

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI

SUFİ ANLATI ALANI OLARAK SİNEMA

Yunus ÖZMODANLI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANKARA-2018

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI

SUFİ ANLATI ALANI OLARAK SİNEMA

Yunus ÖZMODANLI

DANIŞMAN:
Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANKARA-2018

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI

SUFİ ANLATI ALANI OLARAK SİNEMA

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ

Tez Jürisi Üyeleri

Adı Soyadı

İmzası

Prof. Dr. Mustafa AŞKAR

.....

Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ

.....

Doç. Dr. Hamdi KIZILER

.....

Tez Sınav Tarihi.....

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...../...../2.....)

Adı ve Soyadı

Yunus ÖZMODANLI

İmzası

.....

ÖNSÖZ

İslam sanatı, kaynağını İslam'ın kendisinden alan, yani Kur'an-ı Kerim ve Sünnete dayanan; insan fitratında ve âlemdeki doğal güzelliğin açığa çıkarıldığı, mutlak güzellik ve hakikat arayışıdır. Sinema sanatı, bünyesinde barındırdığı diğer sanatlar ve yüksek ifade ve erişim gücüyle modern zamanların güçlü bir anlatı alanını oluşturmaktadır.

Tez konumuz “Sufi Anlatı Alanı Olarak Sinema” dır. Konunun araştırılması beraberinde birçok soruyu getirmektedir. Bu sorular temelde İslam sanatının ve sufi düşüncenin, Sinema sanatının ortaya koyduğu kavramsal çerçeve içindeki olanaklarının araştırılmasına yöneliktir. İslam sanatının güzellik arayışı, ortaya koyduğu ürünlerin aşkınlığa bakan yönüne odaklanmıştır. Bu aşkınlık hayatta ve âlemde var olan bir güzelliğin taklidi, ya da tekrar edilme teşebbüsünün ötesinde; bu güzelliğin gösterilmesine, keşfine ya da açığa çıkarılmasına yönelik bir çabayı gerektirmektedir. Bu çaba epistemolojik açıdan düşünsel ve algısal bir düzleme ihtiyaç duymaktadır. Düşünsel açıdan İslam sanatı, tahayyüleyi canlandıran edebi kuvveti ve Kur'an-ı Kerim'in eşsiz üslubundan beslenen yönüyle, oldukça kuvvetli eserler ortaya koymuştur. Sinema bu tahayyüle gücünün ve ifade biçiminin güçlü bir şekilde algı düzeyine indirilebileceği bir alan sunmaktadır. Zira Sinema sanatı diğer sanat dallarından farklı olarak kendi zaman düzlemini oluşturmuş ve bu zamanda oluşan gerçeklik, an'a özgü; hal-i hazırda özgü bir gerçekliğin tecrübesine olanak sağlamıştır. Zaman imge olarak temellendirilen bu kavram, İslam sanatı ve tasavvufta çeşitli veçhelerle vurgulanan ve çok kıymetli olan “an”ın ve “an” da tecrübe edilenin gösterilmesine yeni olanaklar sağlamaktadır. Tezin inceleme yöntemi bu çerçevede bu olanakların araştırılmasına yönelik bir izlek ile gerçekleşmiştir.

Nitekim tezin ilk iki bölümünde İslam düşüncesi ve sanatı genel hatlarıyla ele alınmıştır. Ayrıca sufi düşüncenin sanatla ilişkisi incelenmiştir. Üçüncü bölüm de ise Sinema sanatının ortaya koyduğu kavramların, sufi düşünce ile benzerlikleri ele alınmıştır. Sinema sanatında yer alan zaman-imge kavramı ve sufi düşüncesinde yer alan an-ı hazır kavramları, bu benzerlikler açısından ön plana çıkmıştır. Sinemanın rüyaya benzeyen gerçekliği, sufi düşüncesinde rüya ve hayal kavramlarının benzerlikleri ön plana çıkan diğer konular olmuştur. Dördüncü bölümde bu benzerlikler bazı film örnekleri üzerinden irdelenmiş ve sonuç bölümüyle çalışma tamamlanmıştır. Çalışma dört bölüm olarak düşünülmüştür. İlk bölümde İslam Sanatı ve Düşüncesi temel

yönleriyle ele alınmıştır. Tasavvuf Düşüncesi ve Tasavvuf İslam Sanatı ilişkisi incelenmiştir. İkinci Bölümde Tasavvuf 'un Sinema Sanatı ile olan ilişkisi, yapısal anlamda zaman ve rüya kavramları açısından değerlendirilmiştir. Bu bölümde sinema tarihsel bir bakış açısı ve liner bir düşünce ile değil, anlatı olanakları açısından ortaya koyduğu yapı, şiirsel özellikleri ve ifade gücünün kaynakları açısından ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise ikinci bölümde ortaya konulan benzerliklerin örneklerle ifadesi amaçlanmıştır. Sonuç bölümü ile çalışma tamamlanmıştır.

Tez çalışmamın ortaya çıkmasında maddi manevi desteğini esirgemeyen, danışmanlığımı kabul ederek yönlendirmeleriyle çalışmayı tamamlamama büyük katkılar sunan saygı değer hocam Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ' a ve bölümdeki değerli hocalarıma; değerli katkıları ve geri bildirimlerinden dolayı Prof. Dr. Mustafa Aşkar ve Doç. Dr. Hamdi Kızıler Hocalara teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bana Allah'ı ve Resulullah'ı ilk anlatan ana ve babama; her zaman destek olan aziz aileme, kıymetli eşim ve oğluma da teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
RESİMLER	v
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	6
1. TASAVVUF VE SANAT İLİŞKİSİ	6
1.1 İslam Sanatı ve Düşüncesi	7
1.2 İslam ve Görsel Sanatlar	10
1.3 Yerli Sinemada İslami Temsiliyet	13
1.4 Tasavvuf ve Sufi Kavramları.....	14
1.5 Tasavvuf ve Sanat.....	18
İKİNCİ BÖLÜM	26
2 TASAVVUF DÜŞÜNCESİ İLE SİNEMA’NIN İLİŞKİSİ	26
2.1 Sinema Sanatı ve Tarihçesi.....	26
2.2 Tasavvuf ve Sinemada Zaman.....	28
2.2.1 Tasavvufta Zaman	29
2.2.2 Sinemasal Zaman.....	37
2.2.3 Tasavvuftaki An ve Sinema’daki Zaman-İmge’nin Benzerlikleri.....	43
2.3 Tasavvuf ve Sinema’da Hayal ve Rüya Kavramları.....	49
2.3.1 Kur’an-ı Kerim’de Rüya.....	50
2.3.2 Tasavvuf ve Rüya Kavramı	55
2.3.3 Sinema’da Rüya Kavramı.....	62
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	68
3 SİNEMA’DA TASAVVUF DÜŞÜNCESİNİN YANSIMALARI: FİLM ÖRNEKLERİ.....	68
3.1 Sinemada Zaman-İmge ve Ani Hazır	68
3.1.1 Tarkovsky Sineması: Zaman-İmge ve An’daki Mana.....	69
3.1.2 Nostalgia: Geçmeyen Bir Zamana Özlem	73
3.1.3 Andrei Rublev: Zamanda Mühürlenene	80
3.1.4 Solaris Bilinç Okyanusu	84
3.2 Mutlak Zaman ve Hali Hazır	88
3.2.1 Memento: Zamanda Kaybolmak	89

3.2.2	İnterstaller: Aydınlık Arayışı	96
3.3	Sinema ve Sufi Rüya	100
3.3.1	Inception: “Rüya Aynası”	101
3.3.2	Yusuf Üçlemesi	115
3.4	Sinemada Sufi Anlatılar ve Anlar	122
3.4.1	Allah’ın Rengi	123
3.4.2	Cennetin Çocukları	128
3.4.3	Baran 130	
3.4.4	Stalker	133
3.4.5	Buğday	138
3.5	Sinema’da Anlar ve Haller	144
SONUÇ		160
KAYNAKÇA		167
ÖZET		175
ABSTRACT		176

RESİMLER

Resim 1.	Nostalgia Filminden Bir Sahne	79
Resim 2.	Solaris Filmi Final Sahnesi ve “Savurgan Oğlun Dönüşü” Tablosu.....	87
Resim 3.	Memento Filminden Bir Sahne	95
Resim 4.	İnterstaller Filminden Bir Sahne	99
Resim 5.	Inception filminden bir sahne.....	114
Resim 6.	Yumurta Filminden Bir Sahne	117
Resim 7.	Süt Filminden Bir Sahne	119
Resim 8.	Bal Filminden Bir Sahne	121
Resim 9.	Allah’ın Rengi Filminden Bir Sahne.....	127
Resim 10.	Cennetin Çocukları Filminden Enstantaneler	130
Resim 11.	Baran filminden bir sahne	132
Resim 12.	Stalker Filminden Bir Sahne	135
Resim 13.	Stalker Filminden Bir Sahne (Stalker ve Yolcular)	136
Resim 14.	Buğday Filminden Bir Sahne	144
Resim 15.	Umut filminden bir sahne.....	146
Resim 16.	Umut Filmi Final Sahnesi	148
Resim 17.	Bisiklet Hırsızları Filmi’nden Sahneler.....	149
Resim 18.	Serçelerin Şarkısı Filminden Bir Sahne	150
Resim 19.	Yakın Plan Filminden Bir Sahne.....	151
Resim 20.	Eşkıya Filminden Bir Sahne.....	153
Resim 21.	Bir Zamanlar Anadolu’da Filminden Bir Sahne	154
Resim 22.	Bab Aziz Filminden Bir Sahne.....	155
Resim 23.	Derviş Filminden Bir Sahne	156
Resim 24.	Sevmek Zamanı Filminden Bir Sahne	157
Resim 25.	Çağrı filminden bir sahne	158

GİRİŞ

Tasavvuf düşüncesi İslam itikadı ve şeraitine uygun olarak insanın varoluşundaki güzellikleri ortaya koymasına yönelik, belirli nefsanî ve ruhanî çalışmaları gerekli görmektedir. Bu çalışmaların amacı nihai olarak mutlak güzele erişebilmek, giderilmeyen ve asla geçmeyen; zamana bağlı olmayana yakalayabilmektir. Özetle kişinin içsel ama içkin olmayan, aşkına iştiağın şart olduğu bir arayış, bir yol tasvir edilmiştir.

Tarih araştırmalarında tüm dönemlerde karşımıza çıkan unsur, sanatın inanç ile olan birlikteliğidir. Bugün ortaya çıkan verilerde tarihin sıfır noktası kabul edilen Göbekli Tepe'deki yapılarda bile, inancın izlerine rastlanmaktadır. İnanç beraberinde bu inanın ve arayışın ifadesi olarak, güzelin ve hakikatin karşılığı olarak sanatta ifade alanı bulabilmiştir.

İslam Sanatı temelde bu düşünceden aykırı olmaksızın, fakat menşei ve düsturunu Kur'an ve vahiyden aldığı ilham üzere inşa etmiş bir anlayış ortaya koymaktadır. Bu anlayış, insanı Allah karşısında anlamsızca, promoteci bir tavırla yücelten yaklaşımlardan uzaktır. Zira insan yaratılmışların en şerefli olanı olarak güzel bir fitrat ile var edilmiştir. Bu varoluşu ve şerefi, âlem ile ilişkisinde, yaratılmışlar ile olan ilişkisindeki üstünlüğü ve güzelliği, yine ubudiyetinden gelmektedir. Bu ubudiyetin tabii bir sonucu olarak insan bu dünyada bir misafirdir. Bu dünyada bir gün ya da biraz daha fazla olan bu misafirlik, insanın fitratına dair güzellikleri kendinde açığa çıkarmasıyla anlam kazanacaktır. Bu açıklık ve içsel olanın yolculuğu sanat vasıtasıyla bu misafirlikten geriye kalan izleri oluşturacaktır.

Allah Zahir ve Batın'dır. Mutlak güzelliğin peşinde olan talip, kendi nasibi ölçüsünde bu güzelliğin setrolduğu, perdelerin ötesini talep ederken; bakışını, Zahir olan Allah'ın âleme ve âdeme bıraktığı izlere, güzellik ve letafetlere çevirmek zorundadır.

İslam sanatı, temelde bu güzelliklerin arayışını konu edinmiştir. Bu asırlar ötesine uzanan büyük ve ihtişamlı mimari yapılar da olduğu kadar, gündelik işlevselliği ön plana çıkan ve zanaata dair eserlerin naifliğinde bile gözlemlenebilecektir.

Sinema sanatı ise, bünyesinde bulundurduğu diğer sanat dallarına ait birçok unsur ile modern zamanların güçlü bir ifade biçimi, aynı zamanda önemli bir anlatı alanını oluşturmaktadır. Bu anlamda Sinema sanatının İslam sanatları arasında ve tasavvuf düşüncesi içindeki yeri ortaya konulmalıdır. Bu durum, bu çalışmanın araştırdığı konuların temellerini oluşturmaktadır.

Literatür  alışmaları ve konuyla ilgili eserler incelendiğinde son dönemde ortaya çıkan çalışmalarla araştırmaların zenginleştiği görülmektedir. Buna karşın yine de yeterli sayıda ve konuya özel çalışmaların sayısı oldukça azdır. Özellikle Türkiye’de din ve sinema unsuru, dini konuların ya da dini karakterlerin sinemada temsil edilmesi hususu üzerinden ele alınmış, inançların adeta hayatın dışında unsurlar gibi kabul edildiği ve ayırıştırıldığı bir alan oluşturulmuştur. Bu konunun sarıh bir şekilde ele alınmasını olanaksız kıldığı gibi aynı zamanda dini hassasiyeti olan ve Sufi düşünceye sahip yazar ve yönetmenlerin üretkenliğini de düşürmüştür. Öyle ki bir sinema filminde namaz kılan birinin görülmesi bile filmin neredeyse dini tandanslı olarak lanse edilmesine yol açmıştır. Bu konuda Yalçın Lüleci’nin 2008 yılındaki ‘‘Türk Sineması ve Din’’ adlı eseri güncel ve önemlidir.

Öte yandan Sinema’nın anlamı ve gerçekliği, İslam ahlakı ve bu ahlakın temsilinin Sinema da ifade edilebilmesi konuları, gerçekten de araştırılması ve derinleştirilmesi gereken konular olarak karşımıza çıkmaktadır. Konu ile ilgili Ayşe şasa’nın çalışmaları öncül olarak değerlendirilebilir. Sadık Yalsızuçanlar’ın ‘‘Rüya Sineması’’ adlı eseri konunun yapısallığını ortaya koymada ve bu düşünceye dair fikirlerin sistemli olarak ifade edilmesine bir örnek oluşturmaktadır.

Yine Düccane Cündioğlu ve Yusuf Kaplan gibi yazarların birçok açıdan ele aldıkları ve karşılaştırma yaptıkları köşe yazıları, konu ile ilgili zihinsel farkındalık ve pratiğin canlı kalmasına olanak sağlamış, bir açıdan bu yazarlar yazılarıyla ilginin bu alanda canlı kalabilmesine büyük katkı sağlamışlardır. Son dönemin konu ile ilgili önemli araştırmacılarından biri olan Enver Gülşen’in “Sinemanın Hakikati” adlı eseri gerçeklik ve sinema ilişkisini, İslami bir düşünüşle ele almıştır. Son dönemde ise Hande Darçın özellikle Bazin’in gerçeklik yaklaşımı üzerine temellendirdiği “Sinemada Gerçeklik Algısı Ve Tasavvuf İlişkisi (Semih Kaplanoğlu Sineması)” (2017) adlı tezinde konuyu güncel bir yaklaşımla ele almış ve Sinema’nın Tasavvuf ile olan ilişkisini Kaplanoğlu filmografisi üzerinden incelemiştir.

Dikkat edilirse bu çalışmalarda temel olarak gerçeklik üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Bu son derece kıymetli yaklaşımların bir sonucu olarak, konu ile ilgili gerek internet ortamında gerekse basılı yayınlarda bir farkındalık oluşmaya başlamıştır. Bunun ile birlikte Tasavvuf düşüncesinin sinemada karşılığının hangi sarihlerle ortaya konabileceği, bu düşüncelerin nasıl bir anlatı alanı bulabileceği gibi sorular beraberlerinde yeni sorular ortaya çıkararak cevap beklemektedir. Tasavvuf düşüncesinin Sinema Sanatı içinde anlatı alanı bulma olanaklarını araştıran bu çalışmamız temel iki soru üzerine yoğunlaşmıştır:

- 1- Tasavvuf düşüncesi ve Sinema sanatı için ortak kavram ve alanlar neler olabilir?
- 2- Sinema sanatı bir sufi düşünce içinde bir anlatı alanı sunabilir mi?

Bu sorulardan hareketle bir takım alt sorular da ortaya çıkmıştır:

- 1- İslam sanatları ve geleneksel bakış açısı açısından sinemanın yeri nerededir?
- 2- Sinemada yer alan zaman olgusu ile Tasavvuf düşüncesinde yer alan zaman kavramına bakış arasında ortaklıklar var mıdır?

3- Sufi bir sinema özgün bir sinema dili oluşmasına katkı sağlayabilir mi?

Bu noktada Sinema ve Tasavvuf'un özellikle rüya/hayal ve zaman kavramları açısından ortak paydaları olabileceği değerlendirilmiştir. Bu anlamda Thorsten Botz-Bornstein'in "Filmler ve Rüyalar" kitabı ufuk açıcıdır. Sinema psikanalitik bir bakış açısıyla bir rüya formu olarak görülüp değerlendirilebilir. Buna karşın tasavvuftaki rüya ve hayal kavramları aşkın olandan gelen ilhama yönelmektedir Bülent Akod'un "Rüya Tecrübesinin Psikolojik Ve Dini Temelleri" adlı doktora çalışması rüya kavramının İslam'ı düşüncedeki karşılığını araştırmıştır. Buna ilaveten özellikle Muhammed Mustafa Çakmakoglu'nun "Muhyiddin İbnü'l-Arabi'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu" adlı doktora çalışması ve William Chittick'in "Hayal Âlemleri" adlı kitabı, gerçeklik hayal ve rüya ilişkilerinin sufi düşüncesindeki yansımalarını ortaya koyarken bilhassa İbnü'l-Arabi düşünce sisteminde bu kavramların karşılığı verilmiştir. Sinema'nın ve tasavvuf düşüncesinin zamana bakan ortak yönleri araştırılırken Tekin Yürektürk'ün "Tasavvufta Vakt Kavramı", tasavvuf düşüncesi açısından zaman kavramının değerlendirildiği güncel bir yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır. Tekinyürek bu çalışmada İslam düşünürlerinin vakt kavramıyla ilgili düşüncelerini ve Kur'an-ı Kerim'de kullanılan zaman kavramlarını ele almıştır. Sinema'da zaman kavramının ise özellikle Deleuze ve Borges gibi düşünürlerin fikirleri üzerinden şekillendiği görülmektedir. Deleuze'nin ortaya koyduğu zaman-imge kavramı, sufi düşüncesindeki hal-i hazır ile büyük ölçüde benzeşmektedir.

Bu çalışma sinemanın biçimsel ve semiyolojik açıdan ortaya koyduğu ve diğer sanat dallarından farklı olarak yeniden biçimlendirdiği zaman kavramı ve bu kavrama bağlı olan gerçekliği araştırmaktadır. Bu gerçekliğin İslam Sanatının temel arayışı olan İlahi Güzellik ve hakikat arayışında sağladığı anlatı olanakları, çeşitli filmler üzerinden ele alınmıştır. İzlenilen yöntemde bazen bir yönetmenin bir author olarak yaklaşımı örneklendirilmiş, bazı durumlarda filmin hikâyesi ve ana düşüncesi üzerinde

durulmuştur. Bazı filmler ise hikâye ve yönetmenin bakışından ziyade, bu filmlerin sekansları, bazı sahne ve anlarıyla sinemadaki zaman ve gerçeklik kavramına örnek teşkil etmesi ve tasavvuf düşüncesindeki kavramlarla ilişkilendirilebilmesi açısından ele alınmıştır. Filmlerin ve sahnelerin seçiminde bu yaklaşım belirleyici olmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. TASAVVUF VE SANAT İLİŞKİSİ

Hem bireysel açıdan hem de toplumsal açıdan bakıldığında, insanlık tarihinin başından beri sanat ve din arasında yoğun bir ilişki olduğu aşikârdır. Şüphesiz bu ilişkinin ortaya çıkmasında sanat ve dinin insanla ilişkisi belirleyici olmuştur. Allah insanı en güzel şekilde yaratmıştır ve bu güzellik, insan fitratında doğal olarak yer alan bu meleke; insanın estetik ve sanat duygusunun yapısallığını oluşturmuştur.¹ Bu yaratılışı itibari ile sahip olduğu tahayyül gücünün ve âlem ile ilişkisinde ortaya koyduğu algılama yetisinin doğal bir tezahürüdür.

Sanat ve din alanındaki ilişkiler incelendiğinde, sanatın zaman zaman dini unsurlara yönelik bir anlatı alanı olarak kullanıldığı kolaylıkla tespit edilebilecektir. Tarih boyunca günümüz normlarına göre en ilkel kabul edilen toplumlarda dahi sanat eserlerine rastlamak mümkündür. Bununla birlikte sanat dini temsillerin ifade edildiği bir alan olarak karşımıza çıkmıştır. Hristiyan dünyası ve kilise, özellikle sanayi devrimine kadar olan zamanda batı sanatının, özellikle görsel ve plastik sanatların (ikonografi anlayışının) belirleyicisi ve destekleyici olmuştur.²

İslam'ın sanatla ilişkisi ele alındığında Titus'un bilinen açıklaması bir başlangıç noktası oluşturabilecektir. Titus İslam nedir sorusunun Kurtuba Camii ile, İbn Tulun Camii ile, Semerkant'taki medreselerden biriyle veya Tac Mahal ile anlatılabileceğini söylemiştir. Bu örnek esasında İslam'ın ortaya çıkardığı sanatla çok kuvvetli ve belirgin bir birlikteliği olduğu düşüncesini taşımaktadır.³

¹ Nureddin, Turgay, “**Kur'an'a Göre Estetik ve Güzel Sanatlar**”, Dicle Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, c. 2, Diyarbakır 2000, s. 171

² Oliver Leaman, **Islamic Aesthetics An Introduction**, Edinburg University Press 2004, s. 53.

³ Titus Burckhardt, **Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler**, Türkçesi: Volkan Aynası, İnsan Yayınları, İstanbul, 1994, s. 235

1.1 İslam Sanatı ve Düşüncesi

İslam Sanatı denince Titus'un açıklamasında ortaya koyduğu, özellikle mimari alanındaki eserlerin akla gelmesi ve bu sanat anlayışının direk olarak ortaya çıkan sanat ürünüyle ilişkilendirilmesi, İslam Sanat anlayışının batılı anlamda ortaya konan sanat anlayışından farkını ortaya koymaktadır. Batı sanatının temel prensibi, taklit ve öykünme anlamları taşıyan mimesisdir. İslam sanatında mimesise yer yoktur. Söz gelimi, Süleymaniye Camii'nin dış avlu süslemesinde yer alan bir taş, fonksiyonel özelliği dışında bir anlam taşımamakta; başka bir şeyi temsil ya da taklit etmemektedir. Şüphesiz bu temsiliyetten kastedilen somut olanın temsil edilmesi hadisesidir.⁴ İslam sanatı bundan farklı olarak, eşya ve olayları yansıtmaktadır, başka bir deyişle eşya ve olayların hakikate bakan yönüne dikkat çekmektedir.

İslam sanatında bu somut formun kullanılmaması ve soyut, tahayyüleyle yönelik bir tarz geliştirilmesi Allah inancı ile ilgilidir. Batı dünyası helen ve pagan inançlarının tesiriyle tahayyüleyi görünür kılmaya gayret etmiştir. Özellikle ikonografilerde sıklıkla ve dolaylı olarak vurgulanan teslis düşüncesi batı sanatında bir temsil ve somutlaştırma çabası, bireysel olarak gözlemleyenler için bir bilinçaltı ve tüm de bir bilinçdışı materyali olarak şekillenmiştir. İslam düşüncesindeki Allah inancı tenzih prensipleri ve sınırlarıyla bu algı biçimini tahayyüleyle yani soyut alana yöneltmektedir. Bu düstur doğal olarak İslam sanatını soyut bir anlayışa yöneltmiştir.⁵

İslam Sanatı denince büyük mimari eserlerden tutun günlük kullanımda yer alan gümüş işlemeciliğine kadar geniş bir alandan bahsedilebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında İslam'da sanat kavramının daha öncesinde neden zanaattan ayrılmadığı ve

⁴ Seyyid Hüseyin Nasr, **İslâm Sanatı ve Maneviyatı**, Ç. Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul 1992, s. 49

⁵ Nusret Çam, **İslam'da Sanat Sanatta İslam**, Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s. 3

bu iki kavramın ortak olarak kullanıldığı anlaşılabilecektir.⁶ Titus, İslam Sanatı'nda ortaya çıkan eserin/ürünün “*İslam nedir?*” sorusunu belirli bir ölçüde cevaplayabilecek olduğundan bahsederken, aynı zamanda bu kavramın İslam'ın kendisi için yaşamsal bir kavram olmadığına da altını çizmiştir. Zira İslam Sanatı ancak İslam varken ortaya çıkabilecek, İslam düşüncesi ve duygusu sonucu eşya üzerine yansımış bir uğraş ve estetik bir ifade alanıdır. Bu yaratılıştan gelme fitri hasleti, bir kültürel şarta bağlamak doğru olmayacaktır.

İslam sanatının kaynağının ne olduğu yönünde çeşitli düşünceler vardır. Bazı düşünceler bu kaynağı direk olarak Vahiy/Kur'an olarak görürken, bu kaynağın insan fitratında yer alan estetik düşünce ve sanat algısı olduğu yönünde düşüncelerde vardır.⁷ Ayrıca toplumsal yapının ve ekonomik durumunda sanat anlayışı üzerine etki edeceği şeklinde düşüncelerde belirtilmiştir. Bu sınıflandırmalar doğal olarak beraberinde bazı tartışmalar getirmiştir. Dikkat edilirse sanat anlayışının kaynağının İlahi/beşeri olduğu üzerine görüş ayrılıkları ortaya çıkmaktadır. Örneğin İslam tarihinin önemli düşünürlerinden İbn-İ Haldun sanatın ekonomik düzeyleri ve gelişmişlikleri yüksek olan toplumlarda filizlendiğini belirtmiştir.⁸ Bu düşünce yapısı tek başına diğer düşünceleri inkâr etmemektedir. Zira fitri olarak içinde estetik ve sanat anlayışını barındırsa da, toplum yapısının ve temel gereksinimlerin karşılanması, bu hasletin açığa çıkması için zaruridir. Bu anlayış özellikle mimari sanatında kabul edilebilir bir anlayıştır. Buna karşın edebiyatta ve tahayyüle dayanan diğer sanat alanlarında zorlukların üretkenliği arttırabileceği genel düşüncesi mevcuttur. İstiklal Marşımıza ya da diğer zor dönemlere ait şairlerimiz ve eserlerine dikkat edersek sanatın ve sanatsal verimliliğin zor şartlar altında arttığını kabul edebiliriz.

⁶ Beşir Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1993, s.190.

⁷ Roger Garaudy, **İslâmın Vadettikleri**, Pınar Yayınevi, Ankara, 2004, s. 150-153

⁸ İbn Haldûn, Abdurrahman b. Muhammed, **Mukaddime**, (Çev. Zakir Kadiri Ugan), İstanbul 1991, II, s.434

Sanatın fitri bir sonuç olarak ortaya çıktığını savunanlar, bu yeteneğin insanda ilham yoluyla açığa çıkmasının sanatı doğurduğunu belirtirler. Bu bakımdan Allah-âlem ilişkisi, insanda sanat duygusunu inşa eden ilham verici bir işleve sahiptir. Sufilerin de mestane bir şekilde dillendirdikleri gibi, güzellik kaynağı Allah'tır. Estetik ve güzelliğin gerçek sahibi Allah'tır.⁹ O Musavvir'dir, Latif ve Bedi'dir. El- Musavvir olan Allah, tüm şekilsizliği şekle bürümüş, küçük âlem olan insana suret ve hayal etme yetisi vermiştir. El Bedi olan Allah galaksileri, emsalsiz deniz ve hava yaratıklarını, birbirine hiç benzemeyen parmak izlerini ve insan DNA'sını yaratmış ve tüm bu güzellikleri birer ayet olarak düşünenler için lütfetmiştir. Allah, insanların bu ahenk içinde olan muazzam birlikteliği ve ahengi düşünmesini emretmektedir. Burada hem içsel hem dışsal düşünce yolu ile sanat ve insandan, yani eserden eserin sahibine ulaşılması istenmektedir. Ünlü şairimiz Necip Fazıl Kısakürek sanatla ilgili olarak;

“Anladım işi sanat Allah'ı aramakmış.

Oyun bu, gerisi yalnız çelik çomakmış.”

dizelerini yazmıştır. İnsan fitratında yer alan eşref, insanın güzel olanı arayışının da kaynağını oluşturmaktadır. İnsan, gerçekten ait olduğu âleme özlem duyar ve ölümlü olduğunun farkındadır. Bu farkındalık ve aşkla, özlem ve sonsuzluk isteği ile sanata yönelmektedir. Sanat aşkın bir anlayış içinde zaman ve mekânın kuşatıcılığının üstüne çıkma gayreti ile bir merdiven, bir manivela işlevi taşımaktadır. Seküler düşüncede yaşayan sanatçılarda bile sanat duygusunun ebediyetle ilişkisi gözlemlenebilmektedir. Dolayısıyla bu tavır sanatçıyı aşkın olana yönlendirmekte ve istese de istemese de dini bir tavır içine çekmektedir.

⁹ Ekrem Demirli, **İslâm Metafiziğinde Tanrı ve İnsan**, Kabalcı Yay. İstanbul 2009, s. 223.

Sanat düşüncesinin Allah'a yaklaştıran yanı vardır, mistik bir ruh taşır.¹⁰ İslam sanatının kaynağının Vahiy/Kur'an olduğu düşüncesi sanatın insan fitratından kaynaklı olduğu düşüncesiyle çelişmemektedir. Zira Kur'an ve Vahyin insan fitratından aykırı olduğunu söylemek zaten Vahyi ve Kur'an-ı inkâr ve yalanlamak olacaktır. Dolayısıyla Mimar Sinan'ın eserlerini ortaya koyarken, söz gelimi trigonometri ile ilgili bir bilgiyi Kur'an'dan aldığının ispatlanamayacağı şeklinde ortaya konan karşıt görüşler çok temel bir noktayı kaçırmaktadır. Mimarın eserini ortaya koyarken ve eserin soyut ifade alanı içindeki tavrını belirlerken kullandığı teknik bilgi, yapıya karakterini ve estetik unsurunu vermede mimarın fitratı kadar etkili olamayacaktır. Selimiye Camii'nde yer alan ters lalenin oraya konulması, Mimar Sinan'ın teknik bir bilgisi sonucunda oluşmamıştır. Bu davranış Mimar Sinan'ın İslam ile terbiye olmuş güzel ahlakının ince bir yansımasıdır ve tabii olarak bu davranışın kaynağı, bu güzel ahlakı bize anlatan Kur'an'dır. İslam Sanat'ında ortaya çıkan eserlerin farklı milletler ve farklı zamanlarda, farklı coğrafyalarda ortaya çıkmalarına karşın; temelde birbiri ile olan benzerliklerinin sebebi (tüm bu farklılıklara rağmen), bu eserlere bu birlikteliği veren Kur'an ve Hazreti Peygamber'in hayatında ortaya çıkan güzel ahlaktır.¹¹ Cansever, bu ahlakın insan fitratına örtüşen yönüyle İslam Şehirlerini şekillendirdiğini belirtirken aynı zamanda bu şehirlere ve Osmanlı şehirleri ve bu şehirlerdeki sosyal hayata canlılık kazandırdığını söylemiştir.¹²

1.2 İslam ve Görsel Sanatlar

İslamiyet'in görsel sanatlara bakış açısı ortaya konulurken ilk başta tekrardan İslam anlayışında, dolayısıyla İslam sanat anlayışında yer alan güzellik kavramının altının çizilmesi gerekmektedir. İslam sanatında ortaya çıkan güzel kavramı, yani estetik

¹⁰ S. Ahmed Arvasi, **Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz**, Burak Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 140

¹¹ S.Hüseyin Nasr, **İslâm Sanatı ve Maneviyatı**, 1992.s.50

¹² Cansever Turgut, **İslam'da Şehir ve Mimari**, İz Yayınları. İstanbul 1997.s.28

anlayışı, mimesis bir anlayıştan uzak, varlığın içkin ve aşkın yönünü ortaya koyan ve mutlak güzelliğe yönelik bir arayış arzusunu temsil etmektedir.¹³ Mutlak güzelliğe yönelik arayış beraberinde görünen âlem içinde güzelliğe ulaşmakla mümkündür.

İmge kaynağı ne olursa olsun bir temsil ve bir varoluş alanı oluşturmaktadır. Tamamen öznel bir yaklaşımla (resim) olsa, ya da tamamen nesnel bir alandan beslense de (fotoğraf) imgenin imgelediği şey ile yani hakikat ile bir farkı, bir ayrımı olduğu açıktır. İslam sanatı özellikle imgenin hakikati yansıtmadan uzaklaştığı, hatta hakikatin yerine geçtiği (putperest) bir anlayıştan uzaktır. Bu sebeple İslam düşüncesinde ve sanatında insan biçimselliği dışlanmıştır.¹⁴ Hz. Musa kıssalarında anlatılan Samiri hadisesi bu açıdan oldukça dikkate değerdir. Samiri yapmış olduğu buzağı heykeliyle paganist bir form ortaya koymuştur. Bu anlayış Tevhid inancına tamamen ters, tahayyüleyi yok eden ve hakikatin yerine küfrü koyan bir yaklaşımdır.¹⁵ Genel olarak İslam'ın sanat faaliyetlerine bakışında belirleyici olan, uğraşılan faaliyetin İslam'ın temel itikadi ve ahlaki prensiplerine uyumlu olmasıdır. Eğer bu uyum söz konusuysa, bu uğraşlar hakkında bir kısıtlama söz konusu olmamakta; aksine sanat bu durumda bir anlatı aracı halini alabilmektedir. İmge düşüncesi temelde hakikati dejenere eden yapısından dolayı Yahudi inanişinde olduğu gibi İslam düşüncesinde de yasaklanmıştır. Burada imge öznesinin bir yansıması olmaktan çok kopyası olarak ortaya çıkmaktadır.¹⁶

İmge geleneksel sanat anlayışı içinde yaratılanın temsilinden çok, yaratışın temsilini simgelemektedir. Hristiyan düşüncesinin Tanrı'yı insan suretine ve imajına indirgeyen düşünce biçimi, bilindiğinde insanı da Tanrı'nın karşısına yerleştirmektedir. Prometeci anlayış olarak ifade edilebilecek bu düşünce kökenini tanrılardan ateşi çalan

¹³ Hüsnü Aydeniz, “**Din-Sanat İlişkisi ve Bunun Somut Bir Yansıması Olarak Mevlevî Semâ Âyini**”, Atatürk Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, sy: 32, Erzurum 2009, s. 44

¹⁴ Sadık Yalsızuçanlar, “**Görüntü ve Gerçek**”, Sonsuzkare, Yıl:1, Sayı:2, (Temmuz 2003), s.7.

¹⁵ Nusret Çam, **İslam'da Sanat Sanatta İslam**, s.66

¹⁶ Mehmet, Aydın, **Din Felsefesi**, İzmir İlahiyat Vakfı Yayınları, İzmir, 1987, s. 232

ve onlara karşı duran Promete antik karakterinden almaktadır. Batı sanatı ve medeniyetinin arketip referansına işaret eden bu yaklaşım, vahye bağlı tüm inanışların kaçındığı bir yaklaşımdır.¹⁷

Osman Keskiöğlu ilgili makalesinde konuya şöyle bir açıklama getirmiştir.

“Kur’an-ı Kerim’de tasvirin yasak olduğuna dair kâfi derecede ikna olmaya yetecek malumat bulmak güçtür. Kur’anı Kerim’de Maide Suresi 93. ayette “Şarap, kumar ensab ve fal okları şeytan işi pis şeylerdir” buyurulmaktadır. Bazı müsteşrikler tasvir yasağını bu ayete dayandırsa da bazıları bu ayette geçen ensab kelimesinin tapınmak için dikilen putlar için kullanıldığını, buradan tasvir anlamının çıkarılamayacağını söylemişlerdir. Sebe Suresi 13.ayette “Onlar ona, mihraplar, timsaller ve havuzlar gibi çanaklar ve sâbit kazanlardan her ne isterse yaparlardı. Çalışın ey Davud hanedanı şükür için çalışın, mamafih kullarım içinde şekûr olan azdır.” buyurulmaktadır. Bazı ulema bu ayeti tasvire cevaz olarak görmüştür. Zira tasvirden ve zanaattan bahsedildikten sonra şükre işaret edilmiştir ve şükür nimete olunur.”¹⁸

Nihai olarak fıkıh açısından ele alınan ve çeşitli görüşler ışığında tartışılan bu konuda cumhurun görüşü diğer tüm meselelerde yer aldığı gibi tasvirde de İslam itikat ve şeraitine aykırı durumların men edilmesi şeklindedir. Tasvir yasağında da bu esas geçerlidir. Hristiyan inancında Tanrı Mesih suretinde insanların arasına karışmıştır. Bu düşünce bu görsele ve göze hitap eden bakış açısı, ulvi olanın somutlaştırılması olarak ifade bulmuş¹⁹ ve bu düşünce Hristiyan resmine yansımıştır. İslam Sanatında ise ilahi varlık herhangi bir şekilde somutlaştıramaz. Çünkü O yaratılan hiçbir şeye benzemez. Zahir ve Batındır. İlahi olan Kur’an, yani Kelamullahtır. Bu nedenle İslam sanatı soyutlama yolunu kullanmaktadır.

Bu anlamda İslam sanatında minyatürün gelişmiş olması tesadüfi değildir. Minyatürde perspektif kullanılmamaktadır. Bunun sebebi İslam Sanatı’ nın gerçeği olduğu

¹⁷ Enver, Gülşen, *Sinemanın Kökleri - Anlam Arayışında Sanat ve Sinema*, İnsan Yayınları, İstanbul 2016, s.40-44

¹⁸ Osman, Keskiöğlu, *İslamda Tasvir ve Minyatürler*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, IX, Ankara 1962, s.16-20

¹⁹ Keskiöğlu, a.g.e, s.16-20

gibi (bulunduğu mekâna dair) gösterme maksadıyla uygulanan tüm tekniklerden kaçınmasıdır.²⁰ Bu benzetmeden kaçınma, bu yansıma hali mimaride tezhip sanatı ve minyatür sanatı olarak ortaya çıkmış Osmanlı minyatürü 12.yüzyıldan itibaren gelişmiştir.

1.3 Yerli Sinemada İslami Temsiliyet

Türk Sineması'nda dini temsillerin kullanımının erken dönemlerde belirli ideolojik dayatmalarla olumsuz olarak resmedildiği söylenilebilir. Genelde bir din görevlisinin, yâda dini vecibenin bir olumsuzlukla verildiği klişe yapılarda karakterler üzerinden dindarlık ve inanç duygusu eleştirisi yapılmış ve bu yapı uzunca bir dönem sürmüştür.²¹ Bu sebeple özellikle dini hassasiyeti olan kesimlerin sinemaya bakışı bu dönemde bu karakterlerin ya da başlı başına vecibelerin yanlış ifade edilmesinin eleştirisine yönelmiştir. Toplumun olduğundan daha fazla seküler gösterildiği bu yapı doğal olarak karikatür karakterler barındırmaktadır. Üfürükçü hocalar, cenazeler yağmur duaları gibi klişeler üzerinden din ve inanç algısı gayrı ciddi bir yaklaşımla ele alınmıştır. Fakat dünyada post-modernizmin ortaya koyduğu yeni paradigmlar ve 2000'li yıllar sonrasında Türk Sineması ve Türkiye sosyal ve kültürel alanında yaşanan değişimler bu yaklaşımı geçersiz kılmıştır.

Türk Sinemasında dini temsiliyetin kendine yer bulabilmesi yarım yüzyıla yaklaşan bir süreci ortaya koymaktadır. Beyaz, Yeşil, İnanç Sineması gibi isimlerle anılan bu akımın kurucusu olan yönetmen Yücel Çakmaklı olarak gösterilmektedir. Çakmaklı kendisinden sonraki gelen yönetmenleri de etkileyecek olan bir kavram inşa etmiş ve bu Sinema'ya Milli Sinema"²² adını vermiştir.

²⁰ Nasr, "İslâm Sanatı ve Maneviyatı", 1992, s.28

²¹ Yalçın, Lüleci, "Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı Din Psikolojisi Bilim Dalı, İstanbul, 2017.s.18-20

²² Lüleci, "Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği",s.70

Bu çalışma odağına dini temsiliyet problemini almamaktadır. Buna karşın, dini temsiliyetlerle ilgili ideolojik ve yanlış karalamalar bazı sorunlara yol açmış ve bu coğrafyaya özgü bir anlatı diline engel teşkil etmiştir. Türkiye’de din ve sinema unsuru, dini konuların ya da dini karakterlerin sinemada temsil edilmesi hususu üzerinden ele alınmış, inançların adeta hayatın dışında unsurlar gibi kabul edildiği ve ayrıştırıldığı bir alan oluşturulmuştur. Bu konunun sarıh bir şekilde ele alınmasını olanaksız kıldığı gibi aynı zamanda dini hassasiyeti olan ve Sufi düşünceye sahip yazar ve yönetmenlerin üretkenliğini de düşürmüştür. Öyle ki bir sinema filminde namaz kılan birinin görülmesi bile filmin neredeyse dini tandanslı olarak lanse edilmesine yol açmıştır.

Adına Milli Sinema, Sufi ya da Fıtri Sinema denilirse denilsin, kendi arketiplerimizle beslenen ve kendi medeniyetimize ait bir sinema dili oluşturabilmemizin yolu inanç ve insan konularının temsiliyet kavramının üstünde bir derinlikle ele alındığı hikayelerin, özgün anlatılarla beyaz perdeye taşınabilmesi ölçüsünde gerçekleşebilecektir. Son dönemde konuyla ilgili entelektüel ilgi çok önemli bir birikim oluşturmakta ve gerek görsel olarak pratikte, gerekse yazılı metinler üzerinde teoride bu dilin gelişimine yönelik oldukça kıymetli eserler ortaya konulmaktadır. Tasavvuf düşüncesinin Sinema Sanatı içinde anlatı alanı bulma olanaklarını araştıran bu çalışma bu birikime katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

1.4 Tasavvuf ve Sufi Kavramları

Tasavvuf düşüncesi İslam itikadı ve şeraitine uygun olarak insanın varoluşundaki güzellikleri ortaya koymasına yönelik, belirli nefsanî ve ruhanî çalışmaları istemektedir. Bu çalışmaların amacı nihai olarak mutlak güzele erişebilmek, giderilmeyen ve asla geçmeyen; zamana bağlı olmayanı yakalayabilmektedir. Sanat ve sanatçının da amacı

budur. Bu sebeple İslam Sanatında ortaya konulan düşünceler ve tasavvuf düşüncesinin meseleye bakışı oldukça uyumludur.

Tasavvuf kavramı üzerine çokça araştırmanın yapıldığı ve tecrübeye dayalı bilginin de etkisiyle sayısız tanımlamanın yapıldığı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Literatürde ve neredeyse tüm araştırmalarda karşımıza çıkan bu farklılık tasavvuf anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Bu tanımlardan biri tasavvufu anlatırken “Lafızları farklı anlamları aynı binlerce söz” ifadesini kullanmıştır. Bu tanımlar lafzen farklıdır zira ruhani ve ilahi âlemin tecrübeyi bilgisine dayanan tasavvuf yaşantısı her bir talibin sözüne etkimiş ve her biri kendi ağızlarındaki suyun tadınca denizi anlatmışlardır. Cineydi Bağdadi tasavvuf için ‘Hakkın seni senden öldürmesi ve seninle diriltmesidir’²³ derken İmam Şibli “Tasavvuf kedersiz tasasız Allah ile oturmaktır” demiştir.²⁴ Ebu Said İbnü’l-Arabi tasavvufu tüm fuzuli olanı terk etmek olarak tanımlamıştır.²⁵ Yine benzer bir yöntem kullanarak tanımı zaman içinde yapan Sühreverdi tasavvuf için evveli ilim, ortası salih amel ve sonu müjdedir demiştir.²⁶

Dikkat edilirse yukarıda tüm tanımlamaların kelimeler farklı olsa da benzer çağrışımlar uyandırdığı ve aynı hissiyatı oluşturduğu kolaylıkla fark edilecektir. Bu farklılık ve bu farklılığın içindeki birlik, tasavvuf ile ilgili düşünen herhangi biri için, tasavvuf ile ilgili araştıran, okuyan ya da sufi tecrübe içinde bu olguyu yaşayan herhangi biri için tanıdık gelecektir. Zira tasavvuf tüm erbabının bize yazdıklarıyla, eserleriyle ifade ettiği gibi durağanlıktan uzaktır. Tasavvuf düşüncesi insanı fikri ve ruhi anlamda sürekli olarak yenilemekte, insana sürekli olarak yeni düşünceler ve tefekkür için olanak

²³ Ethem, Cebecioğlu. ” **Prof. Nicholson' ın Kronolojik Esaslı Tasavvuf Tarifleri**”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Ankara 1982,s.394

²⁴ Cebecioğlu, a.g.e.s, s.401

²⁵ Cebecioğlu, a.g.e.s, s.402

²⁶ Yücel, Yavuz, ”**Tasavvuf ve Tarikatlarda Rabıta**”, Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Tasavvuf Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri 1993,s.6

sunmaktadır. Belki de bu sebeple bu farklı tanımlamaların anlamlarında da farklı zamanlarda farklı okumalar yapılabileceği dile getirilebilir.²⁷

Kuşeyri, tasavvuf yolunun yolcularının Kur'an ve Sünnete uymayan her türlü bid'attan uzak tutarak inançlarını koruduklarını söylemiştir. Bu inanç temelde bir tevhid düşüncesine götürmektedir.²⁸ Sufilerin nefesince Allah'a giden yol vardır denilmiştir. Sufi bu yollar içinde en uygun ve tasarruflu olanının arayışı içinde olmalıdır.²⁹ Tasavvuf kaynakları Ebu Haşim adlı Zühd ehli kişinin Sofi ismi verilen ilk kişi olduğunu belirtmektedir.³⁰ Bîşru Hafî, sufi Allah için kalbinin billurlaştıran kişidir derken Tusteri, Sufi için yanında altın ve çamurun eşit değerinde olduğu pislikten arınmış, Allah'a yönelmiş olmalıdır demektedir.³¹ Sufi Zühd hayatı yaşayan tasavvuf düşüncesini hayatına uyarlamış kişi demektir. Dikkat edilirse Bîşru Hafî ve Tusteri'de yukarıdaki sözleriyle tasavvufu onu yaşayanlar üzerinden tanımlamıştır. Peki zühd nedir? Köken olarak az şey az şeyle yetinen azımsayan, terk eden gibi manalar içeren bu kelime Kur'an-ı Kerimde birkaç yerde geçmektedir. Kur'an-ı Kerim'de Mümezzil Suresinde "Öyle ise Rabbini an, her şeyi bırakıp O'na Yönel"³² ayetinde ifade buyurulan manada, zahitliğin şartının Allah'a yönelip, O'ndan gafil bırakacak tüm fuzuli işlerden uzaklaşmak olduğunu anlamaktayız. ³³ Bu aynı zamanda sufi hayatın ve tasavvufun da bir tanımını ortaya koymaktadır. Gazali, Şah-i Kirmani'den nakille güzel huyun eziyet etmemek ve sıkıntılara katlanmak olduğunu söylemiştir.³⁴ Bu zühdi yaklaşım tasavvuftaki güzel ahlakın bir tanımı olarak değerlendirilebilir.

²⁷ Yücel, Yavuz, a.g.e. s.7

²⁸ Abdülkerim Kuşeyri, **Kuşeyri Risalesi**, Ç. Dilaver Selvi, Semerkand Yayınları, İstanbul 2009,s.31

²⁹ Necmeddin Kübra, " **Tasavvufta On Esas** "; Haz. Süleyman Gökbulut, İnsan Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2010, s. 54.

³⁰ Molla Camii, " **Evliya Menkıbeleri-Nefahatül Üns Min Hz.l Kuds**", Tercüme Abdülkadir Akçiçek, Huzur Yayınları, İstanbul 2014, s.145

³¹ Yücel,Yavuz, a.g.e s.5

³² Mümezzil 73/8

³³ Yavuz, a.g.e.s.16

³⁴ Ebu Hamid Muhammed El Gazali, **İhya'u Ulüm'id-Din**,Tercüme: Sıtkı GÜLLE, Huzur Yayınevi, Üçüncü Cilt, İstanbul 2012,s.117

Bu kadar geniş bir alan içinde şüphesiz denizde bir damla ölçeğinde ifade ettiğimiz bu kavramlar ve tanımlar dikkate alındığında, tasavvufun Kur'an-ı Kerim ve Sünnete bağlı bir yaşama modeli olduğu ortaya çıkmaktadır. Buna göre tasavvuf ehli olan, zahit olan sufiler, hakikate ve Allah'a ulaşma düşüncesi ve duygusuyla yaşama gayreti içinde olanlardır. Sufilik ve tasavvuf yolu, içinde İslam şeraitine aykırılıklar barındırmayan, dünyevi olandan, hayali olandan, hakiki olana bakışını ve gözünü çevirmiş olanların yoludur.

Tasavvuf bir ilimdir. Fakat diğer ilimlerden farklı olarak tecrübeyi bilgiyi gerektiren bir ilimdir. Yani içsel yönü fazladır ve tasavvufta kavramsal olarak ortaya konulanların anlaşılabilmesi pratik yaşamda uygulama ile gerçekleşebilir. Tasavvuf bir ilim olarak çok geniş bir alanı kapsamaktadır.³⁵ Tasavvuf ilmi Allah'ın birliğini kavram sıfat ve fiillerini ve manalarını bilmeyi gerektirir. Bu anlamda tasavvuf ilmi edinebilmenin yolu zühd hayatıyla birlikte yoğun bir tefekkür ve düşünsel çabayı da gerektirmektedir denilebilir.

Tasavvuf düşüncesi genel olarak Hz Ebubekir ve Hz Ali üzerinden Resulullah Efendimize dayandırılmaktadır.³⁶ Şüphesiz Kur'an-ı bize öğreten dilin ve kalbin sahibi olan Peygamber, Allah'tan edindiği terbiye ve emirler usulünce bir hayat sürmüş ve bu hayat zühd ve takva ile geçmiştir. Dünya ve ahiret arasındaki dengeyi her zaman gözetken Peygamberimiz 'in örnek hayatını, var oluşunu anlamak, Allah'ı, sıfat ve fiillerini ve hikmetlerini bilmek ve Allah'a kavuşmak arzusunda olan tüm Müslümanlar için örnek olmuştur. Asr-ı Saadet döneminde zühd ve takva olarak bilinen bu yaşama biçimi sonrasında isimlendirme ve tasnifleme ile bugünkü geniş kavramsal alanı oluşturmuştur.³⁷

³⁵ Nasr, **İslam Sanatı ve Maneviyatı**, 1992, s.29

³⁶ Nasr, a.g.e.s.28-29

³⁷ Yavuz, **Tasavvuf ve Tarikatlarda Rabıta**,1982. s. 11

1.5 Tasavvuf ve Sanat

Sanat köken olarak sana'a kelimesinden gelmektedir. Sanat algısal olarak elde edilen duyumsamaların estetik bir heyecana vesile olacak şekilde ifade edilmesidir, şeklinde tanımlanmıştır.³⁸ Doğal olarak akıl ve zihinsel uğraşı alanı olmanın ötesinde ruhsal bir kavrayış ve insan fitratındaki güzellikleri açığa çıkarma faaliyeti olarak tanımlayabileceğimiz sanat, din ve inanç ile mutlak bir ilişki içinde olmuştur.

İslam'ı takva ve zühd anlayışı içinde yaşamak olan tasavvuf, genel olarak sanat konusunda İslam Sanatının bakışını korumaktadır. Tasavvuf düşüncesinde kâinattan yüz çevirip zühd hayatına yönelen talib, fani ve bozulmaya mahkûm olandan uzaklaşıp; mutlak ve sonsuz olanın peşine düşecektir. Tasavvuf yolunun yolcusu, yolculuğuna devam etme yolunda nefsini tezkiye etmekte mükellef olduğu kadar, ruhunu tasfiye etme yolunda da adımlar atmalıdır. Bu iki durumu birbirinden bağımsız düşünmek, hele bunları ilahi nimetlerin haricinde düşünmek tasavvuf inanış ve akaidine uygun değildir. Sufiler mutlak güzel olanın aramakla bulunmayacağına inanırlar, fakat bulanların yine arayanlar arasından çıkacağını bilirler.³⁹ Bu mutlak ve en güzele ulaşmanın yolu, kâinat denen hayal perdesi üzerine düşen akislerin keşfi ve bu akislerin sağladığı iç aydınlanmalarla olur. Bu ziya yardımıyla yolcu yolundan ayrılmaz ve rüya içinde rüyalar görme yoluna vasıl olur. Bu keşif ve tecrübe Allah'ın bahşettiği ilham ve sanat ruhudur. Bir sanatçı düşünsel olarak bu noktada olmasa dahi içinde olduğu hal sonsuzluk arzusundan dolayı ilahi ve metafizik bir haldedir. İşte bu düşünceler ışığında sufinin sanata ilgisinin olması gayet tabii bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

³⁸ Metin Önal Mengüsoğlu, “**Kur'an Tebliğinde Sanat ve Edebiyat**”, VII. Kur'an Sempozyumu, Kur'an ve Müslümanlar Sempozyumu Tebliğler Kitabı, Ankara 2005, s. 178-179. 2

³⁹ Suut Kemal Yetkin, “**İslâm Sanatının Mahiyeti**”, Ankara Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1952, sy.1 s. 46.

Allah insanı ahsen-i takvim üzerine, yani en güzel şekilde yarattığını buyurmaktadır.⁴⁰ Hz. Peygamber Allah güzeldir ve güzelliği sever buyurmuştur. Varoluş anlamında en üst mertebede yer alan insan kozmik potansiyelini açığa çıkarmak, güzel olanla meşgul olmak zorunda, meşguliyetini mutlak güzel ve hakikat arayışına yöneltmek durumundadır. Ayrıca güzele ulaşmak güzeli paylaşmak için ortaya koyduğu uğraşını güzel olarak icra etmesi gerekmektedir.

Sanatçı güzelliği yaradan değil, ortaya koyan ve keşfedendir. Tasavvuf yolunun yolcusu, yolculuğunda Allah'ın esmasının tecellilerini görme muradındadır. Bazen bu murada ulaşma yolunda sanat bir araç haline gelir. Bazen bu muradın tecellisi olarak güzelliklerin paylaşılmasında sanata başvurulur. Böylece insan süfli gayelerden kurtularak gerçek manada zühd ehli gibi ulvi ve deruni bir idrake vasil olur. Örneğin Mimari'de bu idrak temaşa üzerinden gerçekleşir. Cansever, batı ve Hristiyan mimarisini, tahakküm oluşturan, kasvet uyandıran, gösterişçi ve hakikatin yerine eşyayı koyan bir üslup ile eleştirirken, İslam mimarisinin tevhid düşüncesiyle, asli ve sükun halleriyle bu temaşaya olanak sağlayacağını söylemiştir.⁴¹

Dikkatli düşünülürse sanattaki estetik kaygısının İslam düşüncesinde ve tasavvufta güzellik⁴² olarak karşılık bulduğu görülecektir. Kur'an Cenneti betimlerken bir güzellik harikasından bahsetmektedir, ayrıca bu bahsediş biçiminin kendisi edebi anlamda bir şaheserdir. Bu ifade biçimi, insanın yükselen ruhi idrakine hitap etmekte ve tasavvuf ehline oldukça rağbet görmektedir. Belki de bu sebeptir ki dergâh ve tekkeler eski zamanlardan beri güzel sanatların merkezi gibi çalışmış, bu güzelliğin oluşumunda önemli rol oynamıştır.

⁴⁰ Tin Suresi 95/4

⁴¹ Turgut Cansever, **İslam'da Şehir ve Mimari**, İz Yayınları İstanbul 1997, s.36

⁴² Nusret Çam, **İslam'da Sanat Sanatta İslam**, 1999, s. 3

İslam Sanatı kendisini besleyen medeniyetin düşünce dünyasına bağlı bir bakış halindedir. Gazali ve İbnu'l-Arabi düşüncelerinde âlem, Allah eseri olduğu için mükemmeldir. Gazali'nin ifadesiyle “İmkân dâhilinde var olandan daha mükemmel, daha tam veya daha harika hiçbir şey yoktur.”⁴³ Bu düşünce İbnu'l-Arabi'de “İhtimal dâhilinde en iyi evren budur çünkü evren ilahi sanatın belirlediği yerdir.”⁴⁴ İfadesi ile yer alır. Bu anlayışta övülen şey âlemin kendisi değil onu vücuda getiren Allah'ın güzelliği ve iyiliğidir. Sufinin sanatla olan ilişkisinde estetik duyarlılığının artması, Allah düşüncesinde yoğunlaşmasıyla Allah'ın eserlerini görmesi ile olur. Yine estetik duyarlılığın artması Allah'tan gafil olmaktan uzaklaştırır. Çünkü evrendeki güzellik Allah'ın ayetlerindendir.

Sufilerin edebiyatla olan ilişkileri incelendiğinde özellikle Mevlana'nın Rubaileri ve diğer sufilerin şiirlerine bakıldığında ya da söz gelimi *Mantıkut Tayr* gibi hikayeleştirilmiş eserler ele alındığında; dilin metaforik ve mecazi olduğu görülmektedir. Tasavvuf geleneğinde insanın idrak seviyesinin tıpkı bulunduğu haller gibi çeşitlilik göstermesi ortaya konulan edebi eserlerinde çok anlamlı olarak ifade edilmesi gereğini doğurmuş, tabiri caizse ehil olan nasibi ve çapı nispetince estetik ve deruni anlamlar edinmiştir.⁴⁵ Bu çok anlamlılık Umberto Eco'nun ortaya koyduğu çifte okuma prensibi ile ifade edilebilir. Buna göre herhangi bir yapıt, algı düzeyine alıcıyı/okuyucuyu /izleyiciyi yerleştirmektedir. Bu anlamda yapıt kendi anlamıyla okuyucusuna bağlı ve sonsuz yoruma açık bir hale gelmekte hem gerçek hem mecaz manalar barındırmaktadır.⁴⁶ Bu içsel ve dışsal manalar eserlerin sonsuzluğu ifade etme çalışmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu anlamda sanat metafizik bir ifade alanı sunmaktadır.

⁴³ Eric Lee Ormsby, **İslam Düşüncesinde İlahi Adalet Sorunu [Teodise]**, Ç.Metin Özdemir, Ankara 2001, Kitabiyat, s. 15-16

⁴⁴ Metin Yasa, “**Güzellik Kanıtı ve Taşıdığı Felsefi Değer**”. Ekev Akademi Dergisi, Yıl, 8, Sayı, 18, 1-16, Erzurum Kültür ve Eğitim Vakfı Yayınevi, (2004)

⁴⁵ Metin Önal Mengüşoğlu, **Kur'an Tebliğinde Sanat ve Edebiyat**, 2005, s.178-179

⁴⁶ Umberto Eco; **Alımlama Göstergebilimi**, Düzlem Yayıncılık. İstanbul 1991. s. 23

Bu batını anlamlarla ilgili düşünceler sufilerin Kur'an tefsirlerine de yansımıştır. Nisa Suresi 78.Ayette *"Bu kavme ne oluyor ki hemen hiçbir sözü anlamıyorlar"* denilmektedir. Burada kavim olarak muhatap alınanların Arap olduklarını, dolayısıyla lafzın zahiri manasını anlamamalarının kastedilmediğini, ayetlerin batını manalarını anlamaktan uzak olduklarını vurgulamıştır. Yine Muhammed Suresi'nin 24.ayetinde *"Allah size zahir ve batın nimetlerini bolca ihsan etti"* buyurulmaktadır. Bu ayette insanlara verilen zahir ve batın nimetlerden bahsedilmektedir. Kur'anı Kerim'i nimetlerin en büyüğü olarak bu ayette kastedilenler arasında görülmekte ve Hazreti Peygamber'in *"Benim bildiğimi bilseydiniz az güler çok ağlardınız, döşekte karar kılmaz dağlara çıkardınız"*⁴⁷ hadisinde bahsettiği bilme eyleminde kastedilen ilmin zahiri bir ilim olmadığı üzerinde durulmaktadır.⁴⁸ Ehli tasavvuf İslam sanatında ortaya konan estetik ve güzellik anlayışının kaynağını Kur'an-ı Kerim olarak gören geleneksel yaklaşıma uyan bir kavrayışla, hakikatin manasını da içsel ve deruni olarak görmekte bu anlayışı da edebi ürünlerine yansıtmaktadırlar.

İnsan Allah'ın suretinde yaratılmış bir varlık olarak, yaratılmışların en şerefliisidir ve sanat gayesini güzeli aramak üzerine oturtmuştur.⁴⁹ Modern zamanlarda eskiye referansla ortaya konulan ve daha çok kabul gören bireyci sanat, yani sanat için icra edilen sanat, bu anlamda sufi sanat anlayışıyla bağdaşmayacaktır. Sufi sanat anlayışı sanatı, güzeli bulmak için ortaya koyar. Güzeli olan, Allah'ın iki eliyle şekil verdiği insan ve esasında eserin müessiri Allah'tır. Hal böyleyken insandaki güzelliklerin birleştiği Hazreti Peygamber, sufi sanat anlayışı için bir merkez halini almıştır. Özellikle İslam edebiyatı ve Müslüman şairlerin şiirleri incelendiğinde, Hazreti Peygamber'i konu edinen eserlerin ve naatların baskınlığı göze çarpmaktadır. Sufi düşüncenin İslam Sanatındaki izleri incelendiğinde sembollerin de önemli bir yeri olduğuyla karşılaşılacaktır. Daha önceki

⁴⁷ Tirmizî, Zühd 9, (2313); İbnu Mâce, Zühd 19, (4190).

⁴⁸ Süleyman Ateş, *"İşari Tefsir Okulu"*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1974, s.27-34

⁴⁹ Yasa, *Güzellik Kanıtı ve Taşındığı Felsefi Değer*, 2004, s.6

satırlarda belirtildiği üzere İslam Sanatının çok geniş bir alana yayılan etkisi İslam düşüncesinin kavramları profan ya da dini olarak ayırmamasıyla⁵⁰ da ilgilidir. Bu anlamda gerek mimari de gerek edebiyatta gerekse günlük işlerde kullandığımız eşyalarda izlerini bulduğumuz; İslam Sanatı'nda yer alan tevhid düşüncesi, bu eserlerin her biri için benzer hissiyatları uyandıracaktır. Tasavvuf düşüncesi de bu eserlerin, özellikle edebi eserlerin, her biri içinde özel bir dil alanı ortaya koymuştur. Bunun bir sebebi de sufilerin keşfe dair bilgilerini sadece ehlinin anlayabileceği bir yöntem oluşturma gayretidir. Sufi anlayışta sıklıkla ortaya konulan kabuk ve öz metaforu İslam sanatını şekillendiren yapılardan biri olmuştur.⁵¹ Sufi tecrübenin şahsiliği ve metafizik düzlemde sezgisel ve ruhsal alana ulaşan yönü, bu keşfin tam manasıyla ifadesini imkânsız kılmaktadır.⁵² Buna rağmen, hakikatin aksettirilmesi açısından bu dilin inşası, keşflerin sezdirilmesine odaklanmış, bu yönüyle şiire yaklaştı ve şiirsel bir ifade alanı oluşturmuştur.

Bir kavramın ya da hakikatin çıplak haliyle aktarılmasını bazen imkânsız bir durum olarak gören sufiler, sembollerle bu hakikate işaret ederler; bunun karşısında hakikatin ifadesi için kullanılan sembollerin insani bir kaynaktan geldiğinin kabul edilmesi gerekir. Bu sembollerin bizatihi hakikatin yerine geçmesi istenmez Farklı zamanlarda, farklı şekilde karşılaştığımız bu sembolizm; özü itibarıyla İslam Sanatının temel bir unsuru olan Tevhid düşüncesine aykırı olmayan ve ancak belirli bir düzeyde bilinç için anlaşılabilir bir dil sunmaktadır. Yine de dili öğrenmeye talip olanlar için bu anlatım biçimi, bir başlangıç kabul edilebilir. Böylesine özgün bir dil, sufi düşüncenin İslam Edebi Sanatları'na sağladığı kıymetli bir katkıdır.⁵³

Buraya kadar bahsedilen konular akla şu soruyu getirebilir? Tasavvuf bir yaşam biçimi midir? Yoksa tasavvuf bir düşünsel faaliyeti midir? Sufiler tasavvufu salt bir

⁵⁰ Nasr, **İslam Sanatı ve Maneviyatı**, 1992, s.7.

⁵¹ Hüseyin Nasr, **Modern Dünya'da Geleneksel İslam**, İnsan Yayınları, İstanbul 2012, s.20. 45

⁵² İbrahim Emiroğlu, **Sufi ve Dil**, İnsan Yay. İstanbul 2002, s. 123

⁵³ Nasr, **İslam Sanatı ve Maneviyatı**, 1992, s.9.

düşünsel faaliyet olarak görmemektedirler. Sufiler tasavvufu insana güzel olanı yaptırarak bir düşünsel faaliyet alanı olarak görmektedirler. Zira Tasavvuf eşyanın - estetik dahil- tüm bilgisinin sonuç itibarı ile eylemde karşılık bulmasını temel alan bir eğitim modeli önermekteydi. Bundan dolayı İbnü'l-Arabi'ye kadar olan ilk dönemde tasavvuf bir ahlak eğitimi olarak değerlendirilmiştir. İbnü'l-Arabi ile birlikte, tasavvuf düşüncesi kelam düşüncesine ve felsefe düşüncesinde aşına olunan ontoloji alanı ile ilgili değerlendirmeleriyle bir metafizik disiplin özelliğini almış ve üst bir ilim modeline dönüşmüştür. Kuşkusuz ilk dönem mutasavvıflarında yaradılış ve varoluş ile ilgili değerlendirmelere rastlamak mümkündür. Fakat İbnü'l-Arabi düşüncesi bu düşüncelerin sistemli ve detaylı olarak ele alındığı bir anlayış ortaya koymuştur⁵⁴

Tasavvuf, Allah'ın bu dünyada tecrübe edilebileceğini savunmaktadır. Allah, her yerde isim ve sıfatlarıyla vardır. O'nun cemâlinin tecellilerini, büyük yâ da küçük, uzak ya da yakın her eşyada ve her zaman müşahade etme olanağı vardır. Böyle bir düşünce, tevhid düşüncesi, tüm varoluşu Allah'a bağlamaktadır. Ayrıca Allah diğer hiçbir varlığa benzemez. Mutasavvıflar düşünce ve eserlerinde O'nun diğer varlıklara benzemediğini "tenzih" olarak gösterirler. Bu anlamda bir sufinin davranışı, eylemin tevhid ve tenzih prensiplerine uygun oluşu ile yani güzelliği ve tam oluşuyla değer kazanır.⁵⁵ Sanat içinde estetik değer aynı prensibi taşımaktadır. Cemal yani güzellik kelimesi köken olarak Cümle kökünden türemiştir. Bu anlamda bir şey kendindeyken güzeldir (Hasen). Cemale ulaşmanın yolu ise güzel olanın bütünlüğünü /anlamakta ifade etmekten geçmektedir. Allah'tan insana üflenen ruhun verdiği potansiyel, insana bu güzelliği hasende keşfetme ve Cemal'e ulaşmada kullanma kabiliyeti vermektedir.⁵⁶ Çünkü tasavvuf yolunun

⁵⁴ Hacı Bayram Başer, "Tasavvufun kimlik mücadelesinin bir tezahürü olarak sûfilerin 'Allah güzeldir, güzeli sever' Hadisi hakkındaki yorumları", İslam ve Sanat, Tebliğler Kitabı, Ensar Neşriyat, İstanbul 2015 S.473-490

⁵⁵ Ali Tenik, "Tasavvufî Perspektifte Nesnedeki Sanat ve Estetik Algısı ", İslam ve Sanat, Tebliğler Kitabı, Ensar Neşriyat, İstanbul 2015 S.494

⁵⁶ Başer, "Tasavvufun kimlik mücadelesinin bir tezahürü olarak sûfilerin 'Allah güzeldir, güzeli sever' Hadisi hakkındaki yorumları "İstanbul 2015, s. 482

yolcusu, Hayy olan Allah'ın insana hayat bahşetmesiyle ve en güzel şekilde yaratıldığının bilinci ile her konuda her şeyin en güzelini ortaya koyabileceği gerçeğini kavramıştır. Bu sebeple ortaya koyacağı eser, O'nun için Allah'a, yani hakiki olana, güzel olana yaklaşma vesilesi olacaktır.

Suret, yani eşyanın görünen, algılanan hali, Gazali düşüncesinde ikiye ayrılmıştır. Başer, bunu aktarırken Gazali'nin suretin zahir ve batın kısımlara ayrılabilceğini ve bu kısımların hüsn ve cemal kavramlarını yüklenebileceğini bildirmiştir.⁵⁷ Dışsal güzellik taktil duyular yardımıyla içsel güzellik ise basiretle idrak edilebilir. Gazali içsel güzelliği dışsal güzellikten üstün tutmuş ve bu üstünlüğün sebebi olarak içsel güzelliğin davranış güzelliği sağladığı fikrini de beyan etmiştir. Tüm bu bilgiler ışığında Gazali içsel bilginin en nihai olarak varacağı menzilin ve amacın Allah'ı bilmek olduğunu düşünmektedir. Terminoloji 'de Marifetullah⁵⁸ olarak ifade edilen bu bilgi diğer tüm bilgilerin üzerinde bir bilgidir. Allah " *Biz her şeyi bir ölçüye göre yaratmışızdır.*"⁵⁹ buyurmuştur. Tasavvuf ehli bu hakikatten hareketle eşyadaki estetik ve güzelliği keşfederek; görerek ve yaşayarak Allah'ı bulmak gayretindedir. Sufiler tüm yaratılmışın sesinden Allah'a varan bir yakarış bulur, eşyanın ve âlemin tüm renklerinde Allah'ın rengine boyanma arzusunu görürler. Bu yüzden sûfî sanatı, hem soyut hem somut anlamda güzelliklerin peşindedir. Soyut açıdan estetiği bir ilahi tezahür olarak değerlendirirken, somut açıdan eşyanın görünen dünyadaki temsilini ve tecrübesini en dolayimsız ve en güzel yolla yapma gayreti vardır. Zihin ve gönül birlikteliğini güzele odaklayan sufi, Tevhid ilkesi gereğince güzel, estetik ve sanat kavramlarını bir bütün olarak ortaya koyabilmekte, bu kavramlarla ilgili tüm değerlendirmelerinde aynı hakikati ifade edebilmektedir. Tasavvuf bu üç kavramla ilgili bir ayrıma gitmemekte sanatı estetik ve güzellikten ayrı düşünmemektedir.⁶⁰

⁵⁷ Başer, a.g.e, s.487

⁵⁸ Başer, a.g.e, s.488

⁵⁹ Kamer 54/49

⁶⁰ Tenik, "Tasavvufî Perspektifte Nesnedeki Sanat ve Estetik Algısı",2015, s.500-506

Sufi sanat düşüncesinde insan yaptığı sanatın sahibi değil icracısıdır. Eser, bireysel bir bilincin ürünü olmayıp kadim bilginin ortaya koyduğu ebedi arketipten yansıyanlardır. Bu anlamda İnsan küçük bir âlem olarak, âlem içinde âlem olarak, Allah'ın yani Mutlak Güzelin yansımasını sağlamaktadır. Sonuç olarak tasavvuf Allah'ı bilmeyi en büyük sanat olarak görmektedir. İnsan yaratılışına yönelik, insana yönelik bireyci eserler dahi bu kapsamdadır. Zira nefsini bilen Allah'ı bilir. Allah'ı bilense tüm varoluş ve hakikat hakkında ilahi bir kavrayış ve sezîşe ulaşır.



İKİNCİ BÖLÜM

2 TASAVVUF DÜŞÜNCESİ İLE SİNEMA’NIN İLİŞKİSİ

Bundan önceki iki bölümde İslam düşüncesinde sanat anlayışı, tasavvuf düşüncesi ve tasavvuf düşüncesinde sanatın estetik ve güzellik kavramları ışığında yeri ele alınmıştır. Bu giriş mahiyetinde olan iki kısımdan sonra tez çalışmasının temel sorusuna cevap bulmaya çalışacağımız tasavvuf düşüncesi ile sinemanın ilişkisi ve bu ilişkileri örneklendirebileceğimiz filmlerin değerlendirilmesi yer alacaktır.

2.1 Sinema Sanatı ve Tarihçesi

Sinema sözcüğü sinematograf adı verilen Fransız Lumere kardeşler tarafından icat edilen bir cihaz isminin kısalmasından gelmektedir. Sinematograf ismi Yunancada hareket ve yazıcı kelimelerinin birleşiminden gelir. Fotograf filmi üretimi yapan Lumere kardeşler bu cihazı geliştirdiklerinde cihazın bilimsel tarafını ön plana çıkarmışlardır. Görüntünün hareketi, temel olarak beynin bir yanılsamasından oluşmaktadır. Gözün retina tabakası üzerine düşen görüntü nesne ortadan kaybolduktan bir süre sonrasına kadar orada kalmaktadır. Bu sebeple bir hareketin fotoğraflanan görüntüleri ardı ardına gösterildiğinde zihinde hareket algısına yol açmaktadır. Lumere kardeşler sinematograf cihazını icad ettiklerinde saniyede 16 kare göstererek hareket algısını oluşturabilmişlerdir. Sinemanın ilk dönemi olarak kabul edilen sessiz sinema döneminde genel olarak bu yöntem kullanılmıştır. Daha sonraları sesli filme geçildiğinde hareket duygusunun kesintisiz olarak sağlanabilmesi için saniyede 24 kare gösteriminin gerekli olduğu kabul edilmiş ve cihaz bu özelliğe uygun olarak revize edilmiştir.⁶¹

⁶¹ Erdal,Mete “ Sinemanın Gelişim Aşamasında Eisenstein Sineması ve Potemkin Zırhlısı Filminin Göstergebilimsel Açidan Çözümlemesi “,Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Fakültesi, Kocaeli, 2010. S.14-19

Sinemanın teknik anlamda gelişimi kuşkusuz fotoğrafla ilişkilendirilebilir. Bu anlamda İbn-ül Heysem, optik ve ışığın kırılımı alanındaki çalışmalarıyla bu konunun öncülerinden biri olmuştur. Kitab-El Menazir adlı optik kitabı daha sonra 12.yüzyılda Cremona'lı Gerard (Gherardo) (1114-1187) tarafından *Opticae Thesaurus Alhazeni (İbn-i Heysem'in Optik Hazinesi)* başlığı altında Latince'ye çevrilmiş ve Batı dünyasını 600 yıl boyu etkilemiştir. İtalyan araştırmacıların özellikle Da Vinci'nin temel tasarımlarını ve kaidelerini belirlediği karanlık kutu çalışmalarını gerçekleştirirken bu eserden faydalandığı düşünülmektedir.⁶²

Sinema'nın teknik anlamda ortaya çıkma olanağı Lumiere kardeşlerin sinematograf cihazı ile gerçekleşse de 1877 ve 1880 yılları arasında bir atın devingen hareketlerini görüntülemeyi başaran Edward Mubridge; sinemasal anlamda ilk kayıtları gerçekleştirmiştir. Kuşkusuz bu yeni teknoloji ve sonrasında sanat olacak bu büyüğü fener, dönemsel olarak çeşitli öncüller görmüş ve sınıflamalara dâhil edilmiştir. Örneğin başlangıç döneminde sinemanın bir sanat olup olmadığı konusu sıklıkla tartışılmıştır. Bu sessiz filmler dönemi kurgusal anlamda ilk ürünlerini vermeye birkaç yıl sonra ulaşmıştır. 1903 yılında *Edwin S.Porter'in The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu)* adlı yapıtı bu anlamdaki ilk eser olmuştur.⁶³ Sinemanın ilk dönemine ait ilk filmler genelde bir dakikalık yapıtlar olarak ortaya çıkarken; işin içine önce hikâyenin, sonra sesin ve nihai olarak ta montajın girmesi sinema ürünlerini aynı zamanda geniş kitlelere ulaştırabilen, propaganda sağlanabilen bir endüstri haline getirmiştir. Diğer sanat dallarından farklı olarak sinemanın çok hızlı bir şekilde gelişim göstermesi, kuvvetli bir şekilde modern tekniklere ve teknolojik ilkelere bağlı gerçekleşmiştir. Sesli filmlerin başladığı 1920'li yıllardan sonra gelişen sinema endüstrisi, sesin ve dilin kullanılmasıyla

⁶² Topdemir, Hüseyin Gazi, "Işğın Yayılımının Niteliğı Konusunda Üç Önemli Adım: İbnü'l-Heysem Kemalüddin el-Farisi, Takiyüddin b. Maruf" Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Sayı 1.2, Cilt 38, Ankara, 1998, s.381-403

⁶³ Mete Erdal, "Sinemanın Gelişim Aşamasında Eisenstein Sineması Ve Potemkin Zırhlısı Filminin Göstergebilimsel Açdan Çözümlemesi ", s.19-29

kimliksel açıdan da özelleşme alanı bulmuştur. Bu sayede ayakta kalan Avrupa sinemasına öncülük eden Fransız Sinemasıdır.⁶⁴ Buna karşın endüstriyi oluşturan esas şirketlerin kahir ekseriyetini bu dönem olduğu gibi o dönemde Amerikan şirketleri oluşturmaktadır. İkinci dünya savaşı sonrasında gerileyen endüstri, modern haline ve anlayışına 1970 sonrasında Amerikan Film Endüstrisini temsil eden Hollywood'un egemenliğinde ulaşmıştır.

Sinema kendinden önce gelen tüm sanat dallarından farklı ve bir yerde bütünleyici olarak, işitsel ve görsel tüm unsurları bünyesinde toplayan, hikâye ve drama unsurlarını ön plana çıkaran ve bu anlamda ebedi yaratıcılıktan da beslenen bir sanat halini almıştır. Görüntünün beyaz perde üzerinde ortaya koyduğu bu yeni gerçeklik formu, tıpkı rüyalarda olduğu gibi algı ve hayal dünyası için yeni olanaklar oluşturmuştur. Bu anlamda platonun mağara metaforundaki insanla özdeşleştirilen seyirci, sinemada diğerlerinde olmayan bir gerçeklik duygusu ile karşılaşmıştır. Perdeden yansıtılan gerçeklik, ilk yıllarında olabildiğine gerçeğin yansıtılması olarak ele alındığından sanat olmadığı konusunda eleştirilere tabi tutulmuştur⁶⁵. Buna karşın, zaman içinde ortaya çıkan gelişmeler ve sinemaya insanların getirdiği yeni yaklaşımlar, sinemayı gerçeğin ve hayalin yeniden inşa edilebileceği bir alana; kendine özgü bir dili (göstergebilim) olan bir anlatı alanına çevirmiştir.

2.2 Tasavvuf ve Sinemada Zaman

Sufi düşüncenin, sanatı bir arayış olarak ele aldığını; bu arayışta nihai çabanın Allah'a ulaşmak olduğunu daha önceki bölümde ele almıştık. Bu bakımdan sinema, kendisinden önce gelen tüm sanat dallarına ait birikimi toplayabilmesi ve sunduğu

⁶⁴ Erdal "Sinemanın Gelişim Aşamasında Eisenstein Sineması Ve Potemkin Zırhlısı Filminin Göstergebilimsel Açidan Çözümlemesi", s.19-21

⁶⁵ Nuyan, Elif, "Eisenstein Ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 2010, s.13-17

dolaylımsız gerçeklik alanı ile aşkın olana ulaşma konusunda, insanı içsel olan alana davet etmektedir. Tasavvuf ilmi taktik duyuların ve Allah'ın kozmik evrene yerleştirdiği algısal kuralları anlamamıza yarayan pozitif düşüncenin üstüne, kalbi olanı, yani metafizik olanı tecrübe edebilmemizin disiplinini sağlamaktadır. Bu hal ilmi olma hali, gerçeklik ve zaman algısı ile ilgili bir üst bakışı beraberinde getirmektedir. Ünlü yönetmen Tarkovsky gerçek sanatın bir çaba olduğunu ve bu çabanın gerçeğe ulaşma çabası olduğunu söylemiştir. Tarkovskye gerçek her zaman güzeldir ve bu uğraşıdaki estetik kategori aynı zamanda etik kategoriye erişmektedir demiştir.⁶⁶

Sinema gerçeklik ve zaman algısı açısından sufi tecrübenin ve idrak duygusunun yansıtılabileceği, daha dikkatli bir ifade ile söylersek sezdirilebileceği bir alan sunmaktadır. Bu çalışmanın konusu da esasında bu alanların altının çizilmesi ve örneklendirilmesine dayanmaktadır. Bu bölümde öncelikli olarak tasavvuf düşüncesinin zaman kavramına bakışı, daha sonra sinema sanatında zamanın biçimlenişi ele alınacaktır.

2.2.1 Tasavvufta Zaman

Herakleitos aynı nehirde iki kez yıkanılmaz derken tüm mevcudatın an be an değişim içinde olduğunu anlatmak istemiştir.⁶⁷ Allah (c.c) Rahman Suresi 29. ayetinde; *“O her an yaratma halindedir”* buyurmaktadır. Evrende olan bu değişim hali, bu hareket, zaman kavramının esasını teşkil etmektedir. Bugün modern fizik, zamanı ölçülebilir bir kavram olarak görürken; zamanı oluşturan unsuru, uzay zaman ilişkisi üzerinden temellendirmekte ve zamanın var oluşun bir boyutu olarak ele almaktadır. Zamanı bir boyut olarak değerlendirmek Einstein'ın izafiyet teoremine dayanmaktadır. Buna göre

⁶⁶ Nuyan, “Eisenstein Ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe, s.60

⁶⁷ Cengiz Temuçin Aslıtürk, *Sinemada Diyalektik Kurgu*, Beykent Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018,s 18

söz gelimi bir insanın boyu genişliği ve derinliği ile beraber zamanda kapladığı bir uzunluk da vardır. İnsan uzay içinde yukarı, aşağı, sağa ve sola hareket kabiliyetine sahiptir.⁶⁸ Fakat zaman boyutunda hareket tek yönlü ve ileridir. Einstein bu noktadan hareketle zamanda belirleyici olan unsurun hız olduğu paradoksunu ortaya koymuştur. İkizler paradoksu denen bu teoride ışık hızının %99'u kadar hızlı bir uzay aracı inşa edilip iki ikiz kardeşten biri bu araçla gönderilir ve diğer kardeş dünyada kalırsa ikisi için farklı zamanlar yaşanacak ve uzaya giden kardeş bir yolculuk yapıp dünyaya döndüğünde; dünyadaki kardeşini kendinden daha çok yaşlanmış görebilecektir.

Zamanın bu göreceli hali, fiziksel açıdan olduğu kadar felsefi açıdan da irdelenmiştir. Hakman bu noktada Bergson örneğini vermiştir. Bergson fiziğin zamanı uzay kavramı ile ilişkilendirmesi ve bir varlık boyutu olarak ele almasının zamanı lineer olarak kabul etmeye yol açtığını söylemiş ve 'an' a dikkat çekmiştir. Bergson bunu melodi örneği ile açıklamıştır. Teoriye göre bir melodiyi dinlerken müziğin ritminin notaları yavaş yavaş kaybettirir ve zaman bir akış halini alır. Bellek zamanın ve uzayın üstünde kendi anını yaşamaktadır. Bu metafizik yaklaşım sufi düşüncesinde daha sonra örneklerinde göreceğimiz şekilde benzer noktalar taşımaktadır.⁶⁹

Zamanla ilgili felsefe ve bilimsel düşüncenin tanımlarının çeşitli şekillerde ortaya çıktığı gözükmemektedir. Buna karşın bu tanımlamaların iki ana düşünceyi yansıttığı söylenebilir. Fizikçiler zamanı soyut bir kavram olsa da lineer ve algılanabilir olarak değerlendirmekte ve ontolojik açıdan doğanın bir unsuru, varoluşun bir boyutu olarak tarif etmektedirler. Felsefeciler ise zamanı algılar yardımıyla olayları birlikte görme yöntemi olarak tarif etmişlerdir. Buna göre zaman bilinçten, yani algılamalardan bağımsız değildir. Örneğin Hegel zamanı her türlü kavramın ve gerçekliğin onaylanma yeri olarak

⁶⁸ Albert Einstein, **İzafiyet Teorisi**, Ç.Gülen Aktaş, Say Yayınları, İstanbul 2001, s.51.

⁶⁹ Can,Hakman, **Sinemada Zaman Kavramı Ve Hiroshima Mon Amour Filminin Zaman Kavramı Açısından Analizi**, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Ana Bilim Dalı, Kocaeli,2008. s.11-15

ele almış ve zamanı salt bir dış gerçeklik olarak belirtmiştir. Buna göre insan bilinci zamanı tanımlayabilir fakat tam olarak idrak edemez.⁷⁰

Kur'an-ı Kerimde zaman kavramının farklı kelimelerle ve birçok yerde geçtiği bilinmektedir. Kur'an-ı Kerim zaman kavramını insana göre oluşturmakta ve kâinata dair örneklerini zaman içinde vermektedir. Âlemin yaradılışını konu alan Araf Suresi'ndeki ayette “*Şüphesiz ki Rabbiniz, gökleri ve yeri altı günde yaratan, sonra Arş'a istivâ eden, geceyi, durmadan kendisini kovalayan gündüze bürüyüp örten; güneşi, ayı ve yıldızları emrine boyun eğmiş durumda yaratan Allah'tır*”⁷¹ buyurulmaktadır. Bu ayette geçen “yevm” kelimesi yaygın olarak gün için kullanılsa da müfessirler bu mananın günümüzde anladığımızdan farklı bir “günü”; yani zamanı ifade edebileceği hususunda görüşler belirtmişlerdir.⁷² Yine Furkan Suresi'nde “*Gökleri, yeri ve bu ikisi arasında bulunanları altı günde yaratan, sonra arşa istivâ eden O'dur. O Rahmândır. O'nu bilen birine (yine kendisine) sor.*”⁷³ ayeti yaradılışın belli merhaleler ile gerçekleştirildiğine dair kanaat oluşturmuştur. Tüm bunlarla birlikte âlemin yaradılışında ifade edilen bu zamansal kavramlar, tüm bu nizam ve ahengin oluşmasının belirli bir sıra ile gerçekleştiğine dair inceliğin sezdirilmesidir. Kur'an-ı Kerim'de zamanın her varoluş için aynı olmadığına dair işaretler içeren ayetlerde vardır. Örneğin Mearic Suresinde: “*... bir zaman devresinde ki miktarı elli bin sene tutar.*”⁷⁴ buyurulmaktadır. Allah katındaki zaman, dünyaya ait olan zaman ölçülerinden farklıdır. Kur'ân ayetlerinde geçen “bir gün” azlığı, “bin yıl” ise çokluğu anlatmak maksadındadır. Bunlar kesin bir değer ifade etmekten ziyade, aradaki farkın büyüklüğünü anlatmaya yönelik olarak seçilmiş olmalıdır.⁷⁵ Bu anlamda sabit bir zaman kavramından uzak bir anlayıştan bahsedilebilir.

⁷⁰ Hakman, a.g.e. s.16-21

⁷¹ Araf Suresi 7/54

⁷² Tekin, Yürektürk, “**Tasavvufta Vakt Kavramı**”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2010, S.22-23

⁷³ Furkan Suresi 25/59

⁷⁴ Mearic Suresi 70/4

⁷⁵ Yürektürk, a.g.e S.24

Yukarıda verilen örnekler, bizi bir açıdan zamanın insan için bir ölçü olarak var edildiği sonucuna ulaştırmaktadır. Her şey, varlığı kendinden olmayan tüm yaratılmışlar, bir akış içindedir ve tüm fani olan bir son bulacaktır. Bu yüzden insan nefsinin hakikati ile yüzleştiği bu hayatta vaktinin kıymetini bilmeli ve iyi değerlendirmelidir.

Zaman kavramı çeşitli farklı kelimelerle ifade imkânı bulmuştur. Bunlardan biri de “vakt” kelimesidir ve kökeni mikat kelimesine dayanır. Mikat kelimesi “herhangi bir oluş için belli olan evreyi ifade etmektedir. Bu tanım vaktin aynı zamanda mekân boyutu ve oluş yönü olduğunu göstermektedir. Vakt kavramı klasik dönemde, mutasavvıfların en çok kullandığı kavramlardandır. Sûfiler, oldukları halleri anlatırken vakt kavramına başvurmuşlardır Kuşeyrî ve Hücvirî, ıstılahatlarını aktarırken, eserlerine vakt kavramıyla başlamışlardır.⁷⁶

Kuşeyri bu ıstılahında vakti özel kullanılan bir kavram olarak değerlendirmiştir. Buna göre vakt düşünülen bir şeyin meydana gelmesi başka bir deyişle kesin bir hadiseye bağlı olmasıdır. Bu kesin hadise düşünülen bir şey için vakt’i oluşturmaktadır. Bunu bir örnek ile anlatan Kuşeyri aybaşında geleceğim denildiğinde gelme olayının olması düşünülen şey, aybaşının ise kesin gelecek olan hadise olduğunu vurgulamıştır. Yine aynı ıstılahında vakti iki zaman arasındaki süre olarak tanımlamıştır (Geçmiş ve gelecek).⁷⁷ Bu değerlendirmelerin tamamında vaktin sınırlanmış bir noktaya, ana işaret ettiği düşünülmektedir. Zira tüm oluşların ve fiillerin, tüm keşflerin meydana geldiği ya da ortaya çıktığı anlar, vakte işaret etmektedir. Bazen bu çok kısa iki zaman aralığını işaret edebileceği gibi bazen çok uzun zaman aralıklarını da işaret edebilir.

İlk dönemlerde sufiler İbn’ül-Vakt kavramını ortaya koymuşlardır. İbn’ül-Vakt Arapça vaktin oğlu demektir. Tasavvufta geçmiş ve gelecek endişesinden kurtulmuş,

⁷⁶ Yürektürk,,”**Tasavvufta Vakt Kavramı**”, 2010, s.18-30

⁷⁷ Abdülkerim Kuşeyri, Kuşeyri Risalesi, Ç. Dilaver Selvi, Semerkand Yayınları,İstanbul 2009,s.111

şimdiki ânı yaşayan sufi'ye İbnu'l-Vakt denir.⁷⁸ Buna göre sahip olunan yegâne şey bu andır. Ve insan, bu anın hakkını vererek bu anını, yani şimdiki zamanını; dünün hüznü ve yarının endişesi içinde heba etmeden yaşamalıdır. Zira bu hüznü ve endişe, talibi Allah'tan gafil duruma düşürebilir, menzilinden uzaklaştırabilir. Kuşeyri yine vakt ile ilgili ıstılahında sufilerin bazen kendi iradeleri dışında Allah (c.c)'nin kendilerini içinde bulundukları hal olarak tanımladıklarını belirtmiştir. Bu düşünce sufinin kendi ihtiyarı dışında kaderden gelen hükme teslimiyetini ifade etmektedir.⁷⁹ Sufi'nin anı yaşaması muradından kasıt elbette ki Allah ile olabilmesi içindir. Yoksa burada kastedilen anı yaşamanın nefsanî hazlar ve hevesler peşinde koşmak olmadığı çok açıktır. Ayrıca bu anda olma hali, yaşamın temel gerekliliklerinden uzaklaşmayı da ifade etmemektedir. Zira Müslüman içinde olduğu zamanın gereği olarak çalışmak, ailevi ve toplumsal sorumluluklarını yerine getirmek, neyi ne için yaptığını bilmek⁸⁰ ve Halk ile olmak durumundadır. Nakşibendi tarikatında *halvet der encümen* olarak ifade edilen Halk içinde Hak ile olmak sözü bu gerçeğe işaret etmektedir.

İbn-ül Vakt olan Sufi hal ilmiyle manevî durumunu tecrübe eder. O irade ve tercihlerin ötesine ulaşmış kendini Allah'ın zaman ile var edeceği oluştan bırakmıştır. İlk dönemin büyük sufilerinden Cüneyd-i Bağdadi tasavvufun vakitleri muhafaza etmek olduğunu söylemiştir.⁸¹ Anların biriktirilmesi, bir çeşit zaman koleksiyonculuğu, anların birleştirilmesine atfedilen önemdir.⁸²

Kelabazi konu ile ilgili olarak rıza kavramına değinmiştir. Talib, dünün hüznü ve bugünün endişesi içinde anı unutmamalı, Allah'tan gafil olmamalıdır. Allah'tan gafil

⁷⁸ Ethem, Cebecioğlu, "Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü", Anka Yayınları, İstanbul 2005. s.128

⁷⁹ Kuşeyri, *Kuşeyri Risalesi*, 2009, s.112

⁸⁰ Bu durum ibadetler için de geçerlidir. Ilgazlı Nakşbendî Şeyhi Ahmed Abduşoğlu'nun 1971'de kaleme aldığı "Şaşkınlık Sineması" adlı risalesi ibadetteki bilinçli olma hali ve ismi açısından dikkate değerdir.

⁸¹ Ebûbekir Muhammed b. Kelâbâzî, *et-Taarruf (Doğuş Devrinde Tasavvuf)*, çev.: Süleyman Uludağ, İstanbul, 1992, S.130- 135.

⁸² Konu ile ilgili olarak Tarkovsky'nin "Mühürlenmiş Zamanlar" kavramı da dikkate değerdir ve sinema ve zaman konusunda değinilecektir.

olmama hali yani Sufi'nin Allah ile murakabe halinde olması (karşılıklı gözetleme) vaktin yaşanmasına bağlıdır. Razi sahip olunan tek şeyin hayat (an, şimdiki zaman) olduğu üzerinde durmuş ve Allah'ın asra yemin ettiğini hatırlatmıştır.⁸³ Dikkat edilirse Razi'nin dile getirdiği bu murakebe hali, yani Allah ile olma hali, ilahi olanın aşkın sevgisine ve güzelliğine meyleden sanatın, deruni idrak davasında olan İslam Sanatının da nihai amacıdır. Yukarıda Bergson'un bir müzik eseri üzerinden ifade ettiği o pür, o safi an, yani uzayın ve zamanın kaybolduğu hareketin ve mekânın ortadan kalktığı⁸⁴ o süreler, metafizik tecrübeyi ve bilgiyi temeline alan tasavvuf düşüncesinde de mevcuttur. Bir sonraki bölümde araştıracağımız “*Sinema Zamanı*” kavramı; bu anların ardı ardına ve farklılaştırılmış bir akışı ile gösterilmiştir. Bu sanat, anların toplanabilmesine olanak sağlarken; zahiri düzlemde tecrübe edilmesine yönelik olanaklar sunabilir mi? Bu soruyu araştırmadan önce İbn'ül-Vakt kavramının daha sonra Ebu'l-Vakt kavramı ile nasıl tamamlandığından, yani zamanın sahip olduğu ademin nasıl zamana sahip olan ademe dönüştüğünden bahsetmek gerekir. İbn'ül-Vakt ile ilgili olarak Hayali'nin beyyiti şiirsel bir açıklama sunmaktadır.⁸⁵

*“Harabat ehline düzâh azabın anma ey zâhid
Ki bunlar ibn-i vakt olmuş gam-ı ferdâyı bilmezler.”*

Diğer taraftan Mevlana'nın dizeleri bizlere başka bir hakikati göstermektedir.⁸⁶

*“Sâfî, Celâl sâhibinin nûruna gark olmuştur.
O, kimsenin oğlu değildir; bilakis o,
Vakitten de hâlden de kurtulmuştur.
Sâfî, doğmayan ve doğrulmayan nûra gark olmuştur.
Doğmayan ve doğrulmayan ise Allah'tır.
Eğer diriysen böyle bir aşkı araştırsın,
Yoksa çeşitli vakitlerin kulu olursun.”*

⁸³ Yürektürk, “*Tasavvufta Vakt Kavramı*”, 2010, S.24-25

⁸⁴ Hakman, “*Sinemada Zaman Kavramı Ve Hiroshima Mon Amour Filminin Zaman Kavramı Açısından Analizi*”, 2008 s.16-21

⁸⁵ Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, 2005, s.129

⁸⁶ Yürektürk, “*Tasavvufta Vakt Kavramı*”, 2010, s.74

Mevlana bu beyitlerinde, sufinin yüce mertebeye ulaştığında, yani safi hale geldiğinde, halden de makamdan da kurtulduğunu söylemiştir. Buradan çıkarılacak sonuç, bu makamdaki sufinin, kendini vakt ve halden kurtarıp O'na kavuşmasıdır. Yani İbn'ül-Vakt, Ebu'l-Vakt'e dönüşmüştür. Adem (a.s) cennetten, yani safi vakt halinden, sürekli murakabeden ayrılıp yeryüzüne inmiştir. Bu hubut Havva ile kendi gerçekliklerinin farkına vardıklarında başlamış, böylece zamana dâhil olmuşlar ve İbn-ül Vakt olarak yeryüzüne inmişlerdir. Hazreti Peygamber (s.a.v) ise Mirac ile zamanın tüm kuşatıcılığı ve tek yönlülüğünü kırmış, çok kısa süre içinde çok uzun yollar almış, O'na eşyanın hakikati Cennet ve Cehennem gösterilmiş, başka bir zaman içinde yaşamış tüm peygamberlerle buluşup onlara imamlık etmiş ve Cebrail (a.s) bir yerden sonra durduğu halde o devam etmiş ve Allah ile görüşmüştür. Dolayısıyla Ebul Vakt kavramının ilk ve en gerçek sahibi Hazreti Peygamber'dir. Çünkü o zaman ve halden arındırılarak yine Allah'ın kudret eliyle Allah'a ulaştırılmıştır.

İbnü'l-Arabi düşüncesinde de zaman ve vakt kavramları ile ilgili önemli açıklamalarla karşılaşmaktadır. İbnü'l-Arabî, vakt kavramının, zamanın yaradılan her şeye bakan yönü olduğunu⁸⁷ söylemektedir ve herhangi bir şeyin varlığı için vakti şart görmektedir. Dolayısıyla insan için gerçeklik içinde bulunduğu vakte dairdir. Allah için ise zaman; ezeliyet-ebediyet bağlamında düşünülebilir. Sufi Allah'ın sonsuz zamanındaki gerçekliğini 'an' da keşfedebilir. İbnü'l-Arabi ani hazır olarak adlandırdığı zaman dilimini iki yokluk arasında olan, kişinin vakti olarak tanımlamaktadır.⁸⁸ Burada iki yokluktan kastettiği geçmiş ve gelecektir. Dilimize bir deyim olarak yerleşmiş olan hal-i hazır kavramında ise sufinin, ani hazırda bulunduğu hal ifade edilmektedir. Şeyhi ekber geçmiş ve gelecek kavramlarını hayali, yani tasavvura dayalı olarak görürken, ilahi tecellilerin gerçekleştiği halin hali hazır olduğunu ve bu tecellilerin ani hazırda gerçekleştiğini bildirir.

⁸⁷ Osman Nuri Küçük, “Zaman Düşüncesinin Tasavvufi Açılımı”, Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, IX, Ankara 2002, s.225-231

⁸⁸ Yürektürk, “Tasavvufta Vakt Kavramı”, 2010, s.74

Bir diğerk bahsettiğı zaman çeşidi ise an-ı daimdir. Buna göre zamana atfedilen geçmiş ve gelecek sınırlamalar izafidir. Allah için sınırdan bahsedilemez. Allah için başlangıçtan sona tüm zaman an gibi yekparedir; değışmez ve ölçölmez. Zamanın bu hali Allah'ın sonsuz ve kesintisiz tecellisine işaret eder. Tüm an ve zamanla ilgili yaptığı sınıflamalarda bir olur. Şeyhi ekber bu sebeple an-ı daime *aslüzzaman* denildiğini belirtmiştir.⁸⁹

Burada akla zaman ile ilgili kullanılan bir kavram da gelmektedir. Zaman kelimesi gelecek, geçmiş, dün, bugün, yıl gibi parçalar için kullanılabilir ve bu sınırlı alanları karşılarken; Dehr kelimesi bütünüyle ezelden ebede tüm zamanı tek parça ifade etmek için kullanılmıştır.⁹⁰Bu kesintisiz alanın genel kabulde lineer ilerlediğı varsayılırken; bazı teorilerde, örneğın paralel evrenler teorisinde olduğu gibi, çeşitli zamanlardan bahsedilebilmektedir. Bu konuya tasavvuf düşüncesi ve sinema sanatının zaman anlayışı ile ilgili benzerlikler başlığında tekrar dönmeden önce şunu da belirtmek gerekir ki, kader düşüncesinde dile getirilen öncelik sonralık meselesinde de zaman belirleyici bir pozisyondadır.⁹¹Çalışmada sıklıkla değineceğımız an ve an-ı daim ile ilgili Cebecioğlu şöyle bir değerlendirme yapmıştır:

*“An zamanın taksim edilemeyen en küçük parçası demektir. Sufilere göre mevhum ve mücerret bir meşhumdur. Cenab-ı Hakk'ın zuhurundan dolayı anlaşılır. Ancak bu, zaman ve mekân kavramının dışındadır. Çünkü O, zamandan münezzehtir. Vahdetin sırrına tam olarak ulaşan sufiler "an-ı daim"i yaşarlar. Onlar İbnü'l-vakttir, yani vakti en iyi şekilde, Allah'ın razı olacağı şekilde değerlendirirler.”*⁹²

İbnü'l-Arabi düşüncesinde ortaya çıkan, bu kısımda değinilecek son kavram ise “*Emsallerin Yenilenmesi*” kavramıdır. Buna göre, Allah'ın Muhyi, Halik gibi isimleri

⁸⁹ Yürektürk, a.g.e, s. 56

⁹⁰ Küçük, a.g.e. S 226

⁹¹ Çoğu insan, kader ile ilgili “Kötülük neden var, neden kötülük yazılmış?” gibi sorular sorabilmektedir. Burada zamanın lineer akışının ve öncelik-sonralık ilişkisinin yaradılana ait olduğunu unutmamak gerekir. Allah için bir şeyin olması, bunu dilemesi demektir. Tüm ihtimallerin, tüm tercihlerin yaratılması içinde aynı dilek ve “kün” emri yeterlidir. Bu kavrayış bu soruları geçersiz kılmaktadır, zira insan kendisine verilen akıl ve bilinç ile iyiyi ve kötüyü tercih etme konusunda serbesttir ve bundan sorumludur. Zira Kur'an'ı Kerim de şöyle buyurulmaktadır. “Kim zerre miktarı hayır yapmışsa onu (karşılığını) görür. Kim de zerre miktarı şer işlemişse onu (karşılığını) görür.” Zilzal 99/7-8

⁹² Cebecioğlu, “*Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*”, 2005, s.23

gereği varlıklar vücut bulurken Kahhar ve Mümit gibi isimlerin gereği olarak varlıklar yok olmaktadır. Bu sebeple esasında bu varlık ve yokluk hadisesi sürekli olarak birbirini takip etmekte ve insan bilincinde varoluşun sürekliliği hissi uyandırmaktadır. Oysa Arabi, Herakletios'un nehir örneğinde olduğu gibi, aynı tecellinin tekrarına imkân görmemektedir.⁹³ Daimi varlık Allah'a aittir. Bu son önermeden hareketle belki de şu söylenebilir: Sufinin vakti, tekrarı olmayan ve hal-i hazırın bir daha yaşanmayacağı anlardır. Özü itibari ile Allah'a ait tecellilerin ve ilahi idrakin keşfi de bu benzersiz anlarda yaşanmaktadır. Bunun için arifler sufiyi İbn-ül Vakt olarak tasavvur etmiş Mevlana gibi büyük mutasavvıflar da bu derecenin ötesinde Ebul Vakt olunabileceğine; yani zaman ve halin ötesine geçilebileceğine işaret etmişlerdir. Sinema sanatı bu anlamda kendi içsel zamanının sağladığı olanaklar ölçüsünde an'a, yani hale, halin bilgisini sezdirmeye müsait bir alan olabilecek özellikler taşımaktadır.

2.2.2 Sinemasal Zaman

Çok net bir şekilde sinemada zaman kavramının gerçek hayattan ve diğer sanat dallarından farklılık arz ettiği görülebilir. Sinemada zaman akışı doğrusal değildir. Sinemada geçmiş zamana dönülebilir ya da ileri zamana gidilebilir ve bu zaman geçişleri ile ilgili temel bir kural söz konusu değildir. Sinema bu manada tamamen kendi zamanını oluşturmuştur denilebilir. Bu öznel zaman, sinemanın kendi zamanı özelinden bir zaman tahakkümüne sahip olmasını da beraberinde getirir. Sinema fotoğraf karelerinin montaj aracılığıyla yeniden inşasını içerir. Bu durum zaman içinde ortaya çıkan bir kavramdır. Sinemanın erken dönemlerinde eşit uzunluktaki fotoğrafların birbirine eklenmesi, anlık görüntülerin olduğu gibi aktarılması esasına dayanmaktadır. Bu anlamda sinemanın sanat niteliği taşıması, sinema zamanının ve imgenin yeniden yorumlanmasıyla elde edilecektir. Sinemanın bu ilk dönemi ile ilgili düşünceler akla ilk etapta Eizestein'i getirmektedir.

⁹³ Yürektürk, "Tasavvufta Vakt Kavramı", 2010, s.55-65

Eisenstein, yalnızca sinemacı olarak değil sinema teorisine katkılarıyla da öncül sinemacılardan sayılmaktadır. Eisenstein'a sinema sanatını bilim ve deneye dayandırmakta yapmış olduğu çalışmalarında ideolojik olarak Marksist olmasının da etkileri gözlemlenmektedir. Bu anlamda kuram eylem ilişkisini öğretme ile tamamlamakta ve kendi senaryosunu yazdığı eserleri çekmektedir. Sanatta ölçü birimi olarak çekiciliğin konulabileceği gibi kati ve diyalektik görüşleri ortaya çıkmıştır. Kendisine Leonardo Da Vinci'ye benzetmiş ve tıpkı ilk çağlardaki gibi bilginin sanatla bir üst birleşmesi arayışı içinde olmuştur.⁹⁴ Sinemayı da bu birlikteliği sağlayacak bir alan olarak görmüştür.

Eizensteinin sinema kuramı için önemli katkılarından biri de kurgu ya da başka bir ifade ile montajı kavramsallaştırmasında yatmaktadır. Bu bölüme konu olacak sinema zamanının ortaya çıkışında çok önemli bir aşama olan montaj; sinema sanatını eş zamanlı bir görüntü aktarımından bambaşka yerlere götürmeyi başarmıştır.⁹⁵ Ona göre kurgunun temel amacı filmin bütünlüğünü oluşturarak film dilinin, görsel bir dilin oluşumunu sağlamaktır. Bunu temellendirirken hiyerogliften esinlendiğini açıklıkla dile getirmektedir. Çünkü hiyeroglif yazıda tek başına farklı anlamlar ifade eden görsellerin art arda sıralanması, onların adeta çarpımı anlamına gelmekte ve ikisiyle ilişik başka bir kavramı anlamamıza yardımcı olmaktadır.⁹⁶ Bu yaklaşım sinema zamanı diye bahsedebileceğimiz kavram içinde söz konusu edilebilecektir.

Sinema'da kurgunun, yani görüntülerin ardı ardına gelmesini bilimsel bir çaba ve kurala dayalı bir argüman olarak ortaya koyan Eizenstein; kuşkusuz bu dilin oluşumu yönünde katkılar sağlamıştır. Buna karşın sinema zamanı olarak ifade edebileceğimiz ve sufizm ile ilişkilendirdiğimiz anlayışın, yani zaman imgesinin kavranabilmesi açısından Kant, Bergson ve Deleuze'nin fikirlerinin incelenmesi gerekmektedir.

⁹⁴ Nuyan, "Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe", s. 10-17

⁹⁵ Nuyan, a.g.e. 2010. s.28-39

⁹⁶ Nuyan, "Eisenstein Ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe", s.22

Zaman anlayışı ile ilgili temellendirmelerden bir önceki bölümde bahsetmiştik. Kant zamanın mutlaklığı üzerine görüşleriyle bir düşünce biçimi ortaya koymuştur. Kant'a göre zaman hareketlerimiz ya da sıralanma ile tanımlanamayan; zihinsel bir kavrayışla ortaya koyabileceğimiz bir oluşa işaret etmektedir.⁹⁷ Zaman-bir ihtimal-bu günkü ilk manada anladığımız şekliyle, bir uydurma ve yanılsamadan ibarettir. Zamanı sayılarla ifade etmemiz, bunu parçalara bölmemiz, geçmiş ve gelecek ile ilgili tahayyüllerimiz, bir yanılsama olabilir mi? Bunlar bir yanılsama olsa bile zamanın kendisi bir yanılsama değildir. Hatta parçalara ayırdığımız bu gerçekliğin hayatımıza ne kadar muktedir olduğunu görmemiz de gerekmektedir. Oluşlara göre yerimiz, zaman algımızı oluşturmaktadır.

Sinema zamanı ile ilgili Deleuze'nin temellendirmeleri oldukça değerlidir. Modern sinemayı en önemli olgulardan biri olarak gören Deleuze, sinemanın özgürleştirici yönüne işaret ederek sinemanın imgeyi insanın düzenleyici ve sınırlayıcı perspektifinden kurtardığını söylemektedir.⁹⁸ Bu anlamda sinema insanın doğal olmayan bu yeni görme yetisiyle ilgili düşünmesine olanak sağlayacaktır. Felsefe, kavramları mantıksal süreçlerle açıklamaktadır. Sinema ise bu dolayimli anlatımın ötesine geçerek görsel yöntemi benimser. Bu sayede düşünce kavramlaştırılmadan sinema aracılığıyla sunulur. İnsan doğal olmayan sinemasal hareket ve görme yoluyla dolaysız bir şekilde düşünce ile buluşmaktadır. Sinema insana yeni bir düşünme, içkin olana dair yeni bir görme gücü kazandırmıştır. Sinemasal görüşün, insanı eşyanın nasıl görüldüğü ile ilgili bir görüşe yönlendirdiğini, bu anlamda bu görüşe dair duyguların direk olarak verildiği söylenebilir.⁹⁹ Deleuze sinemanın sadece dramadan oluşmadığını belirtmiştir. Sinema düşüncesi felsefeye de yeni bir işlerlik kazandırmıştır. Sinema görme biçimimizi

⁹⁷ Deleuze, Gilles, "Kant Üzerine Dört Ders", çev. Ulus Baker, Öteki Yayınları, 2006 Ankara, s.20

⁹⁸ Serttek, Gül Esin, "Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi", Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Felsefe Ana Bilim Dalı, Ankara 2013 s.34-35

⁹⁹ Ebru Belgin Yetişkin, "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, No. 40, İstanbul 2011, s. 123-141

kısıtlardan kurtararak felsefe kuramını imge ve göstergeler üzerinden tekrar şekillendirmeyi gerekli kılmıştır.¹⁰⁰

Zaman kavramı eski zamanlardan beri hareket ile ilişkilendirilmiştir. Sinema zamanı farklı bir tanımlama içine iterken aynı zamanda hareketle ilgili düşünceyi de değiştirmiştir. Sinemada hareketin kendisi sunulmaktadır. İnsan gözü hareketi nesnel ve başlangıç noktasına göre tanımlarken sinemadaki hareket tamamen rabitasızdır. Başka bir deyişle sinema hareketin kendisini göstermekte ve hareket bir imgeye dönüşmektedir. Hareketi anlamak için hareketin safi hali üzerine kavram geliştirmek gerekecektir ki bu kavram başlangıç noktası referans alınarak tarif edilen hareketten farklı bir hareketi ifade etmelidir.¹⁰¹ Böyle bir hareket asla gerçekten gözlemlenemez. Buna karşın tüm zaman algımız bu hareketlerin toplamından oluşmaktadır. Kamera imgeleri sabit noktaya göre temellendirmese dahi kendisi hareket eder ve bu hareket bize hareket-imgenin etkisini gösterir. Zaman algımız nesnel bir şekilde konumlandırılmıştır. Gelecek ve geçmiş duygusu, algılarımızın yanlı yönlendirmesiyle ortaya çıkar ve zamanı hareketle ilişkilendiririz. Zaman hareketin çeşitli oluşlarını bir bütün içinde birleştirdiğimiz ve şuanda topladığımız biz çizgi yanılsaması oluşturur.¹⁰²

İnsanın görme eylemi her zaman sinematografik algıya yakındır. Zihin, birçok uyaranın fotoğrafını çekmekte ve oluşturduğu algısal montajla kendi gerçekliğini oluşturmaktadır. Buna karşın sinematografik algı, zihinsel algıdan daha derin olabilmektedir. Sinema; hareket kavramını yeniden şekillendirmesi açısından doğal algıdan daha derinlikli bir algı ortaya koymaktadır. Sinemanın bir düşünce imgesi sunabilmesi, felsefik açıdan hareket kavramını temellendirebilmesi, düşünsel bir yöne işaret eder.¹⁰³

¹⁰⁰ Serttek, “**Deleuze’ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi**“,2013.s 61-74

¹⁰¹ Colebrook, Claire, **Gilles Deleuze**, Ç. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2009, s.50-52

¹⁰² Colebrook, a.g.e 2009,s.52-54

¹⁰³ Serttek, “**Deleuze’ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi**”,2013.s 39

Sinemada merkezi bir görüş ya da algı biçimi yoktur. Kameranın mutlak olmayan konumlandırması sinemanın fenomenolojiye uzaklaştığı alanı oluşturur. Buna göre sinema somutun ötesinde soyut olanı yine öznel algısıyla ortaya koyar. Sinemasal hareket imgelerin devaranyken; zaman imgeler arası hareketin ard arda gelmesi ile anlam kazanır. Sinemadaki montaj algı, eylem ve duygulanım imgelerinin toplamıdır. Her filmde bu imgelerden birini baskındır. Sinemadaki farklı çekim teknikleri de bu imgelere işaret eder. Buna göre uzak çekim algı imgesini göstermektedir. Orta çekim eylem imgesinin karşılığıken yakın çekim duygulanım imgesidir.¹⁰⁴

Buraya kadar ortaya konulan düşüncelerden sinemanın hareket-imesini zaman imgesine dönüştürerek film yapım sürecini bir felsefi alan haline getirdiğini söyleyebiliriz. Deleuze deneyimlediğimiz zamanı iki kısım olarak düşünür. Bir yanda tarihin ya da geçmişin bize aktardığı kişisel algımızın dışında kalan anı, diğer yanda ilk adımlarımız, gözlerimizin gördüğü edimimizlerin toplamı olan kendi kişisel zamanımız vardır. Buna karşın Deleuze kişisel zamanımızda yer alan tek bir anının bile zamanı yeniden biçimlendirebileceğini savunmaktadır. Buna göre kurgusal bir karakterin günlük yaşantısı içinde söz gelimi okul yıllarındaki bir anısıyla birleştirilen hikâyesi bir kesinti oluşturabilecektir.¹⁰⁵ Bir anı gerçekken ve ayrıca şimdi hatırlanıp var olabiliyorken, algısal şimdimizi kesintiye uğratabilir. Bu zihinsel zaman kronolojisini (sekansı) ikiye ayırmaktadır.

Sinema görüşü algılarımızın düzenlemiş olduğu yeknesak bakış açısından özgürleşmeye olanak sağlamaktadır. Zaman artık liner değildir ve tekilleşmiştir. Zaman homojenleşmiş ve kendi kişisel süremiz içinde değerlendirilmeye başlamıştır. Kurgu bize zamanın bütününe oluşturan farklı ritimleri gösterir. Bergson sinemasal zaman açısından Deleuze'ye yakınlık göstermektedir.¹⁰⁶ Bergson insanın zamanı içinde yaşattığını söylemiştir. İnsanın zamanın içinde olduğu algısı yerine zamanı insanın içine

¹⁰⁴ Deleuze, **Kant Üzerine Dört Ders**, Ç. Ulus Baker, Öteki Yayınları, İstanbul 2009 s.29-30

¹⁰⁵ Serttek, a.g.e. 2013.s 48

¹⁰⁶ Colebrook, **Gilles Deleuze**,2009,s.47

yerleştirmiştir. Geçmiş zaman kaybolup gitmez ve insanın içinde yaşamaya devam eder. Zaman içseldir ve geçmiş ve gelecek kavramları içsel tecrübelerin sıralanmasından ibarettir. Evrende her şeyin sürekli olarak yenilenmesi ve şimdiki an dahi her şeyin değişmesi söz konusudur. Bergsona göre hiçbir zaman yitip gitmez hafızamızda yer edinir. Tüm kozmos bir devingenlikler alanıdır ve zamanın zihnimizin hareketle ilgili kaydettiği görüntüleri sıralamasından ibarettir.¹⁰⁷

Bergsoncu zaman anlayışı eş zamanlı bir zaman anlayışını ortaya koymaktadır. Bu anlayış tüm kurgusal hikyelerde karşımıza çıkmakta ve anlatım olanaklarını zenginleştirmektedir. Farklı zamanlarda çekilen ve bu zaman fakı aksettirilen filmler izleyicinin kendi dünyasında daha kısa bir zaman içinde bir sekans oluşturmakta ve bu sinemasal zaman, bu biçim sonucunda ortaya çıkmaktadır. Dn, bugün ve yarın i içe geçer ve sınırlar ortadan kalkar.¹⁰⁸ Bu hareketin i içe geçmesinden kaynaklanmaktadır. Sinemasal hareket sinemasal zaman imgesini oluşturmakta ve tersine bir durum ortaya koyarak, zamanı hareketin boyunduruğundan kurtarıp, hareketi zamana bağlamaktadır

İnsanlık tarihi açısından yeni olan sinema pratiği düşünsel anlamda bir kurama ihtiyaç duymuştur. Modern zamanın insan algısını ve metafizik düzlemini yerinden sarsan kapitalizm, şiddet ve merhametsizlikle örülü düzeni görsel işitsel imajla ilişkisinde bir arayış ortaya çıkar mıştır. İnsan sinemanın ortaya koyduğu yeni düşünsel pratikle, yani hareket ve zaman imgesi ile adeta kendi zamanını tesis etmiş gibidir. Bu büyülü fener, bu düşsel alan elbette birçok açıdan modern insanın psikoza ve dünyaya kendi varoluşunu ittiği kr kuyulara salınan bir ip gibi gelmiştir. Deleuze modern insanın dünyaya karşı kaybettiği inancını tesis etmesinden sinemanın çok önemli işlevleri olduğunu düşünmektedir.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Bergson, Henri, **Zaman ve zgr İstenç**, Cogito: Aylık Düşünce Dergisi, Sayı 11,Yapı Kredi Yayınları, Ankara, 1997. s 7-15.

¹⁰⁸ Serttek, “**Deleuze’n Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi**”,2013.s 62

¹⁰⁹ Yetişkin, “**Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'n Sinema Yaklaşımına Giriş**”, 2011, s.132

2.2.3 Tasavvufteki An ve Sinema'daki Zaman-İmge'nin Benzerlikleri

Daha önceki bölümde tasavvuf ve sinema sanatında zaman kavramının düşünsel olarak nasıl karşılık bulduğunu izah etmeye çalıştık. Tasavvuf düşüncesi özellikle İbn'ül Vakt ve Ebul Vakt kavramlarıyla sufinin vaktiyle olan ilişkisini; önce vakte ait olma, vaktin çocuğu olma, sonra da vakte sahip olma, vaktin babası olma şeklinde ortaya koymuştur. Sufi'nin vakti, yani an-ı çok kıymetlidir. Bu manada gelecek ve geçmiş ile çok ilgilenmez. Ne geçmişin hüznü, ne de geleceğin kaygısı şimdinin yaşanmasından O'nu alıkoyamaz. Zira şimdinin yaşanması, yani anın tefekkürü; sufiyi, Allah, âlem ve kendi hakikati ile ilgili deruni bilgiye ulaştıracaktır. Sufi düşüncesi zamanı ölçülebilir ve parçalara ayrılır kabul ederken zamanın bu yönünün ubudiyetle ilgili olduğunu ortaya koymaktadır. Zamanın ilahi yönü, yani Allah'a bakan yönü ise ölçülemezdir. Zira Allah için geçmiş ve gelecek kavramları beşeri algının ötesindedir. Ezeliyet ve ebediyet bir sıfat olarak vardır. O'nun bilinmesi için Allah'ın ebediyeti ve ezeliyetinden bahsederiz. Allah mutlak hakikat ve güzellik olarak Evvel ve Ahir'dir.

İbnü'l-Arabi zaman ile ilgili değerlendirmelerinde hal vurgusu yapmıştır. Hal kavramı sufi literatürde oldukça kullanılan bir kavramdır. Kuşeyri risalesinde hal kavramını izah ederken halin bir kasıt, amel ya da çaba olmaksızın kalbe gelen mana olduğunu söylemiştir. Bu gelen mana (hissiyat) sevinç, şevk, korku ya da heyecan olabilir.¹¹⁰ Kuşeyri hallerin gelip geçici durumlar olabileceği gibi kalıcı ve devamlı olabileceğine de işaret etmiştir. Kuşeyri Ebu Ali Dekkak'tan nakil ile Hazreti Peygamber'in sürekli yükselme içinde olduğunu, bu sebeple yeni haline nazaran bir perde olarak gördüğü eski haline gün içinde yetmiş kere istiğfar ettiğini belirtmiştir.¹¹¹ İşte Hazreti Peygamber Efendimiz'deki bu halin gerçekleştiği anlar hali hazırları oluşturmaktadır. Sufinin bir hal üzere olduğu şimdiki zaman an-ı hazırdır. O'nun o

¹¹⁰ Kuşeyri, **Kuşeyri Risalesi**, 2009, s.112.

¹¹¹ Kuşeyri, a.g.e, s.113

şimdiki zamanındaki haline ise hal-i hazır demiştir. Sufi vaktinin tekrarının olmayacağını bilincinde hali hazırına sahip olmakta ve “an” içinde ilahi idraklere ve keşflere varacağına inanmaktadır. Tasavvuf ehlinin vakte, yani “an”a atfettiği bu önem; zaman algısının ilahi yönünün tek parça oluşuyla ilgilidir. Bergson’un görüşleri, zamanı akıp giden liner yönden betimlememiş, zamanı insanın kişisel deneyimlerinin, anılarının sıralanması ve bu sıralamanın insan bilincindeki karşılığı olarak görmüştür.¹¹² Dolayısıyla zaman insana ait, insanın içinde biçimlenen bir özellik ortaya koymaktadır. Bu düşünceleri sinema sanatında ele alan Deleuze’de sinema sanatının temel olarak zaman kavramına bir yenilik getirdiğini vurgulamıştır. Deleuze geleneksel olarak harekete bağlanan zaman kavramının sinematografik göstergelerde değiştiğini, sinemanın gösterdiğinin bizatihi hareket olduğunu belirtmiştir.¹¹³ Bu anlamda zaman bir hareket unsuru olmaktan çıkmış, aksine hareket sinematografide temellendirdiği zaman-imgesine nazaran bir varlık alanı bulmuştur.

Dikkat edilirse zamanın tekilliği ve insanın içinde yaşanması düşüncesi sufi düşüncesinde belirtilmiş hal-i hazır ile kavramsal olarak örtüşmektedir. Sufinin zaman algısı da hal-i hazrının art arda gelmesi ile temellenmektedir. Sufi için zaman geçmiş ve geçmiş duygusuyla tasavvur edilebilen gelecek kavramlarının ötesinde bir kavramdır. Sufi bunları ubudiyet alanının bir unsuru olarak görüp, bu unsurların gerekliliğini kabul ederken; hakikatte esas olanın vakti olduğunu bilmektedir. Aşkın olana, ilahi olana dair tüm keşflerin, hal-i hazırda tecelli edeceğinin bilinciyle; hal-i hazrın ehemmiyetinin farkındadır. Tamda bu noktada, zaman imgesi, sufi terminolojideki hal-i hazıra yaklaşmaktadır. Sinema sanatı biçimsel olarak hallerin (oluşların) sıralandığı bir alandır. Sinema, bu halleri geçmiş-gelecek sıralı çizgisine bağımlı kalmaksızın gösterebilmektedir. Söz gelimi farklı zamanlarda çekilen görüntüler ayrı sıralarla gösterilebilmektedir. Bu açıdan insan bilinci ile benzerlik gösteren sinematografik algı, insana tahsis edilen duyuşal gözlem gücünü taklit etmekte

¹¹² Sofuoğlu Hikmet,” **Bergson ve Sinema**”, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Cilt 3, Sayı 3, Konya 2004, s. 66-74.

hatta merkezi olmama ve birden fazla bakış açısı ortaya koyabilme açısından bu gücün üstünde bir algı alanı oluşturmaktadır. Bu algı alanı esasında insanda mevcut olan tahayyül alanına benzemektedir. İnsanın fiziksel açıdan ancak tahayyül seviyesinde gözleyebileceği görüntüler, sinema tekniğiyle, bedeni gözün ve kulağın önüne getirilebilmektedir.¹¹⁴ Bu görüş biçimi, yani insan tahayyülünün bir şekilde ifade alanı bulması imgeyi, mimesisten uzaklaştırmakta ve zaman-imgesi olarak bu temsiliyeti İslam Sanatının tevhid ilkesi ile reddettiği alandan kurtarmaktadır.¹¹⁵ O halde sinemada göz ve görünen nedir? Bu soruya birçok açıdan yaklaşılabilir fakat tahayyülün perdeye yansıtılabilmesi noktasında şunu söyleyebiliriz: Sinema açısından göz, yani görme biçimi, bir anlamda insani gözün sınırlamalarından kurtulabilmekte ve tahayyül gözü olan kalbi imkânlarla kavuşabilmektedir. Bu kalbi görüş, bu zamanı tekilleştiren, zamanı oluşturma ve hale göre sıralayan hayalin taklidi, bir hayal içinde hayal alanı oluşturmakta ve bu alanda aşkın (ilahi) olanın arayışına olanak sağlayabilmektedir. Zira hayatın temsilliyetine ve hayalin bedenlen, yani görsel ve işitsel olarak, tecrübe edilebilmesine olanak sağlayan bu yeni zaman kavrayışı, sufinin idraken (tecrübeyi olarak) bildiği hal-i hazırda benzerlik göstermektedir.

İnsanın sahip olduğu bilincin de zaman içinde anlam bulduğunu söylemek gerekir. Bilincimize ait olan zaman, duygusal dalgalanmalarımızda söz gelimi korku ve ümitli hallerimizde, havf ve recamızda, sıkıldığımızda ya da coşkunluğumuzda, yani kabz ve bast hallerimizde farklı algıya yol açar. Kozmos, Allah'ın varoluşa koyduğu kurallarla ölçülebilir bir haldeyken; bilincimize ait olanın ölçümü farklılık gösterebilecektir. Zamanın ubudiyete bakan yönü, ferdi olarak her bir âdemin bilincinde yeni bir anlam kazanmakta ve izafiyet göstermektedir. Kozmos zamanı, homojen ve ölçülebilirken bilincimizde ortaya çıkan zaman başka türlü şekillenmektedir. Bergson bu ölçüsüzlüğün içsel anlamda ad değiştirdiğini ve tarif edilemez bir hal aldığını söylerken¹¹⁶ esasında

¹¹⁴ Sinema'nın insan gözünün göremediği ayrıntıları gösterebilmesi ve sinemada kameranın nitel gücü ile ilgili Rus Yönetmen Dziga Vertov'un bir filmi üzerinden temellendirdiği Sine Göz (Kinoglas Kinopravda) kuramı dikkate değerdir.

¹¹⁶ Hikmet Sofuoğlu, "**Bergson ve Sinema**", Selçuk İletişim, 2004, s.74-75

fiziksel alanın ötesinde metafizik alana girmektedir. Süre diye adlandırdığı bu ferdi tecrübeye göre değişen algıda yer alan zaman kavramı için hal-i hazırın olduğu an-ı hazır demek mümkün olabilir mi?

Zaman duygusunun insanda ortaya çıkardığı zanlar, fiziksel dünya ile bağımızı oluşturan ubudiyyete ait gerçekleri oluşturur. Güneşin ve ayın bir düzen içindeki hareketi¹¹⁷, gölge boyunun değişimini, tüm bunları bilincimizin görünenler âlemindeki durumunu belirlemekte kullanır, algılarımızı zamana bağlı bir ilerleme için ölçülebilir hale getirmeye çalışırız. Bu sayede varlık oluşun önüne geçer. Bu dünyanın ubudiyyet penceresindeki hakikatinin ifadesidir. Tasavvuf düşüncesi, ilahi ve aşkın olanın, mutlak hakiki ve güzel olanın bilgisine ve bu bilgini idrakine ilahi bir zamanda varacağını bilmektedir. Bu sebeple sufi vaktin oğlu olarak değerlendirilmiştir. Bu halde sufi, bilincini ilahi zamanın keşif denizine bir balık gibi bırakmaktadır. O keşif denizinin içinde envai çeşit şahanelikleri ve türlü hakikatleri yaşamaktadır. Buna karşın belki de deryanın uçsuz bucaksız kıyılarından ve gökyüzünden bihaberdir. Daha sonra gelen mutasavvıflarda, ilahi bilginin keşfine varan bu bilincin, ya da belki daha doğru bir ifade ile tezkiye ve tasfiyesine ulaşmış nefislerin, vakte sahip olacaklarını dillendirmişlerdir. Böylece vakt denizinde keşif halinde olan balıklar, o denizi keşfeden kuşlara dönüşmüştür.

Zaman insanın kendi hal ve tecrübesi ile şekillenmektedir. Adem (a.s)’den kıyamete kadar olan zaman algısı insanidir ve ubudiyyetimize aittir. Allah bir şeyin olmasını dilediğinde “ol” demesi yeterlidir.¹¹⁸ İnsan kendisine bahşedilen hayatta, cüzzi iradesi ile seçimler yapmakta ve bu seçimleri sonucunda hayat çizgisinde ilerlemektedir. Hatta insanlara ait bu seçimler diğer insanların hayatlarına da etki edebilecektir. Edward N Lorenz kaos teorisini ortaya koyarken bir verideki küçük bir değişikliğin muazzam sonuçlar doğurabileceğini iddia etmiştir. Bu teorisini somutlaştırmak istediğinde amazon

¹¹⁷ Yasin 36/38-40

¹¹⁸ Nahl 16/40

ormanlarında kanat çırpıp bir kelebeğin Amerika’da bir kasırgaya yol açabileceğini ve bu kasırganın dünyanın yarısını dolaşabileceğini söylemiştir.¹¹⁹ Bu uç örnek *Kelebek Etkisi* adı ile bilinmektedir ve *Kaos* teorisinin temel örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Allah Kadiri mutlaklıdır. Onun bilgisi dışında bir yaprak dahi dalından düşmeyecektir.¹²⁰ Tüm varoluş kaostan uzak bir düzen ve intizam içindedir. Bu Kur’an-ı Kerim’in bize bildirdiği hakikattir. Peki, gerçekte Edward Lorenz’in bir kelebeğin çıkarabileceği türde bir rüzgârı hesaba dâhil etmemesi¹²¹ sonucu ortaya çıkan farklılığın kaynağı nedir? Bu teoriyi konu ile ilişkilendiren ve bu kısımda değinmemize sebep olan durum bu noktada yatmaktadır. İnsan bilincinin sonsuz ve hesaplanamaz gördüğü bu değişkenler, matematiksel açıdan sonsuzu ifade eden bu kombinasyonlar, beşeri bir akılla bir belirsizlik alanı, bir tahmin edilemezlik oluşturmaktadır. Buna karşın Allah’ın nezdinde bilinmez yoktur. Allah Alim’dir ve Latif-ul Habirdir.¹²² Kullarından yarattıklarından haberdardır. Tüm bu değişkenlerin ve sonuçların bilgisine ve bunları yaratma gücüne sahiptir. İnsanların tercihleri ve olası tüm diğer tercihler başka sonuçlar doğurabilir ve başka zamanlar oluşmasına sebep olabilir. Şüphesiz burada zamandan kastedilen tüm insanların algılarda beliren ortak zamandır.

Stephan Hawking önemli bir makalesinde Eistain’ın izafiyet teoremini açıklarken zamanda seyahat etmenin mümkünlüğü üzerine düşünmüştür. Fiziksel açıdan temellendirdiği bu düşüncesinde ışık hızının üzerine çıkması durumunda zamanda seyahat edilebileceği düşüncesini vurgulamış, fakat çizgisel olarak değerlendirdiği zamanda, bu hareketin sadece ileri yönlü ve tek taraflı gerçekleştirilebileceğini dillendirmiştir.¹²³ Bir açıdan tüm tercihlerimiz ortak bir zaman ve yaşanmışlık

¹¹⁹ Lorenz, Edward:” **The Essence Of Chaos**”, United Kingdom, UCL Press, 1995, s.32-37

¹²⁰ Enam 6/59

¹²¹ Bu kuramı ilk olarak Edward N. Lorenz adlı bir bilim insanı (meteorolog), bilgisayarında hava durumlarıyla ilgili hesaplar yaparken ortaya çıkmıştır. Hesapta kullandığı bir değeri ondalık sistemde üç basamak yuvarlayarak hesaplamıştır. Bu hesaplama gerçek hesaplama ile muazzam bir fark ortaya çıkarmıştır.

¹²² Mülk 67/14

¹²³ Bkz “Stephan Hawking, **“How to build a time machine”**

<http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1269288/STEPHEN-HAWKING-How-build-time-machine.html> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

oluşturmakta, bu hal sürekli bir değişim içinde yer almaktadır. Öte yandan bilincimizde gelecek olarak konumladığımız olası ve henüz gerçekleşmemiş tercihlerimiz ve takdir edilecek olanlar bize birden fazla zaman ihtimalini düşündürmektedir. Teorik olarak zamanı bilincimizde yer alan oluşlar olarak tanımladığımızda karşılaşılabileceğimiz farklı haller sayısında farklı zaman olacaktır. Bu tercihleri ve takdirleri en başa götürdüğümüzde biraz önce ifade ettiğimiz üzere matematiksel açıdan sonsuz diye ifade edebileceğimiz hal ve zaman ortaya çıkabilecektir. Bunların bilgisi Alim ve Latif-ul Habir olan Allah için kolaydır. Bunları gerçekleştirmek O'nun için ol demek ile olur. Allah Kadir-i Mutlak olarak bunları yaratmaya gücü yetendir ve sufinin ilahi tecellilerini keşfettiği her an da yaratma halindedir.¹²⁴ Bizim çizgisel olarak gördüğümüz, algıladığımız, bilincimizde ortaya çıkan, bizim için ubudiyet makamında olan bir zamandır. Allah'ın zamanında bu öncelik sonralıktan bahsetmek; ancak yine kulluk penceremizdeki kendi bilincimizin bir sonucu olabilir. İlahi olana, aşkın olana ulaşmanın yolu Bergson'un musiki örneğinde verdiği ve süre dediği; Deleuze'nin sinema sanatında zaman-imge dediği; sufilerinde hal diliyle an-ı hazırdaki hal-i hazır diye tanımladıkları o emsalsiz “an”larda mümkündür. Sinema sanatı bu “an”ları fiziksel algılarımızla tecrübe edebileceğimiz bir formasyonda sunmakta; tabiri caizse tahayyülümüzü görünür kılmaktadır. Ayşe Şasa üç kavramın sinemada karşılık bulması halinde, kameranın ve bu görüşün hakikate bir pencere oluşturabileceğini düşünmektedir.¹²⁵ Bu kavramlar, tüm sanatın ve güzelliğin çıkış noktası olan ilham, bu ilham ile an'da yakalanacak keşifler ve nihayetinde ulaşılacak kavrayış ve fetihlerdir.

Peki sinema sanatının zaman-imge ile kazandığı bu özellik, tahayyülümüzü, hayal gücü ile bilincimize özel şekillendirdiğimiz tekil zamanlarımızı görünebilir kıldığında nasıl bir gerçeklik düzlemi oluşturmaktadır? Bu aşkın tecrübenin, Allah (c.c)'nin kendi

¹²⁴ Rahman 55/29

¹²⁵ Şasa, Ayşe, “Yeşilçam Günlüğü” Küre Yayınları, İstanbul 2010, s. 87- 88.

küçük ölümümüzde bize yaşattığı bir lütfâ, yani rüyalarımıza; rüyalarımızdaki oluşa oldukça benzediği düşünülmektedir.

2.3 Tasavvuf ve Sinema’da Hayal ve Rüya Kavramları

Rüya kavramı nöroloji, psikoloji ve doğâl olarak teoloji alanlarının ilgilendiği çok farklı ve geniş kapsamı olan bir kavramı ifade etmektedir. Köken olarak Arapça olan Rüya kelimesi uykuda bir şey görmek manasını taşımaktadır.¹²⁶ Türk dil kurumu sözlüğü rüya ile ilgili üç tanım yapmıştır.¹²⁷ Bu tanımların ilki gerçek manasıyla düş olarak verilmiştir. Diğer iki manası ise oldukça ilgi çekici bir durum oluşturmaktadır. Rüya 2.manada olması mümkün olmayan bir durum olarak tanımlanırken 3.manada olması beklenen istenen bir durum olarak aktarılmıştır. 2. ve 3. manadaki bu karşıtlık kullanımda da karşımıza çıkmakta, rüya kelimesi iki manada kullanılmaktadır. Bu haliyle rüya aynadaki bir akis gibi hem var hem yok hükmündedir.

Rüya uykuda görülen bir şey olarak tanımlanması bilimsel açıdan uyku ile ilgili araştırılmasına vesile olmuştur. Yapılan çalışmalar uykunun ekseriyetle REM (Rapid Eye Moving) döneminde görüldüğünü ortaya koymuştur. Uykuya ait bu dönemin insanın biyolojik açıdan metabolizmasının en yavaş çalıştığı dönemidir. İnsanın ortalama olarak ömrünün üçte biri kadarını uykuda geçirdiği düşünülürse aslında her insanın sürekli olarak tecrübe ettiği bir haldir.¹²⁸ Bazı hastalıklar sonucunda gördüğü rüyayı hatırlamayan insanlar haricinde hemen herkes rüyalarla ilgili genel bir kanı ve tecrübeye sahiptir. Sufiler, talibin yolculuğunda içinde bulunduğu hallerin anlaşılması açısından rüyaya büyük önem atfetmişlerdir. Onlar için rüya kişinin beden kafesinden çıkıp hakikat ile ilgili keşifler

¹²⁶ Akod, Bülent, “ **Rüya Tecrübesinin Psikolojik Ve Dini Temelleri**”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ve Din Bilimleri Bölümü Din Psikolojisi Anabilim Dalı, Akara 2005.s.5

¹²⁷ www.tdk.gov.tr (Son Erişim Tarihi: Temmuz 2018)

¹²⁸ Akod,a.g.e. s.10

yapabileceği bir alanı temsil etmektedir. Fakat rüyaların yorumlanması sadece ehlinin işidir. Bu sebeple rüyaya değil rü'yete bak denilmiştir. Rüyetten kastedilen görme, Allah'ın tecellilerini görebilmektir. Bu görüş ise ancak kalbi göz ile gerçekleşebilir.¹²⁹

2.3.1 Kur'an-ı Kerim'de Rüya

Kur'an-ı Kerim'de bir ilahi sanatın neşesi olarak aktarılan olaylar, zaman ya da herhangi bir kronoloji gözetilmeksizin kalbe hitap edecek şekilde ve doğrudan ifade edilmektedir. Geçmiş döneme ait bazı hadiseler ve peygamberlerin hayatlarına dair kıssalar Kur'an-ı Kerim'de çokça anlatılmıştır. Kur'an-ı Kerim'de rüya kavramı düşünüldüğünde akla ilk gelen peygamberlerin rüyaları olmaktadır.¹³⁰ Bu rüyalardan akla ilk gelenler Hazreti Muhammed, Hazreti İbrahim ve Hazreti Yusuf'un rüyalarıdır.

Hazreti İbrahim'in gördüğü rüya ve kurban meselesi Saffat Suresi 101-113. ayetler arasında anlatılmaktadır. Hazreti İbrahim bir oğlu olduğunda O'nu Allah'a kurban edeceğini adamıştır. Bu ahdi ona rüyasında hatırlatılmıştır. Kurban edilen oğlun İshak (a.s) ya da İsmail (a.s) olduğuna dair çeşitli rivayetler vardır. Bu konu bu çalışmanın özel olarak ilgilendiği bir alan değildir ve Hz. İshak ya da Hz. İsmail olması manayı değiştirmeyecektir. Kur'an-ı Kerim bir isim zikretmemiştir, burada önemli olan isimden öte yaşanan hadisedeki kulluk ve idraktır. Bununla birlikte özellikle Hz. İsmail'in büyük çocuk olması gibi gerekçeler ve İslam âlimlerinin bu yöndeki kanaatleri de kanaatimizi kurban edilen (Zebih) çocuğun Hz.İsmail olduğu yönüne yöneltmektedir.

Hz. İbrahim rüyasında oğlunu kurban ettiğini görmüştür. Sonra bu rüya üç defa tekrarlandığında rüyasının sıdk bir rüya olduğuna kanaat etmiş ve durumu Hz. İsmail'e

¹²⁹ Cebecioğlu, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, 2005,s.220

¹³⁰ Güven, M. Yusuf, Belbağı, Osman Fatih, **"Hakikat Penceresi Mi? Hayal Perdesi Mi? Rüya."** Gül Yurdu Yayınları, İzmir 2006. s.3

açmıştır. Hz. İsmail Hz İbrahim’e “*Babacığım emrolunduğun şeyi yap, inşallah beni sabredenlerden bulursun*”¹³¹ demiştir. İbrahim (a.s) emri yerine getirecekken Cebrail (a.s) İsmail’e bedel bir koç ile gelmiş ve bu eylemini yapmaması emrolunmuştur. Bugün bu kutlu hadisenin hatırasını yaşadığımız kurban bayramlarında defalarca hatırladığımız bu hadise esasen bir çok metafor ve deruni yön taşımaktadır. Bu başlı başına incelenmesi gereken bir konu iken bu çalışmada bu hadisenin Rüya ile ilgili olan kısmına odaklanılmıştır. Hz İbrahim baş melek Hz. Cebrail’in kendisine Vahiy getirdiği bir büyük Elçi iken neden bu hadiseyi rüyasında görmüştür? Neden direk Vahy ile bu emir hatırlatılmamış ve rüyada gösterilmiştir. Bu konu ile ilgili çeşitli görüşler dile getirilmiştir. Emir hem baba hem de oğul için uygulanması çok zor bir emirdir. Bu sebeple öncelikli olarak Hz. İbrahim’in bu duruma alıştırılması istenmiş olabilir. İkinci gerekçe ise peygamberlerin rüyalarının sıdk (doğru) olmasıdır. Peygamberlerin rüyaları diğer insanların rüyalarından farklıdır ve vahyin bir cüzünü oluşturmaktadır. Bu görüşler doğrudur, bu görüşlere ilaveten şunu eklemek gerekir. Hz. İbrahim vermiş olduğu sözün gereğini rüya gerçekliği içinde üç kez tekrarlamıştır. Yani rüyasında üç defa bu emri yerine getirmiş ve bu sayede görünenler dünyasında da bu işi yapmaya kani olmuştur. Hz. İsmail ise Allah’ın O’na bahsettiği hilm ile babasının rüyasında kurban olmayı tereddütsüz kabul etmiştir. Hz. İbrahim babası Azer’in kendi elleriyle yaptığı putları kırmış bundan seneler sonra dünyaya ait en çok sevgi beslediği biricik oğlunu canını yine o put kıran elleriyle boğazlamak üzeredir. Rüya gerçekliğinde tecrübe ettiği ve üçüncü rüyadan sonra içselleştirdiği bu tevhid duygusu nihayet Hz. İsmail boynunu kayaya uzattığında kemale ermiştir.

“Her ikisi de teslim olup, onu alını üzerine yatırınca: Ey İbrahim! Rüyaı gerçekteştirdin. Biz iyileri böyle mükâfatlandırırız. Bu, gerçekten, çok açık bir imtihandır, diye seslendik. Biz, oğluna bedel ona büyük bir kurban verdik. Geriden

¹³¹ Saffat 37/102

gelecekler arasında ona (iyi bir nam) bıraktık: İbrahim'e selam! dedik. Biz iyileri böyle mükâfatlandırırız. Çünkü o, bizim mümin kullarımızdandır.”¹³²

Ayetlerinde ifade edildiği gibi İbrahim (a.s) rüyasında,rüya gerçekliğinde yaptığı eylemi gerçekte yapmak üzere iken Allah (c.c) rüyanı gerçekleştirdin diye buyurarak İsmail'e bedel bir kurban göndermiştir. Rüya alemine, zamansızlık yurduna ait bu vakıada İbrahim (a.s)'nin rüyada yaşadığı tecrübe, sözünü yerine getirmesi olarak kabul edilmiş, yeni bir hakikat ortaya koymuştur. Hazreti Yusuf'un hayatı da rüya hadisesinin Kur'an-ı Kerim'de anlatıldığı bir konuya işaret eder. Yusuf Suresi bu konudan ve Hazreti Yusuf'un bilindik rüyasından bahseder.

“Hani bir zaman Yusuf, babasına: "Babacığım demişti, ben (rü'yada) on bir yıldız, güneşi ve ayı gördüm, bunların bana secde ettiklerini gördüm." demişti. Babası Ya'kub): "Yavrum, dedi, rü'yanı kardeşlerine anlatma, sonra sana bir tuzak kurarlar. Çünkü şeytan, insanın apaçık düşmanıdır!"¹³³

Hazreti Yusuf babasına rüyasını anlattığı zaman Hz Yakup hemen bu rüyanın gerçekteki karşılığını anlamış ve Yusuf (a.s)'ye rüyasını kardeşlerine anlatmamasını tembihlemiştir. Rüyadaki 11 yıldız Yusuf (a.s)'in kardeşlerini Güneş ve Ay'da anne babasını temsil etmektedir. Secde etmekten kasıt makamın yücelmesi ve tazimdir. Hz Yakub bu rüyayı Yusuf'un yüksek bir makama ereceğine yormuş, lakin diğer çocuklarının hasedinden korktuğu için onlara anlatmamasını tembih etmiştir. Nihayetinde kardeşleri Yusuf'u bir kuyunun karanlığına terk etmişler, Allah O'nu oradan kurtarmış ve Mısır sonuçta Mısır ülkesine melik kılmıştır.

Hazreti İbrahim (a.s)'nin rüyasında bir açık anlam sezilirken, Hz. Yusuf'un rüyasında insanların karşılığını başka şeyler almıştır. Yıldızlar Yusuf (a.s)'nin kardeşlerini işaret etmiş, ay annesini ve güneşte babasını işaret etmiştir. Kur'an-ı Kerim

¹³² Saffat 37/104-111

¹³³ Yusuf 12/4-5

bu rüyayı değerlendirip tedbir alan Yakub (a.s) gibi Hz. Yusuf'a da rüyaları tevil etme yeteneği bahşedildiğini bildirmektedir:

*"Ve işte böyle, Rabbin seni seçecek ve sana rüya tabirinden bilgiler öğretecek. Bundan önce ataların İbrahim'e ve İshak'a tamamladığı gibi, nimetini hem sana, hem de Yakup soyuna tamamlayacaktır. Muhakkak ki, Rabbin alîmdir, hakîmdir."*¹³⁴

Yusuf (a.s), rüyada görülen şeylerin iç yüzünü idrak etme sırrıyla donatılmıştır. O iffetini koruduğu halde bir iftira ile zindana atılmıştır. Kur'an-ı Kerim zindanda onunla birlikte tutsak olan iki kişinin rüyasından bahseder:

*"Zindana onunla birlikte iki delikanlı daha girdi. Birisi dedi ki: "Rüyada kendimi şarap sıkarken gördüm". Öteki de dedi ki: "Ben de başımın üstünde ekmek taşıdığımı, kuşların da ondan yediğini gördüm. Bize bunun yorumunu haber ver. Çünkü biz seni iyilik edenlerden görüyoruz."*¹³⁵

*"Ey benim zindan arkadaşlarım! Biriniz efendisine yine şarap sunacak. Diğeri de asılacak, kuşlar başından yiyecekler. İşte öğrenmek istediğiniz iş böylece halloldu. Onlardan, kurtulacağımı bildiği kimseye dedi ki: Beni efendinin yanında an, (umulur ki beni çıkarır). Fakat şeytan ona, efendisine anmayı unutturdu. Dolayısıyla (Yusuf), birkaç sene daha zindanda kaldı."*¹³⁶

Zindandan kurtulan arkadaşı Yusuf (a.s)'u unutmuştur. Ta ki emrinde olduğu hükümdar bir rüya görene ve onun teviline ihtiyaç olana kadar bu unutkanlığını sürdürmüştür.

"Bir gün melik (hükümdar) dedi ki: "Ben rüyamda yedi cılız ineğin yedi semiz ineği yediğini ve yedi yeşil başakla yedi kuru başak görüyorum. Ey ileri gelenler! Siz rüya tabir edebiliyorsanız benim bu rüyamın tabirini bana bildirin." Dediler ki: "Rüya dediğin şey karmakarışık hayallerdir. Biz ise böyle karışık hayallerin yorumunu bilemeyiz." O ikiden kurtulmuş olanı nice zamandan sonra hatırladı da dedi ki: "Ben size o rüyanın tabirini haber veririm, hemen beni gönderin." "Ey Yusuf, ey doğru sözlü! Bize şunu hallet: Yedi semiz ineği, yedi cılız inek yiyor. Ve yedi yeşil başakla diğer yedi kuru başak. Umarım ki, o insanlara doğru cevap ile dönerim, onlar da (senin kadrini) bilirler." Dedi ki: "Yedi sene eskisi gibi ekeceksiniz, biçtiklerinizi başağında bırakınız, biraz yiyeceğinizden başka. " "Sonra onun arkasından yedi kurak sene gelecek, önceki biriktirdiklerinizin biraz saklayacağınızdan başkasını

¹³⁴ Yusuf 12/6

¹³⁵ Yusuf 12/36

¹³⁶ Yusuf 12/41-42

yiyecek bitirecek." "Sonra da onun arkasından yağışlı bir sene gelecek ki, halk onda sıkıntıdan kurtulacak, (üzüm, zeytin gibi mahsülleri) sıkıp faydalanacak."137

Hazreti Yusuf hükümdarın bu rüyasını yorumladıktan sonra özgürlüğüne kavuşmuş sonrasında zaman içinde Mısır ülkesine melik olmuştur. O kimsenin sahip olmadığı bir ilham ve sezgi ile rüyada görülen şeylerin neye karşılık geldiğinin irfanına sahiptir. Kur'an-ı Kerim'de Hazreti Peygamber'imizin de rüyasının gerçekleştiğinden bahsetmektedir:

"Andolsun, Allah, Peygamberinin rüyasını doğru çıkardı. Allah dilerse, siz güven içinde başlarınızı kazıtmış veya saçlarınızı kısaltmış olarak, korkmadan Mescid-i Haram'a gireceksiniz. Allah, sizin bilmediğinizi bildi ve size bundan başka yakın bir fetih daha verdi"138

Mekke'nin fethinden yaklaşık bir yıl önce hazreti peygamber bu rüyayı görmüş ve gördükleri bir yıl sonra aynı şekilde gerçekleşmiştir. Bu ayette bu olaya işaret edilmektedir. Yine bedir savaşı öncesinde hazreti peygamber bir rüya görmüş ve rüyasında müşrik ordusunu sayıca az görmüştür. Esasında müşrik ordusu hazreti peygamberin gördüğünden fazladır. Lakin müşrikleri az görmesi onların mağlup edileceğine delalet etmekte, ayrıca müminlerin gönlüne güven vermektedir. Nitekim ayette bu durum şöyle izah edilmektedir:

"Hani siz vadinin (Medine'ye) yakın tarafında; onlar uzak tarafında, kervansa sizin aşagınızdaydı. (Onlar sayıca sizden öylesine fazla idi ki), şâyet buluşmak üzere sözleşmiş olsaydınız (durumu fark edince) sözleşmenizde ayrılığa düşerdiniz (savaşa yanaşmazdınız). Fakat Allah, olacak bir işi (mü'minlerin zaferini) gerçekleştirmek için böyle yaptı ki, ölen açık bir delille ölsün, yaşayan da açık bir delille yaşasın. Şüphesiz Allah, elbette hakkıyla işitendir, hakkıyla bilendir."139

Müminlerin ve müşriklerin savaş esnasındaki ordu pozisyonlarına işaret eden bu ayette Müşriklerin zahiri üstünlüklerine karşın Peygamberimizin rüyada onları az gördüğünü anlıyoruz. Bu rüya onların yenileceğine bir işaretken aynı zamanda müminleri

¹³⁷ Yusuf 12/43-49

¹³⁸ Fetih 48/27

¹³⁹ Enfal 8/42

de korkudan uzaklaştırmıştır. Kur'an-ı Kerim'den aktarılan bu rüyalarda İbrahim (a.s), Yusuf (a.s) ve Hz. Muhammed (s.a.v) efendimizin rüyaları, bize rüyanın hakikatle bir ilişkisi olduğunu göstermektedir. Zümer süresinde yer alan “*Allah, ölenin ölüm zamanı gelince, ölmeyenin de uykusunda iken canlarını alır da ölümüne hükmettiği canı alır, ötekini muayyen bir vakte kadar bırakır. Şüphe yok ki, bunda iyi düşünecek bir kavim için ibretler vardır*”¹⁴⁰ ayeti uykuyu bir çeşit ölüme benzetmiştir. Ayrıca Gazali'nin bazı eserlerinde naklettiği¹⁴¹ “İnsanlar uykudadır, ölünce uyanırlar”, hadisi de hayatı bir çeşit uykuya benzetmektedir. Bu hakikatin içsel ve katmanlı yapısının güzel bir ifadesidir. Hayata göre uykunun ve rüyanın durumu ile hayatın ahirete göre durumu benzetilmektedir.¹⁴² Mutasavvıflar, rüyanın ölüm ile ve hayatın rüya ile olan bu ilişkilerini çeşitli açılardan ele almış ve konu ile ilgili zengin fikirler ortaya koymuşlardır.

2.3.2 Tasavvuf ve Rüya Kavramı

Tasavvuf düşüncesi rüya kavramına oldukça önem vermektedir. Tasavvuf yolunun dervişi gerek içinde bulunduğu hali anlamlandırma ve anlamada gerekse ilahi uyarıların ve güzelliklerin kalbi keşif sahası olarak rüyayı bilmektedir. Bu anlamda birçok şeyh, müritlerinin görmüş oldukları rüyaları dinler ve onların haleti ruhiyelerine göre nesnel yorumlarda bulunur, nefsi terbiyeleri için bazen ikaz bazen değişikliklere gider. Gerçekten de tasavvuf düşüncesinde rüya beraberinde bedeni ve ruhi bir hazırlığı, yani duayı gerektiren, özel bir alanı ifade etmektedir. Genel olarak İslam kaynakları rüyayı; Allah'tan gelen ve hakikat ile teması olan “*rüya'yı salih*” ve bunun dışındaki rüyalar olarak ayırmıştır diyebiliriz.¹⁴³ Bu hakikat alanının dışında yer alan rüyalar ise cinni ve

¹⁴⁰ Zümer 39/42

¹⁴¹ Işık, Aydın, “*Gazzâlî Estetiğinde ‘Arınma-Tathyr-Katharsis’ Kavramı ve Uzanımları Üzerine*”, İslam ve Sanat, Tebliğler Kitabı, Ensar Neşriyat, İstanbul, 2015, s.145-160

¹⁴² Konu ile ilgili “Inception” filmi ile ilgili değerlendirmede detaylı bir inceleme yapılmıştır.

¹⁴³ İmamoğlu, Abdulvahit, *Psiko- Sosyal Açından Rüya ve İstihare*, Değişim Yayınları, İstanbul, 2004.s.29-30

şeytani tesirle görülen rüyalar ve nefsin ve belleğin günlük hayatta yaşadığı hadiselerin ve isteklerin ortaya çıktığı rüyalar olarak sınıflandırılabilir. Bu çalışma rüyanın işlevsel yönünün karşılık bulduğu hakikat sahası ile ilgilenmektedir.

Rüyaların hakikat ile olan ilişkisi incelendiğinde İmam Gazali ve İbnü'l-Arabi'nin düşünceleri ön plana çıkmaktadır.¹⁴⁴ Gazali rüyayı ve onun ortaya çıkması için gerekli olan uyku halini Allah'ın kullarına bir lütfu olarak görmektedir. Bu anlamda rüya Allah'ın insan kalbini Levh-i Mahfuz ile karşı karşıya getirdiği yerdir. Kalp ve Levh-i Mahfuz birer ayna mahiyetindedir. Bu karşılaşma neticesinde Levh-i Mahfuz'da yer alan tüm suretler kalpte yansıma bulabilecektir.¹⁴⁵ Bu münasebetin ortaya çıkabilmesi için kalbin bağlarından ve dünya zincirlerinden kurtulmuş olması gerekmektedir. Dünyevi algılama modüllerinin kapanması melekût âleminde yer alan hakikatlerin açığa çıkmasına olanak sağlamaktadır.¹⁴⁶ Bu algılama modülleri uyku ile kapanmakta buna karşın hayalde de olsa insan fikri hareketine devam etmektedir. Rüyada görülenin her ne ise işaret ve remz şeklinde ortaya çıkmasının sebebi de budur. Rüyada görülenler kapalılık perdesindedir ve izah ve tevile ihtiyaç duymaktadırlar.

Gazali kalbin Levh-i Mahfuz ve Melekût âlemine açılan, bir de mülk ve şehadet âlemine yönelik beş duyuya açılan iki kapısı olduğunu belirtmiştir. Kalbin duyu organlarına açılan kapısı dünyevi hissiyatın, görülenin ve fiziksel âlemin alanını oluşturmaktadır. Kalbin melekût âlemine açılan iç kapısı ise varlığın hakikat penceresine açılan yönünü oluşturmaktadır. Gazali, veli ve peygamberlerin ilimlerinin, ilahi haber alma kaynakları ve bu haberlerin giriş yerinin bu iç kapı olduğunu söylemektedir.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Evginer, Nilüfer “**Psikolojik Ve Dini Bir Fenomen Olarak Rüya**”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Din Psikolojisi Bilim Dalı, Konya,2010.s 74-80

¹⁴⁵ Ebu Hamid Muhammed El Gazali, “**İhya’u Ulüm’id-Din**”,Tercüme: Sıtkı GÜLLE, Huzur Yayınevi, Üçüncü Cilt, İstanbul 2012,s.42

¹⁴⁶ Evginer, “**Psikolojik Ve Dini Bir Fenomen Olarak Rüya**”,2010. s.75

¹⁴⁷ Ebu Hamid Muhammed El Gazali, **İhya’u Ulüm’id-Din**,Ç. Sıtkı Gülle, Huzur Yayınevi, İstanbul 2012,s.46-47

Gazali'nin yaklaşımı dikkate alındığında kalbi bir ayna olarak gördüğü ve bu aynanın gayb alemine açılan, başka bir ifade ile hakikat kapısına açılan bir yönü olduğunu sezmekteyiz. Burada Prof. Dr. Ethem Cebecioğlu'nun Noktayı Süveyda kavramı ile ilgili çalışması çok önemlidir. Cebecioğlu kalbi “suyun çıkış yeri”, başlangıç ve dönüşün gerçekleştiği yer olarak değerlendirirken, bu durumun fiilen ve mecazen çok önemli olduğunu belirtmekte, birçok tarikatla gerçekleşen Zikrullah'ın bu cihetle bir çok tarikatla kalbi olarak yapıldığına işaret etmektedir.¹⁴⁸ Cebecioğlu bu makalesinde İbni Berrekan'ın görüşleri ışığında şöyle yazmıştır:

“Bazıları kalbin iki deliğinin olduğunu söylüyorlar. (fi'l-kalbi tecvifâni) Kalbteki bu iki deliğin/noktanın biri zahirî delik olup buna “fuad” adı verilir. Bu, aklın ve İslam'ın yeridir. (Yani dışa, dünyaya açılır) İkinci delik ise batınî olup buna da “kalb” adı verilir. Bunda da basiret, işitme, anlayış ve müşahede vardır. Çünkü ikinci delik iman mahalli olup Allah'a açılır. “vudd” kalbin fuad'ındadır. ‘vüdd’ kalbin içine girdiği zaman ‘hubb’ adını alır.”Burası Kur’ân’ın indiği, ruhun bedene girip çıktığı yer, kalbin batınını teşkil eden ikinci kısımdaki kara delik/noktadır. Yani bu kara delik olan “ve nezzelehü ala kalbike” (Şuarâ, 26/193) diye Kur’ân’da vahyin indiği yer diye geçen kalb, işte bu ikinci, yani batınî kalb karadeliğidir. Yani bu, zaman mekan ötesi, imana Allah'a açılan bir kapıdır. Nitekim Hallac-ı Mansur Kitabı't-Tavasın'de kalbin bu yönüne; “kapı” adını verir”¹⁴⁹

Cebecioğlu bu noktanın sadr'da bir nokta olduğunu, kalbin beş katmanlı yapısının giriş kapısını oluşturduğunu belirtmiştir. Ayrıca bu noktanın Necmeddin Daye'ye göre kalbin gaybı keşif yeri olduğundan bahsetmiştir.¹⁵⁰ Buna göre İbni Berrekan'ın fuad diye tabir ettiği geçiş beyne (bilince), zaman ve mekânâ açılan bir kapıdır. Kalbin siyah noktası olan Nokta-i Süveyda ise Allah'a, zamansız ve mekânî bir yöne açılan kapıdır:

“Kalbin siyah noktası ise onun Allah'a açılan zamansız mekansız yönüdür. Yere göğe sığmam diyen Allah'ın sığıldığı nokta işte burasıdır. Aynı zamanda kainat da o nokta-i süveydâya/o noktaya, dürülû olarak sığar. O nokta, Kur’ân'ı Kerim'in nazil olduğu, direkt insanın temelinin temeli olan kalbtir. Ayrıca, Rabbani-Müceddidi yolu

¹⁴⁸ Cebecioğlu, Ethem, “**Nokta-i Süveydâ-1**”, Altınoluk Dergisi, 2014 Mayıs, Sayı 339, s.26

¹⁴⁹ Cebecioğlu, a.g.e, 2014, s.26

¹⁵⁰ Cebecioğlu, “**Nokta-i Süveydâ-1**”, s.26

büyüklerinden Mir Muhammed Nu'man, ahfâyı anlatırken onun yerinin ensede, beynin süveydasında/kara noktasında olduğunu söyler”¹⁵¹

Dikkat edilirse açıklamalar ışığında Rüya alanına açılan kapının Noktayı Süveyda olduğu ortadadır. Şüphesiz burada nefsin ve bilinç kuvvelerinin baskın olduğu rüyalardan değil, kalbin Levh-i Mahfuz’a ayna olduğu, Rüyayı Salihadan bahsedilmektedir. Konu ile ilgili Cebecioğlu’nun görüşleri şöyle sürmektedir:

Görüldüğü gibi nokta-i süveydâ, zamanlı mekanlı insan binasının, zamansız mekansız uluhiyet alemine açılan, zamansız ve mekansız yönüdür. Ve bu nokta, insanın maddî kalbiyle bir çeşit müteâl olarak bağlantı halindedir. Bir insan vefat edip ruhu ulvî aleme yükselmesi söz konusu olunca, herkeste kapalı olan bu siyah nokta, meleku’l-mevt tarafından açılır. Bu suretle her nefs ölümü tadar ve ruhun ölüm sırasında bedeni terk edişinde (fekeşefna ğitâeke febasaruke’l-yevme hadid) (Kâf, 50/22) ayetine göre basarı açılır (ve entüm hıyne izin tenzurun) (Vakıa, 56/84) gaybı müşahedesini başlar. İşte derviş olan kişi, bu latifelerini açarak ulvî aleme, mevt-i tabii ile ölmeden önce yükselerek kendini öldürür ve müşâhede makamına ererek Hakkı/Hakikati görür. Peygamberimiz (sav) de ölmeden önce Rabbisinden; “Ey Allah’ım, bana eşyanın hakikatini göster!” talebinde bulunuyordu...”¹⁵²

Kapsamı ve ifade gücü sebebi ile doğrudan alıntıladığımız bu açıklamalar gayet doyurucu bir şekilde Noktayı Süveyda kapısı hakkında malumat vermektedir. Açıklamalardan ortaya çıkaracağımız ilk sonuç, Noktayı Süveyda’nın aktif hale gelmesi için, tasavvuf ehlinin terbiyesinde, belirli merhaleleri geçmesi ve nefsinin tezkiye etmesi gerekmektedir. Rüyayı salihanın giriş kapısı bu nokta olduğu için talibin rüyayı salihayı görebilmesi, nefsinin terbiyesi nispetinde olacaktır.

Noktayı süveyda, insan ruhaniyetinin bilincinden, yani tüm zaman ve mekân algısının karşılık bulduğu dünyevi yönetim biriminden, kalbi hakikatine; yani görünmeyen, zamanın bir zamansızlığa döndüğü hakikat âlemine geçiş noktasıdır. Bu hakikat ile ilgili gerçek tecrübemiz ne zaman ortaya çıkacaktır? Eşyanın hakikati ile ilgili

¹⁵¹ Cebecioğlu, a.g.e.s.27

¹⁵² Cebecioğlu, Ethem, “**Nokta-i Süveydâ-2 İmam-ı Rabbanî’ye Göre Nokta-i Sevdâ**”,Altınoluk Dergisi,2014 Haziran, Sayı 340,s.28

Peygamberimizin talebi, hakikat ile gerçek temasımızın bilinç dışımızda olması ve tüm bunları ölüm ile olan ilişkisi, ölümün de kalbi sırrımıza karşılık gelen noktayı Süveyda'dan geçişimizle ilgisi dikkate değerdir. İnsan için uyku ruhumuzun alıkonulup serbest bırakıldığı zaman, bir çeşit küçük ölümdür.¹⁵³ Ölüm ve uykumuzda ruhumuzun geçtiği o zamansız kapı o kara delik Noktayı Süveyda'dan başkası değildir.

Bu düşünceler Stephan Hawking'i akla getirmektedir. Stephan Hawking zaman ile ilgili fiziksel bir teori ortaya koyarken zamanda hareketin ya da yolculuğun ileriye doğru gerçekleşebileceğini belirtmiştir. Ona göre zaman insan için bir konum hareket bilgisi olarak dördüncü boyutu oluşturmakta ve bu boyutlar arasında bazı solucan deliklerine ya da kara deliklerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu kapılar bu boyutlar arasında ilişkilerin sağlanabileceği yapılardır.¹⁵⁴ Dikkat edilirse modern bir bilim insanının yüzyıllar sonrasında ortaya koyduğu bu fikir Noktayı Süveyda'yı hatırlatmaktadır. Hazreti Ali (a.s): "Ey insan kendini küçük bir varlık sanma, sen öyle bir âlemsin ki, sende kâinat dürülmüştür" demiştir. Âlem içinde kara deliklerin durumu, insan için Noktayı Süveyda'ya benzemektedir. İnsan bilincine yerleştirilmiş zamandan kurtarılan ya da kurtulan Noktayı Süveyda ile hakikate Allah'a yönelebilen ve orada zamansızlığa ulaşabilen eşrefi mahlûkattır. Dolayısıyla Noktayı Süveyda'dan rüyaya açılan kapı beraberinde bir zamansızlığa olanak sağlamakta, başka bir düşünce biçimiyle zamanı yekpare hale getirmektedir. Bu sebeptendir ki kişi zaman içinde daha önceden ölmüş biri ile görüşebilir, zira iki ruh rüyanın sunduğu zamansızlık denizinde önce ve sonra olmadan, dünya zamanımıza göre biri önce biri sonra buluşabilmektedir. Bu yüzden Hazreti Peygamber efendimizi rüyamızda görebilme imkânına sahip olmaktayız. Bu

¹⁵³ Zümer 39/42: "Allah, ölenin ölüm zamanı gelince, ölmeyenin de uykusunda iken canlarını alır da ölümüne hükmettiği canı alır, ötekini muayyen bir vakte kadar bırakır. Şüphe yok ki, bunda iyi düşünecek bir kavim için ibretler vardır"

¹⁵⁴ Bkz "Stephan Hawking, **How to build a time machine**, <http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1269288/STEPHEN-HAWKING-How-build-time-machine.html> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

yüzden çok seneler önce kaybettiğimiz babamıza ya da bir yakınımıza rüyayı salihada ulaşabilmekteyiz. Rüyanın zaman ile ilgili bu dolayumsuz ve özel birlikteliği esasında varoluşsal açıdan ilahi keşiflerin yapılabilmesine de olanak tanımaktadır.

İbnü'l-Arabi'nin rüya ile ilgili görüşleri incelendiğinde konunun başında belirttiğimiz sınıflamaya benzer bir sınıflama yoluna gittiğini görmekteyiz. İbnü'l-Arabi'ye göre rüya Allah'ın melek vasıtası ile hakikat veya kinaye olarak, kulun şuurunda uyandırdığı enfüsi idrakler ve vicdani duygulardır. Yahut da şeytani telkinlerden, rabt-ü yabis karışık hayallerden ibarettir. Rüya konusu İbnü'l-Arabi'de hayal düşüncesi ile yakından ilgilidir.¹⁵⁵

İbnü'l-Arabi hayali iki kısım olarak değerlendirmiştir. Buna göre muttasıl (bitişik) hayal insani düzey, münfasıl (ayrık) hayal ise ontolojik düzeyi belirtmektedir.¹⁵⁶ İnsani, yani bitişik olan hayal insanın suretleri dönüştürme yetisi ile ulaştığı hayal düzlemidir. Ayrık hayal ise Cebrail (a.s)'ın Dihye suretinde görünmesi, ya da Hazreti Musa ve sihirbazlar arasında geçen asa ve yılan olayı gibi hadisede görünenlerdir. Bu olaylarda yaşanan ve tecrübe edilenler insan yetisi dışında gerçekleşmiştir. Bitişik hayal iradi olarak gerçekleşebilir.¹⁵⁷ Örneğin dervişler, mürşitlerinin suretlerini uyanıkken ya da uykuda tahayyül edebilir. Ayrıca bazı rüyalarda irade üstü haberler de edinilebilir. Bu bir açıdan insan belleğinin kendi tahayyülü ile münfasıl hayalin birlikteliği ile olur. Buna göre Hazreti İbrahim'in ya da Hazreti Yusuf'un rüyaları iradesiz görülen rüyalara örnek teşkil etmektedir. Bu manada iradeli rüya bir bakıma da tasarlanmış bir rüyadır denilebilir.

Hayal hangi surette olursa olsun tüm âlem düzeyinde iki anlamlıdır. Bir anlama göre bir şey görülür, diğer anlama göre görülen şey o değildir. Bu iki anlamlılık Allah'tan gayrı

¹⁵⁵ Evginer, "Psikolojik Ve Dini Bir Fenomen Olarak Rüya", 2010.s.76-80

¹⁵⁶ Çakmaklıoğlu, M.Mustafa, "Muhyiddin İbnü'l-Arabi'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri (Tasavvuf) Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 2005.s.134

¹⁵⁷ Çakmaklıoğlu, a.g.e. s.137

her şey içindir. Allah ve âlem olarak ifade edilen varoluş varlık ve yokluk temellendirmelerinde açıklanırken (mutlak vücut-mutlak yokluk) Allah vardır dediğimiz gibi aynı anlamda âlem vardır şeklinde kullanmayız. Zira âlem ma'dum olarak görülmelidir. Oysa bir anlamda insan âlemin varlığının farkındadır, çünkü âlem hakkında konuşmakta ve yazmaktadır. Bu anlamda âlem hem var olan hem olmayan, varlığı Allah'a bağlı olan bir varoluş içindedir.¹⁵⁸ İnsan rüya aracıyla şeylerin misal âlemindeki formlarını kavrayabilmektedir. Bu kavrayış, ilham kavramı ile benzerlik göstermekte, ve uykuda ya da uyanıkken ilahi kavrayışlara ulaşılabilir. İbnü'l-Arabi varlığı hisler ve müşahade mertebesi (âlemi şühud), emsal ve hayal mertebesi (âlem-i misal), ruhlar mertebesi, sıfatlar ve isimler mertebesi ve zat mertebesi olmak üzere beş kısma ayırmıştır. Rüya kavramı âlemi şühud ile âlemi misal arasında bir kapı görevi görmektedir.¹⁵⁹ Bu düşünce de rüyanın özel bir hakikat alanına referans olduğuna işaret etmektedir.

Sonuç olarak gerek formlar ve suretler açısından, gerek bu formların öznel yorumlanması ve talibin yolculuğu açısından tasavvufta rüyalara son derece önem atfedilmiştir. Ayrıca rüya hakikat ile dolayimsız temas kurulabilen bir varlık alanı olarak, âlemi misal diye adlandırılan ikinci düzey bir hakikat içinde yer almış ve bu hakikat ile insanın kendi hakikati hakkında ilahi bilgiye (ilhama) ulaşabileceği belirtilmiştir. Ayrıca rüyanın ölüme özgü halleri ve zamansızlığı, bir başka ifade ediş biçimiyle rüyanın salt anların toplamından ibaret oluşu rüyayı ve rüyayı da kapsayacak biçimde hayali, bilinç ve algının ötesinde, aşkın olana dair bir gerçeklik alanı olarak özelleştirmiştir. Şüphesiz burada kastedilen hayal ve rüya kavramları bilinçten gelen algı ve bilinçaltından kaynaklı dürtülerin formlara dönüştüğü karışık şeyleri değil, ayrık ve bitişik hayalin birlikte ortaya koyduğu ve noktayı süveyda kapısından ulaşılacak alanı ifade etmektedir.

¹⁵⁸ Chittick, C, William, **Hayal Alemleri: İbnü'l-Arabi ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi**,Ç. Mehmet Demirkaya, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2003,s.97-98

¹⁵⁹ Evginer, **"Psikolojik Ve Dini Bir Fenomen Olarak Rüya"**,2010.s.76-80

Sanat eserlerinin özneliği ve sinemanın kendine has zaman-imgesi, onu tasarlanabilir bir rüya formuyla ele alabilmemize olanak sağlamaktadır. Bu olanak dâhilinde ve göstergebilimin görünen formun başka şeylere karşılık gelebilecek dili ile sinema eserleri aynı zamanda varoluşla ilgili yoruma açık birer rüya nüvesi gibidir. Rüya aslolan rüyayı görenin durumunu bilmek yâda rüyayı gösterilenin haleti ruhaniyetinden anlamaktır. Sufi sinema eğer bir kavram olarak bu coğrafyada karşılık bulabilecekse, göstergebilim açısından kendi arketiplerini oluşturabilecek ve taklitten uzak, içinde bulunduğu medeniyetin görebileceği rüyalara örnek teşkil edecektir.

Allah, her şeyin bilgisini insanın içine yerleştirmiştir. Kur'an'daki "*Adem'e isimlerin tümünü öğretti*"¹⁶⁰ buyrulmaktadır. Bu isimlerin hakikatlerine yönelik bilgi, rüya ve hayal kavramları, ilham ve idrak sonucu ortaya çıkan irfan ile anlaşılabilir. Bu kavramlar, ilham ve idrak sonucu ortaya çıkan irfan ile anlaşılabilir.

2.3.3 Sinema'da Rüya Kavramı

Sinemada rüya kavramı sinemanın zaman-imge ve göstergebilim açısından olanakları ile beraber ele alınmalıdır. Sinema zaman-imge açısından zaman algısının başkalaştıran yapısı ve kurgu tekniğiyle rüya gerçekliğine benzemektedir. Ayrıca göstergebilim görüntülerin başka karşılıklara bürünmesi ile başka bir dil olanağı sağlamak, bu dil ve anlatım özellikleri de rüya gerçekliği ve bu gerçekliğin analizine benzemektedir.

Modern psikoloji kavram ve analiz açısından insan bilinci ile yakından ilgilidir. İnsan bilincini oluşturan unsurları, yine bilincin kendi kaynakları ve bir ortak dış bilinç veya bütünsel bilgide aranmaktadır. Bu anlamda modern psikoloji, insanların psikolojik halleri ile ilgilenirken beyin kimyası ve nörolojik bulgularla beraber âlem-i şuhuda ait

¹⁶⁰ Bakara 2/31

olan fiziksel algıların ve tecrübelerin rehberliğine inanır. Hal psikolojisi diye tanımlayabileceğimiz tasavvuf psikolojisi ise metafizik ölçüler ve ihtiyaçları göz ardı edemez. Bu manada hal psikolojisi modern psikolojinin olanaklarını inkâr etmemekle birlikte, modern psikolojinin çalıştığı alanın nefsi emmare ile sınırlı kaldığını ve insanın bu dairenin temel ihtiyaçları dışında da ihtiyaçları olduğunu iddia eder.¹⁶¹ Bu ayrım şüphesiz rüyaların ele alınma biçimine de yansımıştır. Bu açıdan konuyu ele aldığımızda psikolojinin rüyalar ve sinemayla direk bir ilişkisi olduğunu dile getirebiliriz.¹⁶² Psikoloji, insan davranışlarının doğasını anlama çabasını gösterirken; sinema, karmaşık insan davranışlarını tüm yönleriyle perdede anlatabilen bir sanat dalı olarak nitelenir.

Psikoloji biliminde önemli bir ekole sahip olan Carl Gustav Jung sinema için sinemada gösterilen imajların karşılıkları ile ilgili önemli bir açılım yapmamıza yarayacak arketip fikrini ortaya atmıştır. Buna göre ise, kolektif bilinçdışımız, tüm insanlık tarafından paylaşılan ve arketip denilen ortak imajlar üzerine düşünülmesini sağlar.¹⁶³ Örneğin bir zeytin ağacı insanlığın ortak bilinç dışında barışı temsil eden bir imaj ortaya koyabilmektedir.

Sinemada rüyanın temsili birçok kez gerçeküstücülük (sürrealizm) akımı içinde yer bulur. Bu akım ile ilgili detaylı malumat bu çalışmanın ana konularından birini oluşturmada da bu bölüm içinde ele alınması gereken bir konudur. Gerçeküstücülük Avrupa'da birinci ve ikinci dünya savaşları arasında gelişen ve temelini bilinç ve bilinçdışını birleştiren düş gücünden alan bir akımdır.¹⁶⁴ Bu akım “gerçek dışı” olarak kavramsallaştırılabileceği için gerçeküstücülük değil de üst gerçeklik olarak ele

¹⁶¹ Mustafa, Merter, **900 Kath İnsan**, Kaknüs Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2012. s.8

¹⁶² Selin, Kiraz. “**Türk Sinemasında Rüyalar: Semih Kaplanoğlu’nun Bal-Süt-Yumurta Üçlemesi**”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul 2016. s.89-93

¹⁶³ Çetin, Özer “**Jung Psikolojisinde Rüya**”, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 19, Sayı 2, 2010 Bursa s. 255

¹⁶⁴ Fidan, Ahmet, “**Sinemada Rüya Ve Christopher Nolan Sinemasında Inception (Başlangıç) Örneği**”, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema – Tv Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011. s.30

alınabilmelidir; zira zannımızca daha az yaygın olsa da, bu kullanım şekli daha uygun olacaktır. Çünkü İbnü'l-Arabi'nin çizdiği varlık merdiveni (varlığın beş merhalesi: Hazaratı Hams)¹⁶⁵ içinde Alem-i Misal Alem-i Şuhud'un üstünde yer almaktadır. Dolayısıyla insan düş gücünden, rüyadan beslenen sanat ve arayış; aşkın olana yönelmiş demektir. Bu olumlu noktalara karşılık gerçeküstü sanat arayışında olan birçok sanatçının çabaları insanın kendi kendisine yöneldiği için sonuç aşkın olmaya yaklaşmamış aksine içkin ve birçok kez sapkın sonuçlar doğmasına sebep olmuştur. Modern psikoloji içkinlikten türeyen kavrayışıyla bu akımı izah etmeye yönelmiştir. Oysa hal psikolojisi aşkın olanın peşinde aşkın bir kuşatıcılık aramaktadır.¹⁶⁶ Belki de bu sebeple bilinçdışının sunduğu arketiplerin sınırlarının çok ötesinde ve çok katmanlı bir görsel tevil alanı oluşturmuştur. Gerçeküstücü sinemanın temsilcisi Bunuel sinemayı bir rüyanın istemsiz taklidi olarak nitelemiştir.¹⁶⁷ Bu son derece kapsamlı bir değerlendirmeye sebep olabilecek yerinde bir önermedir. Bu kapsamlı rüya düşüncesine girmeden önce Freud'un analizine bakmak gerekir.

Freud'un temel psikanaliz yöntemi olan öz çözümlemeyi temellendirirken rüyaların doğasını araştırmaya yönelmiştir. Bunların da, nevrotik belirtiler gibi, birincil bilinçdışı itkilerle, ikincil bilinçli itkiler arasındaki bir çatışma ve uzlaşmanın ürünü oldukları ortaya çıkmıştır. Freud'a göre rüyalar, temel evrensel görüngüler olarak nevrotik hastaların bilinçaltında yatan gerçek sebeplere ulaşmada bir araç olabileceklerdir. Bu yöntem Freud'un aklın bilinç ve bilinçdışında kalan alanlarını sınıflamasına ve ilişkilendirmesine olanak sağlamıştır.¹⁶⁸

Freud, bu gözlemlerinden sonra kuramsal bir üst yapı oluşturmuş ve bu üst yapıya "metapsikoloji" demiştir. Bu hipotezini daha sonra id ego ve süperego kavramlarıyla

¹⁶⁵ Cebecioğlu, "Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü", 2005. s.110-111

¹⁶⁶ Merter, **900 Katlı İnsan**, 2012.s.8

¹⁶⁷ L. R. Lippard, **Sürrealist on Art**, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1970, s. 102.

¹⁶⁸ Bülent Akot, "Rüya Tecrübesinin Psikolojik Ve Dini Temelleri", s.45-46

derinleştirmeye çalışmıştır. Freud’a göre id, içgüdüsel temel eğilimlerimizi, ego örgütlenmiş ve realize olmuş karaktere etkiyen yönümüzü gösterirken; ahlakçı ve sosyal-eleştirel işlevde süper ego yönümüzü ortaya koymaktadır. Bu tanıma göre İd, bilinçdışı zihnimizin içindeki kafese konmuş bir hayvan gibidir. İd, tüm dürtüleri her zaman açığa çıkarmaya çalışırken bilincimiz sürekli bu primitif çabalarımızı bastırmaktadır.

Freud için rüyalar, direk inceleme konusu olmamıştır. Freud için rüyalar insanın arzu ve bastırılmış duygularının kılık değiştirmiş bir halidir. Bu rüyanın anlam dünyamıza taşındığında yorumlanması gerektiğini ortaya koymuştur.¹⁶⁹ Dikkat edilirse sufi hal psikolojisi rüyayı aşkın olana ait olarak görürken Freud’un temellendirdiği modern psikoloji rüyayı bastırılan içkin ile ilişkilendirmiştir. Buna karşın iki bakış açısı da rüya dilinin algılar dünyasında tevile ihtiyaç duyduğunu ortaya koymuştur. Bunun anlamı, rüyaların içkinlik ya da aşkınlık yönünden geniş bir çerçevede ele alınmasıdır.

Freud rüyaları temel olarak bir isteğin doyurulmaması olarak temellendirmiştir. Freud’un bir diğer önemli çıkarımı bilinçdışı ile ilgilidir. Freud bilinçdışının tıpkı rüyalarındaki gibi zaman dışı olduğunu iddia etmektedir. Rüyalarda zaman dışıdır. Şimdi, gelecek ya da geçmişi ifade ediyor olabilir ve bu zaman aralıkları arasında geçişler barındırabilir. Rüyalar bu haliyle sinema imgelerine oldukça yaklaşmaktadır.¹⁷⁰

Sinemada rüya kavramı bir tema olarak çoğunlukla kullanılmıştır. Bu çalışma sinemada rüya kavramının ontolojik açıdan değerlendirilmesine odaklanmıştır. Rüyalar birçok açıdan sinemasal görüntü ile benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikler zamansızlık kavramı ve sinemadaki zaman imgesi ile ifade edilebilir. Ayrıca rüyalar kendine has sembolik ve simgesel dili ile sinema grameri ile benzeşmektedir. Bu iki temel

¹⁶⁹ Bülent Akot, “Freud’un Rüyâ Yorum Metodu” Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi Cilt 10, Sayı 1, 2010 s. 219-222

¹⁷⁰ Akot, “Freud’un Rüyâ Yorum Metodu”, 2010, 227

benzerlik sufi düşüncesinde de karşımıza çıkmaktadır. Sufi düşüncede rüyaları yorumlanabilir ve zamansız olarak görmektedir.

Tasavvuf düşüncesinde rüya kavramı talibin seyr-i sülûğündeki halinin anlaşılmasında bir araç, aynı zamanda insanın hakikat ile olan çok kıymetli bir temas alanı olarak görülmüştür. Noktay-ı Süveyda'dan geçilen zamansız âlem, âlemi misal olarak adlandırılmış ve bu âleme dair keşifler ilahi sırların ve hakikatin kavranmasına ve tecrübesine olanak sağlamıştır. Tasavvuf düşüncesi bu geçiş noktasının gerisinde görülen rüyayı Allah'tan gelen rüya olarak tanımış ve diğer görülen rüyaları insan bilincinin (nefsinin) yaşanılanlara dair bulanıklığı ve şeytanlardan gelen vesveseler olarak görmüştür. Bu noktadan hareketle, tasavvuf düşüncesinin rüyayı salihayı aşkın olarak gördüğü söylenebilir. Dolayısıyla âlemi misalde görünen bu görüntülerin âlemi şuhudda anlam bulması ancak irfanla, yani yetkin bir yorumlama bilgisi ile gerçekleşebilecektir. Modern psikoloji rüyayı anlamlandırırken rüyanın salt insan bilincine ve zamansız bilinçdışına ait görüntüler içerdiğini ortaya koymuştur. Bu farklılık rüyanın aşkınlığı konusunda hal psikolojisi diyebileceğimiz tasavvufi düşünceden ayrılmaktadır. Buna karşın modern psikoloji de özellikle Freud'un rüya yorumlamada kullandığı şifre yöntemi¹⁷¹ ile rüyaların katmanlı bir anlam yapısına sahip olduğunu ve bu yapı ile psikolojik durumun tahlil edilebileceğini kabul etmektedir.

Sinemada sürrealizmin temsilcilerinden Luis Bunuel sinemayı rüyanın istemsiz bir taklidi olarak tanımlarken; İbnü'l-Arabi rüyanın iradi olarak görülebileceğini söylemektedir. Esasen sinema gerek simgesel ve görüntü bilime dair temsilliyet kabiliyeti açısından, gerekse rüyada yer alan zamansızlığı içeren, zaman-imgeye sahip olması ile tasarlanmış bir rüya olarak tanımlanabilecektir. Rüya kavramı tasavvuf düşüncesinde yer alan hal-i hazırı sağlayan, dolayısıyla hakikate dair dolaylımsız bilgiyi sunabilecek bir

¹⁷¹ Akot, “Rüya Tecrübesinin Psikolojik Ve Dini Temelleri”, 2005.s.51-52

alandır. Sinema tıpkı rüyadaki gibi bir zamansızlık ve temsiliyet olanağı sağlamaktadır. İslam sanatının genel düşüncede ilahi olanın, aşkın olanın araştırıldığı bir alan olduğu gerçeği ile sinemanın, salih bir rüyanın anlatıldığı bir esere dönüşmesi; sufi sinema diye düşündüğümüz kavramın fiili bir tanımı olabilecektir. Böyle bir okumanın yapılabilmesi, simgesel düzeyde ve anlatım olanakları açısından tasavvuf düşüncesinde yer alan kavramların görüntü bilimi açısından ifade yeteneği ile sağlanacaktır. Bu manada sufi sinema, tasavvuf anlatı geleneğine hâkim bir anlatıya ve bu geleneği çözümleyebilecek bir eleştiriye ihtiyaç duyacaktır. Bunu sağlayabilmek için bu yolun akademik bilgisine sahip ve tecrübeyi bilgisini yaşamış insanların bu sanata ilgisi ve göstergebilim ile buluşmasıyla sağlanabilecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 SİNEMA'DA TASAVVUF DÜŞÜNCESİNİN YANSIMALARI:

FİLM ÖRNEKLERİ

Çalışmanın bu bölümünde 3.bölümde anlatılmaya çalışılan tasavvuf düşüncesi ve sinema sanatı arasındaki ortak alanların, sinema pratiğinde karşılık bulmuş eserlerdeki örnekleri ele alınmaya çalışılacaktır. Buradaki yaklaşım tümüyle bir sinema filminin bu birlikteliği sağlayabilmesi değildir. Zira tümüyle bu birlikteliği sağlayabilecek olan bir filmde bahsetmemiz maalesef olanak dışıdır. Dolayısıyla burada söz konusu edilecek eserler bazen zaman-imgenin karşılık bulduğu yapılarıyla, bazen rüya formuna yaklaşan anlatım dilleriyle, bazen de sufi anlatının ortaya koyduğu metaforik yaklaşımlarıyla ele alınacaktır. Bu örnekler ortaya konulurken bazen bir yönetmenin filmografisi takip edilecek bazı durumlarda da bir eserdeki karakterin yolculuğu-bir anlatım biçimi olarak seyr-i sülûk penceresinden işlenecektir. Sonuç olarak sufi sinema kavramı bir varlık alanı içindeki hakikat arayışını temsil etmektedir. Bu arayışın bu sanattaki ifade bulmuş hali anlatım açısından ziyade çözümleme açısından bir sistematığa ihtiyaç duymaktadır.

3.1 Sinemada Zaman-İmge ve Ani Hazır

Bir önceki bölümde İbnü'l-Arabi'nin zaman ile ilgili görüşlerini ortaya koyarken zamanı tek parça olarak ele aldığı ve hal ile ilişkilendirdiğini vurgulamıştık. Buna göre sufinin bir hal üzerinde olduğu zaman anı hazır olarak ifade edilmiştir. Sufi tüm sahip olduğu keşf ve aşkın idraklere bu dünyanın hareketine nazaran ölçüldüğünde dar, fakat hakikatte ölçümden kurtulacak denli geniş zamanın; anın içinde ulaşır.

Bergson ise zamanı lineer yönden betimlemenin gerçekçi olamayacağını ortaya koymuş ve zamanı insan bilincinde yer eden hadiselerin arka arkaya gelmesi olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla zaman dünyanın ya da kozmosta yer alan hareketin ötesinde içsel bir hareket ile ilişkilendirilmiştir. Deleuze, bu görüşleri sinema sanatı üzerinden düşünürken sinema sanatının; zamanı Bergson'un ifade ettiği biçimde yeniden ürettiğini ve sonuç olarak harekete bağlı zamanın bizzat kameranın (görüşün) hareketine yükseltgendiğini ifade etmiştir. Bu kavramı zaman-imge olarak adlandıran Deleuze düşüncesinde zaman bir hareket unsuru olmaktan çıkmış, aksine hareket; sinematografide temellendirdiği zaman-imgesine nazaran bir varlık alanı bulmuştur. Çalışmanın bu kısmında bu çerçevede değerlendirilebilecek sinema eserlerinin örneklerle incelenmesi amaçlanmıştır. Kendine özgü anlatım dili ve görüşü biçimlendirmesi ile Tarkovsky Sineması bu anlamda incelenmeye değerdir.

3.1.1 Tarkovsky Sineması: Zaman-İmge ve An'daki Mana

Andrey Arsenyeviç Tarkovski, sinema sanatının en önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Özellikle ürettiği sinema ile kendinden sonra gelen yönetmenleri önemli ölçüde etkilemiş ve tarz olarak birçoğu için ilham kaynağı olmuştur. Tarkovsky sineması birçok bilimsel çalışmaya ve makaleye konu olmuş ve yaptığı sinema, psikanalitik açıdan birçok yönden çözümlenmiştir. Tarkovsky özellikle yavaş film olarak nitelenen anlatım biçimini ortaya koyan bir yönetmendir. O'nun filmlerinde düşük tempo ve ağır kamera hareketleri baskındır.¹⁷²

Yönetmenin kendi sanatı ile ilgili ve sinema ile ilgili özdüşünsel bir yaklaşımla düşüncelerini ortaya koyduğu “Mühürlenmiş Zaman” kitabı Tarkovsky'nin

¹⁷² Uğur, Kutay, “Andre'in Bakışı”, Es Yayınları, İstanbul 2004, s.10

sinemaya bakış açısını gözler önüne sermektedir. Ayrıca yönetmenin vermiş olduğu mülakatların derlenmesinden oluşan Şiirsel Sinema adlı kitap, yönetmenin bakış açısının anlaşılması açısından oldukça önemlidir.

Tarkovsky sinemanın zamanın şekillendirilmesi olduğunu söylemektedir. O'na göre sinema sanatında yönetmen tüm fazlalıkları arındırarak görüntü açısından değiştirilemez, saf bir an bırakmalıdır.¹⁷³ Bu yaklaşım mühürlenmiş zaman kavramıyla anlatmak istediği düşüncenin temelini oluşturmaktadır. Yönetmen zaman içinde var olan ve değiştirilemez anların peşinde olduğunu dillendirmiştir. Bunu keşfetme derdindedir ve bunun zorlama bir şekilde oluşturulamayacağını düşünmektedir. Bu sebeple filmlerinde şehirden uzaklaşmış, bu anları barındırdığını düşündüğü doğaya doğru yol almıştır.¹⁷⁴ Yönetmenin neredeyse tüm filmlerinde ortak olan dünyevi olan ile uhrevi olanın, seküler olan ile ilahi olanın karşılaşması ve çatışmasıdır. Daha önceki bölümlerde zaman ve sinema ile ilgili düşüncelerini belirttiğimiz Deleuze de sinemanın insanın ruhsal yaşamını çok iyi ifade edebilen bir sanat olarak varoluşsal problemlerle ilişkili olduğunu belirtmiştir.

Tarkovsky filmlerinde modern insanın çıkmazlarını ve sıkıntılarını anlatmaya gayret eden yönetmen, kent yaşamından görüntüleri ekseriyetle göstermemektedir. Bunun yerine bu modern psikozun ortaya koyduğu sıkıntı hallerini göstermeyi tercih etmiştir. Özellikle Kruscev döneminden sonra Sovyetler Birliği toplumunda kentlerde ortaya çıkan komünizme olan inançsızlık insanların şehirleri bırakarak kırsala geri dönmesine sebep olmuştur.¹⁷⁵

Tarkovsky, temel olarak filmlerini ortaya koyarken bu inançsızlığın karşısına manevi arayışı koymuştur. Ona göre din, aşkın olanı tarifleyen bir insan uğraşı olarak

¹⁷³ Tarkovskı, Andrey, “**Mühürlenmiş Zaman**” Ç. Füsun ANT, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s.16

¹⁷⁴ Şevik, Eylem, “**Tarkovsky Sinemasında Zaman**”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Genel Sosyoloji Ve Metodoloji Programı, İstanbul 2013, s.21

¹⁷⁵ Şevik, a.g.e. s.15-26

sadece hissedilebilir, bunu akli olarak kavrayabilmek mümkün değildir.¹⁷⁶ Bu tecrübe (sezgi), insana kendini tanıma olanağı vermektedir. Kendi ruhunu ve maneviyatını bilen; sonuç olarak derinlerdeki aşkın olana ulaşabilecek, derinlerdeki sevgiyi bulabilecektir. Tarkovsky’e göre tanrı en derin sevgi ile imlenmektedir. Bu noktada Hazreti Peygamberimizin nefsinin bilen Rabbini bileceği hadisini hatırlamakta fayda vardır. İnsanın ilahi olana, Allah’a dair bilgisi kendi üzerinden tecrübe ile sezilebilecek bir anlayıştan ibarettir. Akılla izah edilemez ya da matematik bir modele dökülemez. Tasavvuf düşüncesi bu konuda anlamca çok yakın bir anlayış ortaya koymaktadır. Kur’an-ı Kerim’in buyurduğu gibi¹⁷⁷ *Allah her varoluşta görünüp bilindiği gibi (Zahir) aynı zamanda her şeyden gizlidir (Batın).*

Tarkovsky, kendi düşüncelerinde kâinattaki tüm varoluşun ve yaratıkların sonsuzluğu taşıdığını fakat sadece insanoğlunun bunu fark ettiğini ifade etmiştir. Bu insanı hayvandan ayıran farkı oluşturmakta ve bu mütevazı farkındalık ve inanç ile dünyayı kurtarabilme gücüne kavuşmaktadır.¹⁷⁸ Bu keşfin hakiki manası idrak edilse insan kendini ve aklını kaybedebilir. Hazreti Peygamber bir hadisi şerifinde “*Ben sizin görmediğinizi görür, işitmediğinizi işitirim. Nitekim sema uğuldadı, uğuldamak da ona hak oldu. Semada dört parmak sığacak kadar boş bir yer yoktur, her tarafta Allah'a secde için alnını koymuş bir melek vardır. Allah'a yemin olsun, benim bildiğimi siz bilse idiniz az güler, çok ağlarsınız; yataklarda kadınlarla telezzüz etmezsiniz; yollara, çöllere dökülür, (belanızı defetmesi için) Allah'a yalvar yakar olurdunuz*”¹⁷⁹ buyurmuştur. İnsan doğrusu çok ağır bir sorumluluk taşımakta fakat maneviyattan uzaklaşmış hali ile bu düşüncenin çok uzağındadır.

¹⁷⁶ Gianvito, John, “**Şiirsel Sinema**”, Agora Yayınları, Ç. Ebru Kılıç, İstanbul 2009.s.203-214

¹⁷⁷ Hadid 57/3 “O, ilk ve sondur. Zâhir ve Bâtın’dır. O, her şeyi hakkıyla bilendir.”

¹⁷⁸ Gianvito, “**Şiirsel Sinema**”, 2009.s.240

¹⁷⁹ Tirmizî, Zühd 9, (2313); İbnu Mâce, Zühd 19, (4190).

Tarkovsky, mühürlenmiş zamanlar kitabında aslında insanın bu sorumluluğunu zaman ve farkındalık ile ilgili olduğunu belirtmiştir. Tarkovsky, zaman ve anıyı bir biriyle ilişkili görmekte, bir anlamda bir madalyonun iki yüzü gibi tariflemektedir. Anı oluş açısından zamandan bağımsız değildir. Bununla birlikte zihinsel bir kavram olarak bilincin oluşması için anı şarttır. Anıları insan belleğinden aldığımız insan, görünür dünyayla arasında bir bağ kurma yeteneğini yitirecektir.¹⁸⁰ Tarkovsky burada ifade ettiği düşünceleriyle zamanı anı içine doğru, yani kendi içine doğru açılan bir kavram olarak görmüştür. Eserlerine etki eden hatta bir eserine adını veren bu nostalji hissi, Tarkovsky'nin mühürlenmiş zamandan anladığı şeydir. Aynen kâinata gördüklerimizde olduğu gibi, yaşadıklarımızda da elimizde kalan sadece birkaç anıdan ibarettir. Ve tüm bilincimiz ve tüm zamanımız bu anıların art arda sırlanmasından oluşmuştur. Bu düşünceye ilaveten şunu söylemek gerekebilir: Anı geçmiş zamanı ifade eden bir kavram gibi gözüксе de esasında anı 'an' da; yani hâlihazırda gizli bir hazine gibidir. İnsanlar anı hazırı yakaladıkları, aşkın olana ait hissiyata büründükleri şeyleri hatırlamaktadırlar. Böyleyken anı bizi her seferinde an'a, yani hali hazıra götüren bir vasıta olur. Bu nostalji hissi acı vericidir. Yönetmenin çocukluğunda annesinden ve eski güzel günlerinden kalan sevgi ve sevgili özleminin yarattığı boşluk, yanı sıra modern zamanların seküler boşluğu ve komünizme olan inancın kaybedilmesi, O'nun acı duymasına sebep olmuştur. Tarkovsky bu acıyı önemsemekte ve insan ruhunun sonsuzluğa olan özlemini bu acı ile ilişkilendirmektedir.¹⁸¹ Yönetmene göre zaman arkasından hiçbir iz bırakmadan geçip gidecek, kaybolacak bir şey değildir. Çünkü insan için zaman öznel, manevi bir tecrübe, ruhlarımıza yerleşen tecrübelerimizden (keşflerimiz) ibarettir. Böyle bir zaman mühürlenmiştir, an'dadır; anı ile birlikte içimizdedir; ama mazide değildir. Şimdiki zamanda gerçekliği idrak edilebilir. Böyle bir anı an-ı hazırın tazeliğini taşımaktadır.

¹⁸⁰ Tarkovsky, "Mühürlenmiş Zaman", 2008.s.44

¹⁸¹ Tarkovsky, "Mühürlenmiş Zaman", 2008.s.45

3.1.2 Nostalgia: Geçmeyen Bir Zamana Özlem

Hazreti Mevlana'nın mesneviyi kaleme alması yaklaşık on beş senesini almıştır. Anadolu topraklarında tasavvuf düşüncesinin çiçek açtığı bir döneme tekabül eden bu zaman içinde ortaya çıkan bu eser, bir başucu kitabı konumunda olup; tasavvuf yolculuğuna kendini akli ve hissi olarak hazırlamak isteyen tüm talibin en uğrak noktalarından biridir. İşte bu değerli hazinede, bu güzel kitapta ilk on sekiz beyit 'ney'in öyküsüne ayrılmıştır.¹⁸² Ney bir çalgı olarak altısı üstte, biri altta yedi delikli ve dokuz boğumlu üflemeli bir çalgıdır. İlk örneği Sümerlerde görülmüş İran ve Doğu Türkistan Bölgesi'nde sıklıkla görülen bu çalgı, Mesnevi'de mükemmel bir bahis ve metafor ile kişiselleştirilmiştir. Bu benzetmede ney birçok açıdan insanı imlemektedir. Allah her şeyden önce var iken (El-Evvel) insanı yoktan var etmiştir. Sani sıfatıyla Adem'i en güzel şekilde taratmış ve O'na kendi elleriyle şeklini vermiştir (El Musavvir). Nitekim Kur'an-ı Kerim'de: *"O, yaratan, yoktan var eden, şekil veren Allah'tır. Güzel isimler O'nundur. Göklerdeki ve yerdeki her şey O'nu tesbih eder. O, mutlak güç sahibidir, hüküm ve hikmet sahibidir"*¹⁸³ buyurulmaktadır. Allah insana şekil vermiş, onu cennetine koymuştur. Ta ki Adem (a.s) yasaklanmış olanı tadıp dünyaya gönderilene değin, kendi gerçek yurdunda, rabbinin mutlak rahmeti içinde, O'nun cennetinde kalmıştır. Âdemoğlu yurdundan ayrılmanın hüznünü taşımaktadır.

Ney insanı temsil etmektedir. İnsanda Adem'den beri ayrı düştüğü hakiki yurduna özlem duymakta ve kutsal bir hüznü taşımaktadır. Bu hüznü bir özlemi barındıran, trajediden uzak, kederden uzak, aşk mahsulü bir hüznüdür. Bu hüznü insanın ubudiyetine dair, Allah'ı arayışına dair bir farkındalığın neticesinde tecelli eden bir hüznüdür. Necip Fazıl Kısakürek Çöle İnen Nur kitabında şöyle demiştir: *'Ey, bütün mucizeleri içinde en*

¹⁸² Gencay,Zavotçu. *"Ney'in Öyküsü Ve Dîvan Şiirinde İşleniş"*, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 39,Erzurum 2009.s.719-720

¹⁸³ Haşr 59/24

hayran olduğum mucizesi diye, ömründe bir defa bile kahkahayla gülmemiş olmasını gösterebileceğim mahzun Peygamber!’¹⁸⁴ Kanaatimizce Resulullah Efendimiz’de görülen bu olağanüstü hal, bahsettiğimiz farkındalıkla; Allah’ı bilmekle, nefsini bilmekle alakalı, asıl yurda duyulan özlemin verdiği kutsal hüznün ile alakalıdır. Allah’a en yakın olarak en çok özlemi duyan O’dur (s.a.v).

Bu girişle birlikte Nostalghia filminin altında yatan hissiyatın anlaşılması daha kolay olacaktır. Yönetmen filmde bir müzisyenin hayatını araştırmaya gelen bir şairi başkarakteri yapmıştır. Ona bir İtalyan çevirmen yardımcı olmaktadır. Yönetmenin daha önceki filmlerindeki gibi mekân seçimi özenlidir. İkisinin kaldığı otel daha önce araştırılan müzisyenin yaşadığı yerdir ve burada bir kaplıca vardır. Genel olarak sinemasında kamerayı (gözü ve bakışı), şehirden ve moderniteden uzaklaştıran yönetmen bu filmde istisnai olarak Roma Meydanı’nı kullanmıştır. Bir aşk hikâyesi olarak yorumlanabilecek film esasında kelimenin tam anlamıyla bir arayış hikâyesidir.

Tarkovsky filmle ilgili düşüncelerini dile getirirken, film için seçilen isimden, nostalji duygusundan bahsetmektedir. Ona göre nostalji, bir daha geri gelmeyecek olan ana dair duyulan şiddetli bir tutkunun ifadesidir.¹⁸⁵ Nostalji kelimesi nostos ve algia kelimelerinin birleşmesinden oluşmaktadır. Nostos kelimesi dönüşü karşılamaktadır. Buradaki kelime yaygın olarak eve, başlangıca dönüş için kullanılan bir kelimedir. Algia ise özlemi ifade etmektedir.¹⁸⁶ Tarkovsky’nin tanımında yer alan tutku kelimenin kökenlerinde kendini göstermektedir. Zira kelime heterojen yapısıyla eve dönüş özlemini içermektedir. Eve dönüş özlemi, eve dönüş fiilinin kendisine duyulan tutkudur. Yukarıda ney ile ilgili mesneviden alıntıladığımız dizelerle benzerlik kolayca görülebilecektir. Bir yitirme ya da bir hicret duygusunun yarattığı farkındalıktır. Genel kullanımda nostalji

¹⁸⁴ Necip Fazıl, Kısakürek. “Çöle İnen Nur”, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009.s.4

¹⁸⁵ Gianvito, “Şiirsel Sinema”,2009.s.143

¹⁸⁶ Svetlana, Boym, (2009), “Nostaljinin Geleceği”, Ç. Ferit Burak AYDAR, Metis Yayınları, İstanbul 2009,s.14

geçmiş ile ilişkilendirilmektedir. Oysa nostalji sade geçmişle ilgili değildir, belki hiç geçmeyen; hep varolan ile ilgili, tasavvurlarda ortaya çıkan bir haldir.

Tarkovsky'nin ifade ettiği mühürlenmiş zamanlar kavramı üzerine düşünülmesi gereken bir kavramdır. Ona göre nostalji kelimesinin kökeninde yer alan ev (yuva) yalnızca dört duvarı, aileyi ifade etmemektedir. Nostalji kelimesindeki yuva bir tahayyül neticesinde kavrayabileceğimiz aşkın bir yuvayı işaret etmektedir. Svetlana Boym, Nostalji ile ilgili değerlendirmelerinde nostaljinin insanın kendi tahayyülü (fantazisi) ile arasındaki aşk ilişkisi olduğundan bahsetmektedir. Bu önerme, esasında nostaljinin insanın akli idrakinin ötesinde, aşkın idrakında; yani muhayyilesinde kavrayacağı bir öze (Mutlak Güzel'e) olan iştiyakı ve kavuşma arzusu olarak da okunabilecektir. Nostalji duygusu sinemaya özgü bir duygu olarak aktarılacak istediğinde iki imgenin (zaman veya mekân anlamında) üst üste bindirilmesiyle gerçekleşir. Bu imgeleri göstergebilim açısından üst üste bindirdiğimizde farklı bir eksene sıçrarız. Bu sıçrayış bir önceki gerçeklik evreninde kırılmalara yol açacaktır.¹⁸⁷ Bu kavramların üst üste geçirilmesi daha önce bahsedilen zaman-imgeyi ortaya çıkaracaktır. Nostalji zaman imge sayesinde beyaz perdede görülebilir bir alan bulmuştur.

Sufi düşüncesi açısından Nostalji duygusunun zamanla ilişkisi biraz daha karmaşıktır denilebilir. Tarkovski zamanı öznel bir kategori olarak görmektedir. Borges ve Deleuze düşüncelerinde olduğu gibi zamanın insan sayesinde bilindiğini ifade etmiştir. O'nun görüşünü sufi düşüncesinden ayıran şimdiki anı çok kısa olarak tasavvur etmesidir. Ona göre şimdiki zamanın anlamını bulabilmesi için geçmişe ulaşması ve yerini bulması gerekmektedir.¹⁸⁸ Bu yüzden anıya önem atfetmektedir ve bu yüzden kıymetli olanın mühürlenmiş arınmış olan anılardan ibaret olduğunu ifade etmektedir. Bu sufi düşüncesinde de nispeten böyledir. Şimdiki an çok kıymetlidir. Fakat sufi için sadece var

¹⁸⁷ Şevik, "Tarkovsky Sinemasında Zaman", 2013.s.63

¹⁸⁸ Şevik, a.g.e. s.72

olan şimdiki andır. Onu yakalayabilmek onu kavrayabilmek için geçmişe ait olmasını beklemez. Tüm aşkın, tüm ilahi keşiflerin tecrübe edileceği hal ani hazırdaki hali hazırdır. Zaman, bu kesintisiz keşif hallerinden müteşekkildir.

Sinemanın sufi düşüncesi ile olan ilişkisi bu noktada daha da belirginleşmektedir. Tarkovsky'nin sanatında ve düşüncesinde, sufi düşüncesi ile ortak olan; Tarkovsky'nin tüm sinemasını bu anları ardalamaya çalışmasında yatmaktadır. Bu kelimenin tam karşılığıyla saf sinemaya giden bir yol, zaman-imgenin zamansızlığa (ya da mutlak zamana) duyduğu nostaljiyi ifade etmektir. Sinema bir sanat olarak nostalji duygusunu görülebilir bir hale getirmiş; tecrübeyi, alemleri şuhud araçlarıyla, yani gözümüzle ve bakışımızla tadabilmemize olanak sağlamıştır. Yaşadığı toplumdaki hayal kırıklığı ve manevi açlık, aşkın olanın arayışına ve O'ndan uzak olunan her anın acısına yol açmıştır. Mühürlenmiş zamanlar, ani hazırdaki hali hazırlar, o aşkın, ilahi tecrübelerin edinebileceği hazineler; bir cezbe haline sebep olabilecek yoğunluktadır. Sufi bu sebeple bir devinim, bir deveran halindedir. Bir akış içinde olmak ister; olağanüstü bir keşfin ve hakikatin ardından tekrar bedeni gerçekliğine, dünya zamanına katılmak ister. Bunun dışında olan, cazibeye katılıp meczub olanlara eserlerde ve tarihte sıkça rastlanır. Buna karşın esas istenen seyr-i sülûğün devam ettirilmesi yani cazibenin kendisidir, meczup olmak değildir. Meczup olan için ise o hal-i hazır hali uzamıştır. O aşık, o hal içinde, o anda kalmıştır.

Nostalgia filminde yer alan Domenico bu meczup hal içindedir. Tarkovsky'nin filmlerinde çok az kullandığı şehir görüntülerinden biri bu filmde yer almaktadır. Domenico kent meydanı içinde kendini yakmıştır. Bu duygu esasında kaybettiği ya da bulmayı umduğuna yönelik güçlü bir nostalji duygusu barındırmaktadır. Bu manevi boşluk ve sınırlanmışlık hali içinde Domenico kendini yakmıştır. Bu sahne bir vazgeçişin mezcub-meşrep ifadesidir. Esasında Tarkovsky Andrei ile Domenico arasında bir bağ oluşturmuştur. Andrei'de Domenico gibi düşünmekte, bir noktada O'nun bu vazgeçişine öykünmektedir.

“Nasıl gidiyor? Kalbin nasıl? Bilmiyorum, sınıra dayandım. İçimde hangi atam konuşuyor? Hem aklımda hem de bedenimde... Aynı anda ayırlamam. Bu yüzden tek kişi olamıyorum. Kendimi aynı anda sayısız şey olarak hissedebiliyorum.”

Domenico’nun meşhur tiradında söylediği şeylerden alıntılarladığımız bu kısım O’nun çıkmazını da ortaya koymaktadır. Çünkü Domenico, bu çokluğun içinde kendini kaybetmiş gibidir. Roma şehrinin bu sıradan, maddeye bağlı ve yorucu hareketliliği içinde bir hareketsizlik, zamansızlık aramaktadır.

“Bir damla ile bir damla birleşince iki damla etmez, daha büyük bir damla eder.”

Domenico böyle demiştir. Tarkovsky O’nun evinin gösterdiğinde bunun bir matematiksel formül olarak duvarında yazılı olduğunu görürüz. Bu açıdan bakıldığında bu kesret içinde Vahdeti arayan iki farklı adamın hikâyesine odaklanmıştır film. Bir yandan Domenico’nun ailesi de dâhil olmak üzere kendini bu dünyaya imleyen şeylerden uzaklaşıp 1’in cazibesine kapılması anlatılmaktadır.¹⁸⁹ Öte yandan Andrei’nin sürgün hissiyatıyla dolaştığı Roma’da sürekli olarak gördüğü rüyaların tesirindedir. Tarkovsky bu filminde de, diğer filmlerinde olduğu gibi zaman-imge’yi ustalıkla kullanarak, bizi sadece görüntülerin ve anların olduğu ve bu anlarla ilgili zaman duygusunun katman katman içiçe geçtiği bir alana davet etmektedir. Örneğin Domenico’nun evinde olunan sahnede, sanki o andan öncesi hiç yaşanmamıştır ve o andan öncesi ile ilgili duygular bir tarafa bırakılır. Özenle hazırlanmış mizansen içinde, Domenico’nun cazibesine kapıldığı arayışın peşinde, O’nun içiçe geçmiş bilincinin yansımaları verilmektedir. Bu birden fazla zamanın iç içe geçmiş anlatısı; film sonunda seyircide mutlak bir an oluşturmaktadır. Trakovsky sinemasının bu çalışmaya konu olması bu özelliğinden kaynaklanmaktadır. Tarkovsky sinemasında özenle biriktirdiği mühürlenmiş zamanları, şiirde kelimelerin oluşturduğu ahenkle bir araya getirmektedir. Nasıl ki şiirde kelimelerin ahengi sonuçta bir hissiyata sebep olup ayrıca bir bütünlük oluşturuyorsa, Tarkovsky sinemasında

¹⁸⁹ Şevik, “Tarkovsky Sinemasında Zaman”, 2003.s.56-61

mühürlenmiş zamanlar, yani birbirinden ayrı görüntüler, düşler ve zaman-imgenin kendisi, adeta şiiri oluşturan birer kelime gibi filmi tek parça haline getirebilmektedir.¹⁹⁰

*“Göklerde ve yerde bulunanlar, (her şeyi) O’ndan isterler. O, her an yeni bir ilâhî tasarruftadır”*¹⁹¹ ayetinde belirtildiği üzere Allah ile yarattıkları arasında özel bir hukuk vardır. Tüm isteklerimizin, tüm niyetlerimizin eyleme dönüşmesi O’nun iradesi ile olmaktadır. Bu anlamda insan seyr-i sülûkünde, sürekli olarak bir hareket halindedir. Bu hareket halden hale olmaktadır. Mutasavvıflar zamanı bu halin değişikliği ile halden hale geçme ile anlamlandırmışlardır. Her bir halin kendisi, sahip olunan yegâne şeydir. Her bir halin birlikteliği sonuçta nefse dair bir hal ortaya koyacaktır.

Tarkovsky’nin tabiri caizse yavaşlattığı ve zaman-imgenin bir unsuruna çevirdiği kamera (yani bakış), bu hallerin (yani anların, mühürlenmiş zamanların) görünür kılınmasına olanak sağlamıştır. Yani sinemanın hususi imkânları, hallerin âlemi şuhuda açılan penceremiz olan gözümüze dolayimsız aktarılabilmesine bir çeşit olanak tanımaktadır. Bu tasavvufî düşünce açısından son derece önemli bir durumdur. Zira mana olarak tek parça ve tek an haline gelmiş film sonuçta aynen şiirde olduğu gibi bir hissiyatı ve bu hissiyatın oluşturduğu tecrübeyi aktarabilir hale gelmiştir. Sinema, şiirden farklı olarak bu duyguyu sadece işitsel algımız ve tahayyülemiz üzerinden değil, görsel algımız üzerinden de sunmaktadır. Nostalgia bu açıdan ele alındığında, halden hale geçişin filmidir. Domenico’nun ve Andre’inin kapıldığı cazibe, bir arayışın ifadesi olmuştur. Burada her bir sekans, her bir mühürlenmiş an kendi başına anlamlıdır. Sonuçta bu anların bir araya gelmesi de bir anlam ve duygu bütünlüğü oluşturmuştur. Bu 1+1=1’in sinemadaki karşılığıdır.

¹⁹⁰ Gianvito, “Şiirsel Sinema “,2009.s.108

¹⁹¹ Rahman 55/29



Resim 1. Nostalgia Filminden Bir Sahne

Tek başına anların anlam gücü ve bir yerde tüm anı, tüm zamanı temsil edebilme yetisini ifade edebilmek için Andrei'nin mumu taşıdığı sahne (Resim 1) son derece önemlidir. Bu sahne hem filmin kendi hikâyesi içinde hem de yönetmenin kendi kişisel hikâyesi içinde önemlidir. Bir irrasyonel tavırda ve olağanüstü anda; Dominika'dan sirayet eden bir emraz-ı akliye, bir cazibeye kapılma, bir cezbe hali saklıdır. Andre mumu havuzun içinden geçirirken ateşin sönmemesi için uğraşmaktadır. Bu arayış ve iştihak tıpkı Domenico'nun köpekle konuşurken *'Neden suya giriyorlar biliyor musun? Çünkü sonsuza dek yaşamak istiyorlar'* dediği gibi bir sonsuzluk iştihakındandır.

Sonuçta hem Andrei hem de Domenico, geçmeyen bir zamana özlem duymaktadırlar. Geçmeyen bir zamana, sönmeyen bir ateşe; belki Domenico'da hiç yaşanmayan aşkın olana ve Andrei'de Rusya'daki çocukluk günlerine güçlü bir özlem duymaktadırlar. Bu nostalji duygusu bu sonsuz arayış tıpkı Mesnevi'de Hazreti Mevlana'nın anlattığı neyin özlemini andırmaktadır. Bire ulaşmanın özlemidir bu. Nostalgia filmi özetle 1'in (vahdetin) aranmasıdır.

3.1.3 Andrei Rublev: Zamanda Mühürlen

Mikhail M. Bakhtin bir sanat kuramcısı olarak özellikle edebiyat alanında çokça istifade edilen kavramların tanımlanmasında öncü olmuştur. Karnaval, diyaloji, kronotop gibi kavramları dillendirerek bu kavramların felsefe göstergebilim ve dilbilim açısından bir yaklaşım olarak ele alınmasına olanak sağlamıştır.¹⁹² Kronotop (chronotope) kelimesi Kronos ve Topos, yani zaman ve yer kelimelerinin birleşmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu kavram ilk başta ve daha çok roman ile ilgili bir kavram olarak kullanılsa da sinemada bir anlatı sanatı olarak bu kavramın kullanılabileceği bir alandır. Einstein'ın görelilik kavramında ortaya koyduğu zaman-mekan ilişkisini temel alan bu kavram, bir anlatı sanatında zaman mefkuresinin içinde bulunduğu mekan ile anlamlandırılabilmesine işaret etmektedir. Bu ilişki sadece nesnel bir koordinasyon ya da fizik açısından bir zaman-mekan navigasyonunu ifade etmez. Aynı zamanda kronotopun ortaya çıktığı toplumun sosyal algılarının, hikayenin anlatıldığı zaman içindeki toplumun durumunun ve izleyicinin genel algısının bu kronotopları oluşturan unsurlar olduğundan bahsetmektedir.

Andrey Rublev filmi, Tarkovski sinematografisi açısından kronotopların kullanıldığı önemli bir örnek oluşturmaktadır. Yönetmen filmle ilgili motivasyonunu anlattığı röportajında ressamın yaşadığına dair herhangi bir belge olmadığını söylemiştir. Tarkovski bu ressamla ilgili film yapma düşüncesini ressama ait Trinity (Teslis) adlı eserden aldığını söylemektedir.¹⁹³ Tarkovsky, esasında bir ressamı, O'na ait herhangi bir şey bilmeden ortaya çıkardığı sanat eseri üzerinden, tarihsel bir düzlem içine oturtmuştur. Filmin konusunu, görevli olarak bulundukları manastırdan ayrılan bir grup keşişin yolculukları esnasında başlarından geçenler oluşturur. Film zamansal olarak on beşinci yüzyılda geçse de esasen Tarkovsky, Rublev karakterini zamanın ötesine taşımayı amaçlamıştır. Zira ona göre Rublev bir başkaldırıdır. Tarkovski doğal duyarlılıkların sonucu olarak bu ressamın çağını çağdaşlarının ötesinde bir derinlikle kavradığını

¹⁹² Şevik, “Tarkovsky Sinemasında Zaman”, 2003. S.41-44

¹⁹³ Gianvito, “Şiirsel Sinema”, 2009.s.5

düşünmektedir.¹⁹⁴O zamanın dayatması içindeki kurallara uymamış, bu kurallarla ikona boyamayı reddetmiştir. Tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de başkarakter bir cazibeye kapılmıştır. Mavi renginin zamansız cazibesi O'nun çağdaşlarını aşmasına olanak sağlamıştır. Yönetmen Rublev'i bir başkaldıran olarak görmektedir. Rublev ikona boyamasında kendisine dayatılan yöntemleri reddederek, içsel motivasyonunun ve halinin tezahürüne uymuştur.

Rublev'in bu boyun eğmez hali, Tarkovsky'e göre çağının ötesindedir. Tarkovsky'e göre Rublev bu davranışıyla maddi formların ötesine geçebilmiş sanatında aşkın olana ulaşabilme konusunda inancı ve hissiyatından ödün vermemiştir. Tarkovsky'e göre Rublev manevi ülküleri uğruna yananlardır. Birçok filmini siyah beyaz olarak çekmeyi tercih eden yönetmen bu filminin sonunu renklendirmiştir. Rublev'in eserlerini renkli olarak göstermesi bilinçli bir tercihtir. Bu sayede bir nevi sanatın siyah-beyaz gerçekliğinin üzerine çıkarak aşkın olana ulaşabildiği mühürlenmiş zamanlara ait ürünler ortaya koyduğunu anlatmaktadır.¹⁹⁵

Zira Tarkovski sinemada siyah beyaz estetiğinin gerçeği yansıttığını düşünmektedir. Tarkovsky'e göre siyah beyaz gerçek sinemayı temsil ederken, renkli sinema daha egzotik olarak fotoğrafa yaklaşmaktadır. Gerçek hayatta özel bir ilgi alanı değilse insanların renklere olan ilgisinin düşük olacağı kanaatindedir.¹⁹⁶ Bu sebeple son sahneyi renkli göstererek bir açıdan renklerin, yani ayrıntıların sunumuyla Rublev'in sanat anlayışı ve hissiyatına dair bir izlenim oluşturulmaya çalışılmıştır. Tarkovsky bu gerçeklik duygusunun, kainatın eşsiz düzeninde, aynı zamanda insanın doğal yapısına olduğunu da düşünmektedir. Zira habersiz yapmış olduğu bir çekimde karakterlerin hareketleri ve doğallığı O'nu neredeyse büyülemiştir.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Gianvito, a.g.e. s.10

¹⁹⁵ Gianvito, "Şiirsel Sinema", a.g.e. s 28

¹⁹⁶ Gianvito.2009.s.29

¹⁹⁷ Botz-Bornstein, Ç.Cem Soydemir," **Filmler ve Rüyalarda Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai** "Metis Yayınları, İstanbul 2011.s.21

Rublev filmi bir kronoloji içerisinde anlatılmakta, aslında film bir yolculuğun orta yerinde başlamaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde, özellikle sıklıkla eleştirilen yoğun savaş sahnesi ve bu kısımda yaşanan şiddet Rublevi belirli bir kronotop'un içine yerleştirirken, öte yandan izleyiciyi bu kronotopun dışına yönlendirmektedir. Zira Rublev tüm bu hengâme içinde, tüm bu yolculuğun sarsıcı, dehşete düşüren korkuları arasında aşkın bir yol arayışındadır. Rublev esasında hakkında çok az bilinen bir sanatçı olarak biraz muğlak bir zaman içinde yine muğlak bir hikâyenin ortasında kendine yer bulmuştur.

Kur'an-ı Kerim'deki geçmiş dönem hadiselerinin ifade biçimi bu konu ile ilgili olarak ele alınabilir. Kur'an'da anlatılan olaylara, durumlara, "hikâye", "mesel" denilmeyip kıssa denilmektedir. Kıssa, hikâye ve meselden farklı olarak hakikati gerçeği ortaya koymaktadır.¹⁹⁸ Oysa bir hikâye ya da meselde kurgu ve uydurma söz konusu olabilir. Kur'an'daki kıssalar hakikati ifade etmektedirler. Nitekim Kur'an- Kerim'de *"Andolsun ki peygamberlerin kıssalarında akli olanlar için ibretler vardır. Kur'an uydurulabilen bir söz değildir"*¹⁹⁹ buyurulmaktadır. Kur'an-ı Kerim' de yer alan kıssaların bir diğer özelliği de herhangi bir kronoloji içinde verilmemiş olmasıdır. Yüce Allah (c.c) bu ayetleri özellikle şiir ve edebiyatta çok üst seviyede olan bir toplumun idrakine onların hiç alışık olmadığı bir üstünlükle indirmiştir. Örneğin Yasin suresinde geçen *"şehre koşarak giren adamın kıssasında"*²⁰⁰, adamın hangi zamanda ya da nerede olduğuna dair bir bilgi verilmemiştir. Böyle bir bilgiye ihtiyaç dahi duyulmamıştır. Dolayısıyla bu hadiseye ait zaman ve mekân kavramı tabiri caizse genişlemektedir. Bu genişleme merkezden uzaklaşma anlamında bir genişleme değil aksine kapsayıcı ve birleştirici bir genişleme olarak ifade edilmelidir. Kur'an-ı Kerim'de kıssaların ortaya konulması ile ilgili olarak müfessirler çeşitli düşünceler ortaya koymuşlardır. Bu düşünceler içinde ön plana çıkan ortak noktalar; Vahiy ve risaletin ispat edilmesi, Tüm

¹⁹⁸ Mustafa,Kara. **"Bireysel ve Toplumsal Açından Kur'an Kıssaları"**, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı", Doktora Tezi, Samsun 2011, s.9-11

¹⁹⁹ Yusuf 12/111

²⁰⁰ Yasin 36/20-29

dinlerin aynı kaynaktan beslendiğinin vurgulanması, insanların uyarılması ve yapılanların karşılığının olacağının hatırlatılması gibi konulardır.²⁰¹ Bu konular peygamberleri destekleme ve insanlara zaman ve mekânı genişlemiş, dolayısıyla kapsayıcı ve birleştirici bir hal almış insan hikâyeleri üzerinden Allah'ın razı olduğu davranışları ve gazap ettiği davranışları anlatmak olarak iki temel başlıkta toplanabilecektir.

Bu hususlar içinde şüphesiz tüm dinlerin aynı kaynaktan yani Allah'tan geldiği düşüncesi İslam'ın tevhid anlayışı ile ilgilidir. Aynı zamanda Kur'an kıssalarının kendi düşünsel dünyamızda, bizi biz yapan medeniyetimizde ve bilinçdışımızda önemli bir yeri vardır. Bu kıssalar göstergebilim açısından da önem atfeden arketiplerimizin Rahmani olarak teşekkül etmesinde son derece etkilidir. Bu sayede şairlerimiz tamamen İslami kaynaktan beslenen şiirler ortaya koyabilmişler, bu sebeple büyük mimarlarımız bu kaynakla nurlanmış mabetler inşa edebilmişlerdir. Mantıkut Tayr'da anlatılan Simurg kuşu zamanın ötesindedir. Şeyh-i San'an mühürlenmiş bir zamanda Rum kızının aşkına düşmüş, yanmış ve yeniden olmuştur. Bu yönüyle insanın olduğu her zaman ve mekânda görebileceğiniz bir karakterdir.

Kronotop kavramı ise geleneksel anlatının lineer bir zaman eksenine oturmasını sağlamaya yöneliktir. Bir yazar romanını oluştururken yer verdiği karakterlerini bir zaman ve mekân içine yerleştirmektedir. Bu filmde keşişler manastırı terk ettikten sonra, yolculuklarında birçok farklı olay yaşayıp farklı insanlarla tanışmışlardır. Normalde bir araya gelmeleri mümkün olmayan bu insanların söz gelimi yağmurdan sığındıkları bir handa bir arada beklemeleri ve kat edilen yol arttıkça zamanın lineer bir çizgide, fakat lineer olmayan birlikteliklerle devam etmesi Bakhtin'in izah ettiği kronotop kavramıyla anlaşılabilir.²⁰² Sonuç itibarıyla Tarkovsky bir hikâye anlatmaktadır. Anlattığı şeyler yaşanması mümkün olabilecek ama kurgusal şeylerdir. Bu kurgu yönetmenin aşkınlık

²⁰¹ Kara, “Bireysel ve Toplumsal Açıdan Kur'an Kıssaları”,2011.s.86-105

²⁰² Şevik, “Tarkovsky Sinemasında Zaman”,2003.s.41-44

arayışında kendi kropnotunu ortaya çıkarmıştır. Daha önceki bölümlerde anlattığımız gibi Tarkovsky içinde bulunduğu zaman ve toplumun ruhsuzluğu içinde bunalmış ve aşkın olanı aramaya koyulmuştur. Bu yolda Bazen kendini ateşe vermek istemiş ve Domenico karakteri üzerinden bunu yapmış, bazen bir keşişin kuralların ötesindeki arayışına ortak olmak istemiş O'nunla birlikte kuraldışı bir alanda çarmıha gerilmiştir. Tarkovski Andrei Rublev filminde zamanın ötesine eseriyle ulaşmış bir ressamı başkarakter yapmış, bu karakteri kendi hikâyesi ve kurgusu içinde yol kronotopu içinde diğer insanlarla buluşturmuştur. Tarkovski Rublev ile ilgili olarak O'nun hayatın bütün acılarını görmesine ve hissetmesine karşın insanlara inanç ve umut aşılama isteğiyle dolu olduğunu belirtmiştir. Bu özdeşik tavır bir açıdan kendi durumunu yansıtmaktadır. Kendisi ile özdeşleştirdiği bu sanatçı, aşkın olanın peşine düşmüş bir talip olarak adeta zamanda mühürlenmiştir.

3.1.4 Solaris Bilinç Okyanusu

Solaris filmi açılışını yaparken filmin esas karakteri Kevin'i doğanın içinde görürüz. Babasının evi kelimenin tam anlamıyla doğanın içindedir. Etraf olabildiğine yeşildir ve göletin içinde yaprakların suya girmiş haldeki kıpırtısını seyrederek. Kevin adeta bir tefekkür halinde olanı biteni izlemektedir. Bu yoğun açılış sekansı olabildiğince duygularla yüklüdür. Ağaçların, gırtlaktan çıkmışçasına, vurgulu hışırtıları; kuşların ve diğer hayvanların sesi işitme algısını doyurmaktadır. Birbirine kenetlenmiş, suyun içinde ve üstünde adeta dans eden otlar dokunma duygusunu uyarırken bu yeşil tonlu güzel manzara insanda izleme isteği uyandırmaktadır. Tarkovsky birçok filminde olduğu gibi bu filminde de doğayı kullanırken; bu gelenek filmin hikâyesini ve felsefesini anlamlandırmamızda bize yeni bazı kapılar açmaktadır. Tarkovsky bir söyleşide insanın yalnızlığa ve zamana dair gerçek bilgiyi doğadayken bulabileceğini belirtmiştir.²⁰³

²⁰³ Gianvito, "Şiirsel Sinema", 2009, s.54

Solaris filmi aynı adlı okyanusun araştırılmasını konu edinmektedir. Filmin uzun proloğu ve ilk kısımlarında Kelvin'in Solaris'e gönderilmesi için ikna edilmesini anne ve babasıyla olan birlikteliğini ve daha önce orada yer alan bir pilotun deneyimlerini izleriz. Bir film içinde film olarak bu gezegene giden pilotun savunmasını da izleriz. Solaris gezegeni ve gezegenle birlikte adlandırılan büyük okyanus oluşturduğu manyetik alan insan beyninde halüsülasyonlara sebep olmaktadır. Kelvin'in gezegene kurulan İstasyona gönderilme sebebi bu gizemli durumun sebeplerinin öğrenilebilmesidir. Filmi bu çalışmaya konu eden ise tam da bu halüsülasyonlardır. Esasında filmin ilk açılışında gördüğümüz algı yoğun gerçekler dünyası bu görüntülerin birer hayal olduğunu, bilince dair olduğunu ifade etmektedir. Halüsülasyon olarak ifade edilen hayallerinde kendi gerçekliği vardır.

Filmin hikâyesinde Kelvin'in eski eşi Harey, Kelvin O'nu terk ettiği için intihar etmiştir. Kelvin üste varınca kısa bir süre sonra Harey'i ete kemiğe bürünmüş halde karşısında görür. Daha önce raporları okuduğu için ilk Başta Harey'i bir sanrı olarak görür. O'nu üstteki bir uzay aracına bindirip ateşlemeyi yapar. O'nu uzayın derinliklerine gönderdiğini düşünürken bir miktar yaralanmıştır. Harey bir suret olarak istasyonda O'nunla birlikte kalır. Tıpkı daha önce yaptığı gibi istasyonda da birçok kez intihara teşebbüs eder ve hatta bunu başardığı da olur. Sonrasında ise tıpkı derin sularda nefessiz kalmış biri gibi soluklanarak geri gelir Harey. Bir suret, bir hayal olduğunu idrak etse de varoluşunu Kevin'in tahayyülesinin dışına çıkarmaktadır bu durum.

Peki aslında bu hikaye bize neyi anlatmaktadır? Daha önceki bölümlerde Tarkovski'nin zamanda yaşanan olayların karşılığının şimdiki zamanda yani anda değil, bir süre geçtikten sonra anlaşılabildiğini düşündüğünü belirtmiştik. Zamanda değerini bulan bu 'an'lar mühürlenmiş zamanları oluşturmaktadır. Bu bilinç okyanusu, kendi içinde vicdan ve kınanmayı, kınanmış nefsi barındıran algı ötesine ulaşabilen yönüyle cehennemi ve cenneti barındırmaktadır. Kelvin'in istasyonda karşılaştığı Harey defalarca intihar ederken, her defasında yeniden doğmaktadır. Bir başkasının sureti olarak

yaşamayı reddetmektedir. Bu intihar girişimleri Kelvin'in vicdanı ile tekrar ve tekrar yüzleşmesine sebep olmaktadır. Kelvin kendini, davranışını kınayan bir hale bürününceye kadar bu yüzleşmeye devam edecektir.

Solaris, bu uzak yer, cehennemi anımsatmaktadır. Yer çekiminin etkisinin azaldığı bu gezegende zaman bilincin taşıdığına yönelik (ekseriyetle de hata ve yanlışların bir yansıması olarak) yeni varoluşlar üretmektedir. Harey, adeta Kevin'in Solaris cehenneminin yakıtı olmuştur ve bu yakıt Kevin'i içsel bir ateşe düşürüne ve kendisiyle ilgili, davranışıyla ilgili, gerçek bir kınamayı yapana kadar sürecektir.

İbnü'l-Arabi, Celaleddin Devvani'ye atıfta bulunarak kâfirlerin (inkar edenlerin), kötü inanış ve zan ve uygun olmayan çirkin ahlaklarının ahiretteki oluşumda cehennem sûretinde karşılırlarına çıkacağını belirtmiştir.²⁰⁴ Bu cehennem kendileri için bir imtihan vesilesi olarak yaratılmış, cüzi iradelerinin ve tercihlerinin sonucunda ortaya çıkan mühürlenmiş zamanlarından geriye kalanlar olacaktır. Nitekim aynı bahiste İbnü'l-Arabi, Efendimiz (s.a.v) hadisinden bahsetmiştir. Efendimiz buyururlar: *“Kabir, ya cennet bahçelerinden bir bahçe, veyâhut cehennem çukurlarından bir çukurdur.”* Kabir'de olan insanın bilinç okyanusunda açığa çıkan iyi ve kötü eylemleri, esasında da kendi vicdanının önce fısıldayarak sonra haykırarak dile getirdiği hakikattir. Bu anlamda Kevin, karısının intihar etmesine sebep olmuş, bu duyguyu bilinç okyanusunun içine iterek unutup hayatına devam etmiştir. Solaris'te ise bu kötü emel, Harey suretinde açığa çıkmış ve bir ateş gibi vicdanının üstüne çökmüştür. Harey Kevin'i ancak gerçek manada kendini kınadığında terk etmiştir.

Bir diğer açıdan bakıldığında yapılan salih amellerin ve güzel işler/sözlerin Allah'a ulaştığından da bahsedilebilir. Nitekim Kur'an'da şöyle buyrulmaktadır:

²⁰⁴ Ahmet Ayni, Konuk, **Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi-1**, Haz..Mustafa Tahralı, Selçuk Eraydın Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2001, s.96

“Her kim şan ve şeref istiyorsa bilsin ki, şan ve şeref bütünüyle Allah’a aittir. Güzel sözler ancak O’na yükselir. Salih ameli de güzel sözler yükseltir.”²⁰⁵

Filmin finalinde Kevin’in dünyaya ailesinin yanına döndüğünü düşünürüz. Prologda yer alan suyun içinde oynayan otları ve Tarkovski filmlerinin vazgeçilmezi köpeği görürüz. Eve dönüp camdan baktığında babasının kitapları çatıdan akan suyun altında tutması bir şeylerin tuhaf olduğunu hissettirir. Sonra babası onları kapıda görür ve dışarı çıkar. Bu sahnede açık bir şekilde Rembrandt Van Rijn adlı ressamın Babanın Savurgan Oğlunun Dönüşü adlı tablosuna gönderme yapılmıştır.²⁰⁶ Bu tablo babasının mirasını alıp dış dünyayı tanımaya giden, sonuçta bir sefalet ve düş kırıklığıyla baba evine dönen bir oğlun hikâyesini anlatmaktadır. Filmde de Kevin babasının telkinlerini dikkate almamış, en son Solaris okyanusu (Kevin’in bilinci ya da bilinçdışı) Kevin’i –hayal gerçekliğinde- babasının evine geri götürmüştür. Bu baba evine dönüş, birçok açıdan maneviyata dönüşü de imlemektedir.



Resim 2. Solaris Filmi Final Sahnesi ve “Savurgan Oğlun Dönüşü” Tablosu

Sonuçta film zaman kavramını bilinç ve bilince ait bir unsur olarak ortaya koyarken, ayrıca metaforik anlamda vicdan ve cehennem fikirlerini bilincin bir unsuru olarak ortaya

²⁰⁵ Fatır 35/10

²⁰⁶ Bkz: “The Natural and Modern Worlds in Solaris”http://offscreen.com/view/natural_modern_solaris (Son Erişim Tarihi: Temmuz 2018)

koymuştur. Solaris gezegeni ve solaris okyanusu insanların bilincine, dolayısıyla gerçeklik ve zamanlarına etki etmektedir. Bu etki sonucunda vicdan bağıyla zamana mühürlenmiş hayaletler birer birer ortaya çıkmakta ve zihinleri bir alev gibi tutuşturmaktadır. Bilinç okyanusunda düzeninde çıkan zaman helezonlar oluşturmakta ve birçok hatıra bu fırtınaya tutulan gemiler gibi yolunu kaybetmekte ya da suyun dibini boylamaktadır. Ayrıca bu vicdani durumun aşka bakan bir yönü olduğu gerçeği de söz konusudur. Gemide tüm olanaksızlıklara karşın insani davranma meyli, sadece aşkı (sevgiyi) barındırabilen Kelvin’de ortaya çıkmaktadır. Belki de bu yüzden Kelvin’in gemideki yegâne görevi, Tarkovsky’nin de vurguladığı gibi,²⁰⁷ ötekinde duyulan aşk ve sevginin tüm hayat için vazgeçilmez oluşudur. Yönetmene göre sevgi, insan olabilmenin, insan gibi davranabilmenin ilk şartlarındandır. Kelvin’e bu sanrıları yaşatan sevgisizliği sonucunda karısının intihar etmesidir. Solaris’te bu hatası, bu kötülüğü ile yüzleşmektedir.

3.2 Mutlak Zaman ve Hali Hazır

Vakit zamanın, yaradılan, sonradan ortaya çıkan, her şeye bakan yönünü ifade etmektedir. Herhangi bir şeyin varlığından bahsederken bu şeyin gerçekliği, bir vakit ile ilişkilendirilerek ifade edilmektedir. İnsan içinde gerçeklik içinde bulunduğu vakte aittir.

Allah için zaman ise; ezeliye ebediyet bağlamında düşünülebilir. İnsan için Allah’ın sonsuz zamandaki gerçekliği an’da keşfedilebilmektedir. şeyhi Ekber, bu keşfin olduğu anı an-ı hazır, bu keşifteki hali ise hali hazır olarak nitelemiştir. İlahi tecelliler hali hazırda keşfedilebilen, tecrübe edilebilen bilgilerdir. Bu düşüncede İlahi tecellilerin gerçekleştiği halin hali hazır olduğu ve bu tecellilerin ani hazırda gerçekleştiği bildirilir. An-ı daim ise geçmiş ve gelecek sınırlarının ortadan kalktığı, izafi olduğu tüm an-ı ve

²⁰⁷ Gianvito, “şiirsel Sinema”,2009.s.207

zamanı tek parça olarak düşünebileceğimiz zamanı ifade etmektedir. Allah için başlangıçtan sona tüm zaman an gibi yekparedir değişmez ve ölçülmez. Zamanın bu hali Allah'ın sonsuz kudretine, her an yaratma halinde oluşuna ve tecellisine işaret eder. Anı daim bu sebeple aslüz zaman olarak ifade edilmiştir. Zamanın tek parça oluşuna yönelik kullanılan bir diğer tanımlama ise Dehr kavramıdır. Bu kavram zamanı ezel ve ebed arasında tek parça olarak görmektedir.

Sinema sanatı, ortaya koyduğu zaman-ime ile an-ı hazır kavramını algı düzeyimize indirgemıştır. An-ı hazır mutlak zaman içinde bir okyanustaki damla gibidir. İnsan, kendisi için belirlenen ömürde zamanı bütün halleriyle tecrübe edemeyecektir. Evvel ve Ahir olan Allah'tır. Bir kova denizdeki tüm suyu almayacaktır, ama kovanın içinde yer alan yine de denizin suyudur. Sinema sanatı insanın algı düzleminde ani hazırı gösterebilmiştir. İyi bir yönetim (anlatım) ile saflaştırılmış sinema, fazlalıklarından arındırılarak an-ı hazırı ve ani hazırdaki hal-i hazırı algılarımızla, gözümüz ve kulağımızla tecrübe etmeye olanak tanır. Edebiyat bu işlevi, hikâye anlatma işlevini yazınsal olarak, sözlü biçimde ifade ettiğinde bu hal kulağımızda işittiğimiz hikâyelerin, anların ve hallerin hayal dünyamızda karşılık bulmasını; gözümüzün önünde canlanmasını sağlamaktadır. Sinema bu gözümüz önünde canlanana göstermeye talip olmuştur. Mutlak zamanı, içindeki damlayı, damlaları göstererek anlatmaya, an-ı hazırı perdeye yansıtarak göstermeye talip olmuştur.

3.2.1 Memento: Zamanda Kaybolmak

Memento filmi ismini, fani olduğunu öleceğini hatırla manasında çevrilebilecek Latince Memento Mori deyişinden almaktadır. Bu aynı zamanda filmin hikayesinin alınığı Jonathan Nolan'ın kısa hikayesinin adıdır.²⁰⁸ Filmde karısı saldırıya uğrayıp

²⁰⁸ Bkz. Jonathan Nolan, “**Memento Story**”, <https://www.esquire.com/entertainment/books/a1564/memento-mori-0301/> (Son Erişim Tarihi: Temmuz 2018)

öldürülen, kendisi de kafasına darbe aldıktan sonra geleceğe dönük kısa süreli hafızasını yitiren Leonard'ın hikâyesi anlatılmaktadır. Bu hikâye ile ilgili detaylara geçmeden önce hatırlamak, geçmiş ve gelecek algısından bahsetmek gerekmektedir.

Zaman kavramı tanımlanırken iki ana düşünce ortaya çıkmaktadır. Fiziksel düşünce zamanı ölçülebilir lineer ve değişmez olarak ortaya koyarken felsefe, zamanı 'algılar yardımıyla olayları bir bütün olarak görebilme' olarak tanımlamıştır.²⁰⁹ Zaman bilinçten yani algıdan bağımsız değildir. Zaman ile ilgili tüm düşüncemiz olayların bilincimizde bir kronolojiye oturtulmasıyla ortaya çıkmaktadır. Dün sabah yediğimiz peynir, öğleden sonra yağın yağmurun ayakkabılarımızı ıslatması, akşam televizyonda izlediğimiz maç vs. gibi zamanın akışı içinde bilincimizde sıraya koyduğumuz yüzlerce detay, kişisel tarihimizi, belleğimizi ve geleceğe dönük hareket izleğimizi temellendirmektedir. Memento filmi esasında bu izleğin iç içe geçtiği bir zihnin hikâyesini anlatmaktadır. Hatırlama kavramının ortadan kalktığı bir izlek, kelimenin tam anlamıyla zaman içinde kaybolmuş bir bilinci ortaya çıkarmıştır.

Filmin ana karakteri Leonard (Lenny)'nin evine giren iki müptezel karısına tecavüz edip öldürmeye çalışmışlardır. Bu sırada uyanan Lenny saldırganlardan birini öldürür fakat diğer saldırgan kafasına sertçe bir cisimle vurarak oradan kaçır. Lenny bu olaydan sonra kısa süreli hafıza kayıpları yaşamaktadır. Filmin hikâyesinde Lenny bu unutkanlıkla başa çıkabilmek için hemen basım yapabilen bir fotoğraf makinası kullanmakta, çeşitli notlar almakta ve nihayetinde bu notları vücuduna dövme olarak yaptırmaktadır. Film boyunca Lenny başına vurup kaçan saldırganı, John G. Adında bir adamı aramaktadır. Lenny bu arayışı içinde adeta zamanda kaybolmuş gibidir. Olayın yaşandığı ana ait tüm hatıraları canlıdır, buna karşın sonrasında yaşadıklarını

²⁰⁹ Can,Hakman. 'Sinemada Zaman Kavramı ve Hiroshima Mon Amour Filminin Zaman Kavramı Açısından Analizi', Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli 2008.s.6-12

hatırlayabilmesi yazmış olduğu notlara, çektiği fotoğraflara ve vücuduna yaptırmış olduğu dövmelerde yazana bağlıdır. Bu açıdan bakıldığında Lenny zamanın içinde kaybolmuş gibidir. Sürekli olarak nerede olduğunu ne yapmaya çalıştığını unutmaktadır. Her seferinde, çoğunlukla kendisi ve başkaları tarafından manipüle edilmiş belgelere yazılara ve imajlara göre kendi gerçekliğini oluşturmak zorundadır. Filmde kurgusal olarak Lenny'nin bilinç akışına uygun bir seyir söz konusudur. Hikâye lineer olarak anlatılmamaktadır. Filmde hikâye kırk dört sahne üzerinden anlatılmaktadır. Bu sahneler renkli ve siyah beyaz olarak çekilmiştir. Renkli sahnelerde akış geleceğe doğru, siyah beyaz sahnelerde ise geçmişe doğru gerçekleşmektedir. Film, kronolojik açıdan hikâyenin sonunda gerçekleşen olay ile başlamaktadır. Bundan sonra sıra ile bir siyah beyaz birde renkli sahne görürüz. Ustaca gerçekleştirilen kurgu ile bu sahneler hikâyenin sonuna doğru bir yerde birleştirilmiştir.

Filmi zaman içinde özelleştiren noktalardan biride bu kurgudur. Konuyla ilgili filmin yönetmeni Christopher Nolan film anlatım dilini (öykücülüğünü), televizyon alışkanlığının değiştirdiğini belirtirken, bu değişikliği pizzacı teorisi olarak açıklamıştır. Buna göre evde televizyonda bir film izlerken, izleyici bir pizza sipariş eder ve film henüz bitmemişken bu pizza gelir. Kapıya gidiş, alışverişin yapılması ve televizyon karşısına geri dönüş üç-dört dakikayı alır. Kaçırılan bu dakikalar seyircinin zihninde telafi edilmektedir. Bu noktada kurgusu dolayısıyla filmde üç dakika kaçırıldığında bütün filmin kaçırılacağını vurgular.²¹⁰ Filmde Lenny'nin parçalı zihninde ortaya çıkan anlar, yani ani hazırlar tüm hikâyenin keşfedilmesi adına özel kılınmıştır. Sinema sanatının aşkın bir sanat olarak rafine ve saf bir görsel anlatı sunabilmesinin yolu; zihinde birleştirilen bir akışın ötesinde zihinde yatay olarak ilerleyebilecek bir akış sunabilmesi ile ilgilidir. Nolan bu çalışmada inceleyeceğimiz diğer filmlerinde de sinema zamanını

²¹⁰ Bkz. Kenneth Turan, "Oh, He's Just Playing With Your Mind" **Sundance Festival / Reports From The Film Festival**, <http://articles.latimes.com/2001/jan/22/entertainment/ca-15442> (Son Erişim Tarihi: Temmuz 2018)

bir yatay anlam koridoru olarak düşünmüş ve her filminde bu arayışını ortaya koymuştur. Öyle ki bir röportajında son filmi Dunkirk'i yapmaya karar verdiğinde bu filme senaryosuz başlamayı düşündüğünü söylemiş ve sadece savaş ortamını göstermeyi, ortamı (coğrafyayı) kaydetmeyi planladığını belirtmiştir.²¹¹ Doğrusu bir endüstriye ciddi bir yatırım alanına dönüşen sinema sektöründe bu düşüncesi en yakınları tarafından bile delice bulunmuş, sonrasında kendisi de bu düşüncenin imkânsıza yakın oluşundan bahsetmiştir. Olanı gösterebilmek açısından senaryosuz film çekme kamerayı 'olup bitene' çevirme düşüncesi İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenlerde de görülmektedir.²¹² Fakat *İtalyan Yeni Gerçekçi* anlayışta ideolojik ve olanı olduğu gibi gösterme kaygıları söz konusudur. Nolan'ın bu yaklaşımı ise Lenny karakterinin Memento filmi içindeki haline benzemektedir. Zira Lenny de her sabah bir otel odasında uyanmakta ve vücuduna yaptırdığı dövmeler, çektiği fotoğraflar ve almış olduğu notlarla kendi hikâyesini yeniden oluşturmaktadır; Nolan da bir açıdan an'ın cazibesine kapılanlardandır.

Lenny bir trajedik unsur olarak bu hale düşse de içinde bulunduğu an'a ait olma hissi oldukça cezbedicidir. Hikâyenin akışında ortaya çıkan gerçek şudur: Lenny'nin karısı aslında ölmemiştir. Lenny olaydan sonra bu zihinsel sıkıntıyı tramvatik olarak yaşamıştır. Lenny hep görebileceği elinin üstüne "Sammy Jenkins'i hatırla" diye yazmıştır. Lenny bu olayın öncesinde bir sigorta şirketinde çalışırken benzer bir hikâyesi olan Sammy ile tanışmıştır. Sammy'e inanmayan Lenny O'na bazı testler yapılmasını istemiştir. Film içinde gördüğümüz sahnelerde Lenny Sammy'nin bir de karısı olduğundan bahsetmekte ve bir keresinde kadının yanına gelerek Sammy ile ilgili gerçek düşüncesinin ne olduğunu bilmek istediğini sorduğunu anlatmaktadır. Lenny bu soruya cevap verirken Sammy'nin bilişsel olarak yeni hatıralar oluşturabileceğine inandığını

²¹¹ Adam Chitwood, "Christopher Nolan Initially Wanted to Shoot 'Dunkirk' Without a Script" <http://collider.com/christopher-nolan-wanted-to-make-dunkirk-without-a-script/> (Son Erişim Tarihi: Temmuz 2018)

²¹² Onurhan, Demirkol 'İdeolojiye "Yamuk Bakmak: Skyfall Filminin Söylem Analizi", Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2015.s.41

söylemiştir. Bunun üzerine karısı O'na bir test yapmıştır. Kadın şeker hastasıdır ve insülin alması gerekmektedir. İnsülin iğnelerini Sammy'e yaptırmaktadır ve Sammy bu iğneleri birden fazla yaparsa karısı ölecektir. Hayatını ortaya koyduğu bu deneme sonucunda kadın ölmüştür. Çünkü Sammy hatırlamamış ve ardı ardına yaptığı üç iğne ile kadının ölümüne sebep olmuştur. Bu olaydan sonra Sammy'nin akıl hastanesine yatırıldığını yine Leonard'ın anlatımından öğreniriz. Oysa esas hikâye farklıdır. Esas hikâyeyi başlangıçta O'na yardım ederek intikam almasını sağlayan sonrasında ise kirli işlerine alet eden polis Teddy'den dinleriz. Aslında Sammy Jenkins gerçekten bir yalancısıdır ve Lenny sahtekârlığını ortaya koymuştur. Fakat Sammy'nin karısı yoktur ve Lenny'nin karısı da saldırının yaşandığı gün ölmemiştir. Şeker hastası olan Lenny'nin karısıdır ve insülin testini O yapmıştır. Lenny bu olaydan sonra bir süre akıl hastanesinde yatmıştır. Buna karşın Lenny bu hikâyeyi değiştirmiş ve kaybolduğu zamanda tutunabileceği bir gelecek algısı, bir intikam düşüncesi, bir yaşama amacı oluşturmuştur.

Burada hatırlama konusuna dönmek gerekir. İbnü'l-Arabi'ye göre hayal yetisi aynı zamanda duyular hafıza ve hatırlama yetisine de muhtaçtır. Hafıza bu zahiri verileri tutmakta hatırlama eylemi bu bilgileri ana çağırmaktadır. Herhangi bir şekilde hafıza zafiyeti ortaya çıktığında bundan muhayyilenin etkilenmemesi söz konusu olmayacaktır.²¹³ Lenny hatırlama yetisinden tamamen uzaklaştığı için geçmişe dair bir anı şimdiye çağırarak uzamsal bir zaman çizgisi oluşturamamaktadır. Bu tam anlamıyla bir kaybolmuşluk, aynı zamanda tam anlamıyla bu an'a ait olma duygusu uyandırmaktadır.

Kemal Tahir hapisteyken bir idam mahkûmunun son anlarında yanında bulunması istenmiştir. İdam mahkûmu iki yahut dört rekat namaz kılmıştır. Kemal Tahir kendi ifadesinde adamın sabah idam edileceği için Onunla konuşması gerektiğini, idam

²¹³ M. Mustafa Çakmaklıoğlu. “Muhyiddin İbnü'l-Arabi (ö. 638/1240)'ye Göre Hayal ve Düzeyleri” Tasavvufî, İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi, Ankara 2003.s.307

mahkûmunu konuşurması gerektiğini düşünmektedir. Fakat idam mahkûmu ile gece derin bir sukûnet içinde geçmiştir. Buna sebep olarak Tahir şöyle demektedir:

*‘Bu dünyada bütün konuşmalar geleceğe aittir. Geleceği olmayan bir adam ile konuşacak hiçbir şey yoktur.’*²¹⁴

Lenny, Sammy Jenkins hikayesi ile aslında kendisi için bir gelecek, konuşabileceği bir alan inşa etmiştir. Kafasına vuran adamı Tedy’nin yardımıyla bulup öldürmüştür. Fakat bu kaybolmuşluk duygusu bir çıkış bulamamaktadır. Bir yandan uzamsız an’ın içindeki boşlukta kaybolma duygusu içinde kıvrılırken, öte yandan karısının ölümüne sebep olmanın vicdani ağırlığından kaçmak istemektedir. O’da kendine gerçekte olmayan bir hikâyeyi anlatmış, vücudunu bu hikâyeye şahit kılarak kendini inandırmıştır. O her seferinde yeni bir John G.’nin peşine düşmüştür. İntikamını aldığını ispatlayan fotoğrafları yakmış, içinde bulunduğu zamanı sürekli tekrarlayan, ama tekrarlandığını asla bilmeyeceği bir amaç üzerine şekillendirmiştir. Sürekli tekrarlayan, o saldırı anında durmuş geçmiş zaman, Lenny’i John G.’yi bulup intikamını almaya yöneltmektedir.

Memento filmi, algıların güvenilmezliği ve gerçekliğin algılar üzerinden takip edildiğinde, manipüle edilebilirliğini ortaya koyarken aynı zamanda Lenny’nin kendi kovası içinde biriktirdiği ömür zamanını, bir anla ve tüm hikâyeyi o andan türeyenlerle ilişkilendirmektedir. Sinema özdeşimsel bir biçimde kendi belgelerini ve varoluşunu Lenny’nin bilincinden görebilmemize olanak sağlamaktadır. Zaman paradoksal olarak bilincimizde bir kronoloji içinde yer alırken aynı zamanda bu kronolojinin ekseninin de kaydırılabileceği bir alan olarak resmedilmektedir.

²¹⁴ Bkz. Dücan Cündioğlu, “Tanrı’yı şehre çağırmalıyız”, 22 Kasım 2009, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/ducanecundioğlu/tanriyi-ehre-cagirmaliyiz-19653> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)



Resim 3. Memento Filminden Bir Sahne ²¹⁵

Sinema perdesinin büyü; hikâye anlatma konusundaki bu grift yapıyı sağlayabilmesi açısından, ani hazırdaki halleri yaşayan; geçmiş ve gelecek duygusuna egemen olan bir şimdiki zamanı sunmasında saklıdır. Bu şimdiki zaman, bilincin ötesinde bir sezîşe ve bitmeyen bir hale olarak sağlamaktadır. Belki de Lenny'nin aklında kalan tek gerçekçi duygu, algı dünyasının ve duyularının ötesine taşan, aşkın bir hissiyat olarak karşımıza çıkmaktadır. Lenny'nin tüm bu kaybolmuşluğu içinde sığındığı liman karısına duyduğu gerçek aşkın hissiyatı, sevgisidir. O'na neyi hatırlıyorsun diye sorduklarında, zamanın kendi içinde mutlaklığından çağırdığı görüntülerle, karısını ve karısına sevgi ile bağlı olduğu hali hazırlarını sıralamaktadır. Tıpkı Solaristeki Kelvin gibi Lenny içinde karısına (yani ötekine duyulan sevgi) bir yaşam belirtisi, bir insanlık göstergesi olmaktadır. O anlar, tüm göstergeler içinde değişmez ve kirlenmez olarak kalmaktadır. Sinema sanatı, aşkın olanın peşinde olan bir sanat olarak, bu anları anlatabilme, daha önce işitsel olarak duyup tahayyülümüzde canlanan bu aşkınlığı, algı düzeyimize indirebilme olanağı sunmakta; hatırayı görülebilir kılmaktadır.

²¹⁵ Memento filminin başkarakteri Lenny yanında taşıdığı fotoğraf makinesiyle görsel imajlar oluşturarak kendine bir gerçeklik alanı açmak istemektedir.

3.2.2 İnterstaller: Aydınlık Arayışı

İnterstaller filmi Christopher Nolan'ın yakın dönem filmlerinden biri olarak bir aydınlık arayışı ve teknolojik olarak insanın zamanı aşabilmesi düşüncesinin beyazperdeye yansıtıldığı bir hikâyeyi ele almaktadır. Açıkçası filmin özellikle son dönemlerde insanı olduğunun üzerine koymaya çalışan promoteci bir felsefenin izlerini taşıdığını belirtmek gerekir. Filmde Galli şair Dylan Marlais Thomas'ın Do Not Go Gentle Into That Good Night isimli şiirine atıf yapılır.²¹⁶ Şiiri Thomas 1951 yılında ölüm döşeginde olan babası için yazmıştır.

“Gitme o güzel geceye tatlılıkla.

Öfkelen, öfkelen ışığın ölmesinin karşısında.”

Nazikçe girme geceye, savaşmadan boyun eğme

Öfke duy, öfkelen aydınlığın ölümüne karşı.”²¹⁷

Filmde dünya bir distopya içindedir. Bu distopyada yer çekimi anormallikleri elektronik cihazların kullanımı; tarım, tıp ve diğer temel konularda yeryüzünü tahmin edilebilir bir sona doğru sürüklemektedir. Filmin esas karakteri eski bir Nasa pilotu olan Cooper, iki çocuğuyla birlikte tarım yapmaktadır. Cooper küçük kızı olan on yaşındaki Murph odasında kitapların düştüğünü keşfeder. Cooper, bunların yer çekimsel dalga ile kodlandığını fark eder ve bu mistik hadisede kodları çözerek bir koordinata ulaşır. Belirlenen koordinata gittiklerinde gizli bir Nasa üstüne varırlar. Burada onları karşılayan Profesör Brand, film boyunca, yukarıda alıntıladığımız şiiri, dünyayı ölümcül bir tehlikeden kurtarmaya çalışan bilim insanlarını motive etmek için kullanır. Tanımlanamayan bir zekânın Satürn yakınlarında bir solucan deliği açtığını ve yapılan

²¹⁶ İlgili sahne için bkz: https://www.youtube.com/watch?v=3_nprPycZow (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

²¹⁷ Şiirin orijinal tam metni için bkz: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/do-not-go-gentle-good-night> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

araştırmalarda, giden kişilerden üçünün potansiyel yaşam keşfettiği bildirir. Cooper'un gôrevi ise bu 3 gezegenden hangisinin daha yaşanılabilir olduğunu keşfetmektir.

Hikâyenin ve filmin bu yaklaşımına ilave olarak şunu belirtmek gerekir. Film zaman ile ilgili ortaya koyduğu Teori'yi temel olarak ünlü fizikçi Kip Thorne'un The Science Of Interstellar²¹⁸ adlı kitabından almıştır. Bu kitapla birlikte Stephen Hawking'in Zamanın Kısa Tarihi ve John Gribbin'in Çoklu Evrenler kitapları da filmde hikâyenin bilimsel alt yapısını oluşturmaktadır.²¹⁹ Amaç büyük bir güçle solucan deliğine ulaşmak ve solucan deliğinin sağladığı imkânla bu üç gezegenden hangisinin yaşam için uygun bir yer olduğunun araştırılmasıdır.

Bu araştırmanın konusu burada bahsi geçen filmlerin hikâyesi ile de ilgilenmektedir, fakat esas amaç bu filmlerde uygulanan tekniklerin ve ortaya konulan zaman imgenin Sufi anlatı olanakları içindeki yerinin irdelenmesidir. Kuşkusuz filmde çok sayıda bilimsel teori ortaya konulmuş ve bunlar yoğun bir şekilde tartışılmıştır. Ayrıca zaman kavramı ile ilgili olarak bir temel yaklaşımda ortaya konulmaktadır. Hikâyede her ne kadar zamanın göreceliği ve lineer akışını dışına çıkılabildiği temel bir unsur olarak ortaya konulsa da, insan unsuru ilerlemeci ve promoteci bir yaklaşımla ortaya konulmuştur. Annesi ölmüş kızını bırakıp, uzayın boşluğunda zamanın değişkenliğinde keşfin peşine düşen Cooper kızından küskün ayrılmıştır. Bu küskünlük yol boyunca uzay aracına ulaştırılan mesajlarda da kendini göstermektedir. Zaman bir kaymaya uğramakta, uzay aracında geçen an'lar ve saatler, kızın kaldığı mısır çiftliğinde aylar ve yıllara dönmemektedir. Ailesine geri dönme umudunu içinde taşıyan Cooper buna

²¹⁸ Hatta bu kitap ve film ile ilgili 2015 yapımı bir de belgesel vardır. Detaylar için bkz: http://www.imdb.com/title/tt4415360/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm (Son Erişim Tarihi: Temmuz 2018)

²¹⁹ Filmin bilimsel teorileri ile ilgili detaylı ve güzel bir derleme çalışması Kerem Cankocak tarafından yapılmıştır. Detaylar için bkz Kerem Cankocak, " Yıldızlararası Filminin Bilimsel Arkaplanı" <http://web.itu.edu.tr/kcankocak/docs/yildizlararası-tanitim.pdf> (Son Erişim Tarihi: Temmuz 2018)

karşın bıraktığı yerde zamanın hızla akıp gidişine şahit olmaktadır. Filmi bu çalışmaya konu eden yönler ise bu noktadan itibaren başlamaktadır.

Cooper tüm hengâmeyi aştıktan sonra adeta bir sufi hikâyesindeymiş gibi bilincinin içine ulaşmıştır. Bilincinin içinde ulaştığı nokta O’nu bu yolculuğa çıkaran kitaplığın arkasıdır. O kitaplara ulaştığında orada gördüğü görüntülerle, zamanın arka odasında, zamanın içine müdahale etmiştir. Tıpkı Attar’ın Simurg hikâyesinde olduğu gibi yolculuğun sonuna vardığında, kendisinden başkasını bulamamıştır. Bu yolculuk O’nu fiziksel olarak yapmış olduğu zaman yolculuğunun ötesinde bir yolculuğa çıkarmıştır. Nolan, bu noktada zamanı mekâna çevirerek, iki imgeyi (zaman veya mekân anlamında) üst üste bindirerek ²²⁰tüm bilimsel açıklamalarla temellendirmeye çalıştığı noktaları (göz hizasına), algı düzeyine indirgemıştır. Dünyada onlarca yıl geçerken Cooper için zaman adeta dokunulabilir bir hale gelmiştir.

Cooper’ın bu alana ulaşması ise bir karadelikten geçmesiyle gerçekleşmiştir. Bu karadelik; içinde süveyda kapısına vardığında, kendi hakikatine sanki kendi dışındaymış gibi; kendi zamanına, sanki zamanın dışındaymış gibi temas edebilmiştir. Bu temas noktası daha önce Hawking’in ortaya koyduğu ikilemin²²¹ ötesindedir. Cooper kendi geçmişteki haline, kendi Simurg’una ateş etmemiştir; ona bir mesaj iletmış, bir koordinat vermiştir. Buna karşın O’nu yolculuğa çıkaran bu mesaj yine kendi tarafından verilmiştir. Bu haliyle geçmişindeki kendi, o koordinatla bu noktaya ulaşmak için yola koyulmuştur. Bu paradoksal durum, aslında Hawking’in gözünde olması mümkün olmayan bir paradoksun²²² Nolan kamerasında karşılık bulmasını, olmasını sağlamıştır. Bir lineer akış ile açıklanamayacak bu hikâye, zamanı adeta bir büküm ile birbirine bağlamıştır.

²²⁰ Boym, “**Nostaljinin Geleceği**”, 2009, s.14

²²² Bkz “Stephan Hawking-How to build a time machine” <http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1269288/STEPHEN-HAWKING-How-build-time-machine.html> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

Nolan, bu noktada zamanı Hawking'den farklı olarak görmektedir. Dolayısıyla Cooper'in yolculuğu bir zaman yolculuğu olmanın ötesinde, zamandaki liner, önce-sonra ilişkisinin dışına çıkabilme olarak yorumlanabilir. Zira gitmediği halde gitmeye sebep olabilecek koordinatları verebilme, bir öncelik sonralık ilişkisi içinde açıklanabilir değildir. Bu konuda Nolan'ın zamanı lineer olarak görmediğini söyleyebiliriz. Cooper an-ı daim içinde bir süveyda kapısı bularak an-ı hazırlara ulaşmıştır. Bu imkân ona sağlanmış, bilinmeyen bir güç sayesinde yönlendirilmiş, korunmuş gibi bir anlam çıkarılabilir filmde. Buna karşın Cooper filmde *“Bizi buraya ‘onlar’ getirmedir. Buraya biz geldik”* demektedir. Varmış olduğu kendinin, kendinin ötesinde bir varlık kazandığını; Dehr içinde aynı anda hem kitaplığın önünden, hem arkasından bakabilme fırsatına ulaşmıştır. Kitaplığın önündeki Cooper algılar düzeyine indirgenmiş bir mesaj almıştır. Bu muhakkak başkasından gelmelidir. Kitaplığın arkasındaki Cooper için ise gördükleri bir çeşit rüya gibidir. Fakat bu görüş işe yaramıştır, onlara bir mesaj iletebilmiştir. Bu mesajı, O' nu varoluşundan fersah fersah uzakta ve bir bilinmezin içinde; yolculuğun sonucunda Attar'ın o güzel hikâyesindeki Simurg'a dönüştüğü yerde verebilmiştir. Burada zihni adeta bir karadeliğe dönüşmüştür. Süveyda kapısına vardığında bu kapıyı sevgi ile geçmiştir. Zamanın yok olduğu, içi dışı bağlayan bir tünelden geçerek; mutlak zamanın içindeki an'lara ulaşmıştır. Resim '4'te baba-kız bir şekilde buluşacakları yıldızların ötesine bakmaktadır.



Resim 4. İnterstaller Filminden Bir Sahne

Sevgi ve aşk, ailesi ve insanlığa karşı duyduğu diğerkâmlık yolculuğun amacı olmuştur. Cooper çok sevdiği çocuklarını kurtarabilmek için yolculuğa çıkarken O'nu kapıdan geçirecek anahtar yine bu sevgi ve fedakârlığı olacaktır. Tıpkı Memento'daki Lenny'nin kendi belleğinde saf kalan yegâne şeyin karısına duyduğu sevgi olması gibi, Cooper'da uzayın derinliği ve karanlığın içinde pusulayı kızına olan sevgisinde bulmuştur. Kırgın ayrıldığı kızı Murphy'nin O'na olan özlem ve sevgisi, kitaplığa dönmesine ve kurtuluşu sağlayacak mesajı almasına olanak sağlamıştır. Bu çok katmanlı hikâyede Cooper sonuçta başlangıca ulaşarak, an-ı hazıra açılan bir yol bulabilmiştir. İnterstaller filmi, özellikle zamana ait bu kavramlarla ilgili ortaya koyduğu sorular ve sinema sanatının bu kavramları görünür kılma yetisini ortaya koyduğu için dikkate değerdir.

3.3 Sinema ve Sufi Rüya

Bunuel sinemayı tanımlarken sinemanın rüyanın istemsiz bir taklidi olduğunu söylemiştir.²²³ Sinema bir sanat ve anlatı alanı olarak Bunuel'in söylediği biçime tam manasıyla ulaşamaz. Kurgu, mizansen ve hikaye bunun gerçekleşmesine engel olur. Öte yandan sinema bu düşünceye yaklaştığı ölçüde, yani saf rüyaya yaklaştığı ölçüde saf bir sanat ortaya koyacaktır.

Sinemada rüya kavramı sinemanın zaman-imge ve göstergebilim açısından olanakları ile beraber ele alınmalıdır. Sinema, zaman-imge açısından zaman algısının başkalaştırıcı yapısı ve kurgu tekniğiyle rüya gerçekliğine benzemektedir. Ayrıca göstergebilim, görüntülerin başka karşılıklara bürünmesi ile başka bir dil olanağı sağlamakta, bu dil ve anlatım özellikleri de rüya gerçekliği ve bu gerçekliğin analizine benzemektedir.

²²³ L. R. Lippard, *Sürrealist on Art*, Prentice Hall Inc., New Jersey 1970, s. 102.

Rüya kavramı sufi düşüncesinde zaman ötesi bir gerçeklik alanı olarak çok önemsenmektedir. Talibin seyri sülûğünde bulunduğu halin tespitinde rüyada gördüklerinin tevili yöntemine başvurulmaktadır İbnü'l-Arabi Bunuel'in düşüncesini dönüş yolundan ele alarak hayalin de (sinema gibi) iradi olabileceğini söylemektedir. Esasen sinema, gerek simgesel ve görüntü bilime dair temsiliyet kabiliyeti açısından gerekse rüyada yer alan zamansızlığı içeren zaman-imgeye sahip olması ile tasarlanmış bir rüya olarak tanımlanabilecektir. Rüya kavramı tasavvuf düşüncesinde yer alan hal-i hazırı sağlayan dolayısıyla hakikate dair dolayimsız bilgiyi sunabilecek bir alandır. Sinema tıpkı rüyadaki gibi bir zamansızlık ve temsiliyet olanağı sağlamaktadır. İslam sanatında ve genel olarak sanatta arzu edilen, aşkın olana, ilahi olana ulaşma arzusu, hayal nispetinde mümkünler sunan sinemada karşılık bulabilecektir.

Kuşkusuz sinema sanatı, rüya damarından çok beslenmiştir. Hatta bir çok sinema filmi rüyayı konu edinmiş, ya da rüya teması etrafında şekillenmiştir. Çalışmanın bu bölümünde bu eserlerin tamamının ele alınması mümkün değildir. Bu sebeple bu bölümde özellikle, sufi düşüncesinde yer alan rüyanın gerçekliği, ya da diğer bir ifade ile rüya gerçekliğinin özenle ele alındığını düşündüğümüz Inception filmi ve anlatı biçimi ve imgesel zenginliğiyle son dönem Türk Sineması içinde kendine güzide bir yer edinen Yusuf Üçlemesi filmleri ele alınacaktır.

3.3.1 Inception: “Rüya Aynası”

Düşünce tarihi boyunca birçok filozof ve sanatçı hayatı rüya ile ilişkilendirmiştir. Sufi düşünce geleneği içinde durum çok farklı değildir. Özellikle İbnü'l-Arabi'nin düşünceleri bu kavramın izah edilmesinde önem taşımaktadır. Inception filmi de adeta bu düşüncenin beyaz perdeye yansımış halidir.²²⁴

²²⁴ Ogunnaike, Oludamini, “Inception and Ibn 'Arabi”, Journal of Religion & Film, Vol. 17 [2013], Iss. 2, Art. 10; p.2-3 <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/>

Filmde ünlü bir rüya mimarı olan Cobb, kurmuş olduğu şirketle insanların rüyasına girmekte ve derinlerde gizledikleri sırları çekip çıkarmaktadır. Bu yeteneği O'nu kurumsal bir casus haline getirmiştir. Bu casusluk hali aynı zamanda O'nu bir kaçağa çevirmiş bu anlamda çok sevdiği çocuklarından da ayrı kalmıştır. Cobb, bu durumdan kurtulmak için kendisine sunulan fırsatı değerlendirmek istemektedir. Son iş imkânsız gibi gözükmektedir buna karşın işi kabul etmek zorunda kalacak ve işi başarabilirse çocuklarına kavuşacaktır. Bu imkânsız görev, bu sefer gizlenen bir bilgiyi aşmak yerine bir fikri aşlamaktır.

Inception filmi sinemanın zekice bir metaforu olarak düşünülebilir. Sinema adeta farklı insanların aynı rüyayı paylaştığı, yönetmenin tasarladığı, yönetmenin zihninin ürünü olan bir rüya gibidir.²²⁵ Sinema izleyicilerin başka bir tabir ile bu rüya görenlerin gördükleri şeyleri kendi içsel dünyalarına göre yorumlamasına olanak sağlamaktadır. Filmde bir rüya mimarı olan Ariadne ve Nolan birbirlerinin yansıması gibidirler. Biri rüyanın paylaşılması meselesini rüyaya yerleştirirken öteki Penrose²²⁶ merdivenlerini inşa edebilmektedir. Filmde yer alan rüya aktörlerinin değişik şekillerde görünebilmesi, rüyalarda sıkça karşılaşılabildiğimiz bir durumken, sinema içinde alışılmadık bir durumdur. Ayrıca filmde rüyaların ortaya çıkması için kullanılan yöntemler, elektronik tasarımı ve kullanılan kimyasallar, sinema endüstrisinin yansıması gibidir. Filmdeki tasarlanmış rüya ve sinemanın ortak noktası çoktur. Rüya sinemadaki gibi bizi aksiyonun ortasına getirir. Bir yerde hikâyenin ya da olay/kişilerin o noktaya nasıl geldiğine dair hiçbir şeyi hatırlamayız. Hayatımız içinde benzer bir şey söyleyebiliriz.

²²⁵ Ogunnaike, **a.g.e.**, s.4

²²⁶ Penrose merdivenleri, Penrose üçgeninin bir varyasyonu ile oluşturulan imkansız 3 boyutlu şekildir. Lionel Penrose ve oğlu Roger Penrose tarafından oluşturulmuştur. Detay bilgi için bkz. <https://learnodo-newtonic.com/penrose-stairs-explanation-impossible-stairs> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

Çocukluğumuza dair belli belirsiz anılar arasında aslında her gün o noktaya o ana nasıl geldiğimizi bilmeksizin an'ın içinde olduğumuzu anlarız. Zaman ile ilgili bölümde özellikle vurguladığımız bu şimdiki zaman hali, bu ani hazır hali rüyanın hem kaynağı hem de büsbütün kendisini oluşturmaktadır. Gerçek hayatta çok kısa süre için gördüğümüz rüyalarındaki onlarca şey, fiziksel dünyada ifade edemeyeceğimiz başka bir gerçeklik içinde ortaya çıkmakta ve Adem (a.s)'den beri tüm insanlara bu tecrübeyi yaşamaktadır. Sinema, zaman ile olan ilişkisi açısından, zaman algılayışımıza farklı bir yön kazandıran zaman-imesiyle rüyanın bu yönüne oldukça benzerlik göstermektedir.

Bu noktada Platon'un meşhur mağara önermesi dikkat çekicidir. Platon, mağara alegorisinden bahsederken farazi olarak mağarada yüzleri duvara bağlı ve hayatları boyunca dışardan (gerçek dünyadan) yansıyan gölgeleri izleyen insanlardan bahseder. Bu insanların durumu O'na göre filozofların durumu ile aynıdır. Gölgelerin gerçekliği, acı dolu bir yolculuktan sonra gölgelerin ötesindekilerin keşfi ile gerçekleştirilebilir. Sinema izleyicisi ve düş gören biri içinse bu yolculuk, bu gölgelerin düzgün bir şekilde yorumlanmasıyla, onların arkasında yatan hakikatlerin bulunmasını, keşfedilmesini sağlayacaktır.²²⁷ Bu önermeyi bir adım ileriye taşıyan Descartes ise rüya argümanını sunmuştur. Sonuç itibari ile duvardaki gölgeleri gören insanlar, büyük bir olasılıkla bunun ötesinde yer alan hakikatinde farkındaydılar. Çünkü kendi suretleri, yani gerçeklikleri ile gölgelerin gerçeklikleri arasında belirgin bir fark vardı. Ayrıca kendi gölgelerini de muhtemelen gözlemleyebilirlerdi. Peki bunun böyle olmadığını farz edersek ne olacaktı? Bu rüyadaki halimizi hatırlatan bir durum ortaya çıkaracaktır. Bizim gerçek olduğumuzu sandığımız rüya, uyanana kadar anlayamadığımız ve kati bir şekilde inandığımız bir hakikat imkânı sunabilmektedir. Descartes bizim gerçeklik olarak algıladığımız bu dünyanın da bir rüya olabileceği düşüncesini önermiştir.²²⁸ Bu düşünce bir Tao

²²⁷ Harmond, Bryce “A Modern Worldview From Plato's Cave”, Brigham Young University, 2005.s.8

²²⁸ Bryce,a.g.e. s.28

hikâyesinde kendine farklı bir şekilde yer bulmuştur. Chuang Tzu²²⁹ rüyasında bir kelebek olduğunu görür. Uyandığında sorduğu soru şudur. *Ben rüyasında kelebek olduğunu gören Chuang Tzu'muyum yoksa rüyasında Chuang Tzu olduğunu gören bir kelebek miyim?*

Filmin anlatı yapısı ele alındığında ilginç bir biçim ortaya çıkmaktadır. Bu biçim esasında rüyada, bir romanda ya da sinemada da benzerlik göstermektedir. Bir insan rüyada bir yerdedir. Fakat aslında oraya nasıl geldiğine dair bir fikri yoktur, bu süreci hatırlamamaktadır. Kur'an-ı Kerim'deki anlatı yapısı da sabit çerçeveyi, formal ve bütünlüklü yapıyı korurken, farklı olaylarla ilgili değişkenlik gösteren geçişler yapmaktadır (Filmdeki ve rüya anlatısındaki gibi). Bu insanların düşünme yetisini hayal gücü ile birleştiren, sözel ifadeden imajlara ve imajlardan düşünceye, tefekküre ve tahayyüleyle ulaştıran bir tarzdır.²³⁰ Bu yapı esasında benzer temaların farklı motifler üzerinden tekrar edilmesiyle anlatı birlikteliğini oluşturmaktadır. Kur'an-ı Kerim'de bölümler çoğunlukla bir hikâye ile başlar, buradan başka bir anlatıya geçilir. Sonrasında tekrar ilk baştaki hikâyeye dönülür. Bu anlatı şiirin ötesinde, Kur'an-ın insana tesir eden ilahi ifade biçimiyle yapılır. İnsana Allah karşısındaki acziyeti anlatılırken, Allah'a ulaştıran O'nun rızasına kavuşturan emir ve yasaklar ve davranış biçimleri hatırlatılır. Yasin Suresi 13-19 ayetleri bu anlatı biçimine örnek vermek açısından ele alınabilir. Burada nerede, hangi zamanda olduğu belirtilmemiş bir kavme, Allah elçilerini göndermiştir. Sonrasında O elçiler, O kavmi Allah yoluna davet etmişler; karşılığında ise inkâr tehdit ve hakaret görmüşlerdir. Kur'an muhatabını bir anda bir olayın ortasına götürmekte, muhatabın muhayyilesinde o olayı adeta yeniden yaşatmaktadır

“Sen onlara, o şehir halkını örnek ver. Hani oraya peygamberler gelmişti.” Hani biz onlara iki peygamber göndermiştik, fakat onlar ikisini de yalanlamışlardı. Biz de

²²⁹ Zhuāngzǐ, Chuang Tzu, Chuang Tsu ya da Chuang Tse MÖ 4. yüzyılda Çin'in Savaşan Beylikler Döneminde yaşamış bir filozoftur. Yazarı olduğu Taoizm felsefesindeki kitabı da kendi adıyla Zhuangzi olarak anılır.

²³⁰ Ogunnaike, “**Inception and Ibn 'Arabi**”, 2013.s.4-5

(onları) üçüncü bir peygamberle destekledik. Onlara: "Şüphesiz ki biz size gönderilmiş elçileriz." dediler. Onlar da: "Siz bizim gibi insandan başka bir şey değilsiniz, hem Rahman olan Allah, hiçbir şey indirmedir. Siz sadece yalan söylüyorsunuz." dediler. Peygamberler dediler ki: "Rabbimiz biliyor ki biz gerçekten size gönderilmiş elçileriz. "Bize düşen de sadece apaçık tebliğdir. "Onlar dediler ki: "Herhalde biz sizin yüzünüzden uğursuzluğa uğradık. Eğer bu işten vazgeçmezseniz, and olsun ki, sizi hiç tınmadan taşlarız ve mutlaka bizden size pek acıklı bir azab dokunur. "Peygamberler de şöyle cevap verdiler: "Sizin uğursuzluğunuz beraberinizdedir. Size öğüt verildi diye mi (uğursuzluğa uğradınız)? Doğrusu siz israfi âdet etmiş bir kavimsiniz."²³¹

Surenin devam eden 19-29'uncu ayetlerinde bu anlatılan olayın devamında yaşananları öğreniriz. O sırada şehrin ta ucundan bir adam koşarak geldi ve: "Ey kavmim! Uyun o elçilere!" demiştir. Bu adam kimdir, muhakkak ki elçilerden haber alması, şehrin ta ucundan koşarak gelmesi belirli bir zaman içinde olmuştur. Ancak Kur'an-ı anlatım metodu, muhayyileye dokunan, hayali ve düşünceyi bir araya getiren bir tarzda zaman sınırını aşarak bize bu olayı anlatmaktadır.

"O sırada şehrin ta ucundan bir adam koşarak geldi ve: "Ey kavmim! Uyun o elçilere! "Uyun sizden hiçbir ücret istemeyen o zatlara ki, onlar hidayete ermişlerdir. "Bana ne oluyor da kulluk etmeyecekmişim beni yaratana? Hep döndürülüp O'na götürüleceksiniz. "Hiç ben O'ndan başka ilâhlar edinir miyim? Eğer O Rahman, bana bir zarar dileyerek olsa, onların şefaati benden yana hiçbir şeye yaramaz ve onlar beni kurtaramazlar. "Şüphesiz ki ben, o zaman apaçık bir sapıklık içinde olurum. "Şüphesiz ki ben, Rabbinize iman getirdim, gelin dinleyin beni." (Sonra ona) "haydi gir cennete!" denildi. O da dedi ki: "Ne olurdu kavmim bilseydi! "Rabbimin beni bağışladığını ve beni kendilerine ikram edilen kullarından kıldığını. "Biz arkasından kavminin üzerine bir ordu indirmedik, indirecek de değildik. Sadece bir gürültü oldu, onlar da hemen sönüverdiler."²³²

"(Sonra ona) "haydi gir cennete!" denildi. O da dedi ki: "Ne olurdu kavmim bilseydi! "Rabbimin beni bağışladığını ve beni kendilerine ikram edilen kullarından kıldığını"²³³ayetinden de kavminin bu hakikate çağıran adamı şehit ettiğini anlarız. Bu

²³¹ Yasin 36/ 13-19

²³² Yasin 36/19-29

²³³ Yasin 36/ 26-27

anlatı muhayyilemizde, Allah elçilerinin inkârcı kavimlerle olan karşılaşmasını zamanın üstünde bir perspektifle görebilmemize olanak tanımaktadır. Hatta *"Uyun sizden hiçbir ücret istemeyen o zatlara ki, onlar hidayete ermişlerdir."*²³⁴ ayetinde ise bu elçilerin karşılığı Allah'tan bekleyerek hiçbir şey istemeden bu tebliği yaptıklarını öğreniriz. Bu bir anlamda Allah'a olan davetin bir düsturunu ortaya koymaktadır. Hiç bir ücret, hiçbir beklenti içinde değildir O elçiler ve şehre koşarak giren adam da sadece Allah'tan beklemektedir. Şehit edildikten sonra Rabbinin ikramına ulaşmıştır. *"Ne olurdu kavmim bilseydi! "Rabbimin beni bağışladığını ve beni kendilerine ikram edilen kullarından kıldığını"*²³⁵ ayetiyle Kur'an bize bunu haber vermektedir. Bu anlatı yapısı muhatabını bir anda o hadisenin yaşandığı ana götürmekte, peşi sıra gelen ayetler ile de hem ahlaki kriterler öğretilmekte hem de Allah'ın bu ahlaki duru sergileyen o zata ikramı ve rahmetinden bahsedilmektedir. Bu anlatı yapısını İslam edebiyatı ve anlatı sanatlarında karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Mevlana ve Attar'ın manzum eserlerinde bu biçime başvurulmaktadır. Bu rüya yapısallığı ve sinema zamanı açısından da böyledir ve Inception filmi bu olguya filmin anlatı yapısıyla bir numune olmuştur.

Filmin son sahnesi beraberinde birçok tartışmayı getirmiştir. Filmde rüyaya dâhil olan her karakter, gerçek ile rüyayı ayırt etmek için totem adını verdiği bir nesne kullanmaktadır. Bu nesne sahibinden başkasının dokunamayacağı ve farklı bir yönüyle sahibine rüyada olup olmadığını tespit olanağı sunan bir pusula görevi görmektedir. Cobb karakteri için bu nesne dönen küçük bir topaçtır. Filmin finalinde Cobb çocuklarını kavuşmuştur. Sonrasında gördüklerinin gerçekliğini test edercesine masanın üstünde bu topacı çevirir. Gerçekte topaç bir süre sonra durup düşecektir. Tahayyülede ise topacın kendi kendine düşmesi olanak dışıdır. Nolan filmi bu sahneyle sonlandırır. Topacın düştüğü ya da düşmediğini bilemeyiz. Bu esasında filmi özetleyen bir tavidir. Filmde yazılar akarken bir düşme sesi işitiriz. Bazı izleyiciler için bu Cobb'un çocuklarına

²³⁴ Yasin 36/21

²³⁵ Yasin 36/27

kavuştuğuna delalet eder. Oysa tüm filmi Cobb'un rüyası olarak düşündüğümüzde topacın düşüp düşmemesi önemini kaybetmektedir. Zira topaç varlığını bir rüya içinde bulmuştur.²³⁶ Tüm bu muhayyileye dayalı gerçeklik doğası gereği basitçe ve kelimelerle açıklanabilmeye karşı dirençlidir. Ayrıca Cobb'un filmin bir yerinde söylediği gibi rüyamızda mekân tasarımını zihnimiz eşzamanlı olarak yapar. Bu tasarım o kadar mükemmel gerçekleşir ki hiçbir şeyin farkına varmayız. Sinema bu tasarımı bir rüya gibi o kadar hızlı gerçekleştirir ki bilincimiz boşlukları doldurmamıza yardım eder.

İbnü'l-Arabi'nin yazınsal eserlerinde hayal konusu çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu çeviri İngilizceye imajinasyon olarak değil tam manasıyla hayal kabiliyeti olarak çevrilmiştir. Bu sayede kavramın, kelimenin türkçeye farazi, düşsel olarak çevrilebilecek *imaginery* kelimesiyle olan sınırlayıcı ve küçültücü çağrışımları arındırılmak istenmiştir.²³⁷ İbnü'l-Arabi Allah'ın rüyayı bu dünyaya bahsetme sebebinin, herkesin hayalin varlığından ve duyular dünyasına benzer dünyaların var olduğundan haberdar olmasını istemesi olarak görmüştür. Uyku ve rüyalar olmasa şüphesiz böyle bir tecrübeden noksan kalabilirdik. İbnü'l-Arabiye göre bu muhayyile dünyası sadece fiziksel uyaranlarımızdan değil aynı zamanda metafizik dünyamız ve arketiplerimizi de kapsamaktadır.²³⁸

İbnü'l-Arabi Hazreti Peygamber'in "*İnsanlar uykudadırlar ölünce uyanacaklar*" hadisi şerifi ile ilgili görüşlerini aktarırken dünyanın bir yanılsama olduğundan bahsetmiştir. Ayrıca dünyanın mutlak gerçeklik dışında bir gerçekliği olduğunun düşünülemeyeceğini vurgulamıştır. İbnü'l-Arabi; "*Gece ve gündüz uyumanız ve Allah'ın lutfundan (nasibinizi) aramanız da O'nun delillerindendir*"²³⁹ ayeti kerimesiyle ilgili olarak, insanların uyanıklığının da Allah'ın delillerinden olmasına karşın, Kur'an-ı

²³⁶ Ogunnaike, "**Inception and Ibn 'Arabi**",2013.s.26-27

²³⁷ Ogunnaike, **a.g.e** 2013.s.7

²³⁸ Çakmakoglu, "**Muhyiddin İbnü'l-Arabi'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu**" 2005.s. 119-120

²³⁹ Rum (30/23)

Kerim’deki bu ayette bunun zikredilmemesini yukarıdaki hadisi şerif ile ilişkilendirerek gerçek anlamda “uyanıklık” halinin ahirette yaşanabileceğini belirtmiştir. İnsanın kendisi ve alem ile ilgili olarak algıladıkları şeylerin tamamı hatta kendisi ile ilgili olduğunu ve olmadığını düşündüren şeylerin tamamı bir hayalden ibarettir. Buna göre tüm dünya hayal içinde bir hayalden ibarettir.²⁴⁰ Bu mantıksal yaklaşım içinde kendi öz düşüncemiz ve bu yazılanlar dahi mutlak gerçeklik içinde bir hayalden ibarettir. Hayal kabiliyeti sadece kendi bakışımız, kafamızın içinde olanla sınırlı değildir, çünkü kafamızın içinde olanlar bu kapsayıcılıkta değildir. Dolayısıyla tüm hayal kabiliyeti mutlak gerçeklik dışında düşünülemez. Mutlak gerçeklikten bağımsız özerk bir alan oluşturamaz. Hayal ve hakikat arasındaki ilişki rüya ve rüyayı gören arasındaki ilişki gibidir. Rüyanın kendisi rüyayı gören değildir ama ondan bağımsız da ortaya çıkmaz. İnsan ve âlem Allah değildir, ama Allah’tan bağımsız bir varoluşu da söz konusu değildir. Tüm insan ve âlem, Allah ‘tan gelmiştir ama varoluşu O’nun mutlak varoluşuna benzemez. Bu hayal ile ilgili diğer yaklaşımın da temelini oluşturmaktadır. Hayal dünyası akledilebilir olanla hissedilebilir olanın, ölçülenle ölçülmeyenin, saf mana ile formun, zorunlu olanla imkânsız olanın, mana ile maddenin buluştuğu bir köprü görevi görmektedir.²⁴¹ Hayal kavramı bilinen aynı zamanda bilinmeyen, inkâr ya da teyit edilemeyen bir alandır. Örneğin aynada kendisini gören biri bir açıdan gördüğünün kendisi olduğunu bilir, öte yandan başka bir açıdan gördüğünün kendisi olmadığından da emindir. Çakmaklıoğlu İbnü’l-Arabi’nin bu durumu sufiler tarafından sıkça kullanılan “ayna” metaforuna başvurarak izah ettiğini belirtmektedir. Ayna şekli ve yapısına göre tek olanı çoğaltıp değiştirebilmektedir. Buna karşın tüm görüntülerin kaynağı aslında aynı vücut ve tekten gelmektedir.²⁴²

²⁴⁰ Çakmaklıoğlu, a.g.e 2005.s. 127

²⁴¹ Ogunnaike, “*Inception and Ibn 'Arabi*”, 2013.s.8-9

²⁴² Çakmaklıoğlu, “*Muhyiddin İbnü’l-Arabi’ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu*”, 2005,s.354

Rüya temelsiz bir fantezi değildir. Rüya kendi gerçekliğimiz içinde algıladıklarımızın farklı formlara bürünmesi ve tekrar yorumlandığı bir alandır. Bu sayede algıladığımız tüm bu eşya ve insana dair düşünce; bilgi ve hissiyatımız yeni bir gerçeklik düzeyine kavuşur. Tabiri caizse bilincimiz onları daha üst bir idrak basamağına ulaştırır. Eşyanın hakikatini görmek için niyazda bulunan Peygamberimiz 'in kastettiği bu hakikat, Hak'tan gelen hakikat, yani hayal perdesine yansıyan aksin gerçek görüntüsü, maddenin ötesinde yer alan manadaki halidir. Bu hale ulaştıracak tefekkür için çaba, keşf için feraset ve elbette tecelliyat gerektirmektedir.

Tecelli kavramının filme yansıması ilgi çekicidir. Filmde Cobb ve ekibinde yer alanlar bir alt rüya seviyesinde yaşanan olağandışılığı yorumlayabilmektedirler. Bu yorumlama yeteneği onların daha önce yaşadıkları tecrübeyi bilgiden kaynaklanmaktadır. Bu tecrübeyi bilginin kaynağı sufi düşüncesindeki tecrübeye benzemektedir. Bir Şeyh müridinin seyri sülûğündeki rüyayı yorumlarken bir üst mana düzeyindeki halinin bir alt mana düzeyi olan rüyadaki tecellisini ilhami ve keşfi bir bilgiyle yorumlayabilmektedir. Hazreti Yusuf'un zindanda ki arkadaşlarının rüyasını yorumlamadaki yeteneği, rüyada yer alan imajların hakikate düşen yansımalarını ilahi bir kavrayışla ele alabilmesinde saklıdır. Burada gelecekte haber verme söz konusu değildir. Zira rüyanın zamansız, yâda zamanın lineer akışın dışında yaşandığı bir alan olarak kronolojik akışı kapsayıcı bir tarafı vardır. Bu sebeple rüyada görülen bir an; insan ömrünün bir yansımasıdır. Olaylar ve insanların farklı suretler bulduğu bir yansımadır.

Filme bu yansımalar projeksiyon olarak adlandırılır. Fimde projeksiyonlar, gerçeğin yansımaları olarak adlandırılan bu kavramlar, yani küvete düşmenin sel olarak yansıması, müziğin yankı bulması gibi yansımalar olarak düşünülebilir. Şüphesiz buradaki kavram, İbn'i Arabî'nin kullandığı manada, Allah'ın Zahir isminden kaynaklanan tecellilerin, yani ilahi tecellilerin dışındadır. Zira böyle bir tecelliye mazhar olan hiçbir

surette yeni bir manaya ulaşamaz, bu tecelliyat kişiye özel ve tam manasıyla tekildir.²⁴³ Buna karşın filmde kullanılan kavram bir gerçeklik seviyesinden diğerine, bir perdeden öbürüne geçişi ifade etmektedir²⁴⁴ ki bu keşif²⁴⁵ kavramına daha yakındır. Kaşani Hazreti Peygamber ile Hazreti Yusuf arasındaki anlayışın farkını açıklarken bu duruma temas eder. Hazreti Yusuf rüyasının gerçekleştiğini söylemiştir. Bu gerçeklik seviyesinde rüyanın (kelime manasıyla) tecellisi bu şekilde olmuştur. Buna ilaveten hayal kabiliyetinin ortaya koydukları bundan daha fazlasıdır. Duyular tarafından algılanma da hayal gücünün ortaya koyduğu şeyler, kendi varoluş düzeyinde mantıklıdır. Hazreti Peygamber buna ilaveten hayal dünyasından taşan şeylerin karşılığının bu dünyada algılanış biçiminden öte anlamları olduğunu da ortaya koymuştur.²⁴⁶ Dünya hayal içinde bir hayaldir ve de eşyanın hakikatini göster derken kastettiği hakikat arayışıdır. Bu keşif ancak unutkanlık uykusundan uyanmakla, ölmekle Allah'ta fena bulmak ile anlaşılacak bir şeydir. Varlığın en alt düzeyinde, yani mantıklı dünyada olan veya orada meydana gelen herhangi bir olayda gerçekleşen herhangi bir şey en etimolojik anlamında bir "olgu" dur; Bu olgular üst düzey varoluş katmanlarında olan ile direk ya da dolaylı olarak ilişkilidir. İbnü'l-Arabi'de keşfi tanımlarken aslında tam olarak bu noktadan bakılabilir: *Bir varoluş düzeyinde eşyaya bakmak ve O'nun aslına dair bilgiye ulaşmak*. Bu keşif haline ulaşan biri için gördüğü ne olursa olsun, esas gördüğü ilahi tecellilerden ibarettir. Yaşananlar ilahi yönün yansımaları ve bu yansımaların tecrübe edilmesi haline gelmiştir. Bu anlamda O'nun uyanırken gördükleri uykuda gördüklerine benzerlik göstermektedir. Zira duysal deneyimleri, uykuda yaşadığı vizyonlarla aynı sembolik özellikleri gösterir. Bu manevi kapasiteye sahip olan bir insanın gözünde dünya, kendine yeten bir yer olmayı bırakmıştır. Bu anlamda hayat

²⁴³ Çakmakoglu, "Muhyiddin İbnü'l-Arabi'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu" 2005, s.150-156

²⁴⁴ Filmde bu geçişlerin Editf Piaf'ın "Non, je ne regrette rien" adlı parçasıyla gerçekleştirilmesi de müziğin zaman ile ilgili birleştirici yönünü göstermesi açısından ilginçtir ve Bergson düşüncesini hatırlatmaktadır.

²⁴⁵ Çakmakoglu, a.g.e. s.156-160

²⁴⁶ Güner, Dilaver "Hz. Yûsuf'un Gördüğü Rüyanın Fusûsu'l-Hikem'deki Yorumu", Tasavvuf | İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-1), yıl: 9, sayı: 21,2008, s.45

ontolojik yazışmaların, anlamların bir sistemi olan derin ve kıymetli bir cevher, bir hazine halini almıştır.²⁴⁷ Olgun bir sufi bu yazışmaları farkedenden, her halinin ve vaktinin (an'ının) bilincinde olup bunları birbirinden ayrı tutacaktır.²⁴⁸

Inception filmi rüya meselesini ele alırken yapısal anlamda sufi düşüncede yer alan kavram ve anlayışla örtüşmektedir. Örneğin var oluşun beş aşaması gibi²⁴⁹, filmdeki rüyalarda iç içe geçmiş beş kısım ile ele alınmıştır. Uçakta başlayan rüya sokağa geçmiş, sokaktan hotele, hotelden hastaneye ve nihai olarak limbo olarak adlandırılan Cobb'un saf bilinçaltına inilmiştir. Varlıkla ilgili oluşturulan bu beş düzey birbiri ile ilişik ve birinde tezahür eden bir olay bir alt düzeyde farklı bir şekilde tecelli etmiştir.

Hayal Konusunda gölge kavramı üzerinde de durmaktadır. Buna göre gerçek olarak adlandırdığımız böyle tasavvur ettiğimiz dünya Hak'ın gölgesini temsil etmektedir. Bizim hakikat ile olan ilişkimiz bu gölgenin bilgisi ölçüsündedir. Yani bu gölgeyi tanıdığımız ölçüde hakikati tanıyabilir, O'nda ki bilinmezler ölçüsünde tanıyamayız. Çakmaklıoğlu Arabi terminolojisinde zikredilen Berzah kavramının güneş ışığıyla gölgeyi ayıran çizgi olarak izah edildiğini belirtmiştir.²⁵⁰ Bu çizgi aslında hayalin kendisini temsil etmektedir. Ayrıca bu çizginin varlığı ancak birbirinden ayırdığı iki alanın gerçekliğiyle ortaya çıkmaktadır.²⁵¹ Hayalin temel karakteristiğini belirsizlik ve sürekli değişim olarak görürüz. Bu berzah olma özelliği ile iki alem arasında geçiş görevi görmektedir.

İnsan bu dünya ile ilişkisinde kim olduğunu; Rabbi ile ilişkisinde ubuduiyet ve uluhiyeti anlamlandırabilmesi, bu işaretler ile kendini tanımasında, gölgeleri okuyabilmesindedir. Bu yansımaların manası o yansımaları okuyabilmek, o işaretler ile

²⁴⁷ Izutsu, Toshihiko. "Sufism and Taoism": A Comparative Study of Key Philosophical Concepts. Los Angeles: University of California Press, 1980, s.10-16

²⁴⁸ C, William, Chittick, "Hayal Alemleri: İbnü'l-Arabi ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi", Ç. Mehmet Demirkaya, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2003, s.97-98

²⁴⁹ Cebecioğlu, "Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü" 2005. s.110-111

²⁵⁰ Çakmaklıoğlu, "Muhiddin İbnü'l-Arabi'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu" 2005.s.123

²⁵¹ Sadık, Yalsızuçanlar,, "Rüya Sineması", Palto Yayınları, İstanbul 2014.s 251

hakikati bulabilmektir. Bu açıklamada dünyanın neden rüyaya benzetildiğine de işaret etmektedir. Filmde Mal Cobb’a film boyunca “*Birlikte kalacağımıza söz vermiştin*” diye yalvarmaktadır. Bu aslında bir gölge oyunu yansımasıdır. Mall Cobb’u hep takip eden bir gölgedir. Fakat gölgelerin doğası kaybolmak üzerine kuruludur. Bu yüzden filmde birçok yerde Mal’in Cobb’u bıraktığına şahit oluruz. Mal bir gölge olarak Cobb’un yanındadır.²⁵² Hristiyan anlayışındaki Havva Meryem dualitesine benzeyen bir dişil karakter olarak çizilmiştir. Aslında Mal,Cobb için en temel acının kaynağı, bir intihar düşüşünün bitmek bilmeyen ıstırabıdır. Ayrıca Cobb’un içsel uyanıklığı karısının ölümü ile ilgili duyduğu suçluluk duygusundan kaynaklanmaktadır. “*Ne kadar umutlu, mutlu ya da hüznü olursam olayım bu duygu hep benimle*” dediği duygu onu gerçeğe ulaştırmaktadır. Bu suçluluk duygusu Cobb’da kendini kınayan bir nefis halini almıştır ve Cobb’u sevgisi dolaştırmaktadır. Çünkü Cobb için bu sevgi, bu aşk; belki de şairin dediği gibi ²⁵³ hayatın tek bahanesi halini almıştır. Cobb’un Mall’a olan bu aşkı, Mal’i Cob için bir ayna haline getirmiştir.

Çakmaklıoğlu, İbnül Arabi düşüncesinde Hak Teala’nın her hangi bir formdan mücerret bir şekilde Zâtî olarak aslâ müşâhede edilemeyeceğini belirtmiştir. Bununla birlikte İbnül Arabi düşüncesinde *Hakk Teâlâ’nın en mükemmel ve en tam müşahedesinin hakikatinde Yaratıcının aktif (fail), mahlûkâtın pasif (münfail) yönünü toplamasından ve cisimlerin zuhûrunda emr-i ilâhîye mahal olan tabiat gibi Hakk’ın tekvîn sıfatının tezâhürü olmasından dolayı kadında görülebileceği düşüncesi vardır.*²⁵⁴ Bu imajın Arabi’nin eserlerinde karşılık bulmuş hali *Tercümânü’l-Eşvâk* isimli dîvânda Mekînüddin Ebî Şüca’ Zâhir b. Rüstem’in kızının tasvirinde ortaya çıkar. Bu kız sadece

²⁵² Ogunnaike, “**Inception and Ibn 'Arabi**”,2013.s.19-28

²⁵³ “*Hâlbuki aşk, başka ne olsundu hayatın mazereti*

Demedim dilimin ucuna gelen her ne ise

Vay ki gençtim

Ölümlle paslanmış buldum sesimi.” (İsmet Özel-Münacaat Şiiri)

²⁵⁴ Çakmaklıoğlu, “**Muhyiddin İbnü’l-Arabi’ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu**” 2005,s 424

zahiren güzel değil, aynı zamanda âlim, âbid ve zahiddir. Konuşması oldukça veciz ve fasihtir, cömertlikte ve vefâda dengi yoktur. Nizam isimli bu kızda (daha sonra Dante'nin Divine Comedy'de İbnü'l-Arabiden esinlenerek betimleyeceği Beatrice'teki gibi) kainattaki ezeli dışıl bir arketipik yön vardır.²⁵⁵ Bu yön, bazı noktaları itibarıyla Cobb'un gözündeki Mal imajınasında da ortaya çıkmaktadır. Zahirde İbnü'l-Arabi'nin Nizam ile ilgili tüm övgüleri Hakk'a aittir.²⁵⁶ Cobb varoluşsal olarak tüm mertebeler içinde (tüm rüya katmanları arasında) Mal'ün cazibesi etkisindedir ve bu cazibeye bir yandan kapılmak istemektedir. Bu etki aynı zamanda Memento'da Lenny'nin karısına olan bakışında ya da Solaris'te Kelvin'in gördüğü sanrılardaki ortaya çıkan Karısı Harvey'e olan bakışında da ortaya çıkmaktadır. Tarkovsky, kadının tek başına olarak değil, bir erkeğin dünyasında erimesi, bu çiftin iç dünyalarının birbirine karışmasıyla gerçek bir varlıktan ve mutluluktan bahsedilebileceği söylemiştir.²⁵⁷ Bu düşünce kadın imajının aynı zamanda bir başka yönüne de işaret etmektedir. Tüm bahsi geçen filmlerdeki kadın karakterler tabiri caizse hem bir yaşama dürtüsü, hem de tam manasıyla “bela” niteliğindedirler. İbnü'l-Arabi'nin terminolojisinin önemli bir kavramı da hicaptır. Kul ile Mahbûb'u arasında bulunan “hicâb” kulun eşyâ ile meşgul olmasından başka bir şey değildir.²⁵⁸ Inception filmindeki Mal Cobb'un hakikat ile olan ilişkisinde bir “hicab” pozisyonundadır.²⁵⁹ Cobb o cazibeye kapıldığında hayale dalmak istemektedir, oysa hicabı araladığında (yani onu aşabildiğinde) keşf ile bir üst hakikat mertebesinden izler edinebilmektedir. İnsan dünyada sonsuzluğu hissedecek bazı vizyonlara sahiptir. Örneğin gökyüzünün muazzam genişliği, çölün ve okyanusların yıldızları yutacak gibi duran halleri gibi vizyonlar bu duyguyu hissettirmektedir. Birbirine bakan iki aynanın açtığı görsel koridor bu vizyonların en genişini sunmaktadır. Bu aynalardaki görüntü gerçeğin

²⁵⁵ Çakmaklıoğlu,2 “Muhyiddin İbnü'l-Arabi'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu” 005,s 423

²⁵⁶ Çakmaklıoğlu,a.g.e. s 425

²⁵⁷ Gianvito, “Şiirsel Sinema”,2009.s.136

²⁵⁸ Çakmaklıoğlu,,a.g.e

²⁵⁹ Ogunnaike,, “Inception and Ibn 'Arabi”,2013.s.19-28

kendisi değildir. Hatta bir üst seviyenin görüntüsü görünmezdir. Fakat kendi içinde aynı görüntünün sonsuz sayıda türemiş haline sahiptir. Bu görüntülerin hepsi birbirinden farklı olsa da ilk görüntüden ve aynadan bağımsız değildir. İbnü'l-Arabi ayna görüşünü ortaya koyarken yaradılış düşüncesi ile ilişkilendirmiştir. Bir şeyin kendini kendisi vâsıtasıyla görmesi, ayna gibi başka bir şeyde görmesine benzememektedir.²⁶⁰ Filmde yer alan iç içe geçmiş rüyalar birbirinden başka varoluşlar içindedir. Ancak birbirine bakan aynalar gibi, görüntülerin varoluşsal karşılıkları birbirinin içine geçmiştir. Bu aynalık/gayrılık kavramı İbnü'l-Arabi düşüncesinde sıklıkla işlenen bir anlayıştır. Hatta bu alanla ilgili bazı düşünceleri kapalı ve kompleks bir yapı oluşturmuştur. Bu sebeple İbnü'l-Arabi düşüncesini panteizm ile bir arada söyleyenler bile olmuştur. Buna karşın İbnü'l-Arabî, Zât itibârıyla Allah'ın (cc.), varlığın her bir mertebesinden mutlak anlamda münezzeh (*Sübhân*) olduğunu defahatle dile getirmiştir.²⁶¹



Resim 5. Inception filminden bir sahne ²⁶²

Inception filmi bu yapısalılığı ile rüya kavramını ele almakla kalmamış, aynı zamanda bu kavram üzerine ve sinema üzerine özdüşünsel açılımlar getirebilmiştir. Çeşitli açılardan Filibeli Ahmet Hilmi'nin Amak-ı Hayal adlı eserini anımsatan hikâyesi,

²⁶⁰ Çakmaklıoğlu, “Muhyiddin İbnü'l-Arabî'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu”, 2005. S.354

²⁶¹ Çakmaklıoğlu, a.g.e, s.355.

²⁶² Bu sahnede Cobb'un kendi hayal aleminin derinliklerinde yer alan rüya şehrinin parçalanışını görürüz.

sinemanın tasarlanmış bir rüyaya benzeyen, zamanı ve mekanı birleştiren aşkın yönünü ortaya koyabilmiştir. Bu yön şiir, müzik ve diğer sanat formları oluştururken işletilen hayal sürecine örnek teşkil etmiştir. Bu süreçte soyut olanın somut olana indirgenmesi gerçekleşmektedir. Bu hayal dünyasındaki saf duygu ve düşünceleri bir araya getirip algı dünyasına indirgemek sanatın işlevselliği ve sunduğu aşkınlık olanaklarıdır. Bu aşkınlık sufi anlatının beslendiği damardır.

3.3.2 Yusuf Üçlemesi

Tarkovsky, varlığın ve yaşamın henüz kavranmamış boyutlarının sinema ile kavranabileceği düşüncesini ortaya koymuştur. Tarkovski öznenin mantığı yerine, öznel mantığı -düşünceyi, hayali, hatırayı- gösterecek bir sinema arayışındadır ve bu arayıştaki özgünlük sinemaya yaşamı kavrayıcı bir ilke kazandırmaktadır.²⁶³ Bu düşünce Deleuze’de irrasyonel olanın sinema ile açıklanabileceği düşüncesiyle benzeşmektedir. Zira Deleuze zaman-imge kavramının rasyonel düşünceyi aşarak irrasyonel düşünme yetisi ile de bağlantılar oluşturduğunu vurgulamıştır.²⁶⁴ Sanatın ve sinemanın işlevselliği bu noktada yatmaktadır. Zira somut formlar soyut algı düzeyine indirgenmekte, bir sonraki aşamada bu duygular beyaz perdede bu kez görsel algı seviyesine çekilmektedir. Bu başkalaştırma, bir taklit (mimesis) unsuru olmanın ötesinde, insanın irrasyonel olana karşı bir keşfidir.

Sinema deneyimi, esasında ister sinema salonunda ister herhangi bir ekranın karşısında gerçekleşsin, bilince dair imgelerin hareketine dayalı bir eylem olarak ta rüyayı andırmaktadır. Bu rüya sadece gözü açıkken görülebilecek türden bir rüyadır. Sinema sanatında rüyanın bir form olarak kullanılması gibi rüyaları konu edinen

²⁶³ Gianvito, “Şiirsel Sinema”, 2009.s. xiii

²⁶⁴ Serttek, “Deleuze’ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi “, 2013.s 72

filmlerin sayısı da oldukça fazladır. Buna karşın bu çalışmada bunların hepsinin incelenmesi mümkün olmayacaktır.

Semih Kaplanoğlu tarafından üç film olarak çekilen Yusuf Üçlemesi hem bir rüya formu sunduğu için, hem üç filmin birçok yerinde rüya ile ilgili detaylar barındırdığı için bu konunun anlaşılabilmesinde oldukça önemlidir. Ayrıca Kur'an'ı referanslara sahip kendi öz arketiplerimizden fırlamış ve üç filmde de var olan Yusuf Karakteri bu filmin sufi bir hikâye açısından da ele alınmasına olanak sağlayabilir. Bu çalışma bu duruma da çeşitli açıdan değinecektir. Fakat çalışmanın odağı filmin, daha doğrusu üç filmin oluşturduğu üçlemenin yapısal anlamda ortaya koyduğu düşsel gerçeklik üzerine olacaktır.

Inception filmi ile ilgili olan bölümde bahsedilen geçişler ve yansımalar, tecelliler ve katmanlı yapı üç film birlikte ele alındığında burada da karşımıza çıkmaktadır. Rüyalar tıpkı filmler gibi simgesel ve arketipsel göstergeleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu anlamda filmler, bir hikâyeyi anlatırken sağlamış olduğu geniş gösterge dünyasıyla birden çok mana ile okunabilecektir. Yusuf üçlemesi bu çoklu mana ile okunabilir. Bir yandan konu taşrada sıkışmışlığı göz önüne getirip Tarkovski'yi hatırlatan bir tarzda doğaya; yani eve, yani öze dönüşü hatırlatır. Öte yandan üçlemede yer alan hikâyeye Hazreti Yusuf'un hikâyesinden son derece güçlü izler taşımaktadır.

Üç filmde birbirinden farklı yaşta ve koşulda karşılaştığımız aynı isimli farklı soy isimli Yusuf'lar, bir Yusuf'un iç içe geçmiş rüyaları gibidir. İlk film olan yumurta bir eve dönüş hikâyesi anlatmaktadır. Bu eve dönüş, daha önce çeşitli kırgınlıkları barındıran bir dönüştür. Annesi ölen kitapçı Yusuf, bu filmde defin için evine dönmüştür. Niyeti defin işlemlerini tamamlayıp dönmek olsa da bir türlü bu isteğini gerçekleştiremez. Annesinin adağı O'nun dönüşünü erteler. Uzun zamandır yaşamadığı epilepsi nöbetleri O'nu bu günler içinde tekrar yoklar. Epilepsi nöbetleriyle, adeta geçmişinde yer alan hatıralarının arasına döner. Bu kısa süreli ölümler, mühürlenmiş zamanlar ve anları yeniden yaşamasına

sebepler olur. Yusuf'un bu eve dönüş halleri, yani sufi düşüncesinde kalbine, manaya dönüş halleri, O'nu bir çeşit doğuma sürüklemektedir. Filmin ilk kısmında bir türlü yumurtlamayan tavuk adeta bir çeşit doğumun habercisi gibidir. Tarkovski filmlerinde sıkça rastlanan modern insanın şehirden, insandan, dünyadan uzaklaşıp; doğaya, ilahi olana bozulmamış olana yönelmesi durumu, Yusuf'un eve dönüşünde ortaya çıkar. Yusuf'un bu dönüşü, maddeden manaya dönüşü simgelemektedir. Bir birey olarak annesinden manevi kopuşu bilemediğimiz bir zamanda yaşamıştır, maddi kopuş gerçekleştiğinde ise annesi ile olan bu kopuşunu geride bırakacak ve kendi hakikatine dair aydınlanma yaşayacaktır. Bu bir süreçtir ve yaşadığı tecrübelerin sonunda O'na el uzatan, umut ve sevgi veren Zehra,²⁶⁵ hayat motivasyonu tamamlamış olacaktır. Bir epilepsi nöbeti geçirmiş ve başında bir çoban köpeği ile geçirdiği gecenin ardından (kabz hali), evine dönmüştür.



Resim 6. Yumurta Filminden Bir Sahne

Tarkovski filmlerinde de sıkça karşılaştığımız bu köpek metaforu (Stalker, Solaris), eve dönüşü simgelemektedir.²⁶⁶ Yusuf sonunda evine, kalbine, kendine dönmüştür. Bu

²⁶⁵ Zehra'nın buradaki pozisyonu akla yine ezeli dişil arketipi getirmektedir.

²⁶⁶ Belki de köpek eve dönüşü değil evin kendisini ifade etmektedir. Zira Tarkovsky kendisiyle yapılan mülakatta başının üstünde asılı duran fotoğrafı sorduklarında “*Bir Rus köpeği, Rusya'da kalan ailemin bir parçası, oğlumla ve kayınvalidemle beraber.*” demiştir (Gianvito;2009. **Şiirsel Sinema** s.108) Rusya Tarkovsky için değişmiş, uzaklaşmış bir vatanıdır ve bu nostaljide (mühürlenmiş zamanda) kalmış vatana kavuşma duygusu, sanatının temel motivasyonunu oluşturmaktadır.

dönüş film boyunca yumurtlamayan tavuğun yumurtladığını öğrenmemizle ve kahvaltı sahnesiyle son bulur. Filme adını veren Yumurta bir anlamda bir manevi doğuşu, bir ikinci doğuşu temsil etmektedir. Bu doğuş zorlu bir sürecin, epilepsi nöbetlerinin (kabz hallerinin) ve kendi ile baş başa kalmanın neticesinde elde edilmiştir (Halvet).

İncepton filmi ile ilgili olan kısımda, karakterlerin kendini bir anda bir olayın içinde bulduğundan bahsetmiştik. Üç filmi bütünsel olarak ele aldığımızda Yusuf karakterinin durumu da bu hale benzemektedir. Kaplanoğlu'nun kendi sinemasını çok katmanlı yapıda oluşturmak istemektedir.²⁶⁷ Üçlemenin tamamında bu duyguya uygun olarak “yavaş film” olarak adlandırılan bir stilin hâkim olduğunu görmekteyiz. Kameranin devingenliğinden çok bilincin devingenliğine ve muhayyilenin harekete geçmesine olanak tanıyan bu stil görsel açıdan ‘an’larda yoğunlaşmaktadır. Gülşen, Hüseyin Nasr’dan alıntılanarak, insanın sadece uzay içinde koordine edilecek bir yerde bulunmadığı, aynı zamanda geçici olanla ebedi olanın arasında bulunduğunu söylemektedir. İnsan bu durumuyla, sürekli bir değişim içindeyken değişmeyen ve ebedi olarak kalacak olandan da izler taşımakta, ilahi aşkın olan hakikat ile an-ı hazırda müşerref olmakta, durduğu için o anda kaldığı için o ilme vakıf olmaktadır.²⁶⁸ Yumurta bir yeniden doğuşu temsil etmektedir. İlmi temsil edense süttür. Daha sonra Bal filminde bir sahnede Mirac gecesinde yapılan bir dua da Hazreti Peygamberin Hazreti Yusuf ile karşılaşp konuştuğu ve kendisine ikram edilen Bal Süt ve Şaraptan, Sütü tercih ettiği sahnede bu düşünce görselleştirilmiştir.²⁶⁹ Süt filminin açılış sahnesi olağanüstü bir şekilde bu duyguyu ve filmi özetlemiştir. Bu filmin açılışı akla Sezai Karakoç’un Kara Yılan şiirini, süt ve yılan göndermelerini getirmektedir. Karakoç şiirinde; fitrat ve rahmeti, Allah’tan gelen ilmi sembolize eden sütü,²⁷⁰ bir açıdan kovulmuş olanı, yoldan çıkmış olanı (nefsi) sembolize eden yılanı verilmek üzere, o yılanı kendi tezkiyesine çağırmaktadır:

²⁶⁷ Darçın, Hande. “Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2016, Ankara.s.59

²⁶⁸ Gülşen, Enver “Sinemanın Hakikati”, Külliyyat Yayınları, 2011, İstanbul. s. 41-42

²⁶⁹ Darçın, a.g.e.s.79

²⁷⁰ Yılmaz, Hüseyin. “Sezai Karakoç’un Şiirlerinde Geçen “Yılan” ve “Süt” İmgelerini Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Okumak”, Sayı 6, İstanbul, 2005. s.307.

Seni süt içmeye çağırıyorum parmaklarımdan

*Karayılan kara yılan kara yılan kara yılan*²⁷¹

Sezai Karakoç'un şiirinde²⁷² yazdığı bu mısralar filmin açılışında görselleşmiştir. Filmin açılış sahnesinde bir adamın süt kaynattığı kazana, dua yazdığı kâğıtları attığını görürüz. Sonrasında baş aşağı asılan kadın yukarı kaldırılır ve ağzından bir yılan süte doğru çıkar. Bu büyülü gerçekçi sahne mesele edindiği konuyu izah etmede oldukça yetkindir.



Resim 7. Süt Filminden Bir Sahne

Bu filmdeki Yusuf annesiyle birlikte yaşayan, şiir yazan, biraz içine kapanmış, sağlık sorunlarından dolayı askerliğe alınmayan, bu anlamda erkini ispat edememiş biri olarak anlatılmaktadır. Annesi ise bir değişimin arifesindedir. Muhtemelen bir avcı ile evlilik arifesindedir ve bu durumun Yusuf üzerindeki etkisini film boyunca oldukça yoğun hissederiz. Nihayetinde son sahnede Yusuf, avcıyı öldürmekten vazgeçip bir yayın

²⁷¹ “...Ben çiçek gibi taşıyorum göğsümde aşkı
Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum
Gelmiş dayanmış demir kapısına sevdanın
Ben yaşamıyor gibi yaşamıyor gibi yaşıyorum
Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum”
Seni süt içmeye çağırıyorum parmaklarımdan
Kara yılan kara yılan kara yılan kara yılan” (Sezai Karakoç)

²⁷² Bkz: Metin Tonbul “Şiir İşçiliğini Temsil Eden Bir Film: Süt”
<http://www.edebistan.com/index.php/metintonbul/siir-isciligini-temisl-eden-bir-film-sut/2010/06/>
(Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

balığı yakalar. Koşarak bunu annesine getirdiğinde annesinin avcının getirdiği av kuşunu yolduğunu görür. Bu Yusuf için tüm sıkıntıların ve arayışların içinde evden, anneden kopuşun belki de kuyuya girişin ilk adımıdır. Zira son sahnede Yusuf'u bir madenden ağır ağır çıkarken görürüz. Bu yükselişten sonra diğer işçiler hızlıca uzaklaşmaktadır. Bu bir çeşit yükseliş, aydınlık olarak anlamlandırılabilir. Filmin başına döndüğümüzde baştaki sahne adeta filmin özeti gibidir. Filmin bu sahne dışında kalan kısmı adeta bu sahnenin yorumlanmasıdır. Bu anlamda bu sahne ve filmin geride kalan kısmı, iç içe geçmiş iki rüya gibidir. Çok açık bir şekilde Yusuf'un annesi dünyadan, maddeden beklenti içindedir. Dünya'ya dair istekleri tamamlanmamıştır. Yusuf'un bu sıkıntılı döneminde bu beklentiler iyice belirginleşmiştir. Çok basit ve insani bir durumdur bu aslında. Fakat Yusuf'un dünyasında ve algılamasında, ilk sahnedeki bir rüyaya sebep olur bu durum. Bu kötülük, bu yılan insanın nefsindeki kötülük gibi ancak süt ile yani ilim ile dışarı çıkarılabilir ve tezkiye edilebilir.

Üçlemenin son filmi olan Bal filminde ise Yusuf'u küçük bir çocuk olarak görürüz. Yusuf kekemedir, okumayı yeni öğrenmeye başlamıştır ve rüyalar görmektedir. Yusuf'un Babası Yakup-ki buradaki Yakup ismi de oldukça dikkat çekicidir- kara kovan balcılığı yapmaktadır. Yumurta filmi “yeniden doğumu”, süt filmi ilmi ve nihayetinde “bal” filmi ise rüyaların yorumlanabilmesini, yani hikmeti simgelemektedir:

"Rabbin bal arısına şöyle vahyetti: “Dağlardan, ağaçlardan ve insanların kurdukları çardaklardan kendine göz göz ev (kovan) edin. Sonra da her türlü meyveden ye de Rabbinin sana yayılman için belirlediği yolları tut. Onların karınlarından renkleri çeşit çeşit bir şerbet çıkar ki onda insanlara şifa vardır. Elbette düşünen kimseler için bunda alacak ibret vardır.”²⁷³

Ayeti kerimesinde bize öğretildiği üzere, Allah arıya gideceği çiçeği ve balı yapmayı öğrettiği gibi, Yusuf'a da rüyaların ve hayalde gördüklerinin hakikatte karşılığını

²⁷³ Nahl 16/68-69

öğretmiştir. Babası O'na filmde bir sahnede rüyasını anlattığında şöyle demektedir: “*Rüyayı kimseye anlatma*”. Çünkü bu rüya ancak ehil olanın anlayabileceği imgeler ve hakikat nüveleri içermektedir. Bu imgeler, bilmezin yorumuyla hakikat dışına çıkabilecektir.

Yakub'un yaşadığı epilepsi üçlemenin önceki bölümlerinde Yusuf'a miras kalmıştır. Bu lineer olmayan zaman duygusu tüm üçlemenin özeti gibidir. Küçük Yusuf konuşmakta zorluk çekmektedir. Babasından başka kimseye açılmamaktadır. Babası filmin açılışında gösterilen kazada ölünce, Yusuf bir başına yapayalnız kalmıştır. Bu olayı rüyasında gördükten sonra okula gider. Okuldan sonra eve geldiğinde babasını kaybettiğini anlar. Babasının kuşu camgözü görür ve o kuşun peşinden ormana dalar. Hava kararmıştır ve Yusuf bu karanlığın içinde, bu kaybolmuşluğun içinde büyük bir ağacın köklerine sığınır. Yusuf, sanki bir başka Yusuf olacağı bir rüyanın arayışındadır, babasının var olmayı sürdüreceği, hakikate uyanacağı bir rüyaya uyanmak istercesine yatmıştır o ağacın dibine.



Resim 8. Bal Filminden Bir Sahne

Yusuf üçlemesi bir sinema, bir sanat eseri olarak hem zaman-imgenin idrak edilebileceği bir yapısallık ortaya koymakta, hem de tıpkı Inception filminde olduğu gibi bir düşsel gerçeklik alanı sağlayarak, izleyiciye tahayyül edebileceği, keşfedebileceği bir

alan sağlamaktadır. Buna ilaveten düşünsel yapısı ve hikâyesi, kendi arketiplerimizden, geleneğimizden, medeniyetimizden, özetle ilahi ve aşkın olandan, Kur'an'dan beslenmektedir. Bu anlamda bu sinema eseri, bir üçleme olarak, tüm bölümlerde anlattığımız kavramlara, bütünsel olarak bir örnek teşkil etmektedir.

3.4 Sinemada Sufi Anlatılar ve Anlar

Rüyanın istemsiz bir taklidi olan sinema, bir açıdan tasarlanmış bir hayal, zaman içinde m h rlenmi  bir zamandır. Sufi düşüncede sıklıkla vurgulanan “Allah güzeldir güzel olanı sever” hadisi  erifi, İslam Sanat anlayışındaki amacı çok güzel ifade etmektedir.²⁷⁴ An'ın çocuğu (ya da bunun da ötesinde an'ın babası) olarak anlatılan, insan bu haldeyken âlemi bir an-ı hazırda, m h rlenmi  bir zamanda tecrübe etmektedir.  dem, âlemi bu halde tecrübe ederken, ilahi ke iflere mazhar olabilmekte, bu birbirinden farklı uzunlukta ve zamanda yaşanan anlar, her bir anda yeniden birle mekte ve tek bir anda birçok yansımayı görebilmektedir.

Bu çalışmanın daha önceki bölümlerinde sinemanın bir anlam, bir anlatı alanı olarak sunduğu yeni imk nlara de inilmi tir. Diğer sanat dallarından farklı olarak sinema zaman-imge kavramıyla somut algıya indirgenmiş bir hayali, farklıla tırarak yine algılar düzeyinden anlatabilmektedir. Bir hale ait duyguyu, soyut algısal bir hissiyatı, tıpkı rüyadaki gibi başka formlara büründürerek, algı düzeyine indirgemektedir. Bu sayede seyirci tıpkı rüya gören birinin yaşadığı tecrübeye benzer bir tecrübe yaşamaktadır. G rd  u şey kendi dışında, rüyayı tasarlayanın (yönetmen, senaristin dışında), salt algı düzeyinde karşılarken, o anı müşahede etmekte, aynı

²⁷⁴ Başer, “Tasavvufun kimlik mücadelesinin bir tezahürü olarak sûfilerin ‘Allah güzeldir, güzeli sever’”, 2015, s.474

zamanda soyut bir düşünceden somutlaştırılmış bu görsel imajı, kendi iç dünyasında yeniden anlamlandırabilmektedir (tevil).

Sinema, bir düşsel gerçeklik alanı sağlayarak, izleyiciye tahayyül edebileceği, keşfedebileceği bir alan sağlamaktadır. Sinemada yer alan yeniden ortaya konulan zaman-imge kavramı bu düşsel varlığın tamamlayıcısı durumundadır. Bu yapısalılığıyla sinema bir sufi anlam ve anlatıya olanak sağlamaktadır.

Bu bölüm Sinema'nın bu yapısalılığının yansımalarından bir seçki niteliği taşımaktadır. Bu yansımalar, bazen bir anlatının bütününde bazen de bir parçasında karşımıza çıkabilmektedir. Çalışmanın bu bölümünde yer vereceğimiz anlar ve anlatılar, sinemanın sufi anlatıya olanak sağladığı örnekler olacaktır.

3.4.1 Allah'ın Rengi

1999 yapımı olan Cennet'in Rengi filminde görme engelli bir çocuk olan Muhammed'in hikâyesi anlatılmaktadır. Görme engelliler okulunda yatılı kalan Muhammed yaz tatili için ailesinin yanına dönecektir. Okulun son gününde çocuklar toplanırken Muhammed bir yandan kasetleri dinlemektedir. Kasetlerini dinlediğini sonradan anladığımız filmde açılış proloğu, Muhammed'in dünyasından yansıtılmaktadır. Filmin açılış proloğunda karanlığın içinde bir ses duyulur:

Ey her şeyi gören, fakat görünmeyen. Yalnız seni arar, yalnız seni zikrederim!

Açılıştaki kısa anda duyduğumuz bu cümle, esasında Muhammed'in ve filmin tüm hikâyesini anlatmaktadır. Muhammed bir öksüzdür. Annesini doğumunda kaybetmiştir. Babası, belki biraz bu yüzden, Muhammed'i bir yük, bir musibet olarak görmekte ve yaptığı evlilik planlarına engel olduğunu düşünmektedir. Muhammed'in babaannesi ve iki kız kardeşi ise O'nu çok sevmektedir. Muhammed'in babası yazın O'nu almaya gittiğinde okul

müdüründen Muhammed'in yazı da okulda geçirmesini talep etmiştir. Müdür bu talebi reddeder. Muhammed ve babası eve döndüklerinde, adam evlilik isteği doğrultusunda gelin adayının ailesini ziyaret eder. Bu sırada Muhammed olup bitenlerden habersiz, sıla-i rahmin tadını çıkarmakta, doğanın içinde babaannesini ve kız kardeşleriyle oyunlar oynamakta, duyduğu kuşları dinlemekte, dokunduğu çiçekleri parmaklarıyla görmeye çalışmakta, tabiatın harika ahengini kalbiyle, kalp gözüyle görmeye çalışmaktadır.

Babası, evlilik kararı aldıktan sonra bu kararı bahane ederek, Muhammed'i evden uzaklaştırmak için, uzak bir yerdeki kör bir marangozun yanına çırak olarak götürür. Babaanneden izinsiz yapılan bu hareket kadını çok üzer. Bu üzüntünün tesiri ile evde kalmak istemez. Hastalanır ve birkaç gün içinde hayatını kaybeder. Bunun üzerine vicdanının kınayan sesi ile kalan baba, oğlunu marangozhaneden almak için yola koyulur.

Filmin bu genel hikayesi babayı, Muhammed'i ve babaanneyi birer arketip, birer örnek olarak sunmaktadır. Muhammed görmemesine karşın küçük yüreği ile Allah'ı arayan, O'na ulaşmayı dileyen melek tabiatında bir çocuktur. Bu temiz hali insanın eşref'ül mahlûkat yanını temsil etmektedir. O'nun fiziksel gözü görememektedir, fakat O tabiatı okumaya gayret etmektedir. Filmin bu bölüme konu olan anlarından birinde, babası O'nu marangozhaneye bırakmışken kütüğe oturup ağlamaya başlar. Hissiyatı geçirmede oldukça başarılı olan bu sahnede kendisi de kör olan Usta, Muhammed'e neden ağladığını sorar. Muhammed O'nu kimsenin sevmediğini söyler. Babaannesinin bile O'nu kör olduğu için sevmediğini söyler (Babaannesini O'nun marangozhaneye götürülüşüne karşı ve habersizdir. Fakat Muhammed bunu bilmediği için böyle zannetmektedir). Sonra konuşmasını şöyle sürdürür:

“Öğretmenimiz, Allah'ın bizleri diğer kullarından daha çok sevdiğini söylüyor ama ben de diyorum ki; madem öyle, bizi kör yaratmazdı ki, böylece O'nu görebilelim. Öğretmenimiz dedi ki: 'Allah görünmezdir. O her yerdedir. O'nu hissedebilirsin. O'nu ellerinle, parmaklarınla görebilirsin..’”

Gerçekten de Muhammed her şeyi parmaklarıyla dokunarak anlamaya çalışmaktadır. Başaklara, çiçeklere dokunur. Kuşların sesi, derenin taşlarının dokusu, rüzgârın dokunuşu O'nun için algı dünyasının ötesinde; hakikat âleminin sözcükleri olmuştur. Muhammed an'ı tüm mevcudatın dilinden dinleyerek Allah'ı aramaya koyulmuştur. Muhammed bu arayışında Allah'ın rengine boyanmıştır.²⁷⁵ O çocukluğun verdiği tazelik ve temizlikle, Allah'tan yeni gelmiş olan haliyle, arayışını tüm sıkıntısı rağmına sürdürmektedir.

Muhammed'in babaannesi akliselimin temsilidir. O zamanının farkında olan, çalışkan ve her şeyden öte, sevgi ve merhametle dolu anne figürünün karşılığıdır. Dünyanın zahmetine, sıkıntısına göğüs gerip, tabiata ve insana olan sevgi ve merhametini sürdürebilen, merhameti aşıl原因 bir karakterdir. Filmin bir anında Muhammed babaannesine ellerinin çok yumuşak olduğunu söylemiştir. Babaannesi ise ellerinin nasırlı ve çatlamış olduğunu, ihtiyarlıktan kurduğunu söylemiştir gülerek. Oysa Muhammed gözün göremediğini, rasyonel aklın anlayamadığını, perdenin ardında olanı, eşyanın hakikatini görmektedir. Bu Muhammed'e Allah'ın bir hediyesidir. Muhammed ise esasında babasına Allah'ın bir hediyesidir. Fakat babası bundan bihaberdir. Bu gafil haliyle nefsi temsil etmektedir. O dünyaya dair olanı mutlak bir hırsla istemekte, kendisine hediye edilen emaneti, kendisi için bir yük görmektedir. Kendi annesinin O'na vermeye çalıştığı ve özünde olan sevgi ve merhamet duygusuna, bu hırsı ve dünya aşkı engel olmaktadır. Muhammed gözleri görmese dahi kalp gözünü açık tutmaktadır; babası ise kalbindeki gözü yumdukça yummaktadır. Kur'an-ı Kerim pek çok yerde insanlara akıllarını kullanmalarını, merhametli olmalarını emretmektedir. Burada kullanılması emredilen dünyevi çıkarıcı bir akıl değildir. Dünyevi akıl kendi çıkarlarını koruyan, bunun dışındakileri yok sayan, görmeyen bir bencillik üretmektedir. Modern dünya ve kapitalist ahlak, bu akılı kutsamaktadır. Birey kılıfı altında yatan bu bencillik, sadece geçici olana dönük yine geçici

²⁷⁵ Bakara 2/138 “Biz, Allah'ın boyasıyla boyanmışızdır. Boyası Allah'inkinden daha güzel olan kimdir? Biz ona ibadet edenleriz” (deyin).

kazanımlar sağlamaktadır. Aslında tüm medeniyetimiz, tüm sistemimiz, tüm ilerlememiz, insana olan sevgimizden, kendimiz dışında olan, aşkın bir amaca ve başka insanların yararına yönelik vazgeçişlerimiz ve fedakârlıklarımız üzerine kuruludur. İnsanı insan yapan bu haysiyetli davranış biçimi O’nu hayvanattan ayıran temel özelliktir.

Resulullah Efendimiz şöyle buyurmuştur. “... *İman etmedikçe Cennet’e giremezsiniz. Birbirinizi sevmedikçe de iman etmiş sayılmazsınız...*”²⁷⁶ İşte bu sevginin ispatı kendi emellerimizin, nefsi heva ve heveslerimizin insanların, özellikle muhtaçların, yetimlerin, mültecilerin yararına, onların hayrına terk edilebilmesidir. Bu nefsimize zor gelmektedir. Muhammed’in babası içinde aynı durum söz konusudur. O meşru bir ihtiyaç dâhilinde evlenmek istemektedir, fakat bu meşru durum, Muhammed’i yok sayması, O’nu görmezden gelerek uzaklaştırmasıyla meşruiyetini yitirmiş ve bu heves çirkin, zelil edici bir hal almıştır. Muhammed ustasıyla konuşmasını şöyle tamamlamıştır: “*Allah’i bulana kadar ellerimle her yere dokunacağım ve bulduğumda da kalbimin bütün sırları dâhil her şeyi anlatacağım.*”

Muhammed’in babası kendi annesinin ölümünden sonra ikinci darbeyi evlilik teşebbüsünden alır. Kız tarafı annenin ölümünü bahane ederek evlilikten vazgeçtiklerini söylerler. Bu iki hadise ile kabz haline giren baba bir yandan da vicdanının kınamasıyla yola revan olup, Muhammed’i almaya gider. Orman yolundan eve dönerken Muhammed nehre düşer. Biran için duraksar. Belki içindeki tüm habis fikrin nihayete vardığı noktadadır. Muhammed’den kurtulma düşüncesi gerçekleşecektir. Sonra büyük bir nedametle suya atlayıp O’nu kurtarmaya çalışır. Nehir onları suyun dışına vurur, baba ilkin uyanır ve oğluna koşar. Muhammed’in şehadet parmağında ve elinde Muhammedi bir ziya görürüz. Allah verdiği hediye almıştır, Muhammed Allah’a varmıştır.

²⁷⁶ Müslim, İman 93-94; Tirmizî, Et’ime 45; İbni Mâce, Mukaddime,



Resim 9. Allah’ın Rengi Filminden Bir Sahne

Türkçe’ye Cennet’in Rengi olarak çevrilen bu filmin orijinal adı Farsça’da “Rengi Huda” dır. Bu tam bir çeviri ile Allah’ın Rengi olarak çevrilebilir ki belki böylesi bir çeviri daha uygun olacaktır. Allah’ın Rengi adlı bu film yönetmenin insan ve tabiata bakışını çok güzel ve özgün bir şekilde yansıttığı, kendi medeniyetimizden ve özümüzden bir hikâye bulduğumuz bir başyapıt niteliğindedir. Tutturmuş olduğu dil, anlattığı hikâye ve karakterlerle Sinema’nın sufi anlatı alanına sağlayabileceği olanakları göstermektedir. Ayrıca şiirsel anlatısı, hissiyatı verebilme açısından oldukça sağlamdır:

“...ışığın ve gölgenin dilini öğrendim, rüzgârın dilini, yağmurun dilini; kuşları, çiçekleri, ağaçları anlayabiliyorum ve tanrının onlarla ne demek istediğini bana... “

Yukarıda alıntıladığımız Cahit Koytak’ın “*Varlık’ın Dilleri*” adlı şiiri filmde işlenen konu ile oldukça benzerlik içermektedir. Şiir adeta Muhammed’in Hikayesi’ni anlatmıştır ne var ki Muhammed, filmin nihayetinde kalbi sırlara mazhar olacak bir yere varmıştır.²⁷⁷

²⁷⁷ Şiirin tamamı ve tespiti yapan Süleyha Şişman’ın yorumu için Bkz: Süleyha Şişman, “**O sırri şair de bulamamış!**”, <http://www.dunyabizim.com/portre/4319/o-sirri-sair-de-bulamamis> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

“Seni yalanlayanlar, hiç yeryüzünde dolaşmadılar mı? Zira dolaşsalardı elbette düşünecek kalpleri ve işitecek kulakları olurdu. Ama gerçek şu ki, gözler kör olmaz; lâkin göğüsler içindeki kalpler kör olur.” 278

Muhammed’in bu hali, akla Hacc suresindeki yukarıdaki ayeti getirmektedir. Film adeta gerçekten kör olanın kalpler olduğunu gösteren hikâyesiyle bu ayetin beyaz perdeye aktarılması gibidir. Yine film ilginç bir şekilde heva heves peşinde, Allah’ın yolundan uzaklaşan insanların yol açtığı nice ölümleri hatırlatmaktadır. Ümmet olarak Aylan bebeğin sahile vuran bedeni karşısındaki durumumuz Muhammed’in babasınıninkine benzemektedir. İslam âleminin dünya ile olan bu kuvvetlenmiş ilişkisi, bu heva ve heves, bu kin ve nefret, bu vahdetten uzaklaşma hali, ümmetin birliğine büyük darbe indirmiş, türlü şeytana coğrafyamıza, vatanımıza musallat olacak cesareti ve gücü vermiştir. Nice insanı mülteci durumuna düşürmüş, nice Muhammed, nice Aylan, bir melek tabiatındayken Allah’a kavuşmuş ve muhtemel ki kalplerinin sırlarını, hallerini O’na anlatmışlardır.

3.4.2 Cennetin Çocukları

Cennetin çocukları filmi Majid Majidi’nin Allah’ın Rengi’ni çekmeden iki yıl önce çektiği, yine hikâyenin merkezine çocukları oturttuğu, fedakârlık ve sevgi üzerine bir anlatı gerçekleştirdiği filmidir. Filmde iki kardeşin hikâyesi anlatılmaktadır. Kız kardeşinin ayakkabılarını tamire veren Ali, pazar alışverişi yaptığı sırada ayakkabıları kaybetmiştir. Bunu gelip kardeşine anlattığında, Zehra ağlayıp O’nu annesine şikayet edeceğini söylemiştir. Ali kardeşine kalemini verip bu sorunu çözene kadar durumu idare etmeleri gerektiğini, çünkü babasının maddi durumunun olmadığını; durumu bilse bile çözemeyeceğini anlatarak bu sırra ortak etmiştir. Böylelikle ikisi de Ali’nin ayakkabılarını ortaklaşa giymeye başlamışlardır. Ali ne kadar hızlı olmaya çalışsa da hep

²⁷⁸ Hacc 22/46

derse geç gitmekte ve azarlanmaktadır. Filmde, yönetmenin diğer filmlerinde de sıkça gördüğümüz merhamet ve fedakârlık duygusunu hissetmekteyiz.

Zehra kız çocuklarından birinde kendi ayakkabısını görür. Bunu Ali'ye anlattığında birlikte gidip ayakkabıyı almaya karar verirler. Sonra hikâyede bizim medeniyetimize özgü ve gerçek bir merhamet temsili yaşanır. Ali ve Zehra kızın kendilerinden bile daha fakir olduğunu hatta dedesinin kör olduğunu görünce ayakkabıyı almaktan vazgeçer. Umutları azalırken Ali bir gün ikinciye ayakkabı verildiğini duyduğu bir koşu yarışmasından haberdar olur. Amacı bu yarışmada koşup ikinci olarak ayakkabı almak ve bu ayakkabıyı bir kız ayakkabısıyla değiştirerek kardeşine vermektir. Ne kadar uğraşsa da yarışmada ikinci olamaz, birinci olur! Macidi fitri bir sinema yapmaktadır. Bu sebeple birincilik ve önde olma duygusu ironik bir şekilde Ali'yi ağlatmış, müthiş müteessir etmiştir. Burada, yönetmen son derece ince bir nüans ile İslam ahlakını anlatmıştır.²⁷⁹ Eve geldiğinde ise babasının maaşını aldığını ve kız kardeşine yeni bir ayakkabı aldığını görür. Filmle ilgili ve genel olarak Majidi sineması ile ilgili ilgi çeken noktalardan biride oldukça basit konuları, insan fitratı temelinde ele alabilmesidir. Bu sayede anlatı diliyi konudan bağımsız olarak düşsel bir devingenlik kazanabilmektedir. Örneğin Ali filmin bir sahnesinde yaralı ayağını havuzun içine sokmuştur. Oldukça sıradan olan bu eylem yakın çekimle gördüğümüz balıkların hareketliliğiyle bir düşsel gerçeklik içine bürünür,²⁸⁰ tesiri ve yapısıyla olayı başkalaştırıp birçok anlam yüklenebilmesine, farklı okunabilmesine yol açar. Bu yaklaşım bir anlatı alanı olarak Sinema'nın sunduğu imkânların, yerel ve özgün, medeniyete dair bir yansımaları sağlayabilmektedir.

²⁷⁹ Karatay, Ali. "Cennetin Çocukları ve Bisiklet Hırsızları Filmleri Bağlamında Sinema, İdeoloji ve Gerçeklik". İdil 3.11.2014.s.111

²⁸⁰ Karatay," Cennetin Çocukları ve Bisiklet Hırsızları Filmleri Bağlamında Sinema, İdeoloji ve Gerçeklik", 2014.s.111



Resim 10. Cennetin Çocukları Filminden Enstantaneler

Filmde Ali ve Zehra'nın bu paylaşımları, aralarında olan sevgi ve bağlılık adeta ilham vericidir. Ali ve Zehra bu bağlamda bozulmamış fitratlarıyla adeta cennetin çocukları, cennetten gelen çocuklar gibidir.²⁸¹ Kamerasını şatafattan ve çirkin olandan insana çeviren Majidi, tıpkı Allah'ın Rengi filminde olduğu gibi bu filmde de insana dair olanı ustaca anlatmış, yokluğun içinde varlığı yaşayan, güzeli yaşayan bu iki güzel çocuğun güzel halini sanatıyla ifade edebilmiştir.

3.4.3 Baran

Baran filmi yine Majidi'nin çektiği ve savaş sonrasında İran'a göç etmek zorunda kalan ve bu süreçte türlü sıkıntılar yaşayan Afgan halkı üzerinden, doğu medeniyetine özgü bir aşkı, metafizik düzlemde anlattığı bir filmidir. Bütünsel olarak ele alındığında film, aşkın beden temsiline ötesinde, beşeri aşktan ilahi aşka evrilecek bir tarafını anlattığı söylenebilir.

Tahrandaki bir inşaatta amelelik yapan Azeri Latif, genç, hırçın ve kavgacı bir kişiliktir. Çoğunlukla inşaatta çeşitli haşarlıklar yapan, patronuyla kavgaya tutuşan, boş boş

²⁸¹ Yaghamooralla, Majid Vahabi, "Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı", Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, İzmir 2013 s.84

çene çalan, kin tutan, 17 yaşın verdiği sergerdelikle ortalıkta dolanan Latif'in hayatı yaşanan bir olayla temelli değişir. Afgan işçilerden kaçak olarak çalışan Nefes bir kaza geçirmiş, dördüncü kattan düşerek ayağını kırmıştır. Patron O'nun yerine oğlunun çalışmasını kabul eder. Oğlu Rahmet aslında kızı Baran'dır ve çaresizlikten kılık değiştirerek bu inşaatta çalışmaya başlamıştır. Latif normalde işçilerin yemek malzemelerini almakta, çaylarını vermekte ve para biriktirmeye çalışmaktadır. Baran Rahmet kılığında inşaata girdiğinde ağır inşaat işlerini pek yapamaz ve birkaç olaydan sonra Latif'in işlerini yapmaya başlar. Rahatı bozulan Latif bu duruma çok kinlenmiştir ve Rahmet'ten intikam alma peşindedir. İşte filmin tam bu noktasında savrulan bir perdenin ardından Rahmet'in açığını yakalamaya çalışan Latif, O'nu görür ve O'nun bir kız olduğunu anlar.

Başkalarıyla olan somut karşılaşmalarımızda bakışımızı bize dönen ötekinin üzerine yönelttiğimiz andan itibaren ötekinin bakışının kaybolduğunu ve bir çift gözden başka bir şey göremeyeceğimizi anlattığı Satre'de temellenen bir önerme vardır.²⁸² Sinema görsel karşılaşmaya dair bu haliyle bakış üzerine bir anlam yüklemektedir. Baran bu bakışıyla bir anda aşık olur, öyle bir aşk ki üzerinde gençliğin verdiği hırstan, kindarlıktan ve benlikten ne varsa yavaş yavaş soyunup kaybolacaktır. Bu bakış Latif'i tabiri caizse bir mecnuna çevirecek, O'nun katı, bencil ve hırçın hali; hilm ve merhametle, incelikle dolacaktır.

İnşaata gelen müfettişler Baran'ı orada kayıt dışı çalıştığı için tutuklamak istediklerinde Latif bu duruma engel olacaktır. Bu hadise sonrasında Afgan işçiler artık o işte çalışamazlar. Bunun üzerine Latif Baran'ın peşinden köylerine gider. Nefes'i sorma bahanesiyle evlerine uğrar. Nefes'in ayağı hala kötüdür. Bu durumda Baran ısınmak için evlerine nehirde odun toplamaktadır. Latif durumun onlar için kötüleştiğini görünce başka bir Afgan işçiye topladığı parayı verir ve parayı Nefes ve ailesine ulaştırmasını

²⁸² ORR John, "Sinema ve Modernlik". Ç. Ayşegül Bahçıvan. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1997s.91-92

söyler. İşçi ise parayı Afganistan’a götürür çünkü orada işler daha da kötüdür. Latif bunu öğrenince son çare olarak kendi kimliğini satıp parayı onlara ulaştırır. Bu alegorik anlamda hikâye açısından son derece önemlidir. Latif sadece topladığı paraları vererek kendi geleceğinden ve dünyaya dair hayalinden vazgeçmemiş, ayrıca bir yerde kimliğini dahi vererek varoluşundan, kaydından bile geçmiştir. Bu fedakârlık her şeyin sebebi ve bahanesi olan sevgi ile ilişkilidir. Latif her şeyi bir tarafa bırakmış ve Baran’a olan sevdası ile birçok fedakârlık yapmıştır. İşin bizim medeniyetimizle, bizim hikâyemiz ile olan ilişkisi tam da bu noktadadır. Baran’ın yapmış olduğu bu iyilik ve fedakârlıklarla ilgili bir beklentisi yoktur. Majidi’nin üç filmde de ve diğer filmlerinde de ısrarla anlattığı bu diğerkâmlık, bu gerçek sevgi ve başkası için yapma duygusu ve hissiyatı tüm filmlerinin duygusal açıdan etkin olmasına sebep olmuştur.

Majidi, Latif’i sahip olduklarının kölesi olan modern insanın karşısına koymuştur. Latif tüm yoksulluğu içinde kalbindeki cevheri dokunulmaz bölgeyi korumasını bilmiştir.²⁸³ Bu hali ve vazgeçmişliği Doğu Medeniyetine özgü sevgi ve aşkın ve diğerkâmlığın güzel bir örneğini teşkil ederken akla bir başka Baran’ı; Eşkîya filmindeki Baran’ı getirmiştir.²⁸⁴



Resim 11. Baran filminden bir sahne

²⁸³ Yaghmooralla, Majid Vahabi, “**Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı**”, 2013, s.106

²⁸⁴ Baran Keje’ye olan aşkıyla 35 yıl boyunca ceza evinin tüm şartlarına dayanmış, nihayetinde O’na kavuşmaya çok yaklaşmıştır. Buna karşın genç bir insanın hayatı söz konusu olduğunda aşkıdan değil, vuslattan vazgeçebilmiştir.

Filmin son sahnesinde Baran ve Latif'in veda sahnesini görürüz. Bu sahnede Baran peçesini kaldırır. Bu büyüleyici bir andır. Hiç konuşmadan sadece kısa bir süreliğine tebessüm eder. Bu tebessüm Latif için çok şey ifade etmektedir. Baran arabaya binmek için döndüğünde ayakkabısı çamura takılır ve çamurda bir iz bırakır. Sonra Baran bu ize dalmışken yağmur yağar ve bu izin içine yağmur dolar. Bu sahne filmde tüm anlatılanların özeti gibidir. Baran gitmiştir ve Baran'ın gidişi Latif'in hayatında ve kalbinde o kalıp gibi bir boşluk oluşturmaktadır. Bu boşluk o sahnede yağmur ile (Baran/Rahmet) ile dolmaktadır. Anlarınız ki Latif beşeri aşktan ilahi aşka geçecektir. Baran'a olan sevgisi, onu kabalıktan barbarlıktan kindarlıktan almış, merhamete, fedakârlığa ve inceliğe ulaştırmıştır. Baran'dan boşalan hayat Allah ile dolacaktır. Tıpkı filmde ara ara gördüğümüz amcanın öğüdünde söylediği gibi;

Yalnız yaşayan, Allah'a komşu olur.

3.4.4 Stalker

Stalker kelimesi köken olarak gizlice yaklaşmak, izlemek, avına gizlice yaklaşmak manalarında kullanılan to stalk²⁸⁵ fiilinden türemiş bir kelimedir. Daha önceki bölümlerde çeşitli filmlerini ele aldığımız ve mühürlenmiş zaman kavramı üzerinde sinema ve zaman ilişkisiyle ilgili görüşlerine yer verdiğimiz Tarkovsky'nin, Strugatsky kardeşlerin Picnic on the Road Side²⁸⁶ adlı romanından esinlendiği filme bu ismi vermesi anlamlıdır. Stalker, "bölge" adı verilen bir yere umutsuz ve zavallı insanları götüren bir kişidir. Bu bölge düşen göktaş sonrası insanlardan boşaltılmış, etrafı tellerle çevrilerek insanların girmesi yasaklanan bir bölgedir. Türkçe çevirisinde İz

²⁸⁵ Gianvito," *Şiirsel Sinema*", 2009.s. 61

²⁸⁶ Tarkovsky adı geçen roman ile film arasında ortak noktaların Bölge ve İz Sürücü kavramlarıyla sınırlı olduğunu belirtmiştir. Gianvito,a.g.e s.63

Sürücü olarak çevrilen filmde Stalker (İz Sürücü) insanları bu bölgenin içine sokmaktadır ve bölgede insanların dileklerinin hayallerinin gerçekleştiği bir oda vardır.

Filmin açılışından itibaren yavaş seyreden filmde siyah beyaz görüntüler ve insanı rahatsız eden bir dış ses kullanımı tercih edilmiştir. Uzun bir sürenin ardından bölgeye ulaşıldığında renkler canlanır ve sessizliğe kavuşulur. Bu huzur verici sessizlik içinde Stalker çimlerin üzerine uzanır. Oysa bölge aynı zamanda tehlikeli bir yerdir. Bölge içinde sürekli yerleri değişen tuzaklar vardır, ayrıca bölgenin kendisi de gerek yollar gerek yapılar anlamında değişmiştir. Bir anlamda bölge bir çeşit doğal “farmakon” halini almıştır.²⁸⁷

Stalker’e bölgede eşlik eden iki karakterin biri bilim adamı bir diğeri ise sanatçıdır. Esasında filmin alametifarikası biraz da bu anlatı biçiminden ve karakterlerden kaynaklanmaktadır. Zira Stalker diğer iki karakterin tamamlayıcısı olarak inançlı (dini) bir figür olarak resmedilmiştir. Film ile ilgili röportajlarında Bölge’nin Stalker’in hayali olabileceğine dair yorumları olanaklı kılarken,²⁸⁸ bir anlamda film içinde film, hayal içinde hayal üretmektedir. Zira filmde yer alan karakterler birçok açıdan yönetmenin kendisini temsil etmektedir. Filmi Stalker’in rüyası olarak yorumladığımızda esasında Profesör ve Yazar da Stalker’in farklı karakterlerini temsil etmektedir. Tıpkı Stalker’in Tarkovsky’i temsil ettiği gibi bölge de sinemayı temsil etmekte, her bir gerçeklik ve anlatı bir üst anlatı ile ilişki içinde bir rüya formu oluşturmaktadır. Bu noktanın altı çizildikten sonra karakterlerin bir diğer açıdan değerlendirilmesi ve temsilleri ile ilgili yeni bir değerlendirmenin yapılması gerekmektedir. Filmin birinci okuması bir bilimkurgu çerçevesinde ele alınabilir. Bununla birlikte yönetmenin kendi düşünsel dünyasını yansıttığı bir anlam düzeyi ve bunun ötesinde ortaya çıkan eserin kendisine ait bir anlam düzeyinden ve çoklu anlamlardan bahsedebiliriz.

²⁸⁷ “Pharmakon” hem ilaç/zehir hem de sıkıntı/çare anlamına gelen bir deyim Şevik, **“Tarkovsky Sinemasında Zaman”**, 2013. s.52

²⁸⁸ Tarkovsky röportajda bölgenin varlığından şüphe edilebileceğini bir fantazya ürünü, bir mit olarak değerlendirebileceğini belirtirken bölgenin işlevsel anlamda filmdeki karakterlerin kişiliklerini ortaya koymaya yaradığını belirtiyor. Gianvito, **“Şiirsel Sinema”**, 2009.s62-s.68

Bu anlamlandırmada bu çalışmaya konu olarak Stalker'i bizatihi bir talip olarak değerlendirebiliriz. Tarkovsky Stalker'i şöyle anlatmaktadır:

“Çok dürüst biri, temiz, entelektüel olarak masum. Karısının deyimiyle 'neşeli' bir mizaca sahip. İz Sürücü, insanları mutlu etme için Bölge'ye götürdüğünü söylüyor. Hiçbir çıkar gütmeyen, kendini tam anlamıyla bu işe veriyor. İnsanları mutlu etmenin tek yolunun bu olduğuna inanıyor. Nihayetinde onun hikayesi son idealistin hikayesi”²⁸⁹

Stalker (İz Sürücü), bahsedilen bölgeye vardığında bu bölgeyi evim olarak tanımlamaktadır. Bu bölge dışarıda kalan yerlere nazaran daha renkli, huzurun olduğu ve insanlara (ziyaretçilerine), içlerindeki niyete göre muamele eden, tabiri caizse kendi getirdiklerini ikram eden bir alandır. Stalker buraya profesörü (aklı, bilimi) ve şairi (sezgiyi, sanatı) getirmiştir. Tarkovsky sanatçı bakışıyla şairi (yazarı) de kendine yakın bulmaktadır.²⁹⁰



Resim 12. Stalker Filminden Bir Sahne ²⁹¹

Bölge yolculuğu sırasında tüm bu karakterlerin kendi açısından varoluşları üzerine değerlendirmelerini dinleriz. Esasında profesör ve şair (yazar) birbirini beğenmemekte, diğerinin düşüncesini umursamamaktadır. Bu umursamazlık diyalogları

²⁸⁹ Gianvito, a.g.e.s.62

²⁹⁰ Gianvito, 2009, s.75 Tarkovsky'nin bu seçiminde ilginç ayrıntılar gizlidir. Zira aslında yazar yazıları beğenilen, ancak bu beğenin yanlısına olduğuna inanan biridir. (Gianvito a.g.e s.68-69) Tarkovsky bu özdeşleşme üzerinden değerlendirildiğinde bu film ile sinema anlayışında da bir farklılık peşindedir denilebilir.

²⁹¹ Tarkovski filmlerinde köpek evi, sığılayı imgeleyen bir metafor olarak karşımıza çıkar. Stalker, bölgede kendi evinde gibidir.

birer monoloğa çevirir. Bu anlamlandırma çabalarında İz Sürücü güçsüzlüğü hayatla, gücü ise ölümle ilişkilendirir. Bu hiçbir şey olamama düşüncesi, bu ölümle yüzleşememe düşüncesi iki yolcuyla ziyaretlerinden alıkoyacak, ikisi de odaya girmekten vazgeçecektir. Daha önce Stalker ile oraya gelen öğretmenin ruhunun derinliklerindeki keşf sonrası intiharı, ikilinin odaya girme cesaretini kıracaktır. Meşakatli yolculukları sonrasında vardıkları kapıdan geçmek, onları tahmin etmedikleri, bilmedikleri bir gerçekle yüzleştirebilecektir. Kötü inanış; zan ve çirkin ahlaklarının hiç tahmin etmedikleri karşılıklarını görebilecekleri bu oda, onlar için cehennemi bir ayna niteliği taşımaktadır. Tüm gerçekliklerini, nefsanî hakikatlerini görebilecekleri bu alan, onlara kendi durumlarıyla ilgili bir tevil olanağı sunsa da bunu istememişlerdir.

Oda, bu tarafıyla içine girilemeyendir. Bölge'nin özü, çokluğu Attar'ın Simurg hikâyesindeki gibi ortadan kaldıracak tekliğin makamıdır. Bu odaya Stalker hiç girmemiştir, çünkü bu eğer O'nun bir hayal ürünüyse, odanın var olmadığını bilmektedir. Eğer oda gerçekten varsa girmesi inancına ters gelecektir.²⁹² Profesör odayı patlatmak için yanında patlayıcı getirmesi rağmen odaya girememiştir. Öte yandan yazar intihar eden öğretmeni düşünmüş karşılaşacağı gerçeklik onu sarsmıştır. Bu korkuyla odaya girememiştir.



Resim 13. Stalker Filminden Bir Sahne (Stalker ve Yolcular)

²⁹² Gianvito. “Şiirsel Sinema”, s.68

Tıpkı Solaris filmindeki okyanus gibi, bu filmde de oda insanların yaptıklarına dair hakikati ortaya çıkaracak bir yapıdır. Bu yapı adeta ölmeyen önce ölmeye olanak sağlayan bir kabir gibidir. Bu kabri bir cennet bahçesine ya da bir cehennem çukuruna çevirebilecek olan da kişinin kendi eliyle yaptığı; diliyle söylediği olacaktır. İbnü'l-Arabi varlığı hisler ve müşahade mertebesi (alemi şuhud), emsal ve hayal mertebesi (alem-i misal), ruhlar mertebesi, sıfatlar ve isimler mertebesi ve zat mertebesi olmak üzere beş kısma ayırmıştır.²⁹³ Rüya kavramı alemi şuhud ile alemi misal arasında bir kapı görevi görmektedir. Tarkovski sinema sanatını bir rüya formunda ele alarak bu filmin hikâyesini böyle bir anlatıya olanaklı kılmıştır.

Sonuç itibari ile ne akıl ve bilim, ne sezgi ve sanat odaya girmeye cesaret edememiştir. Onları odaya taşıyacak olan ilham ve inancı imleyen iz sürücünün kendisidir. Fakat O bu odaya girme gereksinimi duymamaktadır. Çünkü ilham ve iman O'na zaten hakikate dair pencereler açmaktadır. Buna karşın yol arkadaşlarının bu inançsızlığı ve tavrı O'nu mutsuz etmiştir. Çünkü profesör, insanlara zarar verebileceği zannıyla bu odayı yıkmak için yanında patlayıcı bile getirmiştir. Bu davranışının sebebi açıkça oda ile ilgili olanı ölçüp anlamlandıramamasıdır. Şair ise profesörü küçümsemiştir ancak sanatında aşkınlıktan uzaklaşmıştır. Kendine yönelmiş, beğenilerin esiri olmuş, sanatı onu ilhamdan uzaklaştırmış, umutsuzluğa düşürmüştür. Film hayalleri olanaklı kılan bir alana, bir umuda dayanmıştır. Yönetmenin kendi sanatına da yansıttığı bu bakış açısı, anlatıyı aşkın ve çok katmanlı bir anlama büründürmüştür. Bu şiirsel ton, güzeli (hakikati) görebilme arzusunu taşımaktadır. Tarkovsky filmin ilk fikrini Şair olan babasının şu dizelerinden aldığını söylemektedir.²⁹⁴

“Yaseminin altında bir kaya var,

Kayanın altında da bir hazine “295

²⁹³ Bkz. Hazaratı Hams (Cebecioğlu, “Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü” 2005. s.110-111)

²⁹⁴ Gianvito, “Şiirsel Sinema”, 2009. s.67

²⁹⁵ Şiirin tamamı için bkz: <https://www.paperblog.fr/8361182/arseni-tarkovski-jour-blanc/> (Son Erişim Tarihi Temmuz 2018)

Bu hazine sanatın ve tasavvufun ortak bir yönüne işaret etmektedir: Tükenmeyen, sınırlanmayan, tam olarak kavranabilmesi mümkün olmayan ilahi hakikatin ve güzelliğin arayışı. Hazine, gerçek manada bu arayışın kendisi olmaktadır. Tıpkı Necip Fazıl'ın dizelerindeki gibi:

Anladım sanat Allah'ı aramakmış

Gerisi sade çelik çomakmış.

3.4.5 Buğday

Buğday Filmi Kaplanoğlu filmografisi içinde hem geçmiş dönemdeki manevi gerçeklik arayışının bir zirvesini oluşturmuş hem de anlatım olanakları ve anlatım biçimi açısından bir farklılaşma göstermiştir. Özellikle “Yusuf Üçlemesi”nde sıradan bir hayatın gündeliği içindeki sıra dışılığı, aşkınlığı, insan fitratındaki inceliklere göndermeler yaparak anlattığı hikâye Buğday filminde tüm insanlığı ilgilendiren bir çeşit yolculuğa evrilmiştir. Yusuf Üçlemesi’nde filmin zamanı, bir rüyayı andırırçasına iç içe geçmiş, izleyici birbirinden farklı Yusuf’ları takip etmiştir. Buğday filmi ise benzer bir şekilde zamanı muğlaklaştırmış, fakat bunu yaparken belirsiz bir geleceğe gönderme yapmıştır.

Filmin konusu ile ilgili bilgiye geçmeden ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki film yönetmenin kendi iç dünyasında ve sanatsal üretim pratiğinde oldukça önemsedığı bir yerdedir. Zira bir röportajında: “*Hac’da, o mahşeri kalabalıkta, Kâbe’yi ilk gördüğümde bu filmi yapmayı niyaz ettim*.”²⁹⁶

Filmin hikâyesi özetle şöyledir. Çokta uzak olmayan bir zamanda değişen iklim ve teknolojinin yanlış ve yıkıcı kullanımı ciddi anlamda besin kaynaklarının sonunu

²⁹⁶ Bkz: <http://www.nihayet.com/roportaj/5435/> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

getirmiş; genetiği değiştirilen tohumlar aynı zamanda üretkenliklerini de kaybetmiştir. Ayrıca sınıfların ve sınırların tekrar belirlendiği bir dünya tasavvuru vardır. Manyetik kalkanların sınırlarını belirlediği kentler ve çorak topraklar seçilmişleri ve diğerlerini ayırmaktadır. Erol Erin adlı bilim insanının geliştirdiği yapay tohumlar, bir süreliğine de olsa bu sorunu gidermiş fakat bu tohumlarda bozulmaya karşı duramamıştır. Bu hayati sorunun giderilmesi açısından yapılan araştırmalarda bir dönem şirket ile birlikte çalışan Cemil Akman'ın tezi ilgilerini çekmiştir. Akman'ın iddiası şudur: İnsanlar hiçbir zaman saf bir tohum üretemeyecektir. Bu iddianın sonrasında Cemil Akman ortalıktan kaybolmuştur. Nihayetinde Akman'ın projeksiyonu ortaya çıkınca, bir açıdan rüyasının tevili ortaya çıkınca, şirket ve yetkililer gibi Erol Erin de Cemil'i hatırlamış ve yardımcısı Andrei ile birlikte Cemil Akman'ı bulmak için çorak topraklara doğru bir yolculuğa karar vermişlerdir. Bu zamana kadar bir distopyayı anımsatan hikâye, bu noktadan itibaren olası bir sufi anlatının sinema sanatındaki öncül örneklerinden birine dönüşmüştür. Kaplanoğlu'nun diğer filmlerinden farklı olarak bu filmde, Kur'an-ı Kerim'de yer alan bir kıssaya doğrudan bir atıf yapılmış ve Hızır ve Musa Kıssa'sı üzerinden bilgi ve ilham, ilim ve irfan üzerine bir hikâye anlatılmıştır.

Kuşkusuz Musa ve Hızır kıssası birçok açıdan ele alınabilecek; oldukça derinlikli ve evrensel yönler barındıran bir anlatıyı ortaya koymaktadır. Daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz gibi Kur'an-ı Kerim'de yer alan kıssaların, anlatı düzeyi açısından, muhatabı, insan fitratında yer alan zamansız bir alana götürmektedir.

Kur'an-ı Kerim'de kıssaların ortaya konulması ile ilgili olarak müfessirler çeşitli düşünceler ortaya koymuşlardır. Bu düşünceler içinde ön plana çıkan ortak noktalar; vahiy ve risaletin ispat edilmesi, Tüm dinlerin aynı kaynaktan beslendiğinin vurgulanması, insanların uyarılması ve yapılanların karşılığının olacağının hatırlatılması

gibi konulardır.²⁹⁷ Bu konular peygamberleri destekleme ve insanlara zaman ve mekânı genişlemiş, dolayısıyla kapsayıcı ve birleştirici bir hal almış insan hikâyeleri üzerinden Allah'ın razı olduğu davranışları ve gadap ettiği davranışları anlatmak olarak iki temel başlıkta toplanabilecektir. Bu çalışma odağına, sinemanın zaman ve gerçeklik kavramları açısından bir Müslüman anlatıya, bir sufi anlatıya sağladığı olanakları almıştır. Bu olanakların geçerliliği ve anlatının dili aşkın bir yöne bakmalıdır. Daha açık bir ifade ile anlatının insan fitratındaki hakikate yönelik konusu, Kur'an'a, yani Allah Kelamına dayanmalıdır. Kur'an kıssalarının kendi düşünsel dünyamızda, bizi biz yapan medeniyetimizde ve bilinçdışımızda önemli bir yeri vardır. Bu kıssalar göstergebilim açısından da önem atfeden arketiplerimizin Rahmani olarak teşekkül etmesinde son derece etkilidir. Musa ve Hızır hikâyesi bir çok yönden okunabilecek, her zaman karşımıza çıkacak yönüyle, insanın olduğu her zaman ve mekânda görebileceğimiz yönler barındırmaktadır. Bahsedilen kıssa Kur'an-ı Kerim'de Kehf suresinde geçmektedir.²⁹⁸ Hazreti Musa ilahi ikaz ile kendisinde olmayan bir ilme sahip olan, Allah'ın kullarından bir kul ile buluşmaya gitmiş; yolculuğa çıkmadan önce bu kul, Musa (a.s.)'ye bu yolculuğa katlanamayacağını söylemiş, yolculuk esasında yaşadıkları hadiseler ve bu Kul'un almış olduğu ilhamla yaptıkları ve hadiseler karşısındaki tavrı, Musa (a.s.)'nin bu arkadaşlığı sürdürmesini olanaksız kılmıştır.

Musa ve Hızır hikâyesi esasında birçok açıdan batini yönlerde barındırmaktadır. En temelde Kur'an-ı Kerim'de anlatılan kıssa da Hızır ismi kullanılmamış ve "Salih Kul" ibaresi yer almıştır. Bu açıdan ele alındığında Kur'an-ı Kerim'de amaçlananın Hızır'ın ya da Salih Kul'un şahsının ötesinde, kıssanın ortaya koyduğu manadır. Atılğan konuyla ilgili çalışmada kelimenin kökeni üzerinde durmuştur. Buna göre Arapça kaynaklarda hadır, hadr ve hıdr şeklinde kaydedilen ve İslam âlimlerince Arapça kökenli kabul edilen

²⁹⁷ Kara, "Bireysel ve Toplumsal Açıdan Kur'an Kıssaları", 2011.s.86-105

²⁹⁸ Kehf 18/60-82

kelime, Türkçe'ye Hızır ve hıdır olarak geçmiştir. Hadır, yeşil ve/veya yeşilliği çok olan yer anlamındadır. Bu Kıssa'da Hazreti Musa'nın yol arkadaşının muğlak bırakılması, verilmek istenen manaya uygunluk taşımaktadır.²⁹⁹ İnsanoğlu, tek tek hadiselerde ya da bütünüyle dünyaya karşı kesin, net bilgilere sahip olduğu iddiasından çok şey kaybetmiştir. Kâinat, hakikatin çeşitli veçhelere büründüğü, çeşitli perdelerle örtüldüğü birçok sır barındırmaktadır ve bu sırların açığa çıkması, bu sırların anlaşılması açısından insan ilmi ve akli her zaman için kâfi gelmeyecektir.

Bu kıssa başlı başına birçok esere konu olmuş ve olacaktır. İçerdiği son derece katmanlı anlamı ile Musa ve Hızır hikâyesi, hem zahir yorumlara hem de işari yorumlara açıktır. Nitekim Kehf Suresi 60.ayette yer alan “....İki denizin birleşmesi...” ile kastedilenin zahiren Rum denizi (Akdeniz) ile Fars denizinin (Basra Körfezi'ni de içine alan Hint Okyanusu) 'nun doğu tarafında buluşma noktası³⁰⁰ olduğu düşünülmüş, işari olarak ise bu iki denizden kastedilenin Zahir ilmindeki geniş bilgisi ile Hazreti Musa ve Batın ilmindeki geniş bilgisi ile Hazreti Hızır olduğu öne sürülmüştür.³⁰¹ Bu açılardan bakıldığında başlı başına birçok soruyu, tartışmayı beraberinde getiren bir kıssanın sinema sanatı üzerinden ifade edilmesi oldukça değerli, bir o kadar da zordur. Zira meselenin zamanı ve mekânı aşan; an'da varlık bulan, insan fitratında varlık bulan yönünün, sinema dili ile ifade edilebilmesi beraberinde bazı yükümlülükleri ve zorlukları getirmektedir. Kaplanoğlu filmografisi içinde, özellikle Yusuf Üçlemesi'nde belirginleşen yönelim, Buğday filmi ile birlikte başka bir boyut kazanmıştır. Zira Kaplanoğlu, bir Kur'an kıssasında anlatılanı, doğru bir hikâyenin içine yerleştirmeye çalışmıştır. Bu açıdan insanı anlatan Yusuf Üçlemesi'nin sonrasında, insanlığa dair bir

²⁹⁹ Yusuf Kenan Atılğan,” **Ledünni İlmin Hz. Musa-hızır (a.s.) Kıssası Bağlamında Kelami Açıdan Degerlendirilmesi**” Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı,Yüksek Lisans Tezi,2006,Sivas.s.60-67

³⁰⁰ Ya da bir diğer görüşe göre İstanbul Boğazı olduğu söylenmiştir.

³⁰¹ Kiraz, Celil,” **Beyzâvî Tefsirinde İşârî Yorumlar ve Muhtemel Kaynakları**” Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi Cilt: 18, Sayı: 1,Bursa, 2009 s. 410-411

şeyler söylemeye çalışmış, bu sözünü de Kur'an'ı bir referans üzerinden söylemiştir. Bu vizyonla daha önceki bölümlerde sıklıkla üzerinde durduğumuz fitri sinema kavramının karşılığı böyle bir anlatı ile imkan bulabilecektir. İslam Sanatı, güzel olana dair söyleyeceklerini, yine Kur'an ve sünnetten ilham alarak ortaya koyma durumundadır. Bu coğrafya da, sinemada sufi bir dilden ve anlatıdan bahsedecek olursak bu anlatının açık ya da işari anlamda Kur'an'a dayanmaması söz konusu olamaz. Dolayısıyla böylesine bir çaba her şeyden önce takdir gerektirmektedir. Kaplanoğlu'nun bu çabasına karşılık almış olduğu eleştirilerin çoğunluğunun sadece ideolojik bir bakış açısından kaynaklandığı ortadadır. Zira bu eleştirilerin birçoğunda sinema dili ya da sinema sanatının temel gereksinimlerinin eksikliğine bir eleştiri yoktur. Daha ziyade, Buğday filminin evrensel önerisinin İslam ahlakına uygun oluşu, İslam düşüncesinden temelli oluşu bu eleştirmenleri rahatsız etmiştir. Böyle bir düşüncenin de kabul edilebilir bir yönü yoktur.

Film Kur'an-ı Kerim'de yer alan bu kıssayı bilginin kaynağı açısından hikayesinin merkezine yerleştirirken insanoğlunun geleceğine dair bir projeksiyon oluşturmuş ve bu bilgiyi, saflık- bozulma karşıtlığı üzerinden buğday metaforu ile değerlendirmiştir. Buğday saflığın ve inancın bir temeli olarak bozulmuş, insanda var olan metafizik bozulma buğdaya yansımış, buğdayda var olan metafizik değişme insanı bozmuştur. Bu çift taraflı hal, esasında günümüzde birçok bilim insanının ve çalışmasının da aynı yönde olduğu bir kanıyı desteklemektedir. Buğdayda, ya da dünyada ki herhangi bir varoluşta yer alan denge³⁰² insan eliyle bozulduğunda yine en başta insanı etkileyecektir³⁰³.

Kaplanoğlu, insanlığa dair bekleyen olası bir tehlike karşısında, insanoğlunun genel durumunu ortaya koyarken, promoteci, maddeci ve akılcı bir yaklaşımdan çok, ilahi

³⁰² Rahman 55/5-8 ““Güneş ve ay belli bir hesap iledir; yıldız (bitki) ve ağaç secde etmektedirler; gökyüzü ki onu da yükseltti ve mizanı/ölçüyü-dengeyi koydu; sakın dengeyi bozmayın!”

³⁰³ Bakara suresi 205.ayetinde “ İş başına geçtiğinde yeryüzünde bozgunculuk çıkarmak, ekini ve nesli yok etmek için didinir. Allah da bozgunculuğu sevmez.” Buyurulmaktadır. Burada ekinlerin nesillerle bir arada dile getirilmesi dikkat çekicidir. Son dönemde özellikle Tarım ürünlerinde ortaya konulan Genetik Çalışmalar ve değişiklikler yeni nesillerde bir çok marazın ortaya çıkmasına, kanser vs.gibi bir çok hastalığın artmasına sebebiyet verdiği bilinen bir gerçektir.

olanın buyurduğu, paylaşımcı, temizlenmeye dönük safi görüşü ortaya koymuştur. Bugün yeryüzünün birçok yerinde insanoğlunun tarih boyunca görmediği zulümler yaşanırken, diğer taraftan teknoloji olanakları zorlamaya devam etmektedir. İnsanlar bir yandan savaş sonrası yurdundan göçmüş insanları kendi ülkelerinde görmek istemediklerini söyleyebilirken, Akdeniz sahilleri boyunca birçok mültecinin cansız bedenleri kıyılara vururken, öte yandan Mars’a yerleşme, uzaydaki kolonizasyon gibi konularda araştırmalar yapılmaktadır. İnsanlık içinde bir zümre, bu araştırmaları ve kolonyal fikirleriyle adeta övünmekte, yok ettiği doğal dengeyi nasıl düzeltebileceğinden saha ziyade, nasıl başka bir yerde hayat kurabileceğinin peşine düşmüştür. Bu zavallı yaklaşım, özünde 7 milyar üzerindeki insan nüfusundan sadece belli bir kısmı böylesine bir yolculuğa çıkarabileceğini kabul etmekte ve kapitalist ahlakı uyarınca bu düşüncüyü yanlış görmemektedir. Bu şeytani motivasyonla da yeryüzünü kirletmeye kaynakları tüketip savaşlar çıkarmaya, adeta ekinleri ve nesilleri bozmaya, yok etmeye çabalamaktadır.³⁰⁴

Buğday filmi, birçok güzel ayrıntı barındırmaktadır. Örneğin Yunus Emre ‘nin yaşadığı “*Buğday mı Himmet mi? (Nefes mi)*”³⁰⁵ menkıbesi filmde kendine farklı bir vech ile yer bulmuştur. Ayrıca karınca yuvaları ile ilgili çizimleri yönetmen daha önceki çekimlerinin birinde Yörük bir kadından ³⁰⁶dinlediğini aktarmıştır. Bu kadar ince ayrıntılar, bu kadar güzel detaylar filmin Anadolu’ya kendi kültür ve medeniyetimize ait hassasiyetleri ve remzleri koyması açısından oldukça önemlidir. Çünkü eşyaya dair bilgi kaynağımız vahyidir, sadece akli değildir, himmet ve nasip gerektirmektedir. Bu kavrayış sonucu ortaya konulan İslam ahlakının esası bu ahlak sonucunda dünyaya karşı tavrımız, özünde yönetmenin bahsettiği yaşlı kadının bilgeliğinde ortaya çıkmaktadır. Bu ise irfandır. Düccane Cündioğlu bu kıssa ile ilgili çok yerinde bir tanımlama yaparak

³⁰⁴ Bakara 2/205

³⁰⁵ İlgili menkıbe ile ilgili bkz: <http://www.yunusemre.gov.tr/index.php/about-2/497-bugday-m-himmet-mi> (Son Erişim Tarihi Temmuz 2018)

³⁰⁶ İlgili video için bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=QCAULh-UJoA> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

Musa'nın şeriatına karşılık Hızır'ın İrfanından bahsetmiştir.³⁰⁷ Buğday filmi bu irfanın filmidir. İslam Sanatı, İslam Ahlakı'nın aşkın olandan gelen o güzel, eşsiz yönünü, insana çeviren İrfanın sanatıdır. Buğday filmi bu irfanın anlatılmak istendiği bir film olarak, sinemada sufi anlatı olanaklarına imkânları araştırdığımız bu çalışmamız için birincil bir örnek oluşturmuştur. Buğday filmi bu anlatının filmi, bu irfanın filmidir.



Resim 14. Buğday Filminden Bir Sahne

3.5 Sinema'da Anlar ve Haller

Sinema sanatı, her yıl çok sayıda ürün ortaya çıkarmakta ve bu üretim hemen hemen dünyanın her coğrafyasında gerçekleşmektedir. Buna karşın bu eserlerin ancak çok az bir kısmı toplumsal belleklerde kalmakta ya da kişisel tecrübelerde yer edebilmektedir. Sinema sanatının insana dair hakikat ve güzellik arayışına odaklandığımız, bunu sağlayabilecek epistemolojik yapısını incelediğimiz çalışmamızda, bu sanatın bir Müslüman sanatı olarak nasıl bir anlatı imkânına sahip olabileceği ile ilgili

³⁰⁷ Dücan Cündioğlu, “Gülümsemezsen, sevemezsin Tanrı'yı!”, 16 Ocak 2010, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/ducanecundioğlu/gulumsemezsen-sevemezsin-tanriyi-20457> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

örneklere başvurduk. Daha önceki bölümlerde açıkladığımız ve tekrarladığımız gibi Sinema sanatı bir Müslüman sanatı olarak hakikat ve güzelliğe dair aşkın anlamlar bulabilmesi ve bu anlatılara sahip olabilmesinin tasavvuf düşüncesinde sıkça vurgulanan “Allah güzeldir güzel olanı sever” hadisi uyarınca güzel olanı anlatması, güzel olanı göstermesi ile mümkün olacağı düşünülebilir. Bu güzellik insanın âlem ile olan ve Allah ile olan ilişkisinde, saf iyilik, merhamet, sevgi gibi insanı insan yapan hasletlerle anlatılabileceği ve gösterilebileceği gibi, insanın bu oyun ve eğlence alanında yaşadığı tecrübelerden, acziyet ve hüznünden de anlaşılabilir. Kişisel izlem ve tecrübelerde bazen her ne kadar eserin tamamının bu anlatıya olanak sağlamadığı görülse de; aynı eserde yer alan bir an’ın bu anlatı açısından örneklendirilebileceği fark edilebilir. Bu açıdan sinema sanatı oldukça fazla örneğe sahiptir. Çalışmanın bu kısmında bu örnekler içinden - herhangi bir kural ya da sistematik aranmaksızın- bazıları ele alınacaktır.

Sinema ve tasavvuf ilişkisinde zaman-imge ile ani hazır ve hali hazır kavramları arasındaki ilişkinin irdelendiği önceki bölümlerde, sinemanın mühürlenmiş zamanları tüm soyut anlamlarıyla somut algı düzeyimize indirgediğini ve mümkün anlar ve mümkün halleri görülebilir kıldığını belirtilmişti. 1970 yılında Yılmaz Güney tarafından çekilen Umut filmi bu açıdan örneklendirilebilecek bazı anlara sahiptir. Filmde Cabbar at arabası ile geniş ailesini geçindirmeye çalışan biridir. Büyük maddi sıkıntılar içinde çocukların ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan Cabbar’ın at arabasına bir otomobil çarpar. İnsanlar otomobilde bir şey olup olmadığını sorar, karakolda haksızlığa uğrar, zararı tazmin edilmez, zaten açlıktan iyice zayıflamış diğer at araba için tek başına yeterli olmayacaktır. Filmin bir sahnesinde uğradığı hayal kırıklığından sonra, önde ölü atını taşıyan at arabası, arkada kendisi yürürken Cabbar’ı bir boşluğun içinde görürüz.



Resim 15. Umut filminden bir sahne

Atının cesedi boş arsaya bırakılmıştır. Cabbar bir süre atına bakar. Boşluğun ortasındaki cansız atı, uzaktan, yere çömelip seyretmektedir. Günümüzde bile İtalyan Yeni Gerçekliği ekolünün alametifarikası olarak gösterilen bu sahne Cabbar'ın o ana dair hissiyatını seyirciye olduğu gibi geçirmektedir. Cabbar'ın atın ardından bir süre devam eden bakışı bir açıdan ötekinin bakışının yansıtılması gibidir. Slovaj Zizek “Violence Revisited” adlı konuşmasında Derrida’dan alıntı yaparak yaralı bir hayvanın size baktığı andan bahsetmektedir. Bu ilksel sahne ötekinin bakışıdır. Zizek, Derrida’nın Leviathan’dan farklı olarak hayvanlarda da bu bakışın olduğunu belirtirken ³⁰⁸ aynı zamanda bir deneyde kullanılmış, işkence edilmiş bir kedinin son bakışından bahsetmektedir. Zizek, burada esas olanın kedinin bizi nasıl gördüğü, ne tür bir canavar olarak görüldüğümüz olduğunu vurgulamıştır. ³⁰⁹

³⁰⁸ Bu akla Nietzsche ve Torino’da kırbaçlanan atı getirmektedir. Nietzsche Torino’da dolaşırken bir atın kırbaçlandığını görür, ata sarılır sonra da yere kapaklanır. Bu olayın ertesinde ise içe kapanmıştır. Konu ile ilgili olarak Bela Tarr’ın “A Torino Lo “ adlı bir filmi de mevcuttur ve bu filmde yönetmen kamerasını atın sahibi ve ailesine çevirmiştir, film bu haliye bir açıdan Umut filmi anımsatmaktadır. Bkz: <http://www.imdb.com/title/tt1316540/> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

³⁰⁹ Konuşmanın ilgili metni Elçin Gen tarafından çevrilmiştir. Bkz: “Ötekinin Bakışı” <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-otekinin-bakisi/1585> Konuşma videosu için Ayıca bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=agfS7NSbHvk> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

O boşluk içindeki atın cesedi ve Cabbar'ın bakışı anı somutlaştırmış, duyguyu izleyiciler açısından hissedilir kılmıştır. Bir noktada Cabbar'ın atına olan bakışı, atında yaşadığı eziyetin bir yansıması halini almış, seyirciye sırtı dönük olsa da o ilk karşılaşmayı hissettirebilmiştir. Cabbar açıkça kabz halindedir. Bu hali film boyunca devam eder, piyango bileti alıp çıkmasını bekler. Eşyalarını satar, at almaya para yetiştiremez; yankesici onu soymaya kalkar yankesiciden tüm hıncını alır, kendisi hırsızlığa yeltenir ve nihayetinde arkadaşı Hasan'ın da teşvikiyle define peşine düşerler. Defineci hoca, definenin farklı şekle bürünebileceğini söyler. Tarladaki yılanı define sanıp saldırır Cabbar. Sonrasında kendini kaybeder, bu define değil yilandır. Sinema sahnesinde gösterilen şeyin, görüldüğü gibi olması onunla birlikte seyirciyi de yıkmıştır adeta.

Filmin bu noktasında Dücan Cündioğlu'nun “*Umut ve Temenni*” ile ilgili görüşlerine yer vermek gerekir. Cündioğlu umudu insanın özü, temeli olarak görürken; bunu tüm sıkıntıları karşısında insanın direnişini olanaklı kılan biricik bir yetenek ve gönlün anahtarı olarak tanımlar.³¹⁰ Temenniyi ise çabasız, emeksiz bir istenç, bir tür hüsn-i kuruntu olarak değerlendirir. Ayrıca umut kavramında emek ve çabanın şart olduğunu dile getirir. Cabbar için “Umut” atıdır, Eğer adaletli davranıp O'na zararını karşılayacak yardımı yapsalar, ne hırsızlığa ne de define fikri gibi çaresizliğe kapılmayacaktır. Buna karşın insanlar, ötekine zorda olana yardım etme, paylaşma konusunda son derece cimri davranmakta malı aşırı biçimde sevmektedir.³¹¹

Filmin nihayetinde Cabbar defineyi bulması için kalbini dinlemesi gerektiğini söyleyen defineciye uyarak gözlerini bağlayıp dönmeye başladığında, seyirci bu kez bu kabz halinin sonunu görebilme umuduyla tanışmaktadır. Belki de filmin en umut vadeden sahnesi olan son son sahnesinde, Cabbar tüm temennilerin bittiği yere doğru dönmeye

³¹⁰ Bkz: Dücan Cündioğlu, “*Umut*”, Ot Dergisi, Ekim 2016. <http://ducanecondioglusimurggrubu.blogspot.com.tr/2016/11/umut.html> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

³¹¹ “Hayır! Doğrusu siz yetime ikram etmiyorsunuz, Yoksulu yedirmeye birbirinizi teşvik etmiyorsunuz, Haram helâl demeden mirası yiyorsunuz. Malı aşırı biçimde seviyorsunuz.” Fecr 89/17-20

başladığında; seyirci Cabbar'ın kabz halinin ulaşabileceği son raddeyi tecrübe etmektedir. Bundan sonrası, herkesin kendi zihninde farklı bir hikâyeye evirebileceği bir gelecek vadetmekte ve film bu son sahne ile bitirilmektedir. Ünlü yönetmen Elia Kazan filmin sonunda perdede dönen adam ile ilgili, onun çocukları ve tüm çocuklarla ilgili ciddi kaygılar duyduğunu, bu hissi yaşadığını belirtmiştir.³¹²



Resim 16. Umut Filmi Final Sahnesi

Yine çok benzer bir hikâyeye sahip bir film de 1948 yapımı Bisiklet Hırsızları filmidir. Filmde ikinci dünya savaşı sonrası İtalya oldukça etkileyici resmedilirken toplumun yaşadığı kabz hali ve sıkışmışlık, yoksulluğun sınıdığı Antonio Ricci ve oğlu Bruno Ricci'nin hikâyesi üzerinden anlatılmaktadır. Yeni bir işe başlamak için bisiklet edinen Antonio'nun bisikleti çalınmıştır. Tüm film boyunca baba oğulun bisiklet arayışı devam etmektedir ve bu sırada seyirci ikisinin içinde bulunduğu halleri an be an hissetmektedir. Yağmur altında ıslanan baba oğul bir açıdan korku ve umut temsili gibidir. Baba film ilerledikçe sinirlerine hâkim olamayıp umutsuzluğa kapılmaktadır. Ricci bu korkuyu dengeleyen bir umut gibi babasının peşinde dolaşmakta; Umut filminden farklı olarak seyirci bu arayışı onun hissiyatından seyretmektedir. Tüm hikaye boyunca izlediğimiz bu arayış ve yürüyüş bir açıdan hikayenin özü olan karakterler üzerinden şekillenmektedir.³¹³ Antonio tüm ümitsizliğiyle kaldırma çöktüğündeki an,

³¹² Özgüç, Agah; “100 Filmde Başlangıcından günümüze Türk Sineması”, Bilgi Yayınevi, Ankara 1993.s.16

³¹³ Bazin, Andre “Sinema Nedir?” Çevirmen İbrahim Ş. İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2000.s.182,

tüm filmin özetini oluşturmaktadır. Bunca sıkıntı ve yokluğa karşı Ricci kirlenmemiş bir umut barındırmaktadır. Kabz hali O'nun bu umut var hali ve filmin finalinde gözleri dolan babasının eline yapıştığı sahne ile sonlanacaktır. Babasına bu yaklaşımı ile de Cennet'in Çocukları filmindeki Ali'yi hatırlatmaktadır.³¹⁴



Resim 17. Bisiklet Hırsızları Filmi'nden Sahneler

Umut filminde de, Bisiklet Hırsızları filminde de sıkıntılar sonlanmamıştır. Buna karşın umudun kendisi sıkıntılardan bağımsız, insanın an'ı ile ilgilidir. Kur'an-ı Kerim'de Allah'ın rahmetinden ümidi kesmeyi men etmiştir.³¹⁵ Bu emir aynı zamanda yaşam ile ilgili bir zarureti de ifade etmektedir. Her iki filmde de bu sıkıntılar içindeki karakterler, farkında olsalar da olmasalar da aşkın olanın yardımına muhtaçtırlar. Çünkü toplum bu yardımı sağlayacak insani vasıflardan uzaklaşmış, ya da zaten kendisi de yardıma muhtaç duruma gelmiştir.

Bu umutlu olma hali, imajinasyon anlamında ister istemez akla çocukları getirmektedir. Çocuklarla birlikte bu duygu anlatıldığında, hissiyatın seyirciye geçirilmesi daha kolay olabilmektedir. Bu hale dair akla gelen diğer film ise yine Majidi'nin 2008 yapımı Serçelerin Şarkısı adlı filmidir. Bu filmde yönetmenin sinema dilini oldukça usta bir şekilde kullandığı filmlerden biridir. Ailesindeki sıkıntıları

³¹⁴ Zira Ali de film boyunca kız kardeşini babasına söylememesi, onun ayakkabı alacak parası olmadığı konusunda uyarır. Bir yandan da babasının toplum içindeki bu muhtaç haline oldukça üzülür.

³¹⁵ Zümer 39/53

gidermeye çalışan Kerim'in hikâyesinin anlatıldığı filmde birçok detay Majidi'nin günlük hayata, İslam ahlakı ve fitrata bakışını ortaya koymaktadır. Bu arada çocukların çamurla dolu bir havuzu balık havuzuna çevirmeye çalışmaları hikâyenin ikinci akış yönünü oluşturmaktadır. Aslında Majidi bir açıdan bakıldığında sıradan hayatlar içinde yaşanan aydınlanma anlarını, ilahi keşfleri yansıtmaya çalışmaktadır.³¹⁶



Resim 18. Serçelerin Şarkısı Filminden Bir Sahne

Filmde çocukların bin bir emekle ve hevesle aldıkları, çokça para verdikleri turuncu balıkları türlü aksilikler sonucu bidondan etrafa saçılmıştır. Bu büyülü sahnede balıkları kurtarmaya çalışan çocuklar bunu başaramayacaklarını anlayınca balıkları gözyaşları içinde avuç avuç su kanalına atmışlardır. Bu hüznü an, bir sonraki sahnede Kerim'in kamyonetin arkasında otururken onlara “Yalan Dünya” adlı türküyü söylemesiyle dağılır. Kerim eli yaralanmış çocuğun parmağını sarar ve bu yüreği kırıkların gönlünü tutturduğu türkü ile neşelendirir. Bu halden hale geçişin, bu insan fitratının ve umutlu olabilmenin şiirsel bir gösterimi gibidir.³¹⁷

İran sinemasının diğer bir önemli yönetmeni Abbas Kiyarostami'nin Yakın Plan adlı filminden bir an'da hem bu sanatın kendisine yönelik barındırdığı özgün yönler ile,

³¹⁶ Yaghmooralla, Majid Vahabi, “Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı”, 2013.s.53

³¹⁷ Bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=HX0jDOAIFq0>

hem de tüm yaşananlara karşın umutlu kalabilmenin görselleştirilmesi açısından son derece önemlidir. Bu yarı kurmaca film, gerçek bir hikayenin sinemaya aktarılması ya da uyarlanmasıdır denilebilir. Sinemanın ve İranlı ünlü yönetmen Mohsen Makhmalbaf'ın hayranı olan Hüseyin Sabizan, tanıştığı yaşlı bir kadına kendini Makhmalbaf olarak tanıtır, bunun üzerine kadın Sabzian'ı ailesi ile de tanıştırmak için davet eder. Esas film ise bu noktadan sonra başlamaktadır. Zira aile kandırılmış ve Sabzian içeri girmiştir. Bunun üzerine Kiarostemi bu gerçek olayın filmini çekecek; çeşitli izinlerle adli süreci takip ederken yeni bir hakikat inşa edecektir.³¹⁸



Resim 19. Yakın Plan Filminden Bir Sahne

Filmin sonunda Sabzian tahliye olduğunda Makhmalbaf'ın ellerine sarılıp ağlamış, sonrasında biri gerçek, öbürü sahte iki Makhmalbaf motosiklete binerek aileden özür dilemek üzere yola koyulmuştur. Sabzian, krizantem çiçekleriyle motorsikletin üzerinde giderken bir yandan –belki de- utanç ve üzüntü duymakta, öte yandan bu yönetmenle bu yolculuğu yaptığı için tarif edilemez bir mutluluk yaşamaktadır. Bu insani an sinema tarihinin en güzide anlarından biri olurken, kendi yerel ve özgün dilini

³¹⁸ Bkz: Övgü Gökçe, “**Abbas Kiarostami’nin Anısına: Yakın Plan’dan Bir An**”, 05/07/2016, <http://www.altyazi.net/yazilar/abbas-kiarostaminin-anisina-yakin-plandan-bir-an/> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

yakalamış, kendi arketip ve maneviyatından beslenen bir kültürün, hayatın içinden çıkarabileceği anlatıların çıtasını da oldukça yükseltmiştir.

Sinema sanatında ortaya çıkan bu keşf anları birçok kere de çeşitli karşılaşma ve buluşmalarda görülebilmiştir. Yavuz Turgul'un 1996 yapımı Eşkîya filminde Baran'ın Keje ile olan buluşması akla Baran filminde Latif'in Rahmet ile buluştuğu Baran filmini getirmiştir. İki filmde de ötekine duyulan aşk, nihayetinde daha yüksek bir şeye dönüşebilmiş, iki film de de bu diğerkâmlık, bu vuslattan vazgeçebilme, beklentisiz sevebilme hali, gerek maşukun gerek seyircinin gözünde karakteri aşkın bir yere götürebilmiştir. Hem Baran hem de Latif bir düşsel gerçekliğin, bir masalın içinden fırlamışçasına bir sevda yaşamaktadır ve bu sevgi, İslam ahlakında ve tertemiz insan fitratında yer alan ulvi, bir yöne işaret etmektedir. Baran Keje'ye olan aşkıyla 35 yıl boyunca ceza evinin tüm şartlarına dayanmış, nihayetinde O'na kavuşmaya çok yaklaşmıştır. Buna karşın genç bir insanın hayatı söz konusu olduğunda aşkıdan değil, vuslattan vazgeçebilmiştir. Keje de 35 yıllık bir suskunluk ve içsel yolculukla bu sevdanın aidiyetini yaşamaktadır. Tarkovsky bir röportajında kadının tek başına olarak değil, bir erkeğin dünyasında erimesi, bu çiftin iç dünyalarının birbirine karışmasıyla gerçek bir varlıktan ve mutluluktan bahsedilebileceği söylemiştir.³¹⁹Bu esasında iki taraf içinde böyledir. Seven, sevilende eridiğinde, kesret yerini vahdete bırakmaktadır. İki insanın birbirine duymuş olduğu sevgi, bu sayede tüm insanlığa, tüm mevcudata yönelmekte; beşeri yönü aşabilip ilahi yöne ulaşabilmektedir.

³¹⁹ Gianvito, “Şiirsel Sinema”,2009.s.136



Resim 20. Eşkîya Filminden Bir Sahne

Bir zamanlar Anadolu’da filmindeki bir an, benzer bir karşılaşmanın ifadesidir. Filmde bir cinayetin, daha doğrusu gömülmüş bir maktûlün peşindeki savcı, doktor, zanlı ve polisler Orta Anadolu’nun yollarında dolanmaktadır; lakin zanlı kasıtlı olarak yanlış yerleri göstermekte ve onları oyalamaktadır. Tüm bu hikâyenin içinde, bir köyde muhtarın evine misafir olurlar. Elektrikler gider, herkes kendi dünyasında kimi düşünceye dalmış, kimi uyuklarken elinde çay tepsisi ve tepsinin üzerinde gaz lambasıyla muhtarın kızı³²⁰ görülür. Bürokrasinin ve tüm bozulmuşlukların içinde muhtarın kızının odadaki çay servisi, büyümlü bir gerçeklik taşımaktadır. Öyle ki zanlı gözyaşlarına boğulur ve cesedi gömdüğü yeri bu olayın akabinde onlara gösterir. Muhtarın kızı daha önceli bölümlerde değindiğimiz kutsal dişil öge arketipini³²¹ hatırlatmaktadır. Muhtarın kızı (Cemile) birçok açıdan karakterler için bir ayna işlevi görmüştür. Filmin kendi zamansallığı içinde bu an, bir ani hazır olarak karakterlerin tüm vicdani düğümlerine uzanan zamansal bir uzam oluşturmuş ve hikâyeyi zaman-mekân ilişkisi açısından tek bir sahne üzerinden açmıştır.

³²⁰ Filmdeki bu karakter Anton Çehov’un ‘Güzeller’ adlı hikâyesindeki Maya karakterini anımsatmaktadır. Hikaye için bkz: <https://www.cafrande.org/nuri-bilge-ceylanin-bir-zamanlar-anadoluda-filmindeki-anton-cehov-oykusu-guzeller/> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

³²¹ Bkz:s.100 (Çakmaklıoğlu,2 “Muhyiddin İbnü’l-Arabî’ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu” 005,s 424)



Resim 21. Bir Zamanlar Anadolu’da Filminden Bir Sahne

Sinema'nın anlatı olanakları açısından oldukça katmanlı bir değerlendirmeye tabi tutulabilecek bu an, bir açıdan kirlenmiş fitratın karşısına, kirlenmemiş olanı koymuştur. Bu saf olanla karşılaşma anı; sinemanın şiirsel yönünü ortaya koymuştur.

Çalışmanın bu bölümünde, gerek işlemiş oldukları konulardaki karakterlerin tasavvuf yolunda olmaları, gerekse filmlerde yer alan ve bu bölüme konu olan anlara sahip olmaları hasebiyle iki filminden de bahsetmek gerekir. Bu filmlerin ilki Alberto Rondalli'nin, Boşnak yazar Meşa Selimoviç'in Derviş ve Ölüm (Dervis i Smrt-1966) adlı romanından uyarladığı Derviş (2001) adlı filmidir.³²² Filmde kardeşinin haksız yere hapsedildiğini öğrenen Mevlevi Şeyhi Ahmet Nureddin 'in hikâyesini ve gel-gitlerini izleriz. Meşa Selimoviç'in komünist yönetimlere olan adalet temelli alegorik eleştirisinde, hikâye Osmanlı İmparatorluğu içinde anlatılmış ve zaman muğlaklaştırılmıştır.

İkinci film ise Tunuslu yönetmen Nacer Khemir tarafından 2005 yılında çekilen Bab Aziz adlı filmidir. Bu filmde ise Bab Aziz adlı yaşlı dervişin, torunu İşrak ile birlikte koyulduğu masalsi yolculuğu izlerken, yönetmen bize başka hikâyeleri de anlatmaktadır. Bu bölüme konu olan iki sahne (an) ise Bab Aziz'in ölümü ve Şeyh Ahmet Nurettin'in

³²² Roman daha önce de, 1974 yılında Yönetmen **Zdravko Velimirovic** tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmıştır. Film için bkz: <http://www.imdb.com/title/tt0175560/> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

muhtemel ölüm anından önceki halidir. Tüm hayatını bir arayışta(yolculukta) geçiren Bab Aziz doğuma benzettiği ölüm anına bir kavuşma hazırlığı ve vakarıyla ulaşmıştır. Bab Aziz'in ölümü öncesinde dünya ve ölüm hakkında söyledikleri³²³ tüm filmin ifade ve anlatı yekûnunu bu sahnede toplamıştır.



Resim 22. Bab Aziz Filminden Bir Sahne

Derviş filminde ise Şeyh Ahmet Nureddin'in temiz fitratının yaşamış olduğu haksızlıklar karşısında öfke ve ihtirasla bozulmasını görürüz. Filmin sonunda hırkayı çıkarıp parıltılı kaftanı giymişken; yaptığı kötülüğün hesabını ödetmeye gelenlerden kaçmaya çalıştığı bir an'ı izleriz. Bu anda küçük bir pencereye tırmanmaya gayret eder, nefes nefese kalır, başaramaz. Bu çaresizlik ve düşmüşlük nefsinin rüzgârına yenik düştüğü öfke ve ihtiras (ve şehvet) duygusunun neticesinde oluşmuştur. Oysaki onu sırf hakikati söyledi³²⁴ diye zindana attıklarında, karanlık hücresinin içine süzen zayıf ışığın önünde bile

³²³ Bab Aziz: 'Ölümden neden korkuyorsun? Ölüm korkunç değildir, Ölüm bir son olabilir mi hiç? Başlangıcı ölüm olmayan bir hayatın, sonu ölüm olur mu hiç? Anasının rahmindeki bir çocuğu düşün. Ona deseler ki, "Dışarıda mavi bir gökyüzü, dağlar tepeler, simsıcak bir güneş, ovalar, ağaçlar, yüce denizler, başka başka insanlarla, şehirler var, senin içinde olduğun bir karanlıktır", Doğmamış çocuk bunlara inanır mı? İnanmaz tabi ki, kendi karanlığında kalmak ister. Aynı bunun gibi bilmeyen, inanmayan insan korkar ölümden. Benim düğün günümde üzülme.'

³²⁴ Filmde şehirdeki bir meczup-meşrep derviş, Şeyh Ahmed Nureddin'i görmezden gelir, O yokmuş gibi davranır. Bunun üzerine Şeyh haksızlığa karşı durarak kardeşinin naaşını çıkarttırıp Cenaze namazını kılar. Bu yapması gereken, uğruna bedel ödemesi gereken tavidir. Meczup, namaz sonrasında Şeyh'in gözünün içinde bakar. Şeyh O'na sorar: 'Şimdi beni görüyor musun? Tanıdın mı beni? ' Meczup cevap verir: 'Şeyh Ahmed Nureddin'i kim tanımaz '

kadere teslim olmanın, hak ve adalet üzere olmanın verdiği haleti ruhiye ve sekine hali içindedir. O metanet ve cesaret hali, Hak'tan ayrılınca yerini zillete bırakmıştır.



Resim 23. Derviş Filminden Bir Sahne

Bu çeşit karşılaşmaların fazlasıyla olduğu çokça bilinen Sevmek Zamanı filmi de özellikle finaldeki kayık sahnesi ve bu sahnede yer alan ve bir açıdan filmi özetleyen alegorik anlamlar açısından oldukça dikkat çekicidir. Filmde boyadığı köşkte asılı duran resme âşık olan Halil'in ve resimdeki suretin sahibi Meral'in hikâyesini izleriz. Meral, Halil'in resmine duyduğu saf ve temiz sevgiden etkilenerek Halil'e âşık olmuş fakat Halil düşsel dünyasında bulduğunu kaybetmekten korkarak Meral'i kendinden uzaklaştırmaya çalışmıştır. Nihayetinde tam kavuşacakları zannedildiğinde kızın babası Halil'e Meral'in varlıklı olmaya alıştığını dolayısıyla bu hissiyatının kalıcı olmayacağını söylemiştir. Bu duyguyla Halil, yeniden uzaklaşır. Meral ise kendi çevresinden biriyle evlenmek üzeredir. Bunu öğrenen Halil kontrolünü tamamen kaybederek cazibeye kendini bırakır. Bir cansız mankene gelinlik giydirerek resimde yanına alır ve kayıkla gölde dolaşır. Bu anda Meral bir şekilde onu fark eder ve arabayı durdurarak kayığa binmeyi başarır. Gelinliği ile kayığa çıkar, cansız mankeni ve resmi göle atar. Surete yönelik aşk nihayet öze dönmüş olur, bu kavuşma anı bir kavuşamamaya dönüşür. Kurşunlanmışlardır; âşık ötekine (maşuka) duyduğu aşkta varlığından vazgeçebilmiştir. Bu masalsı anlatı, surete yönelik sevginin öze dönmesini, simgesel olarak anlatabilmesi açısından şiirsel manalar içermektedir.



Resim 24. Sevmek Zamanı Filminden Bir Sahne

Birçok açıdan ele alındığında Suriyeli yönetmen Mustafa Akkad'ın 1977 yapımı Çağrı filmi oldukça önemlidir. Film, gerek anlam ve anlatım olanakları açısından yaklaşımı gerekse çekim süreci³²⁵ ile ilgili konular dikkate alındığında bir öncüdür. Film başlı başına bir çalışma konusu olmakla birlikte özellikle iki husus, bu filmi çalışmanın bu kısmında ele almamızı elzem kılmıştır. Mustafa Akkad filmi çekerken Hazreti Peygamber'i göstermemiş, öte yandan bazı sahneleri Hazreti Peygamber'in bakış açısı ile çekmiştir. İzleyiciler, bazı sahnelerde oynayan karakterleri Hazreti Peygamber'in bakış açısı ile görmüştür. Daha sonra Çöl Arslanı (Lion of the Desert-1980) filminde de birlikte çalışacağı³²⁶ usta oyuncu Anthony Quinn'in (Hz. Hamza rolünde) önce kızıp, sonra (tabiri caizse bir çocuk gibi) duvarın dibine çöktüğü sahnede, Peygamber Efendimiz'in tesirini müthiş bir anlatım yoluyla ortaya koymuştur. Bu yaklaşım; Hazreti Peygamberi göstermeden, O'nun o müthiş tesirini duygusal anlamda muhayyilemize ulaştırma da müthiş bir etki göstermiştir. Filmin genelinde ortaya konulan bu yaklaşım, bu sahnede zirve yapmıştır.

³²⁵ Çekim süreci ve Akkad ile ilgili bilgi için bkz: Ali Murat Güven "Efsanevi "Çağrı" filmini gerçekleştiren "rüyâ takımı" şimdi nerelerde?", 18 Mart 2012, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/alimuratguven/efsanev-cagri-filmini-gercekletiren-ruy-takimi-imdi-nerelerde-31550> (Son Erişim Tarihi: Ağustos 2018)

³²⁶ Ki bu filmde tıpkı Çağrı filmi gibi çok büyük bir hikâyeyi destansı bir şekilde anlatmış; Ömer Muhtar gibi bir İslam kahramanını çok güzel bir şekilde beyaz perdeye yansıtmıştır.



Resim 25. Çağrı filminden bir sahne

Daha önceki bölümlerde, Bergson'un zamanın lineer olmayan yönünü aktarırken Musiki örneğini verdiğini belirtmiştik. Birbirinden ayrı ayrı ortaya çıkan notalar, parçanın ahengiyle ortadan kaybolmakta, sonrasında ise adeta muhatabı için diğer uzaysal-mekânsal farklılıkları da ortadan kaldırmaktadır. Çağrı filminin müziğini ortaya çıkaran Maurice Jarr, filmin çekiminden önce müzikleri yapabilmek için tek başına uzunca bir süre çölde kalmış, bu sayede çölü anlayabileceğini söylemiştir.³²⁷ Doğrusu mükemmel eseri, filmin anlatım diliyle örtüşerek ve bu dili güçlendirerek muhatabını bu zamandan alıp, o zamana ulaştırabilecek bir ahenk oluşturabilmiştir.³²⁸

Musiki'nin zaman algısı üzerine tesiri açısından “Olağanüstü İnsanlarla Karşılaşmalar” adlı filmde yer alan bir sahne de son derece etkilidir. George Ivanovich Gurdjieff'in³²⁹ hayatının erken bir döneminde yaşananlar olarak tanıtılan film, bir arayış hikâyesini anlatmaktadır. Gurdjieff'in çok kültürlü ve çok inançlı yolculuğu, nihayetinde sufi dervişlerin yoluyla da kesişmiştir. Çalışmanın bu kısmına konu olan sahnede dervişlerin bir musiki eşliğinde vecd hallerini izleriz. Sahnede tüm dervişler nizami bir

³²⁷ <https://www.yenisafak.com/yazarlar/yalcincetinkaya/cagri-maurice-jarre-akad-mejidi-ve-hz-muhammedi-muzik-ile-anlatmak-2033953> (Son Erişim Tarihi Ağustos 2018)

³²⁸ Daha önce ele alınan Inception adlı filmde de, hayal mertebeleri arasında geçişte müzik kullanılmıştır. Müzik ile birlikte rüyalar arasında geçişler yapılmıştır. Bkz:s.98

³²⁹ Gurdjieff'in biyografisi için bkz: <http://www.sozkimin.com/a/619-george-gurdjieff-kimdir-sozleri-ve-hayati.html> (Son Erişim Tarihi: Temmuz 2018)

şekilde bazı hareketleri yaparken, bir derviş kendinden geçmişçesine bu kalabalığın içinde kontrolsüzce dönmektedir. Bu sahne ve an Gurdjieff'in aynı adlı kitabından uyarlanan filmi özetlemektedir. Müziğin icrasında coşkunlukla dolanan derviş bir düzenin içinde, kendine uygun pozisyonu arar gibidir, ve bu arayışı secde de son bulur. Bu kendine dönüşün ifade bulmuş halidir. Amaçsızlığın, insanın bu âlemde ne işi olduğunun arayışındaki dervişin hikâyesi aynı zamanda Gurdjieff'inde hikâyesini oluşturmaktadır. Bu duygu bu sahnede musiki yardımıyla çok güzel ifade edilmiştir.

Filmlerde yer alan bu anlar esasında oldukça fazladır. Fakat tıpkı sufi tecrübede olduğu gibi bu anların seyirci algısındaki karşılığı, şahsa münhasırdır, bu sebeple konunun daha iyi ifade edilebilmesi açısından şu söylenebilir: Sinemada sufi anlar, izleyicide insanın güzel fitratına ve bu fitratı yaratan Allah'a, O'nun güzelliğine ve kudretine dair tefekkür ve kalbi haller uyandıran anlardır.

SONUÇ

Tasavvuf düşüncesi İslam ahlak ve kurallarına uygun olarak insanın varoluşundaki güzelliklerin ortaya konulmasına ve keşfedilmesine yönelik bir takım çalışmaları içermektedir. Bu çalışmaların amacı özetle kişinin içsel ama içkin olmayan, aşkına iştiafının şart olduğu bir arayış, bir yol ile nihai olarak mutlak güzele erişebilmesini, giderilmeyen ve asla geçmeyen; zamana bağılı olmayana ulaşabilmesini sağlamaktır. Allah Zahir ve Batın'dır. Mutlak güzelliğın peşinde olan talib, kendi nasibi ölçüsünde bu güzelliğın setroldeğđ, perdelerin ötesini talep ederken bakışını, Zahir olan Allah'ın âleme ve âdeme bıraktığı izlere, güzellik ve letafetlere çevirmek zorundadır. İslam sanatı, temelde bu güzelliklerin arayışını konu edinmiştir. Sinema sanatı ise, bünyesinde bulundurduğu diğđer sanat dallarına ait birçok unsur ile modern zamanların güçlü bir ifade biçimi, aynı zamanda önemli bir anlatı alanını oluşturmaktadır. Bu anlamda Sinema Sanatının, İslam Sanatları arasında ve tasavvuf düşüncesi ile ilişkileri araştırılmalıdır. Bu durum, bu çalışmanın araştırdığı konuların temellerini oluşturmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde İslam Sanatı ve İslam Sanatının temel ilkelerini üzerinde durulmuştur. Sufilerin de mestane bir şekilde dillendirdikleri gibi, güzellik kaynağı Allah'tır. Estetik ve güzelliğın gerçek sahibi Allah'tır. O Musavvir'dir, Latif ve Bedi'dir. El- Musavvir olan Allah, tüm şekilsizliğı şekle bürümüş; küçük âlem olan insana suret ve hayal etme yetisi vermiştir. El Bedi olan Allah galaksileri, emsalsiz deniz ve hava yaratıklarını, birbirine hiç benzemeyen parmak izlerini ve insan DNA'sını yaratmış; tüm bu güzellikleri birer ayet olarak düşünenler için lütfetmiştir. Allah, insanların bu ahenk içinde olan muazzam birlikteliğı ve ahengi düşünmesini emretmektedir. Burada hem içsel hem dışsal düşünce yolu ile sanat ve insandan, yani eserden, eserin sahibine ulaşılması istenmektedir. İslam Sanatı bu güzelliğın peşindedir.

İkinci bölümde Tasavvuf Düşüncesi'nde sanata bakış açısı ele alınmıştır. Allah insanı ahsen-i takvim üzerine, yani en güzel şekilde yarattığını buyurmaktadır. Hazreti Peygamber Allah güzeldir ve güzelliği sever buyurmuştur. Varoluş anlamında en üst mertebede yer alan insan, kozmik potansiyelini açığa çıkarmak, güzel olanla meşgul olmak zorunda, meşguliyetini mutlak güzel ve hakikat arayışına yöneltmek durumundadır. Ayrıca güzele ulaşmak, güzeli paylaşmak için ortaya koyduğu uğraşını güzel olarak icra etmesi gerekmektedir.

Sanatçı güzelliği yaradan değil, ortaya koyan ve keşfedendir. Tasavvuf yolunun yolcusu, yolculuğunda Allah'ın esmasının tecellilerini görme muradındadır. Bazen bu murada ulaşma yolunda sanat bir araç haline gelir. Bazen bu muradın tecellisi olarak güzelliklerin paylaşılmasında sanata başvurulur. Böylece insan, süfli gayelerden kurtularak gerçek manada ulvi ve deruni bir idrake vasıl olur. İslam Sanatı, kendisini besleyen medeniyetin düşünce dünyasına bağlı bir bakış halindedir. Gazali ve İbnü'l-Arabi düşüncelerinde âlem, Allah eseri olduğu için mükemmeldir. Gazali'nin ifadesiyle *“İmkân dâhilinde var olandan daha mükemmel, daha tam veya daha harika hiçbir şey yoktur.”* Bu düşünce İbnü'l-Arabi'de *“İhtimal dâhilinde en iyi evren budur çünkü evren ilahi sanatın belirttiği yerdir.”* ifadesi ile yer alır. Bu anlayışta övülen şey âlemin kendisi değil, onu vücuda getiren Allah'ın güzelliği ve iyiliğidir. Sufinin sanatla olan ilişkisinde estetik duyarlılığının artması; Allah düşüncesinde yoğunlaşmasıyla, Allah'ın eserlerini görmesi ile olur. Yine estetik duyarlılığın artması; Allah'tan gafil olmaktan uzaklaştırır. Çünkü evrendeki güzellik Allah'ın ayetlerindendir.

İslam düşüncesinde ve tasavvufta yer alan bu kavrayışın, tüm sanat dalları için aynı şekilde düşünülmesi gerekmektedir. Bu açıdan çalışmanın temelini oluşturan sorulardan biri de sinema sanatının ortaya çıkardığı kavramların, tasavvuf düşüncesindeki kavramlarla benzerliklerinin araştırılmasıdır. Çalışmanın üçüncü bölümünde bu ilişki, sinemadaki zaman-imge kavramı ve tasavvuf düşüncesindeki an kavramlarının ele

alınmasıyla irdelenmiş ve iki düşüncede yer alan hayal ve rüya kavramları üzerine değerlendirmeler yapılmıştır.

Sinemada zaman akışı doğrusal değildir. Sinemada geçmiş zamana dönülebilir ya da ileri zamana gidilebilir ve bu zaman geçişleri ile ilgili temel bir kural söz konusu değildir. Sinema bu manada tamamen kendi zamanını oluşturmuştur denilebilir. Sinema'ya has bu yeni zaman kavramı Deleuze tarafından zaman-imge olarak tanımlanmıştır. Kant ve Bergson gibi düşünürlerinde temellendirdiği bu düşünce biçimi, sinema zamanını öznelletirmektedir. Sinema, zamanı farklı bir tanımlama içine iterken aynı zamanda hareketle ilgili düşünceyi de değiştirmiştir. Sinemada hareketin kendisi sunulmaktadır. İnsan gözü hareketi nesnel ve başlangıç noktasına göre tanımlarken sinemadaki hareket tamamen rabitasızdır. Başka bir deyişle sinema hareketin kendisini göstermekte ve hareket bir imgeye dönüşmektedir.

Vakit; zamanın, yaratılan (sonradan ortaya çıkan) her şeye bakan yönünü ifade etmektedir. Herhangi bir şeyin varlığından bahsederken bu şeyin gerçekliği, bir vakit ile ilişkilendirilerek ifade edilmektedir. İnsan içinde gerçeklik, içinde bulunduğu vakte aittir. Allah için zaman ise; ezelîyet-ebediyet bağlamında düşünülebilir. İnsan için, Allah'ın sonsuz zamandaki gerçekliği an'da keşfedilebilmektedir. Şeyhi Ekber, bu keşfin olduğu anı an-ı hazır, bu keşifteki hali ise hal-i hazır olarak nitelemiştir. İlâhi tecelliler hal-i hazırda keşfedilebilen, tecrübe edilebilen bilgilerdir. Bu düşüncede ilâhi tecellilerin gerçekleştiği halin hal-i hazır olduğu, bu tecellilerin an-ı hazırda gerçekleştiği bildirilir. An-ı daim ise geçmiş ve gelecek sınırlarının ortadan kalktığı, izafî olduğu tüm an-ı ve zamanı tek parça olarak düşünebileceğimiz zamanı ifade etmektedir. Allah için başlangıçtan sona tüm zaman, an gibi yekparedir; değişmez ve ölçülmez. Zamanın bu hali Allah'ın sonsuz kudretine, her an yaratma halinde oluşuna ve tecellisine işaret eder.

Sufi için zaman geçmiş ve (geçmiş duygusuyla tasavvur edilebilen) gelecek kavramlarının ötesinde bir kavramdır. Sufi, bunları ubudiyet alanının bir unsuru olarak görüp, bu unsurların gerekliliğini kabul ederken; hakikatte esas olanın vakti olduğunu bilmektedir. Aşkın olana, ilahi olana dair tüm keşflerin hal-i hazırda tecelli edeceğinin bilinciyle; hal-i hazırın ehemmiyetinin farkındadır. Tamda bu noktada, zaman-imge, sufi terminolojideki hal-i hazırda yaklaşmaktadır. Sinema sanatı, biçimsel olarak hallerin (oluşların) sıralandığı bir alandır. Sinema, bu halleri geçmiş-gelecek sıralı çizgisine bağımlı kalmaksızın gösterebilmektedir. Söz gelimi farklı zamanlarda çekilen görüntüler ayrı sıralarla gösterilebilmektedir. Bu açıdan insan bilinci ile benzerlik gösteren sinematografik algı, insana tahsis edilen duyuşal gözlem gücünü taklit etmekte, hatta merkezi olmama ve birden fazla bakış açısı ortaya koyabilme açısından bu gücün üstünde bir algı alanı oluşturmaktadır. Bu algı alanı esasında insanda mevcut olan tahayyül alanına benzemektedir. İnsanın fiziksel açıdan ancak tahayyül seviyesinde gözleyebileceği görüntüler, sinema tekniğiyle, bedeni gözün ve kulağın önüne getirilebilmektedir. Bu görüş biçimi, yani insan tahayyülünün bir şekilde ifade alanı bulması imgeyi, mimesisten uzaklaştırmakta ve zaman-imgesi olarak bu temsiliyeti, İslam Sanatının tevhid ilkesi ile reddettiği alandan kurtarmaktadır. O halde sinemada göz ve görünen nedir? Bu soruya birçok açıdan yaklaşılabilir fakat tahayyülün perdeye yansıtılabilmesi noktasında şunu söyleyebiliriz: Sinema açısından göz, yani görme biçimi, bir anlamda insani gözün sınırlamalarından kurtulabilmekte ve tahayyül gözü olan kalbi imkânlarla kavuşabilmektedir. Bu kalbi görüş, bu zamanı tekilleştiren, zamanı oluşa ve hale göre sıralayan hayalin taklidi, bir hayal içinde hayal alanı oluşturmakta ve bu alanda aşkın (ilahi) olanın arayışına olanak sağlayabilmektedir. Zira hayatın temsil edilebilmesine ve hayalin bedenlen, yani görsel ve işitsel olarak, tecrübe edilebilmesine olanak sağlayan bu yeni zaman kavrayışı, sufînin idraken (tecrübeyi olarak) bildiği hal-i hazırda benzerlik göstermektedir.

Sinema ve tasavvuf düşüncesinde zaman-imge ve an, rüya yapısallığı içinde çok daha net ortaya çıkmaktadır. Luis Bunuel sinemayı rüyanın istemsiz bir taklidi olarak tanımlarken; İbnü'l-Arabi rüyanın iradi olarak görülebileceğini söylemektedir. Esasen sinema gerek simgesel ve görüntü bilime dair temsilliyet kabiliyeti açısından, gerekse rüyada yer alan zamansızlığı içeren, zaman-imgeye sahip olması açısından tasarlanmış bir rüya olarak tanımlanabilecektir. Rüya kavramı tasavvuf düşüncesinde yer alan hal-i hazırı sağlayan, dolayısıyla hakikate dair dolayimsız bilgiyi sunabilecek bir alandır. Sinema tıpkı rüyadaki gibi bir zamansızlık ve temsiliyet olanağı sağlamaktadır. İslam sanatının genel düşüncede ilahi olanın, aşkın olanın araştırıldığı bir alan olduğu gerçeği ile sinemanın, salih bir rüyanın anlatıldığı bir esere dönüşmesi; sufi sinema diye düşündüğümüz kavramın fiili bir tanımı olabilecektir. Böyle bir okumanın yapılabilmesi, simgesel düzeyde ve anlatım olanakları açısından tasavvuf düşüncesinde yer alan kavramların görüntü bilimi yardımıyla ifadesiyle sağlanacaktır. Bu manada sufi sinema, tasavvuf anlatı geleneğine hâkim bir anlatıya ve bu geleneği çözümleyebilecek bir eleştiriye ihtiyaç duyacaktır. Bunu gerçekleştirebilmek için bu yolun akademik bilgisine sahip ve tecrübeyi bilgisini yaşamış insanların, bu sanata ilgisi ve göstergebilim ile buluşması sağlanmalıdır.

Diğer sanat dallarından farklı olarak sinema, zaman-imge kavramıyla somut algıya indirgenmiş bir hayali, farklılaştırarak yine algılar düzeyinden anlatabilmektedir. Bir hale ait duyguyu, soyut algısal bir hissiyatı, tıpkı rüyadaki gibi başka formlara büründürerek algı düzeyine indirgemektedir. Bu sayede seyirci tıpkı rüya gören birinin yaşadığı tecrübeye benzer bir tecrübe yaşamaktadır. Gördüğü şeyi kendi dışında, rüyayı tasarlayanın (yönetmen, senaristin dışında), salt algı düzeyinde karşılarken, o anı müşahade etmekte, aynı zamanda soyut bir düşünceden somutlaştırılmış bu görsel imajı, kendi iç dünyasında yeniden anlamlandırabilmektedir. (Tevil) Sinema, bir düşsel gerçeklik alanı sağlayarak, izleyiciye tahayyül edebileceği, keşfedebileceği bir alan sağlamaktadır. Sinemada yer alan yeniden ortaya konulan zaman-imge kavramı bu düşsel

varlığın tamamlayıcısı durumundadır. Bu yapısallığıyla sinema bir sufi anlam ve anlatıya olanak sağlamaktadır.

Sufi anlatıya olanak sağlayan sinema sanatının nasıl bir anlatıya ihtiyaç duyduğu bir diğer soruyu oluşturmaktadır. Çalışmanın dördüncü bölümünde zaman-imge ve hal kavramları açısından; rüya ve hayal kavramları açısından sinema örnekleri, bazen bir filmin bütünsel anlatısı üzerinden, bazen de bir an (sahne) üzerinden örneklendirilmeye çalışılmıştır. Tamamen öznel tecrübe üzerinden aktarılan bu seçkideki filmler değerlendirildiğinde, sinemada sufi anlatı olanağının, insan fitratına yönelik bir yaklaşıma ihtiyaç duyduğu söylenebilir. İnsan fitratı, hem bireysel olarak insanın içinde bulunduğu haller, hüznün ve mutluluklarıyla alakalı durumuyla, hem de tüm insanlığın birlikte içinde bulunduğu durumla alakalıdır. Bu sebeple böyle bir anlatı, konusunu insanın fitratına çevirmek zorundadır. Zira insan fitratı, Allah'ın bir eseri olarak temizdir, sonradan kirlenir. Anlatı yönünü bu temizliğe çevirmek gerekmektedir.

Filmin anlatı yapısı ele alındığında ilginç bir biçim ortaya çıkmaktadır. Bu biçim esasında rüyada, bir romanda ya da sinemada da benzerlik göstermektedir. Bir insan rüyada bir yerdedir. Fakat aslında oraya nasıl geldiğine dair bir fikri yoktur, bu süreci hatırlamamaktadır. Kur'an-ı kerimdeki anlatı yapısı da sabit çerçeveyi, formal ve bütünlüklü yapıyı korurken, farklı olaylarla ilgili değişkenlik gösteren, geçişleri hayal gücü ile birleştiren, sözel ifadeden imajlara ve imajlardan düşünceye, tefekküre ve tahayyüleyle ulaştıran bir tarzıdır. Bu yapı esasında benzer temaların farklı motifler üzerinden tekrar edilmesiyle anlatı birlikteliğini oluşturmaktadır. Kur'an-ı Kerim'de bölümler çoğunlukla bir hikâye ile başlar, buradan başka bir anlatıya geçilir. Sonrasında tekrar ilk baştaki hikâyeye dönülür. Bu anlatı şiirin ötesinde, Kur'an-ın insana tesir eden ilahi ifade biçimiyle yapılır. İnsana Allah karşısındaki acziyeti anlatılırken, Allah'a ulaştıran, O'nun rızasına kavuşturan emir ve yasaklar ve davranış biçimleri hatırlatılır. Zaman ve topluluklar değişse de insan fitratı değişmez. Her yeni doğan, Allah'tan gelmiş

olmanın verdiği tazeliği ve güzelliği taşımaktadır, ta ki bozulana değin. Sanat bu güzelliğe açılan bir penceredir. Bu güzelliği bize hatırlatan bir meşgaledir. Sinema ancak böyle olursa bu mana da bir sanat, bir İslam Sanatı olabilir.

Sinemada sufi anlatının olanağı, sinema yapısalılığı içinde mümkündür. Sinema tabiri caizse görsel bir şiir imkânı tanımaktadır. Konvensiyonel, kitleye yönelik sığ anlatıların, sabun köpüğü kıvamındaki hikâyelerin, insanın sınırlı zamanı içinde bir kıymeti harbiyesi olmamalıdır. Bu sebeple edebiyat, şiir ve tüm diğer sanat dallarında olduğu gibi, sinemamızın da böyle anlatıların üzerine çıkıp, kendi medeniyetimizden, kendi arketiplerimizden beslenmesi, böyle anlatıları olanaklı kılması gerekmektedir.

Bu çalışmanın araştırma sorularından biri de sufi bir anlatının özgün ve milli bir sinema dili oluşmasına katkı sağlayıp sağlayamayacağıdır. Bu soru kesin ve fiili cevabını böyle bir sinemanın varlığıyla bulacaktır. Bununla birlikte sufi anlatının, Anadolu coğrafyasında anlatılan hikâyeler, söylenen türküler, yazılmış ve okunmuş şiirler, hatta ninniler üzerine etkisi düşünöldüğünde, böyle bir dilden bahsetmenin en sağlam yollarından birinin, sinemada sufi anlatıyla sağlanabileceği söylenebilir.

Tarkovsky gibi, Majidi gibi, Kaplanoğlu gibi yönetmenler, sinema sanatın maneviyata açılan yönüne eğilmişlerdir. Sinema sanatının İslami, sufi bir anlatı alanı bulabilmesi mümkün gözökmekte, böyle bir anlatının fitri bir sinema olacağı düşünölmektedir. Türkiye’de son dönemde daha öncede belirttiğimiz gibi, konuya yönelik bir farkındalık ve konunun derinleştirilmesine yönelik çabalar oldukça fazladır. Bu çalışmanın da bu farkındalık ve araştırmalara katkı sağlayacağı ümit edilmektedir. Burada önemli olan konunun bir ekol üzerinden, bir yönetmen ya da isim üzerinden değil, kavramlar ve yapı üzerinden değerlendirilebilmesidir. İslam Sanatı, İslam Ahlakı’nın, aşkın olandan gelen o güzel, eşsiz yönünü, insana çeviren irfanın sanatıdır. Bu irfanın kaynağı da Kur’an ve sünnetten başkası değildir. Sinema’da sufi anlatı, bu irfan ile olan irtibat ile sağlanabilecektir.

KAYNAKÇA

- Abdülkerim Kuşeyri, **“Kuşeyri Risalesi”**, Ç. Dilaver Servi, Semerkand Yayınları, İstanbul 2009.
- Akot Bülent. **“Freud’un Rüyâ Yorum Metodu”** Din bilimleri Akademik Araştırma Dergisi Cilt 10, Sayı 1, 2010.
- Akot, Bülent, **“Rüya Tecrübesinin Psikolojik Ve Dini Temelleri”**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ve Din Bilimleri Bölümü Din Psikolojisi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2005.
- Arvasi S. Ahmed, **“Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz”**, Burak Yayınevi, İstanbul, 1990.
- Asıltürk, Cengiz TEMUÇİN, **“Sinemada Diyalektik Kurgu”**, Beykent Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2018.
- Ateş, Süleyman, **“İşari Tefsir Okulu “**, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1974.
- Atılğan, Yusuf KENAN,” **Ledünni İlmin Hz. Musa-hızır (a.s.) Kıssası Bağlamında Kelami Açından Değerlendirilmesi”**, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2006 Sivas.
- Aydeniz Hüsnü, **“Din-Sanat İlişkisi ve Bunun Somut Bir Yansıması Olarak Mevlvî Semâ Âyini”**, Atatürk Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, sy: 32, Erzurum 2009.
- Aydın, Mehmet, **“Din Felsefesi”**, İzmir İlahiyat Vakfı Yayınları, İzmir 1987.
- Ayvazoglu Beşir, **“Aşk Estetiği”**, İstanbul: Ötüken Neşriyat 1993.
- Bazin, Andre **“Sinema Nedir?”** Çevirmen İbrahim Ş. İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2008.
- Başer Hacı Bayram, **“Tasavvufun kimlik mücadelesinin bir tezahürü olarak sûfilerin ‘Allah güzeldir, güzeli sever’ Hadisi hakkındaki yorumları”**, İslam ve Sanat, Tebliğler Kitabı, Ensar Neşriyat, İstanbul 2015.
- Bergson, Henri, **“Zaman ve Özgür İstenç”**, Cogito: Üç Aylık Düşünce Dergisi, Sayı 11, Yapı Kredi Yayınları, Ankara 1997.
- Boym Svetlana,, **“Nostaljinin Geleceği”**, Çev. Ferit Burak AYDAR, Metis Yayınları, İstanbul 2009.
- Botz-Bornstein, Çev.Cem Soydemir, **“Filmler ve Rüyalar-Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai”**, Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Cansever Turgut, **“İslam’da Şehir ve Mimari”**, İz Yayınları. İstanbul 1997.

- Cebecioğlu, Ethem, “**Nokta-i Süveydâ-1**”, Altınoluk Dergisi, 2014 Mayıs, Sayı 339.
- Cebecioğlu, Ethem, “**Nokta-i Süveydâ-2**” İmam-ı Rabbânî’ye Göre Nokta-i Sevdâ”, Altınoluk Dergisi, 2014 Haziran, Sayı 340.
- Cebecioğlu, Ethem, “**Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**”, Anka Yayınları, İstanbul 2015.
- Colebrook, Claire, “**Gilles Deleuze**”, çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2009.
- Chittick, William C., *Hayâl Alemleri, ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi* çev. Mehmet Demirkaya, Kaknüs Yayınları. Basım, İstanbul 2003.
- Çakmaklıoğlu M, Mustafa. ‘**Muhyiddin İbnü'l-Arabi (ö. 638/1240)'ye Göre Hayal ve Düzeyleri**’ Tasavvufi, İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi, Ankara 2003.
- Çakmaklıoğlu, M. Mustafa, “**Muhyiddin İbnü'l-Arabi'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu**”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri (Tasavvuf) Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 2005.
- Çam Nusret, “**İslâmda Sanat Sanatta İslâm**”, Akçağ Yayınları, Ankara 1999.
- Deleuze Gilles , “**Kant Üzerine Dört Ders**”, çev. Ulus Baker, Öteki Yayınları, Ankara 2006.
- Darçın, Hande, “**Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi**”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2016.
- Demirkol Onurhan, ‘**İdeolojiye “Yamuk Bakmak: Skyfall Filminin Söylem Analizi**’, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2015.
- Ebu Hamid Muhammed El Gazali, “**İhya’u Ulüm’id-Din**”, Tercüme: Sıtkı Gülle, Huzur Yayınevi, Üçüncü Cilt, İstanbul 2012.
- Ebûbekir Muhammed b. Kelâbâzî,” “**et-Taarruf (Doğuş Devrinde Tasavvuf)**”, çev.: Süleyman Uludağ, İstanbul 1992.
- Eco Umberto, “**Alımlama Göstergebilimi**”, Düzlem Yayıncılık, İstanbul 1991.
- Einstein Albert, “**İzafiyet Teorisi**”, Say Yayınları, İstanbul, 2001.
- Ekrem Demirli, “**İslâm Metafiziğinde Tanrı ve İnsan**”, Kabalcı Yay. İstanbul 2009.
- Emiroğlu İbrahim, “**Sufi ve Dil**”, İnsan Yay. İstanbul 2002

- Evginer, Nilüfer **“Psikolojik ve Dini Bir Fenomen Olarak Rüya”**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Din Psikolojisi Bilim Dalı, Konya 2010.
- Fidan, Ahmet, **“Sinemada Rüya ve Christopher Nolan Sinemasında Inception (Başlangıç) Örneği”**, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema – Tv Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011.
- Freud Sigmund, **“On Metapsychology The Theory Of Psychoanalysis”**, Payel Yayınları, (Çev. Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın), İstanbul 2002.
- Gianvito John, **“Şiirsel Sinema”**, Agora Yayınları, (çev. Ebru Kılıç), İstanbul 2009.
- Garaudy Roger, **“İslâmın Vadettikleri”**, Pınar Yayınevi, Ankara 2004.
- Gülşen, Enver **“Sinemanın Hakikati”**, Külliyyat Yayınları, İstanbul 2011.
- Gülşen, Enver. **“Sinemanın Kökleri - Anlam Arayışında Sanat ve Sinema”**, İnsan Yayınları, İstanbul 2016.
- Gürer, Dilaver **“Hz. Yûsuf’un Gördüğü Rüyanın Fusûsu’l-Hikem’deki Yorumu”**, Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-1), yıl: 9 sayı: 21,2008.
- Güven, M. Yusuf, Belbağı, Osman Fatih, **“Hakikat Penceresi Mi? Hayal Perdesi Mi? Rüya.”** Gül Yurdu Yayınları, İzmir 2006.
- Hakman Can, **“Sinemada Zaman Kavramı ve Hiroshima Mon Amour Filminin Zaman Kavramı Açısından Analizi”**, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Ana Bilim Dalı, Kocaeli 2008.
- Harmond, Bryce **“A Modern Worldview From Plato’s Cave”**, Brigham Young University, 2005.
- Işık, Aydın, **“Gazzâlî Estetiğinde ‘Arınma-Tathyr-Katharsis’ Kavramı ve Uzanımları Üzerine”**, İslam ve Sanat, Tebliğler Kitabı, Ensar Neşriyat, İstanbul 2015.
- Izutsu, Toshihiko. **“Sufism and Taoism”**: A Comparative Study of Key Philosophical Concepts. Los Angeles: University of California Press, 1980
- İbn Haldûn, Abdurrahmân Muhammed, **Mukaddime**, (Çev. Zakir Kadiri Ugan), İstanbul 1991, II, 434.
- İmamoğlu, Abdulvahit, **“Psiko- Sosyal Açıdan Rüya ve İstihare”**, Değişim Yayınları, İstanbul 2004.

- Kara, Mustafa, “**Bireysel ve Toplumsal Açından Kur’an Kıssaları**”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı”, Doktora Tezi, Samsun 2011.
- Karatay, Ali. “**Cennetin Çocukları ve Bisiklet Hırsızları Filmleri Bağlamında Sinema, İdeoloji ve Gerçeklik**”. İdil 3.11.2014
- Keskioğlu, Osman. “**İslamda Tasvir ve Minyatürler**”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, IX, Ankara 1962.
- Kısakürek, Necip Fazıl. “**Çöle İnen Nur**”, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009.
- Kiraz Celil,” **Beyzâvî Tefsîrinde İşârî Yorumlar ve Muhtemel Kaynakları**” Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi Cilt: 18, Sayı: 1, Bursa 2009.
- Kiraz Selin, “**Türk Sinemasında Rüyalarda Semih Kaplanoğlu’nun Bal-Süt-Yumurta Üçlemesi**”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul, 2016.
- Konuk, Ahmet Avni “**Fusûsu’l-Hikem Tercüme ve Şerhi-1**”, Haz. Mustafa Tahralı, Marmara Üniversitesi ilahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2001.
- Kutay Uğur. “**Andre’in Bakışı**”, Es Yayınları, İstanbul 2004.
- Küçük Osman Nuri, “**Zaman Düşüncesinin Tasavvufî Açılımı**”, Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, IX, Ankara 2002
- Leaman Oliver, **Islamic Aesthetics An Introduction**, Edinburg University Press 2004
- Lorenz, Edward: **The Essence Of Chaos**, United Kingdom, UCL Press, 1995.
- Lüleci, Yalçın , “**Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği**”,Yüksek Lisans Tezi,Marmara Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı Din Psikolojisi Bilim Dalı, İstanbul, 2017.
- Mengüşoğlu Metin Önal, “**Kur’ân Tebliğinde Sanat ve Edebiyat**”, VII. Kur’ân Sempozyumu, Kur’ân ve Müslümanlar Sempozyumu Tebliğler Kitabı, Ankara 2005.
- Mete, Erdal “**Sinemanın Gelişim Aşamasında Eisenstein Sineması Ve Potemkin Zırlısı Filminin Göstergibilimsel Açından Çözümlemesi**”, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Fakültesi, Kocaeli 2010.
- Merter, Mustafa, “**900 Kathi İnsan**”, Kaknüs Yayınları,10.Baskı, İstanbul 2012.
- Nasr S. Hüseyin, “**Modern Dünya’da Geleneksel İslam**”, İnsan Yayınları, İstanbul 2012.

- Nasr S. Hüseyin, “**İslâm Sanatı ve Maneviyatı**”, Çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul 1992.
- Necmeddin Kübra, “**Tasavvufta On Esas**”; Haz. Süleyman Gökbulut, İnsan Yayınları, İstanbul 2010.
- Nuyan, Elif. “**Einstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe**”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara 2010.
- Ogunnaike, Oludamini, “**Ibn Arabi and Inception**” 2013, Journal of Religion & Film, Vol. 17, Iss. 2, Art. 10.
- Ormsby, Eric Lee, “**İslam Düşüncesinde İlahi Adalet Sorunu [Teodise]**”, Çeviri: Metin Özdemir, Kitabiyat Yayınları, Ankara 2001.
- ORR, John “**Sinema ve Modernlik**”, Çev: Ayşegül Bahçivan. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1997.
- Özgüç, Agah, “**100 Filmde Başlangıcından günümüze Türk Sineması**”, Bilgi Yayınevi, Ankara 1993.
- Özer Çetin, “**Jung Psikolojisinde Rüya**”, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 19, Sayı: 2, Bursa 2010.
- Serttek, Gül Esin, “**Deleuze’ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi**”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Felsefe Ana Bilim Dalı, Ankara 2013.
- Sofuoğlu Hikmet, “**Bergson ve Sinema**”, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Cilt 3, Sayı 3, Konya 2004.
- Sofuoğlu Hikmet, “**Düşüncenin Sinematografik Yapısı - Hareket Zaman Ve Görüntü**”, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2004.
- Suut Kemal Yetkin, “**İslâm Sanatının Mahiyeti**”, Ankara Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1952.
- Şasa, Ayşe, “**Yeşilçam Günlüğü**”, Küre Yayınları, İstanbul 2010.
- Şevik, Eylem, “**Tarkovsky Sinemasında Zaman**”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Genel Sosyoloji Ve Metodoloji Programı, İstanbul 2013.
- Tarkovski, Andrey, “**Mühürlenmiş Zaman**”, Çev. Fusun ANT, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008.
- Tenik Ali, “**Tasavvufî Perspektifte Nesnedeki Sanat ve Estetik Algısı**”, İslam ve Sanat,

Tebliğler Kitabı, Ensar Neşriyat, İstanbul 2015.

Titus Burckhardt, “**Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler**”, Türkçesi: Volkan Aynası, İnsan Yayınları, İstanbul 1994.

Topdemir, Hüseyin Gazi, “**Işık Yayılımının Niteliği Konusunda Üç Önemli Adım: İbnü'l-Heşem Kemalüddin el-Farisi, Takiyüddin b. Maruf**” Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Sayı 1.2, Cilt 38, Ankara 1998.

Turgay Nureddin, “**Kur’ân’a Göre Estetik ve Güzel Sanatlar**”, Dicle Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, c. 2, Diyarbakır 2000.

Yaghmoorala, Majid Vahabi. “**Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı**”, Yüksek Lisans Tezi, Ege üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Bölümü, İzmir 2013.

Yalsızuçanlar, Sadık, “**Görüntü ve Gerçek**”, Sonsuzkare, Yıl:1, Sayı:2, 2003.

Yalsızuçanlar, Sadık,” Rüya Sineması”, Palto Yayınları, İstanbul 2014

Yasa Metin, “**Güzellik Kanıtı ve Taşıdığı Felsefi Değer**”. Ekev Akademi Dergisi, Yıl, 8, Sayı, 18, 1-16, Erzurum Kültür ve Eğitim Vakfı Yayınevi, (2004).

Yetişkin Ebru Belgin, “**Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’un Sinema Yaklaşımına Giriş**”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, No. 40,, ISSN: 1302-633X, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, İstanbul 2011.

Yılmaz, Hüseyin, “**Sezai Karakoç’un Şiirlerinde Geçen “Yılan” ve “Süt” İmgelerini Metinler arası İlişkiler Bağlamında Okumak**”, Sayı 6, İstanbul,2005.

Yücel Yavuz, “**Tasavvuf ve Tarikatlarda Rabıta**”, Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Tasavvuf Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri 1993.

Yürektürk, Tekin, “**Tasavvufta Vakt Kavramı**”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri, Yüksek Lisans Tezi, Van 2010.

Zavotçu, Gencay. “**Ney’in Öyküsü Ve Dîvân Şiirinde İşlenişi**”, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 39, Erzurum 2009.

İnternet Kaynakları

Adam Chitwood, “**Christopher Nolan Initially Wanted to Shoot ‘Dunkirk’ Without a Script**” <http://collider.com/christopher-nolan-wanted-to-make-dunkirk-without-a-script/>, Erişim tarihi Temmuz 2018.

Ali Murat Güven “**Efsanevî "Çağrı" filmini gerçekleştiren "rüyâ takımı" şimdi nerelerde?**”, 18 Mart 2012, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/alimuratguven/efsanev-cagri-filmini-gercekletiren-ruy-takimi-imdi-nerelerde-31550>, Erişim tarihi: Ağustos 2018.

David Hanley, “**The Natural and Modern Worlds in *Solaris***”, http://offscreen.com/view/natural_modern_solaris,

Dücan Cündioğlu, “**Gülümsemezsen, sevemezsin Tanrı'yı!**”, 16 Ocak 2010, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/ducanecundioglu/gulumsemezsen-sevemezsin-tanriyi-20457>, Erişim tarihi: Ağustos 2018.

Dücan Cündioğlu, “**Tanrı'yı şehre çağırmalıyız**”, 22 Kasım 2009, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/ducanecundioglu/tanriyi-ehre-cagirmaliyiz-19653>, Erişim tarihi: Ağustos 2018.

Dücan Cündioğlu, “**Umut**”, Ot Dergisi, Ekim 2016. <http://ducanecundioglusumurgrubu.blogspot.com.tr/2016/11/umut.html>, Erişim tarihi: Ağustos 2018.

Jonathan Nolan, “**Memento Story**”, <https://www.esquire.com/entertainment/books/a1564/memento-mori-0301/>, Erişim tarihi: Temmuz 2018.

Kenneth Turan, “**Oh, He's Just Playing With Your Mind**” Sundance Festival / Reports From The Film Festival, <http://articles.latimes.com/2001/jan/22/entertainment/ca-15442>, Erişim tarihi: Temmuz 2018

Kerem Cankocak, “**Yıldızlararası Filminin Bilimsel Arkaplanı**” <http://web.itu.edu.tr/kcankocak/docs/yildizlararasi-tanitim.pdf>, Erişim tarihi: Temmuz 2018.

Metin Tonbul “**Şiir İşçiliğini Temsil Eden Bir Film: Süt**” <http://www.edebistan.com/index.php/metintonbul/siir-isciligini-temisl-eden-bir-film-sut/2010/06/>, Erişim tarihi: Ağustos 2018.

Övgü Gökçe, “**Abbas Kiarostami'nin Anısına: Yakın Plan'dan Bir An**”, 05/07/2016, <http://www.altyazi.net/yazilar/abbas-kiarostaminin-anisina-yakin-plandan-bir-an/>, Erişim tarihi: Ağustos 2018.

Süleyha Şişman, “**O sırrı şair de bulamamış!**”, <http://www.dunyabizim.com/portre/4319/o-sirri-sair-de-bulamamis>, Erişim tarihi: Ağustos 2018.

Stephan Hawking, “**How to Build a Time Machine**”, <http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1269288/STEPHEN->

HAWKING-How-build-time-machine.html, Erişim tarihi: Ağustos 2018.

Yalçın Çetinkaya, “**Çağrı, Maurice Jarre, Akad, Mejidi ve Hz. Muhammed’i müzik ile anlatmak**” 06 Kasım 2016, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/yalcin-cetinkaya/cagri-maurice-jarre-akad-mejidi-ve-hz-muhammedi-muzik-ile-anlatmak-2033953> Erişim tarihi: Ağustos 2018



ÖZET

Özmodanlı, Yunus, Sufi Anlatı Alanı Olarak Sinema, Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ, 176 s.

Tasavvuf düşüncesi İslam ahlak ve kurallarına uygun olarak insanın varoluşundaki güzelliklerin ortaya konulmasına ve keşfedilmesine yönelik bir çabayı barındırmaktadır. Bu anlamda, tasavvuf düşüncesi sanatla ve İslam Sanatıyla ortak bir gaye içinde, mutlak güzelliğin ve hakikatin arayışındadır.

Sinema sanatı ise, bünyesinde bulundurduğu diğer sanat dallarına ait birçok unsur ile modern zamanların güçlü bir ifade biçimi, aynı zamanda önemli bir anlatı alanını oluşturmaktadır. Çalışmada Sinema sanatında yer alan “zaman-imge” ve tasavvuf düşüncesindeki “an” kavramlarının muhtevası ve benzerlikleri ortaya konulmuş, bu kavramların net bir şekilde belirlediği rüya gerçekliği hem sinema açısından hem de tasavvuf düşüncesi açısından değerlendirilmiştir. Sufi düşüncesinin anlatı olanağı bulabileceği anlar ve anlatılar film örnekleri üzerinden ele alınmıştır

Sinema sanatının İslami, sufi bir anlatı alanı bulabilmesi mümkün gözükmekte, böyle bir anlatının fitri bir sinema olacağı düşünülmektedir. İslam Sanatı, İslam Ahlakı’nın, aşkın olandan gelen o güzel, eşsiz yönünü, insana çeviren irfanın sanatıdır. Bu irfanın kaynağı da Kur’an ve sünnetten başkası değildir. Sinema’da sufi anlatı, bu irfan ile olan irtibat ile sağlanabilecektir.

Anahtar Kelimeler: İslam Sanatı, Tasavvuf, Sinema, Zaman-İmge, An

ABSTRACT

Özmodanlı, Yunus, Cinema As a Sufi Narrative Area, Master Degree Thesis, Thesis Advisor: Proffessor Dr. Vahit GÖKTAŞ, 176 p.

Sufism has an effort to reveal and discover the beauties of human existence in accordance with Islamic morals and rules. In this sense, Sufism is in search of absolute beauty and truth in line with a common purpose with art and Islamic art.

Cinema art, along with many elements of other art branches it embodies forms a powerful expression of modern times and an important narrative area as well.. In the study, the content and similarities between the concepts of “time-image” in Cinema art and “jiffy” in Sufism were put forward and the dream reality which is specified clearly by these concepts was evaluated in terms of both cinema and sufism. The jiffies and narratives in which the Sufism may find expression opportunity were handled through film samples.

It seems to be possible that cinema art may find an Islamic and sufi narrative area and such a narrative is thought to be an inherent cinema. Islamic art is the art of wisdom which turns kind and unique transcendental side of Islamic morals to humankind. Source of this wisdom is nothing but Quran and the Sunnah. Sufi narrative in cinema might be possible through a connection with this wisdom.

Key Words: Islamic Art, Sufism, Cinema, Time-Image, Jiffy