, 2005: 83). Sinema ve tasavvuf ilişkisi ele alınırken bu bâtın üzerinde bir hakikat okuması gerçekleştirilmeye çalışılacak ve eşyanın altında yatan gerçeğe ulaşmak için sinemanın nasıl bir araç konumuna gelebileceği hususu ele alınacaktır.

İbn Arabî varlığın vücuda gelişini, iç/dış yani bâtın/zâhir sembolizmi ile anlatır. İbn Arabî'ye göre âlem zâhir ve bâtın olmak üzere ikiye ayrılır. Allah'ın isimlerin ez-Zâhir, âleme bütün suretlerini verenken, el-Bâtın ismi, o zâhiri suretlerin örttüğü manaları verendir. Gözlerin gördüğüne zâhir, akılların müşahede ettiği ise bâtındır. Allah hem Zâhir'dir hem Bâtın. İbn Arabî, Hak, mezâhir açısından zâhirdir, hüviyeti açısından bâtındır diyerek, Allah'ın varlığını ve âlem ilişkisini açıklamıştır. Allah'ın varlığının zuhur etme yeri olan âlem, bâtını ise isimleridir. Zâhir ile Bâtın birbirine yapışık kardeştir. Birini tanıyan diğerini de tanımış olur. Zâhir/Bâtın birliği çekirdek ve kabuk motifiyle de anlatılır (Kılıç, 2011: 272,273).

İbn Arabî'ye göre varlıkta yalnızca bir hakikat vardır, fakat bu hakikati iki farklı açıdan gördüğümüz için ya onu bütün zâhirde gördüğümüz şeylerin aynı sayıp buna Hak deriz ya da onu o zâtın tezahür ettirdiği zâhirde görünen şeyler sayıp bu sefer de halk deriz. Bu yaklaşım da vahdet/kesret (birlik/çokluk) kavramları ile açıklanır. Hak ve halk yani vahdet ve kesret aslında o bir olan hakikatin iki farklı görünüşünden ibarettir. Bâtında, hakiki birlik (vahdet) olan, zâhirde çokluk yani kesret olarak görünür. O'na onun açısından bakarsak yani Zât'a zât açısından bakarsak bu birlik halidir. Fakat O'na kendimiz yani yaratılmışlar açısından bakarsak bu birlik ortadan kalkar ve kesret olur. İşte bu kesret denilen, Allah'ın Esma-i İlahiyesinden (isimlerinden) başka bir şey değildir. "Bir'den ancak bir çıkar" deyişi ise bu çoklukta görülmesi gereken bire işaret etmektedir (Kılıç, 2011: 281).

İbn Arabî'nin yaklaşımları ışığında ele alınacak olan tasavvufun, sinema ile olan etkileşiminde Semih Kaplanoğlu sinematografisi ele alınacak ve üç filmin tasavvufi açıdan öykü analizi yapılacaktır. Öykü analizi bir anlatının incelenmesidir. Öykü analizinin yapısı analizi yapan araştırmacının kullandığı kuramsal yapının karakterine ve aynı zamanda incelenen esere göre farklılık arz etmektedir. Öyküsel sinemada her şey açık yani rasyonel bir anlatı diline sahip değildir. Algılanamayan şeyler ise ortak bir öyküye bağlıdır. Sinema çalışmalarındaki öykü analizi ise hikâye fonksiyonunu kendi bağlamı içerisinde ele alarak açıklamaya çalışır. Hikâyeler, nesnelerin, boşlukların ve üretildikleri zamanın kayıt altına alınması ve bir dizi imaj ve sesle ideoloji yapıştırıcısıyla birbirine bağlanmış sesler, boşluklar ve imajlar serisidir. Öykü analizi ise ele aldığı metnin içerisindeki bu yapıyı çözmeye çalışır.

Bu çözümleme sırasında ele alınması gereken temel noktalar bütünlüğü ortaya koyabilecek olan tasarım, karakter ve benzer öğelerdir. Mesela melodramlarda ışık, kompozisyon ve dekorların estetik etkiyi arttırması hikâyenin yanı sıra diğer öğelerin de etkisini ortaya koymaktadır. İşte bu imaj yapısı öyküden bağımsız olarak en az onun kadar önemlidir. Yönetmenin elinde şekillenen filmde, öykü ile birlikte yaşayan unsurlar genel anlatı yapısı hakkında da bilgi vermekte ve filmin içerisinde bulunduğu bağlamı açıklığa kavuşturmaktadır. Bu denklemi ortaya koyabilmek için hikâye kadar diğer unsurların da önemle incelenmesi, analizin yeterliliği açısından önem arz etmektedir (Tashiro, 1993). Araştırmada öykü analizinin tercih edilmesi sebebi de bu çoklu yaklaşımdır. Çünkü sinema ve tasavvuf ilişkisini ele almak çoklu bir anlatı yapısını gerektirmektedir. Farklı bakış açılarına ve farklı yorumlara açık bir alan olan film incelemesi, bu yolla öykünün genel karakteristiği üzerinden ele alınarak, özelde tasavvufi bir anlatının temel dinamikleri filmde aranacaktır.

Öyküyü oluşturan temel unsurlar ise şöyledir. Öyküleyici, öykünün örgütlenmesi/yapısı, öykünün karakterleri, öyküleme kodları ve metaforları, tür, öyküleme biçimi, izleyici/dinleyici/okuyucu. Bu unsurlar öykü analizi tasarlarken üzerinde durulması gereken noktalar olmakla birlikte, yapılacak inceleme bu unsurların hepsini içermek zorunda değildir. Konu ile ilgili olarak üzerinde durulması gereken birkaç unsur da araştırma için yeterli olabilir (Erdoğan, 2012). Bu araştırmada öykü analizi yapılırken tasavvufi anlatı ve analiz gereği üzerinde durulacak unsurlar, öykünün örgütlenmesi/yapısı, karakter yapısı ve kısmen de izleyici/ okuyucu olacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde, sinemadaki temel gerçeklik anlayışları ele alınacak, tezin temel çatısını oluşturan André Bazin'in gerçeklik kuramı üzerinde detaylı bir şekilde durulacaktır.

İkinci bölümde İslam'ın sanata bakışı ve tasavvufi açıdan sanatın gereklik ve sınırları tasvir yasağı üzerinden ele alınacaktır. Sanatın sinema ile olan ilişkisinden yola çıkarak, İslami sanatın gerekliliklerinin, sinema ve tasavvuf ilişkisi açısından etkileri ele alınacak ve hakikatin dolayımsız bir temsili olarak sinema incelenecektir.

Üçüncü ve son bölümde, çalışmanın kapsamına giren Semih Kaplanoğlu filmlerinden Yumurta, Süt ve Bal Bazin'in gerçeklik kuramı ve tasavvufi açıdan öykü analizi yapılarak incelenecektir.

Sonuç bölümünde, sinema sanat ilişkisinden tasavvufa açılan kapı aralanarak, tasavvufun sinema ile olan varoluşsal bağlantısı sistemli bir şekilde ortaya konacaktır.

2. SİNEMADA GERÇEKLİK ARAYIŞLARI

Her sanat farklı anlatım yollarına sahiptir. Sinema da diğer sanat dallarında olduğu gibi bir anlatıma sahiptir fakat içeriğinde diğer sanat dallarından daha geniş bir yapı bulunmaktadır. Bu yüzden sinema, ortaya çıktığı ilk günden başlayarak "yaşamı hangi dili kullanarak, nasıl yansıtacağı" sorusu ile karşı karşıya kalmış, bu ikileme farklı iki yola ayrılarak karşılık vermiştir.

Dudley Andrew, bu soruya verilen cevabı "gerçekçiler ve biçimciler arasındaki tartışma" olarak nitelendirir. Ona göre, gerçekçiler, salt yaşamı filme almayı konu edinirken, biçimciler filmin ham malzemesini dönüştürerek elde edebilecekleri üzerine yoğunlaşıyordu. Gelişim döneminde bu sorular ve cevaplar üzerinden sinemanın sanat olarak gücü ve işlevi sorgulanıyordu. (Büker, Topçu, 2010: 61).

Sinemanın işlev ve gücünün yanı sıra, kuramcılarını ele almak, görüşlerini belli bir sistematik içerisinde incelemek ve anlamlandırabilmek için onların sorularının benzer yanlarının ortaya konması gerekmektedir. Filmler hakkındaki her bir soru hammadde, yöntem ve teknikler, biçim ve şekiller ya da amaç veya değer ile ilgilidir. Filmlerin bu sorular üzerinden değerlendirilmesi ve ele alınması kuramcıların yaklaşımları hakkında ipuçları vermektedir. Hammadde, ortam ile ilgili soruları içermektedir. Yöntem ve teknikler, biçim ile ilgili yaratıcı oluşumların tamamını içermektedir. Biçim ve şekiller ise, yapılan veya yapılabilecek film türleri hakkındaki soruların sınıflandırmasını kapsar. Amaç ve değeri ise yaşamın daha geniş bir görünümü ile ilgili bir sınıflamadır (Andrew, 2007: 11,12).

2.1. Montajla Biçimlenen Gerçek

İçerisinde Sergei Eisenstein, Rudolf Arnheim ve Béla Balázs gibi isimleri barındıran biçimci yaklaşım, yaşamın biçimsel açıdan yorumlanmasını ve ele alınmasını önemser. Bu geleneğe göre bir sanat yapıtının önemi sanatçının ya da yönetmenin elindeki malzemeyi biçimlendirme gücüyle paralellik gösterir (Büker, Topçu, 2010: 61). Sanatçı elindeki malzemeyi dönüştürebildiği ölçüde yeni bir ürün ortaya koyar.

Aristo, Poetika'da sanatın doğayı öykündüğünü söyler. Sanatların büyük bir bölümü doğayı taklit eder, yani mimesistir. İnsanlar bu şekilde ortaya konan ürünlere karşı ilgi gösterebilir ve beğenide bulunabilirler. Gerçekte hoşlanmadığımız bir görüntü, resimde gözümüze hoş gelebilir. Dolayısıyla Aristo, öykünmenin doğanın bir benzerini yaratmakla eş anlamlı olmadığını ileri sürer.

Aynı şekilde Aristo'dan ilhamla biçimci kuramcılar da sinemanın yaşamın yerine geçen bir şey olduğu görüşünü reddederler. Onlara göre, sinema görüntülerle yeni bir dünya yaratır ve gerçekliği değiştirir. Sinema gerçeği kullanarak ona biçim verir. Biçim verirken, ışıktan, kurgudan ve benzer ürünlerden yararlanır. Yani gerçekliği bu unsurları kullanarak dönüştürür (Büker, 1989: 1,2). Biçimci yaklaşım bu yöntemle gerçeğin ötesine geçmeyi hedefler. Bunu yaparken de zaman zaman nesnel gerçeklikten yararlanır. Çünkü yapması gereken şey bir heykeltıraş gibi gerçekliğe yeni bir şekil vererek onu farklı yeni anlamlar üretmek için kullanmaktır.

Biçimci yaklaşım filmin teknik donanımları üzerinde yoğunlaştığı için belli bir takım eksiklikleri de içinde barındırır. Bu anlayış sinemasal biçim ve amaca uygun bir bilgilendirmeyi içine almazsa sonuç yalnızca aracın kullanım olanaklarının belirlenmesinden ibaret olarak kalır. Sinemanın dil ile olan ilişkisi burada ortaya çıkar. Christian Metz, Jean Mitry, ve diğerleri sinemanın eylemsel dil ile olan ilişkisini ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu doğrudan verilmeyen, karmaşık yapıya sahip bir dildir. Film ve dil arasındaki bağlantının kurulmasındaki zorluk, dilin kapalılığı noktasında gün yüzüne çıkmaktadır. Yönetmen, zihnindeki algıyı filme aktarırken bir takım değişikliklere gitmektedir. Bu durum film yapımının doğru seçeneklerinin bir formülü olmasına neden olur. Eisenstein'in uzun yıllar mücadelesini verdiği konu da bu mekanik ve dijital eğilimdir. Daha basitleştirecek olursak, biçimci film kuramı tam olarak film dilinin görünürlüğü üzerine eğilmektedir. Bu yaklaşıma göre çarpıcı teknikleri olan film yapımcıları daha büyük bir başarı kazanabilecektir. Örneğin Robert Bresson'un estetik değeri taşıyan filmi ile sıradan bir ticari film aynı kefeye konamaz. Fakat teknik özellikler göz önüne alındığında durum farklılaşabilir. Bu açıdan bakıldığında bir cola reklamı içerdiği teknik gelişmişlik seviyesi bakımından Bresson'un filminden daha üst bir konuma sahip olabilmekte ve sanat açısından da üstün gözükebilmektedir. Biçim ve amaç yapısı düşünülmediğinde biçimci kuram bu noktada eksik kalabilmektedir. Fakat biçimci film kuramını tüm boyutlarıyla

1. GİRİŞ

19. yüzyılın sonlarında keşfedilen sinema, tarihi seyri içerisinde diğer pek çok sanat dalı gibi, yöntem ve içerik açısından pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Görüntünün içerisinde bulunduğu an içinde kaydedilmesi ve izlenmesi ile birlikte sinema, resim ve fotoğrafın gerçeklik ile olan ilişkisine zaman unsurunu ekleyerek yeni bir anlayış geliştirmiştir. Zamanın görüntüye dâhil olmasıyla yön değiştiren sanatta gerçeklik algısı, sinema çalışmalarında iki farklı akımın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Bu akımlardan ilki, biçimciler adını alarak, sinemanın ortaya çıktığı ilk günden itibaren sinemanın ana yaklaşımı halini almıştır. Sanatın biçimine ya da yöntemine değil, daha çok içeriğine ve gerçeklik ile olan saf ilişkisine vurgu yapan gerçekçi yaklaşımın ise sinemanın sonraki dönemlerinde kendine yer bulduğunu söyleyebiliriz. Adını yönteminden alan biçimci yaklaşım, yaşamın biçimsel açıdan yorumlanmasını ve ele alınmasını önemser. Bu anlayışa göre bir sanat yapıtının önemi sanatçının elindeki malzemeyi biçimlendirme gücüyle paralellik gösterir. Bunu yaparken de gerçeği kullanır fakat kullandığı bu gerçekliği yeni bir ürün haline getirerek dönüştürür. Biçimciliğin, Aristo'nun mimesis anlayışının bir devamı niteliğinde olduğunu ya da bu görüşten beslendiğini söyleyebiliriz. Mimesise göre sanatın rolü, doğanın taklididir. Sanatçı tabiatın eksik bıraktığı şeyleri taklit etmektedir. İlk dönemlerde politik amaçlara hizmet eden biçimci gelenek, günümüzde yerini bir ölçüde montaj ve kurgunun, bilgisayar efektlerinin ağırlık kazandığı Hollywood sinemasına bırakmıştır.

Adını gerçekliğe verdiği önemden alan gerçekçi gelenek ise, sinemanın yaşamı olduğu gibi göstermesi gerektiği, yani yaşamı gerçek bir yaşam olarak ele almasının gerekliliği ve önemi üzerinde durur. Sinemayı politik bir araç olarak görme yerine onun anlamını geliştirmeyi amaç edinen bu yaklaşıma göre gerçeğe sadakat en önemli unsurdur. Bu sinemanın görevi ise insanın doğa ile bir uyum yakalaması ve onu yenileştirmektir. Ünlü sinema kuramcısı André Bazin, sinemanın bu gerçekliği kullanarak nesnelerin altında yatan gizi ortaya çıkarabileceğine inanmaktadır. Bu yaklaşım tezin ana konusu olan sinema ve tasavvuf ilişkisinin bel kemiğini oluşturmaktadır. Bazin'e göre sinemanın ham maddesi gerçekliğin kendisi

değil, gerçekliğin bıraktığı izdir. Bu izin iki önemi vardır. İlki bu gerçekliğin yadsınamayacak şekilde gerçekliğe bağlı oluşudur. Diğeri ise, bu izlerin kavranabilen olgular olmasıdır. Şifre çözme, ya da x ışınlarıyla ortaya çıkarılabilecek bir şey değildir. Sinema, dünyanın kendi gerçekliğinin izlerini göstermenin yanı sıra bu gerçekliği bizim için çoğaltır. İbn Arabî, insanın bu dünyada bir rüyada olduğuna ve bu rüyanın da tabir edilmesi gerektiğine inanır. Sinema zamanı içine alan yapısı sebebiyle varoluşla dolayımsız bir ilişkiye olanak sağlar ve bu ilişki, ruha yönelebilen ve kalbin keşfine açılan, yaratılmışların hakikatine doğru yol alan ve en önemlisi insanın içinde bulunduğu rüyayı tabir etmesini sağlayabilen bir sinema anlayışını gerekli kılar. Bazin'in gerçeklik anlayışını bu doğrultuda okursak sinema, İbn Arabî'nin sözünü ettiği rüyanın tabir edilmesini diğer sanat dallarından daha yetkin bir biçimde yapabilir.

Sinemanın tasavvuf ile kurduğu bu ilişkide, tasavvufun ne olduğu, sanatla ve özelde sinema ile olan varoluşsal ilişkisi ve gerekliliği tezin ilerleyen bölümlerinde ele alınacaktır. Sinema ve tasavvufun gerçeklik üzerinden kurduğu bu yakınlık, Türk sinemasında Semih Kaplanoğlu sineması incelenerek çözümlenecek ve tasavvufun sinemayla olan bağı ortaya konacaktır.

Bu çalışmada André Bazin'in gerçeklik kuramından yola çıkılarak, sinemada tasavvufi bir dil imkânına açılan kapılar incelenecek ve sinemanın sahip olduğu donanımların, izleyiciyi aşkın bir bilinçlenme alanına götürme potansiyeli Semih Kaplanoğlu filmleri üzerinden değerlendirilecektir. Bu yoldan hareketle cevap aranacak sorular ise şöyledir:

1. Hayatın gerçeği sinemada kendine nasıl yer bulmaktadır?
2. Sinema bu gerçekliği ne şekilde izleyiciye aktarabilmektedir?
3. İslam sanatı ve sinema arasında nasıl bir ilişki vardır?
4. Tasavvufi bir anlatım sinemada kendine nasıl yer bulabilmektedir?
5. Sinema ve tasavvuf arasında bir ilişki kurabilmek mümkün müdür?
6. Semih Kaplanoğlu sinemasıyla tasavvufi bir dil ilişkisi nasıl kurulmaktadır?

Türk sinema tarihi köklü bir medeniyet coğrafyasının içinde büyüyüp gelişmesine karşın, tarihinin gerektirdiği bir sinema dilini yakalaması zaman almıştır.

Hollywood sinemasının beslendiği Aristocu sanat anlayışı Türk sinema yapısının belkemiği halini almıştır. Tasavvufi bir metin bile organik bir öyküleme yöntemi ile ele alınarak izleyicide manevi ve ruhi bir keşfe imkân bırakmamaktadır. Bu da kalbin keşfine açık bir anlatım diline sahip olabilecek en yetkin sanat dalı olarak kabul edilen sinema açısından son derece kaygı vericidir. Gerek sinemanın içinde barındırdığı potansiyel imkânlar, gerek köklü medeniyet coğrafyasının engin ruh dünyası gereği Türk sinema tarihi olması gerektiği kadar derinleşememiş ve bu potansiyelin hakkını verememiştir. Buna rağmen bu potansiyeli ortaya çıkarma yolunda bir takım belli başlı denemeler olmakla birlikte, adına manevi gerçeklik adını verebileceğimiz bir sinema dili yerleşmemiştir. Bu yüzden sinema ve tasavvuf ilişkisi hakkında Türk literatüründe çok az sayıda çalışma sayılabilir.

Klasik Türk sinemasının senaryo kuşağına mensup isimlerinden Ayşe Şasa'nın Yeşilçam sinemasına farklı bir bakış açısıyla kaleme aldığı ve 1993 yılında yayımlanan eseri *"Yeşilçam Günlüğü"* sinema ve tasavvuf ilişkisini ilk defa ele alması açısından önem taşımaktadır. Bunun dışında, Sadık Yalsızuçanlar'ın *"Rüya Sineması" (1994)* ve son olarak Enver Gülşen'in kaleme aldığı *"Sinemanın Hakikati" ve "Hakikatin Sineması" (2011)*eserleri Türk sinema literatüründe, sinema ve tasavvuf ilişkisini ele alması bakımından kaynak eserler olarak sayılabilir. Bu çalışmaların dışında akademik bir çalışmaya rastlamak zor. Yalçın Lüleci'nin kaleme aldığı *"Türk Sineması ve Din" (2008)* adlı eseri, Türk sinemasında din ögesinin kullanım alanlarına eğilmiş, yalnızca "dini ve dini eğilimli" filmleri incelemesinin yanı sıra bu tezin ana konusunu oluşturan, manevi ve ruhi eğilimli bir sinema anlayışını içeren sinemaya nasıl ulaşılabileceği sorusuna cevap aramamıştır. Yusuf Kaplan, Enver Gülşen, Sadık Yalsızuçanlar'ın yazıları ve Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi ile ilgili birkaç film eleştirisi dışında, sinemada tasavvufi yaklaşımla ilgili olarak akademik bir çalışmadan bahsedemeyiz. Özellikle sinemanın sanat ilişkisi ve özelde tasavvufa bakan yönünün yanı sıra, Fransız sinema eleştirmeni André Bazin'in gerçeklik yaklaşımının tasavvufi altyapı ile paralellikleri ile ilgili kapsamlı bir tez çalışmasının olmayışı alandaki eksikliği ortaya çıkarmaktadır.

Yabancı literatürde, tasavvufun kelime anlamı ile kullanılması olanaksız gibi görünse de, özellikle Rus yönetmen Andrey Tarkovski'nin sanat ve özelde sinemada maneviyata önem veren eserleri, sinema dili ve tasavvufi yaklaşım ilişkisi açısından

kaynak görevi görebilir. Yazarın sinemada manevi bir arayışın izini sürdüğü eseri *"Mühürlenmiş Zaman"*, birtakım röportaj ve konuşmalarından derlenen *"Şiirsel Sinema"* ve *"Zaman Zaman İçinde"* yabancı literatürdeki önemli çalışmalardandır. Sinemanın gerçeklikle olan engin ilişkisini ele alan Roy Armes'in *"Sinema ve Gerçeklik"* adlı çalışması da gerçekliğin tarihini ele alması bakımından insan, sinema ve gerçek üçlemesinde öneme sahip olmaktadır. Sinema ile tasavvuf ilişkisini doğrudan ele almayan fakat İslam ve sanat arasındaki ilişki sebebiyle dolaylı kaynak gösterilebilecek bir takım çalışmalar da mevcuttur. Adonis'in Sufizm ve Sürrealizm adlı eseri sürreal sanatın İslam ile olan ilişkisini ele alması sebebiyle tasavvufi bir sinema anlatımı için kapı aralamaktadır. Bunun yanı sıra Titus Burckhardt'ın *"İslam Sanatı Dil ve Anlam"* adlı eseri de İslam'ın ve tasavvufun sanat ile olan bütünlüğünü ele alması açısından sinema ve tasavvuf ilişkisine dair yaklaşımların temellendirilebileceği eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yabancı literatürde doğrudan sinema ve tasavvuf ilişkisi üzerine yazılmış eserlere rastlamak zor olmakla birlikte çeşitli hakikatin farklı görünümleri üzerinden aynı konuya çıkış yolu bulmak mümkündür.

Bu tezin önemi de buradan ileri gelmektedir. Alanda yapılan çalışmaların azlığının yanı sıra, sinemanın var olan potansiyelini ortaya çıkarmak ve tasavvufi bir dil imkânıyla olan bütünsel ilişkisini ortaya koymanın yanı sıra sinemanın Hollywood sineması ile devam eden Aristocu anlayışının yerine, kişide manevi keşiflere olanak sağlayacak bir gelişim imkânı sunabileceği gerçeği ile yüzleşebilmek ve bu alanda eserler ortaya koyabilmek önemlidir. Bunu yaparken kendi sinemasını manevi gerçeklik olarak tanımlayan Semih Kaplanoğlu sineması incelenecek, böylelikle bu alanda yapılabilecek bir örneklem de okuyucuya aktarılacak ve alanda var olan akademik çalışma eksikliği giderilmeye çalışılacaktır.

Kamerasıyla anda bir yarık açan Semih Kaplanoğlu, organik bir öykü yerine, zamanın ve mekânın önemini yitirdiği ve kalbe dokunan, kişinin kendi deneyimlerini kendisinin edinebileceği bir yaklaşıma imkân tanımaktadır. Bu da tezin ana yapısını oluşturan André Bazin'in gerçeklik kuramı ile doğrudan ilişkilidir. Bazin, gerçekliğe dokunan bir kameranın nesnenin altında yatan gizi ortaya çıkarabileceğini ileri sürerken, bugün Türk sinemasında Semih Kaplanoğlu sineması ile kendine sistemli bir yer bulan anlayışa zemin oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın da André Bazin'in gerçeklik kuramından yola çıkılarak, sinemanın kalbe dokunan bir sanat olabileceği gerçeği, ilk defa sistemli olarak Semih Kaplanoğlu sineması örneğinden yola çıkılarak çözümlenerek alanda var olan eksikliği gidermesi ve geleneksel anlayışın karşısına yeni bir yaklaşım öne sürmesi açısından Türk ve dünya sinema tarihi açısından önem taşımaktadır.

Çalışmanın çerçevesini Semih Kaplanoğlu sinematografisi oluşturmaktadır. Tezin tasavvuf ve sinema ilişkisinde Türk ve dünya örnekleri içinden Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi adı verilen üç filmi Yumurta (2007), Süt (2008) ve Bal (2010) ile sınırlandırılması, André Bazin'in gerçeklik algısı ile örtüşmesi sebebiyle ve tasavvufi yaklaşımı açısından yönetmenin sinemasına manevi gerçeklik adını verdiği yaklaşımı sebebiyledir. Yönetmenin özellikle Yusuf Üçlemesi ve sonrasında kendisinin de ifade ettiği değişim ve manevi olana yönelişi ile amaçladığı sineması ise yalnızca üç filminin ele alınmasında ve diğer iki filminin (Herkes Kendi Evinde, Meleğin Düşüşü) araştırma dışında bırakılmasında önemli bir etken olmuştur.

Sinema ve tasavvuf ilişkisi ele alınırken, üzerinde durulması gereken bazı kavramlar vardır. Tasavvufi terminolojide kendine genişçe yer bulan zâhir-bâtın, vahdet-kesret ayrımı tezin temel yaklaşımı için önem teşkil etmektedir. Özellikle André Bazin'in üzerinde durduğu ve amaçladığı, nesnenin altında yatan gizin ortaya çıkarılması konusuna paralel olarak bazı tasavvufi yaklaşımlar, bu "giz" üzerine eğilmemizi gerektirmektedir.

Zâhir, kelime anlamı olarak dış, dışa ait, zuhur eden, ortaya çıkan, görünen gibi anlamlara gelen Arapça kökenli bir kelimedir. Bunun yanı sıra ez-Zâhir, Allah'ın doksan dokuz isminden biridir. Tasavvufi anlayışta Zâhir olan Allah, bu ismi gereği hikmeti, kudreti ve sıfatlarıyla görünür (Cebecioğlu, 2005: 718).Bâtın ise, Arapça karın, iç gibi manalara gelir. Zâhir Kur'an'ın lafzı, bâtın ise te'vili yani yorumudur. Kısa, şeklen zâhir ise ondan alınacak ders bâtındır (Cebecioğlu, 2005: 83). Sinema ve tasavvuf ilişkisi ele alınırken bu bâtın üzerinde bir hakikat okuması gerçekleştirilmeye çalışılacak ve eşyanın altında yatan gerçeğe ulaşmak için sinemanın nasıl bir araç konumuna gelebileceği hususu ele alınacaktır.

İbn Arabî varlığın vücuda gelişini, iç/dış yani bâtın/zâhir sembolizmi ile anlatır. İbn Arabî'ye göre âlem zâhir ve bâtın olmak üzere ikiye ayrılır. Allah'ın isimlerin ez-Zâhir, âleme bütün suretlerini verenken, el-Bâtın ismi, o zâhiri suretlerin örttüğü manaları verendir. Gözlerin gördüğüne zâhir, akılların müşahede ettiği ise bâtındır. Allah hem Zâhir'dir hem Bâtın. İbn Arabî, Hak, mezâhir açısından zâhirdir, hüviyeti açısından bâtındır diyerek, Allah'ın varlığını ve âlem ilişkisini açıklamıştır. Allah'ın varlığının zuhur etme yeri olan âlem, bâtını ise isimleridir. Zâhir ile Bâtın birbirine yapışık kardeştir. Birini tanıyan diğerini de tanımış olur. Zâhir/Bâtın birliği çekirdek ve kabuk motifiyle de anlatılır (Kılıç, 2011: 272,273).

İbn Arabî'ye göre varlıkta yalnızca bir hakikat vardır, fakat bu hakikati iki farklı açıdan gördüğümüz için ya onu bütün zâhirde gördüğümüz şeylerin aynı sayıp buna Hak deriz ya da onu o zâtın tezahür ettirdiği zâhirde görünen şeyler sayıp bu sefer de halk deriz. Bu yaklaşım da vahdet/kesret (birlik/çokluk) kavramları ile açıklanır. Hak ve halk yani vahdet ve kesret aslında o bir olan hakikatin iki farklı görünüşünden ibarettir. Bâtında, hakiki birlik (vahdet) olan, zâhirde çokluk yani kesret olarak görünür. O'na onun açısından bakarsak yani Zât'a zât açısından bakarsak bu birlik halidir. Fakat O'na kendimiz yani yaratılmışlar açısından bakarsak bu birlik ortadan kalkar ve kesret olur. İşte bu kesret denilen, Allah'ın Esma-i İlahiyesinden (isimlerinden) başka bir şey değildir. "Bir'den ancak bir çıkar" deyişi ise bu çoklukta görülmesi gereken bire işaret etmektedir (Kılıç, 2011: 281).

İbn Arabî'nin yaklaşımları ışığında ele alınacak olan tasavvufun, sinema ile olan etkileşiminde Semih Kaplanoğlu sinematografisi ele alınacak ve üç filmin tasavvufi açıdan öykü analizi yapılacaktır. Öykü analizi bir anlatının incelenmesidir. Öykü analizinin yapısı analizi yapan araştırmacının kullandığı kuramsal yapının karakterine ve aynı zamanda incelenen esere göre farklılık arz etmektedir. Öyküsel sinemada her şey açık yani rasyonel bir anlatı diline sahip değildir. Algılanamayan şeyler ise ortak bir öyküye bağlıdır. Sinema çalışmalarındaki öykü analizi ise hikâye fonksiyonunu kendi bağlamı içerisinde ele alarak açıklamaya çalışır. Hikâyeler, nesnelerin, boşlukların ve üretildikleri zamanın kayıt altına alınması ve bir dizi imaj ve sesle ideoloji yapıştırıcısıyla birbirine bağlanmış sesler, boşluklar ve imajlar serisidir. Öykü analizi ise ele aldığı metnin içerisindeki bu yapıyı çözmeye çalışır.

Bu çözümleme sırasında ele alınması gereken temel noktalar bütünlüğü ortaya koyabilecek olan tasarım, karakter ve benzer öğelerdir. Mesela melodramlarda ışık, kompozisyon ve dekorların estetik etkiyi arttırması hikâyenin yanı sıra diğer öğelerin de etkisini ortaya koymaktadır. İşte bu imaj yapısı öyküden bağımsız olarak en az onun kadar önemlidir. Yönetmenin elinde şekillenen filmde, öykü ile birlikte yaşayan unsurlar genel anlatı yapısı hakkında da bilgi vermekte ve filmin içerisinde bulunduğu bağlamı açıklığa kavuşturmaktadır. Bu denklemi ortaya koyabilmek için hikâye kadar diğer unsurların da önemle incelenmesi, analizin yeterliliği açısından önem arz etmektedir (Tashiro, 1993). Araştırmada öykü analizinin tercih edilmesi sebebi de bu çoklu yaklaşımdır. Çünkü sinema ve tasavvuf ilişkisini ele almak çoklu bir anlatı yapısını gerektirmektedir. Farklı bakış açılarına ve farklı yorumlara açık bir alan olan film incelemesi, bu yolla öykünün genel karakteristiği üzerinden ele alınarak, özelde tasavvufi bir anlatının temel dinamikleri filmde aranacaktır.

Öyküyü oluşturan temel unsurlar ise şöyledir. Öyküleyici, öykünün örgütlenmesi/yapısı, öykünün karakterleri, öyküleme kodları ve metaforları, tür, öyküleme biçimi, izleyici/dinleyici/okuyucu. Bu unsurlar öykü analizi tasarlarken üzerinde durulması gereken noktalar olmakla birlikte, yapılacak inceleme bu unsurların hepsini içermek zorunda değildir. Konu ile ilgili olarak üzerinde durulması gereken birkaç unsur da araştırma için yeterli olabilir (Erdoğan, 2012). Bu araştırmada öykü analizi yapılırken tasavvufi anlatı ve analiz gereği üzerinde durulacak unsurlar, öykünün örgütlenmesi/yapısı, karakter yapısı ve kısmen de izleyici/ okuyucu olacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde, sinemadaki temel gerçeklik anlayışları ele alınacak, tezin temel çatısını oluşturan André Bazin'in gerçeklik kuramı üzerinde detaylı bir şekilde durulacaktır.

İkinci bölümde İslam'ın sanata bakışı ve tasavvufi açıdan sanatın gereklik ve sınırları tasvir yasağı üzerinden ele alınacaktır. Sanatın sinema ile olan ilişkisinden yola çıkarak, İslami sanatın gerekliliklerinin, sinema ve tasavvuf ilişkisi açısından etkileri ele alınacak ve hakikatin dolayımsız bir temsili olarak sinema incelenecektir.

Üçüncü ve son bölümde, çalışmanın kapsamına giren Semih Kaplanoğlu filmlerinden Yumurta, Süt ve Bal Bazin'in gerçeklik kuramı ve tasavvufi açıdan öykü analizi yapılarak incelenecektir.

Sonuç bölümünde, sinema sanat ilişkisinden tasavvufa açılan kapı aralanarak, tasavvufun sinema ile olan varoluşsal bağlantısı sistemli bir şekilde ortaya konacaktır.

2. SİNEMADA GERÇEKLİK ARAYIŞLARI

Her sanat farklı anlatım yollarına sahiptir. Sinema da diğer sanat dallarında olduğu gibi bir anlatıma sahiptir fakat içeriğinde diğer sanat dallarından daha geniş bir yapı bulunmaktadır. Bu yüzden sinema, ortaya çıktığı ilk günden başlayarak "yaşamı hangi dili kullanarak, nasıl yansıtacağı" sorusu ile karşı karşıya kalmış, bu ikileme farklı iki yola ayrılarak karşılık vermiştir.

Dudley Andrew, bu soruya verilen cevabı "gerçekçiler ve biçimciler arasındaki tartışma" olarak nitelendirir. Ona göre, gerçekçiler, salt yaşamı filme almayı konu edinirken, biçimciler filmin ham malzemesini dönüştürerek elde edebilecekleri üzerine yoğunlaşıyordu. Gelişim döneminde bu sorular ve cevaplar üzerinden sinemanın sanat olarak gücü ve işlevi sorgulanıyordu. (Büker, Topçu, 2010: 61).

Sinemanın işlev ve gücünün yanı sıra, kuramcılarını ele almak, görüşlerini belli bir sistematik içerisinde incelemek ve anlamlandırabilmek için onların sorularının benzer yanlarının ortaya konması gerekmektedir. Filmler hakkındaki her bir soru hammadde, yöntem ve teknikler, biçim ve şekiller ya da amaç veya değer ile ilgilidir. Filmlerin bu sorular üzerinden değerlendirilmesi ve ele alınması kuramcıların yaklaşımları hakkında ipuçları vermektedir. Hammadde, ortam ile ilgili soruları içermektedir. Yöntem ve teknikler, biçim ile ilgili yaratıcı oluşumların tamamını içermektedir. Biçim ve şekiller ise, yapılan veya yapılabilecek film türleri hakkındaki soruların sınıflandırmasını kapsar. Amaç ve değeri ise yaşamın daha geniş bir görünümü ile ilgili bir sınıflamadır (Andrew, 2007: 11,12).

2.1. Montajla Biçimlenen Gerçek

İçerisinde Sergei Eisenstein, Rudolf Arnheim ve Béla Balázs gibi isimleri barındıran biçimci yaklaşım, yaşamın biçimsel açıdan yorumlanmasını ve ele alınmasını önemser. Bu geleneğe göre bir sanat yapıtının önemi sanatçının ya da yönetmenin elindeki malzemeyi biçimlendirme gücüyle paralellik gösterir (Büker, Topçu, 2010: 61). Sanatçı elindeki malzemeyi dönüştürebildiği ölçüde yeni bir ürün ortaya koyar.

Aristo, Poetika'da sanatın doğayı öykündüğünü söyler. Sanatların büyük bir bölümü doğayı taklit eder, yani mimesistir. İnsanlar bu şekilde ortaya konan ürünlere karşı ilgi gösterebilir ve beğenide bulunabilirler. Gerçekte hoşlanmadığımız bir görüntü, resimde gözümüze hoş gelebilir. Dolayısıyla Aristo, öykünmenin doğanın bir benzerini yaratmakla eş anlamlı olmadığını ileri sürer.

Aynı şekilde Aristo'dan ilhamla biçimci kuramcılar da sinemanın yaşamın yerine geçen bir şey olduğu görüşünü reddederler. Onlara göre, sinema görüntülerle yeni bir dünya yaratır ve gerçekliği değiştirir. Sinema gerçeği kullanarak ona biçim verir. Biçim verirken, ışıktan, kurgudan ve benzer ürünlerden yararlanır. Yani gerçekliği bu unsurları kullanarak dönüştürür (Büker, 1989: 1,2). Biçimci yaklaşım bu yöntemle gerçeğin ötesine geçmeyi hedefler. Bunu yaparken de zaman zaman nesnel gerçeklikten yararlanır. Çünkü yapması gereken şey bir heykeltıraş gibi gerçekliğe yeni bir şekil vererek onu farklı yeni anlamlar üretmek için kullanmaktır.

Biçimci yaklaşım filmin teknik donanımları üzerinde yoğunlaştığı için belli bir takım eksiklikleri de içinde barındırır. Bu anlayış sinemasal biçim ve amaca uygun bir bilgilendirmeyi içine almazsa sonuç yalnızca aracın kullanım olanaklarının belirlenmesinden ibaret olarak kalır. Sinemanın dil ile olan ilişkisi burada ortaya çıkar. Christian Metz, Jean Mitry, ve diğerleri sinemanın eylemsel dil ile olan ilişkisini ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu doğrudan verilmeyen, karmaşık yapıya sahip bir dildir. Film ve dil arasındaki bağlantının kurulmasındaki zorluk, dilin kapalılığı noktasında gün yüzüne çıkmaktadır. Yönetmen, zihnindeki algıyı filme aktarırken bir takım değişikliklere gitmektedir. Bu durum film yapımının doğru seçeneklerinin bir formülü olmasına neden olur. Eisenstein'in uzun yıllar mücadelesini verdiği konu da bu mekanik ve dijital eğilimdir. Daha basitleştirecek olursak, biçimci film kuramı tam olarak film dilinin görünürlüğü üzerine eğilmektedir. Bu yaklaşıma göre çarpıcı teknikleri olan film yapımcıları daha büyük bir başarı kazanabilecektir. Örneğin Robert Bresson'un estetik değeri taşıyan filmi ile sıradan bir ticari film aynı kefeye konamaz. Fakat teknik özellikler göz önüne alındığında durum farklılaşabilir. Bu açıdan bakıldığında bir cola reklamı içerdiği teknik gelişmişlik seviyesi bakımından Bresson'un filminden daha üst bir konuma sahip olabilmekte ve sanat açısından da üstün gözükebilmektedir. Biçim ve amaç yapısı düşünülmediğinde biçimci kuram bu noktada eksik kalabilmektedir. Fakat biçimci film kuramını tüm boyutlarıyla

anlayabilmek için Rus biçimci şiirselliğini de incelemek gerekmektedir (Andrew, 2007: 90,91).

Çekimlerin etkileşiminden doğan anlamı araştıran ilk biçimci kuramcı olan Kuleşov, çekimlerin içeriğinin değil düzenleniş biçiminin önemli olduğunu vurgular (Büker, 1989: 10). Kuleşov, her sanatın bir gereci olduğunu ve bu gereci düzenleme yöntemi olduğunu söyler. Resimde renkler bir uzam içinde, müzikte sesler bir ritimde düzenlenir. Sinemanın gereci de film parçalarıdır, onları etkileyici bir biçimde bir araya getiren ve ortaya koyan da bu sanatın kendine özel yöntemidir. Sinemanın önemi parça çekimlerde değil, bu parçalar uygun bir şekilde birleştiğinde ortaya çıkar. (Büker, 1985: 11). Bu farka, Rus filmlerindeki uzun ve durağan anlatımla Amerikan filmlerindeki kısa ve etkileyici sahneler örnek verilebilir. Kuleşov'a göre izleyici kısa çekimlerden oluşan yapıtları daha iyi kavrar ve daha çok etkisinde kalır. Kuleşov, montajla var olmayan gerçekler üreterek var olan gerçekliği parçalar. Değişik kadınların bacak, kol, yüz ve çeşitli yerlerini birleştirerek doğada bulunmayan bir varlık yaratabileceğine bunun da ancak montaj ile mümkün olduğuna inanır. Kuleşov, filmin gerecinin diğer sanat dallarına karşın, nesnel gerçeklik olduğunu belirtir ve bu gerçekliği değiştirmenin mümkün olduğunu söyler (Büker, 1989: 10).

Biçimci kuramcılardan Rudolf Arnheim'a göre, filmde gördüklerimiz ile gerçek hayatımızda karşılaştıklarımız arasında ciddi farklar vardır. İnsan gözünün görme yetisi ve sınırları ile kameranın çekim alanı farklıdır. Arnheim filmin sınırlılıklarını göz önüne serer ve onun nesnel gerçeklikten ne denli uzak olduğunu kanıtlar. Aynı zamanda doğaya biçim verme açısından sinemanın gücünü vurgular. Ona göre film mekanik olarak retinanın alabildiği duyumları kaydeder, fakat bunu öylesine bilinçsizce yapar ki, bu gerçeği temsil edici olamamaktadır. Film sanatı, insanlara ilişkin görüntüleri değil, teknik anlamda görüntünün kullanılması ve yeniden üretilmesi üzerine kurulu bir sanattır (Andrew, 2007: 37). Arnheim'a göre yönetmen kendi istediği görüntüyü yakalar ve bu tekniği kullanarak izleyiciye ulaştırır. Bunu yaparken de nesnel gerçeklikten yararlanır. Nesnel gerçekliği kullanarak gerçeğin birebir aynısını yansıtmaz, yansıtamayacağını düşünür. Çünkü ona göre burada oluşturulan gerçekliğin ruhbilimsel gerçeklikle bir ilgisi yoktur. Film, koklama, tatma gibi duyulara hitap etmez. Bu yüzden de gerçeklik izlenimi yaratır, gerçeğin bizzat

kendisini değil. Alıcı mekanik bir biçimde sürece dâhil olur. Yönetmen, nesnel gerçekliği kullanarak kendi gerçeğini üretir. Yani subjektif bir yaklaşımla izleyici filmle buluşturur (Büker, 1989: 5). Çünkü Arnheim'a göre özel bir bilginin düzenlenmesi değil, bunun ötesinde genel örneklerin düzenlenmesidir. Arnheim'a göre sanatçı evrensel mükemmelliği yakalamak için renk ve şekil kategorilerini kendine göre kullanır. Sanatçı elindeki malzemeyi kullanarak bir şeyler oluşturabilir. Arnheim sanatı bir alışverişe benzetir. Ona göre sanatçı, nesne ya da olay olarak gördüğü uyarıcıyı alır ve hayal gücünün yardımıyla kurgulayarak dünyaya geri gönderir bunu yaparken elindeki malzemenin ötesinde bir şey yaratmaz. Bir resme duyulan hayranlığın resmin yapıldığı maddeye değil de sanatçının bu malzeme ile yaptığı düzenlemeye olması gibi.

Hiçbir zaman hayatı sinematik olarak kaydetmekle yetinmeyen Eisenstein ise, uzun çekimleri kullanan filmcileri de eleştirmiştir. Ona göre hiçbir uzun çekim, olaya şöyle bir göz atmaktan daha etkileyici olamaz. Daha önceki dönem yazlarında Eisenstein, filmin en küçük biriminin çekim olduğuna ve her bir çekimin bir sirk atraksiyonu[1] gibi hareket ettiğine inanıyordu. Bütün filmin oluşması için farklı çekimlerin birleşerek yeni bir dürtü uyandırması gerektiğini savundu. Fakat daha sonraları, çekimin kendi içindeki olanaklarıyla daha çok ilgilenmeye başlayan Eisenstein, bu durumda görüntüler arası çatışma yaratarak, filmi atraksiyonlar yığınına indirgediği zaman sanat olarak kabul edebileceğini varsaydı. (Andrew, 2007: 44,56). Eisenstein'a göre sinemanın sanat olmasının bir diğer yolu gerçekle ilişkisini kesmekten geçer. Kurgu ile bu gerçekliğin ötesine geçen ve etkileyici ürünler ortaya koymayı hedefleyen Eisenstein, iki çekimin yan yana gelmesini onların toplamı değil yeni bir ürünün ortaya çıkması şeklinde görür. Bütün kendisini oluşturan parçalardan başka bir şey hale gelir (Büker, 1989: 7). Eisenstein, filmde sözcüklerin anlatmakta yeterli olmadığı fikirleri başka unsurlar kullanarak açıklamaya çalışır. Bu unsurların en iyisi olarak gördüğü kurgu ile fikirleri biçimlendirir ve çok sayıda unsurun tek bir yaklaşıma dönüşmesiyle doğru mesajı bulduğuna inanır (Andrew, 2007: 66).

---

[1] Atraksiyonlu montaj: En önemli kullanıcısı S. M. Eisenstein'dır. Bu montajda diğerlerinden farklı olarak aynı bölüm içinde gerekli olmadığı halde başka bir görüntü kurgulanır (Bazin, 2000: 33).

Çatışmayı her türlü sanat dalının var oluşundaki temel ilke olarak gören Eisenstein, kurgunun da birbirine karşıt çekimlerin bir araya getirilmesiyle gerçek anlamını bulacağını söyler. Sinemaya yeni bir dil anlayışı kazandıran Eisenstein, daha önce tiyatronun gerecini kullanan sinemacılara kendi gereçlerini kullanma yolunu açar. Ona göre sinema nesneleri sunma açısından düşlere benzer. Düşlerle sinema arasında yakın bir ilişki vardır. Sinemada görüntüler birinden diğerine geçerken aynı şey düşünceler de olur. Aynı şekilde Bystrzycka montaj ile düşünmenin işleyiş kurallarının aynı olduğunu söyler. Kurguyla yaratılan görüntü bir anlamda bir düşünme biçimidir (Büker, 1985: 15). Eisenstein sinemanın insandaki saldırgan duyguları en uç noktalara ulaştırarak belli bir yöne kanalize etme görevinde olduğunu söylemiş fakat yeni sinemanın derin bir düşünsel sürecin gerekliliğini vurgulamıştır. Montajın gerekliliğine inanan yönetmen bu noktada Kuleşov ve Pudovkin'i çekim birimini bir tuğla, film yapmayı da bu tuğlaları üst üste koymak olarak gördükleri için eleştirir. Eisenstein, bu görüşe montajın bir çarpışma olduğunu söyleyerek karşı çıkar. Ona göre iki kavramın çarpışmasından bir kavram doğar ve Eisenstein'a göre bir sanat yapıtı izleyicide duygusal etkilenimlere yol açan bir duygulanım yapısıdır (Wollen, 2008: 44,45).

Bela Balazs, görüntünün nesnel gerçekliği yakaladığına inanarak çıplak gerçekliği yeterli bulmaz. Ona göre tek tek görüntüler gerçekliktir fakat bu görüntüler montajla önem kazanır. Balazs'a göre montaj sözcüğü kurgu sözcüğünden daha geniş bir anlama sahiptir bu nedenle montajı tercih eder. Montaj sayesinde yönetmenin çektiği görüntüler anlam kazanır ve duygusal bir yükleme bu şekilde daha etkileyici bir biçimde seyirciye ulaştırılabilir. Balazs salt gerçekliğin bir şey ifade etmeyeceğini ancak öykü ile ele geçirilebilen bir gerçekliğin bir anlam yaratacağını düşünür. Ona göre filmde görülen gerçeklik değil insanlığın öyküsüdür. Balazs aynı zamanda yönetmenin yapacağı değişiklik ve uygulamaların soyut gerçekliklere yol açmasından yana değil. Balazs'a göre bu tip soyut biçimlerin avant-garde filmleri beraberinde getirdiğini ve bunun da izleyiciyi insansı dünyadan kopardığını söyleyerek gerçekçi kuramcı André Bazin'e yaklaşır. Balazs'a göre sinema doğa ile uyum içinde olmalıdır. Bunu yaparken de nesnelerdeki gizli anlamı ortaya çıkarmalıdır diye düşünür (Büker, 1989: 15,17).

Son olarak biçimci film kuramını tüm yönleriyle anlamak için Rus biçimci şiirselliğini de incelemek gerekmektedir. Rus biçimciliği, biçimci geleneğe geniş bir felsefi kapsam katmaktadır. Şiirsel bir dil kuramı olarak Rus biçimciliği, insan eyleminin tüm kuramlarını kendine konu alır. İnsanoğlunun her eylemi içerisinde işlevsel açıdan dört kategoriyi barındırmaktadır. Bunlar, pratik, teorik, sembolik ve estetiktir. Pratik bölüm acil olarak kullanılan gereksinimleri hatırlatır. Teorik bölüm ise genel ve spesifik olmayan kullanımlarla ilgilidir. Sembolik kategoride bir eylemin yerine bir diğeri konarak işlev yerine getirilir. Estetik işlev ise belli bir amaç gütmez, yalnız kendi için vardır. Saf bir algı yapısı ve düşünce sistemi için var olmaktadır. Estetik işleve hizmet eden her şey sanat olarak adlandırılmayabilir. Rus biçimciliğine göre, bir şeyin sanat olması, hiçbir amaç taşımasa bile, bizim daha yoğun bir algılama ve düşünme biçimine kavuşmamız için var olmasıyla ilgilidir. Önde gelen Rus biçimcilerinden Victor Shylovsky fikirlerini şöyle özetler:

> *"Sanat yaşamın duygularının keşfi için vardır. Taşın taşlığını anlayabilmek için insanlara bir şeyler hissettirebilmek için vardır. Sanatın amacı nesnelerin duygularının açıklanması ve onların bilinmeyen bir şekilde algılanmasıdır. Sanatın tekniği biçimlerini zorlaştırarak onları 'bilinmeyen' yapmaktadır. Böylece algılama zorluğu ve uzunluğu artacaktır. Algılama oluşumu kendi içinde estetik bir yapıya sahiptir ve bunun sürdürülmesi zorunludur. Sanat, nesnenin sanatsallığını denemenin bir yoludur; nesnenin kendisi önemli değildir."*

Bu anlayışa göre biçimci kuramcılar, gerçekliği yeniden ürettikleri zaman onun estetik işleve hizmet ettiğini düşünürler. Onlara göre, özel yani doğal olmayan bir teknikle bizi gerçekliğin katılımına zorladıklarında estetik işlev gerçekleşmiş olur (Andrew, 2007: 92,94). Sinemaya anlam katan bu yaklaşımlar önemli eserler ortaya koymuş olmalarına karşın, sanatın özelde sinemanın en temel özelliğini yani varlıkla ontolojik ilişkiyi yakalayabilme imkânını yok saydığı için İslam sanatının ilişki kurması gereken sinema anlayışları değildir (Gülşen, 2011b: 285).

2.2. Gelenekselin Karşısında Zamanı Yakalayan Gerçek

Hakikatin yani gerçeğin ne olduğu ve nasıl yansıtılacağı sorusu yıllar boyunca insanları düşünmeye sevk etmiş ve kendisine çeşitli alanlarda cevap aranmıştır. Tarih öncesi devirlerden beri insanoğlu varlığını sorgulamış, gerçeğin peşinde koşmuş ve bunu gösterme, anlatma ve iletme çabası içine girmiştir. İnsanlığın yani aklın var olmasıyla birlikte, insan gerçekliği aramış, sonsuzluğa özlem duymuş ve peşinden gitmiştir. İnsanın en önemli gerçeği olan ölüm onu ölümsüzlüğün cazibesine götürmüş, bu arzu kendini çeşitli yollarla ölümsüzleştirme isteğini de beraberinde getirmiştir. Eski Mısır'da ölülerin mumyalanması insanoğlunun bu arzusunun bir yansımasıydı. Sanatın ve medeniyetin gelişimi ile birlikte bu düşünce kendini yenilemiş ve resim sanatı ile farklı bir boyuta ulaşmıştır. Yağlıboya resim ile insan kendi gerçekliği ile arasına fırça darbelerini gizlemiş ve artık görüntü onun ölümsüz tarafı olmaktan çıkarak bir modeli haline gelmiştir. Bugün oluşturulan görüntülerde ölümsüzlük isteği gündem dışı kalmış ve gerçeğin benzerliğine ulaşmak ana hedef haline gelmiştir. Buna 'gerçekliğin öyküsü' de denebilir. Resmin tarihi süreç içindeki dönüşümü bize fotoğraf ve sinema tarihi hakkında geniş bir bakış açısı yaratır. André Malraux sinemayı plastik gerçekliğin ileri bir evrimi olarak tanımlamıştır (Bazin, 2000: 15). Şüphesiz resim, semboller ve gerçeklik arasında bir yerde dengededir. 15. yüzyıldan itibaren resim dış dünyanın yanı sıra ruhsal çözümlemeleri de içinde barındırır hale gelmiştir. Bu süreçte resim sanatında iki ana yaklaşım ortaya çıkmıştır. Birincisi estetik kaygılarla ruhsal gerçekliğin modele yansıtılması, diğeri ise dış dünyanın psikolojik açıdan ele alınması. Perspektifin ortaya çıkmasıyla üçüncü boyuta ulaşmaya çalışan sanatçılar var olan gerçek dünyayı resmetmeye çok daha yakın bir konuma gelmişlerdir. Perspektif ile birlikte yalnızca biçim sorunlarını ortadan kaldırmaya yetebilmiş bunun yanında hareket sorununu çözmede yetersiz kalmıştır (2000: 16).

Kendine gerçekçi bir alan yaratan ve sanat haline gelen resmin benzerlik düşüncesinin yanı sıra fotoğraf makinesinin icadı bu anlayışta ilk büyük değişimlerin önünü açmıştır. Fotoğraf ile gerçeklik düşüncesi ortaya çıkmıştır. Fotoğraf makinesinin anı kaydetmesiyle anlık bir gerçeklik yakalanmış ve resimden farklı olarak sanatçının sınırlı etkisi ile gerçekleştiğinden nesnelliği resme göre daha fazla gerçek barındırır olmasına yol açmıştır. Fotoğrafın gücü resimden farklı olarak

nesneleri olduğu gibi göstermesinden ileri gelmekte ve fotoğrafçının buradaki rolü yalnızca çekimini yapacağı nesneleri seçiminde ve amacında etkili olmaktadır. Bu süreçten etkilenen resim ise tercihini temsili kompleksten kurtularak, fotoğrafın asla veremeyeceği kavramları resmetmekten yana kullanmıştır. Bu akımın öncüsü olarak ünlü kübist ressam Pablo Picasso gösterilebilir (2000: 18). Fotoğrafla birlikte nesnelliğe biraz daha yaklaşıldı. Bu yeni gelişme insanoğlunun kendinin benzerini ya da aynını görme isteğini biraz daha kamçılarken, anı kaydetmesi ve hareketin ya da zamanın yokluğu bir eksiklik olarak ortaya çıktı. Ancak sinema böylesi bir eksikliği giderebilirdi. Ve giderdi de. Sinemanın ortaya çıkmasıyla, hareketin sahiciliğinden yoksun kalan insana bir gerçeklik kapısı daha aralanmış oldu. Sinema ile hayatımıza giren görüntü, ses ve en önemlisi hareket gerçekliğin olduğu gibi verilmesine olanak sağladı. Bu sayede sözü edilen gerçekliğe ulaşılabilmiş, zaman olgusu görüntüye girmiş ve izleyici anı bir süreç halinde yakalayarak gerçekliğe büyük ölçüde yaklaşma fırsatı bulmuştur (Aydın, 2008: 3). Sinema, fotoğrafın kaydettiği ana, zaman olgusunu da ekleyerek, gerçeklik yolunda önemli bir kilometre taşı haline geldi. Zamanı kaydetmesi ile birlikte görülen tüm gerçekliği izleyiciye aktarabilme özelliğine sahipti ve ilk defa nesneleri bir süreç içinde izleyiciye sunarak, fotoğrafın geldiği aşamayı son durağına ulaştırmış oldu.

Sinemanın ortaya çıkışını izleyen ilk on yılda egemen yaklaşım daha önce ele aldığımız biçimsel kuram olmuştur. Gerçekçi geleneğin başlamasıyla bu düşünce arka plana itilmiştir. Bu konuda Louis Feuillade'nin 1913 yılındaki bildirisi, 1966 yılında Henri Agel tarafından *Esthétique du cinéma* (Sinema Estetiği) makalesinde gerçekçilik düşüncesi olarak ortaya konmuştur. Bu makalede, sinemanın yaşamı olduğu gibi göstermesi gerektiği, yani yaşamı gerçek bir yaşam olarak ele almasının gerekliliği ve önemi üzerinde durulmuştur. Bu önerme gerçekçilik anlayışının temelini oluşturur. Sinemanın sesli döneminde yalnızca gerçekçi kurama bağlı olarak filmler yapılmaya başlanmıştır. Fransız Jean Vigo'nun ünlü filmi *A Propos de Nice* gerçekçilik kuramının erken dönem filmlerinin önemli bir örneğidir. Rusya'da Dzigo Vertov, biçimci vatandaşları Pudovkin ve Eisenstein ile mücadele etmiş ve Sinema-Göz mutlak gerçekçiliğini ortaya koymuştur (Andrew, 2007: 117). Haber filmleri yönetmeni olan Vertov'a göre sinemanın en önemli ve temel yönü, "dünyanın duyumu olması" dır. Sinema-Göz adını verdiği alıcı, görünen olayların karmaşasını çözmede insan gözünden daha kusursuzdur. Gözlerimizi

kusursuzlaştıramayız, ama alıcıyla gözlerimizi sınırsız olarak kusursuzlaştırabiliriz. Vertov'un sinema-göz düşüncesi, aslında görünür dünyanın bilimsel ve deneysel bir çalışmasıdır. Sinema-göz her yerde dolanır gerçeği olduğu haliyle kaydeder. Elde edilen bu gerçek malzeme ise daha sonra belli bir işleve göre kurgulanır (Coşkun, 2009: 66). Vertov gerçeğe olan ilgisini şöyle anlatır:

> *"1918 baharında bir gün... Bir tren istasyonundan dönerken. Kalkan trenden yükselen ses ve gürültüler kulağımda kaldı. Küfür eden biri... Bir öpücük... Birinin haykırışı... Kahkaha, bir ıslık, sesler, istasyon çanının çalışı, lokomotifin çıkardığı çuf-çuf sesi... Ve yürürken aklımdan şunlar geçiyordu: Bu sesleri betimleyip, kaydedecek, görüntüleyecek bir alet almalıyım... Hızla akıp gidiyorlar, tıpkı zaman gibi. Peki, kamera olabilir mi? Görünen şeyleri kaydet... İşitsel değil, görsel dünyayı düzenle. Belki de çıkış yolu budur?..."* (Vertov, 2007: 46, 47).

Vertov, işin imajların kurgulanması olarak işlemeyeceğini, asıl önemli olanın imajlar arası bir alan (aralıklar teorisi), yani imajlar arasındaki bağlantının toplamı ya da "kümesi" olduğunu keşfetmiş ve filmlerini bu anlayış çerçevesinde gerçekleştirmiştir (Baker, 2011: 214).

Bu yaklaşımlar egemen kurgusal sinemanın, biçimsel yöntemleri, laboratuvar oluşumları ve inanılmaz senaryoları kullanarak uyuşturucu madde gibi bir büyü yarattığına inanmaktadır. Bu dönemde gerçekçi film kuramı sanatın sosyal işlevi ile yakında ilgilidir. Feuillade gerçekçi görünümlerle, kalabalıkların dikkatini çekmeyi başarmış ve büyük paralar kazanmıştır. Gerçekçi sinemanın eğlence filmleri ile bir rekabet içinde olmaması gerekmektedir. Tam tersine bu filmlerin bir alternatifi olmak zorundadır. Gerçekçi sinema günlük yaşantıya ve günlük yaşamın yansıması olan algılara bir bilinç katmaktadır. 1959'dan beri bazı sinema gerçek film yapımcılarında da aynı yaklaşımı görebiliriz. Bu yaklaşıma göre sinema bize dünyayı olduğu gibi gösterme amacıyla var olabilir. Böylece insanoğlu, sinema aracılığı ile görsel bir doku olarak dünyayı tanıyabilecek ve anlamlandırabilecektir. Bu belgesel film yapımcılarının söyledikleri, gerçekçi film kuramına ait birtakım anlayışların mirasıdır. Gerçekçi film kuramını politik eylemlerin ötesinde bir anlama oturtma başarısını gerçekleştiren iki ünlü kuramcı vardır. Siegfried Kracaucer ve André Bazin.

Sinemayı politik bir araç olarak görme yerine onun anlamını geliştirmeyi amaç edinen bu yaklaşıma göre gerçeğe sadakat en önemli unsurdur. Bu sinemanın görevi ise insanın doğa ile bir uyum yakalaması ve onu yenileştirmektir. (Andrew, 2007: 118,119). Ünlü sinema yönetmeni Andrey Tarkovski'ye göre sinemayı benzersiz yapan gerçeğe olan bu sadakatidir. Her çekimin kendine has bir zamanı ve ritmi olduğunu söyleyen Tarkovski, biçimcilerin kavramlarla oyun oynayarak sinemanın doğasına aykırı bir iş yaptıklarını söyleyerek, onları sanatın saflığını ve doğrudanlığını bozmakla suçlar. Tarkovski, gerek filmleri gerek sinemaya yaklaşımı açısından sinemada tasavvufi bir dil anlayışına imkân sağlayabilecek bir duruşa sahiptir. Bunun nedeni de Tarkovski'nin filmlerinin çoğunlukla ruhsal uyanış açısından değerlendirilmesidir. Ruhsal uyanış olarak dile getirilen ise, gündelik yaşamın dışındaki bir uyanıştır. Tanrı'nın fiili olarak insani âlemde yansımasının ortaya çıktığı bir sinema anlayışıdır (McGowan, 2012: 283).Sinema, gerçekliğe yaklaştığı ölçüde dolayımsızlığa ve Varlığa ulaşabilme gücüne sahiptir. Sinema, onu bir takım simgelerin ve göstergelerin oluşturduğu mantıksal bir gramer haline indirgeyen kimi yapısalcı veya göstergebilimselci sanat ve sinema kuramcılarına karşı çıkarak, bir daha kopyalanamayacak olan bir zaman ve mekân durumunu dile getirme potansiyeline sahip bir sanat olarak tüm dil kurallarının sınırlamalarını aşabilir ve hakikat ile dolayımsız bir ilişki kurabilir (Gülşen, 2011b: 286). Buradan hareketle ele aldığımız sinemada gerçeklik algısı üzerinden öncelikle Siegfried Kracauer'in görüşlerine yer verilecek, ardından tezin ana kuramsal çerçevesini oluşturan André Bazin'in sinemada gerçeklik algısı incelenecektir.

2.2.1. Siegfried Kracauer

Kracaucer'a göre sinema, gerçekliğin değişik düzeylerini ortaya çıkarmak için bulunmuş bir sanattır (Büker, 1989: 24). Ona göre diğer sanatlara nazaran yalnızca sinema dünyayı olduğu haliyle yansıtabilir. Diğer sanatlar yaşamı dönüştürmeye çalışırken, sinema sanatı doğası gereği yaşamı olduğu gibi yansıtır. Bu onun benzersiz yanıdır. (Coşkun, 2009: 194). Geleneksel sanatlar özel araçları ile dönüşüm yaşantısına sahiptirler. Ancak sinema, daha derin olarak yaşamı olduğu şekli ile sunar. Diğer sanatlar, konu maddelerini, yaratıcı bir yapı içerisine alarak onu bir anlamda sindirerek tüketirler, sinema ise bunun tersine konu maddesini alarak onu geliştirme eğilimindedir. Bir örnekle açıklanacak olursa, kübist bir ressam

resminde bir bina kullanır. Bu çalışmasında binanın bir bölümünü ele alır ve bize bu binayı unutturarak adeta yeni bir bina algısı yaratır. Fakat bir film yapımcısı aynı binayı kullanarak bizim dikkatimizi binanın kendisi üzerinde toplar. Ele aldığı konu maddesinin içine bizi geri fırlatır. Ressam ise bu örneği aşmamızı ve farklı bir noktaya varmamızı talep eder (Andrew, 2007: 123). Ressam sinemadan farklı olarak bizi gerçekliğin ötesine ulaştırarak onu yeniden üretir. Bu üretim sırasında sonuç ne kadar farklı olsa da, sinema ile eşdeğer olarak kendine ham madde olarak yine gerçek dünyayı seçer.

Kracauer'a göre fiziksel gerçeklik çok yönlüdür ve yönetmen bu çeşitlilik arasından kendisine en uygun olanı seçerek bir yeniden üretim gerçekleştirmelidir. Bu üretimi gerçekleştirirken kendisine ham madde olarak görünür dünyayı seçer. Kracauer, sanatın ham maddenin ötesine geçme isteğini reddeder. Ona göre sinema bu anlayıştan farklı bir yerde durmalıdır. Fiziksel gerçekliği olduğu gibi aktarabilme yetisine sahip sinema, burada diğer sanatlardan ayrılmalı ve ham maddenin ötesine geçme gibi bir arzuya kapılmamalıdır. İnsana bağımlı olan diğer sanatlara karşın sinema, dünyanın anlatımı olmalı. Resim, edebiyat ve tiyatro gibi sanat dallarının doğa ile ilişkisi olmasına rağmen onu gösteremezler. Bu gibi sanat dalları doğayı yalnızca bir ham madde olarak kullanarak, bu ham maddenin ötesine geçmeyi hedeflerler. Hatta hedefe o kadar yaklaşırlar ki bu ham maddeyi tanıyamayacak hale geliriz. Artık kullanılan bu malzeme sanatçının kendi amacına hizmet eden bir araç haline gelir. Sanatçı bu şekilde yeni bir anlayış ortaya çıkarır. Ressam ya da şair, yönetmenden bu noktada ayrılır. Onlar gerçeği kaydetmek yerine gerçeği yontarken, yönetmen gerçek yaşamı sunarak onun ham madde olma özelliğini kaybettirmemelidir. Kracauer, sinemaya özgü olan bu gerçekliği en iyi yansıtabilenin belgeseller olduğunu düşünür. Bu filmlerde gerçekçi anlayış her şeyin üzerinde tutulur. Gerçekçiliğe biçim vermeye çalışan bazı belgeselleri bu görüşün dışında tutar. Sinemanın diğer sanatlarla karıştırılmaması gerektiğini söyleyen Kracauer, tüm sanatçıların doğaya bir şekilde bağımlı olduğunu fakat bu bağımlılığın farklı yüzlerle ortaya çıktığını belirtir. Ressamın doğa ile ilişkisiyle, yönetmenin doğa arasındaki ilişki birbirinden farklıdır. Sinema adeta Athena'nın parlayan kalkanıdır. Efsaneye göre Athena Perseus'tan Medusayı öldürmesini ister. Ancak, Medusa'nun korkunç yüzünü gören herkes taş kesilmektedir. Athena, Perseus'a Medusa'yı öldürebilmesi için ancak kalkanındaki yansımaya bakmasını tavsiye eder ve

Perseus bu şekilde Medusa'yı öldürmeyi başarır. Sinema da bize gerçeği Athena'nın kalkanındaki gibi bozulmadan aynı şekliyle gösterir. Bu kalkan istemediğimiz, ya da görmemizi engelleyen pek çok etmene rağmen bize gerçeği gösterebilir. Bu yüzden sinema diğer hiçbir sanat dalına benzemeyecek kadar ileri seviyede bir gerçeklik algısına sahiptir. Aslında sinema bu gerçekliği ortaya çıkartmak için vardır (Büker, 1989: 24,27). Bu döngü aynı zamanda sinemanın içerik yapısını da belirler. Kracaucer, teknolojik gelişmeleri, gerçekliği daha mükemmel hale getirdiğine inandığı için destekler (Coşkun, 2009: 194).

2.2.2. "Giz"in peşindeki sinemacı: André Bazin

Biçimci kuramlar denilince akla nasıl Eisenstein geliyorsa, gerçekçilik denilince de akla André Bazin gelmelidir. Gerek kendi ülkesinde gerek yabancı ülkelerde film eleştirmenliği konusunda önemli bir yere sahip olan André Bazin, meslek hayatına öğretmen olma hayali ile başladı. Kekeme olması nedeniyle bu isteğinden vazgeçmek zorunda kalan Bazin, İkinci Dünya Savaşı sırasında Bordeaux'daki bir garnizonda geri hizmetlerde çalıştı. Sinema ile tanışması bu zamana rastlayan Bazin, Esprit dergisindeki sinema yazıları sayesinde sinemaya karşı ilgi duymaya başladı. Bazin bu dönemde film izlemelerine ağırlık vererek konuya hâkimiyetini geliştirdi. 1944–45 yılları arasında Sinema Yüksek Araştırmalar Enstitüsü'nde çalışmaya başladı ve ayı zamanda sinema eleştirileri kaleme aldı. Yazıları çeşitli dergilerde yayınlanan Bazin, 1951'de Jacques Doniol-Valcroze ile birlikte dünyanın belli başlı sinema dergilerinden biri sayılan Cahiers du Cinéma isimli dergiyi çıkarmaya başladı. Hayatı boyunca yazıları ve çalışmaları sayesinde François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette gibi önemli eleştirmenlerin ve yönetmenlerin yetişmesinde rol oynayan Bazin 11 Kasım 1958 yılında öldü (Bazin, 1966: 7,9).

Bazin, yaşamı boyunca yazılarını sistematik bir şekilde kaleme almamış, yazıları iki küçük kitap haricinde, çeşitli makaleler şeklinde bazı farklı dergilerde yayınlanmıştır. Her daim film yapan insanlarla bir arada olan Bazin'in önemli makaleleri, 1957 yılından itibaren "Sinema Nedir?" başlığı altında toplanmaya başlamıştır. Yazılarını bölümler halinde yazması sebebiyle, düşüncelerinin belli bir sistem içinde toplanabilmesi zorlaşmıştır. Fakat bu onun görüşlerinin birbiriyle

çeliştiği anlamına gelmemektedir. Bazin, genelde bir filmi izlemiş, özel değerlerini belirleyerek, zorluk ve çelişkilerini ortaya koymuş ve bu şekilde bir düşünce sistematiği geliştirmiştir. Bunun sonucunda bir tür hakkında fikir yürütür, bu türün genel geçer kurallarını belirler ve onun benzerleri hakkında araştırmalar yapardı. Bazin, bu yöntem sayesinde uygun doğruları oraya çıkarır, bu doğrular da bir kuramsal yapının temellerini oluşturmuş olurlardı (Andrew, 2007: 151,153).

Bazin sinemanın hammaddesi olarak fotoğrafı gösterdikten sonra dil konusuna yönelir. Ona göre filmi basit bir görüntüden ayıran şey nihayetinde dildir. Bazin'e göre sinema bir dildir. Bazin'den önceki film kuramcıları sessiz sinema döneminden sonra ortaya çıkan sesli sinema konusuna mesafeli durmuş ve hatta bu konu üzerine bir yaklaşım geliştirmekten kaçınmışlardır. Kuramcılar sessiz sinemanın bitişi ile sesli sinemaya karşı bir tepki bile geliştirmişlerdi. Onlara göre sesli sinema, gerçek sinemanın ağırlığını bozmaktaydı. Buna karşın Bazin, bu ayrımı ortadan kaldırmış ve Stroheim, Dreyer, Murnau'nun sessiz filmleri ile Renoir, Welles, Wyler, Bresson ve Visconti, gibi yönetmenlerin sesli filmleri arasındaki yakınlığı ve benzerliği ortaya koymuştu (Bazin, 1966: 12).

Bazin sinemanın ilk yıllarını "sessiz fakat sözden yoksun değil" şeklinde tanımlar. Sinema konuşamamaktadır fakat büsbütün dilsiz de değildir. Aksine, sinema sessiz filmlerin açık ifadelerle "söz" söylemesini sağlayan özgün bir anlatıma sahiptir. Bu yapay dilin adı ise montajdır. Bu açıdan Bazin, montajın sessiz filmlerin söz söyleme ihtiyacından doğan yapay bir dil olduğunu belirtir (Gönen, 2008: 18).

Bazin'e göre karşıtlık sesli film ile sessiz film arasında değil, iki ayrı sinema dilindeydi. Bir yanda görüntüye inanan yönetmenler, diğer yanda ise gerçeğe inanan yönetmenler ayrımı Bazin'in ortaya koyduğu sinema dilini açıklıyordu. Görüntüye inanan yönetmenler kategorisinde, Bazin gerçeğin ele alındığını ve yönetmenin elinde kurgu yardımıyla yeniden düzenlendiğini belirtir. Bu anlayışta tek tek ele alınan gerçek değerini yitirir, önem bu öğelerin dizilişine, aralarındaki ilişkiye ve ele alınış biçimine göre belirlenir. Gerçeğe inanan yönetmenler için ise, kurgu ancak olumsuz bir rol oynamaktadır. Kurgu yalnızca gereksiz öğeleri ayıklamak için kullanılır. Gerçeğe bir şey katmaz, ya da onu bozmaz. Bazin bu gerçekçiliği Stroheim filmleri üzerinden şöyle açıklar. "Stroheim'da gerçek, tıpkı kendi anlamını,

tıpkı komiserin bitip tükenmeyen sorgusu altındaki sanık gibi itiraf ediyor. Stroheim'ın yönetim ilkesi basittir. Dünyaya, acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından ve ısrarla bakmak. Düş gücü çalıştırılırsa bir Stroheim filmi tek bir uzun çekimden meydana gelmiş gibi hissettirebilir". Bazin bu gerçekçiliğin, seyirciye alabildiğine yorum olanağı sağladığını ve bunun filme zenginlik kattığını söyler (Bazin, 1966: 12,13).

Bazin hemen her yazısında sinema ve gerçek arasındaki ilişki üzerinde durmuştur. İlk yazısından itibaren sinemanın gerçeğe olan bağını vurgular. Ona göre sinema nesnelerdeki gizli anlamı ortaya çıkarmaktadır. Sinema duyularla anlayamayacağımız gerçekliği vermekte en yetkin sanattır (Büker, 1989: 19). Sinemayı sinema yapanın gerçek olduğunu ileri süren Bazin, "Sinema, gerçeğin sanatı olarak bütünlük taşır" demektedir. Aslında pek çok gerçeklik türü vardır. Fakat Bazin'in üzerinde durduğu nokta, görsel ve uzamsal gerçekliktir. Bazin, sinema için asıl olan gerçekliği, ifade veya konu maddesi gerçekliği olarak değil, hareketli resimlerin uzam gerçekliği olarak açıklamıştır (Andrew, 2007: 154). Filmin nesneyi var olduğu uzamsal gerçeklik içerisinde izleyiciye aktarması sonucunda asıl gerçekliğin ortaya çıktığını, ham madde olan yaşamın kendisinin ancak bu şekilde sinema ile izleyiciye yansıtılabileceğini söyler. Sinemada yakalanabilecek olan bu gizin, İbn Arabî'nin var olan her şeyin ilahi sıfatlardan aldığı pay olması mümkündür. Her bir 'şey' bir varoluş yani bir 'giz' barındırır ve varoluşun yegâne sahibi ve kaynağı ise Allah'tır. Her bir varlık kendi yapısı ve kabiliyeti ölçüsünde bu Öz'den bir ölçü varoluş sergiler. Bazı yaratıklar, büyük bir hayata sahipken, bazılarının daha küçük bir hayatı vardır. Sufiler, manevi keşif gözüyle, taşlarda bile bir hayat algılayabilmekte, bir anlamda nesnenin gizine vakıf olmaktadırlar(Chittick, 2013: 206).

Bazin'e göre sinemanın ham maddesi gerçekliğin kendisi değil, gerçekliğin bıraktığı izdir. Bu izin iki önemi vardır. İlki bu gerçekliğin yadsınamayacak şekilde gerçekliğe bağlı oluşudur. Diğeri ise, bu izlerin kavranabilen olgular olmasıdır. Şifre çözme, ya da x ışınlarıyla ortaya çıkarılabilecek bir şey değildir. Sinema, dünyanın kendi gerçekliğinin izlerini göstermenin yanı sıra bu gerçekliği bizim için çoğaltır (Andrew, 2007: 158). Sinemanın bize sunduğu ile yalnızca orada var olan nesneyi değil onun varlığını da görmüş oluruz. Burada görülen, gerçeğin kendisi değil

sonuşmazıdır (asimptot)[2]. Nesnel dünyaya benzemekle beraber, onun aynısı değildir, var olan sonuşmazdır. Duyularımızla algılayamadığımız nesnel gerçekliği bize verir. Gerçek dünyadaki hareket sürekliliğini ve zamanı yakalayabilmemizi sağlar (Büker, 1989: 20). Bu kavramı gerçeğin bıraktığı iz, ya da bir yansıma çerçevesinde ele almak da mümkündür. Bu konu ileride tasavvuf ve sinema bölümünde ele alınacaktır.

Sessiz sinema döneminden itibaren yönetmenler sinemada güçlü görüntü diline inanmışlardı. Bu görüşte alıcı her şeyi aynı gösteremese bile, gösterebildiklerinde ya da seçtiklerinde var olanı göstermekten başka bir amaç gütmez. Görüntü gerçeğe kattığından ötürü değil, gerçekte ortaya çıkardıklarının ölçüsü sebebiyle güçlüdür (Büker, 1985: 20). Gerçekte olanı ortaya çıkarabilmenin, yani bir diğer deyişle nesnelerdeki gizli anlamı ortaya çıkarabilmenin de iki yolu vardır. Alan derinliği ve uzun çekimler. Bu izleyicinin sinemada bir doğal algı yakalamasının temel yoludur. Bu sayede izleyici kendisine sunulan gerçeğin içerisinden duyularla algılayamayacağı bir gerçeklik yakalar. Bazin, izleyicinin bu algıya ulaşmasını sağlayabilecek tüm teknik gelişmeleri över, diğerlerini ise reddeder. Örnek verecek olursak Bazin'e göre, Eisenstein gibi montajdan yana olanlar, izleyicin doğal algı sürecini sekteye uğratırlar.

Bazin, alan derinliği ya da uzun çekimleri kullanarak, izleyici kendi düş dünyası ile baş başa bırakmak istemekte ve yönetmenin aradan çekilmesini doğru bulmaktadır. Alan derinliği ile yönetmen, izleyici ve nesne arasında yakın bir iletişim kurarak, onu özgür bırakır. İzleyici seyrettiği bu görüntüde dilediği gibi hissetme ve düşünme yetisine sahiptir. Alan derinliği kullanılarak gerçekleştirilen bir çekimde izleyici, nesneleri belli bir uzam içinde yakalar ve değişik yönleri yakalayabilir. Kendisine verilen görüntüyle yetinmez, fazlasını istemekte özgür bırakılabilir. Bazin, alan derinliğinin işlevlerini üç şekilde açıklar:

---

[2] André Bazin, sinemasal gerçekliği açıklamak için geometrik kavramlara başvurur. "Asimptot: Sonu olmayan bir eğrinin yakınında çizilmiş bir doğru olup, uzatıldıkça eğriye yaklaşır, fakat asla eğriye tam olarak bitişmez" (Andrew, 2007: 158).

1. Odak derinliği izleyicide görüntünün daha yakın görünmesini sağlayacağı için gerçekliğe daha çok yaklaşılır. Görüntünün kapsam yapısının bu sayede daha gerçekçi olduğu açıktır.
2. İzleyici bu yöntemle pasif olmaktan sıyrılarak olayın katılımcısı durumuna sokulur. Montajın onu rehberini sürekli izleyen bir duruma sokmasına karşın bu yöntem sayesinde rehber aradan çıkarak adeta görünmez bir hal alır.
3. Önceki iki durum psikolojik koşullar ile ilgiliyken, üçüncüsü metafizikseldir. Gerçekliğin analizinde, montaj gerçekliğin bir yönünü ele alır. Kuşkusuz başka analiz biçimleri de mevcuttur, fakat bu onun başka bir film haline gelmesine yol açacaktır. Kısacası, montaj bir ifade belirsizliğine sahiptir (Bazin, 2000: 50).

Alan derinliği sayesinde izleyicinin görmesi gerekeni belli ölçüde belirleyen yönetmen, onu yorumlama konusunda özgür bırakır. Oysa montajda izleyici, yalnızca tek bir anlam çıkarabilir. Yönetmenin ona sunduğu gerçekliği yorumlamasına izin yoktur. Örnek verecek olursak Fritz Lang'ın Fury (Öfke) filminde tamtam yapan kadınlar görüntüsünü gıdaklayan tavukların görüntüsü izler. Burada çıkarılabilecek tek bir anlam vardır. Oysa Orson Welles, Citizen Kane'de (Yurttaş Kane), çerçevenin sol kısmında yazdığı eleştiriyi bitirmeye çalışan Kane'i gösterir. Aynı zamanda arka planda Leland görülür. Alan derinliği sayesinde Welles, montaja başvurmadan bir çıkarım yapmamızı sağlar. Bu kavgadan önceki sessizliktir ve bu fikir izleyici tarafından algılanır (Büker, 1985: 20). Olayın bu şekilde okunabilmesine imkân veren yöntem montaj değil, uzun çekimler sayesinde görüntünün ya da gerçeğin kesmeden izleyiciye sunulmasıdır. Bu yöntemle doğal bütünlük bozulmadan nesnelerin anlamı vurgulanır.

La Terra Treama (Yer Sarsılıyor) filminde yönetmen Visconti, birkaç olayı kesmeye başvurmaksızın üç ya da dört dakikalık uzun çekimler sayesinde gösterir. Bir karede balıkçının sigarasını sardığını görürüz, burada montajda olduğu gibi simgesel bir anlatım yoktur (1985: 21). Yalnızca gerçek olay örgüsü vardır. Uzun çekim sayesinde simgenin ötesinde nesnelerin içinde gizlenen bir anlam açığa çıkabilmektedir. Kuşkusuz André Bazin'in İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasını göz ardı etmesi imkânsızdı. Bazin'e göre İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarında ortaya çıkan

İtalyan Yeni Gerçekçi akımı anlatımda bir ilerlemeye, sinema dilini fetheden bir evrime, sinema deyişinin genişlemesine yol açmıştır (Coşkun, 2009: 195). İtalya'da doğup büyüyen bu akım, temellerini faşist dönemdeki baskılar ve sonrasında Nazi işgalinden almıştı. Özgürlük bu dönemde İtalya için farklı bir anlama geldi. Böyle bir süreçte halkın çektiği acılar ve sefalet İtalyan Yeni Gerçekçiliğin ilham kaynağı oldu. Birkaç direniş filminin yanı sıra, İtalyan Yeni Gerçekliği gündelik hayatın ta kendisidir. Başarısının ve ses getirmesinin en önemli yanlarından biri de bu doğal hayatın kendisini içinde barındırması olmuştur (2009: 174). Bunun yanı sıra İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin temel özellikleri, yalın bir anlatım, sinema hilelerinden kaçınmak, oyunculara kendi yaşayışlarını canlandırmada özgürlük tanımak, söyleşmenin önemli bölümünü oyunculara bırakmak, toplu çekimler ve toplumsal sorunlara önem vererek ulusal yaşayışı büyük bir dürüstlükle ele almak olarak söylenebilir (Özön, 1984: 164,165). Bazin, İtalyan sinemasının ünlü yönetmeni Vittorio De Sica'nın Bisiklet Hırsızları adlı filmini olay örgüsüz, profesyonel oyuncu barındırmadığı için övmektedir. Bazin'e göre filmin başarısı bu doğal gibi gelişen olaylarda ve bu şekilde son bulan hikâyesinde yatmaktadır. Filmde hareket bir 'öz' olarak bulunmaz. O anlatımın varlığını takip eder. Filmde karakterler ve olaylar filmin iletisini desteklemek için bulunmazlar tam aksine, ileti karakterlerden ve olaylardan doğal olarak meydana çıkar. Gerçekliğin bütünlüğü budur (Bazin, 2000: 182). Örneğin, filmde babası ile yürüyen çocuk yalnızca yürümektedir. Bazin bir çocuğa nasıl yürüyeceğini öğretmedi şüphesiz. Yalnızca yürümesini söyledi. Çocuk, elindeki tüm doğallığı ile yürüdü ve işte bu noktada film gerçekliğine ulaştı. Bazin'e göre film işte bu yürüyüşün öyküsüdür (Büker, 1985: 21). Bazin De Sica'yı incelemeye devam eder ve onun filmlerini Rossellini üzerinden ele alır. Bazin, Rossellini'nin üslubunu göz alıcılıktan uzak bulur. Ve bu üslubu görme olarak nitelerken, Sica'nın üslubunu hissetme terimini kullanarak ifade eder. Bu yaklaşım Bazin'e göre içinde bulunduğumuz dünyanın metafiziksel bir görünümüdür (Bazin, 2000: 183). Yeni Gerçekçi akımın öncü sanatçılarından Cesare Zavattini, Yeni Gerçekçiliğin gerçeklikle ilişkisinin sinemada öykü anlatma zorunluluğunu ortadan kaldırdığını söylemektedir. Sinemanın içine bir öykü sokarak düş gücünün işe karışmasına engel olan sinemacıların yerine İtalyan Yeni Gerçekçiliği, gerçeğe bakmayı ve onu görmeyi öğretir. Zavatti'ye göre gerçek son derece zengindi. Sanatçının görevi de bir takım tekniklerle seyirci heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değil, onu kendisinin yaptığı şeye yani katkısız gerçek üzerine

düşünmeye yöneltmekti. Yeni Gerçekçiliğin bizden istediği tam olarak düş gücümüzü 'yerinde', 'şimdiki' üzerinde kullanmaktır. Çünkü olaylar kendilerini ancak doğal ortamlarında derinleştiklerinde açığa vururlar. Gerçek işte bu noktada seyirlik bir nitelik kazanır çünkü artık gerçek açığa çıkmıştır (Coşkun, 2009: 195,196).

De Sica'nın doğal ortamlarda yakaladığı gerçekliği Orson Welles, stüdyoda yakalar. Alan derinliğinin doğal ışıktan fazlasını gerektirdiğini düşünen yönetmen filmlerini stüdyoda çekmekten yanadır. Bu da gerçekçi akımların anlayışlarının zaman zaman farklılık gösterdiğini ortaya koymaktadır. Aynı şekilde Welles, Griffith'den etkilenerek gerçeği çekimlere böler ve birleştirir fakat gerçekliği en yetkin biçimde verecek olan alan derinliğinden de vazgeçmez. Bazin bu ikilemin teknik sınırlılıklardan kaynaklandığını düşünür ve bir gün bu iki yönün aynı noktada birleşebileceğine inanır (Büker, 1985: 22).

Bazin için önemli olan uzamsal gerçekliktir. Sinemada gerçeklik konunun ya da anlatımın gerçekliğine değil, uzamın gerçekliğine bağlıdır. Sinema gerçekçi bir sanattır, çünkü nesneleri yer aldıkları uzam içinde verir. Kracaucer, içerik ve tekniğin estetik gerçekliğini vurgularken Bazin, uzamın estetik gerçekliğinden yanadır. Sinemanın nesneleri yer aldıkları uzam içinde vermesi fiziksel gerçeklik, bunun yanı sıra fiziksel gerçeklik insan eli değmeden yaratıldığı için ruhbilimsel gerçekliği de içinde barındırır. Sinema mekanik olarak hayatı kaydederken araya insanı değil, teknolojiyi alır. Bu yüzden Bazin, ses, renk ve üç boyutluluğu çok önemser ve görüntünün gerçekliğine inanarak sinemanın bir dil olduğunu kanıtlamaya çalışır (1985: 23,24). Ünlü Rus yönetmen Andrey Tarkovski, sinemada zamansal bir gerçekliğin aşkın yönünü şöyle ortaya koyuyor:

> *Bir keresinde bir diyaloğu kaydettim. İnsanlar kayıtta olduklarını bilmeden konuşuyorlardı. Daha sonra kaydı dinledim ve ne kadar mükemmel "yazılmış" ve "oynanmış" olduğunu düşündüm. Karakterin hareketlerinin mantığı, his, enerji-her şey nasıl da gerçekti. Sesler nasıl da heyecanlıydı, ne de güzeldi."* (akt. Botz-Bornstein, 2011: 20,21).

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde sinema alanında İtalya'da başlayan süreç tüm dünya sinemasını etkisi altına aldı. Bu etki kendisini özellikle Fransız

sinemasında gösterdi. Özellikle André Bazin'in 1951 yılında yayımlamaya başladığı Le Cahiers du Cinéma (Sinema Defterleri) dergisi bu süreci hızlandırdı ve yeni bir akımın gelişmesine öncülük etti. Bu dergi sayesinde Fransız gençler, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini ve Amerikan sinemasını tanımış, bu sinemalardan etkilenerek Fransa'da Yeni Dalga Sinemasının ortaya çıkmasını sağlamışlardır (Coşkun, 2009: 199,201). Sinemanın gerçeğe yaklaştığı ölçüde sanat olabileceğini söyleyen Bazin'in etkisiyle gerçekçi bir sinema anlayışından yana olan Yeni Dalgacılar, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden öğrendikleri yöntemleri sinemanın içinde bulunduğu derin çıkmazdan çıkması yönünde kullanmışlardır. Aralarında Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Doniol Volcroze ve Chabrol gibi yönetmenleri barındıran Yeni Dalga sineması, filmlerinde ünlü oyuncular yerine kendine özgü görünümü olan kişileri oynatmış bunun yanı sıra iş günlerini kısaltarak, küçük ekiplerle birlikte gerçek mekânlarda, sokaklarda çekimler yaparak maliyetleri azaltma yoluna gitmişlerdir. Bu anlayış onların çekim tekniklerine de yansır. Elde taşınan kamera ve hareketli mikrofonların kullanımı bu eğilimlerin bir sonucudur. Yeni Dalgacıları etkileyen bir diğer kuramcı ise Alexandre Astruc'dur. Sinemanın diğer sanat dalları gibi doğrudan bir ifade aracı olduğunu söyleyen Astruc, 'camera-stylo' (kalem-kamera) fikrini ortaya atar. Bu anlayışa göre yönetmen düşünce ve duygularını alıcısını bir kalemi kullanır gibi aktarır. Tıpkı bir roman yazarının eserini tek başına meydana getirmesi gibi. Ona göre sinema diğer sanat dalları gibi bir anlatım aracıdır ve bu anlatım aracı git gide bir dil halini almaya başlamıştır. Bu dil sanatçıya, en soyut düşüncelerini bile ortaya koyabilme imkânı sağlar. Astruc'a göre sinema, ani buluşlardan, görüntü için görüntüden ve somutluktan kurtulacak, en derin anlamlar, ruhbilim, metafizik, düşünceler, tutkular sinemanın gerçek alanını oluşturacaktır. Astruc'un düşüncelerinden etkilenerek, sinemacının filmin yaratıcısı olması fikrini geliştiren François Truffaut, 'politique des auteurs' (auteur politikası) kuramını oluşturur (2009: 203,206). Bu kuram, Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde kültürlü bir grup elit tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutuluşa bırakılmış bir auteur'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğdu (Wollen, 2008: 68).

1950'lerde Cahiers du Cinéma'nın yazarları auetur sözcüğünü filmi yaratan yönetmen için kullanıyorlar, senaryo yazarı için değil. Auteur yanlısı eleştirmenler

yönetmen-senaryo yazarı ayrımını yadsıyarak, auteur-metteur en scéne[3] ayrımı getiriyorlar. Auteur kendi düşünce ve duygularını anlatır, metteur en scéne ise başkasının tasarladığını görselleştirir. Metteur en scéne çok yetenekli olabilir fakat filme yansıttığı yalnızca yeteneğidir, auteur ise filme kişiliğini yansıtır. Yarattığı biçem özellikleriyle öbür auteurlerdan ayrılır (Büker, 1989: 37). Yeni Dalga sinemasının önemli isimlerinden Godard, diğer Yeni Dalgacılarla birlikte geleneksel anlatı yöntemlerine karşı çıkıyor, yönetmenin filmde tek yaratıcı olması fikrine katılırken, filmin gerçekliği konusundaki fikirleriyle onlardan ayrılıyordu. Godard, sinemanın gerçekliğin yeniden sunumu olduğuna inanmaz, filmin gerçekliğinin izleyicinin filmden algıladığı ile eşdeğer olduğunu savunurdu. 60'lı yıllarda sinemada cinéma-verite (sinema-gerçek) anlayışı ortaya çıktı. Bu sinemanın öncülüğünü Flaherty'nin araştırıcı belgesel sinemasından ve Vertov'un sinema-gerçek ve sinema-göz kuramından etkilenen Jean Rouch yapmıştı. Rouch, kamerasını sokaklarda gezdiriyor, gerçekliği kaydediyor ve alınan görüntüleri görüntülerdeki kişilere izlettirerek onların davranışlarını birlikte inceliyordu. Cinéma-verite akımının öncüsü sayılacak filmler de bu şekilde ortaya çıkmış oldu. Godard'ın belgesel bir tarza yönelmesinde bu akımın etkisi vardır. Godard, 1968'den sonra Dziga Vertov grubunu oluşturarak belgesel tarzda filmler yapmaya başlar. Bu süreç aslında onun 'auteur' kuramından ayrılması ve politik filmlere yönelmesinin bir uzantısıdır (Coşkun, 2009: 208,210).

[3] Auteur: Yazar, Metteur en scéne: Sahneleme ustası

3. SİNEMA VE TASAVVUF

İnsan, âlemin özü ve özetidir. Allah'ın halifesi olarak yaratılan insan geldiği yere aslına, yani mükemmelliğe ve tabi hakikate ulaşma çabası içerisindedir. Mevlana'nın Mesnevi'sinde bahsettiği, ayrıldığı vatanını özlemekte ve ona kavuşmanın acısıyla bir ney gibi inlemektedir. Çünkü varlığın özü ve hakikat, her ne varsa oradadır ve bunun dışında bir varlık yoktur. İnsan ilk emanetin taşıyıcısı olarak ilahi tecellinin bir yansımasıdır. Kendisinde yaratılıştan var olan bu özelliği nedeniyle o, mükemmeliyetin ve aşkın olanın peşindedir. Bu hakikate ulaşma çabası tüm insanlığın temel meselesidir. Bilerek veya bilmeyerek her insan bu yolda ilerler ve kendine yeni hakikat nüveleri üretir. Bu üretim kendi varoluşundan gelmekte olsa da yöntem ve ilerleyiş hakikate ulaşmayı engelleyebildiği gibi onu bu yolda aziz de kılabilir. Bu yola çıkan her insan belli belli çağlarda formlar üretir. Bu formlar vasıtasıyla hakikat kapısını aralama peşindedir. Şiir, resim, heykel, müzik gibi.

Sinema bu noktada çağın ürettiği en önemli formlardan biridir. Sinema, kullanıcısını hem çağın derinliklerine hem de ötesine götürebilme donanımına sahip özelliktedir. Sinema ile tasavvuf ilişkisi ise aşkın bir dil imkânını ima etmesi açısından mutlak önem taşımaktadır. Kâl ilmi değil de hâl ilmi olan tasavvufun, anı yani hali yakalayan sinema ile birlikteliği kaçınılmaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar (Gülşen, 2011b: 289). Deleuze, sinemanın sahip olduğu donanımlar sebebiyle bizi dolaysız bir şekilde düşünceyle karşı karşıya bıraktığını söyler. Deleuze'ün bu yaklaşımına ek olarak sinemanın, düşüncenin de ötesine geçen tasavvufta Allah'ı bilme yani marifetullah olarak söylenegelen kalbin keşfine açık bir bilinçlenme alanına hitap ettiğini, bu manada dolayımsız bir anlatıma olanak verdiğini söylemek mümkündür (Gülşen, 2011b: 269). Sinemanın bu yönüyle tasavvufla kesişmesi bizi bu deryanın enginliklerine doğru bir yola koyulmaya davet etmektedir.

3.1. Tasavvuf ve hakikat algısı

Hakikate ulaşma arzusu insanın varlığı ontolojik olarak arama ve tartışma yoluna itmiştir. Âlemin neyden ve nasıl meydana geldiği, dünya düzeninin nasıl kurulduğu gibi sorular, tarih boyu insanlığın temel meselesini oluşturmuştur. Romalı Stoacı filozof Seneca'nın, *"Sen âleme bakmamı yasaklıyor musun bana?*

Bütünden ayırıp bir parçasıyla mı sınıyorsun beni? Ben âlemi araştırmayacak mıyım? Nesnelere kim suret vermiştir? Bu dünyayı yaratan kimdir, hiç sormayacak mıyım ben? Ben büyük yaratılmışım, bedenimin kölesi olmaktan daha büyük şeyler için doğmuşum..." diyerek bu sorunun gerekliğine işaret etmiştir. Thales'e göre her şey sudan ortaya çıkmıştır. Onun öğrencisi Anaximenes'e göre ise varlığın kaynağı havanın ya da nefesin latifleşmesidir. Pisagor ve öğrencileri ise âlemin ilkesi sayıdır. Âlem, sınırsızlardan ve sınırlandırıcılardan kurulmuştur. Ahenk birliktir. Bütün zuhura gelişlerde sayı vardır. Platon'a göre temel ilke idelerdir. Bu ideler öncesiz ve sonsuzdurlar. Ne meydana gelmiş ne de yok olacaklardır. Fakat duyularla algılanan görünen âlemdeki her ne varsa bir gün yok olup gidecektir. Örneğin, çizmiş olduğumuz üçgeni silebiliriz. Ama üçgen idesini yok etmek mümkün değildir. Ünlü Endülüslü mutasavvıf İbn Arabî, Platon'u ilahi mahlasıyla anar ve onun bazı manevi hâllere sahip olduğunu söyler (Kılıç, 2011: 114,121).

İslam'da ilimler tasnifi farklı çeşitlerde yapılmıştır. Ebu Nasr Serrac Tusi'ye göre din ilmi üç türlüdür. Bu üç ilim Allah'ın âyetlerinden, Rasul'ünün sünnetlerinden ve veli kulların kalplerine düşen hikmetlerden oluşur. Bunun aslı da iman hadisidir ki, Cibril (a.s.)'in Peygamberimize "İslam'ı, imanı ve ihsanı" sorduğu hadistir.[4] İslam zâhirdir, iman ise hem zâhir hem de bâtındır. İhsan ise zâhirin de

---

[4] Hz. Ömer r.a. anlatıyor:
"Bir gün Hz. Peygamber s.a.v.'le birlikte oturuyorduk. Hiçbirimizin tanımadığı, beyaz elbiseli, siyah saçlı, güzel kokulu, yoldan gelmiş gibi bir hâli olmayan birisi çıkageldi. Efendimiz'in huzuruna kadar geldi, edeple önüne oturdu, ellerini dizlerinin üzerine koydu ve:
– Ya Muhammed, bana İslâm'ın ne olduğunu anlat, dedi. Allah Rasulü s.a.v.
– İslâm, Allah'tan başka ilâh bulunmadığına ve Muhammed'in O'nun peygamberi olduğuna inanman, namazı dosdoğru kılman, zekâtı vermen, ramazan orucunu tutman ve gücün yetiyorsa Allah'ın evini ziyaret edip hac yapmandır, diye cevap verdi. O kişi:
– Doğru söyledin, dedi.
Biz onun bu tutumuna hayret ettik. Zira hem soruyor, hem de Allah Rasulü'nü tasdik ediyordu. Gelen zât sonra:
– Bana iman'dan haber ver, dedi.
Allah Rasulü s.a.v.:
– İman, Allah'a, O'nun meleklerine, kitaplarına, peygamberlerine, ahiret gününe, hayır ve şerrin bir kaderle meydana geldiğine inanmandır, diye cevap verdi. O kişi:
– Doğru söyledin, dedi ve sonra:
– Bana ihsanı anlatır mısın? diye sordu. Allah Rasulü s.a.v.:
– İhsan, Allah'ı görüyor gibi O'na ibadet etmendir. Sen O'nu görmüyorsan da O seni görmektedir, buyurdu. Gelen zât:
– Bana kıyametin ne zaman kopacağını haber verir misin? diye sordu. Allah Rasulü s.a.v.:
– Bu konuda soru sorulan kişi sorandan daha bilgili değildir, buyurdu. Gelen zât:
– O halde onun belirtilerinden haber ver, dedi. Allah Rasulü s.a.v., kıyametin bazı alametlerinden haber verdikten sonra o kişi kalktı, cemaatin içine girdi ve bir anda gözden kayboldu. Bir müddet sonra Allah Rasulü s.a.v. bana dönerek:
– Ömer, soru soranın kim olduğunu biliyor musun? diye sordu. Ben:

bâtının de hakikatidir. Hz. Peygamber (s.a.v.) ihsanı, "Allah'ı görüyormuşçasına kulluk etmendir. Her ne kadar sen onu görmüyorsan da o seni görüyor" şeklinde tanımlamıştır. Dinle ilgili bir ilim peşinde koşan bir kişinin başvuracağı üç ana kaynak, Kur'an-ı Kerim'den sonra hadis, fıkıh ve tasavvuftur (Serrac, 1996: 10,11). Tasavvuf yolunun yolcusu olan sufiler, hadis ve fıkıh âlimleriyle aynı görüşleri paylaşan, aynı kaynaktan beslenen ve bu ilimlere karşı çıkmayan kimselerdir. Sufilerin bu ilim sahiplerinden farklı olarak yükseldikleri derece ve hâller, ibadet, ahlak yönünden menziller vardır. İbadet, ahlak ve hâller bir takım kendine has incelikler barındırır ki bunlar da sufilere mahsustur (Serrac, 1996, 14).

İslam dünyasında Emeviler döneminden itibaren artan refah seviyesi sonucunda dünya hayatının istekleri peşinde koşan bir anlayış yaygınlık kazanmaya başladıkça, bu yaklaşıma karşı İslam'ın öngördüğü, dünya hayatının ihtişamına karşı zühd ve takvayı[5] öne çıkaran anlayış daha da önem kazanmıştır. Dünya hayatına olan meylin insandan uzak bir Allah tasavvuruna yol açtığını ileri süren sufiler, farzların ifası ve haramların terkinden sonra, Kur'an ve sünnet ışığında Allah'ı insana daha yakın kılan bir anlayışa yönelmişlerdir. Hicri üçüncü asırdan itibaren gelişmeye başlayan bu akım, İbn Arabî ve onun gibi Allah dostları vasıtasıyla önemli ölçüde olgunluğa ulaşmıştır (Coşkun, dergi: 119). Bu yakınlık beraberinde ilahi sırlara vakıf olmayı getirir. Bunun yolu da Allah'ı her an akıldan çıkarmayarak murakabe etmek, kalpleri korumak, duru bir zihin, sağlam niyet ve tam yönelişle Allah'a kulluk etmeden geçer (Serrac, 1996: 15). İnsan bu yöntemi kullanarak yalnızca gördüğü duyduğu dokunduğu, zâhiren bildiği âlemin varlığını değil, Allah'ın kalbine ikram ettiği bir takım hakikatleri, enfüsi âlemini keşfederek bâtın yani gizlenmiş olan ilmi yani Hakk'ın varlığını müşahede edebilir. Çünkü

– Allah ve Rasulü daha iyi bilir, dedim. O zaman buyurdu ki:
– O Cebrail idi. Size dininizi öğretmeye gelmişti.. (Buharî; Müslim; Ebu Davud; Tirmizî; İbn Mâce)
Bu hadisin farklı rivayetlerinde ilk olarak 'iman'ın tarif edildiği zikredilir. Fakat kesin olan şu ki, vahiy meleği Cebrail a.s.'ın tasdikiyle Allah Rasulü s.a.v.'in dilinden dinin üç temel üzerine bina edildiğini öğreniyoruz. Bunlar iman, islâm ve ihsandır (Önlüer, 2011).

[5] Zühd; Arapça, rağbetsiz olmak yüz çevirmek demektir. Sûfiler, zühdü, çeşitli şekilde yorumlamıştır, a) Haramdan zühdetmek, zühddür. b) Helalden de zühd edilir. Bu ikincide, nasibine düşenin azıyla yetinip, artanı fakirlere tasadduk etmek gibi bir fazilet vardır. Süfyan-ı Sevrî, dünya ile ilgili isteği azaltmayı, zühdolarak tanımlar. Cüneyd de "elin boş olduğu şeyden, kalbin de boş olması, yani elde olana kalbin razı olmasıdır" diye bir tanım getirmiştir (Cebecioğlu, 2005: 734) Takva; Arapça, korkma, sakınma, kaygılanma anlamında bir kelime. Cürcanî bu terimi, icap ettiren fiillerden kendini uzak tutarak korunmak şeklinde tanımlar. Takvanın dışı Allah'ın hududunu muhafaza, içi de ihlâs ve niyettir. Takva; dini daha derin bir anlayışla yaşama olayıdır, dinde hassaslıktır. Takvada, ruhsattan kaçış, azimetle amel ediş söz konusudur. Bu yüzden, her ne kadar müftüler bir konuda fetva verseler de, sen, yine kalbine danış, derler (Cebecioğlu, 2005: 625).

insan gibi bu âlemin de zâhiri görünen yüzü olduğu gibi bâtını da vardır. Tasavvuf yoluyla insan, eşyanın sırrına yani bâtına doğru bir yolculuk gerçekleştirebilir. Yani tasavvuf Allah'ın zâtı sıfatları ve bütün âlemdeki hikmet, esrar ve murad-ı ilahinin kavranması hususundaki usul ve esasları içine alarak insanı Allah'a yaklaştırır (Topbaş, 2002: 47).

Tasavvufi bir anlayış insanlık tarihi ile başlar. Bunun yanı sıra Medine'ye hicret esnasında Hz. Peygamber'in Sevr mağarasında, arkadaşı Hz. Ebubekir ile geçirdiği üç gün üç gecelik manevi eğitim, tasavvufta kalpten kalbe sır naklinin İslam tarihinde bilinen ilk tezahürüdür. Sevr mağarası kalbi eğitimin önemli merhalesine mekân olmuş ve tasavvufun en önemli telkinlerinden biri olan hafi yani sessiz zikir de burada Hz. Ebubekir'e talim edilmiştir. İlk insan olan Hz. Âdem (a.s.)'den son peygamber Hz. Muhammed (sav)'e kadar bütün peygamberlerin hayatlarında var olan tasavvufun günümüzdeki manasıyla sistemli bir ilim olarak ortaya çıkışı ise hicri ikinci asırda başlamıştır (Topbaş, 2002: 22). Tasavvufun kelime manası olarak "safa", "servet" ve "ıstıfa" köklerinden gelmiş olacağı ifade edildiği gibi, manasını ona ait yaklaşımın temelini içine alan "ehl-i suffe" adı verilen ashaptan kendini ilim yoluna adamış bazı abid ve zahidlerin giydikleri "suf" denilen yün hırkadan almış olabileceği görüşü yaygındır (Topbaş, 2002: 25). Fransız Müslüman Réné Guénon (Abdulvahid Yahya), sufi kelimesinin ebced[6] hesabıyla "el-hikmetü'l ilahiyye" kelimesinin harfleri toplamına eşit olduğunu bu yüzden de sufi ve tasavvuf kelimesinin suf kökünden gelmiş olma ihtimalinin saha yüksek olduğunu belirtir (Yılmaz. 2012: 26).

Tasavvuf, yaşandıkça tadılan ve idrak edilen özel bir ilim olması sebebiyle, kâmil bir tanımını yapmak zordur. Bunun için çeşitli sufilerin kendi kalbi derinliklerine göre yaptıkları tasavvuf tanımlarına bakmak yerinde olacaktır. *Cüneyd tasavvufu, "yaratıklarla alakayı kesip, Allah ile olmaktır" şeklinde tanımlamıştır. Ruveym b. Ahmed, "Tasavvuf, nefsi Allah'ın iradesine teslim etmektir."Semnun, "Tasavvuf, hiçbir şeyin sana, senin de hiçbir şeye malik olmamandır."Ebu Muhammed Ceriri, "Her güzel huyu benimsemek, her kötü*

[6] Ebced: Bir hesaplama çeşidi olup, Arap alfabesindeki her harfin bir rakam değeri olduğu kabul edilerek yapılır. Hadiselerin vuku zamanını tespit, cifr veya önemli olaylara tarih düşürme işleminde kullanılır (Cebecioğlu, 2005: 178).

huydan kaçmaktır."Amr b. Osman Mekki, "tasavvuf kulun içinde bulunduğu vaktin gereğine göre, o an ne yapılması gerekiyorsa onu yapmaktır." Ali b. Abdurrahim Kannad, "Tasavvuf, manevi makamları genişletmek ve devamlı onlara bağlı kalmaktır" demiştir (Serrac, 1996: 24,25). Aksaray Olanlar Dergâhı Şeyhi İbrahim Efendi'nin meşhur tasavvuf manzumesi tasavvuf tanımı için açıklayıcı olacaktır:

"...Bidayette tasavvuf sufi bi-can olmağa derler
Nihayette gönül tahtında sultan olmağa derler
(Tasavvufun başlangıcı maddi varlığından sıyrılıp kendinde bir varlık görmeyen bir sufi olabilmektir. Sonu ise ilahi güzellikleri kazanmış bir sultan olmaktır)

Tarikatte ibarettir tasavvuf mahv-ı suretten
Hakikatte saray-ı sırda mihman olmağa derler
(Tarikatte tasavvuf, beşeri zaafların yok edilmesidir. Hakikatte ise ilahi sır sarayının misafiri olmaktır)

Bu ab u kil libasından tasavvuf ari olmaktır
Tasavvuf cism-i safi nur-i Yezdan olmağa derler
(Tasavvuf fani elbiselerden kurtulmak, Allah'ın nuru hâline gelebilmektir)

Tasavvuf ten tılsımının isim miftahıyla açmaktır
Tasavvuf bu imaret külli viran olmağa derler
(Tasavvuf bu beden sırrını isim (Esmaül Hüsna) ile çözmektir, bu fani imareti tamamen yok etmektir)

Tasavvuf ilm-i ta'birat u te'vilatı bilmektir
Tasavvuf can evinde sırr-ı Sübhan olmağa derler
(Tasavvuf büyük bir derinlikle tabir ve yorum ilmine sahip olabilmek ve Kur'an ve sünnetteki ilahi sırları idrak etmektir, can evinde Allah'ın bir sırrı olabilmektir)

Tasavvuf hayret-i kübrada mest ü valih olmaktır
Tasavvuf Hakk'ın esrarında hayran olmağa derler

(Tasavvuf, hakkın azameti karşısında hayret içinde hem sarhoş hem uyanık olmaktır)

Tasavvuf cümle zerret-ı cihanda Hakk'ı görmektir
Tasavvuf gün gibi kevne nümayan olmağa derler
(Tasavvuf, bütün cihan zerrelerinde Hakk'ı görmektir, böylece âlemlere güneş gibi olmaktır)

Tasavvuf ilm-i Hakk'a sinesini mahzen etmektir
Tasavvuf sufi bir katreyken umman olmağa derler
(Tasavvuf, gönlünü Hakk'ın ilmine mahzen etmek yani ilahi sırlara sahip olmaktır, böylece bir damla hükmündeyken bir deniz hâline gelmesidir)

Tasavvuf külli yakmaktır vücudun nar-ı "la" ile
Tasavvuf nur-i "illa" ile insan olmağa derler
(Tasavvuf, Hakk'ın varlığı karşısında bütün her şeyin "la, yok" ateşiyle yanıp kül olmasıdır, "illa" nuruyla yani temiz bir kalple insan-ı kâmil olmaktır)

Tasavvuf zât-ı insan Hak'da fani olmaktır
Tasavvuf kurb-ı "ev edna" da pinhan olmağa derler
(Tasavvuf, kendi varlığını Hakk'ın varlığında yok etmektir, âyette geçen "iki yaydan daha yakın"[7] olan yakınlıkta dahi kendini gizleyebilmektir)

Tasavvuf bende olmaktır hakikat hak ey İbrahim
Tasavvuf şer-i Ahmed dilde burhan olmağa derler...
(Ey İbrahim! Tasavvuf, aslında Allah'a kul köle olmaktır, bunun için tasavvuf, Hz. Peygamber'in yolunu kendine rehber etmendir)" (Topbaş, 2002: 42, 45).

Hasan Kamil Yılmaz, tasavvufun temel özelliklerini şu başlıklar altında toplar:

1. Tasavvuf, tatmak ve yaşamakla, manevi tecrübe ile anlaşılan bir hâl ilmidir.
2. Tasavvuf bilgisinin konusu "marifetullah"tır.[8]

---

[7] Necm Suresi, 9. Âyet

[8] Marifetullah, Allah'ı bilme, Allah bilgisi anlamında Arapça bir tamlama. Allah'ın varlığının ve birliğinin bilinmesini ifade eden bir tabirdir. Kulun Allah'ın sıfatlarını, esmasını düşünmesi vaciptir. O'nun

3. Tasavvuf tatbiki bir ilim olduğundan bir üstat nezdinde ve terbiyesinde öğrenilir.
4. Bu üstadın Hz. Peygamber'e ulaşan kesiksiz bir ilmi silsileye sahip olması gerekir.
5. Tasavvuf kitabi bir ilim değildir.
6. Tasavvuf temel olarak akla dayanan bir ilim değildir. Akıl üstü bir ilimdir.
7. Tasavvuf, gözle gördüğümüz âlemin dışında gayb âleminden de bahseder (Yılmaz, 2012: 20,22).

Cevzün yeşil kabını yemekle dad bulunmaz
Zâhir ile ey fakih Kur'an'ı arzularsın (Niyazi-i Mısri)

Cevizin dışında bulunan yeşil kabuğu yemek ile cevizin tadını alamayız. Önce dış kabuğunu soymak, sonra da sert kabuğunu kırıp öze ulaşmak gerekir. Yunus Emre'nin dediği gibi, erik dalına çıkıp üzüm yenmez. Dış kabuk, iç kabuk ve öz. İşte dünyanın da dinlerin de böyle bir özü hakikati vardır (Kılıç, 2012b: 147). Tasavvuf bu öze inme, hakikati arama, bulma ve idrak çabasıdır. Yalnız akılla bu hakikate ulaşma çabası yetersiz ve yersizdir. Batı akla yüklediği anlam ile maddeyi fetheder vinç gibi kaldırır, fakat vinç ruh desteğinden mahrum kaldığında kopar ve altındakini ezer (Kısakürek, 1994: 223). İşte bu yüzden zâhiri âlem yani fizik âlemi hakikate ulaşmada yani bâtını ilmin kapısını aralamak için yeterli referansa sahip değildir. Peki, bu referans nereden elde edilebilir? Tasavvufi anlayışa göre insan Allah'ın en üst seviyede bilicisidir. Âlemin yaratılışındaki sır insana yüklenmiştir. Âyette geçen, "ruhumdan (kudretimden bir sır) üfledim"[9] hitabına mazhar olan insan, kıymetlerin en yücesine muhatap kılınmıştır (Topbaş, 2002: 13).

Tasavvufta, "men arefe nefsehu, fekad arefe rabbehu", "nefsini bilen Rabbini bilir" sözüyle kendine karşılık bulan bu anlayış kimilerine göre bir hadis, kimilerine göre Hz. Ali'nin bir sözü, kimilerine göre de Hasan-ı Basri'nin bir sözüdür. Sufi olmayanlar bu sözü asılsız olarak kabul edebilirler. Aynı söz Yunanistan'da, Delhi mabedinin kapısında ve piramitlerde yazılıdır (Kılıç, 2012b: 143). Her ne olursa

---

yüceliğini, kendisinin âciz ve sonlu bir varlık olduğunu şuûrî seviyede anlamak ve kulluğun esprisine ulaşmak, her mü'minin görevidir (Cebecioğlu, 2005: 413).

[9] Hicr Suresi, 29. Âyet

olsun, mana açısından bu sözün kıymetinin yüksek olduğu aşikârdır. Çünkü âyette geçen sır ancak insana yüklenmiş ve bu yolla da bilinmesi mümkün kılınmıştır. Allah insanı yaratmış ve yine insan aracılığı ile kendini tanıtmıştır. Bu anlayışı Niyaz-i Mısri'nin "ben taşrada arar iken, ol can içinde can imiş" deyişinde de görebiliriz. Fiziki âlemde aranan ontolojik bilginin kişide mahfuz olduğu gerçeği, İslam tasavvufunda yaygın görüştür. Kâinattaki her şeyin hayat kaynağı Allah'tır. İbn Arabî, Allah'ın kâinata varlık vermesini nefes alanın nefesi ile karşılaştırır ve tanımlar. Rahman'ın Nefesi her şeyin kaynağıdır. Allah'ın ilminde değişmezliklerini (ayan-ı sabite) kaybetmeden ve bağımsız bir varlığa sahip olmaksızın var olurlar. Rahman nefes verdiğinde konuşur ve O'nun nefesinde bütün kâinat yaratılır. "Bir şeyi dilediğinde ona sadece, kün feyekün = ol der, o da hemen oluverir"[10] Allah'ın kelimeleri ayrı hakikatler olduğundan görünen âlemdeki çokluk (kesret) haktır. Kelimeler Nefes'e bağlıdırlar fakat O'nun bu kelimelere ihtiyacı yoktur. Rahman merhameti gereği konuşur ve yaratılmışları var eder. "Allah Rahman'dır ve O'nun rahmeti her şeyi kuşatır."[11] Rahman'ın nefesi ve insan nefesi arasındaki benzerlik ele alınacak olursa, kişinin nefesi o kişiyle aynı mıdır, değil midir sorusu akla gelir. Kişinin nefesi kendisi değildir. Kendisi kendisidir, nefesi de nefesidir. Diğer taraftan nefessiz bir insan da sadece cesettir ve insansız bir nefes de havada bir nemdir. Bu yüzden insan ve nefes birbirinden ayrılamayacak kavramlardır. Aynı şekilde Rahman'ın nefesi de Allah ile hem aynıdır hem de değildir. Yani Allah ile yarattıkları arasında ne mutlak bir aynılık ne de mutlak bir ayrılık vardır (Chittick, 2003: 35).

Bu görüşün panteizm ile karıştırılmaması gerekir. İbn Arabî'nin vahdet-i vücud anlayışıyla sık sık karıştırılan ve zaman zaman aynı doğrultuda bir inanışın ürünleri gibi gösterilen panteizm, özde İslam'ın varlık anlayışıyla taban tabana zıttır. Vahdet-i vücud, masivaullahı yani Allah'tan gayrı her ne varsa Hakk'a tabi kılmaya çalışırken, panteizm akımı Hakk'ı masivaullaha tabi kılmaya çalışmaktadır (Kılıç, 2011: 331).

İbn Arabî, varlığın kaynağı olarak tek olan mutlak vücud (el-Vücudu'l-mutlak) veya külli vücud (el-Vücudu'l-kulli)'yi görür (Kılıç, 2011: 245). Vücud, Hakk'ın Zât'ına işaret eder ve tek hakikattir. Hakk'ın Zât'ı olarak vücud hangi şekilde olursa olsun

[10] Bakara Suresi, 117. Âyet
[11] Araf Suresi, 156. Âyet

eşyanın, tanınamaz ve bilinemez temelidir. Bu anlamda vücud, Allah'ın isimlerinden "Nur" ile yakından ilişkilidir. İlahi olan nur, fiziksel ışık ile tanımlanacak olursa bütün renklerin, şekillerin ve nesnelerin ışık sayesinde görünür hâle geldiğini söyleyebiliriz. Saf ışık gözleri kör ederken, Hakk'ın Zâtı da gözlerin göremeyeceği bir mertebedir. Aynı zamanda kendi kendine görülemeyen Vücud olmadan da bu âlemde hiçbir şey görünememektedir. Gördüğümüz her şey Vücud'dur ve çokluk âleminden görünen de Vücud'dur (Chittick, 2003: 30). İbn Arabî vücud, âlem ilişkisini çeşitli sembollerle anlatır. Bunun sebebi de vücudun ve mevcudatın ondan doğuşunun mantıki ve zihni bir anlatıma değil, sırri, keşfi bir alana hitap etmesi ve beşerin idrakine ancak mecazlar yoluyla sunulabilir olmasındandır. Bu tip anlatımlar tarih boyu pek çok sufi tarafından kullanılagelmiş olmakla birlikte, ancak çocuklar oyun ve meseller yoluyla öğrenirler (Kılıç, 2011: 272). Sonuç olarak İbn Arabî'nin vahdet-i vücud öğretisine göre bütün âlem ve içindeki varlıklar, Allah'ın tek tek isim ve sıfatlarının zuhur alanı iken, insan-i kâmil bu sıfat ve isimleri toplu bir biçimde yansıtabilecek bir tecelligâhtır. Bu yaklaşıma göre vücud tek bir hakikat olup, Tanrı dışındaki bütün varlıklar da ancak onun tecellisi sayesinde vardırlar (Uluç, 2011, 133).İbn Arabî'nin vücud-âlem ilişkisini anlattığı sembolik tanımlardan bazıları ise, iç-dış (zâhir-bâtın), çekirdek- ağaç sembolizmi, kuş sembolizmi, birlik-çokluk (vahdet-kesret) sembolizmi, ışık-gölge sembolizmi, renk sembolizmi, ayna sembolizmi ve nokta-daire sembolizmi gibi anlatımlardır.

Gazali gibi, İbn Arabî de "Allah'tan başka ilah yoktur" deyişini, "Allah'tan başka vücud yoktur" şeklinde okumuşlardır. Aynı şekilde İbn Arabî bu düşünceden hareketle çokluğu da (kesret), benzer yolla açıklar. Işık örneğinde olduğu gibi, renklerin her birini bağımsız bir varlık olarak kabul etmediği gibi, ışık sayesinde olan gerçekliklerini de göz ardı etmez. Bu âlemde de görünen her şey, kendi başına bir varlığa sahip olmamakla birlikte, Hakk'ın vücudu sayesinde var olur. Şeyler âleminde görünen varlıkların özünde ne oldukları sorusuna İbn Arabî, hiçbir şeyin gerçek vücuda sahip olamayacağı yanıtını verir. Âlemde bulunan ve bulunmayan şeylerin gerçekliği ve özü asla değişmez. Ancak her şeyin iki hâli vardır. Her şey, görünen dünyada ödünç bir varlık sergiler. Bir insanın ölmesi, onun ödünç varlığının Hakk'a geri dönmesidir (Chittick, 2003: 31,32). "...biz Allah'ın kullarıyız ve biz ona

döneceğiz..."[12] Ölüm anı her kulun Allah'a en yakın olduğu andır. "O anda biz ona sizden daha yakınız. Ama siz göremezsiniz."[13] âyeti bu yakınlığı anlatır (Arabi, 2013: 144).

Bununla beraber bir şeyin gerçekliği, görünen varlığı yoluyla da değişmez. İlk başta bir varlığa sahip değildi ki (yalnızca bir ödünç almaydı) daha sonra yok olsun. Bu sebepten ötürü yoklukta kendine ait sabit, değişmez olan ilk hâline geri döner. İbn Arabî bu öze, ayan-ı sabite (değişmez öz) adını verir. Hakk, mazhar yeri olan âlemde Zâhir ismi ile görünür. Âlemde birçok mazhar yeri görünür, fakat onlar kendi kendilerine var olamazlar. Var olan sadece Hakk'ın vücududur. Bu yüzden biz de kendi kendilerine bir varlığa sahip olmayan özleri değil de bu özlerin tesirlerine ya da hükümlerine nüfuz eden vücudu görürüz. "O ilktir, sondur, zâhirdir, bâtındır. O, her şeyi bilendir"[14] (Chittick, 2003: 33). Yaratılan her şey de Allah'ın bir tecellisinden başka bir şey değildir. Hz. Peygamber'in, "eğer gökten yere bir ip sarkıtırsanız Allah'ın üzerine düşer" hadisi de bu anlamı ihtiva eder (Arabi, 2013: 252). İnsan da bu suret üzere hakikati idrake en yakın yaratılmıştır.

İnsan hakikat yolundaki bilgiye nasıl ulaşır? Tasavvufta bir şeyi bilmek o şeyde durmak anlamına gelir. Vakıf olmak, "vakafe" kökünden gelen bir kelime olmakla birlikte "duran" demektir. Bir bilgiye sahip olabilmek için o bilginin olduğu yerde durmak gereklidir. İngilizcede de aynı anlatım söz konusudur. "Under" altında, "standing" durmak demektir. Yani altında duran demektir. Sufi de buradan hareketle konuştuğu bilgide bulunan demektir. Yoksa o bilgi açığa çıkmaz. Tasavvuftaki hikmetin elde edilebilmesi için açık bir kalp gereklidir. Okumayla ya da duyularla elde edilebilecek bir ilim değildir bu. Okumakla ancak zâhiren bir bilgi edinebiliriz. Oysaki elde etmemiz gereken manevi tecrübeyle sahip olabileceğimiz keşf ilmidir. Kişi bulunduğu makamın bilgisine sahiptir. Bazı ariflerin sözleri bizi titretir. Eğer anlamaya gerçekten yatkın bir kalbe sahipsek bu sözler kalbe intikal eder. Modern dünyadaki yanılgı, anlamanın tek ölçütünü beyin olarak sunar. Oysaki tasavvuf,

---

[12] Bakara Suresi, 156. Âyet
[13] Vakıa Suresi, 85. Âyet
[14] Hadid Suresi, 3. Âyet "Allah ilktir, her şeyden öncedir, başlangıcı yoktur, varlıkları O yaratmıştır. Sondur. Varlıkların yok oluşundan sonra da O bakidir. Zâhirdir, varlığı birçok delille gün gibi açıktır. Bâtındır, zâtının hakikati duyular ve akıllarla idrak edilemez (Kuran-ı Kerim ve Açıklamalı Meali, 2008: 536).

"kalpleriyle düşünenler"[15] âyetinden hareketle hükme varanın kalp olduğunu bildirmiştir (Kılıç, 2012b: 128). Her varlıkta onun yaratılış niteliklerine göre tecelli eden Allah, kalbin genişliği konusunda bir kudsi hadiste şöyle buyurur; "Ben yere ve göğe sığmadım. Fakat mü'min olan kulumun kalbine sığdım" (Arabi, 2013: 91). Akıl, Arapça, "a-k-l" kökünden gelmekte olup, bağ, bend, idrak, engelleme, anlama ve kavrayış" anlamlarına gelmektedir. Kalp ise vücuda kan pompalayan organın adı olmasının dışında "bir şeyin içini dışına çıkarmak, altını üstüne getirmek, bir şeyi başka bir şeye dönüştürmek" anlamındadır. İlk dönem sufileri, aklı imandan sonra verilmiş en büyük nimet olarak görmüşler ve akla ahireti kazanma vesilesi olarak değer vermişlerdir. Aynı zamanda aklın hakikatleri keşfetmedeki yetersizliğine de vurgu yapan sufiler, Allah'ın varlığını ispat hususunda akli deliller getirmenin, kalbin ilgi alanına giren bir hususta şüpheleri gidermeyeceğini ileri sürmüşlerdir. Sufiler, bilginin kaynağının kalp oluşuyla ilgili olarak, "eğer Allah'tan korkarsanız O, size iyi ile kötüyü ayır edecek bir anlayış verir"[16] ve "fetvayı kalbinden iste" gibi ayet ve hadisleri delil gösterirler (Haksever, 2015: 32-34).

Kalbe verilen kıymet, aklın yok sayılması anlamına da gelmemektedir. Tasavvufi ilimler, akli ilimlerle başlar ve aklın taşıdığı bilgileri kalbe ulaştırır. Aklın önemi yadsınmadığı gibi tek gerçek olarak da kabul edilmez. Buradaki önemli nokta duyularla yapılan bir tahlilin tek başına yeterli olamayacağı, insanın kalbinin son sözü söyleme yetisine sahip bir mekanizması olduğu gerçeğidir. İbn Arabî insani çabanın hakikati arayanları yalnızca kapıya kadar getirebileceğini söyler. Kapıya ulaşanlar ise istedikleri kadar kapıyı çalabilirler. Kapının ne zaman açılacağını ise ancak Allah belirler (Chittick, 2003: 20).

3.2. İslam ve sanat

Tasavvufi düşüncede insan, Mevlana'nın dediği gibi iki kanadı olan bir varlıktır. Hem zâhiri hem de bâtını vasfa sahip insan bu sırrın hem taşıyıcısı hem de arayıcısıdır. İnsan yaratıldığında şeytan insanın yalnızca maddi yönünü görmüş ve onun topraktan yaratılışı itibariyle kendisinden daha aşağı olduğunu iddia ederek Âdem'e secde etmemiştir. Bir toprak parçasındaki gizi göremeyen şeytan, bir

[15] Hac Suresi, 46. Âyet
[16] Enfal Suresi 29. Âyet

anlamda sanatın yalnızca maddi gerçeklikle ilgilenen tarafını sembolize edebilir. Bu görüş Aristo'ya kadar dayanır. Aristo Poetika adlı eserinde sanatın doğayı öykündüğünü söyleyerek buna mimesis (benzetme, taklit) adını verir. Bu anlayışa göre Aristo, transandantal bir güzellik kaynağının yerine objelerden ve tek tek sanat eserlerinden hareket eder ve tüm sanat dallarının doğrudan mimesis'e dayandığını söyler (Ayvazoğlu, 2014: 14).

Eski Yunan'da ya da Mısır'da zamanı görünüş yoluyla durdurmak, bir anlamda varlığı kurtarabilme çabası mumyalama ile kendini gösterir. Bu çabayla insan, dış dünyanın bir gerçeğini sanata aktarma çabası içine girmiştir. Günümüze kadar gelen figüratif sanatlar ise mimesis yaklaşımı ile tabiatı taklit etmişlerdir.

Aristo'nun mimesis anlayışına karşı tavır alan ilk düşünür Eflatun'dur. Eflatun'un Devlet isimli kitabında anlattığı mağara alegorisi sanata ve hayatın her alanına dönük yaklaşımının temelini oluşturur. Mağara alegorisinde insanlar, mağarada zincire vurulmuş esirler gibi yaşamaktadırlar. Mağara duvarına dönük yaşayan insanlar, arkalarındaki güneşi görmezken, buna karşın mağara duvarına yansıyan gölgelerini görmektedirler. Onlara göre gerçek bu gölgelerden ibarettir. Zincirlerinden kurtulduklarında arkalarına dönecek ve gerçekle yüzleşeceklerdir. Önce gözleri kamaşacak fakat daha sonra mağarada gördükleri her şeyin kaynağının güneş olduğunu fark edeceklerdir. Bu anlatıda yer alan gölgeler maddi dünyanın yanıltıcı gerçekliğini gözler önüne serer. Gördüğümüz ve duyularımla algıladığımız nesnelerin altında yatan giz, zincirlerinden kurtulan esirler tarafından fark edilecektir. İçinde yaşadığımız dünyanın böyle bir gerçekliğe sahip olduğu anlayışı tasavvufun ve dolayısıyla İslam öğretisinin de temel anlayışını oluşturur. Maddenin altında yatan giz, ya da bir diğer deyişle manevi vecih bizi gerçekliğin kaynağına ulaştırır. Eflatun bu anlayışı estetiğe de uygulamıştır. Duyularımızla kavradığımız dünyanın bir gerçekliği bulunmadığına göre Aristo'nun oluşturduğu mimesis yaklaşımını kendine referans alan sanatlar da bize yalnızca ideaların ikinci elden taklitlerini sunmaktan öteye geçememektedir. Eflatun mimesis anlayışına bağlı kalan sanatların gerçeği aksettirmekten çok uzak kaldığını söylemekte ve asıl gerçek olduğunu söylediği ideé'ler dünyasını değil, ideé'ler dünyasının bir kopyası olan gölgeler dünyasını verdiğini belirtir (Ayvazoğlu, 2014: 12,14). Bu noktada

sanatçı kendisine verilen üstün anlayışı sayesinde arkasını dönüp güneşi görebileceği gibi bunu sanat yoluyla diğer esirlere de anlatabilir.

Nietzsche'ye göre ise sanatçı dualistik bir girdabın yani trajedinin tam ortasındadır. Nietzsche, sanatı açıklamak için Apollon-Dionysos düalizmini kullanır. Bu yaklaşıma göre, dionizik durum görünenlerle ilgilenmez. Görünenlerin ötesine, derinliklerine dalarak burada yatan gizi arar. Böylece insanla, insan, insanla eşya arasındaki sınır ortadan kalkar. Kısaca bu durum Öz-Bir'den kopmuş insanın tekrar ona kavuşma çabasını anlatır. Başladığı noktaya dönme çabası, bir anlamda evine dönüş. Nietzsche'nin plastik sanatların atası olarak kabul ettiği Apollon ise, Öz-Bir'e kavuşmak isteyen insana duyuların gerçekliğini sunar. Görevi, güzel görünüşleri ve şekilleri kurtarmaktır. Apollonik insan, dionizik insan gibi "resimsiz, cisimsiz ve unvansız" değildir. Fenomenlerin dış yüzüyle ilgilenen apollonik, iç yüzüyle ilgilenen dionizikle çatışma hâline girer. Nietzsche'ye göre bu ikiliğin bir arada bulunmasından trajedi doğar (Ayvazoğlu, 2014: 5). Zıtlıklar dünyasında var olmaya çalışan insan, hem hiç olmak istemekte, hem de duyuların gerçekliğinde yaşamaya zorlanmaktadır. Bu anlayışa göre hayat içinde bu çatışmayı barındıran bir trajediden ibarettir.

İşte böyle bir dünyada hakikati bulmak için fenomenlerin iç yüzüne dalma yetisine sahip dionizik sanatçı, Puşkin'in dediği gibi peygambervari bir 'görü'ye sahip kişidir. Bu yaklaşım tasavvufta "aşk" olarak ortaya çıkar ve sanatçının yeteneği ölçüsünde genişler. Bu yeteneğe sahip sanatçı bir nevi peygamber gibi hakikat nebzelerini insana ulaştırma görevini üstlenmiş bir hizmetkârdır. Aliya İzzetbegoviç'in "Sanatla din ikiz kardeşlerdir" tespiti ise sanatın durduğu yeri net bir şekilde ortaya koymaktadır (Gülşen, 2011b: 75). Andrey Tarkovski güzelin kendini gerçeğin peşinden koşmayanlardan gizleyeceğini söyler. Ruhsal varlık olarak kendi bilincine varmaya çalışan sanatçı bu çağrıya kulak tıkayamaz. Bu yüzden o konuyu aramaz. Konu, onun içinde bir tohum gibi olgunlaşır ve şekillendirilmeyi bekler. Bu tıpkı bir doğuma benzer (Tarkovski, 2008: 32). Sanatçı burada bir hizmetkâr gibi davranmalı ve bu hakikat nüvelerini eserlerine aktarmalıdır. Bu yolda üzerine düşen görevin gerekliliği ile ilgili olarak, "*Her hâlükarda, sanatın asla öğretmemesi, hayatı olduğu gibi göstermesi konusunda, geniş anlamda düşünecek olursak, insan deneyimlerini, hakkında karar vermeleri için çağdaşlarına açması gerektiği*

konusunda Gogol'a katılıyorum. Bunun ötesine geçmeye –sanki peygambermişsiniz gibi sanatı yararlı kılmaya- izniniz olması için önce manen yeterince bilinçlenerek bu hakkı kazanmalısınız. Belki de insan bu hakkı hiç kazanamayacak, sanatçılar olarak yapabileceğimiz tek şey, insanların dikkatini var oluşun sorunlarına çekmektir. İşler iyi gidiyorsa, insanlar sanatçılar olmadan da yapabilirler" der (Gianvito, 2009: 120).

İslam'ın getirdiği temel ilkelere bakıldığında İslami sanat anlayışının da Aristo geleneğinden gelen yaklaşımların tam karşısında yer aldığı ve alması gerektiği açıkça görülecektir. Bu bakımdan Eflatun'un estetiği ile İslami sanat estetiği arasında bazı paralellikler kurmak mümkündür (Ayvazoğlu, 2013: 19). Gerçekliğe yalnızca duyularla ulaşılabileceği anlayışını 13. yüzyıldan beri sürdüren geleneğin karşısına, yaratılmış her şeyin iki yönü olduğu, zâhiri ve bâtını bir anlam barındırdığı ve bu mananın da duyularla değil, kalp yoluyla keşfini öneren İslam anlayışı, sanat ve estetik alanına da aynı bakış açısını getirdi. Çünkü çıplak gözle görülen dünya bir var olup bir yok olma dünyasıdır. Yani bir "âlem-i kevnü fesad"dır. Önemli olan bu geçiciliği, gözle görüneni aşmak ve ardındaki mutlak kanunluğu yakalamaktır. Allah tüm kâinatı böyle bir düzen içerisinde yarattığına göre, duyularla kavradığımız gerçekliğin ardındaki armoniyi görebilmek için de çıplak gözden daha fazlasına ihtiyaç vardır (Ayvazoğlu, 2013: 35). Nesneler dünyasının görünüşteki gerçekliğini aşarak mutlak olana ulaşmak için eşyaya bu gözle bakmak ve ondaki sırra erme yolunda bir yolcu olmak lazım gelir. İşte İslam anlayışındaki sanat, nesnelere bu gözle bakmayı gerektiren ve fenomenlerin iç dünyasına dalarak mutlak olana ulaşmayı sağlayabilecek bir arayış serüvenidir. Bu arayış kişiye özeldir. Aynen Hakk'ı bilme noktasındaki şahsi keyfiyet gibi. Tasavvuf, her kişinin Hakk tasavvurunun da kendi makam ve mertebesinden ileri geldiğini ve bu kadarınca bilinip tanındığını söyler. Kişi kendi gölgesi dışına sıçrayamaz (Cündioğlu, 2010b: 12).

3.2.1. İslam sanatında "tasvir"

Fenomenlerin iç dünyasına doğru bir yolculuğu kendine şiar edinen İslami sanat anlayışı bu yaklaşımıyla, tüm sanat dallarının soyut formlarına ulaşır. Dikkat edilirse İslam kaynaklı sanat eserlerinde bu yolculuğun izleri görünecektir. Bu yolculuğun temel prensibini oluşturan tasvir yasağı ise, varılmak istenen hedefi

aydınlatması bakımından önemlidir. Dinin ana kaynaklarından Kur'an ve hadislerde kendine yer bulan tasvir yasağı İslam sanat anlayışının temel taşlarını oluşturur ve Müslüman sanatçıları iréele yani soyut formlara yaklaştırır (Ayvazoğlu, 2013: 21). Bunun yansımalarını hat sanatında, mimaride ve diğer alanlarda görebiliriz. Özellikle camilerde duvarları ve tavanları süsleyen Kur'an âyetlerinin yanı sıra soyut arabeskler Allah'ı ifade etme aracı olarak kullanılırken, doğal hâllerinden uzaklaştırılarak bir takım soyut ve geometrik formlara bürünmüşlerdir. Sonu olmayan bir tasavvur tayin eden bu yöntem, işlemenin, cephenin ya da tavanın ötesinde bir süreklilik üretecek hayal gücü istemiştir. İslam sanatı tarih boyunca bu hayal gücünü üretme isteği neticesinde ilahi aşkınlığın bir yansıması olarak ortaya çıkagelmiştir (Faruki, 2006: 35, 36).

Kur'an'da kesin bir emir bulunmamakla birlikte, tasviri yani resim ve heykeli yasaklayan hadislerin ve sünnet anlayışının varlığı Müslüman sanatçıların soyut olana yönelmesini sağlamıştır. Yaratmanın ancak Allah'a atfedildiği İslam geleneğinde tasvirin yerini Eflaki Dede'nin Menakıbü'l Arifin'de anlattığı hikâye ile açıklamak yerinde olacaktır. Mevlana'nın müritlerinden olan ressam Kaluyan'dan nakledilen ve Aynüddevle'nin başından geçen hikâye şöyledir:

> *"İstanbul'da Hz. Meryem ve Hz. İsa'nın bir resmi yapılmış ve dünyanın dört bir yanından gelen ressamlar o resmin bir benzerini yapamamışlardı. Manastırda bir yıl kalan Aynüddevle resmi yanına alıp kaçmayı başarır ve Konya'ya Mevlana'nın huzuruna varır. Mevlana, "o ruh arttıran resmi bir de ben göreyim" der ve resmi görmek ister. Tabloyu bir süre inceleyen Mevlana, "Bu resimdeki suretler, Aynüddevle'nin bize olan sevgisi samimi değildir, o yalancı bir âşıktır, diyorlar." Bunun üzerine şaşıran Aynüddevle Mevlana'ya sordu, "Bu nasıl olur?" Mevlana: "Bizim hiç uykumuz ve yiyeceğimiz yoktur. Geceleyin hep ayaktayız ve gündüzleri oruç tutuyoruz. Aynüddevle ise bizi bırakıp geceleyin uyuyor, gündüzleri de yemek yiyor ve bize hiç uymuyor diyorlar."*
>
> *Aynüddevle, "Onlara yemek ve içmek tasavvur edilemez. Ayrıca onların konuşması da mümkün değildir, onlar cansız resimlerdir" deyince Mevlana, "Sen canlı bir resimsin ve dünya insan, yerdeki ve gökteki her şey kendi mahsulü olan bir ressamın eserisin. Yaratıcını bırakıp cansız ve manasız bir*

resme âşık olman doğru mudur? O habersiz şekillerden ne elde edilebilir?" demiştir (Ayvazoğlu, 2013: 26).

Mevlana'nın bu sözlerine Mesnevi'den şu sözler de eklenebilir. "Eğer insan suretle insan olsaydı, Ahmet'le Ebu Cehil müsavi olurdu. Duvar üstüne yapılan resim de insana benzer. Bak, suret bakımından nesi eksik? O parlak resmin yalnız canı noksan. Yürü, o nadir bulunan cevheri ara!" işte Müslüman bir sanatçı bu anlayıştan hareketle o cevherin peşine düşer ve yazdığı, okuduğu, resmettiği, inşa ettiği, kameraya aldığı her eserde bu cevherin izlerini arar. Çünkü bütün mahlûkat O'nun boyası ile boyanmıştır. "Allah'tan daha güzel boyası olan kim?"[17] (2013: 27) İslam sanatındaki tasvir yasağını putperestlikle mücadelenin yanı sıra, bir de görünmeyen yönü olarak aslında bir yol alış merhalesi olarak ele almak da mümkündür. Çünkü tasvir edilen yüceltilir. Tasvir edilen suret göz önüne alınır ve görünen yüz hâline getirilen de bu surettir. Oysaki İslam yani özelde tasavvuf, bu anlayışı bir perde suretinde görür ve mahlûkatın cevherine yani özüne ulaşma gayretini kendine şiar edinen sanatçıyı tasvir ile sınırlayıp, hapsetmekle suçlar. Oysaki insan, bir cevhere sahiptir yaratılışı gereği bu cevherin peşindedir. Gerçeğini arayan insanı ancak sınırlarından ve formlarından arınmış bir sanat anlayışı özgür kılabilir. Bu özgürleşme çabasının karşısında ise, yalnızca çıplak gözle görünen dünya ve onun içindeki maddi ve sınırlı gerçekliğiyle tasvir durur.

Tasvir yasağı ve İslami estetik anlayışı, varlığı rasyonel gerçekliklerle açıklama ve kavramayı amaçlayan logos merkezli Batı düşüncesinin tam karşısında yer alır. Bu geleneğe ciddi manada ilk karşı çıkışı gösteren Nietzsche, Tanrı'yı öldürerek varlığa bu yolla ulaşılamayacağının sinyallerini verdi ve böylece varlığı rasyonel bir kategoriye indiren Batı metafiziğine karşı çıkışı, bir kırılma yaratarak kendisinden sonra gelen pek çok düşünürü de etkiledi. Nietzsche'nin oluş kavramı, mevcudiyet metafiziği olarak adlandırılabilecek olan ve Varlığı var olana indirgeyen anlayışa ilk eleştiri olarak önemlidir. Ona göre Batı'nın en yüce değeri değersizleşmiştir ve bu nihilizmi ortaya çıkaran şartlarla yüzleşmek ve yeni değerler üretmek gereklidir. Bu da ancak üst-insanın değerlerinin öncüsü olduğu bir yolla olacaktır. Ünlü Alman filozof Martin Heidegger ise Nietzsche'yi eleştirdiği metafizik

[17] Bakara Suresi, 138. Âyet

geleneğin içinden çıkamamakla suçlar. Heidegger'e göre artık Batı felsefesi logos merkezlilikten kurtulmak ve varlık meselesine yönelmek zorundadır. Heidegger logos merkezli düşünceyi hesapçı olmakla suçlar ve bunun karşısına tefekküre dayalı bir düşünce mekanizması önerir. Bu yaklaşım ise, şeyleri oldukları hâliyle kabul etme ve onlara bu şekilde saygı gösterme olarak adlandırılabilecek bir sükûnet hâlidir (Gülşen, 2011b: 252,253).

Aklın rasyonel yöntemlerle varlığı anlamlandırma çabasına bir diğer karşı çıkış ünlü Fransız düşünür Henry Bergson tarafından yapılmıştır. Bergson, "entuisyon" denilen "hads", yani sezgiyi hakikate ulaşmanın vasıtalarından biri olarak kabul etmiştir. Bu tam olarak eskilerin "sunuhat-ı kalbiyye" dedikleri keşif ehlinin kalbi tecrübelerinin adıdır. Aynı zamanda Bergson, bir takım ruhi melekelerle arınan kalbin içine doğan gerçeklere, fiziki hakikatlerdeki gibi laboratuvar yöntemleri ile kanıtlanamadığı için karşı çıkmanın yersiz olduğunu söylemiştir. Ona göre bu gerçekler, laboratuvar ortamının kanıtlarına ihtiyaç duymaz ve bu alanın mevzusuna girmez (Topbaş, 2002: 91).

3.3. Sinema ve tasavvuf ilişkisi

Düşünce dünyasının bu gelişimi sırasında üzerine düşeni hakkıyla yerine getirmeye çalışan sanat anlayışları, sinemaya neden ihtiyaç duydu? Diğer sanat dallarıyla anlatılmak isteneni, sinema nasıl ve neden anlatmalıydı? Bu soruların cevabına ulaşmak için Andrey Tarkovski'nin söyledikleri açıklayıcı olacaktır. Tarkovski, sinemanın dünyanın henüz tam olarak kavranmamış bir boyutunu, yani diğer sanatlar tarafından ifade edilmemiş bir boyutunu ortaya koymak amacıyla doğduğunu ve bu amaca hizmet ettiğini söyler. Bu yaklaşımı tam olarak ortaya koyabilmek için 20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Gilles Deleuze'ün sinema ve sanat yaklaşımlarına değinmek gereklidir. Deleuze'e göre bir düşünce sistemi ortaya koyabilmek için iki tür yaklaşım esas alınmalıdır. Felsefe, kavram yaratmak, sanat ise duyum yaratmak yoluyla bunu yapar. Felsefe bu düşünme sistemini oluştururken verili olandan değil, içkinlik düzlemi dediğimiz bir ortamdan yararlanır. Bu düzlem, sarmalayan, tamamlayan ve onu hazır hâle getiren ve kavram için ortam hazırlayan bir hareket alanı olarak da düşünülebilir. Kavramlar, bu şekilde daha önce sorulmamış, düşünülmemiş bir soru biçimine zemin hazırlar. Gittikçe görsel-

işitsel bir hâl alan çağımız, kavramın enformasyon tarafından delik deşik edilmesine bir anlamda bir pazar hâline gelmesine neden olur.

Deleuze, bu bakıştan hareketle felsefeyi yaratıcı olarak yorumlama ve yaratma eğilimi olarak saymış ve bu eğilimi rasyonel akıl gibi insan hayatının kendi düşünce sistemini oluşturma eğilimi olarak görmüştür. Bu, modern dönemin felsefi rasyonalizmi düşünce yapısıyla hemen hemen aynı özellikleri taşır. Gerçekten de modern dönemin yaklaşımı kendi inançları, değerleri ve kararlarından insan aklı ya da öznelliğinin sorumlu olduğuna inanır. İnsan aklı gerçeğin yegâne sorumlusu olarak görülür. Bu düşünce Kant'ta da mevcuttur. Hatta Kant, aklın kendi ilgilerinin tek yargıcı olduğunu söylemektedir. Bunun yanında Deleuze'ün düşünce yapısı; sanat, edebiyat, tarih, politika ve sinema gibi alanlarla da iç içe girer (Gürkan, 2013: 139).

Deleuze, sanatın da bir düşünce meydana getirdiğini fakat bunu felsefenin kullandığı yöntemlerle değil, düşüncenin irrasyonel yönüyle gerçekleştirdiğini belirtir. Felsefe ile düşünceyi rasyonel olarak açıklayan zihin, irrasyonelin açıklanmasına da muhtaçtır ki bu da ancak sanat yoluyla olur (Gülşen, 2011b: 263) Deleuze'e göre sanat, bilim ve felsefe düşüncenin üç büyük formudur. Ve bu üç büyük formu tanımlayan şey, kaosla kapışmak, bir düzlem çizmek, kaosun üzerine bir düzlem çekmektir. Felsefe, tutarlılık vererek sonsuzu kurtarmak ister, bilim gönderimi kazanmak uğruna sonsuzdan vazgeçer. Sanat ise sonsuzu yeniden veren sonluyu yaratmak ister. Düşünmek kavramlar aracılığı ile düşünmektir, ya da fonksiyonlar ya da duyumlar aracılığı ile düşünmektir. Bu üç düşünce biçimi birbiri ile zaman zaman kesişir. Felsefe kavramlarıyla olaylar çıkartır, sanat duyumlarıyla anıtlar diker, bilim de fonksiyonlarıyla şeylerin durumlarını kurar (Deleuze ve Guattari, 2001: 176, 177).

Aynı şekilde Deleuze, sinemanın düşünce imgesinin yapıtaşları olan "hareket" ve "zaman" imgeleri olmadan düşünmenin eksik kalacağını söyleyerek sinemayı düşünmenin zorunlu bir sonucu olarak görür. Sinema, felsefe gibi kavramları içkinlik düzleminden mantıksal süreçler aracılığı ile çıkarmaz. Onun yerine bizi sahip olduğu olanaklar sayesinde görsel-işitsel yöntemlerle yani dolayımsız bir şekilde düşünceyle buluşturur. Deleuze'ün bahsettiği bu dolayımsız

anlatımın düşüncenin de ötesine geçtiği ve doğu geleneğinde "ezeli hikmet" olarak bilinen, yalnız aklın değil kalbin keşfine açık bir alana hitap ettiği de söylenebilir (Gülşen, 2011b: 263,265). Deleuze, sinema üzerine kaleme aldığı eserinde iki önemli kavram üzerinde durur. Hareket imaj (movement image) ve zaman imaj (time image). Bu iki kavramla sinema tarihini yeniden dönemlendiren Deleuze, İkinci Dünya Savaşı dönemini, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasına kadar gelen süreci hareket-imaj sineması olarak adlandırır (Mutman, 2012). Başlangıçta "yeni doğmuş" sinema, yakaladığı ve yeniden üretebildiği anın cazibesine kapılmış ve hareketin peşinde. Charlie Chaplin, Sergei Eisenstein ve Griffith bu büyüye kapılıp kurgu sineması ile öne çıkıyor. Bu dönemlerde filmler faaliyet, mağduriyet ve mücadelenin öyküsü üzerine çekiliyor (Baker, 2011:284).

İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemin özellikle hareket imaj çerçevesinde gelişmesinin nedeni, dönem insanının hayatı bu eylemlerle dönüştürebileceğine olan inancıdır. Fakat savaş sonrası etkileri Deleuze'ü hareket imaja farklı yorumlar getirmeye itmiştir. Deleuze, *"Bilinçte yalnızca imgeler bulunur, bu imgeler nitelikseldir ve yer kaplamaz. Uzayda ise yalnızca hareketler bulunur, bunlarda nicelikseldir ve yer kaplar. Fakat bir düzenden diğerine geçmek nasıl mümkün olmaktadır"* diye sorar ve cevabı hareket ve imge arasındaki farkı kavramakta arar. Bu yaklaşımdan hareketle Deleuze, sinemayı hareket imgesi hakkında kendi kanıtını oluşturan bir sanat olarak ele alır. Düşüncedeki imge dolaylı olarak var olurken, sinemada imge hareketi, görsel işitsel olarak sunulduğu için dolaysız olarak kavranır. Çünkü sinema bir imgenin hareket eklenmiş hâlini değil, direk hareket imgesini verir. Yani anı yakalar. Bu yaklaşım Bergson'un süre anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Çünkü sürede, modern bilimin çizgisel olarak sunduğu dolaylı zamana karşı varlığın kendi zamansallığını dolaysız olarak ortaya koyması söz konusudur. Dolayısıyla sinemanın sunduğu dolayımsızlık da süre gibi imge ile harekette kesişmektedir (Değirmen, 2014).

Deleuze hareket imgesini üçe ayırır. Algı imgesini uzak çekime, eylem imgesini orta çekime ve duygulanım imgesini de yakın çekimle ilişkilendirir. Hareket imgesine Eisenstein ve Kuleşov sinemasında rastlayabiliriz. Kurgu yoluyla imgeler yoluyla yeni bir duyum yaratmayı amaçlayan hareket imgesi Eisenstein sinemasında ani etki ve iç monolog üzerinden ilerler. Kurgu sayesinde izleyicide ilk

olarak ani bir etki oluşturulur ve sonrasında bu şokla birlikte yeni bir düşünce yani iç monolog ortaya çıkarılır (Gülşen, 2011b: 266). Tarkovski, Eisenstein'ın kurgu sinemasını despot olduğundan ve seyirciye seçme şansı bırakmadığından eleştirir. Aynen İslam sanatının insana vadettiği gibi Tarkovski de sinema seyircisinin özgür olmasını yeğler ve montaja eleştiriyi bu noktadan getirir; *"Montaja gelince, benim ilkem şudur. Film bir nehre benzer, montaj sonsuz derecede kendiliğinden olmalıdır, doğanın kendisi gibi. Montaj yoluyla beni bir kareden diğerine geçmeye zorlayan etken, şeyleri görme arzusu değil, çok kısa sahneleri koyarak izleyici acele etmeye zorlamak da değil. Bana öyle geliyor ki hâla zamanın yatağındayız, yani daha yakından görmek içini şeylere yakın çekim yapmak gerekmiyor, en azından benim düşüncem bu. Ritmi hızlandırmak da daha kısa sekanslar çekmek anlamına gelmiyor. Çünkü olayın kendisi hızlandırılabilir ve bu yeni bir ritim yaratabilir... Ayrıca uzun bir çekim ayrıntılı olan izlenimi verebilir, bu kompozisyona bağlı"* (Gianvito, 2009: 23).

Hareket imgede, düşüncenin kendine maddi yollarla bir çıkış yolu araması Deleuze'un felsefeyle kurduğu ilişkinin de izlerini yansıtır. Bu ilişkiden yola çıkarak hareket imgenin tasavvufi bir sinema dili geliştirebilmesinin zaman imgesine göre daha zor olduğu görülebilir. Çünkü İslam sanatında beklenen manevi deneyim imkânı seyircinin özgürlüğüne bağlıdır ve bu da yönetmenin montajı sınırlı bir çerçevede kullanarak, gerçekliğe yaklaşması ile mümkün olabilecektir.

Sinemada, dış dünyaya bağlı rasyonel bir aklın ve akımın temsili olarak gerçekleşen hareket imgesinin bağımsızlığını yitirmesi ve fikrin bir deyişle kalbi bağıntılarla ortaya çıkarılması zaman imgesiyle olmuştur ve sinemanın bir dönüşüme uğramasını gerekli kılmıştır (Sütçü, 2005: 148). Hareket imgede montaj ve kurgudan ilham alan düşünce, zaman imgede doğrudan düşüncenin bir biçimi olarak tarif edilmiştir. Yani zaman imgesinde düşünce kendisini temsil eden göstergelerden kopartılmıştır (Kulaç, 2013). Deleuze, zaman kavramına Bergson'un yazılarından ilham alarak yaklaşır. Deleuze, Antik Çağ'ın zaman algısının Kant ile köklü bir değişim geçirdiğini söyler. Antik Çağ'da öncesi ve sonrası açısından bilinen bir zaman yaklaşımı varken, Kant ile birlikte bu algı yerini insan bilincinde bulunan ve sorgulanamaz hâldeki "a priori" ye bırakır. Bu düşünceye göre zaman insan zihninde sorgulanamaz hâlde "a priori" hâlde mevcuttur. "Deleuze'e göre,

sinemadaki zaman imgesinin karakteristiğini belirleyen en önemli nokta, Kant'ta şeylerin algılanması a priori biçimler olan uzay ve zaman aracılığıyla olmaktadır. Uzay ve zaman, şeylerin bize verilmesinin, yani görüleri edinmemizin iki temel koşuludur. Kant'ta bütün algılamaların temelinde bulunan uzay ve zaman, zorunlu tasarımlar olarak duyarlılığın salt biçimleridir. Bu biçimler öznenin kendisinde a priori olarak mevcuttur. Bunlar algılamayla elde edilmiş olmayıp, algılamanın salt biçimleridir"(Sütçü, 2005: 142). Bergson bu kavramı geliştirir ve zamanın kronolojik bir çizgisellik barındırmadığını söyler. Zamanın barındırdığı güç sayesinde zamansal uzay ve ve düşünce arasındaki bağı açıklayabiliriz. Hareket imgesinin ampirik dünyası yerine zaman imgesi, tamamen zihinsel bir biçimde işleyerek düşüncenin kendisini öncelemektedir (Gülşen, 2011b: 267). Sinemada zaman imgesinde, hareketlere bağlı kalmayan ve tamamen düşünceye yönelen bir yaklaşım olarak ortaya çıkar. Zira bu yaklaşım algının ötesine kaçan, yakalanamaz, ifade edilemez dokunuşlardır. Deleuze böylesi bir imaj imkânının klişeleri aşarak "saf düşünceyi" harekete geçirebilme ihtimali üzerinde durur (Mutman, 2012).

Deleuze imgenin sinemada temsilini hareket ve zaman üzerinden iki kavramla ortaya koyar. Organik rejim ve kristal rejim. Organik rejim, hareket imgesiyle bağlantılıdır ve imgenin betimlenmesi esas alınır. Klasik bir anlatım tarzı olan organik rejim, dışsal gerçekliklerle ilgilenirken, kristal rejimde imge kendi gerçekliğini kendi üretir. Yani zaman imgede olduğu gibi, kristal rejim de düşünce yaratımına dayalı olarak "önceden yaratılmış bir gerçeklik" ve "verilmiş olan"ın üstünde, temsili karakteri olmayan aşkına uzanan bir düşüncedir (Kulaç, 2013). Deleuze, organik öykülemenin karakterlerin verdiği tepkiler veya eylemde bulunmaları sonucu ortaya çıktığını söyler. Kristal öykülemede ise duyusal bir gerçekliğin yerini saf görsel durumlar alır (Gülşen, 2011b: 268). Organik rejim hakikati yalnızca maddi gerçeklik olarak ele alırken, kristal rejimde aşkın bir hakikate yaklaşma ideali daha baskındır. Günümüz sinema dünyası organik anlatımlı hikâyelerin çoğunluğu arasında sürüp gitmektedir. Yönetmenin elinde şekillenen film bazen bir propaganda aracı hâline gelmekte, kimi zaman da yönetmenin idealleri ve duyuları üzerinden şekil almaktadır. Oysaki tasavvufi bir sinema dili için bize gereken aşkınlığa olan iştiyaktır. Bu iştiyak ancak Deleuze'ün kristal rejim olarak tabir ettiği bir sinema anlayışı ile ortaya çıkarılabilir. Zaman imgesinde bir anlatım, film şeridine aktarılmış her bir anın izleyicide farklı bir doyum yaratmasına

imkân verir. Kendi iç benliğindeki yansımasının bir karşılığını izlediği filmde bulan seyirci aşkın bir hakikate doğru bu gerçeklikle yol alma imkânına kavuşur. Sıralı diziler hâlindeki olay örgüsü içinde kendi benliğini bulamayan izleyici, yönetmen elinde şekillenen bir döngü tarafından kendi anından koparılarak, ulaşması gereken hakikate yabancılaşabilir.

Peki, bir filmde bu zamanı yakalamak nasıl başarılabilir? Bu sorunun cevabını Tarkovski, *"görünür olanın ardında belli, anlamlı bir hakikat sezilebiliyorsa planın zamanı da sezilebilir. Yani bu planda gördüklerimiz, burada görsel olarak canlandırılmış olanla yetinmeyip, bu planın ötesine genişleyebilen bir şeye değdiğinde, yani yaşamın bizzat kendisine işaret ettiğinde, zaman da açıkça sezilebilir hâle gelir. Nasıl durmaksızın akan ve değişen hayat her insana, her bir anı kendince hissetme ve kendince anlamlandırma olanağı tanıyorsa, bir film şeridinde kusursuz bir şekilde sabitleştirilmiş ama çekimin sınırlarından taşan bir zaman içeren hakiki bir film de ancak zaman onun içinde yaşayabiliyorsa zaman içinde yaşayabilir. Sinemanın özgünlüğü bu karşılıklı etkileşimde yatar"* cevabı ile verir (akt.Gülşen, 2011b: 269).

Sonuç olarak, maneviyata ilişkin her şey yani insanoğlunun zâhir ve bâtını, hayatın her düzleminde bir şekilde kendine yer bulduğu için, insana dair olanın manevi tecrübesi de kaçınılmaz olmaktadır (Lüleci, 2008: 12). Gerçekçi sinema anlayışı ile yakalanmak istenen tecrübe burada yatmaktadır.

3.4. Türk Sinema Tarihinde Yerli ve Manevi Arayışlar

Sinema yapısı ve içinde barındırdığı potansiyel gereği düşünce sistemi kurma ve bu düşünce sistem eksenlerini inşa sürecine doğrudan katkı sağlama donanımına sahiptir. Bu süreçte sinemanın diğer sanat dalları gibi medeniyetin temel taşlarından ilham alması bir diğer değişle sağlam bir temele oturması şarttır. Kendisine bu minvalde yol çizen bir sanat anlayışı yeni ve taze bir düşünce sistemi oluşturabilecek, geleceğini sağlam bir yapı üzerine bina edebilecektir. Pergelin sabit ayağını nereye basması gerektiğini bilen bir sanat anlayışı, içinde bulunduğu medeniyetin verilerinden ilham alıp yeni bir çağ atlatma görevini de üstlenmiş olacaktır.

Her çağda sanat yaklaşımları, içinde bulunduğu medeniyetin temel dinamiklerinden beslenmekte ve ilham almaktadır. Türk sinema tarihine bakıldığı zaman, köklü ve zengin bir medeniyet tecrübesinin ürünü olan düşünce, sanat ve estetik birikimin sinemaya tam manasıyla aktarılamamış ve bu paralellikte eserlerin tam manasıyla ortaya konmamış olması, ilham alınacak verilerin seçimindeki kararsızlığın ya da belirsizliğin bir sonucu olarak öne çıkmaktadır. Bu kararsızlık Türk sinemasının, Türk düşünce ve sanat dünyasının gelişmesine katkı sağlayacak derinlikli filmler yapma sürecini sekteye uğratmıştır. Türk sinema tarihi köklü bir medeniyetin içinde büyüyüp serpilmesine karşın, içinde bulunduğu zihin dünyasının hakkını verecek bir geçmişe sahip değildir. İkinci Dünya Savaşı sonrası gerçeklikle ilişkisi boyut değiştiren ve kendine manevi bir dil imkânı bulan sinema anlayışı, Türk sinema tarihi için Aristocu sanat anlayışından esinlenen Hollywood sinemasının bir taklidi olmaktan kendini kurtaramamıştır.

Ömer Lütfi Akad'la başlayan Yeşilçam sineması, milli sinema adını verilen yaklaşımlarıyla Mesut Uçakan'dan Yücel Çakmaklı'ya, Osman Sınav'dan İsmail Güneş'e, "milli sinema"cılardan Osman Seden'e, Atıf Yılmaz'dan kısmen Metin Erksan'a kadar "ulusal sinema"cıların film diline ve estetiğine damgasını vuran yaklaşımlar, klasik Hollywood sinema yaklaşımlarıydı. Klasik Hollywood sinema anlayışının yerini zamanla Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga adı verilen modern sinema konvansiyonlarının almasıyla beraber Türk sinemasında da bu akımın etkileri kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle 1960'lı yılların başından itibaren Metin Erksan, modern sinemadan izler taşıyan sinema dilini görünür kılmaya başlamıştır. Türk sinemasında modern sinemanın tam anlamıyla öncüsü 1971 yılında çektiği filmiyle Yılmaz Güney'dir. Türk sineması Hollywood'un ve Avrupa sinemasının gölgesinde yoluna devam ederken, kendi dilini konuşabilen ve içinde bulunduğu medeniyetin ruhuna nüfuz edebilen bir anlayışa yaklaşması uzun zaman almıştır (Gülşen, 2011a: 17,18). Necip Fazıl'ın çeşitli uyarlamaları ile sinemaya yeni bir anlayış getiren Yücel Çakmaklı, Milli Sinema adı verilen anlayışın hem kuramcısı hem de tek uygulayıcısı idi. Özellikle kendi milli kültürüne dönme, yabancı kültürler yerine kendi kültürüyle beslenme ve günümüz dünyasının verilerinden tatmin olmayıp kendini manevi bir arayış içinde bulma hikâyelerimilli sinema akımının temel yaklaşımını oluşturmaktaydı. Öyküler ve karakterler üzerinden ilerleyen yapısı

gereği milli sinema, klasik öyküleme tarzı içerisinde ele aldığı konuların çeşitlenmesi ile bir farklılık oluşturma gayesindeydi. Fakat bu gaye, daha çok modernlik eleştirisi ve Doğu-Batı gerilimine odaklı bir metin ortaya çıkardığı zaman, sinemanın yapısı gereği maneviyata bakan yönünü görmenin ve göstermenin önüne geçmiştir. Tarkovksi böyle bir sinema yaklaşımını "ruhsuz" olarak nitelemektedir (Yalsızuçanlar, 2007: 168,169).

Ulusal sinema adını verdiği sinemasıyla Halit Refiğ ve Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Osman Seden gibi yönetmenlerin yanı sıra içerisinde Mesut Uçakan ve Yücel Çakmaklı gibi isimlerin yer aldığı milli sinema adı verilen sinema yaklaşımlarıyla yerli film dili arayışları, kalbin keşif alanına hitap eden ve manevi gerçeklik olarak adlandırılan sinema anlayışına öncülük etmeleri açısından önemlidir.

3.4.1. Epistemolojik anlatılar ve 'Milli Sinema'

Sinemayı Türk toplum yapısının gerçeklerine ve değerlerine göre şekillendirmeyi amaç edinen Milli Sinema kavramını ilk olarak Yücel Çakmaklı 1964 yılında Tohum dergisinde "Milli Sinema İhtiyacı" başlıklı yazıyla ortaya koymuştur. Bu yazısında sinema yapıtlarını sert bir dille eleştiren Çakmaklı, dönemin filmlerini ticari ve taklit usulü olmakla suçlar ve ilk defa milli sinemanın ana özelliklerinin çerçevesini çizer. Ona göre manevi değerleri her şeyin üstünde tutan Müslüman Türk milletini ve Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler milli sinema olarak isimlendirilecektir. Adını milli düşüncenin ve milli bakış açısının sinemaya aktarımından alan 'milli sinema' da Türk toplumundaki yaşayış ve köklerine bağlılığı yeni formlarla birleştiren çağdaş bir anlatımı görmek mümkündür. Yücel Çakmaklı ilim, sanat ve din ekseninde üç temele oturan milli sinemayı tarif ederken işleyeceği muhteva olarak Selçuklu ve özellikle Osmanlı yaşayışını gördüğünü söyler ve milli kültürün sinema diliyle izleyiciye aktarılması gerektiğini belirtir. Çakmaklı kendi filmleri hakkında, *"Müslüman halkımıza saldıran, gençliği en zayıf halkalarından yakalayarak sömüren iktisadi, ahlaki ve fikri sorunlar karşısında beyinleri felçli hale getirmeye karşı bir duruş"* olduğunu söyler. Filmlerinde günümüzde gelinen noktayı, insanımızın kendi öz benliğinden uzaklaştırılmasını, kendine yabancılaşmasını, mevcut kapitalist düzenin çıkmazlarını, doğurduğu bunalımları anlatmayı amaç

edinen Çakmaklı, çözüm olarak İslam düşünce ve ahlak yapısının filmlerde anlatılması ve işlenmesini görür. Ulusal sinema anlayışıyla Halit Refiğ, sinemasının gelişim sürecini anlatırken 60'lı yıllarda Amerika'nın sağ eliyle sağcıları sol eliyle solcuları kontrol eder hale geldiğini gördüğünü belirtir. Kendi toplumunun ürünü olacak bir sinemanın da yine kendi gerçekliğini üretmesi gerektiğinden bahseder ve bunu ilk olarak halk sineması olarak isimlendirir. Sonrasında ulusal sinema olarak adlandırdığı sineması ile milli sinemadan İslam ekseninde ayrılır ve bunu şöyle açıklar: "*Ben ulusal kelimesini kullanırken çok bilinçli olarak milli kelimesini değil de ulusal kelimesini seçtim. Ulusal kelimesi milli kelimesine göre laik bir özellik taşır. Yani ben ulusal kelimesini kullanmakla aslında dini konularla ilgilensem bile laiklik konusunda taviz vermeyeceğimi belirtmek istedim. Onlar milli kelimesini kullanırken dini anlamda kullandılar. Yani milli meselelerde toplumumuzun milli meseleleri söz konusu değildi. Orada söz konusu olan İslam ahlakı meselesiydi. Benim İslami değerlere karşı bir düşmanlığım yok ama benim için öncelikli olan İslami yaşam şeklinin reklamının yapılması değil.*" (Yorgancılar, 2010).

Bu tartışmalar ekseninde yerli bir film dili arayışının izlerini süren sinemacılar, günün şartları ve baskın uluslararası eğilimler sebebiyle çoğunlukla klasik hareket odaklı organik öykülerin ve anlatıların ötesinde bir derinliğe ulaşamamışlardır. Gerek toplumsal gerçekliğin yeniden yorumlanışı olarak ulusal sinema olsun, gerek İslam'ın ahlaki ve manevi değerlerini sinema perdesine yansıtmayı kendine görev edinen milli sinema anlayışı olsun, hikâyenin ve metnin yani görünenin perdesinden geçip aşkın olanla bağlantı kurmaktan uzak kalmışlardır. Milli sinema yaklaşımının tasavvufi bir anlatımdan uzak kalmasının sebebi Aristocu dram geleneğinin şekillendirdiği klasik Hollywood sinemasının baskın olması ve sinema akımlarının da ister istemez bu yaklaşımlardan etkilenmesidir. Ömer Lütfi Akad ile başlayan ve Türk sinemasının görünür hale gelmeye başladığı yerli olanı arayış yıllarından itibaren bile sinemada öykü ve hareket üzerinden ilerleyen filmler çoğunluktadır. Sanatın ve dolayısıyla sinemanın tasavvufi bir dil için ihtiyacı olan hikâye örgüsüyle izleyiciyi bir birbiri ardına gelen görüntüler ve akışın içerisine hapsetmekten ziyade, kendi keşfi potansiyelini ortaya çıkarmasını sağlayacak türden işaret ve imalardır. Duyuların ötesinde olan, kalbin keşfine imkân sağlayacak ve izleyicide engin bir manevi tecrübe imkânına yol açacak türde eserler ise ancak tasavvuf ve sinemanın yollarının kesişmesiyle ortaya çıkmıştır.

3.4.2. Kalbin keşfine dokunan 'Manevi Gerçeklik'

Sinemanın görsel anlatıların ve görünen hikâyelerin dünyasından duyuların ötesine, nesnelerin hakikatine doğru yaptığı yolculuğun Türk sinemasında kendine yer edinmesi Ayşe Şasa'nın Dergâh dergisinde yazdığı yazılar ile başladı denebilir. Ayşe Şasa, bu yazılarında sinemanın entelektüel sermayesini, kaynaklarını, dayanaklarını ve başka pek çok konuyu masaya yatırmış ve dönemin sinema anlayışına yeni bir anlayış kazandırmıştır. Bugün manevi gerçeklik olarak adlandırılan sinema yaklaşımının tohumları o zamanlar Ayşe Şasa tarafından atılmıştır. Şasa, sinemanın ihyasının, batı ağırlıklı bir sinema anlayışından ziyade kendi medeniyet dünyamızın ürünü olan köklü sanat geleneklerine dönüş ile gerçekleşeceğinden bahsederek, dramatik değil epik bir anlatımın, metafizik âleme yapılacak açılımların ve tasavvufi tasavvurların görüntü dilinde baskın olması gerekliliğinin altını çizer. Bunu yaparken dünya sinemasından da örnekler vererek dünyanın bu arayışa ortaklığını ortaya koyar (Şasa, 2010: 8). Bunun yanı sıra Ayşe Şasa, sinemada yakalanması gereken ruhi ve irfani bir dilin anekdotlarını ise şöyle verir:

> *"...Anlıyorum ki tasavvuf, modern dünyaya yoğun bir ışık düşürmeye, taptaze, beklenmedik yorumlar getirmeye aday. Tasavvuf düşüncesi, bugünkü tv ortamında Hakk'ın işleyişini görmek ve göstermekle yükümlü...*
> *Dilimden düşmeyen üç kelime var: İlham, keşif, fetih. Tasavvuf için anahtar olan bu üç kelime, sanatçıların elinde medyanın bâtını şifresini çözmeye başladığı zaman, dünyayı şaşırtacak bir perspektife ulaşmaya başlayacağız. O zaman pozitif bilim, dua karşısında ne kadar yaya olduğunu fark edecek. Silahı aşk ve dua olan derviş, kamera denen aracın profan ufkunu delecek, onu şuhud âleminin sırlarına doğrultacak...."* (Şasa, 2010: 87, 88).

Bu gibi yaklaşımların ışığında 80'lerden günümüze Türk sinemasında belli bir takım arayışlar kendini göstermeye başlamıştır. Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yavuz Turgul, Onur Ünlü ve en önemlisi Derviş Zaim gibi isimler farklı dillerle önemli atılımlar gerçekleştirmiş olmakla birlikte, konumuz olan irfani yaklaşım adına Semih Kaplanoğlu'nun çerçevesinin dışında kalmışlardır.

Müslüman bir coğrafyada, İslam'la harmanlanmış bir medeniyetin içinde Türk sinemasının anlatımları baskın anlayışın etkisiyle daha çok epistemolojik ve retorik düzeyde kalmıştır. Dünya sinemasından Tarkovsky, Bresson ve Paradjanov gibi yönetmenlerin maneviyata açılan filmlerinin yanı sıra Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi ile yaptığı şey, Türk sineması açısından bir milat değeri taşımaktadır. Çünkü İslam'ın ve özelde tasavvufun kalbi gelişimin seyrine yönelik anlatımları ve eğilimleri, sinemada da böylesi bir anlatımı gerekli kılmaktadır. Kendi sinemasını manevi gerçeklik olarak tanımlayan Kaplanoğlu, sinemasında zamanı hikâye ile harmanlayarak, farklı ve aşkın bir zaman, mekân algısı oluşturmaktadır. Gösterilenin ve görünenin ötesinde bir anlayışa imkân verebilecek bir deneyimin yanı sıra manevi olanın tecrübesi de söz konusudur. Bu tecrübe görünmeyenin, bilinmeyenin görünür haline getirilme sürecidir. Türk sinemasında bugüne kadar görülen genel eğilimin konuyu dramatize ederek bir retorik olarak kurması ve dini, manevi alana ait bir amacı gerçek ve alegorik katmanların içerisine hapsederek izleyiciye aşkın olanla ilişkiye imkân vermemektir. Bu anlatımın sonucunda ise anlatılmak istenen ne kadar manevi ya da dini içerikli olursa olsun bir tür söylem ve propagandadan öteye gidememektedir (Gülşen, 2011a: 39,43). Tam da bu noktada Semih Kaplanoğlu sineması ebediyetle anı kesiştirerek, zamansızlığın deneyimine imkân veren kamerası sayesinde manevi olanla izleyiciyi dolayımsız olarak buluşturmaktadır.

4. SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI VE TASAVVUF İLİŞKİSİ

Varlığın ve varoluşun ifadesidir sanat. Tüm sanat dalları marifet eksenine ulaşmanın potansiyelini içinde barındırırken sinema bunu kendi yapısı gereği dolayımsız bir şekilde yapar. Sinema bu yönüyle varoluşun engin sınırlarında dolaşabilir. Sinemanın zamanla ve aşkın olanla bu varoluşsal ilişkisi onu tasavvufi bir dil imkânına açık ve mümkün hâle getirmektedir.

Ruha yönelebilen bir sinema anlayışı geliştirebilmek için gerekli olan yapıları içerisinde barındırması bu imkânı gözle görülür hâle getirmektedir. "İnsan bu dünyada bir rüyadadır. Bu yüzden tabir etmesi emredilmiştir." der İbn Arabî. Tabir etmek ise nehrin öte tarafına geçmektir. Bilinmeyeni, gözle görülmeyeni göstermek. Suretlerin ötesine gitmek ve derin manaların keşfine varmak (Pay, 2010: 85). İşte sinemacı da bir rüya tabircisi gibi, bu sınırlara ulaşabilecek zihin ve algı yetisine sahipse sinemasıyla bulunduğu anı aşabilir ve varlığın engin sularına dalabilir.

Bu çalışmada sinemada irfani bir bakışın izlerini aranacak, Semih Kaplanoğlu sineması bu arayışa öncülük edecektir. Kaplanoğlu sinemasının Yusuf Üçlemesi adı verilen üç filmi Yumurta, Süt ve Bal bu bakış üzerinden değerlendirilecek ve öykü analizi gerçekleştirilecektir. Öykü analizi yapılırken tasavvufi anlatı ve analiz gereği üzerinde durulacak unsurlar, öykünün örgütlenmesi/yapısı, karakter yapısı ve kısmen de izleyici/ okuyucu olacaktır. Bu yöntem sayesinde metnin içerisine gizlenmiş olan tasavvufi anlatım ortaya çıkarılacak ve bu deneyim gerekçelendirilecektir.

Anlatıda öyküleyici yani öyküyü anlatan yönetmenin kendisidir. Fakat tasavvufi anlatım gereği yönetmen gerçeklik yaklaşımı sayesinde izleyici ile görüntüyü baş başa bırakmakta ve ana etken olmaktan çıkmaktadır. Bu sebeple öyküleyici incelemenin ana unsurlarından biri olmamaktadır. Ana unsurlarından biri olmaması da incelemenin temel yaklaşımı ile paralellik göstermektedir.

Öykünün örgütlenmesi/yapısı, araştırmanın temel alanını oluşturur. Ele alınacak üç filmde, konu bir anlatı üzerinden ilerler ve burada Yusuf adındaki bir gencin hayatının üç evresine tanıklık ederiz. Peki, bu süreçte nasıl bir yol

izlenmektedir? Her filmin farklı bir Yusuf'u yani farklı bir öyküsü vardır. Her üç filmde de Yusuf'un ruh halleri değişmekte ve filmlerde verilmek istenen mesaj da aynı ölçüde farklılık göstermektedir. Örneğin, Yumurta filminde bir eve/öze dönüş öyküsüne yer verilirken, Süt filminde evden kopuş ve uzaklaşma anlatısı kendine yer bulmaktadır. Üç filmi beraber ele aldığımızda ise başladığı yerden bir kopuş yaşayarak uzaklaşan Yusuf'un tekrar aynı yere dönme hikâyesini izlemekteyiz. Bu da tasavvuftaki başladığı yere geri dönme metaforu ile paralellik arz etmektedir. Öyküyü bir bütün halinde çözümleyerek tasavvufi bir okuma yapmak mümkün hale gelmektedir. Öykudeki karakterlerin olaylardan önce geldiğini söyleyemeyiz. Bunu her üç filmde adı Yusuf olan fakat soyadları farklı olan üç karakterin bulunmasıyla açıklamak mümkündür. Anlatılmak istenen özelde Yusuf'un başına gelenler değildir. Yusuf, özünden kopan ve aslına yabancılaşan insanın bir yansımasından başka bir şey değildir. Üç farklı Yusuf'un seçilmesi tesadüfi değildir. Bu herhangi bir Yusuf ya da farklı biri de olabilirdi. Özdeki birliğin temsili olarak üç Yusuf, zâhirdeki farklılığın bir göstergesi olarak farklı soyadları. Böylece, karakter yapısı anlatının hem temel argümanı hem de yan unsuru haline gelmektedir.

Son olarak öykudeki izleyici/okuyucu ise incelemenin temel unsurlarından birisidir. İzleyicinin nasıl mesaj çıkarımı yaptığı araştırmanın konusu içerisinde olmamakla birlikte temel yaklaşım, her izleyicinin izlediği öyküden kendine dair ve kendi kabınca bir anlam çıkardığıdır. Çünkü yönetmen gerçekliği kullanarak izleyiciye manevi bir deneyim yaşatmakta ve filmin öznelliğini ve dolayısıyla tasavvufi bir gerçek olarak her insanın ruh yapısının farklılığını ve aşkınlığını kendi sınırları içerisinde fark ettirmeyi amaçlamaktadır.

Böylelikle öykü analizi yapılırken, tasavvufun metnin içerisinde gizlenmiş yönleri ortaya çıkarılarak, izleyicide yol açtığı manevi deneyimler ele alınacaktır. Bunun yanı sıra incelenecek öykülerin yapısı gereği katmanlı olan dünyası ve metindeki çizgisel olmayan zaman akışı, gerekçelendirilecektir. Üç filmin karakter yapısındaki benzerlik ve farklılıkların tasavvufi açıdan değerlendirilmesi sinemanın tasavvuf ile ilişkisi ve manevi olanı deneyimleme imkânına sahip olma potansiyeli açısından ortaya konacaktır.

Sinemanın bünyesinde barındırdığı potansiyelin farkına varan ve yerel olanı evrensel olanla birleştirerek manevi ve özellikle irfani bir gerçekliğe doğru adım atan Semih Kaplanoğlu, yerel tınılar eşliğinde sinematografisiyle bizi hakikatin kıyılarında dolaştırmakta ve varmamız gereken noktayı izleyiciye kamerası ile fısıldamaktadır.

Semih Kaplanoğlu sinemasında gözümüze çarpan, anda manevi bir yarık açma çabası şüphesiz İslam tasavvufunda kendine yer bulan zamansızlık yani ebediyet ile doğrudan ilişkilidir. Sinema anın içinde doğrudan var olarak zaten böyle bir alana kapı aralamak için potansiyel sahibidir. Semih Kaplanoğlu ise bu potansiyeli, zamanı ve mekânı parçalayıp bölmeden, doğanın yani kozmik olanın ritmiyle hakikati kucaklayarak ortaya çıkarıyor (Pay, 2010: 86).

Semih Kaplanoğlu Yusuf Üçlemesi adının verdiği üç filmi, Yumurta, Süt ve Bal ile kendine ait olanın izini sürüyor. Taşra, ev aile ve yurt arayışı, üçlemenin ana eksenini oluştururken minimal bir dil kullanılıyor. Üçlemede kullanılan doğrusal olmayan zaman algısı da filmin ana katmanlarından birini oluşturuyor. Anı öne çıkaran yapı, üç farklı Yusuf'la karşımıza çıkıyor. Ayrı karakterler olarak ele alınsa da özde birliği yakalamanın gayreti bu. Soyadları farklı her Yusuf aslında Yusuf'un "ayan-ı sabite"sindeki Yusuf'tur. İslam sanatı ve özünde tasavvuf katmanlı bir yapıyla kendini görünür kılar. Bu yapıya Kaplanoğlu filmlerinde de rastlıyoruz. Özellikle Semih Kaplanoğlu bu yapı için çaba sarf ettiğini belirterek, *"filmlerimin çok katmanlı olması için çaba gösteriyorum. Yani imgeselliğin düz okumasının ötesinde ona başka katmanlarda da okunabilirlik kazandırmaya ve yaymaya yönelik bir derdim var"* diyor (Pay, 2010: 79). Bu katmanlı yapı, zamansızlık algısını da gerekli kılıyor. Hakikatin duyulmaya başladığı "zamansızlık", insan varlığı açısından sadece zaman içinde kurulabilir. Seyyid Hüseyn Nasr, insanın yalnızca mekânı yahut uzaysal sembolizmi içinde düşünülen varlığının dikey ve yatay eksenlerinin kesişme noktasında bulunmadığını, aynı zamanda ebedi olanla geçici olanın karşılaştığı ve deneyimlendiği bir zamanda var olduğunu söyler. İnsan şüphesiz değişim içindedir ve Ebedi ve Değişmez olan için yaratılmıştır. Hem zaman içinde hem de "ebediyetin hareket eden görüntüsü" olarak yaşaması mümkündür. Varlık dairesi, her yer ve hiçbir yer olan Merkez'i yansıtır böylece. Bu yüzden değişme ile ebediyet yansıtılır. İşte Kaplanoğlu da sinemasında kullandığı bu zaman diliminin şimdiki zamandan öte bir manevi zamana yani ebediyete işaret ettiğinin farkındadır.

Sinema zamanı içine alan bu yapısı gereği, manevi olana bir açılım sağlar. Bu açılım mutasavvıfların "an" dediği şeydir. Meister Eckhardt, "Tanrı'nın dünyayı yarattığı ebedi şimdi" diyerek bu ana gönderme yapar. Nasr'a göre an, merkezi bir noktada bulunmak ve her zaman mevcut olan Ebedi'de yaşamaktır. Her an her şeyin yeniden yaratıldığı anda yaşamak ebediyeti deneyimlemekten başka bir şey değildir. "O, her an yaratma hâlindedir."[18] Ebediyet, her oluştan önce ve sonradır. İşte bu yüzden insanın anda yaşadığı deneyimler Tanrı'dan gelir ve O'nunla ilişkilidir (Gülşen, 2011a: 41, 42). Ölüm ve doğum, an hakikatinin farklı iki bakış açısından değerlendirilmesidir. An bilincinin derinliklerinde, geçmiş yok olur, kaybolan geçmişle birlikte bir doğum da gerçekleşmemiş olur. An bilincinde gelecek de olmaz. Böylece geleceği olmayan bir kimse ölmüş demektir. Bu yüzden anda yaşayan derviş, geçmişini yok ederek her an yeniden doğar, geleceğini yok ederek de her an yeniden ölür. İşte bu an bir ömre bedel olabilir. Tevhide, yani sonsuzluk âlemine açılan kapı bu "an"dan geçer (Merter, 2012: 122). Semih Kaplanoğlu filmografisinde deneyimlenen bu zaman algısı, Bresson'un sözünü ettiği, Allah'ın adını bile anmaya gerek duymadan, insanı Allah ile ilişkili bir müşahedeye taşımaktadır.

4.1. Yumurta

Film yaşlı bir kadının uzak ve puslu bir yerden yürüyerek kameraya yaklaşması ile başlar. Arka planda havlayan köpekleri, bir koyun sürüsünü ve doğanın sesini işitiriz. Kadın kameraya yaklaşır, nerede olduğunu bilmediği çok açıktır. Gideceği yeri bilmeyen kadın bir yöne doğru ilerlemeye başlar devam eder ve bizi doğayla baş başa bırakır. Ölümü çağrıştıran bu sahne aslında yaşamın varlığını da gösterir. Arkadaki servi ağaçları tıpkı mezarlıklarda görmeye alışık olduğumuz gibi ölümdür. Yaşam nereden geldiğini bilmeden ve belki de yolunun nereye çıkacağını bilmeden seçmek ve yürümektir. İnanarak yürümek, yolun kendisidir. André Bazin, filmde bir kişinin alan dışına çıkmasıyla, bizim görüş alanından çıktığını kabul edeceğimizi fakat o kişinin alanın bir başka noktasında var olmaya devam edeceğini bildiğimizi söyler. Yani alan dışına çıkan bu kadın aslında filmden çıkmamıştır. O hâla anlatının içindedir (Büker ve Akbulut, 2009: 13). Yalnızca bulunduğu yeri değiştirmiştir. Tıpkı ölen her nefsin başına geldiği gibi.

[18] Rahman Suresi, 29. Âyet

André Bazin'in dediği gibi, sinema ekranı bir tablonun çerçevesi gibi değil, olayın sadece bir parçasını gösteren bir kaş gibi iş görür. Tablonun uzayı merkezcil, ekranın uzayı merkezkaçtır. Görünen alana her zaman kör bir alan eklenir, görüş her zaman kısıtlıdır. Şimdi burada gördüğümüz nesneyi biraz sonra ekranın başka bir yerinde görmemiz mümkündür. Ekranda gördüğümüz her şey şimdi buradan, biraz sonra da oradan geçme hakkına sahiptirler. Kamera ise onları yakalamakta, izleyip izlememekte, özgürdür. Fakat izleyicinin genel olarak bu kadar özgür olduğunu söyleyemeyiz. İzleyicinin tek hakkı vardır, izlemek ya da çıkıp gitmek. Buradan hareketle sinema seyircisinin Platon'un mağarasındaki esirlerden çok *Otomatik Portakal*'ın bir koltuğa zincirlenmiş karşısındaki görüntüleri izlemeye mecbur bırakılan kahramanına benzediği görülebilir. Yine de seyirci, izleyeceği görüntüye karşı gözünü kapatma ya da kanal değiştirme hakkına sahiptir (Bonitzer, 2011: 84,85).

Burada Bazin'in gerçekliğinin ne ölçüde okunabileceği üzerinde de durulabilir. Sinemanın nesnelerin altındaki gizi ortaya çıkarabileceğini söyleyen Bazin, bunun doğaya yaklaşarak ortaya koyulabileceğini anlatır. Kamera anı yakalar ve gerçekliği kendi uzamı içinde yakalar. Hakikati yakalamak da ancak bu uzam sayesinde olur. Tıpkı yaşlı kadının alan derinliği kullanılarak kendi uzamı içinde bize gösterilmesi ve sonra alan dışına çıkması gibi.

İkinci sahnede, Yusuf'u görürüz. Bir sahaf dükkânındadır. Yusuf'un evi belki de sadece yaşadığı yer burasıdır. Kendini buraya ait hissetmediği açıktır. Eğreti bir hayattır bu. Gelip geçici ve anlık. Ev kavramı aslında filmin bel kemiğini oluşturmaktadır. Bachelard'a göre 'ev olmazsa, insan dağılmış bir varlık olurdu' (Büker ve Akbulut, 2009: 29). Buradaki ev insanın kalbidir. Ev insanın Mesnevi'nin ilk 18 beyitinde geçen koparıldığı evidir. Yani Allah'tır. İnsan bu ayrılığın acısını hissetmektedir. Evinden kopan insan, yalnız kalmış, geldiği yeri özlemektedir. İnsan da bu dünyada tıpkı Yusuf gibi, evsiz kalmış, sığınacak bir yer aramakta fakat kendi evini bulamamaktadır.

İnsanın ayrı kaldığı bu evi bulmasının yolu da kendinden geçer. Tasavvuftaki kendi hâline çekilme, yani halvet olgusu kişinin bu kendi kendine çekilmesi, kendinde kendini bulması, yani özüne dönmesi evine ulaşmasıdır. Başladığı bu

yolculuğu yine başladığı yerde bitirecek olan insanın bu dairede devam edişidir. Bu manada Niyazi-i Mısri şöyle der: "Ben taşrada arar iken/ Ol can içinde can imiş". Bu kendine dönüş ve hakikati bu yolla elde etme, tüm mistik ekollerde vardır. Diğer anlayışlarda bilgiye akıl yoluyla ulaşılabileceği söylenirken tasavvuf, bilginin insanın kalbinde mahfuz olduğunu dolayısıyla kişinin bilgiye yani hakikate de bu yolla ulaşabileceğini söyler (Kılıç, 2012b: 102). "Nefsini bilen Rabbini bilir" sözü, bazı sufilerin hadis olarak inandıkları, bazılarına göre Hz. Ali'nin bir sözü, bazılarına göre ise Hasan-ı Basri'nin sözüdür. Önemli olan bu sözün manası ve tasavvuf geleneğinde önemli bir anlayışı anlatmasıdır. Bu söz aynı zamanda Yunanistan'da, Delhi mabedinin kapısında ve piramitlerde yazılıdır. Bu söz sayesinde Tanrı ve insan arasındaki ilişki doğru tanımlanabilir. Tanrı insanı yaratmış ve kendini ona yine kendisi aracılığı ile tanıtmıştır. Çünkü Yaratıcı ancak insanda tam anlamıyla sıfatlarını ortaya çıkarır. İnsan olmadan teoloji yapılamaz. Tasavvufi anlayışta tüm madenlerin imamı altındır ve tüm madenler bir gün altın olmayı dilerler. Aynı şekilde insan da kâmil insan olma yoluna hasrettir ve bunu diler. Bir insan olarak nelere mücehhez olduğunun farkına varmak nereden geldiğinin ve nereye doğru yol aldığının bilincine varmak ve bu sorulara cevap aramak kişinin kendini bilmesi ve bir anlamda evinin yolunu bulmasıdır (Kılıç, 2012b: 144). İbn Arabî Fütûhat-ı Mekkiye isimli eserinde, kişinin kendine olan ilminin, hakikati bilmenin yani Rabbi bilmenin aslı olduğunu söyler. Şeyh-i ekber, "Bizim vücudumuz da onun vücuduna bağlıdır. O'nun bilinmesi de bizim bilinmemize bağlıdır. Kul, Hâlıkına hicaptır. O O'na delildir. Delil ve medlul arasında özel bir irtibat vardır" der (Kılıç, 2012b: 212). İbn Arabî bu yaklaşımını "İnsanlara ufuklarda ve kendi nefislerinde âyetlerimizi göstereceğiz ki onun (Kur'an'ın) gerçek olduğu onlara iyice belli olsun"[19] âyetine dayandırır. Yusuf, bu kendinden kaybolmuşluk hâlinde iken sahafına gelip hediye için kitap arayan kadına kitabı, yani hikmeti, ucuz bir şarap karşılığında verir. Yusuf evi olarak hissetmediği ve ayrılık hâli yaşadığı bu evde, ucuz bir dünyalıkla hikmet arasındaki ayrımı görmek istememekte ya da görememektedir.

Kadının dükkâna girmesiyle çalan telefona bakamayan Yusuf'u yola çıkmış bir şekilde görürüz. Edilen telefon Yusuf'un evinden, Tire'den gelmektedir. Belli ki

[19]Fussilet Suresi, 53. Âyet

önemli bir şey olmuştur. Yusuf evine döner. Sabaha karşı ulaştığı bu ilçede selalar okunmaktadır. Sela, ölüm haberidir. Yusuf, annesini kaybetmiştir.

Yusuf eve vardığında annesinin yattığı odaya girer. Komodinin üstündeki ve filmin sonraki sahnelerinde de sık sık karşılaşacağımız saat, zamanı ve süregelen anı, devamlılığı aynı zamanda yaklaşan ölümü bize hatırlatır. Devam etmekte ve git gide yaklaşmakta olan ölümü. Annesinin defin sahnesinde, filmin başında gördüğümüz servileri tekrar görürüz. Annenin yavaş yavaş yürüyerek gözden kaybolduğu servileri. Yusuf annesinin mezarının başındayken küçük bir komşu çocuğu mezara su dökmek için bir işaret beklemektedir. Çocuğun mezara su dökmesi ve dua için açtığı ellerine Yusuf'un para koyması bize ileriki sahnelerde çocuğun bu parayı Yusuf'a geri vermesiyle yeniden anlam kazanır. Para, yani madde burada önemi yitirmiş, onun yerini hikmet almıştır. Bir çocuğun duaya açılan avuçlarında kendine yer bulan hakikat, sahaf dükkânında ucuz bir karşılığa hikmeti değişen Yusuf'un hâla tanımadığı ya da uzağında durduğu bir yerdedir.

Yusuf ormanın derinliklerine dalar. Yusuf'u adeta içine alan bu orman manzarası bizi transandantal bir merkeze çağırır. Marcault ve Threse Brosse "Orman, gövdelerinin ve yapraklarının oluşturduğu perdenin sonsuz ötesinde uzanan mekânının, gözler için perde oluşturan, ama devinime açık mekânın gizemiyle, bir aşkın ruhsallıktır" diyerek bunu örnekler. (Büker ve Akbulut, 2009: 37). Yaslandığı bir ağacın altında Yusuf uykuya dalar ve rüya görür. Bıldırcın yumurtasını eline alır. Yumurta yere düşer, dağılır. Filmin ana teması olan yumurta, Yusuf'un arayışının bir göstergesidir. Dağılan yumurta ise Yusuf'un yolun çok başında olduğunu gösterir bize. Yusuf'un berbere gidip tıraş olması ve filmin devamında seyirciyle buluşan taşra-kent karşıtlığı bize birtakım ipuçları verir. Acelenin ve hızın, şehir hayatının aksine hiçbir yerinde yer almadığı taşra bizi dinginliğe davet eder. Bu dinginlik insanın kendi içsel yolculuğunun bir anahtarıdır.

Kaybolan Yusuf kendini, bilmeden yol aldığı bu yolculukta taşranın içinde bulur ve kendini bu dinginliğe bırakır. Öncelikle Nurdan Gürbilek'in 'taşra sıkıntısı' adını verdiği bir daralma Yusuf'u karşılar. Yoksunlukla akraba olan bir sıkıntıdan bahsedilebilir. En iyi taşrada ortaya çıkabilecek, en çıplak gözle görünür hâlini taşrada ortaya koyabilecek olan bir sıkıntı. Sabahtan akşama kadar gelenleri tıraş

edip dükkânın önünde sigara içen berberin sıkıntısı. Üniversiteye hazırlanıp hayaller kuran, bunun yanı sıra yaşlı bir anneyle sadece saat tıkırtılarının duyulduğu bir evde yaşamanın, bulaşıkları yıkamanın sıkıntısı. Taşra sıkıntısı, yalnızca bir mekâna ilişkin bir anlam yüklenmeden, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden, onları da ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, daralma deneyimini ifade eder (Gürbilek, 2005: 55). Yusuf'un kendiyle beraber getirdiği sıkıntı hâli taşrada da devam eder kuşkusuz. Kracauer, bu sıkıntıyı kişinin varoluşu açısından önemser. Bu sıkıntıyı aşabilen kişinin bir iç huzuru yakalayabileceğini söyler ve "eğer kişi sabreder, meşru sayılır sıkıntıya özgü sabrı gösterirse, işte o zaman nerdeyse bu dünyaya ait olmayan bir huşu yaşar" (Büker ve Akbulut, 2009: 33,34). Sıkıntısıyla birlikte Yusuf, bir doğuma gebedir. Filmdeki bu sıkıntı hâlini aslında bir aydınlanma olarak da okuyabiliriz. Taşra sıkıntısı adını verdiğimiz bu hâl aslında bir murakabe hâli olarak da görülebilir. Çünkü insanın kendiyle baş başa bu kadar yoğun bir hâl yaşaması sonucunda murakabe hâli dediğimiz Allah'la baş başa kalma deneyimi kendini gösterecektir. Filmde de bu yaklaşım üzere bir hâl görmekteyiz. Yusuf, bu taşra sıkıntısıyla beraber kendine bir dönüş yaşayacak ve kabz hâlinden basta bu sıkıntıyla ulaşacaktır.

Eve geri dönen Yusuf, Ayla ile karşılaşır. Ayla, Yusuf'un bir akrabasıdır ve Zehra Anne ile birlikte bu evde yaşamaktadır. Yusuf karanlık odada tek başına otururken Ayla ışığı açar. Tıpkı adı gibi Yusuf için bir ışık kaynağı olacağını anlarız.[20] Ayla yol gösterecektir. Belki de Yusuf'u kuyusundan çıkaracak olan Ayla'dır. Aralarında Zehra Anne'nin çiçekleri üzerine bir konuşma geçer. Ayla, Yusuf'a Zehra Anne'nin vasiyeti olan koçu kesmesini söyler. Yusuf dönüşünü gerçekleştiremediği bu yuvadan biran önce ayrılmayı istemektedir ve bu isteği yaza ertelemeyi düşünür.

Ayla'nın süt aldığı sahnede sütün dökülüşünü görürüz. Süt gerçekten akar. Seyirci gerçeğin ritmine bu akış sayesinde ulaşabilir. Bonitzer'e göre filmde seyirci süt döken bir oyuncuyu keşfetmenin zevkini tadabilir (Büker ve Akbulut, 2009: 53). Sütün dökülmesi ve gerçekle buluşan izleyici buradaki devinimin cazibesine kapılır. Bazin'in sözünü ettiği gerçeğin ardındaki sırrına ulaşabilir. Ayla süt aldıktan sonra kapı önünde oturan komşu çocuğunu içeri alır.

---

[20] Ayla, ayı ve kimi yıldızları çevreleyen ışık demeti, hale demektir.

Ayla çocuğa folluklara bakması için seslenir. Burada filmin adından da anlaşılacağı üzere yumurta bir anlatımı açığa kavuşturmak için vardır. Fakat tavuk yumurtlamamıştır. Bu da bize Yusuf'un henüz olmadığını yani olgunlaşmadığını kemale ermediğini gösterir. Filmde anlatılagelen hikâye yumurta üzerine inşa edilir. Yusuf'un kendini arayışı, özüne dönüşünün yanı sıra tasavvuftaki veled-i kalb yani kalp çocuğu ya da mana çocuğu denilen bir olguya işaret eder. Tasavvufta insanın iki tür doğumu vardır. Birincisi biyolojik olarak anne karnından dünyaya geliş, maddi doğum. İkinci doğum ise kendinden doğum. Kemale ermenin başlangıcı. İnsanın mana âlemine gözünü açması. Bedensel doğumun ana yurdu rahim, manevi doğumun ana yurdu ise dünyadır. Kalpteki yumurta döllendiğinde Allah'ı düşünme ve onunla buluşma doğal bir yeti hâline gelir. Bu doğumdan veled-i kalp yani mana çocuğu dediğimiz doğum ortaya çıkıyor. Nefs ilahileşiyor. Ruhun rengini alıyor. Allah'ın boyası ile boyanıyor. Abdülkadir Geylani'ye göre, bazı tasavvuf ehli kutsal mânâ hâllerine, tıfl ya da veled (çocuk); bu hâllerin neticesinde oluşan durumlara ise tıfl-ı mânâ (mânâ çocuğu) veya veled-i kalb (kalp çocuğu) demişlerdir. Nakşibendilere göre, ruhunu riyazet ve güzel ahlak ile temizleyen kişilerin kalbinde bir yetenek oluştuğu ve bu yeteneğin, kişiyi ilim ve hikmet sahibi kıldığı şeklinde bir kanaat bulunmaktadır.

Bu doğum bir yardımcı vasıtası ile gerçekleşir ki o da mürşid-i kâmildir. Kâmil bir Mürşid'in eliyle gerçekleştirilen doğum, sonuçta İnsan-ı Kâmili yâni Rasûlullah sallallâhü aleyhi ve sellem vârisi insanı ortaya çıkarır (http://www.islamvetasavvuf.org/kutuphane/content/veled-i-kalb (Erişim 07.08.2014). Onu büyütmek ve geliştirmek ise müridin kabiliyetine ve isteğine bağlıdır. Geylani, Sırru'l-Esrar isimli eserinde yumurta benzetmesi yaparak şöyle der: "Kuş ilk doğduğunda bir yumurtadan ibarettir. Bir kez daha doğup o kabuktan çıkamazsa, hiçbir zaman uçamaz." Bu sözle mana âlemindeki doğum kastedilmektedir. Kişinin istidadı bu doğumun belirleyici noktasıdır (http://www.islamiforum.info/Kitaplik/Tasavvuf-Kitaplari/gavsigeylanihz/sirrulesrar.htm. Erişim, 07.08.2014). Yusuf henüz bu yeteneğinin farkına varamadığı bir anlamda mana âlemiyle buluşamadığı için tavuklar yumurtlamıyor.

Filmde Yusuf'un epilepsi nöbetlerine şahit oluruz. Yusuf, epilepsi nöbetinden sonra salâ verildiğini duyar. Bu nöbetler bir bayılma gibi görülse de aslında bir uyanıştır. Gerçeğe uyanış. Gerçek dünyaya hayal âleminden bir uyanış. Yusuf, her nöbette bir adım uyanır. Hakikate bir adım daha yaklaşır. Beklenmedik bu gelişmeler hayatın kontrolümüzde olmayan tarafına yaklaştırır bizi. Aynen Yusuf'un beklemediği anda geçirdiği nöbetler gibi. Bu nöbetler bir hastalık olarak değil daha çok ruhsal alana hitap eden bir ölüm olarak ortaya çıkıyor. Yusuf, manayı yani hakikati bu nöbetler sonrasında keşfetmeye başlıyor (Gülşen, 2011a: 53). Bu krizleri cennete açılan bir kapı olarak da düşünebiliriz. Bir geçiş anı. Bergson'a göre süre bir oluştur ve eğer geçmişte çoktan olup bitmiş şeyler üzerine sabitlenirseniz biraz önce ölmüş gibi düşünmeniz gerekir (Büker ve Akbulut, 2009: 67). Yusuf'un urgan yapımını izlerken bir süreliğine ölmesi, belki de geçmişindeki bir noktaya yaptığı seyahati anımsatmaktadır. Yusuf başladığı yere geri dönmekte ve kısa süreli bir ölüm, uyanış arasında gitmektedir. Bu anlık sabitlenme Yusuf'un uyanışının başlangıcı olacaktır. Kısa süreli ölümden/dirilişten sonra hamamda Yusuf'u görürüz. Tıpkı ölülerin yıkandığı gibi Yusuf da bir arınma gerçekleştirir.

Yusuf, rüyasında kendini bir kuyuda görür. Kuyudan çıkmaya çalışmakta fakat başaramamaktadır. Kuyuya sarkan bir ip vardır fakat Yusuf bu iple yukarı çıkmayı başaramaz ve uyanır. Yusuf kıssasında da geçen bu sahne ile kuyusundan çıkmak isteyen Yusuf arasında bir ilişki belki bir ayniyet söz konusudur. Yatay düzlemde hayatına devam eden Yusuf, kuyudan çıkmaya çalışarak kendi kuyularından kurtulmanın çabası içine girmiş ve Yusuf'un bu çabası dikey düzlemde bir yükselişe gebedir. Yusuf bir kuyudadır. Fakat bunun da bir sebebi vardır. Mutlaka her ışık karanlıktan doğar[21] Işığa ulaşmak için önce kuyulara inmek, en karanlık yerlerde durmak gerekir ve ardından Mısır'a sultan olmak gelir. Karanlıklarda kaybolmadan ışık bulunamaz. Allah (c.c.) Yakub ve Yusuf (a.s.)'a şiddetli bir üzüntü takdir etti ki, bütün bu acılara rağmen sabretsinler, her zaman Hakk'a dönsünler ve onunla beraber olsunlar ki yüksek derecelere vasıl olsunlar. Çünkü öyle dereceler vardır ki onlara ancak zorluklara tahammül ederek ulaşabilir (Ramazanoğlu, 2012: 38). Yusuf bu karanlıkta kendine dönebilirse, sabredebilirse kuyudan çıkmayı da

[21] Lux ex tenebris: (Latince) Işık karanlıktan gelir.

başaracaktır. Fakat bu kuyudan çıkmak için bir ipe sarılması gerekmektedir. Bu ipi Yusuf'a uzatacak olan da Ayla'dır.

Rüya ontolojik anlamda başlı başına köklü bir yerde dururken, Seyyid Hüseyn Nasr'ın madde suret üzerine yazdıkları bu sahneyi daha da açıklayıcı kılabilir. Nasr, suret, cismin madde düzeyindeki varlığının realitesidir der ve suretin asla yani öze doğru içeriye ve yukarıya açılan bir kapı olduğundan bahseder. Mutasavvıflar da fiziksel dünyanın ruh dünyasının bir yansıması olduğunu söyleyerek insan ruhunun sahip olduğu imgelerin gerçek karşılığının rüyada olduğuna inanırlar. Rüya bir ara form olarak bu iki dünya arasında bir geçişlilik sağlar. Bir tarafta maddi dünyanın değişik sembollere dönüşmesi, diğer yandan mana ve hakikatin çeşitli form ve semboller aracılığı ile ortaya çıkması (Gülşen, 2011a: 57).

Filmde ara ara gördüğümüz saatler de ilerleyen zamanı yani süregiden hayatı ve ölümü bize hatırlatır. Zaman Yusuf için her daim ilerlemektedir. Yusuf özüne doğru yaptığı bu yolculukta yeniden dirilmeyi bu saat tıkırtısı eşliğinde gerçekleştirebilecek mi? Bastırılmış benliğe sahip Yusuf, tıpkı Hazreti Musa'nın Hızır'la buluşması gibi geçmişi ile yüzleşebilecek mi? Hazreti Musa, geçmişi ile yüzleşmesi için Hızır'la buluşmuş fakat sorduğu sorular bu görüşmenin sonu olmuştu. Yusuf, soru sormadan ilerlerken kemalât yolculuğunu tamamlayabilecek mi?

Yusuf, şiir (nazım)[22] yazmaktadır. İslam anlayışında şiirin önemli bir yeri vardır. Kişi dilinin altında gizlidir. Bu yolla inşa da edebilir, imha da... Düzenli bir şekilde yazma anlamına gelen nazım, manzume eser, bir toparlanma, kurallı bir deyiş vardır. İslam ümmeti kurallı bir ümmettir. Medine dönemi kuralların olduğu dolayısıyla bir medeniyetin inşa edildiği yerdir. Her şeyin bir merkezi olduğu gibi, merkezin de merkezi vardır. Ortanın ortası. Namaz dinin ortasıdır. Orta bozulursa her şey bozulur. Kural her daim gereklidir. Mevlana'nın pergel metaforunda, ortada duran ayak sabittir. Diğer ayak yetmiş iki milleti dolaşsa da. Bir sabit değer sayesinde yani kurallı bir orta sayesinde vukufiyet gerçekleşir ancak. Understand

[22] Nazım: Hecelerin sayısı, vurgusu, uzunluk veya kısalığı gibi her hangi bir bakımdan ritim meydana getirecek şekilde kelimeleri düzenli olarak dize, beyit ve koşuk şekillerinde bir araya getirme, şiir (http://www.sozce.com/nedir/234927-nazim, Erişim 01.08.2014).

kelimesindeki duruş, yani stand. Anlamanın, aydınlanmanın kaynağı bu duruştur. Çevrenin dağınıklığını ortada toplamaktır. Vakfı olmayanın, vukufu olmaz deyişi bunu ispatlar. Allah, Kur'an-ı Kerim-i dura dura okumayı tavsiye etmiştir. Anlaşılması için. Durmak, toparlamak, yani nazımın yaptığı tam olarak budur. Kuralsızlık herkes de olabilir iken, bu çokluk içierisinde toparlanmak, pergelin sabit ayağını sağlam basmak anlamaya, hakikate yaklaşmaya kapı aralar. Şiir, düzeni sayesinde bu anlama yaklaşır ve kalbe hitap eder. Şiir, aklın değil, hayal yani kalbin eseridir. (imaginasyon) Kurallı olmasına rağmen şiir hayale dayalı iken nesir yani düz yazı kuralsız fakat akla dayalıdır. Akli olanın düzenli olması gerekirken darmadağınıktır. Şiir ise, hissi fakat düzenlidir. Aynen Mesnevi'de olduğu gibi. Kozmik dilin unsurlarını düzene sokan Mevlana, nazımı tercih etmiştir. Hikmeti, manzum şekilde dile getirmiştir. Mesnevi, ikileme demektir. İki manaya gelir bu. Zâhiri ve bâtını yönü olarak. Mesnevi'nin yazım şekli değil manası bizi cezbediyor. Fakat aslında bu yönü de onun en önemli özelliğiydi. Hikmetin elbise kalıbını giymesi. Yusuf da yazdığı şiirlerle durmakta, susmakta ve anlamaya çalışmaktadır. Yani, hakikate yaklaşmaktadır. Yusuf, kalbi ile hareket etse de yolun başındadır.

Zehra Anne'nin adağını yerine getirmeye karar veren Yusuf ve Ayla yola çıkarlar. Yusuf'un arabada Ayla'yı seyretmesi, Ayla'nın da seyredildiğini seyretmesi bir aşk pırıltısıdır. Bu aşk Ayla'nın Yusuf'un elinden tutmasını sağlayacak olan 'aşk'tır. Yusuf kendini bu 'aşk'a bırakırsa Ayla onu kuyusundan çıkarabilecektir.

Yaşlı teyzeleri ziyaret eden Yusuf ve Ayla, teyzelerin zanları üzerine inşa ettikleri bir oyunu oynarlar. Teyzeler Ayla'ya öğütler vererek, "Gez, kızım gez. Biz kaldık buralarda siz gezin" derler. Geçmişe değil, ana yapılan bu gönderme sufilerin vaktin çocuğu yaklaşımıyla paralellik gösterebilir. Yeni evli çift zannedilen Yusuf ve Ayla ânı yaşamakta ve bir anlamda sufilerin kendilerini tanımladıkları ibnü'l-vakt (zamanın çocuğu) olmaktadırlar. Hâlin tasarrufu altında olan ve hal tarafından kullanılan kimseye İbnu'l-vakt; hali kendi tasarrufuna alan kişiye ise Ebu'l-vakt denir. Halleri bu şekilde kullanabilme gücüne sahip olanlara "hallerin babaları" (abaü'l-ahval) denir (Cebecioğlu, 2005: 32). İbn Arabî, vaktin de tıpkı mekân gibi Allah'ın varlığının görünme yeri yani tecelligâhı olduğunu söylemektedir. *"Vakit, asılda kendisiyle olduğun şeydir ve onun varlığı âlemde ortaya çıkar. Böylelikle Hakk'ın işleri mümkünlerin varlıklarında ortaya çıkar. Öyleyse vakit, senin kendisiyle olduğun*

şeydir. Senin kendisiyle olduğun ise senin istidadındır." İnsanın vazifesi her an gerçekleşen bu ortaya çıkışı idrak edip gereğine uygun davranmasıdır. Bu yol, kişinin marifetullaha ulaşmasına bir vesile olmalıdır (Arabi, 2013: 357).

İlk dönemlerden itibaren İbnü'l vakt (vaktin çocuğu, vaktin uşağı) deyimini kullanan sûfîler, bununla, bir vakitte yapılması en uygun olan işi gerçekleştiren ve belli bir zamanda kendisinden isteneni yapmakla meşgul olan kişiyi kastetmişlerdir. Geçmiş ve geleceği önemsemez derviş, onu asıl heyecanlandıran içinde bulunduğu andır (Özköse, 2006). Fakat burada kastedileni bazı hümanistlerin anladığı türden, sufinin kendini her mekâna ve zamana uydurması olarak algılanmamalıdır. Kastedilen, her anı tam bir teyakkuz hâlinde yaşamak, diğer bir deyişle hazır bulunarak 'huzur'da olmaktır (Akgün, 2001). Ebu'l-Vefâ et-Teftazani, Kuşeyri'den yaptığı alıntıyla şöyle der:

> *"Şu hâlde sufî, devamlı surette vaktinin hükmüne boyun eğer ve iradesine değil, Allah'ın iradesine dayanır. Çünkü sûfîler inanırlar ki, ilahî irade mutlak olarak bütün varlığa müessirdir ve her şey, ona boyun eğer durumdadır. İnsan iradesi, ilahî irade karşısında bir hiçtir. Fakat sufîlerdeki insan iradesinin ehemmiyetsizliği anlayışı, beraberinde mükellefiyetin düşürülmesi fikrini getirmez."* (Teftazani, 1987)

Zehra Anne'nin adağının yerine getirilmesini, Yusuf'un kendini kurban etmesi olarak okuyabiliriz. Yusuf, ertelediği ritüeli yapmayı kabul etmiş ve Hz. İsmail gibi boynunu bıçağın altına bırakıvermiştir. Yusuf'un an be an kuyudan çıkışını seyrederken, Kurban ritüeli perdeyi bir adım daha aralar. Kurban hayatın ve ölümün hakikatidir. Ölüm anlaşıldığında hayat açıklığa kavuşur ancak. Ölüme yakınlaştığı ölçüde, yaşayacak insan. Yusuf, ölümle yaklaşacak hakikate. Ölümün ipi sarkacak kuyuya. Yusuf, kendini ölümle bulacak... Schopenhauer'ın, ölüm fikrinin, hayatın yegâne şartı olduğunu söylemesi, boşuna değildir (Kaplan, 2013). İnsan, Hz. İsmail gibi teslim olmadıkça, Hz. İbrahim gibi vazgeçmedikçe, hakikate yaklaşamaz. Kurban ile insan hem teslim olur hem vazgeçer. Var olmak için ölümle yüzleşmek şart. Adağı yerine getiren Yusuf, bugüne kadar kaçtığı, unuttuğu ölüm ile yüzleşiyor. Kendini bulmasına bir adım daha yaklaşıyor.

Ayla'yı evin önünde bırakan Yusuf, İstanbul'a dönmek için hareket eder. Yusuf, yorgundur. Yaşadığı deneyim onu değiştirmektedir. Yürümeye başlar. Güneş batmaktadır. Zaman yaklaşmaktadır Yusuf için. Koyun sürüsü ve köpek havlama seslerini işitiriz. Ve düşünen Yusuf'u görürüz. Çoban köpeği, Yusuf'un üzerine atlar ve onu yere yatırır. Kabz[23] (sıkıntı) hâlindeki Yusuf, aydınlanmasının son evresindedir artık. Artan bir sıkıntı, yerini bir bast[24] hâline bırakacaktır.

Sufilere göre kabz ve bast hâli, korku ve ümit hâlinden sonra karşılaşılacak iki hâldir. Kabz hâlinde kulun kalbine bir hâl gelir. Bunda ya bir azarlama veya bir kusurundan dolayı uyarma anlamı da vardır. Bu durumda kalpte bir sıkışma hissi, bir sıkıntı meydana gelir (Kuşeyri, 2009: 115). Yusuf, kemalâta doğru attığı adımlarla hakikate yaklaşırken köpeğin onu yere yatırması ve gece boyunca onunla kalması kabz hâlinde bulunması şeklinde yorumlanabilir. Kuşeyri, Risale isimli eserinde bu kabz hâli geçene kadar kulun teslimiyet içinde bulunması gerektiğinden bahseder. Yusuf, bütün gece çoban köpeğiyle burun buruna oturmakla bu kabz hâlini yaşayarak, sabır ve teslimiyet içinde geceyi geçirir. Kul, vaktin hükmüne teslimiyet gösterdiği ölçüde kabz hâli gider, yerini bast hâline bırakır. Bazen aniden bir bast hâli gelir ve kulu sarar (2009: 116). Yusuf, birden ağlamaya başlar, gün ağarır, köpek gitmiştir.

Yusuf, başladığı yere, Tire'ye geri döner. Ayla, mutfağa girdiğinde Yusuf'u orda görür. Mutfak, filmde çokça gördüğümüz öylesine bir mekân mıdır? Yoksa mutfak Yusuf'un pişme yeri midir? Yusuf bu evin mutfağında pişmektedir. Nasıl bir ekmek bir günde pişmezse insan da bir günde pişmemektedir. Hz. Mevlana'nın "hamdım, piştim, yandım" sözleri de bu sürece işaret etmektedir. Hamlıktan olgunluğa geçiş mutfakta olmaktadır (Kılıç, 2012a: 57). Mutfağa giren Ayla'nın elinde bir yumurta vardır. Yumurtayı Yusuf'un avcuna bırakır. Film, çay şıkırtısı, kahvaltı ve başlayan yağmurun rahatlatıcı sesiyle sona erer.

---

[23] Kabz, darlık sıkıntı, tutulma, tıkanma, ruhun üzüntülü, dertli ve endişeli olması. Allah'ın azametinin ve celalinin tecellilerinin müşahede hali.

[24] Bast, neşe, sevinçi ferahlık, kalpte hissedilen huzur. Kalbe ilahi lütuf, rahmet, muhabbet indirilmesi. Ruhun ilahi feyz ve kalbin ilham alma hali. Allah'ın cemal tecellilerine mazhar olma (Kuşeyri, 2009: 114).

Sahne ve Metaforlar:	Tasavvufi açıdan yaklaşım:
Yusuf'un annesinin yürüyüş sahnesi:	Ölümü hatırlatır
Yusuf'un dükkânı aynı zamanda evidir:	Ev insanın kalbidir, "Nefsini bilen Rabbini bilir"
Kadına kitabı şarap karşılığı verir:	Hikmeti, ucuz bir dünyalığa satan Yusuf
Mezarlıktaki çocuk:	Hikmeti paraya değişmez
Ayla'nın ışığı açması:	Adı gibi Yusuf'u da hem aydınlatacak hem de kuyudan çıkaracak olan Ayla'dır
Folluktaki Yumurta:	Tasavvuftaki veled-i kalb (kalp çocuğu)
Epilepsi nöbetleri:	Yusuf için bir aydınlanma, bir sıçrayış, bir uyanış vesilesidir
Rüyada görülen kuyu:	Yusuf, karanlık bir kuyudadır ve kendini aramaktadır
Yusuf şiir yazmaktadır:	Şiir, aklın değil, hayal yani kalbin eseridir
Zehra Anne'nin adağının yerine getirilmesi:	Yusuf'un teslim olması ve kendini bu iklime bırakması kendiyle barışması
Yusuf'un çoban köpeğiyle baş başa kalması:	Kabz halinden sabah ile birlikte bast haline bir geçiş, ağlayan ve uyanan Yusuf
Son sahnedeki mutfak:	Yemeğin piştiği yer, aynı zamanda Yusuf'un olgunlaştığı ve özüne yaklaştığı yer

4.2. Süt

Kuş sesleri ve şehrin gürültüsünün aksine, sakinlik aşılayan bir arka sesle başlıyor film. Masanın başında bir şeyler yazan yaşlı bir adam. Kaynayan sütün içine atılan bir dua ve üzerinde ağaca ters şekilde asılmış bir kadın. Ağzından yılan çıkan bir kadın. Ve belki bir anne. Süt, kadın ve yılan. Filmin nasıl yol alacağını olmasa da nasıl başladığını gösteren önemli bir sekans.

İkinci sahnede bir minibüs görürüz. Filmin ana karakteri genç Yusuf, uzunca bir yol önünde minibüsten iner. Mezarlığın karşısından yürümeye başlar. Bu sahnede, Yusuf'un film boyu seyredeceği hikâyesinin ipucunu görürüz. Ölümün karşısında yürüyen Yusuf. Uzunca bir yol boyu yürüyecek fakat ölümün tam karşı kıyısında. Ölümün yani kendi gerçeğinin. Süt, Yusuf'un kendini kaybediş öyküsü. Yumurta'da son bulan eve dönüş, Süt filminde kendini karanlığa gömülüş olarak gösteriyor. Yusuf'un karanlığa, yokluğa ve kendinden uzağa düşmesinin hikâyesi 'Süt'.

Onu yürüdüğü yolda yanlarına çağıran arkadaşlarını kıramayan Yusuf, arabaya biner. Belli ki Yusuf biriyle tanıştırılacaktır. İlk filmde olduğu gibi Yusuf, genç kadına kayıtsız kalır. Dünya onun için hiçbir zaman cazip bir yer olmamıştır, içindekiler de. Onun içerisinde şairlerin, yazarların, kitapların olduğu bir dünyası vardır. Daktilosunda şiirler yazar ve bu şiirleri adı duyulmamış edebiyat dergilerine gönderir. Bir gün yayınlanacağı umuduyla, hiç vazgeçmez.

Yusuf, bir yandan kasabaya süt dağıtır bir yandan da pazarda annesiyle sütten yaptıkları peynirleri satar. Yusuf'u yeni aldığı bıçağıyla, büyükçe bir narı ortadan ikiye keserek yediğini görürüz. Nar, vahdette kesretin ifadesi. Yusuf, nar yiyor. Yusuf, bir olanı parçalara ayırıyor, dağıtıyor ve dağılıyor.

Yazdığı şiirleri incelemesi için hocasına gösteriyor Yusuf. Kasabanın öğretmeninin yeri Yusuf'ta ayrı şüphesiz. "Bir köyde doğup büyümemişseniz, köy için öğretmenin anlamını bilemezsiniz" diyor Ali Çolak ve ekliyor, "Bütün macerasını kapalı devre sürdüren köy insanı, dışarıdan gelen birini çoğu zaman insanüstü bir varlık gibi görür. Bu gelen öğretmense eğer, oturup uzak şehirlerden, ülkelerden, yabancı âlemlerden belki de şiirden konuşulacak olan o dur. Fikir verip çözüm bulan, yol açandır" (Çolak, 2002:187). Yusuf aradığını bulma umuduyla yöneldiği hocasından beklediği karşılığı alamaz. Şiirlerini okuyup okumadığını sorduğu hocası Yusuf'a ve şiirlerine karşı ilgisizdir. Oysa Yusuf, kendine rehberlik edecek birini arıyor. Tasavvuf, kişide fıtraten az veya çok var olan manevi kabiliyetleri ortaya çıkartmaktır. Her kalp, altında petrol olan bir arazi gibi kabul edilebilir. Sondaj vurulmazsa bu petrol yer altında kalmaya mahkûmdur. Bu yüzden bu petrolü ortaya çıkaracak birine ihtiyaç vardır (Topbaş, 2002: 242). Sondajı vuracak olan da bir

rehberdir. Kâmil bir rehber. Yani mürşid-i kâmil[25]... Yusuf'un arayışı bu rehberdir. Fakat hocası doğru kişi değil. Yusuf'un şiirleri ile ilgilenmiyor. Farklı hâlleri olan Yusuf, bu hayatın içine bir türlü tam anlamıyla giremiyor. Bunu odasında otururken ışığı açıp kapatmasıyla fark ediyoruz. Bir aydınlık, bir karanlık. Yusuf, bu iki hâl arasında gidip geliyor. Seçimi onu hangi yola iletecek. Yusuf, aydınlığına kavuşabilecek mi? Evin geçimini üstlenen anne, sonunda isyan ediyor ve Yusuf'a kızıyor. Yusuf, dalmaya çalıştığı ve aradığı dünyaya henüz girmeye hazır değil. Annesinin hoşnutsuzluğu ile daha da uzağa savruluyor. Gürbilek'in taşra sıkıntısı adını verdiği daralma ile Yusuf ergenlikten yetişkinliğe geçiş döneminde, evinin iktidarını kaybetme hissi annesinden kopuşla bir diğer deyişle sütten kesilmeyle zirveye ulaşır.

Toprağın üzerine yatıp suyun sesini dinleyen adamı görürüz. Bu adam filmin başında kaynayan sütün içine dua atan ve yılanı kadının ağzından çıkaran adamdır. Botlarını çıkarır ve namaz kılar. Tıpkı Musa'nın Sina Dağ'ında nalınlarını çıkardığı gibi. Dünya ve içindekilerden el etek çekmek, vazgeçmektir nalınları çıkarmak. Geride bırakmak ve önde olmaktır. Bu adam, durmaktadır ve dinlemektedir. Diğer bir ifadeyle okumaktadır. Yusuf, arayışında bu kapıya da uğrar. Muhakkak öğreneceği çok şey vardır. Düşünmek ve anlamak için durmak, susmak ve dinlemek şarttır. Vakıf, vakafe kökünden gelir. Tasavvufta bir şeyi bilmek o şeyde durmak anlamına gelir. Bu bağlantı önemlidir. Bir bilgiye sahip olabilmek için, o bilginin olduğu yerde bulunmak, durmak lazım gelir. Vâkıf da orada duran demektir. İngilizcede understanding anlamak demektir. "Under" altında, "standing" ise durmak demektir. Yani altında duran anlamı vardır. İngilizcede bile semantik olarak, Doğu'dan gelen tesirle, vukufiyet kesbetmek kelimesinin karşılığını görüyoruz. İşte sufi de bilgide bulunan kimse demektir. Yoksa o bilgi açığa çıkmaz (Kılıç, 2012b: 128).

---

[25] Mürşid-i Kamil: "Arapça, doğru yolu gösteren, uyaran, irşad eden demektir. Gerçek mürşid Hz. Muhammed (s.a.v.)'dir. Diğer mürşidler, O'nun manevî mirasını elde etmeğe muvaffak olmuş kişilerdir. Cürcânî, mürşidi, doğru yolu gösteren, sapıklıktan önce Hak yola ileten kişi, olarak tanımlar. Tasavvufî terim olarak, tarikat lideri anlamına da gelir. Aynı anlamda olmak üzere postnişin, şeyh, seccâdenişin, ifadeleri de kullanılır. Mürşid olan kişinin, Allah'ın ahlâkını tahakkuk ettirmiş olması, yani, en azından fena makamına ulaşması şarttır. Her mürşid, kâmil olmayabilir. Bu yüzden mürşidin kâmil olmayanları da bulunabilir. Mürşidin en makbulü, hem "kâmil" (kendi olgun), hem de mükemmil (başkasını olgunlaştıran) olanıdır" (Cebecioğlu, 2005: 455).

Masanın üzerinde yine kaynamış süt ve yanında nar. Vahdette kesret metaforu. Yusuf'tur bu. Çoklukta kaybolan, dağılan. Bin parçaya bölünen Yusuf arayışında kamera dışı alana kayar. Önde olan 'yol gösterici' şimdi arkada kalmıştır. Yusuf, karanlığıyla beraber öne geçmiştir. Bize ilerisi için ipucu verecek olan bu geçiş, Yusuf'un varacağı yolu, Yumurta filminden hatırladığımız eve, anayurda dönüşü simgeler. Yusuf, başladığı yere tekrar dönecektir fakat bu süreçte karanlığına daha da gömülecek ve küfrün en derin noktasından sonra aydınlığına kavuşacaktır. Önce La ilahe diyecek, sonrasında illallah'ın hakkını verecektir.

Michalengelo Antonioni filmlerinde görmeye alışık olduğumuz yaprak sesleri, Kaplanoğlu filmlerinde de sıkça karşımıza çıkar. Burada doğanın verdiği hakikat hissini iliklerimize kadar hissederiz. Andrey Tarkovski doğanın bu eşsiz etkisini şöyle açıklar,

> *"Genelde doğayı filmlerimizden çıkarıyoruz, çünkü yararsız görünüyor. Gerçek kahramanların biz olduğumuz düşüncesiyle onu dışlıyoruz. Ama biz kahraman değiliz, çünkü doğaya bağlıyız. Onun evriminin bir sonucuyuz. Duygusal ve sanatsal bir bakış açısıyla yaklaşırsak, bence doğayı görmezden gelmek bir suç. Her şeyden de önemlisi aptallık, çünkü doğa bize her zaman hakikat hissini verir."* (Gianvito, 2009: 59).

Yusuf, kopuşların ve dağılmaların arasında kendine şiir ile açmaya çalıştığı çıkış yolunu bir türlü bulamaz. Ta ki şiirinin bir dergide yayınlandığını öğrenene kadar. Bağırarak yola çıkması bir kırılma noktasıdır. Bir adım atan Yusuf, biraz daha yaklaştığını hisseder. Ve yanmaya başlar. Ateşi eline almaz belki fakat sıcaklığı onu çılgına çevirmeye yeter. Derinliklerinde kaybolan Yusuf, bir sarhoşluk hâli yaşarcasına kabuğundan fırlar. Ve bağırarak bu kabuğu çatlatır. Bu geçişler ve kırılmalar, Yumurta filminde gördüğümüz epilepsi nöbeti gibi bir anlık yırtılma ya da yükselişlere gebedir. Daha üst bir anlamın sıcaklığını duyan Yusuf, bu anlık değişimlerle bir nevi sekr[26] hâli yaşar, derinleşir, yükselir fakat aynı anda kaybolur ve savrulur.

---

[26]SEKR: Arapça, sarhoşluk demektir. Kalbe gelen varidin etkisiyle, sâlikin ihsastan sıyrılıp, gaybete düşmesidir. Zıddı, ayıklığı ifade eden sahv hâlidir. Sekr mükemmel olmaz da, hisler tam kaybolmazsa, bu sâlik, mütesâkirdir. İki türlü sekr vardır: Sekr-i tabiî, sekr-i İlâhî. Sekr durumundaki kişinin, şeriata aykırı sözlerine itibar olunmaz, zira o, sekr durumunda, akıl tavrından ayrılmıştır,

Taşranın dışında, maden ocağında çalışan arkadaşını ziyarete gider. Kendisi gibi varoluşunun sınırlarını arayan bu adam, çamura bulanmış botlarıyla bulunduğu dünyanın dışında bir yerlerde durmakta fakat hâla bu dünyanın duvarlarında bir çatlak aramaktan vazgeçmemektedir. Yusuf'un bu kadar yolu aşıp onu ziyaret etmesi bu ümidin ve çabanın cezbesinden ileri gelmektedir. Onu buraya çeken bu aşkın parıltısıdır. Kendini bulamamış bu adam Yusuf'un arayışında bir diğer kilometre taşı olarak kalacak fakat Yusuf bu eşiği de aşarak kendine ulaşabilecek midir?

Yusuf eve döndüğünde kahve fincanlarını görür. Annesini aynaya bakarken görür ve bu evde bir şeylerin değişmeye ve uzaklaşmaya başladığını hisseder. Askerlik için çağrı alan Yusuf İzmir'e gitmesi gerektiğini söyler. Bu sahne yaprak hışırtıları ile kesilir. Yeni bir başlangıcın ya da değişimin anahtarıdır bu yapraklar. Annesini mutfakta poğaça yaparken görürüz. Bu mekânın kadın ile ilişkisinde annenin şüphesiz yadsınamayacak rolünü izleriz. Anne poğaça yapar. Anne bu evi 'yurt' hâline getirendir. Anne bu mekânı ısıtmakta oraya bir ruh üflemektedir. Fakat Yusuf'un annesi artık bu eve Yusuf için bir ruh üfleyemeyecektir.

İzmir'e giden Yusuf aldığı haberle yıkılır. Askerliğe kabul edilmemiştir. Bir erkeğin hayatındaki kırılma noktasıdır bu. Kendini keşfeden, evin erkeği olarak otoritesi zayıflayan ve askere alınmayan bir erkek. Yusuf'un yaşadığı bu ruh hâlini ağaç hışırtıları takip eder. Bir son ya da dönüşüm.

Eve dönen Yusuf, annesinin dalgınlığını fark eder. Saat tıkırtısını duyarız. Hayat ilerlemekte ve değişim an be an devam etmektedir. "O her an yaratma hâlindedir."[27] Anne oğulun yaşadığı dönüşüm, hayatlarına bir bir yansırken, annesi duyduğu heyecanla güzel bir sofra hazırlar. Yusuf, dışarı çıkar. Ayın parıldadığı bir gecede Yusuf ve annesi sarılırlar.

üzerindeki varidin etkisi ve yönetimi altındadır. Bu durumdaki dayanaksız sözlere, dikişsiz şatahat veya doğrudan şatahat denir (Cebecioğlu, 2005: 552). Şatahat ise Tasavvuf litaratüründe, sekr halinin galebesiyle söylenip, zahiren te'vili mümkün olmayan, içinde bir iddia ve akla aykırılık bulunan, zahiren ne kabul ne de reddedilen ifadelerdir (Haksever, 2004).

[27] Rahman Suresi, 29. Âyet

Yusuf ertesi gün annesinin bir arabaya bindiğini görür. Annesi içinde yüksek binaların olduğu bir hayata doğru yol almaktadır. Yollar ayrıdır. İnşaat hâlindeki binaları görürüz. İnşa edilen binalar. Bu sahne ipucu verir. İnşası devam eden hayatlara. Belki de Yusuf'un başlayan fakat yarım kalan inşasına. Epilepsi nöbeti geçirir Yusuf. Bir kabz hâli yaşadıktan sonra uyanır. Bu bir kırılmadır. Uyandığında su sesi işitiriz. Bir rahatlama bast hâli. Bunu biz fark ederiz Yusuf değil. Yusuf henüz kuyusundadır. Uyanamamıştır. Nöbetten sonra evine gidemez, o ev onun ait olduğu yer değildir çünkü. Film boyunca tanık olduğumuz kaybolmuşluk ve kopuş büyüdükçe büyür. Işığın altında top oynayan çocuğun ışığını patlatır. Karanlıktadır Yusuf. Kendisi gibi karanlıkta kalmasını istemektedir. Ona kuyudan çıkmasına yardım edecek olduğunu düşündüğü annesi de evi de uzağındadır artık. Eve geri döner. Yerde yılan görür. İlgilenmez, gidip yatar. Evin dışında annesini almaya gelen arabayı görür ve takip eder. İki tepenin arasında görürüz Yusuf'u. Aradadır, a'raftadır. A'raf, Arapça tepeler demektir.[28] Arada kalmışlıktır. Yusuf ne ileri ne geri gidebilmekte ve olduğu yerde kalmıştır. Avcıyı görür ve onu takip eder. Eline bir taş alır ve avcının başına indirecekken yapamaz bırakır. Büyük bir balık yakalar. Balığı annesine getirir. Annesi tam bu sırada yeni avlanmış bir ördeğin tüylerini yolmaktadır. Yusuf, elindeki balığı yere bırakıverir. Bu son sahne, Yusuf'un annesinden kopuşunun tamamlandığı yerdir. Yusuf'u son olarak maden ocağının çıkışında görürüz. O da tıpkı arkadaşı gibi maden ocağında çalışmaya başlamıştır. Karanlığa gömmüştür kendini. Kasketinin yaydığı ışığı görmez. Işık seyircinin gözünü alır fakat Yusuf karanlıktadır. Işığı kendisini henüz aydınlatmamaktadır. Yusuf, hâla kuyudadır.

Sahne ve Metaforlar:	**Tasavvufi açıdan yaklaşım:**
Mezarlığın karşısında yürüyen Yusuf:	Ölümün karşısında, uzağında yürümek. Yusuf'un kendini kaybediş hikâyesi
Tanıştırılacağı kadına kayıtsız kalmak:	Yusuf için dünya hiçbir zaman cazip bir yer değil. O kendi dünyasında şiirlerinde yaşıyor

[28] A'raf, günah ve sevabı eşit olan kişiler, ne cennete ne de cehenneme giderler. A'raf denen yerde dururlar. Cennetle cehennem arasındaki bir yer. Cenab-ı Hakk'ın sıfatlarıyla tecelli etmesi durumunda, seyretme yeri (Cebecioğlu, 2005: 59).

Yusuf'un narı kesme sahnesi:	Nar, vahdette kesretin ifadesi. Yusuf, bir olanı parçalara ayırıyor, dağıtıyor ve dağılıyor
Köy öğretmenine şiirlerini göstermesi:	Yusuf kendine bir yol gösterici, rehber arıyor fakat aradığı kişi bu öğretmen değil
Kendine rehber arayan Yusuf, masadaki nar ve süt, rehberin önüne geçen Yusuf:	Yusuf, karanlığıyla beraber öne geçmiştir ve yolculuğunun izleri bu sahnede ortaya çıkar
Şiiri dergide yayınlanır:	Yusuf çığlık atarak koşar, sekr hali yaşar yükselir ama aynı zamanda dağılmasını engelleyemez
Poğaça yapan anne:	Mekânın kadın ile ilişkisinde annenin rolü. Anne poğaça yapar. Anne bu evi 'yurt' hâline getirendir. Anne bu mekânı ısıtmakta oraya bir ruh üflemektedir
İnşaat halindeki binalar ve yol ayrımı:	İnşa edilen hayatlar ve Yusuf'un kaybolmuşluğu ile annesiyle kopuşu

4.3. Bal

Sahne kuş sesleri ile başlar. Yine doğanın içindeyiz ve yine tabiatın dingin sesine kulak veriyoruz. Aynı zamanda filmin son sahnesidir bu. Her şeyin bittiği yer, fakat aynı zamanda başladığı yerdir. "Her iş O'na döndürülür..."[29]Yani başladığımız yere geri döneriz.

Yusuf'un babasını görürüz. Adı Yakup'tur. Tıpkı Kur'an'da geçen Yusuf kıssasında anlatıldığı gibi Yusuf'un babasının adı da Yakup'tur ve bu bir tesadüf değildir kuşkusuz. Yakup bir ormanın içinde eşeği ile birliktedir. Yakup, balları için doğru ağacı aramaktadır ve kamera dışı alana çıkar. Görüntü devam etmektedir. Yakup ipi bir ağaca atar ve tırmanmaya başlar fakat dal kırılır ve Yakup'un düşer.

[29] Hud Suresi, 123. Âyet

Filmin bu giriş sahnesinde bir ölümle yüzleşiriz. Yakup'un ölümü filmin başlangıcı olur.

Yusuf odaya girer. Okumayı yeni yeni öğrenmektedir Yusuf. Takvim yaprağındaki yazıları okumaya çalışır. Kolaylaştırınız, zorlaştırmayınız, sevdiriniz, nefret ettirmeyiniz... Babasını görürüz. Yakup, Yusuf'u çağırır ve kucağına oturtur. Yusuf bir rüya görmüştür. Ve bu rüyayı babasının kulağına anlatır. Yakup onu rüyalarını kimseye anlatmaması için uyarır. Yaprak hışırtıları... Bir iç sesin uyanışını simgeleyen yaprak hışırtıları bizi filmin her sahnesinde bir uyanışa çağırır. Bu Yusuf'un uyanışıdır. Okumayı öğrenmesidir. Yusuf okuyabilmek için çaba harcamakta fakat başarılı olamamaktadır. Bu film, Yusuf'un okuma serüvenidir. "Oku, yaratan Rabbinin adıyla oku!" [30]

Annesi Yusuf'a içmesi için süt verir. İslam anlayışında süt ilmi simgeler. Filmin adını aldığı Bal ise hikmeti. Sütü babası içer Yusuf'a kesmesi için elmayı verir. Yusuf kekeleyerek konuşmaktadır. Buradaki kekemelik, aynen Tarkovski filmlerinde olduğu gibi ruhsallığın bir yansıması olarak karşımıza çıkıyor. Bu ruhsallık ruhun alt katmanlarıyla eşitlendiği bir ruhsallıktan ziyade ahsen-i takvim merdivenine tutunma çabası olarak ön plana çıkıyor (Gülşen, 2011a: 53). Zaten üçlemenin tamamı da bize bu süreci fısıldıyor. Yalnızca babası ile fısıldayarak konuştuğunda kekelemez Yusuf. Yakınıyla fısıldayan insanın duası da fısıldayaraktır. En yakınıyla konuşmak derdini anlatmaktır. Böyle bir çaba içinde Yakup, Yusuf'u bir anlamda yücelik makamına doğru çekiyor. Çiçekleri Yusuf'a anlattığı sahne bunun tipik bir örneği. Çünkü okumak yalnızca harflerin sesine kulak vermek değil, her nesnede ve her zerrenin altında yatan ilahi hikmetle tanışabilmedir. Yusuf'un çıktığı bu yolculuk şüphesiz babası Yakup ile başlar. Diğer filmlerde karşılaştığımız epilepsi nöbetlerinin bir benzerini Yakup geçirir. Yusuf, hiç telaşlanmaz. Su getirir ve babasının yüzünü siler. Tam bu sırada nehrin karşısında bir ceylan görür.

Gecenin bir yarısında Yusuf uyanır ve babasını namaz kılarken görür ve izler. Yusuf'un ve babasının bir kuşu vardır. Yusuf bu kuşu takip ederek bir anlamda onunla konuşur. Aynı zamanda tabiatla da konuşmaktadır. Yusuf'un konuşmaları

---

[30] Alak Suresi, 1. Âyet

aslında kendisi iledir. İçsel bir yolculuğun ritmini doğada yakalar Yusuf. Bu maceranın peşinden gider.

Yusuf kıssasında geçen kardeşlerin kıskançlığını Yusuf'un babasını kıskanmasında görürüz. Bu kıskançlık ters yüz edilmiş bir şekilde de olsa, insan içinde bulunan daimi varoluşların bir açığa çıkışıdır. Yusuf, babasının atölyesinde sakladığı gemiyi, bir başka çocukta görünce kıskançlık ile yüzleşir.

Yakup bal yapmakta ve geçimini bal ile sağlamaktadır. Bal, hikmettir. Günün erken saatinde evden ayrılır. Sonrasında Yusuf, hocaya götürülür. Hoca Yusuf'a okur. Yusuf, hocanın evini dolaşmaya başlar. Etrafına bakarken içeriden sesler duyar. İçeride annesi ve babası sofrada yemek yemektedirler. Yusuf uyanır. Rüya.

Babasının gittiğini anlayan Yusuf sınıfta da konuşmaz. Çünkü o yalnızca babasıyla konuşmaktadır. Okuldan döner ve camın önünde gemiyi bulur. Hasta olan arkadaşına gider. Gemiyi ona bırakır. Yağmur yağar ve Yusuf babasını beklemektedir. Babasının ona öğrettiği gibi Yusuf takvim yapraklarını okumaktadır. Yusuf, kendisiyle yüzleşmiş ve babasının ona öğrettikleriyle yoluna devam etmeyi öğrenmiştir. Annesi, Yusuf'un okumasıyla ilgilenmez. Babasını kaybetmesiyle Yusuf, annesi ile arasındaki bağın da kopuşuna engel olamayacaktır. Sütünü içmesini söyler. Yusuf sütü içmemek için saçından bir tel koparır ve süte atar. Annesinin verdiği sütü istememektedir. Anne, dünya ve içindekilerdir.

Yusuf bir rüya daha görür. Rüyasında ölmüş arılar Yusuf'un avuçlarındadır. Annesi de bir rüya görür Yusuf'un. Fakat Yusuf bu rüyadan hiç hoşlanmaz ve kaçar. Zili ile kuşu camgözü çağırır. Babasına ihtiyacı vardır.

Annesi, Yakup'un dönmesini beklerken yaşlı bir teyze Yusuf'u alıp yayladaki eve götürür. Miraç gecesidir. Beyaz başörtü takmış kadınlar miraciye okurlar. Süt dağıtılır. Miraciye'de Hz. Peygamber'in 3. Semada Yusuf (a.s.) ile karşılaşması ve ona ikram edilen süt, bal ve şaraptan sütü seçtiği bölüm okunur. Kadınların olduğu odada duvardaki halıda bir ceylan resmi vardır. Yusuf'un babası sara krizi geçirdikten sonra ona su alıp verdiği nehrin karşısında gördüğü ceylan. Bir uyanma, aydınlanış. Belki bir cennet tasavvuru. Bir krizin aynı zamanda ferahlığa dönüşmesi.

Yalnızca bulunulan dünyayla sınırlı olmayan bir mekân ve an tasarımı. Miraç ise harikalığın gerçek bir dolunayıdır, ilahi buluşmaya layık bir yer değişimidir. . "...sana gösterdiğimiz rüya.."[31]âyetinde bahsedilen Miraç, yalnızca fiziki bir yer değişimi değil aynı zamanda rüya olarak nitelenen manevi bir deneyimdir. Şüphesiz bu hikâyeler turistik bir anlatı olarak değil, manevi bir tecrübe olarak okunmalıdır (Garaudy, 2006: 116).

Yusuf, dışarı çıkar. Suda ayın yansımasını görür ve elini daldırır. Ay daire şeklindedir. Tasavvufta ise dairenin farklı bir keyfiyeti vardır. Daire göğü, dolayısıyla yaratıcıyı temsil eder. Aynı zamanda insanın bu dünya hayatındaki yolculuğunun temsilidir daire. "...Biz Allah'ın kullarıyız ve biz O'na döneceğiz"[32] âyetinin manasının şeklidir. Tasavvufi anlatımda dairenin üst noktasından aşağı doğru inen yaya kavs-i nüzul (iniş yayı), alt noktasından üstteki başlangıç noktasına doğru çıkan yaya ise kavs-i uruc (yükseliş yayı) denir. Bu anlatıma göre dairenin üst noktasında Hz. Hakk, alt noktasında insan bulunur. İnsanın mertebesi inişin sona erdiği ve yükselişin başladığı yerde yer alır. Bu yolculuk insanın yükselmesi yani dairesini tamamlaması ile kemalâta erecektir (Cündioğlu, 2010a: 33). Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretleri, ünlü eseri Marifetname'de, bu dönüşü şöyle anlatır:

> *"İlahi nur Ehadiyet (birlik) mertebesinden akıllar üzerine, ondan nefislere, ondan feleklere, ondan tabiatlara, onlardan toprağa iner ve feyiz, bereket olur ki buna (başlangıç ve iniş yayı) derler. Sonra topraktan madene, ondan bitkiye, ondan hayvana, ondan insana, ondan da kâmil insana yükselir ve dönüp Kâmil insandan Cenab-ı Hakk'a erişir. Bu, o ilahi nurdur ki, evvela o makamdan gelir ve bütün o makamları geçtikten sonra yine kendi makamına gidip devresini tamamlar. Her şey aslına rücu eder fetvasınca o nur aslına döner..."* (Hakkı, 1987: 3.cilt, 21).

Yusuf da diğer tüm yaratılmışlar gibi bu yolculuğun içindedir ve yoluna yalnız devam edecektir. Yusuf başını kovaya daldırır. Yusuf, rüyasında babasının ağaçtan düştüğünü görür. Sofrada sütünü içer ama annesi bunu fark etmez bile. Köyün kadınları gelir, Yusuf okula gider. Okumaya çalışan Yusuf'a öğretmeni kavanozdaki

---

[31] İsra Suresi, 60. Âyet
[32] Bakara Suresi, 156. Âyet

son kurdeleyi takar. Eve dönen Yusuf, babasının öldüğünü anlar. Camgözü görür ve onun peşinden koşar ve ormanın derinliklerine girer. Yusuf, kaybolmuştur. Duyduğu seslerin peşinden giden Yusuf, gece çökerken karanlıkta yalnız başına kalır. Büyük bir ağacın köklerine ilişir ve oraya sığınır. Seyyid Hüseyin Nasr, ölümün kavranmasının ebediyet üzerindeki etkisine değinir ve insanın kendi ölümünün idrakine varmasının bu dünyanın ötesinde bir varoluşu tasavvur etme imkânını da beraberinde getirdiğini söyler. Bu anlamda ölüm, kişinin ölümsüzlüğünün bir kanıtıdır (Gülşen, 2011a: 40). Tıpkı Yusuf'un babasının ölümüyle yüzleşmesi ve bu yüzleşmenin yeni bir doğuma gebe kalması gibi. Yusuf, bu köklü "hayat ağacı"nın dalları arasına sığınırken hem kayboluşunun hem de varlığını bulacağı noktanın yani doğumunun başındadır artık.

Sahne ve metaforlar:	**Tasavvufi açıdan yaklaşım:**
Babanın adı Yakup:	Peygamber Yusuf (a.s.)'ın babasının adı da Yakup'tur.
Filmin son sahne ile başlaması:	Ölüm, sonun başlangıcı. İnsanın başladığı yere geri dönmesi
Okumaya çalışan Yusuf:	Yusuf okumaya çalışmaktadır. Kur'an'ın ilk ayetinde olduğu gibi. Yardımcısı rehberi ise babası olacaktır
Süt ve Bal:	Tasavvufta süt ilmi bal ise hikmeti simgeler
Kekeleyerek konuşan fakat babasıyla konuştuğunda fısıldayan ama kekelemeyen Yusuf:	İnsan yakınıyla fısıldar, dua fısıldayarak yapılır. Yakup, Yusuf'u bir anlamda yücelik makamına doğru çekiyor
Yusuf'un kıskançlığı:	Yusuf, babasını kıskanarak kıssadaki kardeşlerin kıskançlığı ile yüzleşir
Epilepsi nöbetleri:	Bu uyanışlar son filmde baba Yakup'ta görülür
Babasının ölümü:	Anne ile kopuşun başlangıcı, Yusuf'un kendi kayboluş hikâyesinin ilk adımı
Miraç gecesi:	Miraç gecesi manevi bir deneyim imkânı verir
Dolunay, daire:	Tasavvufta dairenin farklı bir keyfiyeti vardır. Daire göğü, dolayısıyla yaratıcıyı temsil eder. Aynı zamanda insanın bu dünya hayatındaki yolculuğunun temsilidir
Ağaç kavuğuna sığınan Yusuf:	Yusuf, babasının ölümüyle yüzleşir ve sığındığı ağacın kovuğunda hem

	kayboluş hem de yeni bir varoluş yaşar

5. SONUÇ

Çalışmanın birinci bölümünde, gerçekliğin sinemada ele alınışından hareketle ortaya çıkan iki farklı yaklaşım incelendi. Sinemanın keşfi ile ortaya çıkan biçimci gelenek ve sonrasında sinemanın gerçeği montaj ve kurguya başvurmaksızın olduğu gibi vermesini önceleyen gerçekçi gelenek. Her iki yaklaşım da kendisine malzeme olarak gerçekliği kullanırken, ele alış biçimi ve kullanılan yöntem, anlayışların farklılığına yol açmıştır.

Biçimci geleneğe göre, gerçek ancak bir yönetmenin elinde yoğrulduktan ve ona gerekli işlemler yapıldıktan sonra sanat olabilir. Bu anlayış Aristo'un mimesis anlayışından ilham alır. Aristo'dan hareketle sinemanın yaşamın yerine geçmediğine inanan biçimciler, görüntülerle yeni bir dünya yarattıklarını ve gerçekliği değiştirdiklerini ileri sürerler. Sinema gerçeği kullanarak ona yeni bir şekil verir, bunu yaparken de çeşitli ürünlerden yararlanır. Bu ürünler sayesinde gerçekliğin ötesine geçebilir. Bu yaklaşımın önde gelen isimleri arasında Sergei Eisenstein, Rudolf Arnheim ve Bela Balazs gibi isimler sayılabilir.

Yaratılışında beri insan, gerçeğinin peşinde koşmuş, hakikati aramış ve bilginin kaynağına doğru engellenemez bir tutku ile yaklaşmıştır. Gerçeğe olan bu tutku, ölülerin mumyalanmasından resme, fotoğraftan sinemaya uzanan uzun bir yolculuğu da beraberinde getirmiştir. Sinemanın ortaya çıkmasıyla gerçekliğine daha da yaklaşan insanoğlu, gerçeğin cazibesini sinema ile yakalayabileceğine inanmıştır. Bu yaklaşıma sinemada gerçekçi yaklaşım adı verilmiştir. Adını gerçeğe olan sadakatinden alan gerçekçi geleneğe göre, sinema politik bir araç olmak yerine hayatın anlamını geliştirmelidir. Gerçekçi yaklaşımın en önemli isimlerinden André Bazin, sinemanın fotoğraf ve resimden farklı olarak zamanı da içine alan yapısıyla, nesnelerin altında yatan gizi ortaya çıkarabileceğini söylemektedir. Bu yaklaşımdan hareketle, tasavvufun âleme bakışı ile sinemanın ortaya çıkarması beklenen "giz" arasındaki kuvvetli bağ tezin ana çerçevesini oluşturmaktadır. Bir yanda sinemanın zâhiri değil bâtını da ortaya çıkarabilen yapısı, diğer yanda âlemin materyalist gerçeklerle ve yalnızca duyularla kavranamayacağını savunan tasavvufi yaklaşım.

İkinci bölümde, sinemanın bu varoluşsal potansiyelini ortaya çıkarma yetisinin yanı sıra, gerçekçi sinemanın özelde İslam sanatı ile kesişen noktaları ele alınıp tartışılmıştır. Bu yaklaşıma göre İslam'ın sanatla olan ilişkisi varoluşsal bir düzleme dayanmaktadır. İslam ve özelde tasavvuf, maddi dünyayı zâhiren kabul ettiği gibi bunun ötesine geçen bir bâtını dünyayı da önemser. Hatta çift kanatlı bir varlık olarak yaratılmış bulunan insan, kendindeki bu potansiyeli maddenin zâhiri yönü ile sınırlandırmakla aslına yani üstün vasıflarına haksızlık etmiş olacaktır. İnsanın sonsuzluğa bakan yönü ise aşkın olanla irtibat hâlinde olmanın isteğini duymakta ve bu tutku insanı bir yerde sanatla buluşturmaktadır. Çünkü sanat sayesinde insan, kendisindeki bu potansiyeli açığa çıkarma ve transandantal bir deneyim imkânına kavuşmaktadır. Yedinci sanat olarak adlandırılan sinemanın bu bağlamda İslam'la yolunun kesişmesi tesadüfi değildir. Sinema diğer sanat dallarına nazaran anı yakalayan gerçekliği sayesinde bu aşkın deneyimi izleyiciye bizzat yaşatma imkânı sunabilmektedir. Burada önemli olan nokta ise, bu deneyim imkânı izleyiciye sunulurken, yönetmenin belli bir ölçüde aradan çekilerek, anın gerçekliği ile izleyici baş başa bırakabilmesindedir. Çünkü İslam sanatı eseri bir taklit unsurundan ziyade sonsuzluğa açılan bir kapı vazifesinde görür. Bunun sonucunda eser vasıtasıyla eserin ötesine geçebilen bir okuma İslam'ın sanattan beklediğidir. Tasvir yasağının da bu doğrultuda okunması, İslam'ın sanat ile olan ilişkisinin fikri zemini açısından da açıklayıcı olmaktadır. Tasavvufi sinemanın bu bağlamda organik bir öykülemeden ziyade keşfi olana hitap etmesi gereği de bu yaklaşımın bir sonucudur.

Üçüncü ve son bölümde ise, genelde sinema ve tasavvuf ilişkisi ele alınırken özelde Türk Sinema tarihinde farklı tasavvufi yaklaşımlara değinilerek, Semih Kaplanoğlu sinematografisinin bu anlayışlardan farkı ortaya konmuş ve Yusuf Üçlemesi adı verilen üç filmi Yumurta, Süt ve Bal üzerinden öykü analizi ekseninde tasavvufi bir okuma gerçekleştirilmiştir.

Hakikate duyduğu iştiyak ve içinde barındırdığı giz ile birlikte insan, varoluşu anlama kapasitesi ve yetisiyle donatılmıştır. İnsan bu gerçeğe yaklaştığı ölçüde varoluşunu anlamlandırır ve varoluşun basamaklarını adım adım çıkabilir ve hakiki bilgiye ulaşabilir. Tasavvuf bu bilgiyi 'marifetullah' olarak isimlendirmiş ve insanın en önemli gayesinin de bu bilgiye ulaşmak olduğunun altını çizmiştir. Yaratılış gayesi

olarak nitelendirilen böylesi bir bilgiye insan, çeşitli vasıtalar aracılığı ile ulaşabilmektedir. Bu vasıtaların başlangıcı ise kendisidir. İnsan kendini bildiği ve anlamlandırabildiği ölçüde hakiki bilgiye ulaşır. Hakiki bilginin yolu ise akleden bir kalpten geçmektedir. Sinema, insana bu varoluş serüveninde bir üst basamağın anahtarını sunabilir. Bunu yaparken kullandığı yöntem ise "an"dır. Zamanı yakalayan gerçeklik insana manevi bir deneyim imkânı sunabilir. Çünkü âlem, zâhiren Allah'ın bir tecelligâhıdır. Sinema diğer sanat dallarının hiçbirinde olmayan bu yönü sayesinde âlemi ayaklarınıza getirir ve hakikati fısıldayabilir. Aradan çekilir ve izleyiciyi gerçeklikle baş başa bırakır. Yönetmenin alan derinliğini yakalaması sayesinde rüzgârda savrulan bir yaprak, akarken ışıldayan su ya da rüzgârda hızla koşan bir at sayesinde aşkın olana iştiyakı ile insan, âlemde ez-Zâhir ismiyle mazhar olan ve vücuda gelen Varlığı seyre dalabilir.

Akıl, göz ve kalp. Sinema bu üç oyuncuyu sahneye koyduğu zaman, bir şeyler söylemeye başlar. Görüntünün hapishanesi olmaktan çıkar, filmin bütün "an"larına tanıklık eden ve katılan seyircisi ile birlikte hakikati fısıldar (akt. Gülşen 2011b: 30). İşte manevi bir yükseliş yaşayan izleyici, evrende şahit olduğu tüm noktalarda Rabbinin izlerine rastlayacaktır. Sinema ise izleyicinin bu okumasına yardımcı olacak bir anlamda ona farklı kapılar ve farklı bakışlar imkânı sunabilecek donanımdadır. Semih Kaplanoğlu, kamerası ile bu üç oyuncuyu sahnesine alarak, izleyiciyi "an" ile buluşturarak aşkın olana doğru bir varoluş, duyuş ve düşünüş yolculuğuna çıkarıyor. Yatay bir zaman algısı yerine gerçeği kullanarak dikey bir yükselme imkânı sunarak tasavvufi anlatımın sinema ile zirveye ulaşmasına da öncülük ediyor.

Sonuç olarak, sinemanın fotoğraf ve resimden farklı olarak, zamanı da içine alan yani anı kaydeden yapısı itibari ile tasavvufi anlatıma en yakın sanat dallarından biri olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Aynı şekilde tasavvufun âleme bakışı ile sinemanın gerçeği ele alan yapısı örtüşmekte ve irfani bir bakış açısının sinemanın imkânları ile izleyiciye manevi bir deneyim imkânı sunabileceği hatta bunu yapabilecek en yetkin sanat olduğu sonucuna Semih Kaplanoğlu filmleri analiz edilerek varılmıştır.

KAYNAKÇA

Akbulut, H., Büker, S. (2009). *Yumurta: Ruha Yolculuk.* Ankara: Dipnot Yayınları, 13, 29, 33-34, 37, 53, 67.

Andrew, J.,D. (2007). *Sinema Kuramları* (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüsüm Yayınları. (Eserin orjinali 1975 yılında yayımlandı), 11-12, 37, 44-56, 66, 90-94, 117-119, 123, 151-154, 158.

Arabî, M. (2013). *Günümüz İnsanına Fususu'l Hikem (Hikmetlerin Özü)* (Haz. H. Kılıç). (Altıncı Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları, 91, 144, 252.

Arabî, M. (2013). *Fütûhât-ı Mekkiyye* (Çev. E.Demirli). (Dokuzuncu Cilt). İstanbul: Litera Yayıncılık, 357.

Ayvazoğlu, B. (2014).*Aşk Estetiği* (İkinci Baskı), İstanbul: Kapı Yayınları, 5, 12-14, 19, 21, 25, 27, 35.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran.* Ege Berensel (Editör). İstanbul: Birikim Yayınları, 214, 284.

Bazin, A. (1966). *Çağdas Sinemanın Sorunları* (Çev. N. Özon). Ankara: Bilgi Yayınevi, 7-9, 12-13.

Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener).İstanbul : İzdüsüm Yayınları, 15, 33, 50, 182, 183.

Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yasar). (İkinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 84-85.

Botz-Bornstein, T. (2011). *Filmler ve Rüyalar-Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai* (Çev. C. Soydemir). İstanbul : Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2007 yılında yayımlandı), 20-21.

Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek.* Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisive Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınları Dizisi. No 020, 1-2, 5, 7, 10, 15-17, 24-27, 19, 20, 37.

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 11, 15, 20-22.

Büker, S., Topçu Y.,G. (2010). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 61.

Cebecioğlu, E. (2005). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Anka Yayınları, 32, 59, 83, 178, 413, 455, 552, 625, 718, 734.

Chittick, W., C. (2003). *Hayal Âlemleri* (Çev. M. Demirkaya). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Kaknüs Yayınları. (Eserin orijinali1994 yılında yayımlandı), 20, 30-33, 35.

Chittick, W., C. (2013). *Var olmanın Boyutları* (Çev. T. Koç). (Dördüncü Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları, 206.

Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar.* Ankara: Phoenix Yayınevi, 66, 194-196, 199-201, 208-210.

Cündioğlu, D. (2010a). *Daireye Dair.* (İkinci Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları, 33.

Cündioğlu, D. (2010b). *Hz. İnsan.* (Beşinci Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları, 12.

Çolak, A. (2002).*Günsarısı.* İstanbul: Zaman Kitap, 187.

Deleuze, G., Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (Çev. T. Ilgaz). (Altıncı Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 176-177.

Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist Metodoloji ve Ötesi.* (Üçüncü Baskı). Ankara: ErkYayınları, 138-147.

Faruki, İ., R. (2006).*Tevhid* (Çev. D. Yardım, L. Boyacı). (Dördüncü Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları, 35-36.

Garaudy, R. (2006).*Yaşayan İslam* (Çev. M. Bayrakdar). (Dördüncü Baskı). İstanbul,:Pınar Yayınları, 116.

Gianvito, J. (2009). *Şiirsel Sinema-Andrey Tarkovski* (Çev. E. Kılıç).İstanbul: Agora Kitaplığı. (Eserin orijinali 2006 yılında yayımlandı), 23, 59, 120.

Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul: Versus Kitap, 18.

Gülşen, E. (2011a). *Hakikatin Sineması.* İstanbul: Külliyat Yayınları, 16, 17-18, 38-42, 53, 57.

Gülşen, E. (2011b). *Sinemanın Hakikati.* İstanbul: Külliyat Yayınları, 75, 252, 253, 263-269, 285, 286, 289.

Gürbilek, N. (2005).*Yer Değiştiren Gölge.* İstanbul: Metis Yayıncılık, 55.

Hakkı, E., İ. (1987).*Marifetname* (Sadeleştiren T. Ulusoy). (Üçüncü Cilt) İstanbul: Elif Ofset. (Eserin orijinali1914 yılında yayımlandı), 21.

Haksever, A., C. (2004). *Varoluşsal Kendinden Geçme ve Yansımaları: İmam-ı Rabbâni'nin* Şathiyye Anlayışı Örneği. Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: 5.

Haksever, A., C. (2015). *Tasavvufa Dair Güncel Meseleler.* Ankara: Anıl Grup Matbaacılık, 32-34.

Kılıç, M., E. (2011). *Şeyh-I Ekber* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Sufi Kitap, 114-121, 245, 272, 273-274, 281,331.

Kılıç, M., E. (2012a). *Evvel'e Yolculuk* (Kon. S. Yalsızuçanlar). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Sufi Kitap, 57.

Kılıç, M., E. (2012b). *Tasavvufa Giriş* (Üçüncü Baskı).İstanbul: Sufi Kitap, 102, 128, 143, 144, 147, 212.

Kısakürek, N., F. (1994). *Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu* (Beşinci Baskı). İstanbul: Büyük Doğu Yayınları. (Eserin orijinali 1982 yılında yayımlandı), 223.

Kur'an-I Kerim ve Açıklamalı Meali (2008). (Çev, H. Karaman, A. Özek, İ. K. Dönmez, M. Çağrıcı, S. Gümüş, A. Turgut), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Kuşeyri, A. (2009). *Kuşeyri Risalesi* (Çev. D. Selvi). İstanbul: Semerkand Basım Yayın, 114-116.

Lüleci, Y. (2008). *Türk Sineması ve Din.* İstanbul: Es Yayınları, 12.

McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış* (Çev. Z. Ö. Barkot). İstanbul: Say Yayınları, 283.

Merter, M. (2012). *Dokuz Yüz Katlı İnsan* (Onuncu Baskı). İstanbul: Kaknüs Yayınları, 122.

Özköse, K. (2006). *İbnü'l-vakt ya da ebu'l-vakt olabilmek.* Somuncu Baba İlim Kültür Edebiyat Dergisi, sayı 64, 22.

Özön, N., (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı* (İkinci Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi, 164-165.

Pay, A. (2010).*Yönetmen Sineması, Semih Kaplanoğlu.* İstanbul: Küre Yayınları, 79, 85, 86.

Ramazanoğlu, M., S. (2012). *Hazret-I Yusuf.* İstanbul: Erkam Yayınları, 38.

Serrac Tusi, E. (1996). *El-Lüma* (Der. H. K. Yılmaz).İstanbul: Altınoluk Yayınları, 10-11, 14, 15, 24-25.

Sütçü, Ö., Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi.* İstanbul: Es Yayınları, 142, 148.

Şasa, A. (2010). *Yeşilçam Günlüğü* (Üçüncü Baskı).İstanbul: Küre Yayınları, 8, 87-88.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (Çev. F. Ant). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Eserin orijinali 1985 yılında yayımlandı), 32.

Tashiro, C., S. (1993). *Reading" Design in "The Go-between".* Cinema Journal, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & MediaStudies Bölüm 33, No 1.

Topbaş, O., N. (2002). *İmandan İhsana Tasavvuf.* İstanbul: Erkam Yayınları, 13, 22, 25, 42-45, 47, 91, 242.

Uluç, T. (2011). *İbn Arabî'de Sembolizm* (Üçüncü Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları, 133.

Wollen, P. (2008).*Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları,44-45, 68.

Vertov, D. (2007). *Sine-Göz* (Çev. A. Ergenç). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Eserin orijinali 1984 yılında yayımlandı), 46-47.

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

Yılmaz, H., K. (2012). *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar* (Onbeşinci Baskı). İstanbul: Ensar Yayınları, 20-22, 27, 168-169.

İnternet Kaynakları

Akgün, H. (Ocak, 2001). *Müslüman Vakti.* Semerkand Aylık Tasavvufi Dergi, sayı 180. Web: http://semerkanddergisi.com/musluman-vakti/adresinden 13.08.2015'de alınmıştır.

Başyazıcı Kulaç, B. (Ekim, 2013). *Deleuze'de zaman-imge üzerinden "oluş içinde hakikati yaratan yanlışın gücü".* Web: https://algilamatemsiltasarimvemimarlik.wordpress.com/2013/10/21/deleuzede-zaman-imge-uzerinden-olus-icinde-hakikati-yaratan-yanlisin-gucu-_burcin-basyazici-kulac/ adresinden 13.08.2015'de alınmıştır.

Değirmen, F. (Temmuz, 2014). *Gilles Deleuze'de sinemanın felsefesi: hareket-imge ve zaman-imge.* Sinema Kafası. Web: http://sinemakafasi.com/2014/07/06/gilles-deleuzede-sinemanin-felsefesi-hareket-imge-ve-zaman-imge/ adresinden 13.08.2015'de alınmıştır.

Et-Teftazani, E.V. (Ekim, 1987). *Vakit kılıç gibidir* (Çev. M. Kavaklıoğlu). Altınoluk Dergisi. Web:http://dergi.altinoluk.com/index2.php#sayfa=yillar&MakaleNo=d020s029m1 adresinden 13.08.2015'de alınmıştır.

Kaplan, Y. (Ekim, 2013). *Neyi kurban ettiğini unutma!.*Yeni Şafak Gazetesi. Web: http://www.yenisafak.com/yazarlar/YusufKaplan/neyi-kurban-ettigini-unutma-40052 adresinden 13.08.2015'de alınmıştır.

Mutman, M. (Eylül-Aralık, 2012). *Deleuze'ün felsefesinde hafıza ve sinema.* Bilim ve Sanat Vakfı. Web: http://www.bisav.org.tr/yayinlar.aspx?module=makale&yayinid=183&menuID=3_3&yayintipid=3&makaleid=1103 adresinden 13.08.2015'de alınmıştır.

Önlüer, S. (Ağustos, 2011). *İman, İslam İhsan.* Semerkand Aylık Tasavvufi Dergi. Web: http://semerkanddergisi.com/iman-islam-ihsan/ adresinden 13.08.2015'de alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ



Kişisel Bilgiler

Soyadı Adı	: DARÇIN, Hande
Uyruğu	: T.C.
Doğum Tarihi ve Yeri	: 26/09/1986– Bursa
Medeni Hâli	: Evli
Telefon	: 05449180707
E-posta	: asutayhande@gmail.com

Eğitim Derecesi	**Okul/Program**	**Mezuniyet Yılı**
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema	Devam Ediyor
Lisans	Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi / Halkla İlişkiler	2010
Lise	Tevfik İleri Anadolu İHL	2004

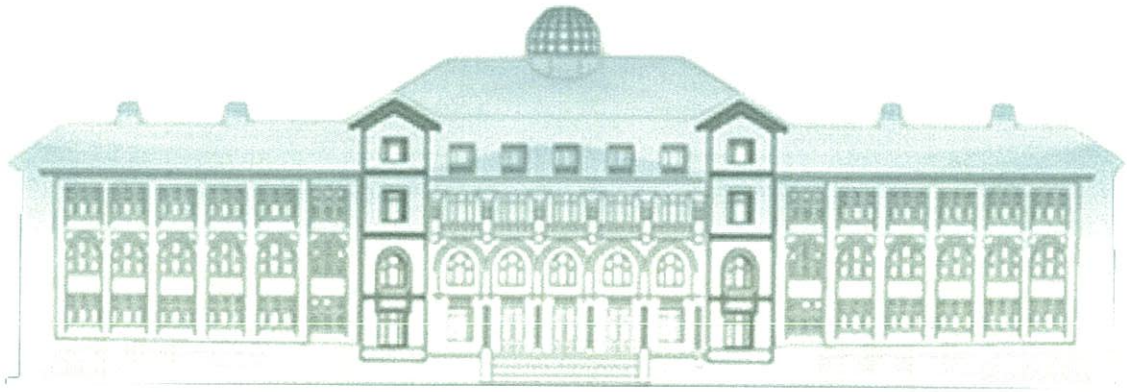
İş Deneyimi	**Çalıştığı Yer**	**Görevi**
2011–2012	Deta Prodüksiyon	Web Haber Editörü
2010–2011	Goldsoft Yazılım	Redaktör

Yabancı Dili

İngilizce, Arapça

Hobiler

Grafik Tasarım ve İllüstrasyon, Ney Üflemek



GAZİ GELECEKTİR...