

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI**

**BAB'AZİZ FİLMİ BAĞLAMINDA
TASAVVUFUN SİNEMASAL İFADESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Oğuz Çetin

ANKARA – 2020

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI**

**BAB'AZİZ FİLMİ BAĞLAMINDA
TASAVVUFUN SİNEMASAL İFADESİ**

Oğuz ÇETİN

DANIŞMAN:

Prof. Dr. Vahit Göktaş

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANKARA – 2020

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI**

Oğuz ÇETİN

**BAB'AZİZ FİLMİ BAĞLAMINDA
TASAVVUFUN SİNEMASAL İFADESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

- 1- Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ
- 2- Dr. Öğr. Üyesi Öncel DEMİRDAR
- 3- Doç. Dr. Haride KIZILAR

İmzası



Tez Savunması Tarihi 09.01.2020

Tez Doğruluk Beyanı Belgesidir.

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,**

Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ danışmanlığında hazırladığım “: BAB'AZİZ FİLMİ BAĞLAMINDA, TASAVVUFUN SİNEMASAL İFADESİ (Ankara.2020) ” adlı yüksek lisans ☒ - doktora/bütünleşik doktora ☐ tezimdaki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 09.01.2020

Adı-Soyadı ve İmza

Özge ÇETİN

Önsöz

İnsanoğlunun varoluşundan bu yana kendini ifade etme ihtiyacı farklı şekillerde tezahür etmiştir. Hissettiklerini ve düşündüklerini aktarabileceği imkanları aramış ve bu imkanlar doğrultusunda ifade yollarını çeşitlendirmiştir.

İnsanın, vazgeçilmez, kendine mündemiç manevi yönü, okunması ve aranması gereken bir yolculuğun da gerekçesidir. Hayatı ve kendini anlamlandırma çabası çoğu zaman kolay ve ötelenebilir gözükse de içten içe ızdırablı ve altından kalkılması zor bir yolculuktur. Bu yolculuk sırasında yaşadığı ve tecrübe ettiği tüm mefhumların izahını kimi zaman etrafındakilerde, kimi zaman ise satırlarda arar. İçerisi ve dışarısı daima etkileşim halindedir. İçeriden dışarıya ve dışarıdan içeriye bu etkileşimin derinleştiği alanlar ifade edilirken, sınırları olmayan ama adı olan sanat dediğimiz heyûlâyâ akseder.

Yolculuk olarak ifade edilen tasavvuf, yolcuların izlerini, ifadelerini ve tecrübelerini barındırmaktadır. Kimi zaman bir gülde, kimi zaman bir hırkada, kimi zaman bir şiirde okunabilecek bu kadim ve derin birikim, yolcular için bir yol gösterici mahiyetindedir. Nihayeti olmayan bu yolculuğun farkındalığını tecrübe eden sufi, bulduğu güzellikleri izin verildiği ölçüde başkalarıyla da paylaşır. Yaşadığı vecdin tezahürü çoğu zaman kendisini aşan mânâların ifadesini güçleştirmektedir. Kendisini aşan ve kendine izafe edemeyeceği bu yansımalar sanatın aynasında ışıır. Sufi, kendi benliğini erittiği eşikten geçerken hiç olmuş, elleri kendi eli değil, gözü de artık kendi gözü değildir. Yaptığında ve söylediklerinde ilahi akisler ışımaya başlar.

İnsanın kendisini izlediği bir dünya olan sinemada anlatılanlar, anlatanların kelimesi ve sözü iken, hiç olan bir anlatan perdeye nasıl akseder, kelimeleri ve sözleri nasıl okunabilir, neyi nasıl anlatabilir soruları yolcular için bir merak konusu olacaktır.

Bu sorular çerçevesinde baktığımız bu çalışmada, tasavvufun aşkın yapısındaki anlatım derinliği ve sinemanın kendine has dil yapısı, ne tür kapılar aralayabilir onu aramaya çalıştık.

Çıktığımız bu yolda bizi cesaretlendirip kaybolmamamız için maddi manevi desteğini hep hissettiren kıymetli hocam Prof. Dr. Ethem Cebecioğlu'na teşekkürü bir borç bilirim. Tez aşamasındaki derin tevazuusu ve mütebessim hali ile hiç yüksünmeden her türlü sorumuz ile ilgilenen Prof. Dr. Vahit Gökteş hocama, Ankara Üniversitesi Tasavvuf Anabilim Dalı'ndaki değerli hocalarıma, bu çalışmada yanımda olup desteklerini esirgemeyen aileme, vakitlerinden aldığım çocuklarıma ve yol arkadaşım eşime teşekkür ediyorum.

Oğuz Çetin

Kısaltmalar

a.mlf.	: Aynı müellif
a.yer:	: Aynı yer
age.	: Adı geçen eser.
agm.	: Adı geçen makale
a.s.	: Aleyhisselâm
AÜİF	: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
AÜSBE	: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
ayr. bkz.	: Ayrıca bakınız.
bkz:	: Bakınız
bs	: Baskı
b	: Beyit
c	: Cilt.
çev	: Çeviren.
ed	: Editör.
haz.	: Hazırlayan.
H.z.	: Hazreti
İA	: İslam Ansiklopedisi.
İ.A.A	: İslam Alimleri Ansiklopedisi
İÜEF	: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
MEB	: Millî Eğitim Bakanlığı
MÜİF	: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
MÜSBE	: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
nr	: numara
nşr	: neşreden
ö	: Ölümü
s	: Sayfa
(sav)	: Sallâllahu aleyhi ve sellem
sad.	: Sadeleştiren.
ss	: Sayfalar arası.
sy	: sayı
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
thk.	: Tahkik.
TTK	: Türk Tarih Kurumu
trc	: tercüme eden
trz	: Tarihsiz.
vr	: Varak.
Yay	: Yayınları.
yy	: Yüzyıl

İçindekiler

ÖNSÖZ.....	i
KISALTMALAR.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GÖRSEL LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
TASAVVUF VE SİNEMA.....	6
1.1. TEMEL KAVRAMLAR	6
1.1.1. DİL	6
1.1.2. ANLAM	15
1.1.3. ANLATIM.....	21
1.1.4. SANAT.....	25
1.2. TASAVVUF	29
1.2.1. TASAVVUF VE DİL.....	29
1.2.2. TASAVVUF VE ANLAM.....	42
1.2.3. TASAVVUF VE ANLATIM.....	52
1.2.4. TASAVVUF VE SANAT	58
1.3. SİNEMA	65
1.3.1. SİNEMA VE DİL.....	65
1.3.2. SİNEMA VE ANLAM.....	69
1.3.3. SİNEMA VE ANLATIM	77
1.3.4. SİNEMA VE SANAT	82
1.4. TASAVVUF VE SİNEMANIN BİRLİKTE DEĞERLENDİRİLMESİ.....	87

İKİNCİ BÖLÜM

BAB AZİZ FİLMİ BAĞLAMINDA TASAVVUFUN SİNEMASAL İFADESİ..... 92

2.1.	FİLMİN KÜNYESİ, YÖNETMENİ VE KONUSU	92
2.2.	FİLMİN TASAVVUFİ BAĞLAMDA HİKAYESİ VE ÇÖZÜMLEMESİ..	97
2.3.	FİLMDE GEÇEN TEMEL TASAVVUFİ KODLAR	114
2.3.1.	YOLCULUK	114
2.3.2.	BABA	119
2.3.3.	SEMÂ' VE VECD	126
2.3.4.	PERVANE.....	134
2.3.5.	KADIN	138
2.3.6.	MECZUP	144
SONUÇ		149
KAYNAKÇA		152
ABSTRACT		163

Görsel Listesi

Şekiller

Şekil 1 Piktogramdan çivi yazısına dönüşüm.	10
Şekil 2 Çin alfabesinin değişimi.	10
Şekil 3 Gösterge Şeması	11
Şekil 4Görsel Dilin Biçimsel Öğeleri ve Özellikleri	13
Şekil 5 İkon, Sembol, Belirti	17
Şekil 6 Hikâye Türleri	24
Şekil 7 Hallacın Kullandığı Şekiller	31
Şekil 8 Tür ve Cinslerin Fütuhattı Mekki de Temsili	33
Şekil 9 Farklılaşmanın Şekli.....	34
Şekil 10 Askı Zincir.....	64

Resimler

Resim 1 Açılış Sahnesindeki Hüsn-ü Hat.....	115
Resim 2 Hacı Bektâş-ı Velî İllüstrasyonu	122
Resim 3 İştârın İlahi Gurubundan Su İçmesi.....	132
Resim 4 İştâr ve Baba Aziz'in Mescidde Su İçmeleri	133
Resim 5 Meczup, Hüseyin, Osman ve Pervanelerin Bir Arada Görüldüğü Sahne	134
Resim 6 Hüseyin ve Kadın Silüeti.....	138
Resim 7 Meczup Dervişin Süpürge İle Minareyi Temizlemesi.....	148
Resim 8 Meczup Derviş Mescidden Kum Taşırken	148

Giriş

Tasavvuf düşüncesi ve bunun bir pratiği olan sufi yaşam tarzı, İslam'ın sanatla olan bağını oluşturan temel kavramlardandır. “Allah güzeldir, güzeli sever”¹ hadisince yaşadığı her anı güzelliklerle bezemek ve bu güzellikleri bir ahlak ögesi olarak sindirmek, sufinin temel gayreti olmuştur.

Sufi, yaptığı her hareketin farkındalığını taze tutarak yaşamakta ve aynı zamanda ilahi aşka gark olmuş şekilde manevi aşkı terennüm etmektedir. İki zıt kutbu daima içerisinde camederek tevhidi birliği sağlama gayretindedir. Bu ruh haliyle baktığı her şeyin yaratıcısını, sanatkârını temaşa etmekte ve ibret almaktadır.

Semâ'daki yarattığı yıldızlara süs ifadesini kullanan bir Rabb'in kulu olma şuurlu ve hissiyatı, yıldızlardan yer yüzündeki sivri sineğe kadar hem estetik hem de mânâ derinliğini yakalama gayreti, sufi de her daim canlıdır. Yarattı ve bıraktı anlayışından çok uzak, yaratanın her daim kendisi ile iletişim içinde olduğunu murâkabe eden, ayağını çarptığı taşın hikmetini düşünen sufi, Rabbiyle diyalog içerisinde. Dil kavramı sufi için sadece lafızdan ibaret değildir. Yaratılan her şeye O'nun harfî ve kelimesi olarak bakmaktadır. Kendi içindeki alemin dışarı çıkmış şekli olan dış dünyaya bakarken aslında kendini okumakta ve kendisini görmektedir.

Görmek ve göstermek insanoğlunun yaratılışından beri fitrî bir olgudur. İnsanda bu gayretin en müşahhas ve derûnî şekli sanat olarak ortaya çıkmaktadır. İnsan hissettiklerini dışa vururken aynı zamanda bunu paylaşmakta istemektedir. Mağara resimlerinden günümüze kadar izlenebilen bu çaba, hep diri kalmıştır. İnsanoğlunun araçları değişse bile içindeki Mutlak Yaratıcı'nın izdüşümü tecelli etmektedir. Sanat, insanın sadece iletişim çabası olarak algılanırsa, sık bir alana dönüşmektedir. Anlam

¹ Müslim, İman, 147-149

kavramı çerçevesinde değerlendirilecek olan eser, sanatkâr kadar izleyicinin, dinleyicinin, okuyucunun da iç dünyasına yansımakta ve orada tekrar yorumlanmaktadır. Bu karşılıklı alışveriş zamansal ve mekânsal farklılıklara ve insanlığın ürettiği tüm kavramlara göre tekrar tekrar yorumlanmaktadır.

Sanatın yakın dönem dallarından biri olan sinema da insanlığın kendini izlediği ve izlettiği bir mecra olarak yerini almıştır. Diğer tüm sanatlardan etkilenecek yoğrulan ve teknolojik gelişmelerin de söz sahibi olduğu bu alan, sadece bir sanat değil aynı zamanda bir sektör haline gelmiştir. Bir yazarın kalem ve kağıdıyla kendini ifade edebilecek imkanları sağlaması, sinema için (en azından günümüz için) uzak bir ihtimal gözükmemektedir.

Sanat, etken değil edilgen yapısıyla insanoğlunun elinde şekillenmektedir. Akıl ve hissiyatın bir araya gelebildiği özel anlam üretebilen yapısı, onu uzandığı nesne ya da duyguyu tekrar yorumlanabilir kılmaktadır. Fikirlerin fikir sahiplerince yönlendirildiği ve isimlendirildiği gibi sanat da sanatçıların elinde şekillenmektedir. Sanatçının kişilik ve ruh hali ürettiği eserinde görülmekte ve sezilebilmektedir.

Bu bağlamda sinema ve tasavvuf ilişkisinde incelemeye çalışacağımız konu tasavvufun sinemada işlenmesi ve anlatılmasıdır.

Literatüre baktığımız zaman bu konuda yapılan çalışmaların sayısı oldukça az olduğu görülmektedir. Yüksek lisans düzeyinde yapılan iki çalışma mevcuttur. İlki 2016 yılında Hande Darçın'ın *Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi* başlığı ile Andre Bazin'in sinemadaki gerçeklik kuramı ile tasavvufun gerçeklik algısı üzerinden tasavvuf ve sinemayı ilişkilendirdiği çalışmadır. İkincisi, 2018 yılında Yunus Özmodanlı'nın *Sufi Anlatı Olarak Sinema* başlığı ile sinemadaki zaman-imge kavramıyla tasavvufta an ve an'ın tecrübesine ilişkin daha çok zaman kavramı bağlamında tasavvuf ve sinemayı işlediği çalışmasıdır. Biz ise bu bağlantıyı dil, anlam, anlatı ve sanat bağlamında

irdelemeye çalışacağız. Ayrıca deneme türünde diyebileceğimiz literatürdeki iki eser de sinema ve tasavvuf bağlamında yardımcı olabilecek kaynaklardır. Bu kaynakların ilki 1994 yılında Sadık Yalsızuçanlar'ın *Rüya Sineması* eseridir. Birçok konuya değinilen eserde tasavvuftan çok maneviyat diyebileceğimiz geniş bir yelpazeden konu ele alınmış ve öznel bir dil kullanılmıştır. İkinci eser ise iki kitaptan oluşan Enver Gülşen'in *Hakikatın Sineması* ve *Sinemanın Hakikatı* adlı çalışmasıdır. *Hakikatın Sineması* eserinde daha çok sinema kavramı ve imkanları üzerinde durulmuş; *Sinemanın Hakikatı* eserinde ise aşkın hakikat anlayışının izleri, sinema tarihi içindeki eserler üzerinden okunmaya çalışılmıştır.

Bab'Aziz filmi hakkında da literatürde çalışma sayısı azdır. 2012 yılında Firoozeh Papan-Matın'ın *Nacer Khemir and the Subject of Beauty in Bab'Aziz: The Prince Who Contemplated His Soul* adlı makalesi, Cinema Journal adlı bir sinema dergisinde yayınlanmıştır. Filmin muhtemel siyasi izlerinin de takip edildiği makalede Nâsır Hamîr'in de çalışmalarına yer verilmiştir. Ridade Öztürk'ün *Sufism in Cinema: The Case of Bab'Aziz: The Prince Who Contemplated His Soul*, adlı makalesi, Film-Philosophy dergisinde yayınlanmıştır. Bu makale de ise filmde anlatılan pervane metaforu ile yakîn mertebelerindeki bilginin durumu incelenmiştir. Ayrıca Katalanca dilinde Nâsır Hamîr hakkında Anna Cateura Marquès'in yaptığı bir yüksek lisans tezi de mevcuttur. Tez ağırlıklı olarak Nâsır Hamîr'in hayat hikayesi ve eserlerinin oryantalist sanat anlayışının kıyaslaması hakkındadır.

Bu çalışmanın temel amacı; tasavvuf ve sinemanın teorik boyutta, dil, anlam, anlatım ve sanat kavramları üzerinden ilişkilendirilebilecek teorik zemine ilişkin deneysel bir yapı oluşturmak ve pratik boyutta örnek olabilecek Bab'Aziz filmi doğrultusunda bu ilişkiyi somutlaştırmaya çalışmaktır.

Tezde ele alınan konuların ele alınışında metot olarak nitel metot üzerinden hareket edilerek; kavramsal karşılaştırmalar, içerik ve eser analizi, göstergebilim yöntemlerinden yararlanılmıştır.

İncelememizi yaparken sinemayı tek bir kavram olarak değil, onu oluşturan ve diğer sanat dallarından ayırtıran temel öğeleri üzerinden, konuya eğilmeye çalışacağız.

Birinci bölümde ağırlıklı olarak tasavvuf ve sinema arasında muhtemel teorik bağları incelemeye çalışacağız. Temel Kavramlar bölümünde dil, anlam, anlatım ve bu anlatımın derinliğini belirleyen sanat kavramına değinmeye çalışacağız. Devamında tasavvufun ve sinemanın bu kavramlara bakışını irdeledikten sonra, ikisinin birbirleriyle muhtemel ilişkilerine değineceğiz. İkinci bölümde ise teorik planda tartışmaya çalıştığımız konulara pratikten örneklerle değineceğiz.

Tasavvuf ve sinema konusu işlenirken karşımıza çıkan ilk problematik *dil* konusudur. Tasavvuf 1300 yıllık kadim bir geleneğin birikimine sahipken, sinema 19. yy. teknolojik gelişmeler sonrasında bulunarak 20 yy. başlarında sanatsal bir alan olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Tasavvuf kendini ifade ederken kullandığı dil ile sinemanın kendine has dil kavramları karşılaştırılması gerekmektedir. Kadim bir manzum ve mensur edebiyatın gerek didaktik gerekse sanatsal metinleri sinema dilinde nasıl işlenebileceği önümüze çıkan ilk problematiktir.

İkinci önemli konu bu dile yüklenen anlam sorunsalıdır. Özellikle tasavvufun suret ve mânâ ilişkisi doğrultusunda lafzi ve dil boyutunda kalacak anlam boyutunun perdelyici ve sığ unsurlar barındıracağı görüşü, suretin temel anlatım argümanı olan sinemada mânânın nasıl aktarılacağı problematiği dikkat çekmektedir.

Üçüncü ilişki alanı olarak anlatı kavramına değineceğiz. Burada dil ve anlam boyutundaki yaklaşımlardan daha açık ve net bir bağ gözükmemektedir. Sinema bir hikâye anlatma aracı olması, tasavvufunda hikâye anlatarak bazı konuları açıklaması kuvvetli bir

bağı göstermektedir. Fakat nasıl bir yöntem izlenebileceğine dair bazı hususlara değinmek gerekmektedir.

Dördüncü ilişki düzlemi olarak sanat alanına değinmeye çalışacağız. Sanat kavramının, anlaşılması zor ve mânâ boyutunda farklı kapılar açabilen, insanın duygusal boyutuna seslenebilen bir yapısı vardır. Sinemanın bir sanat dalı olarak değerlendirilmesi ve tasavvufun sanata bakış açısı doğrultusunda konuyu irdelemeye çalışacağız.

İkinci bölümümüzde; ilk bölümde farklı disiplinler olarak değerlendirilebilecek olan tasavvuf ve sinemanın teorik bağlamda ilişkilerine somut bir örnek olarak Bab'Aziz filmini ve muhteviyatındaki tasavvufi kavramların sinemada temsilini işleyeceğiz. Tunus'lu yönetmen Nâsır Hamîr'in, 2005 yapımı olan İngilizce tam ismi *Bab'Aziz: The Prince That Contemplated His Soul*. Türkçe ise *Bab'Aziz: Ruhunu Tefekkür Eden Prens* olan filmi Toplamda 18 ülkede vizyona girmiş ve birçok dalda festivallerden ödül almıştır. Yönetmenin film hakkındaki verdiği demeç ve röportajlarında belirttiği gibi filmin konusu tasavvufi öğeler içermektedir. Film içerisinde değinilen tasavvufi unsurlar baz alınarak değerlendirilebilecek ikinci bölümde, işlenen konunun çerçevesini filmdeki tasavvufi kodlar belirlemektedir. Filmde geçen hikâye içerisindeki tasavvufi unsurlar tez içerisinde çözümlenmeye çalışılacaktır. Ayrıca üzerinde durulması gereken temel kodlar yolculuk, baba, semâ' ve vecd, pervane, kadın ve meczup başlıklarıyla daha derinlemesine çözülmeye çalışılacaktır.

Birinci Bölüm

Tasavvuf ve Sinema

1.1. Temel Kavramlar

1.1.1. Dil

Bir araştırma alanı olarak, “dil fenomeni” yine kendisiyle incelenebilen herhalde yegâne olgudur. Dil, düşünme yetimizin ve benzeri zihni faaliyetlerimizin bilinç düzeyinde değerlendirilebilir bir zemin oluşturmasını ve paylaşılabılır bir veri olarak aktarımını mümkün kılmaktadır. Dilin kapsamı ve mahiyeti konusundaki günümüz çalışmalarında iki temel bilim dalı öne çıkmaktadır; dilbilim ve göstergebilim. İki bilim arasındaki temel fark, dilbilimin sadece dilsel göstergelerle ilgilenmesi; göstergebilimin ise dil dışında kalan gösterge dizgelerini de araştırma konusu yapmasıdır.²

Dilbilim en basit tanımıyla, insanın dil yetisini ele alan bilimsel incelemedir.³ Dil, insanlığın ilk zamanlarından bu zamana konuşulan, tartışılan ve üzerinde durulan bir konusu olmuştur. Eski çağlardan günümüze dil daha çok felsefenin ve yazınsal faaliyetlerin kapsamı içerisinde değerlendirilmiştir. Dilin, çağdaş anlamda, hususi olarak bilimin bir konusu olması 19.yy’a tekabül etmektedir.⁴ Dilbilimin kurucularından İsveçli Saussure’e göre dil yetisi; toplumsal dizge olarak dil ile bireysel edim olarak sözün bütünü ya da iletişim dilbilimi açısından, kod ile dilsel bildirimlerin bütünü olarak tanımlanmaktadır.⁵ Kısa sürede dil kavramının kompleks ve geniş bir alanı içermesinden dolayı dili, farklı şekillerde inceleyen dilbilim dalları oluşmuştur. Toplumun dile, bireyin

² Özen Yaylagül, *Göstergebilim ve Dilbilim*, Ankara: Hece Yayınları, 2015, s. 7.

³ Andre Martinet, *İşlevsel Genel Dilbilim*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 1998, s. 13.

⁴ Ahmet Kocaman, Sumru Özsoy, Kamile İmer, *Dilbilim Sözlüğü*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011, s. 92.

⁵ Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü Kavramlar-Yöntemler-Kuramcılar-Okullar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 68.

söze etkisine işaret eden Saussure, bu bağlantının açılımında siyasal vb. diğer toplumsal kurumlardan ayrıldığı savını savunmak için, dil konusunda yeni olgulara başvurmak gerektiğini belirtir. Bu ayrımın belirginleşmesi için izlediği yolda teşekkül ettirdiği yeni kavram ve hatta kişisel deyişiyle *bilim*, göstergebilim olarak karşımıza çıkar.⁶

...göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim.⁷

Saussure'nin çağdaşı olan, pragmatizmin kurucusu, Amerikalı filozof Ch. S. Peirce'de, Saussure'den bağımsız olarak, mantık bilimi içerisinde göstergeler üzerine çalışırken, *semiotics* adı altında bir kuram tasarlıyordu. Peirce 1897 tarihli “Göstergebilimsel Olarak Mantık: İşaretler Teorisi” başlıklı makalesinde;

Öyle inanıyorum ki, mantık yalnızca genel anlamında, göstergebilim yerine kullanılan bir başka sözcüktür.

...Kimi göstergelerin niteliklerini elden geldiğince gözlemleriz. Edindiğimiz yararlı gözlemlerden yola çıkarak da, büyük ölçüde gerekli yargılara varırız. Bunu yaparken izlediğimiz yol tam olarak soyutlama denilmese de, vardığımız yargılar, bilimsel zekanın kullandığı göstergelerin hangi niteliklerde olabileceğine ilişkindir.⁸

Peirce belirttiği üzere, mantık ilminin kullandığı semboller üzerinden kuramsal bir çıkarım yapmıştır.

⁶ Ferdinand De Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2001, s. 46.

⁷ a.yer.

⁸ Charles S. Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, ed. Justus Buchler, New York, NY: Dover, 1955, s. 98.

Saussure Avrupa Okulu'nun, Peirce Amerikan Okulu'nun öncüleridir. Amerikan okulu mantıktan hareketle, Avrupa Okulu ise yapısalcı dilbilimden hareketle göstergebilime yön vermişlerdir.⁹

Temel olarak göstergebilim kelimesi; Almanca *semiotik* , *semiotique*, Fransızca *semiologie*, İngilizce *semiotics*, olarak kaynağını eski Yunancada *semeion* kelimesinden türeme *semeitikos* sözcüğünden alır. *Semeion*, eski Yunancada gösterge, işaret anlamına gelmektedir.¹⁰

Saussure'ün göstergebilim için kavramsal yol haritasını çıkarmak amacıyla ilk verdiği çabalara cevap gecikmeli olmuştur. Yaklaşık yarım asır sonra bu çabaya karşılık gelen en önemli açılım Roland Barthes'ın 1964'te, *Elements de Semiologie* (Göstergebilim İlkeleri) başlıklı incelemesidir.

“Göstergebilim henüz kurulmuş değil. Göstergebilimin geniş kapsamından ötürü, bu inceleme yönteminin hiçbir elkitabı bulunmaması doğal. Bir de şu var: tüm gösterge dizgelerinin bilim niteliği taşıyacak, ancak bütün bu dizgeler görgül yoldan belirlenip oluşturulduğunda öğretici yapıtlara konu olabilecek. Ne var ki, bu çalışmayı adım adım ileri götürebilmek için, belli bir bilgi birikimi de zorunludur.”¹¹

Charles Morris, göstergebilim'i; 'işaretlerin/göstergelerin bilimi olarak özetlese de göstergebilimin bir bilim olduğu konusunda görüş birliği yoktur. Bunun sebebi; göstergebilim üzerinde uzlaşılan kuram, model ve deneysel yöntemlerin olmamasıdır.¹²

Dilbilim, günümüzde Saussure'ün ilk belirlediği bilimsel hüviyetinin sınırlarını aşmış ve disiplinler arası bir nitelik kazanmıştır. Örneğin ruh dilbilim (psycholinguistics),

⁹ Alev Parsa, Seda Olgundeniz, “İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme”, *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı*, ed. Ahmet Güneş, Konya: Literatürk Academia, 2014, ss. 89-110.

¹⁰ Pierre Guiraud, *Göstergebilim*, çev. Mehmet Yalçın, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2016, s. 18.

¹¹ Roland Barthes, *Göstergebilim İlkeleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1979, s. 25.

¹² Yaylagül, *Göstergebilim ve Dilbilim*. s.17

toplum dilbilim (sociolinguistics), bilişsel dilbilim (cognitive linguistics), uygulamalı dilbilim (applied linguistics), beyin dilbilim (neurolinguistics) ve bilgisayar dilbilim (computational linguistics) gibi birçok yan dallar gelişmiştir.¹³

Ayrıca zamanla dil konusunda da yeni tanımlar ve kavramlar gelişmekte; yapay biçimde oluşturulan kavramsal dizgelere¹⁴ de dil denilmekte, konuşma ve yazmanın belli bir kesiti de ayrı bir dil¹⁵ olarak adlandırılmaktadır.¹⁶ Nihayetinde; dilbilimin sonrasında, göstergebilimin doğuşundaki temel hareket noktası Türkçe Arapça, İngilizce gibi doğal dillerin, insanların birbirleriyle anlaşma, fikir aktarımı, iletişim, sanat gibi birçok konudaki edimini kuşatamamasıdır. Tezimizin ana teması olan sinema bu konuda önemli bir örnektir. Bazı sinema filmleri, hiçbir şekilde konuşma, yazı gibi doğal dil unsurları kullanmaksızın, izleyicisine birçok aktarımda bulunabilmektedir.¹⁷

Tarihin başlangıç noktası olarak ifade edilen yazının bulunuşu, göstergelerle dil arasındaki münasebetin en önemli tezahürüdür. İlk kullanılan semboller çoğu zaman yaşamın içerisindeki temel ihtiyaçların ifadesi olmuştur. Yemek, avlanmak gibi ihtiyaçlar bire bir taklit edilerek, duvarlara aktarılmış ve mağara resimleri oluşmuştur. Zamanla ekonomi ve benzeri içtimai ilişkilerin yazılma ihtiyacıyla bilgiler taşlara sonrasında kil tabletlere aktarılmıştır.

¹³ Kocaman, Özsoy, İmer, *Dilbilim Sözlüğü*, s. 93.

¹⁴ Örneğin; mantık dili, bilgisayar dilleri vb.

¹⁵ Örneğin; bilim dili, yazın dili, sinema dili vb

¹⁶ Kocaman, Özsoy, İmer, *Dilbilim Sözlüğü*, s. 86.

¹⁷ Salvador Dalinin senaryosunu yazdığı ve Louis Bunuelin yönetmenliğini yaptığı siyah beyaz sinema bağlamında önemli ve görsel anlatım açısından öncül bir yapıt olan Türkçesi “Endülüs Köpeği” adlı filmin jenerik kısmı haricinde içerisinde diyalog ve konuşma yoktur. *Un chien andalou*, <http://www.imdb.com/title/tt0020530/>.

Kuş				
Balık				
Maymun				
Ok				
Güneş				
Buğday				
Tarla				
Saban				
Bumerang				
Ayak				

Şekil 1 Piktogramdan çivi yazısına dönüşüm.

	oracle bone jiaguwen	greater seal dazhuan	lesser seal xiaozhuan	clerkly script lishu	standard script kaishu	running script xingshu	cursive script caoshu	modern simplified jiantizi
rén (*nin) human								
nǚ (*nraʔ) woman								
ěr (*naʔ) ear								
mǎ (*mraʔ) horse								
yú (*ŋa) fish								
shān (*srān) mountain								
rì (*nit) sun								
yuè (*ŋwat) moon								
yǔ (*waʔ) rain								
yún (*wan) cloud								

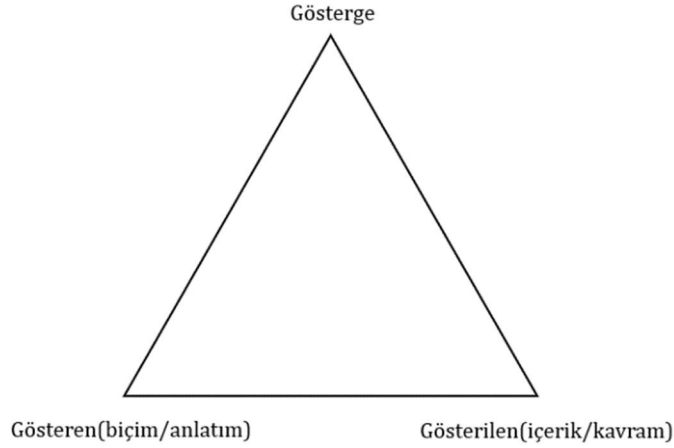
Şekil 2 Çin alfabesinin değişimi.

Şekil 1 deki¹⁸ görselde görüldüğü gibi yazının icadı ile birlikte Sümerlerde kelimeleri ilk karşılığı dünyadaki şekilsel suretine benzerken, zamanla biçim değiştirerek sesi imgeleyen sembollere dönüşmektedir. Görsel tabanlı bağıntıdan ses tabanlı bağıntıya geçilmiştir. Şekil 2 de¹⁹ benzer değişim Çin alfabesi için de gözlemlenmektedir.

Bu gelişim insanlık tarihi için çok önemli bir vakadır. Somut görsellerden, soyut görsellere geçiş sayesinde insanlık birikimini tarihi olarak aktarabilmeyi gerçekleştirmeye başlamıştır. Tarihi çağların başlangıcı olarak yazının kabul edilmesi bunun önemli bir göstergesidir. Gösterilenin şekilsel taklidi olan çizilen resimlere bakıldığı zaman, ne anlattığı anlaşılabilmektedir. Lakin sese dayalı işaretlerin kullanılması ile gösterilen ile gösteren arasında ilişki artık gözle görülmemektedir. Gösterilenin tamamen farklı bir boyut ve işaretlerle soyutlanarak ifade edilmesi başka hiçbir canlıda gözükmemektedir. Bu konuya değinmemizin sebebi ilerleyen konularda da değinmeye çalışacağımız *soyutlama* kavramıdır.

¹⁸ Joseph Naveh, *Early History of the Alphabet: An Introduction to West Semitic Epigraphy and Palaeography*, Jerusalem : Leiden: Magnes Press, Hebrew University ; E.J. Brill, 1982, s. 12.

¹⁹ “Ancient Scripts: Chinese”, (05.10.2019), <http://www.ancientscripts.com/chinese.html>.



Şekil 3 Gösterge Şeması

Günümüze geldiğimizde şekille formülüze edilmiş, temel gösterge şemasına baktığımızda (Şekil 3)²⁰, gösterilenin (kavramı/içerik), gösteren ve gösterge ile olan ilişkisi gözükmemektedir. Gösterilen, çoğu zaman gerçek dünyadaki nesnelerin birebir kopyası değildir, dünya hakkındaki duyularımızın, algılarımızın bir soyutlamasıdır.²¹ Bu sebeple gösterge kavramının anlaşılmasındaki belirsizlik kaynağı daha çok gösterilendir.

Bu soyutlama yetisi insanda sanatsal faaliyet, felsefe ve benzeri zihinsel ve ruhsal yeteneklerini kullanabilmeyi ve başkalarına aktarabilmeyi sağlamaktadır.

Tezimizin hacmini ve konusunu aşmamak için, doğal dillerin konusundan çok, geniş bir yapı olarak göstergelerin ve görsel dilin tasavvuf ve sinema için açılımlarına daha fazla yer vermeye çalışacağız.

İlk önce görsel dilin anlam üretebilmesi için, yazınsal aktarımın temel işaretleri olan alfabeye, harf ve kelimeleri oluşturan yapıya ve ilişkilerine benzer bir yapının varlığını ve ilişkilerini göstermeye çalışacağız.

²⁰ Fatma Erkman, *Göstergebilme Giriş*, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987, s. 44.

²¹ a.g.e., s. 45.

1983 yılında Jacques Bertin, görsel dilin iki boyutlu düzleminde temel değişkenlerini en basit haliyle şöyle sıralamıştır; boyut, ton, doku, renk, yön, şekil.²² Günümüze geldiğimizde, “*Görsel Dil: 21.yy. için Küresel İletişim*” başlıklı Horn’un kitabında bu ilişki daha net ve ayrıntılı bir şekile görülebilmektedir (Şekil 4)²³.

Şekilde, ilk aşamada anlamı taşıyacak görsel öğeler olarak kelime, şekil ve imaj olarak üç ana elemanı ve alt elemanlarını görmekteyiz. Ögenin Özellikleri başlıklı ikinci kısımda ise ilk belirtmiş olduğu elemanların kullanım biçimlerini zenginleştirerek, bazı biçimsel yorumlarla, anlam derinliği kazandığını görüyoruz. Her bir ögenin başka bir öge ile ilişkilendirilerek bir kompozisyonda kullanıldığını düşündüğümüzde sınırsız bir anlam kombinasyonu elde edebiliriz. Bu değişkenlerin görsel içerisindeki konumlandırması şekli, boyutu, değerleri ve birbirleriyle olan ilişkileri bakan kişiye farklı farklı anlamlar ifade edebilir.

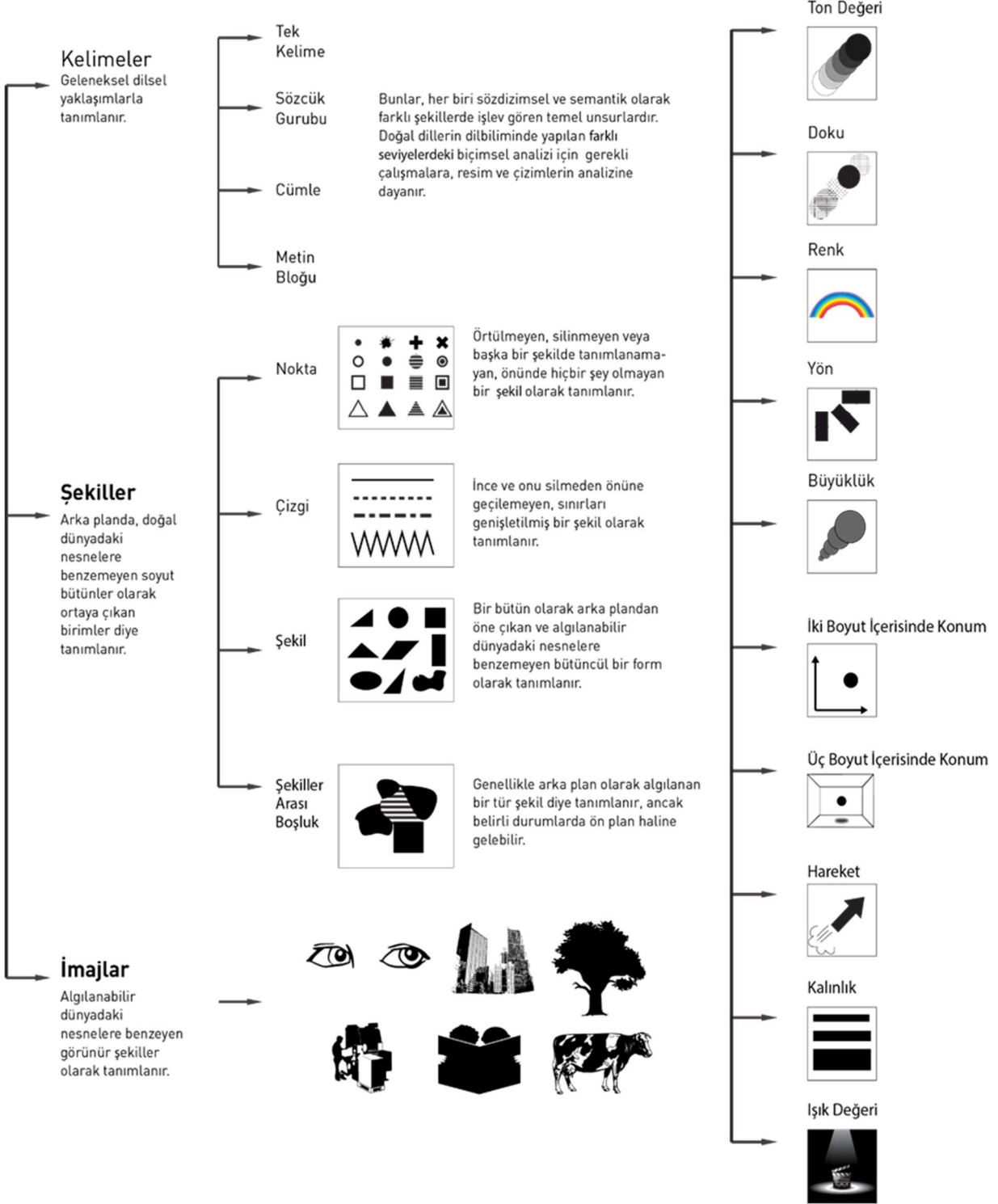
Bu yapının ya da medyanın varlığı, anlamı taşıyan dil ile ifade edilebilir. Bu varsayımdan hareketle gördüğümüz ve bize gösterilen görseller, resimler, çizimler, tablolar ve benzeri olgular okunabilir birer işaret ve göstergelerdir. Görsel dilin göstergelerle ilişkilendirilerek anlamlandırılmasını, anlam bölümümüzde daha ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğiz.

²² Jacques Bertin, William J. Berg, *Semiology of Graphics: Diagrams, Networks, Maps*, 1st ed Redlands, Calif: ESRI Press : Distributed by Ingram Publisher Services, 2010, s. 42.

²³ Robert E. Horn, *Visual Language: Global Communication for the 21st Century*, Bainbridge Island, Wash: MacroVU, Inc, 1998, s. ss. 71-72.

Görsel Dilin Biçimsel Temel Öğeleri

Öğenin Özellikleri



Şekil 4 Görsel Dilin Biçimsel Öğeleri ve Özellikleri

Fernande Saint-Martin “Görsel Dil Semiyolojisi” (Sémiologie du Langage Visuel) adlı eserinde, görsel dilin teorik ve pragmatik ilgi bağlamında sözlü ifadeyle ilişkilendirilerek incelendiğini, lakin dilselin, görsel temsil durumu hala müphem olduğu için görsel göstergebilimin kendini tamamen yeni bir bilimsel disiplin olarak sunması gerektiğini vurgular.²⁴ Görsel dilin kendini tanımlaması ve bir bilim olarak ayrılabilmesi için gerekli yapısal ilişkilerin ve kavramların tam olarak açıklanmadığına dikkat çekerek yorumlamada çıkacak sorunlara değinen Saint-Martin, sanatsal faaliyetlerin, zamansal ve coğrafi alanın genişliğine işaret ederek bu çabanın zorluğuna işaret etmektedir.²⁵ Bu bağlamda görsel dil ifadesinin hala olgunlaşma aşamasında olduğunu görebiliyoruz. Günümüz dünyasındaki görsel iletişimin çok ciddi bir boyut aldığını düşündüğümüzde gerek günümüz görsel öğelerini, gerekse eski zamanlardan günümüze gelen yapıtları yorumlarken birçok unsuru göz önünde bulundurmamız gerektiğini varsayabiliriz. Geldiğimiz noktada görsel içeren sanatsal objeleri yorumlarken temel yaklaşım ve argümanın göstergebilim olduğunu söyleyebiliriz. Bu gerekçelerle bizde tezimizde tasavvuf ve sinema bağlamında ilişkilendireceğimiz görsel aktarımlarda göstergebilimin bazı unsurlarından ve kavramlarından faydalanacağız.

²⁴ Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Québec: Presses de l’Université du Québec, 1987, s. 1.

²⁵ a.g.e., s. 2.

1.1.2. Anlam

İnsanoğlunun varoluşuyla başlayan bir kavram, anlam. Çocuklukla başlayan, soyut kavramların gelişmesiyle, etrafına, kendine, aslında her şeye bir mânâ verme gayreti. Her çaba ve gayretin başlarken ya da nihayete ererken cevabını bulduğu, belki de yeni soru işaretlerine sebebiyet verdiği anlam muamması. “Hayatın anlamı nedir?” gibi çok genel bir sorunun cevaptan çok yeni sorulara kapı araladığı şüphesiz. Bilimsel bir gayretle bu kavramı sınırlamak oldukça güç. Anlam; felsefeden, sanata, psikolojiden teolojiye ve daha birçok bilim dalı içerisinde, her bir kavram ve terimin yada olgunun yolunun kesiştiği kavram.

Teo Grünberg *Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde Sokrat’tan bu yana felsefenin temel gayesinin kavramların anlamlarını ortaya çıkartma çabası olduğunu belirterek, anlam kavramının genişliğine vurgu yapmaktadır. Grünberg anlam kavramının varoluş ve bilgiyle ilişkisini şöyle problematize etmektedir:

...problemimiz şu biçimi almaktadır: “Bir terim veya önermenin anlamı ne demektir?” Ancak bu soruya olumlu bir çözüm bulunduktan sonra kavram ve yargıların öz ve varoluşları hakkında da. bilgi edinmemiz mümkün olabilecektir.²⁶

Tezimizin dil başlığında değinmeye çalıştığımız gibi, günlük hayatta kullandığımız doğal dillerin haricinde de tam olarak farkında olmadığımız diller mevcuttur. Biçimsel olarak ele aldığımız görsel dil olgusunun bize sunduğu, kavramların işaretlerin ve benzeri iletilerin, anlam bağlamında incelenmesi kaçınılmazdır. Dilin mevcudiyeti anlama işaret etmektedir. Bu mânâda, daha önce de kısaca giriş yaptığımız, yakın dönemde şekillenmeye başlayan iki temel bilimsel yaklaşıma değinmemiz gerekmektedir; anlambilim ve göstergebilim. Esasında bu iki yaklaşımın sınırları tam

²⁶ Teo Grünberg, *Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1970, s. 3.

olarak birbirlerinden ayrılmamıştır. Yeni olgunlaşmakta olan bu yaklaşımlar birbirlerine sıklıkla referans vermekte ve iç içe değerlendirilebilmektedir. Göstergebilim, anlambilim, dilbilim, anlatıbilim ve sayısını arttırabileceğimiz bu yaklaşımlar daha kadim olan felsefe, psikoloji ve sosyolojinin de alanına girmektedir. Hatta tıptaki hastalık belirtileri göstergebilimde bir *belirti(index)*, matematiğin kullandığı işaretler yine göstergebilim açısından *sembol(symbol)* değerine işaret etmektedir. Göstergebilimin, disiplinler arası bir hüviyet kazanmasına neden olan bu yaklaşımların en temelinde anlam kavramı yatmaktadır.

Göstergebilim için dil ve unsurları bir gösterendir. Bu yaklaşımın temel çabası gösterenlerin gösterdiklerini yani gösterileni, anlama, anlamlandırma ve yorumlama gayretidir.

Anlamanın düzenlenişi ve göstergesine eklenme biçimi yani “içeriğin biçimi” göstergebilimsel çözümlemenin inceleme konusuna girmektedir.²⁷ Bu bağlamda anlamı meydana getiren düzlem, elemanlar, ilişkiler, biçim gibi verilerin tanımlanması olgunun incelenmesi ve değerlendirilmesi için gerekli unsurlardır.

Göstergeyi tanımlarken en basit anlamıyla, kendisi dışında bir şeyi temsil eden ve ve temsil ettiği şeyin yerini alabilecek özellikte olan her çeşit form, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanmaktadır.²⁸ Bu bağlamda gösterge, gösterilen değildir. Örneğin “k” “e” “d” “i” harf sembolleri bir araya gelerek yeni bir sembol olan “kedi” kelimesini oluşturmaktadır. Bu kelime anlam olarak kediye işaret etmektedir ama kedinin kendisi değildir. Yani “kedi” kelimesi gösteren, gösterilen ise kedinin kendisidir. Bu kelime hayatımızda müşahade ettiğimiz kedinin bir nevi anlam taşıyıcısıdır.

²⁷ Sedat Demir, *Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Fakültesi Gazetecilik Anabilim Dalı, 2009.

²⁸ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin abc'si*, İstanbul: Say Yayınları, 2009, s. 11.

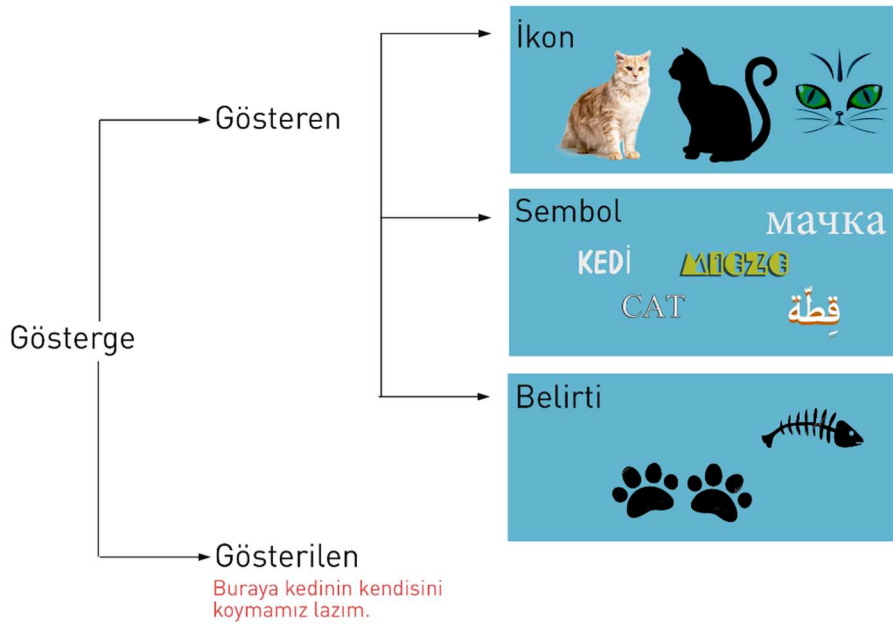
Peirce, göstergebilimi izah ettiği makalesinde göstergeyi üç sınıfa ayırır; görüntüsel gösterge (icon), belirti (index), sembol (symbol) ²⁹:

Görüntüsel gösterge (icon): gösterenin gösterilenle başka bir anlam katmanına ihtiyaç duyulmaksızın ilişkilendirilebilen tipidir. İşitsel olarak birebir gösterilenle bağlantı sağlayan göstergeler de bu sınıflandırmanın içindedir. Fotoğraf, resim, silüet, çizim, ses efektleri vb.

Sembol (symbol): gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin nedensiz olduğu, açık olarak görülemeyen, herhangi bir bilgi, aracı katman olmaksızın bağlantısı kurulamayan göstergelerdir. İlişkiyi kurabilmek için öğrenilmişlik gerekmektedir. Doğal diller ve buna ek olarak özel diller, sayılar, alfabe, noktalama işaretleri, trafik ışıkları, devletlerin bayrakları vb. bu tip göstergelere örnek verilebilir.

Belirti (index): gösteren nedensel olarak gösterilene bağlıdır. Ateşi gösteren duman, yağmur habercisi gök gürültüsü, sese işaret eden yankılar, güle işaret eden koku, baklavanın tadı vb. gibi çağrışım yapan bağlantılar mevcuttur.

Bu ayrımı özetleyerek ve kolaylaştırarak görsel bir dille ifade edersek aşağıdaki şekil bize yardımcı olabilir (Şekil 5).



Şekil 5 İkon, Sembol, Belirti

²⁹ Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, s. 104.

Roland Barthes *Göstergebilimin İlkeleri* kitabında göstergeyi tanımlarken; geçmiş zamandaki bu kavrama en yakın; *belirtke, belirti, görüntü, simge, yerine* terimlerini kullanan; Hegel, Peirce, Jung, Wallon üzerinden tanımlar. Vardığı temel sonuç özde iki şey arasındaki bağlantıyı belirttiğidir.³⁰

gösterge, bir gösterenle bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur.³¹

Bu bağlamda tasavvuf ve anlam başlığı adı altında daha ayrıntılı değineceğimiz Hz. Mevlânâ'nın Ceviz metaforu ile izzah ettiği³² suret-mânâ ilişkisinde; cevizin sesi gösterge, içi ise gösterilen olarak değerlendirilebilir.

Gösterenle gösterilen arasındaki ilişki konusunda farklı görüşlerde mevcuttur. Bunlar arasında en bilinen yapı sökümleri kurucusu olan Deridda'nın yorumuyla gösteren ve gösterilen düğüm gibidir ve bu bağın çözülmesi zordur.³³ Fakat statükocu ve yapısal bir bağın, zıtlıklara sebebiyet vermesinden dolayı bu bağ aynı zamanda Deridda'ya göre çözülmesi gerekmektedir. Deridda yazınsal bağlamda; yapı sökümleri (deconstruction), gramatoloji (grammatology), aşkın gösterilen (transcendental signified) gibi kendi geliştirdiği kavramlarla batı düşünce sisteminin merkezîyetçi, sistemleştirici yapısına önemli bir eleştiri getirmeye çalışmıştır.³⁴

Dil ve göstergebilim bağlamında zamanla farklılaşmaya başlayan düşünceler arasında, anlambilim kavramı da belirginleşmeye başlamıştır. 19.yy. da sözcüklerin süreç içerisindeki anlamlarını takip eden bir yapıdan çok daha girift bir yapıya dönüşmüştür.

³⁰ Barthes, *Göstergebilim İlkeleri*, s. 26.

³¹ a.g.e., s. 31.

³² Mevlâna Celâleddin Rumî, *Fihî Ma Fih*, çev. Ahmed Avni Konuk, 11. bs., İstanbul: İz Yayıncılık, 2018, s. 77.

³³ Jacques Derrida, *Göstergebilim ve Gramatoloji*, çev. Tülin Akşin, İstanbul: Afa Yayınları, 1994, s. 34.

³⁴ Esra Başak Aydınalp, "Jacques Derrida'da Yazı ve Anlam Oyunu", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 38 (2017), ss. 151-160, doi:10.21497/sefad.376980.

Anlam kelimesinin hayatımızda birçok alanda kullanılmasına işaret eden Charles W. Morris; basit analiz seviyesinde yararlı olan *anlam* (meaning) kavramının, bilimsel analiz için gerekli hassasiyete sahip olmadığı gerekçesiyle göstergebilimin temel terimleri arasında yer almadığını ileri sürmektedir.³⁵ Buna karşın hususi olarak anlambilim (semantics) kavramını gösterge ve belirttiği şey arasındaki ilişkiyi anlamlandırmak için kullanılmaktadır.³⁶

Fransız dilbilimci Bernard Pottier 1992’de yayınladığı *Sémantique Générale* (Genel Anlambilimi) eserinde; anlambilimi, dilbilim bağlamında *göndergesel*, *yapısal*, *söylemsel*, *edimsel* anlambilim olarak dörde ayırdıktan sonra üç anlam bilimsel etkinlikten ve/veya sistemden söz ederek, bunları bağımsız anlambilimler başlığı altında toplamaktadır: *metin göstergebilimi* (şiirler, öyküler, romanlar gibi az çok geniş dilsel gerçekleştirmeleri inceleme alanı içine alır); *paralel gösterge sistemleri* (dil sistemiyle paralel olarak kullanılmış gösterge sistemleri: sözelimi, çizim, resim, fotoğraf, film müziği, vb.); *dildışı anlambilimsel sistemler* (evrensel olarak benimsenen anlam iletilici matematiksel yapılar, simgesel mantık formülleri, vb.).³⁷

Göndergesel anlambilim; doğal dillerin, gerçek olsun hayali olsun içinde yaşanan dünyadaki şeylere göndermelerini ve kavramlaştırma olgusunu incelemektedir. Örneğin masa sözcüğünün göndergesi “masa” nesnesidir.

Yapısal anlambilim; belirgin bir doğal dilde o dil sistemi içerisindeki yapıyı göz önünde bulundurarak göstergelerin gösterdikleriyle ilişkisini incelemektedir. Örneğin rengin anlamını diğer renkle ilişkili tanımlardan hareketle belirler.

³⁵ Charles Morris, *Signs, language and behavior*, New York: George Braziller Inc, 1946, s. 19.

³⁶ a.g.e., s. 249.

³⁷ Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü Kavramlar-Yöntemler-Kuramcılar-Okullar*, s. 9.

Söylemsel anlambilim; söylem ve dil arasındaki ilişkiyi, geçişleri takip ederek; önerme ve tümce sistemlerinden hareketle, bütünün (metnin) anlamına ulaşmaya çalışır. Örneğin renk kavramını, içinde bulunduğu metnin bütününden hareketle incelemektedir.

Edimsel anlambilim; metnin içeriğini ve biçimini belirleyen dili kullanan kişi referans alınarak yapılan incelemedir. Yani göstergeyi kullanan kişiyle ilişkilendirilmektedir.

Şimdiye kadar saydığımız *göndergesel, yapısal, söylemsel, edimsel* anlambilim türleri dilbilim ile direk ilişkilidir. Bu tanımlama ve sınıfların, dilbilimciler, anlambilimciler, felsefeciler ve benzeri birçok anlam kavramıyla ilgilenen bilim dallarıyla birlikte çeşitlendiğini ve zenginleştiğini düşündüğümüzde bazı problemleri de beraberinde getirdiğini belirtmek gerekmektedir.³⁸

Dilbilim haricinde ve dilden bağımsız göstergeler olduğunu düşündüğümüzde anlam kavramının açıklanması için dilbilimsel yaklaşım yeterli olmadığı gözükmektedir. Pottierinde belirttiği gibi *dildışı anlambilimsel sistemler* olarak kavramlaştırdığı, gösterge kullanım alanları da vardır. İnsanoğlunu ürettiği doğal dillerin yanı sıra; inançlar, töre ve gelenekler, davranış tutumları, duygular, edebiyat, moda, mimarlık, TV, sinema, plastik sanatlar, göstergeleri barındıran sistemlerden bazılarıdır. Göstergebilimin amacı; bu anlamlı dizgeleri okuyarak, yorumlayarak ve çözümleyerek yeniden yapılandırmaktır. Göstergebilim insanın yaşadığı dünyayı anlamasını temin edecek bir model geliştirme gayretidir.³⁹

Barthes Anlamın Mutfağı adlı yazısında günümüz dünyası için göstergenin ne mânâya geldiğine ve bu sürecin karmaşıklığına ve zorluğuna şöyle dikkat çekmektedir:

“...Bir giysi, bir otomobil, hazırlanmış bir yemek, bir el-kol-baş hareketi, bir film, bir müzik, bir reklam görüntüsü, bir döşeme takımı, bir gazete

³⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Kocaman, “Anlambilim Sorunları”, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, c. 3 (1992), ss. 87-92.

³⁹ Parsa, Olgundeniz, “İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme”, s. 90.

başlığı: İşte görünüşte birbirinden oldukça farklı nesneler. Ortak yanları ne olabilir bunların? En azından şu olabilir: Hepsi birer göstergedir.

... Dünya göstergelerle doludur, ama bu göstergelerin hepsi alfabenin harfleriyle, ulaşım kodundaki işaret levhalarıyla ya da askeri üniformalarla aynı yalınlık içinde olamaz. Sonsuz kez daha girift, daha karmaşık olanları vardır ...

...bir anlam hiçbir zaman tek başına ele alınıp çözümlenemez.

...Eğer göstergebilimin çabaları aralıksız olarak büyüyorsa, bu, gerçekte, dünyadaki anlamlaşmanın önemini ve yayılımını daha iyi fark ediyoruz demektir. Anlamlaşma artık modern dünyanın düşünme biçimi durumuna gelmektedir.”⁴⁰

Buraya kadar genel mânâda anlam kavramının bilimsel çerçevesine değindikten sonra, anlam kavramı içindeki yan anlam, metafor ve benzeri kavramları yeri geldikçe değineceğiz.

1.1.3. Anlatım

Anlatımı kısaca kişinin iletmek istediklerini, belli bir dilin kuralları içinde dışa vurması olarak tanımlayabiliriz.⁴¹ Kişi bir anlatım faaliyetine başladığında, anlatmak istediği unsurun amacına ve muhteviyatına göre bir biçim belirlemektedir. Belirlenen biçim anlatımın yapısını, işleniş şeklini ve tarzını da şekillendirmektedir.

Temel olarak dört anlatım biçimi vardır:⁴²

- Açıklayıcı
- Hikâye edici
- Kanıtlayıcı
- Tasvir edici

⁴⁰ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Sema Rifat, Mehmet Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, ss. 153-55.

⁴¹ Oya Adalı, *Anlamak ve Anlatmak*, 5. bs., İstanbul: Pan Yayıncılık, 2016, s. 93.

⁴² Reyhan Özşarı, *Kompozisyon ve Anlatım Biçimleri*, Balıkesir: Altınpost Yayınları, 2012, s. 81.

Tezimizde bu anlatım biçimlerinden hikâye edici ya da öyküleyici olarak tanımlanan anlatım biçimi üzerinde duracağız.⁴³

Sinemanın varoluşsal mânâda bağı olduğu, tasavvuf metinlerinde de sıkça başvurulmuş anlatım biçimi, hikâye ve öyküleyici anlatım biçimi, temelinde bir olay kavramına dayanmaktadır. Olay, kişi, kişiler ya da kişiselleştirilen canlı cansız varlıkların arasında, bir uzam ve zaman ögesi içerisinde gelişir. Olaylar, süreç içerisinde belirli bir işleniş sırasına ve ilişkiler ağıyla gerilim oluşturularak kişinin merakını uyandıran bir yapıya sahiptir.⁴⁴

Kaynağını Platon ve Aristo'ya kadar takip edebileceğimiz *anlatı*, yakın zamanlarda *anlatıbilim (narratology)* adı altında popüler ve kapsamlı bir disiplin hâline gelmeye başlamıştır. Kavram, 1969 yılından itibaren Bulgar asıllı Fransız Tzvetan Todorov'un önerisiyle kullanılmaya başlanmıştır.⁴⁵ Anlatıbilim, anlatının ve 20. yy. ortalarından itibaren bilimin inceleme konusu olabilmiş, ağırlıklı olarak dilbilim, göstergebilim gibi farklı disiplinlerin katkılarıyla değerlendirilmiştir.

Manfred Jahn "Narratology: A Guide to the Theory of Narrative" adlı eserinde Anlatıbilimciyi şöyle tanımlamaktadır:

Bir yapıyı incelemek ya da "yapısal bir betimleme" ortaya koymak için, anlatı olgusunun bileşenlerini parçalarına ayırır ve daha sonra işlevleri (functions) ve ilişkileri/bağıntıları belirlemeye çalışır.⁴⁶

⁴³ Hikâye, öykü ve anlatı kavramları hem teorik bazda hem de genel dil kullanımı için birbirinin yerine kullanılmaktadır. Anlatım türü olarak ayrıca belirttiğimiz *hikâye* İngilizce *narrative* olarak geçmektedir. Anlatıbilim kavramıda bundan türemiş *narratology* terimiyle ifade edilmektedir. Türkçede ise anlatım dediğimiz zaman sadece hikâye ya da öykü kavramıyla sınırlandıramayız. Şemseddin Saminin Kamus-ı Türkî sözlüğünde anlatım tarifinde; *Bir görüşü bir düşüncüyü bir duyguyu vb. söz, yazı, ses, hareket veya görüntü ile bildirme, duyurma eşanl. İfade* olarak geçmektedir. Buradan hareketle burada geçen *anlatı* kavramı Türkçedeki *anlatım* kavramının anlam olarak bir kısmını karşılamaktadır.

⁴⁴ Adalı, *Anlamak ve Anlatmak*, s. 134.

⁴⁵ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 2. bs., İstanbul: Dergah Yayınları, 2016, s. 15.

⁴⁶ Manfred Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, 2. bs., İstanbul: Dergah Yayınları, 2015, s. 43.

Tezimizin kapsamını aşacağı için, hikâye anlatım biçimini, anlatıbilimin öngördüğü yapısal inceleme metodolojisinden çok, sinema ve tasavvuf ile ilişkisi temelinde değerlendireceğiz. Anlatıbilimin temel ayrımlarının ve kategorilerinin önemli bir kısmının, Aristo'nun *Poetika*'sından alması⁴⁷ nedeniye bir anlatım türü olarak öykünün genel çerçevesini çizmek için bu eserden faydalanacağız.

Aristoteles, *Poetika*'da genelde şiiri anlatmış özele de de sistematüğini inşa ettiğı tragedyaya odaklanmıştır. Tüm sanatların temelini, taklit (mimesis) olarak değerlendiren Aristo⁴⁸; teatral olarak değeriendiğı bir anlatım olarak tragedya hakkında bilgi verirken şu konulara dikkat çekmektedir:

...acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan⁴⁹ bir arınma sağlamak için ağırlığı olan tamamlanmış belirli uzunluğa sahip bir eylemin her bölümde ayrı ayrı biçimlerde çeşnilendirilmiş bir dil⁵⁰ kullanarak anlatı aracılığıyla değil davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesidir.⁵¹

Aristoteles tragedya için altı temel öğeden bahsetmektedir: öykü (mythos), karakterler (ethe), dil kullanımı (leksis), düşünce (dianoia), görsellik (opsis) ve şarkı (melopoiia).⁵² Bu öğelerin en önemlisinin olayların örgüs olduğunu belirterek, tragedya insanların değil, eylemlerin, yaşamın taklididir der ve eyleme vurgu yapmaktadır. Tragedyanın olaylar ve öykü bağlamında amacı korku ve acıma yoluyla arınma olması gerektiğini vurgular.

Aristodan günümüze amaç bağlamında olmasa da, durum, olay, hikâye, karakterler, zaman ve mekan olgusu gibi temel anlatım öğelerinde bir değışiklik

⁴⁷ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 17.

⁴⁸ Aristoteles (Aristo), *Poetika - Şiir Sanatı Üstüne*, çev. Ömer Aygün, Ari Çokona, 6. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 1.

⁴⁹ *katharsis* tanımını kullandığı *duygular* ifadesine, ilgili tasavvuf ve anlatım bölümümüzde değineceğiz.

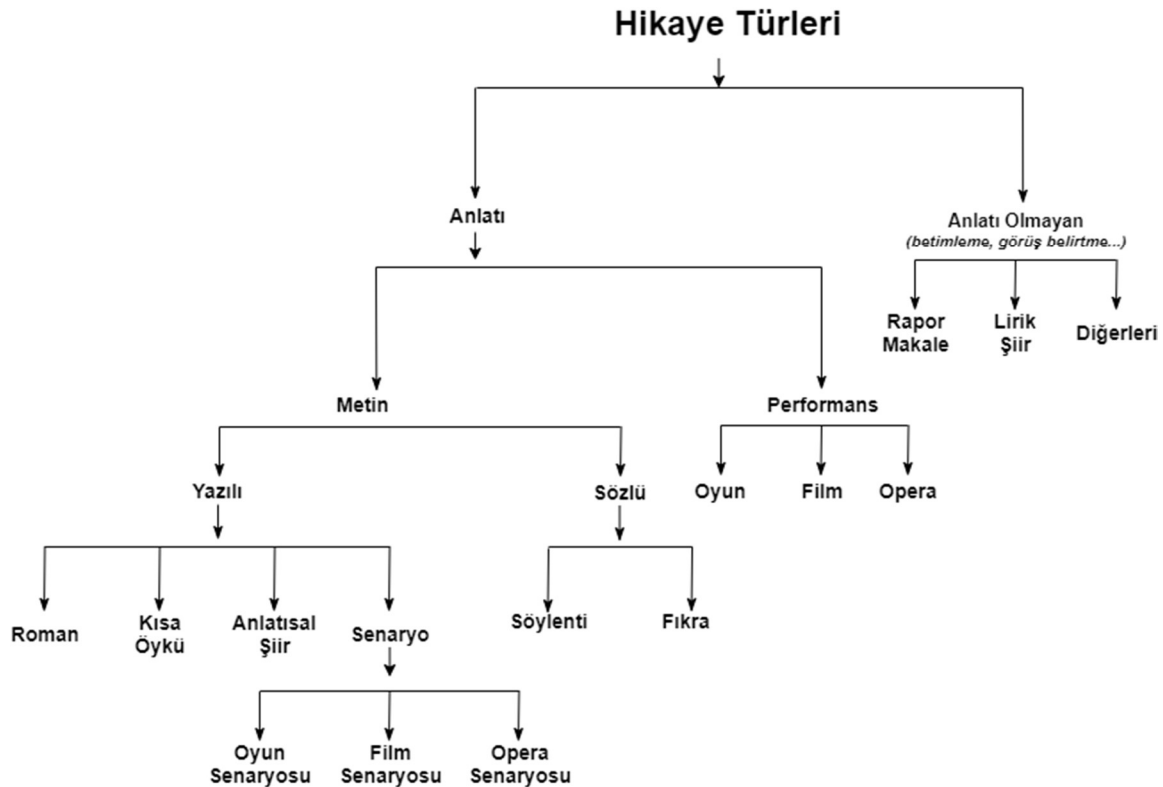
⁵⁰ *Çeşnilendirilmiş dil* ile kastettiğini aynı eserde ritim, melodi ve şarkıyı esere ekleyerek kullanmak olarak tarif etmiştir.

⁵¹ Aristoteles (Aristo), *Poetika - Şiir Sanatı Üstüne*, s. 15.

⁵² a.g.e., s. 16.

görülmemektedir. Esasında yazının bulunmasından çok önceleri hikâyenin varlığı bilinmektedir. Hatta ilk yazılı eser olarak günümüze ulaşan eser bir hikaye anlatan Gılgamış Destanıdır. İnsanlığın temel iletişim aracı olan hikâye anlatıcılığı mikro düzlemde makro düzeleme kadar hayatımıza sinen temel bir olgudur. İki insanın yaptığı basit bir dedikodu dan milletlerin ve toplumların destanlarına, dini kaynaklara kadar hikâyenin unsurlarını görebilmekteyiz. Hasılı Üslup ve kullanım alanlarına göre farklılık arz eden öykü; insanlık tarihi boyunca; destanda, tiyatrodan, meselde, sinemada, romanda, drama etkinliğinde, reklamcılıkta, biçimsel değişikliklerle karşımıza çıkmaktadır.

Jahn'ın, Roland Barthes'ın 1966 tarihli Communications⁵³ dergisindeki makalesinden hareketle şekillendirdiği çizimde (Şekil 6) hikâye anlatım türünün günümüzde çeşitlenen yapısını geniş bir yelpazede göstermektedir.⁵⁴



Şekil 6 Hikâye Türleri

⁵³ Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, c. 8, sy. 1 (1966), s. 1, doi:10.3406/comm.1966.1113.

⁵⁴ Manfred Jahn, "Narratology: A Guide to the Theory of Narrative", (27.12.2019), <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.

Anlatım türü olarak genel çerçevesini çizmeye çalıştığımız öykü ya da hikâyenin sinema ve tasavvuf ilişkisini ilgili bölümlerde daha detaylı olarak değineceğiz.

1.1.4. Sanat

Sanat; şimdiye kadar bahsettiğimiz olguların mecz olduğu ve derinleştiği, tarifi özne bir alan olarak değerlendirilmektedir.

Örneğin anlam başlığı altında anlam kavramının genel bilimsel çerçevesini çizmeye çalıştık. Buradan hareketle; Arda Denkel anlama kavramını; iletişim teorisi açısından yaklaştığı tanımda mesajın aktarandan, aktarılanı geçişi sürecinin tamamlanması olarak özetlemekte, ve şöyle devam etmektedir:

Anlamayı, söyleyenin amacının yerine gelmesi, yaptığı tasarlamanın başarıya ulaşması olarak görebiliriz. Burada yapacağımız, bir dil-dışı (ve uzlaşım-dışı) çekirdek iletişim olayındaki anlama durumunu betimlemek olacaktır⁵⁵

Konumuz sanat olunca tarifler tanımlar değişmektedir. Denkele karşın bir şair olan Ahmet Haşım'ın *anlam* kavramı bağlamında şiire yaklaşımına bakabiliriz; “Bir şiirin anlamı başka bir anlam olmaya elverişli oldukça her okuyan ona kendi hayatının da anlamını verir ve böylelikle şiir herkesin istediği yolda anlayacağı ve bundan ötürü de sonsuz duyarlıkları içine alabilecek bir genişliği olandır.”⁵⁶

Bilimsel bir tanımdan, sanatsal bir tanıma geçtiğimizde en temel konu olan anlamın nasıl şekil değiştirdiği görülmektedir. Bir başka örnek daha verirsek; dil ve anlam bağlamında tekil olarak sembollerin anlam ifade ettiğini ama sistematik mânâda bir araya

⁵⁵ Arda Denkel, *Anlaşma: Anlatma ve Anlama*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1981. s.49

⁵⁶“Melih Cevdet ANDAY - Anlamın Anlamı”, (08.10.2019), https://www.siiir.gen.tr/siir/o/okuma_odasi/anlamin_anlami.htm.

gelen sembollerin anlam ifade etmeyebileceği ihtimaline dayanan Grunber şöyle demektedir:

Her sembol ('sembol' teriminin tanımı gereği) anlamlı olduğu halde, her deyim (herhangi bir sonlu sembol dizisi olarak) anlamlı değildir. Nitekim anlamlı bir takım sembol veya sözcüğün birbiri ardından gelmesi, anlamlı bir deyim meydana gelmesi için yeterli değildir. Örneğin 'ise', 'Ahmet', 'değil', 've', 'ancak' sözcükleri anlamlı oldukları halde, bunlardan kurulu bir dizi olan 'ise Ahmet değil ve ancak' deyimini anlamsızdır.⁵⁷

Grunbergin dilbilimsel olarak bu önermesi, bilim kavramı içerisinde doğrudur. Fakat bilimsel mânâda anlamsız olarak kullanılan bu sembol dizisini şiirde kullanmaya çalışırsak;

ise Ahmet değil ve ancak

Ve ben ve sen Ahmet olmayacak

Yukarıdaki gibi kelimelerin anlamsız varsayılabilecek bir dizilimi, şairin duygusal olarak yaşadığı buhrana ve kararsızlığa ya da başka bir ruh haline, işaret ediyor olarak yorumlanabilmektedir. Sanat kavramı dahilinde, anlamsız olan bir dizi kelime duygusal bir ifadenin tezahürü olarak anlam kazanabilmektedir.

Sanatsal mânâda; bilimsel olarak anlamsız gibi gözüken birçok kombinasyon ve kullanım türü, dil, anlam, anlatım kapsamında bambaşka anlam ve üretim sürecine imkân vermektedir. Sanatın belki de ele avuca sığmamasının en büyük sebebi sınırsızlıktır.

Amerikan sanat eleştirmeni Arthur Coleman Danto, sanatın sınırlarını çizmek için şu sorunsala dikkat çekmektedir: “Sanatın sınırları nerededir? Eğer her şey sanat olabiliyorsa, sanatı diğer her şeyden ayıran nedir? Elimizde pek de teselli edici olmayan tek bir yanıt var: Her şeyin sanat olabilmesi, her şeyin sanat olduğu anlamına gelmiyor.”⁵⁸

⁵⁷ Teo Grünberg, “Anlama , Belirsizlik ve Çok-Anlamlılık Üzerine Bir Araştırma”, *Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, c. 8 (1970), s. 306.

⁵⁸ Arthur C. Danto, *Sanat Nedir*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014, s. 38.

Bir felsefeci yaklaşımla Martin Heidegger; “*Sanat eserinin kökeni sanattır. Peki, sanat nedir? Sanat, gerçek sanat eserindedir.*”⁵⁹ diyerek sanatı yine sanatla, verdiği eserlerle açıklanabileceğine vurgu yapmaktadır.

Sanat tarihçisi Gombrich *Sanatın Öyküsü* adlı kitabına çarpıcı bir girişle; “*Gerçekte sanat diye bir şey yoktur, sanatçılar vardır.*”⁶⁰ diyerek başlamaktadır. Mağara resimlerinden günümüze değişenin; sadece malzeme olduğunu belirterek bunların hepsine sanat denilebileceğini söylemektedir, ama önemli bir şerh koyarak: “Bu sözcüğün(sanat) farklı zamanlarda ve yerlerde birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın. Günümüzde bir korkuluk veya fetiş aracı haline gelen ve büyük S ile başlayan Sanat’ın var olmadığının bilincine varılsın.”⁶¹

Anlaşılması ve kuşatılması zor olan kavram için sanat eseri üzerinden hareketle Gombrich:

Büyük yapıtlar, her önünde durduğumuzda, değişik görünürler. Onlar da, insan denilen yaratığın kendisi gibi, sonu gelmez ve öngörülemezlermiş gibi görünüyorlar. Kendi maceraları ve kendi garip yasalarıyla başlı başına bir heyecan dünyası. Hiç kimse, sanat hakkında her şeyi bildiğini düşünmemeli çünkü kimse bilmiyor.⁶²

Benzer bir yaklaşımla, Peyami Safa *Sanat Edebiyat ve Tenkit* kitabında “Bir eseri yalnız yazan değil, okuyan da yaratır.”⁶³ diyerek sanat eserinin izleyicisi ve/veya okuyucusu bağlamında zamanla olan ilişkisine dikkat çekmekte anlamlandırma ve yaratım sürecinin bitmediğini, her zamanın telakki seviyesiyle değiştiğini vurgulamaktadır.

⁵⁹ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşı, 2. bs., Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.şti., 2011, s. 35.

⁶⁰ Gombrich E. H., *The Story Of Art*, New York, NY: Phaidon Publishers, 1951, s. 5.

⁶¹ a.yer.

⁶² a.g.e., s. 17.

⁶³ Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, ed. Ergun Göze, İstanbul: Ötükent Yayınevi, 1970, s. 11.

Gombrich'in varoluşsal mânâda sarsıcı sanat tarifinin ardından sanatın asıl unsuru dediği sanatçının durumu için de önemli tesbiti yapmaktadır:

Doğru dengeyi elde etmek için çabalayan bir sanatçıyı izlemek büyüleyici, ama ona, niçin bunu böyle yaptığını ya da değiştirdiğini sorduğumuzda, muhtemelen bize cevap veremeyecektir. Sanatçı sabit kurallar izlemez sadece onu hisseder.⁶⁴

Sanatçının bu mânâda duygu ve histen beslendiğini salt akli unsurlarla hareket etmediğini varsayabiliriz.

Soyut sanatın en önemli sanatçılarından biri Kandinsky'de duygu ve zamanın altını çizerek; *“Her sanat eseri zamanının çocuğu, sık sık da duygularımızın anasıdır; böylece her kültür dönemi, kendine özgü ve bir daha tekrarlanamayacak bir sanat yaratır.”*⁶⁵

Bu tanımlar çerçevesinde sanatçı, eser, sanat izleyicisi ve okuyucusu sanatın temel unsurlarıdır diyebiliriz. Anlam bağlamında zaman, mekân ve izleyici ve/veya okuyucu, eserin yorumlanmasında önemli faktörlerdir. Sanatın kendiliği bağlamında, sanatçıdan dolayı duygu alanınınından beslenen, nesnellikten uzak, özgün bir yapı görülmektedir. Doğru ve yanlış; sanat eserinin yorumlanması için geçerli olmayan kriterlerdir. Özetle sanat için; insanlığın *insanı* izlediği, duyumsadığı öznel bir mecra diyebiliriz.

⁶⁴ Gombrich E. H., *The Story Of Art*, s. 15.

⁶⁵ Wassily Kandinsky, *Sanatta Manevîlik Üstüne*, çev. Tefik Turan, İstanbul: Haylaz Sanat, 2011, s. 29.

1.2. Tasavvuf

1.2.1. Tasavvuf ve Dil

Tasavvuf klasiklerinden Ebû Nasr es-Serrâc'ın (ö. 378/988) *el-Lüma'* eserine baktığımızda Şiblî'nin (ö. 334/949) dili üçe ayırdığına işaret etmektedir; “*İlim dili, hakikat dili ve Hakk dili.*” Bu dilleri tasnif ederken mahiyetlerine göre şöyle açıklamaktadır “*İlim lisânı bize vâsıtalarla ulaşır. Hakikat lisânı Allah'ın gönüllere vâsıtasız ulaştırdığıdır. Hakk lisânını anlayıp anlatmaya yol yoktur.*”.⁶⁶ Bu yaklaşıma baktığımızda, sûfîlerin dil/lisân kavramını sadece kelime, sözcük ya da göstergelerden ibaret görmediği, kapsamının geniş tutulduğu anlaşılmaktadır. Mahiyetlerini ve lisânı oluşturan öğeleri değerlendirdiğimizde, doğal dil dediğimiz dillerin haricinde de dillere işaret edildiği görülmektedir. Tezimizin bu bölümünde, daha önce değinmeye çalıştığımız görsel dilin kullanımları ve mahiyetlerine ilişkin, mutasavvıflardan örnekler vermeye çalışacağız.

İlk olarak tasavvuf eserlerinde görsel dil aracı olan grafiksel ve sembolik şekillerin kullanımına örnekler verdikten sonra ikinci olarak, çevremizde gördüğümüz ve görsel olarak deneyimlediğimiz tüm olgu, kavram ve fenomenlerin sûfîlerce nasıl *dil* olarak algılandığını izah etmeye çalışacağız.

İlk bölümde işlediğimiz çizgi, daire, kare, üçgen gibi sembolik ve geometrik yapıların anlam oluşturan yapılarına, hadis ve tasavvuf literatüründe rastladığımız şu örneklerle devam edebiliriz:

Hz. Peygamber (sav)'in geometrik şekiller ve birbirleriyle olan konumlanmaları üzerinden insanın arzuları ile eceli arasındaki bağı anlattığı hadis şöyledir⁶⁷:

⁶⁶ Ebû Nasr Serrâc Tûsi, *el-Lüma' İslâm Tasavvufu*, çev. Hasan Kamil Yılmaz, İstanbul: Altınoluk, 1996, s. 219.

⁶⁷ Hadis için bkz. Buhârî, Rikâk 4; Tirmizî, Kıyamet 22; İbn Mâce, Zühd 27.

Resulullah (s.a.v.) dört köşeli bir şekil çizdi. Şeklin ortasına dışarı doğru bir çizgi çizdi. (Sonra da şeklin) kenarından ortadaki çizgiye doğru küçük çizgiler çizdi ve şöyle buyurdu: İşte şu insan, şu da onu kuşatan -ya da kuşatmış olan- ecelidir. Dört köşeli şekilden dışarı çıkan (çizgi de) onun emelidir. Şu küçük çizgiler de (onun başına gelebilecek olan) sıkıntılardır. (İnsan bu sıkıntılardan) birinden kurtulsa başına diğeri gelir. Ötekisi onu ıskalarsa beriki ona dış geçirir.

Bu hadiste açıkça görüldüğü gibi toprak üzerinde çizgiler, kare ya da dikdörtgen şekilleri kullanılarak, konumu ve bağlantıları ile oluşturulan kompozisyonun yorumlanmasıyla emel ve ecel ilişkisi etkileyici bir şekilde anlatılmıştır.⁶⁸

Başka bir hadiste Abdullah b. Mes'ûd'tan rivayet edildiğine göre⁶⁹;

Resûlullah (sav) bir gün düz bir çizgi çizdi ve “Bu, Allah'ın yoludur.” buyurdu. Ardından bunun sağından solundan bazı çizgiler çizdi. Sonra, “Bunlar birtakım yollardır. Her yolun başında, ona çağıran bir şeytan vardır.” buyurdu. Sonra da şu âyeti okudu: “Şüphesiz ki bu, benim dosdoğru yolumdur. O hâlde ona uyun. Başka yollara tâbi olmayın. Sonra sizi onun (yani Allah'ın) yolundan ayırır.”⁷⁰

Hız Peygamberin, hayatında bir çok olgu, tecrübe ve kavramı, vücut dili, görsel dil kullanarak açıkladığı bilinmektedir.⁷¹ Hz. Resulullah'ın izinden giden sûfilerde de benzer örnekler görülmektedir.

Sûfî literatürde harflerin şekilleri, noktayla ilişkileri, diğer harflerle olan birliktelikleri değerlendirilerek ve yorumlanarak, biçim üzerinden yapılan bâtinî

⁶⁸ Hadis hakkında daha ayrıntılı izzah ve örnek çizimler için bkz. Selim Demirci, “Hadis Metnini Anlama/Somutlaştırma Çabasına Bir Örnek: Hz. Peygamber'in Emel-Ecel İlişkisine Dair Çizdiği Şekil”, *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, sy. 6 (2016), ss. 101-21, doi:10.16947/fsmiad.05804.

⁶⁹ Dârimî, Mukaddime, 23 (208)

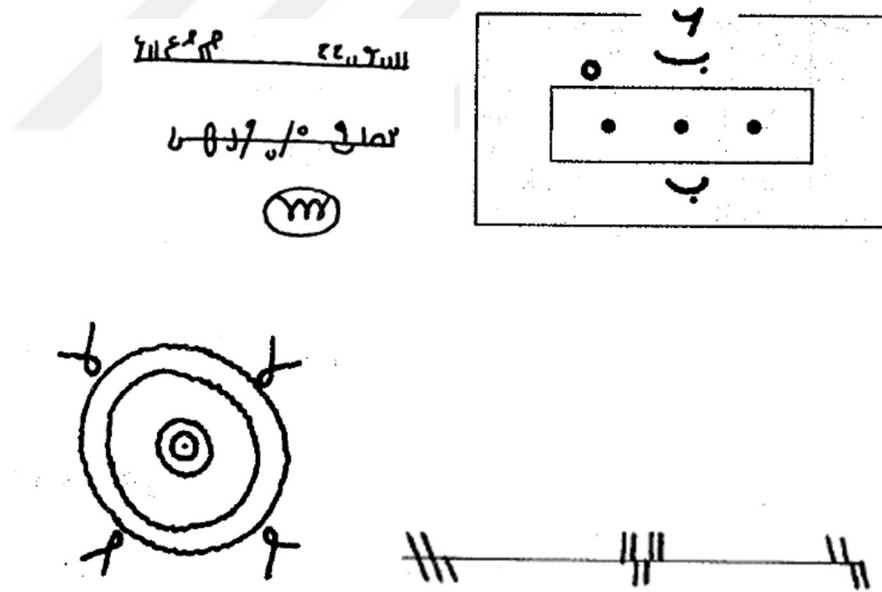
⁷⁰ En'am, 6/153.

⁷¹ Daha fazla örnek için bkz. *Hadislerle İslam*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2014, c. 6 s. 586.

açılımlara sık rastlanılmaktadır. Muhyiddin İbnü'l-Arabî'de (ö. 638/1240) özellikle sistemleşerek öne çıkan harf sembolizmi, ilk dönem sûfî eserlerinde de görülmektedir.

Sehl et-Tüsterî'nin (ö. 283/896) işârî tefsir yorumlarında; Besmele tefsirinde bâ, bahâullah; sîn, senâullah; mîm, mecdullah olarak yorumlanmış, Cami isim olan Allah lafzın da elif ve lâm arasında gizli gâib bir harfin olduğu ve bunun gaybdan gayba, sırdan sırda, hakikatten hakikate kapı açtığına değinilmiştir. Bu hakikatleri kişinin görebilmesi için bazı şartlar dile getirilerek; kirlerden arınmış, helal ile yetinen kimselere açılacağına altı çizilmiştir.⁷²

Şekil 7'de görüldüğü gibi Hallac (ö. 309/922), eserinde birçok bâtinî yorumu çizgilerle ve geometrik sembol ve Arapça harfleri belirli bir kompozisyon içerisinde kullanarak kitabına almıştır.⁷³



Şekil 7 Hallacın Kullandığı Şekiller

⁷² Tuğrul Tezcan, “Tüsterî’den (Ö.283) Konevî’ye (Ö.673) İşârî Fatiha Yorumları: Tefsir’den Müşâhede Yöntemine Yorumlamanın Seyri”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, c. 8, sy. 1 (2019), s. 641, doi:10.15869/itobiad.531843.

⁷³ Yaşar Nuri Öztürk, *Hallacı Mansur ve Eseri*, 4. bs., Yeni Boyut, 1997, ss. 350-61.

Serrâc; “İlâhî kitabın her harfinin altında, ehli için kendilerine verilen kabiliyet ölçüsünde saklanmış pek çok mânâlar vardır.”⁷⁴ diyerek harflere ve bâtinî mânâlarına işaret etmiştir. Ayrıca eserinde harf ve isimler diye müstakil bir bölümle çağdaşları ve önceki alimlerin bu konudaki görüşlerini toplamıştır.⁷⁵

Abdülkerîm b. Hevâzin Kuşeyrî (ö.465/1072), harflerin harekelerine iklişkin, harflerin okunmasını sağlayan sadece bir çizgi olmadığını, bulunduğu yerde lisan-ı hal ile bir mesajı barındırdığını belirtmektedir. Örneğin; isimlerin sonunu kesra yapan harf-i cerin, besmele'ninde B'sinin kesra olduğuna ve küçücük bir nokta olarak harflerin altına yazıldığı için tevazu ve alçak gönüllüğe işaret ettiğini dile getirmektedir.⁷⁶

Necmüddîn-i Kübrâ (ö. 618/1221) “He” harfinin biçimsel, geometrik yapısı üzerinden daire şeklinde yazılmasıyla kalbe işaret ettiğini belirterek; merkezi ve aslı olan noktadan ayrılmamasıyla hareketsiz olduğunu söylemektedir. Dairenin bir noktanın etrafında olduğunu, değirmeni çeviren taş ya da güney kuzey kutup daireleri arasındaki merkeze işaretle, kalp dairesinin de merkez noktasının Hakk olduğunu dile getirmektedir.⁷⁷

Birçok sūfinin değindiği harflerin batını yorumları özellikle İbnü'l-Arabî de kapsamlı bir şekilde yer almaktadır. Harfleri, varlığın temel elementi olarak gören Arabî *el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye*'de harflerle alem arasında ontolojik bir bağ kurarak; harflerin mertebelerinden, felekler ile olan ilişkilerinden, tabiat unsurları hava su ateş ve toprakla olan bağlantılarından bahsetmektedir. Bu harflere ilişkin bilginin ilahi bir ilim olduğunu, teorik düşünce ve tefekkür ürünü olmadığını belirten İbnü'l-Arabî; kulun kalbine peş peşe gelen Hakkın tecellileri ve onun saygın ruhları olduğunu belirtir. Keşifle harf ilminin

⁷⁴ Ebû Nasr Serrâc Tûsi, *el-Lüma' İslâm Tasavvufu*, s. 72.

⁷⁵ a.g.e., s. 86.

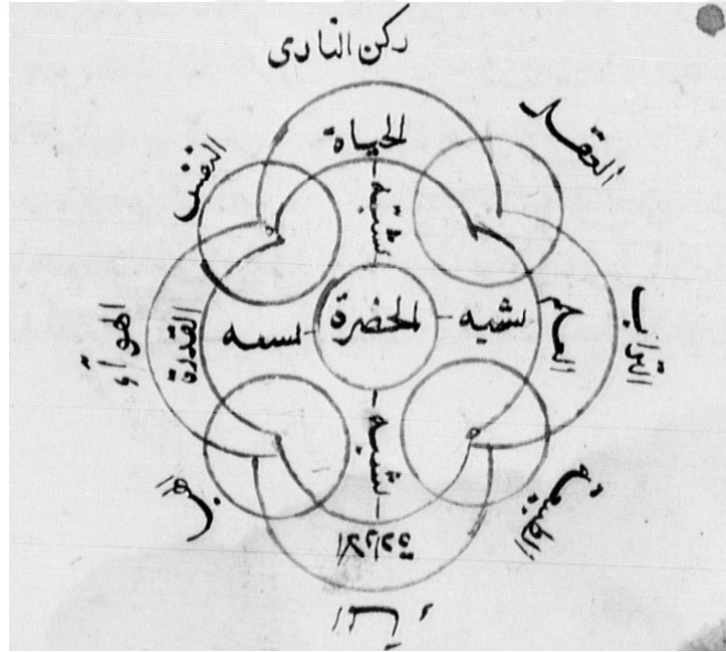
⁷⁶ Ali Akpınar, “İşârî Tefsir ve Kuşeyrî (ö. 465/1072)'nin Besmele Tefsiri”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, c. III, sy. 9 (2002), s. 78.

⁷⁷ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, çev. Mustafa Kara, 4. bs., İstanbul: Dergah Yayınları, 2015, s. 152.

açılacağını belirten İbnü'l-Arabî⁷⁸ yine de bazı harf ve şekillerin yapısal formlarından hareketle normal akıl ve bilgiyle de bazı çıkarımlar yapılabileceğini belirtmektedir. Örneğin;

...ilk şekil olarak ortaya konulmuş -ki o akledilir Elifin merkezidir-rakamlı Nun'a bitişen nokta, dairenin yarıçapını belirginleştiren şeydir. Nun'un şeklinin kesildiği ve bittiği son nokta ise bu akledilir ve mevhum Elifin başıdır. Onu boyunun uzunluğundan takdir ederiz. Böylelikle Elif Nu'fa dayanır ve ondan Lâm harfi meydana gelir. Nun'un yarısı, zikredilen Elifin varlığıyla birlikte, Ze harfidir.⁷⁹

Harf sembolizmi haricinde İbnü'l-Arabî'nin *el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye* eserinde; nokta, çizgi, merkez ve daire sembollerini kullanarak izah ettiği; insan cin ve diğer mahlukların, ateş, su, hava, toprak olan ile ilişkisi ve bu ilişki sonrası ortaya çıkan hayat, kudret, ilim ve irade kavramlarını irdelediği anlatım ağırlıklı olarak görsel dil ve şekille (Şekil 8)⁸⁰ ifade edilmiştir.⁸¹



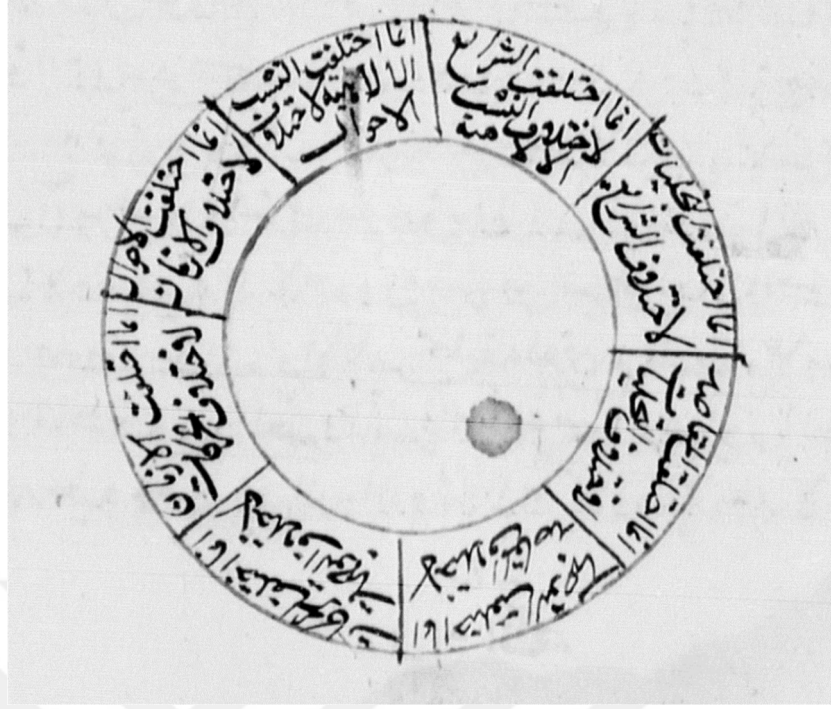
Şekil 8 Tûr ve Cinslerin Fütuhattı Mekki de Temsili

⁷⁸ Muhyiddin İbn Arabi, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, çev. Ekrem Demirli, Litera Yayıncılık, 2007, c.1, s. 153.

⁷⁹ a.g.e., c.1 s. 141.

⁸⁰ Muhyiddin İbn Arabi, *al-Futûhât al-Makkîyah*, (Manuscripts, Arabic—17th century), 1600, Oversize Islamic Manuscripts, Garrett no. 1Yq, <https://catalog.princeton.edu/catalog/6264642#view>.

⁸¹ Arabi, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, s. 296 c.2.



Şekil 9 Farklılaşmanın Şekli

Şekile 9⁸² de ise yine aynı eserde ilahi nispetlerin farklılaşma meselesini incelerken görsel bir anlatıma başvurarak; dairesel döngüyü ve zaman kavramını birleştirmiştir.⁸³

Verilen örneklerde açıkça görüldüğü gibi tasavvufta geometrik şekil ve çizimler gerek salt haliyle gerekse yorumlanarak kullanılmaktadır. Sûfî eserlerinde, görsel dilin, hem anlatımda hem de ilahi işaretlerin yorumlanmasında yardımcı bir metod olduğu görülmektedir.

Tasavvuf ve dil bölüm başlığında ele alacağımız ikinci konu ise insanoğlunun yaşamı süresince karşılaştığı her şeyin, anlam taşıyan göstergeler olarak değerlendirilebileceğidir. Kur'an hadis ve tasavvuf eserlerinden vermeye çalışacağımız örneklerde de görüleceği gibi; yaratılmış her şey, insan merkezli olarak anlam kazanmaktadır. Allah ve insan arasındaki iletişim aracı olarak düşünebileceğimiz bu

⁸² a.yer.

⁸³ Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, s. 308.

göstergeler bir çeşit dil mefhumu olarak değerlendirilebilir. Dil ve anlam başlıklarında izzah etmeye çalıştığımız gibi sadece doğal dillerin anlam yüklendiğini düşünmek insanı ve insanoğlunu sınırlayan bir görüş olur. Tasavvufun; kâinatın kendisinin bir dil olduğu konusundaki yaklaşımını, başta Kur'an dan örneklerle izzah etmeye çalışalım.

Kur'an'da Allah, insana bitkilerden, dağlardan, hayvanlardan, arz ve arştan, yıldızlardan, sayısını daha da arttırabileceğimiz yaratılmışlar üzerinden birçok örnekler vermektedir. Birçok âyette, kulun dikkati tabiata ve çevresine yönlendirilerek, aktif ve dinamik bir tefekkür zeminine dikkat çekilmektedir.⁸⁴ Belli işaretlerden bahseden Kur'an, bu işaretleri insanın hem iç ve hem de dış ontolojisi bağlamında ele alır. İşaretlerin bütün evrende olduğu gibi insanın kendi bünyesinde de olduğuna değinerek, bu gerçeği âyetlerde şöyle ifade etmektedir: “Biz âyetlerimizi hem âfak'ta (insanın dışında), hem de enfüste (kendi nefislerinde) onlara göstereceğiz. Böylece Kur'ân'ın gerçek/hak olduğunu anlayacaklardır...”⁸⁵, “Sağlam düşünce ve inanç sahipleri için yeryüzünde açık kanıtlar vardır. Hatta kendinizde de. Hiç görmüyor musunuz?”⁸⁶

Bu ayet çerçevesinde baktığımızda enfüsi örnek olarak herkesin müşahade edebileceği rüyayı örnek verebiliriz. Rüya Kur'an-ı Kerim'de pek çok âyette geçmektedir.⁸⁷ Yusuf Sûresinde “... ben rüyada on bir yıldızla güneşi ve ayı bana secde ederken gördüm”⁸⁸, “... Rabbin seni seçecek ve sana rüya tabirleriyle ilgili ilim öğretecek.”⁸⁹ buyurulmaktadır. Rüyalar temsil ve teşbih yoluyla hakikatlere işaret

⁸⁴ Süleyman Gümrükçüoğlu, “Kur'an'da Allah ve İnsan Arasındaki İletişim Kodları = The Codes of Communication Between the God and the Human the Quran”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, c. VI, sy. 4 (2013), s. 849.

⁸⁵ Fussilet, 41/53.

⁸⁶ Zariyat, 51/20-21.

⁸⁷ Gayb ile ilgili bilgi veren rüyanın sonrasında teyidi (el-İsrâ, 17/60); Hz. İbrahim (a.s)'ın salih rüya sebebiyle Allah'a verdiği sözü yerine getirmesi (bk. es-Sâffât, 37/105) ilgili âyetler arasında sayılabilir. Ayr. bk. el-Feth, 48/27.

⁸⁸ Yusuf, 12/4.

⁸⁹ Yusuf, 12/6.

etmektedir. Bu işaretlerin yüklendiği anlamı bilmek ise, Allah'ın seçtiği kullarına verilen vehbî bir ilim ile mümkündür.⁹⁰ Rüyaları bilgi kaynağı olarak gören sûfiler, Kur'an ve hadislerdeki bahislerden hareketle epistemik değere sahip olduğunu ileri sürerler. Sûfilere göre ruh, uyku esnasında beden hapisanesinden çıkarak, misal âleminde kalbinin mertebesine göre gerek doğrudan gerekse metforik olarak bilmediklerini öğrenebilmektedir.⁹¹ Necmüddîn-i Kübrâ rüya olayını kısaca şöyle aktarmaktadır:

Kişi uyuyunca kudsî ruh da aslî vatanına, ledünnî ve İlâhî kaynağına gider. Gayb ve mâna âlemini tanımanın, ruhlarla mülâki olmanın verdiği huzurla dinlenir. Melekût âlemine gittiği zaman, orasını şehâdet âlemindeki misâlleriyle görür. Rüya tabir etmenin sırrı da budur.⁹²

Buradan da anlaşılmaktadır ki, kişi rüyada hakikatın kendisini değil şehadet âlemindeki benzerini görür. Şehadet âlemindeki sadece örnektir, hakikatın kendisi değildir.⁹³ Tabi bu rüyadaki görüş, kişinin kalbi kıvamına göre farklılık arz etmektedir. Kişi Hakka yaklaştıkça hakikate de yaklaşacaktır.

⁹⁰ Vahit Göktaş, *Kelâbâzî (ö. 380/990) ve Tasavvuf Anlayışı*, (Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslâm Bilimleri (Tasavvuf) Anabilim Dalı, 2007, s. 141.

⁹¹ Ahmet Cahid Haksever, *Tasavvufu Anlama Kılavuzu*, Ankara: Otto, 2017, s. 141.

⁹² Kübrâ, *Tasavvufi Hayat*, s. 94.

⁹³ Tezimizde ağırlıklı olarak âfak tan yani dış dünyaya ilişkin örneklere ağırlık vereceğiz. Rüya, mükâşefe gibi enfüsü diyebileceğimiz örneklerin sinema bağlamında incelenmesi başlı başına bir tez konusudur. Rüya rüyalar üzerinden sinemanın anlatımı psikanaliz dairesinde olduğu kadar sanatsal alandaki yabancı kaynaklarda, tıptan felsefeye çok geniş bir alanı ilgilendirmektedir. Gerek sinemanın gerekse tasavvufun rüyayla olan ilişkisi, ilk akla gelen tartışma düzlemi olarak ortaya çıkmaktadır. Biz tezimizde daha çok dikkati çekilmeyen dış dünyadaki yaşanan olguların, suretlerin, göstergelerin değerlendirilmesi üzerine çalışacağız. Rüya ve sinemaya ilişkin birkaç kaynağı örnek verebiliriz; Thorsten Botz-Bornstein, *Filmler ve Rüya Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-wai*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2011; Jean Mitry, *Sinema Estetiği ve Psikoloji*, çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1989; Mustafa Merter, *Psikolojinin Üçüncü Boyutu Nefs Psikolojisi ve Rüya Dili*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2014; Özden Terbaş (ed.), *Sinema ve Psikanaliz Filmler ve Bilinçdışı*, 3. bs., İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2019; Sadık Yalsızuçanlar, *Rüya Sineması*, İstanbul: Palto Yayınevi, 2014; C. Metz, "The Imaginary Signifier", *Screen*, c. 16, sy. 2 (1975), ss. 14-76, doi:10.1093/screen/16.2.14; Charles F. Altman, "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse", *Quarterly Review of Film Studies*, c. 2, sy. 3 (1977), ss. 257-72, doi:10.1080/10509207709391354.

Afakî örneklere bakarsak; işaret edilen hikmetlerin anlaşılması ve yorumlanmasına ilişkin Kur'an da Hz. İbrahim (as)'ın müşahade ettiği güneş, ay ve yıldızlardan hareketle yaptığı manevi çıkarımlar zikredilebilir.⁹⁴ Bu müşahadenin keyfiyeti batında mı yoksa zahirde mi olduğu konusunda Necmeddîn-i Dâye'nin (ö. 654/1256) *Mirsâdu'l-İbâd* kitabında müşahadenin zahir ya da batında olmasının bir fark teşkil etmediğini, kalp aleminin temizliği sonrasında zahir aleminden his vasıtasıyla şahadet aleminde de görülebileceğine işaret etmektedir. Hakikatte müşahade merciinin kalp olduğunu dile getirerek güneş yıldız ve ayın da nurunu nihayetinde "Allah göklerin ve yerin nurudur"⁹⁵ âyetine istinaden tek kaynaktan, Allahtan olduğunu belirtmektedir.⁹⁶

Akıllara Hz. İbrahim'in peygamber olduğu için böyle bir tecrübeye nail olduğu fikri gelebilir. Lakin yine Kur'an'da, Adem'in oğlu Kabil'in kardeşini öldürdükten sonra yaşadığı olaya ilişkin benzer bir örnek var dır. Maide Süresinde "Nihayet Allah, ona kardeşinin ölmüş cesedini nasıl örtüp gizleyeceğini göstermek için yeri eşeleyen bir karga gönderdi. 'Yazıklar olsun bana! Şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini örtmekten âciz miyim ben?' dedi. Artık pişmanlık duyanlardan olmuştu."⁹⁷ Âyette de görüldüğü üzere Kabil'in suç işlemiş biri olmasına rağmen Allah'ın karga ile yol gösterdiğini görüyoruz. Bu mesajın anlaşılması ve karga göstergesinin anlamlandırılması sürecinde Kabil'in ruh hali önemli bir sebeptir. Daha önce karga görmüş olsa bile o anda karga ile alakalı bilgi ve seslenişin kendisinde ortaya çıkması, Kabil'in duygusal durumu ile ilişkilidir. Kişilerin yaşadığı ya da gözlemlediği tecrübe ve müşahedelerine ilişkin

⁹⁴ En'am, 6/74-82

⁹⁵ Nur, 24/35.

⁹⁶ Necmuddîn-i Dâye, *Mirsâdu'l-İbâd (Süfîlerin Seyri)*, çev. Hakkı Uygur, İstanbul: İlk Harf Yayınevi, 2013, s. 263.

⁹⁷ Maide, 5/31.

anlamlandırma süreçlerine tasavvuf ve anlam bölümünde daha ayrıntılı bir şekilde değineceğiz.

Kur'an'da; akıl erdiren, düşünen, bilen insanlar için işaretler, göstergeler olduğu belirtilmekte, düşünülmesi ve tefekkür edilmesi tavsiye edilmektedir. Hayvanlardan, nebatattan, güneş, ay ve semadan ve daha birçok insan merkezli afaki alemden göstergelere işaret edilmektedir.

Hadis literatürüne baktığımızda ise Hz. Peygamber (sav), ashabına, bazı hakikatleri anlatmak için, onları çevreleyen hayata dikkatlerini çekmiştir. Varlıkların beş duyuya hitap eden yönleri üzerinden misaller vererek tefekkür etmeleri için onlara yol göstermiştir. Hayatı okuyarak Allah ile olan bağlarını kuvvetlendirmek için baktıkları her yerden bir hakikat ve tefekkür malzemesi çıkarabileceklerine misaller vermiştir. Örneğin mü'minin Kur'an ile ilişkisini üçe ayırarak nebatattan misaller vermiştir⁹⁸. Başka bir hadiste mü'mini ekine benzeterek rüzgarla olan ilişkisine dikkat çekmiştir.⁹⁹ Yine mü'mini yağmur la ilişkilendirerek değerlendirmiştir.¹⁰⁰ Örneklerini arttırabileceğimiz bu misallerde de görüldüğü gibi çevremizdeki varlık ve fenomenlerden, yaşamımıza ilişkin okumaları mü'minler için işaret etmiştir.

Rasûlullah'ın (sav) izinden giden mutasavvıfların da benzer anlatım ve örneklemelerine sık rastlamaktayız. Sûfiler de cansız maddeler de dahil olmak üzere her

⁹⁸ Ebû Musa el Eşârî (r.a.)'den rivâyete göre, Rasûlullah (s.a.v.) şöyle buyurmuştur: “Kur'ân okuyan mü'min kimsenin örneği tadı da kokusu da güzel ağaç kavununa benzer. Kur'ân okumayan mü'minin örneği ise kokusu olmayan fakat tatlı bir meyveye benzer Kur'ân okuyan münafığın misali ise Reyhan'a benzer ki kokusu hoş fakat tadı acıdır. Kur'ân okumayan münafığın misali ise Ebû Cehil karpuzuna benzer ki kokusu da tadı da acıdır.”, Buhârî, Fedail-ül Kur'ân: 27; Müslim, Salat-ül Müsafirin: 17

⁹⁹ Ebû Hüreyre (r.a.)'den rivâyete göre, Rasûlullah (s.a.v.) şöyle buyurdu: “Mü'min aynen bir ekine benzer rüzgar devamlı olarak onu hareket ettirir durur ve böylece mü'min beladan kurtulmaz, ve bu belalar onun günahlarına keffaret olur. Münafık ise sağlam bir ağaca benzer bir rüzgarla devrilip yok olur gider. Buhârî, Merda: 27; Müslim, Sıfat-il: Kıyame: 17

¹⁰⁰ Enes (r.a.)'den rivâyete göre, Rasûlullah (s.a.v.) şöyle buyurdu: “Ümmetimin örneği, yağmur örneği gibidir; öncesi mi yoksa sonrası mı hayırlı bilinmez.” Müsned: 11878, Tirmizî 2869

şeyde Allah'ın bir âyetini, bir işaretini, bir tecellisini görme gayretinde olduklarından, Hak Teâlâ'nın her zerreden insanlara hitap etmekte, güzelliğini ve hikmetlerini göstererek onlara yaklaşmakta olduğunu eserlerinde dile getirirler.¹⁰¹ Gazâlî'nin (ö. 505/1111) *el-Hikmetu fî Mahlûkâtillâh* adlı eseri hususi olarak âfâkî evrene dikkat çektiği müstakil bir eserdir.¹⁰²

İslamı en hassas şekilde yaşamaya gayret eden mutasavvıflar, bu göstergelere ve işaretlere eserlerinde birçok defa yer vermişler ve bu seslenişi lisan-ı hal, lisan-ı hak vb. tabirlerle izah etmeye çalışmışlardır.

Müşahhas göstergelerin aslında bu dilin ilk mertebesi olduğuna dikkat çeken Ahmed b. Muhammed Kelâbâzî (ö. 398/1008) eserinde İbn Atâ'nın avam ve havas ayrımıyla şöyle dediğini rivayet eder¹⁰³:

Allah halka kendisini yaratıkları vasıtasıyla tanıttı. 'Develere bakmıyorlar mı? Nasıl yaratılmışlardır?'¹⁰⁴, âyeti bunu gösterir. Havas ise, sıfatları ve kelâmı vasıtasıyla kendini tanıttı: 'Kur'an'ı düşünmüyorlar mı?'¹⁰⁵; 'Kur'an'da indirdiğimiz âyetlerde müminler için şifa ve rahmet vardır.'¹⁰⁶; 'En güzel isimler Allah'ındır.'¹⁰⁷

Ebü'n-Necîb es-Sühreverdî'nin (ö. 563/1167) eserinde, yapılan yolculukların amacının; insanın, üzerinde bir takım ibret ve ilâhî işaretleri görmesiyle, yeni bir uyanıklık hali kazanmasını amaçlar. Yapılacak seferin gerekçelerini şöyle sayar; geçmişe ait eser ve ibret levhalarını görmek, tefekküre konu olacak işaretlere nazar etmek, dağları, kara parçalarını, insanların yaşadığı yerleri incelemek, bitkilerin lisânı-ı halleriyle

¹⁰¹ Süleyman Uludağ, *Tasavvufun Dili*, İstanbul: Ensar Nesriyat, 2016, s. 710.

¹⁰² İmam Gazâlî, *Hikmetler Kitabı*, İstanbul: İlke Yayıncılık, 2007.

¹⁰³ Kelâbazi, *Doğuş Devrinde Tasavvuf Ta'arruf*, ed. Süleyman Uludağ, 3. bs., İstanbul: Dergah Yayınları, 2013, s. 106.

¹⁰⁴ Gâşiye, 88/17.

¹⁰⁵ Nisa, 4/84.

¹⁰⁶ İsra, 17/84.

¹⁰⁷ A'raf, 7/179.

yaptıkları tespihlerini işitmek, birbirine bitişik kara parçalarının hal lisanları ile insana verdiği mesajı anlamak.¹⁰⁸

Bazı eserlerde, afâkî dünyadaki biçimsel yapıyla benzerlikleri üzerinden görsel bir dille, sâlikin müşahadesi sırasında gördüğü renk ve nurların çözümlendiğini görmekteyiz. Örneğin; Necmüddîn-i Kübrâ, “*Bize mantıku’t-tayr’ı öğreten, gayrın gâile ve meşgalelerinden uzak tutan, seyr ü sülûkün alâmet ve işaretlerini gösteren Allah’a sayısız ve sonsuz hamd.*” diyerek başladığı *Fevâihu’l-Cemâl ve Fevâtihu’l-Celâl* risalesinde¹⁰⁹ salikin doğaya ilişkin bünyesinde bulundurduğu temel unsurlar olan hava, ateş, su ve toprakla bağına işaret ederek bu bağın kopması ve ölümü sayesinde aklen bildiği şeyleri bizzat müşahade etmeye başlayacağını dile getirir. Bu tecelliler sırasında gördüklerinin onunla konuştuğuna dikkat çekerek, doğada ve etrafında gördüğü şahadet alemine ilişkin biçimsel veriler doğrultusunda şu tevilleri yapar:

Yeşil renk kalp hayatının, saf ateş rengi olan kırmızı ise himmet hayatının yani kudretin işaretidir. Himmetin mânası ise kudrettir. Şayet bu renk bulanık bir kırmızı ise bu şiddetin ateşidir. Bu ise Seyyâhın, nefis ve şeytanla yaptığı mücâhedenin sertliği ve yorgunluğu mânasına gelir. Mavi, nefis hayatının rengi, sarı ise za’fı ve zayıflığı temsil eder. Bütün bunlar - zevkle ve müşahade lisanı ile- sahibi ile bizzat konuşan mânalardır.

Bu durumda bitkilerin hallerini delil getirerek şöyle diyebiliriz: Bitkinin yeşil olması, canlı, kuvvetli ve hızlı gelişmeye müsait olduğunu; san oluşu ise, kendisindeki bazı sebep ve arızalar sebebiyle za’fa uğradığını gösterir. Bunun gibi yüzlerin kızarması da, ya hayâ ve utanmaktan, ya korkudan, ya sevinçten veya üzüntü ve kederden ileri gelir, bu gibi hallerin ârız olmalarıyla hâsıl olur.¹¹⁰

¹⁰⁸ Şihâbüddîn Sühreverdî, *Avârîfü’l-Meârîf (Gerçek Tasavvuf)*, çev. Dilaver Selvi, 7. bs., İstanbul: Semerkand Yayıncılık, 2010, s. 154.

¹⁰⁹ Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, s. 99.

¹¹⁰ a.g.e., s. 103.

İbnü'l-Arabî'ye baktığımızda; bütün âlemi, Allah'ın varlıktaki kelimeleridir diyerek Kur'andan âyetlerle örnek vermektedir; Allah Hz. İsa (as) için şöyle buyurur: “Meryem’e ilka ettiği kelimesidir.”,¹¹¹ başka bir âyette “Allah'ın kelimeleri tükenmez”,¹¹² diğer bir âyette ise “temiz kelime ve salih amel O’na yükselir”.¹¹³ *Kelim*, kelimenin çoğuludur. Allah Teala, var etmek istediği bir şeye “ol” der söz konusu şey âyetteki ifadesiyle “olur.”¹¹⁴ Bu bağlamda bütün varlık, açılmış bir levhadır (rakk-ı menşûr). Ondaki varlıklar (a'yân) ise, yazılı bir kitaptır. Yani varlık, “Allah'ın tükenmez kelimeleridir”.¹¹⁵ Kullanılan tüm diller için ise aslında “Âlemin bütün dilleri Allah'ın sözleridir ve onların taksimi Allah’a kalmıştır.”¹¹⁶ diyerek nihayetinde Allah'ın seslenişine işaret etmektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi yaratılmışların her biri bir kelime olarak değerlendirildiğinde, bir tür ilahi dile işaret etmektedir.

Benzer ifadeleri Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin (ö. 672/1273) eserlerinde de görmekteyiz. Söz'ün üzerindeki perdesini kaldırdığında Allah'ın kelâm sıfatının ortaya çıkacağına; Arş'tan yere dek bu tecelli mahiyetinde her zerrenin, her varlığın konuştuğunu belirtir.¹¹⁷ Bir ağaçtan misal vererek konuyu şöyle işler;

Bu ağaçlar toprak altındaki insanlara benzerler. Ellerini topraktan dışarıya çıkararak, halka yüzlerce işaretler ederler. Kulağı olana, anlayana sözler söylerler, nasihatler ederler. Yemyeşil dilleri ile, upuzun elleri ile toprağın gönlünden sırlar açarlar.¹¹⁸

¹¹¹ Nisâ, 4/171.

¹¹² Lokman, 31/27.

¹¹³ Fâtır, 35,10.

¹¹⁴ Bakara, 2/117, Ali İmran 3/47-59, Enam, 6/73, Nahl 16/40, Meryem 19/35, Yâsin 36/82, Mü'min 40/68.

¹¹⁵ Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, c.3, ss. 165-66.

¹¹⁶ a.g.e., c.12, s. 133.

¹¹⁷ Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, 2. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, c. 3, s. 158.

¹¹⁸ Mevlânâ, *Mesnevi Tercümesi*, çev. Şefik Can, 3. bs., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2001, c.1, s. 150.

Örneklerde görüleceği üzere; kelime, söz, işaret gibi kavramlarla tasavvufta dil mefhumu çok geniş bir şekilde değerlendirilmektedir. Gerek şekil ve biçim bağlamında tasavvufi eserlerde görsel bir dilin kullanıldığını, gerekse gözle görülen (belki tüm duyularla hissedilen) her varlığın bir şekilde konuştuğu, özü itibariyle Allah'ın bir kelimesine delalet ettiğini görmekteyiz. Gördüğü her varlığın bir seslenişi ve bir anlamı olduğu bilinci ile yaşamlarını sürdüren sûfilerde, bu tür duydukları seslenişleri eserlerinde aktardıkları, bu iletişim aracılığı ile bazı bilgilere ulaştıkları, bilinmektedir. Tez'imizin kapsamını aşacağı için bu konuya ilişkin birkaç örneği tasavvuf ve anlam bölümünde kısa bir şekilde temas edeceğiz.

Özetle, görsel dil kapsamında; biçimsel yapılar, çizgisel ve geometrik semboller kadar, gösterilen her şeyin bir mânâ yüklendiğini, işaretlerin ve göstergelerin, anlamın taşıyıcıları olduğunu tasavvuf literatüründe de görebilmekteyiz.

1.2.2. Tasavvuf ve Anlam

Dil; sadece lafız, söz ve kelime ile ilişkilendirilerek kapsamı daraltırsa, *anlam* yani mânânın da sınırları daraltılmış olur. Şüphesiz gördüğümüz, duyduğumuz her kelime, sözcük ve lafız bir içerik barındırmaktadır. Fakat, tasavvuf ve dil kısmında açmaya çalıştığımız, her yaratılmışın Allah'ın bir kelimesi, bir ileti nesnesi, göstergesi olduğunu varsaymazsak, suretlerdeki mânânın varlığına ulaşmamız daha zor olur. Bu sebeple her suretin bir mânâsı olduğunu temel bir varsayım olarak kabul etmemiz gerekir. Gördüğümüz suretleri, yaratılmış her şeyi kelime olarak, bir iletişim aracı olarak gördüğümüzde içerik ve mânâ taşıdığını varsayabiliriz.

Dilbilimin, kuvvetli bir şekilde bağlı olduğu göstergebilimden ayrılmaya başladığı temel noktalardan biri budur. Anlamın, mânânın taşıyıcısı, sadece doğal diller dediğimiz Türkçe, Arapça İngilizce vb. değildir. İlahi bir kaynakla ontolojik bir bağ kurmaksızın

gördüğümüz, duyduğumuz, kokladığımız, hissettiğimiz her şeyin bir gösterge ve anlam taşıyıcısı olduğu düşüncesi göstergebilimin temel yaklaşımıdır. Bu bağlamda, biz de tasavvufta mânâ taşıyıcısı olarak Mevlânâ'da öne çıkan suret-mânâ ilişkisi üzerinden *anlamı* yani mânâyı tanımlamaya çalışabiliriz.

Tasavvufta suret, hususi kullanımlar haricinde, genel mânâda “görüntü, şekil, zâhir,” gibi sözcüklerle eş anlamlı; “bir şeyin duyularla algılanan dış yapısı ve varlığı” olarak kullanılmaktadır.¹¹⁹ Suret ve mânâ ilişkisi; varlık-yokluk, siyah-beyaz gibi zıt mânâlı kavramlar olarak değerlendirilmemelidir. Suret-mânâ birbirlerine iliştilmiş iki kavramdır.

İçinde bulunduğumuz alemin, sınırlı olduğuna dikkat çeken Mevlâna, sonsuz bir alemin görülmesine de perde olduğunu dile getirmektedir.¹²⁰ Orman içinden çıkan aslan metaforuyla açıkladığı suret mânâ ilişkisinde, ormanı mânâyâ, sureti de aslana benzetmektedir. Ormanla kastı fikir ve düşüncelerdir, mânâ alemine benzemektedir ve suretler bu alemden belirip gözükmektedir.¹²¹ Bu sebeple mânâyâ karşın suret çok zayıf ve acizdir.¹²² Suretler üzerinden elde edilen bilgiler zan ile elde edilmişken, mânâyâ nüfuz eden gözle elde edilen bilgilerin bir olduğuna, ayrışmadığına ve farklılık arz etmediğine dikkati çeker.¹²³

Cevizin sesi ve içi olarak somutlaştırdığı örnekte; Kur'an'ın doğru okunmasının farklı bir şey, anlaşılmasının ise farklı bir şey olduğunun altını çizen Mevlânâ; çocukların

¹¹⁹ Ekrem Demirli, “Sûret”, TDV İslâm Ansiklopedisi, 2009, <https://islamansiklopedisi.org.tr/suret--felsefe#2-tasavvuf>.

¹²⁰ a.g.e., c.1, s. 58. b.526

¹²¹ a.g.e., c.1, s. 90, b.1136.

¹²² a.g.e., c.1, s. 214, b.3330.

¹²³ a.g.e., c.6, s. 637, b.4135 .

şekli ve biçimi bağlamında cevizle oynadıklarını, cevizi oyundan ibaret gören çocuğa cevizin yağının bir şey ifade etmeyeceğini vurgulamaktadır.¹²⁴

Özellikle Mevlânâ'nın; mânâyâ işaret etmesi hasebiyle, söz ve kelimenin anlam olarak ilişkisini irdedeği ve çözümlediği, *Dîvân-ı Kebîr*'inde ki örnek etkileyicidir.

Gönül göğe benzer, dilse yeryüzüne; yeryüzünden göğe dek pek zorlu, pek uzak konaklar var.

Gönül bulut gibidir, göğüslerse damlar sanki; şu dil de tıpkı oluktur, yağmurlar ondan akar.

Su, gönülden göğüslere dek temiz gelir; fakat göğüs bulaşıksa, pisse sözlerin hepsi boştur, kötüdür.

Suya, buluttan yağmuru emen kavuşur; oluğunda istidat, kabiliyet bulunan adam, suyu elde eder.

Başka oluklardan su alan dam, hırsızdır; başkalarının damından su çalan, bir nakilcidir, rivayetçidir ancak.

...

Canının hali, kokusu, rengi örtülü olan kişinin söylediği her söz, anlama bağlıdır, anlamla ilgilidir.

Mesleğinin eri olan bir hekim, hastaya acı ilaç bile verse zulüm ediyor gibi görünür amma adalet sahibidir.

...

Buluşmak istiyorsan buluşanlarla düş kalk; anlama ulaşandan ulaşma dile.

Sarhoşların çevresinde dön dolaş; şarap az gelse bile kokusu gelir hiç olmazsa; fakat akli başında olan, nereden bilecek şarabın tadını?¹²⁵

Beyitlerden de anlaşılacağı üzere sözün aslının anlam olduğuna işaret etmektedir.

Asıl mânânın gökle ilişkisini kurarak temizliğine ve birliğine değinmekte, sonrasında yerle buluştuğunda onu alan damların temizliğine göre bozulduğuna ve kötüleştiğine dikkat çekmektedir. Özü itibarı ile mânâ, temiz ve geliş yeri olarak birken, belirttiği ve nüfuz ettiği yere göre saf halini kaybederek kirlendiği gözükmektedir. Eğer hakiki anlama ve mânâyâ ulaşmak istiyorsak suyu direk buluttan almamız yani kaynağına ulaşmamız

¹²⁴ Mevlâna Celâleddin Rumî, *Fihi Ma Fih*, s. 77.

¹²⁵ Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*, c.4, ss. 153-154, b.1996-1217.

gerekmektedir. Mânâyı başka kişilerin gönüllerinden alırken, o gönlün saf ve temiz olmasına dikkat edilmesine de dikkat çekilmektedir. İnsanların anlam konusundaki farklılaşmasının başladığı ilk yer, gerçek mânâyı aktaran kişinin gönlü, sonrasında ise alan kişinin gönlüdür. Bu iki kırılama düzlemi sonrasında mânâda farklılaşma meydana gelir. Her bir aktarım surete bürünmekte, ardından tekrar kişinin imgelem dünyasına çıkmakta sonra başka bir surete derken mânânın hakikatinden uzaklaşmaktadır. Akli ya da lafzi düzlemde, suret üzerinden beliren anlamlar özünden farklılaşmış olduğu için beşerî düzlemdeki fikir ve düşünceler ayrışmaya anlaşılmazlığa sebep olmaktadır. Akıl ve beşer bağlamından soyutlanabilen göz kulak ise asıl mânâyı yaklaştırmaya başlar. *Sarhoşlar* olarak belirttiği bu kişilerin sözleri suret itibarıyla anlamsız ya da farklı anlamlar taşısa da özü itibarıyla asıl mânâyı daha yakındır. Tasavvuf erbabının anlaşılamaması problemi ve kavramsal mânâda kendi terminolojisini üretmesinin temel nedenlerinden biri budur.¹²⁶

Sûfiler arasında, kullanılan ve açıklanmaya ihtiyaç duyulan tabir ve ıstılahların kasdettikleri mânâ, lafzi mânâ değildir.¹²⁷ İlk dönemden itibaren sûfiler, eserlerinde kullandıkları terminolojinin lisan ehline ve sûfilerce ne mânâyı geldiklerini kıyaslayarak izah etmeye çalışmışlardır.¹²⁸ Bazen de *işaret* kavramıyla ikili bir katman oluşturmuşlar kendi aralarında ehli olana “beyan etme”yi ifade ederken, ehli olmayana karşı ise “gizleme, setretme” yolunu izlemişlerdir.¹²⁹

¹²⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ethem Cebecioğlu, “Alandışı/Layman’lerin Tasavvufu Anlayamamalarının Bazı Nedenleri”, *İslam Aylık Mecmua*, İstanbul, 1997, sayı: 163, ss. 32-34; sayı: 164, s. 34; sayı: 166, ss. 56-57..

¹²⁷ Hücviri, *Keşfu’l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, çev. Süleyman Uludağ, 4. bs., İstanbul: Dergah Yayınları, 2014, s. 443.

¹²⁸ Örnek olarak kıyası yapılan terimler için ayrıca bkz a.g.e., ss. 444-48.

¹²⁹ Mehmet Yıldız, “İşârî Tefsirin Kabul Şartları Bağlamında Cemâl-i Halvetî’nin Kısa Sürelere Getirdiği Yorumlar”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, c. XV, sy. 33 (2014), s. 41.

Sûfîlerin kendi meşrepleri haricinde bulunduğu dönem ve coğrafyaya göre aktarım modellerinde, metotlarında ve kullandıkları terminolojide farklılaşma gözükse de mânâ konusunda bir ayrılık ve zıtlık bulunmaz. Tek'e yaklaştıkça tefrikalar azalmakta ve yollar birleşmektedir. Aklın beşerî düzeyindeki temsilinde ise çoğalma, farklılaşma ve ayrışma kaçınılmaz ve varoluşsal bir özelliktir.¹³⁰

Mevlânâ, kişinin kendi bulunduğu durumu ve birikimini referans alarak ulaştığı mânâyâ ise kılıç kınındaki tahta kılıç benzetmesini yapmaktadır.¹³¹

Özetle Mevlânâ'nın anlama olan bakışında, gerçek anlama ulaşmanın kâmil mânâda suret üzerinden mümkün olmadığını görmekteyiz. Mevlânâ, suretin, anlamın taşıyıcısı ya da işaret edeni olduğunu, ama mutlak mânâyâ ulaşmakta çok zayıf kaldığını belirtmektedir. Mevlânâ, suret üzerinden gerçek mânâyâ ulaştığını zanneden kişilere şöyle öğüt vermektedir;

Ey gerçek varlığını idrak edemeden mânâyâ erdiğini sanan kişi! Senin mânâ sandığın da şekilden, suretten ibarettir ve iğretidir. Sen, o iğreti şeyi kendine uygun bulmuşsun. Onunla övünüp seviniyorsun. "Ben gerçeği buldum." diye gurura kapılıyorsun.

Mânâ oldur ki, seni senden alır. Şekle bağlanmaktan seni kurtarır.¹³²

Mevlânâ üzerinden değindiğimiz suret mânâ ilişkisi, İbnü'l-Arabî'ye baktığımızda daha teknik mânâda irdelenmiştir. Bir şeyde görünür olan, gözle gördüğümüz şey, onun duyusal maddi suretiyken, surette bulunan manevi-ilahi ruh ise, iç gözümüzle gördüğümüz, mânâ ve yorum diye isimlendirdiğimiz şeydir.¹³³ Duyu zâhir, mânâ ise bâtındır.¹³⁴

¹³⁰ Suret ve mânânın devamlı surette değişimi, başkalaşımı için ayrıca bkz. Arabi, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, c.12, s. 101.

¹³¹ Mevlânâ, *Mesnevi Tercümesi*, c.1, ss. 60-61, b.710-715.

¹³² a.g.e., c.2. s. 311, b.719-720.

¹³³ Arabi, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, c4, s. 315.

¹³⁴ a.g.e., c5, s. 211.

İnsanda mânâ ve duyu olarak iki hassaya dikkat çeken İbnü'l-Arabî, bu iki olgunun kâmil bilgi için gerekliliğini belirtir. Bilinen şey duyu için mevcut olmadıkça, insanın o şeyi kemâliyle algılaması tamam olmaz. İnsanda bir şeyin bilgi ya da mânâ olarak mevcudiyetinden sonra duyusal olarak da onu idrak etmesiyle, o şeyi özü gereği algılamak tamamlanmış olur.¹³⁵

İbnü'l-Arabî'de duyuların ve mânânın birbiriyle ilişikleri yer, hayal ilmi mertebesidir. İbnü'l-Arabî'de hayal ilimi kavramı görüşlerini temellendirdiği ana başlıklardan bir tanesi olduğu için çok kapsamlı bir konudur. Bu sebeple hayal ilmi bahsinin sadece mânâ ile olan ilişkisine değinmekle yetineceğiz.

Mânâ, berzah diye de adlandırdığı hayal alemine iner. Bizim duyularımız ise bu aleme yükselir. Buradan da anlaşılacağı üzere mânâ daha üst bir mertebeden inmektedir. Duyularımız ise yukarı çıkmaktadır. İnsandaki tahayyül kuvvetine benzeyen bu alanda mânâlar cisimleşir, bilginin *sût* şeklinde bedenlenmesi gibi bedenlenir.¹³⁶ Gözün keskinliği sayesinde mânâlar, kişinin görüşünde bedenlenir. Böyle bir göz sahibi, mânâları kendi suretlerinde tanır ve kesin bilgiyle bedenlenmiş mânânın hangi mânâ olduğunu bilir.¹³⁷ İbnü'l-Arabî, *Fusûsu'l-Hikem* eserinde; Hz. Yusuf (as) bahsinde suretlerdeki farklılaşmayı göz yanılsaması ile izah etmektedir.¹³⁸ Nasıl ki bir cisimden uzaklaştığımızda küçülmekte ve muhteviyatındaki detayları kaybolmakta ise ki burada dağ örneğini verir; Dağlardan uzaklaştıkça tek renk gibi gözükmeleri ve olduklarından çok daha ufak gözükmeleri gören kişiden dolayı farklılaşmaya sebebiyet vermektedir. Aslında öz itibarıyla bir değişim, farklılaşma yoktur. Kişi gözü keskinleştikçe ve mânâyâ

¹³⁵ a.g.e., c.6, s. 14.

¹³⁶ a.g.e., c.8, ss. 136-140.

¹³⁷ a.g.e., c.13, s. 77.

¹³⁸ Muhyiddin İbn Arabî, *Fususul-Hikem*, çev. Ekrem Demirli, 3. bs., Kalcı Yayınları, 2016, ss. 104-110.

yaklaştıkça, suretleri, asli şekillerini oldukları gibi görmeye başlar. Görüş farklılıkları kişinin manevi durumuyla ilişkilidir, bu bağlamda Hz. Yusuf (as)’ın rüyaya bakışı ile Hz. Muhammed (sav)’in rüyaya bakışını kıyaslar.¹³⁹

İbnü’l-Arabî hayal ilimini, temel mânâda marifet ile ilişkilendirmektedir. Hüküm, duyulur akledilir, duyularda ve akıllarda, suret ve mânâlarda, yaratılmışta ve kadimde, imkânsızda-mümkünde, hayal ilmine aittir. Hayal mertebesini bilmeyenin genel mânâda hiçbir bilgisi olmadığını belirten İbnü’l-Arabî; mârifetin bu unsuru, ârifler için gerçekleşmediğinde, onlarda mârifetin kokusunun olmayacağını söyler.¹⁴⁰ Keşfe sahip olan insanda bir keşif istidadı olduğunu ve gerçek keşfe konu olan şeyin, mânâ ise kalbinin aynasına, suret ise gözünün aynasına yansıtacağını belirtir.¹⁴¹ Mânânın mahalinin temizlenmesi, cilalanması vb. fiillerle bu düzlemin hakikatı yansıtacak şekilde arındırılması gerekmektedir. Kur’anın birçok âyetinde, hadislerde ve tasavvuf literatüründe geçen ve ayrı bir önemi olan kavram kalptir. Sûfilerin öncelikli gayesi, kalbin pisliliklerden arındırıldıktan sonra cilalanmasıdır. Bu konuda en temel tasavvufi yaklaşım riyazet olarak ortaya çıkmaktadır. İlim ve irfan ile donanarak, nefsini tezkiye sürecine koyulan derviş, yeme içmedeki miktara riayeti, konuşma konusundaki hassasiyeti, uykusunu azaltması sonucu keşfe mazhar olmaya başlamaktadır. Riyazet eğitimi metodunca sâlik, çile, halvet, itikaf, hizmet, yolculuk, vird, evrad ve ezkar ile kalbî kıvama ermeye çalışarak, manevi deneyimle, maneviyat erbabı olmaya başlar. Dilinde hikmet, kalbinden rikkat, ruhunda iştîyak ve tüm bedeninde şefkat emareleri

¹³⁹ a.g.e., s. 106.

¹⁴⁰ a.g.e., c.8, s. 144.

¹⁴¹ a.g.e., c.12, s. 63.

belirmeye başlar.¹⁴² Sâlik bu manevi yükselişle mânâ aleminde yolculuk yapabilecek kıvama gelmeye başlar.

İbnü'l-Arabî deki hayal aleminde ile Mevlânâ'nın mânâ aleminde kavramları birçok konuda benzerlik arz etmektedir. İkisi de kalp üzerinden gerçek mânâyâ ulaşılacağına altını çizmekte ve vasat gözle görülenlerin değil, keşif ile görülenlerin gerçek mânâyâ yaklaşacağına işaret etmektedirler. Kalbin temizlenmesine ilişkin, her ikisi de ressamaların müsabakası ile ilgili hikâyeyi misal verir.¹⁴³

Tasavvuf literatüründe, keşif kavramı da şüphesiz en önemli ve tartışmalı konulardan birisidir. Pratik bir boyut içeren bilgi türü olduğu için öznel bir yapıda gözükmekte, çoğu zaman kelime ve sözle açıklanması yanlış anlaşılmalara sebebiyet vermektedir. Bu sebeple ehline, yani aynı tecrübeyi yaşayanlar ki tasavvufî tabiriyle keşfi açık olanlar, elde ettikleri bilgileri özel bir terminoloji kullanarak aktarmışlardır.

Tezin kapsamı gereği, ilk dönemden itibaren görülen bu kavrama ilişkin mânâ ve anlam konusunda açılımı olabilecek birkaç örnekle iktifa etmeye çalışacağız.

Serrac, tasavvuf'u; Allah'ın dostlarının gönlüne kelim-i ilahisinin mânâsını anlamak, hitap-ı ilahisinden hüküm çıkarmak üzere, bir keşf, ilham ilmi¹⁴⁴ olarak açıklamakta; kelim ve kalem ilişkisi bağlamında Allah'ın kelimelerinin tükenmeyeceği âyeti kerimesini¹⁴⁵ delil getirmektedir.

Serrac, Vâsîti den şöyle aktarır: “Ma'nâ ile yakîne eren müşâhede hâline ulaşır. Kendisine ma'nâ gerçekleri münkeşif olan halkın sıkıntılarından kurtulur ve halka, Hakk'a yaklaşımcı şekilde hitâb eder. Bu tür keşfe ‘Siddikî’ denir.”¹⁴⁶

¹⁴² Öncel Demirtaş, “Riyazet Eğitimi ile Gerçekleşen Manevî Olgunluk”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, c. 11, sy. 3 (2011), s. 89.

¹⁴³ a.g.e., c.8 s. 54; Mevlânâ, *Mesnevi Tercümesi*, c.1 s. 221.

¹⁴⁴ Ebû Nasr Serrâc Tûsi, *el-Lûma' İslâm Tasavvufu*, s. 20.

¹⁴⁵ Kehf, 18/109.

¹⁴⁶ Ebû Nasr Serrâc Tûsi, *el-Lûma' İslâm Tasavvufu*, s. 68.

Serrac, Allah'ın kelâm sıfatına işaret ederek; Allah için bir son söz konusu olmadığı gibi kelâmının ma'nâsı için de nihayetinin söz konusu olmayacağını söyler. Gerçek mânâyâ, Allah'ın velî kullarının kalplerine verdiği fetih ölçüsünde ulaşabileceklerini belirtir. Yaratılmışların anlayışı, O'nun ma'nâsını kuşatmakta aciz kalır.¹⁴⁷

Ebü'l-Hasen el-Hücvîrî (ö. 465/1072) *Keşfu'l-Mahcûb* eserinin mukaddemesinde, anlam ve insan arasındaki ilişkiyi kurbîyetle açıklamaktadır. Allah'ın velileri ve dergâhının azizleri müstesna bütün insanlar İlâhî hakikatin inceliğini anlamaktan uzak olduklarını belirtmekte¹⁴⁸ ve kâmil mânâda sözün akıl ile değil, ruh ile anlaşılacağını söylemektedir.¹⁴⁹

Hücvîrî eserinin devamında suret ve mânâ ilişkisine de dikkat çekerek; sûfilerin usul ve vusul sahibi iken, nasibi fuzûl olan, kişilerin suret eşiği üzerinde oturup, resim perdesinin onların üstüne çekildiği için mânâyı göremeyeceklerini, çekilen perde sebebi ile vasilin; vuslatından aciz kalacaklarını belirtir.¹⁵⁰

Kelabazi eserinde eski bir şiire yer vererek göstergelerin aradan kalktığı marifet ilmini özetlemektedir:

Benimle Hakk arasında bir beyân, bir delil, bir işaret kalmadı
Hakk'ın nûrları kalbimde tecellî etti ve her tarafı aydınlattı.¹⁵¹

Ebü Tâlib el-Mekkî (ö. 386/996), *Kutü'l-Kulub* adlı eserinde Cafer b. Muhammed es-Sadık'ın (ö. 148/765) şöyle dediğini rivayet eder: “Vallahi, Yüce Allah, halka

¹⁴⁷ a.g.e., s. 73.

¹⁴⁸ Hücvîrî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, s. 69.

¹⁴⁹ a.g.e., s. 111.

¹⁵⁰ a.g.e., s. 99.

¹⁵¹ Kelâbazi, *Doğuş Devrinde Tasavvuf Ta'arruf*, s. 106.

kelamında tecelli etmiştir. Fakat onlar bunu görmüyorlar.”¹⁵² Eserin devamında Cafer es-Sadık’ın, namaz sırasında yaşadığı bir baygınlık sonrası ayıldığında nedenini soran kişilere verdiği cevabı aktarır:

Okuduğum âyeti tekrar ederek kalbimde düşünüyordum. Nihayet onu, asıl sahibinden duymaya başladım. Artık vücudum Yüce Allah’ın kudretini müşahade etmeğe dayanamadı.¹⁵³

Bu halin yorumunu yapan Mekkî Allah’ın seçkin kullarında böyle hallerin olabileceğini dile getirmektedir. Bir âyeti, kalplerinde devamlı tekrar ettiklerinde âyetin tecellilerini müşahade ettiklerini ve Allah’ın yardımıyla âyetin hakikatına ereceklerini belirtir. Mekkî, eğer Kur’an okuyan kimse bu müşahade hâlini elde edemezse bile, Cenab-ı Hakk’a, O’nun kelâmını okuyarak münacaatta bulunduğunu ve O’na yalvarıp yakardığını bilmesi gerektiğini tembihlemektedir. Bu tembihin sebebini şöyle dile getirir; “Yüce Allah, ona lisaniyle hitap etmiş ve onun hareketi ve sesiyle ona konuşmuştur. Böyle olması kulun, Cenab-ı Hakk’ın kendisine verdiği ilim ve akılla, bunun İlâhî bir hikmet ve rahmet olduğunu anlaması içindir.”¹⁵⁴

Verilen örneklerde de görüldüğü gibi mânâ, çıkış yeri itibarıyla ilahi bir kaynaktan gelmekte ve inmektedir. Sonrasında yaratılmışlarla ilişkilendirilerek tekrar insan zihninde suret ve anlam olarak yansır. Mânâ’nın, ilahiden süfliye bu yolculuğu, hakikatinden bir şey eksiltmezken, varış noktasına gelen süreçteki kırılmalar, iliştiği yapı ve olgular, suret ve göstergeler, maneviyattan uzak olan insan düzleminde ayrışarak, farklılaşmaktadır. Maneviyatı kelime anlamıyla; maddi olmayan ve bir olgunun taşıdığı mânâ ve mefhumla ilgili demek olduğunu düşündüğümüzde, maneviyat ile anlamın ilişkisi aşikardır.

¹⁵² Ebû Tâlib El-Mekkî, *Kûtu’l - Kûlub (Kalplerin Ağızı)*, çev. Ali Kaya, Dilaver Selvi, Semerkand Yayıncılık, 2003, c.1, s. 227.

¹⁵³ a.yer.

¹⁵⁴ a.yer.

1.2.3. Tasavvuf ve Anlatım

Bu bölümde, anlatım bölümünde kısaca değindiğimiz, tezimize esas teşkil eden hikâyeci anlatım metodunun, tasavvufi literatürdeki tezahürlerine bakacağız.

Tasavvufun esas kaynağı hiç şüphesiz Kur'an ve hadistir. Hem biçim hem de üslup olarak mutasavvıflar bu kaynaktan beslenmektedirler. Varoluşsal bu bağın tezahürleri tüm sûfi eserlerinde görülmektedir. Kur'an ve hadisi çekirdek ya da nüve olarak düşünürsek bu kaynaklara referans vermeksizin tasavvufi bir eserin meyve vermesi çok zordur. Yazılan, söylenen tüm sûfi eserlerinde Kur'an sadece bilgi olarak yansımaz, onun biçim ve üslup olarak da izleri görünmektedir. Kur'an'ın konuyu ele alış ve aktarım biçimi olarak kıssalar önemli bir yer tutmaktadır. Arapça'da قصص "k-s-s" kökünden gelen "kassa" fiili sözlükte "bir kimsenin izini sürmek, ardınca gitmek; bir kimseye bir haber veya sözü bildirmek" gibi mânâlara gelmektedir. Kıssa kelimesi, bir kimse yahut bir şeye ait hadiselerin adım adım, nokta nokta takip edilerek anlatılmasını/hikâye edilmesini ve bu niteliği taşıyan hikâyeyi ifade eder.¹⁵⁵

Kur'an'da *kıssa*, tek kelime olarak geçmez. Ancak isim olarak "hikâye", masdar olarak da "hikâye etmek" anlamında *kasas* olarak kullanılır.¹⁵⁶

Kassa fiili iki âyette "birisinin izini sürüp peşinden gitmek"¹⁵⁷, diğer birçok âyette ise "peygamberlerin hikâyelerini anlatmak, haber aktarmak, hakkı, âyeti, rüyayı anlatmak, açıklamak" gibi mânâlarda kullanılmıştır.¹⁵⁸

Hikâye anlatım biçiminin kullanım gerekçesi olarak; Kur'an'da Hz. Peygambere hitaben "(Ey Muhammed!) Peygamberlerin haberlerinden, kendileriyle senin kalbini

¹⁵⁵ İdris Şengül, "Kıssa", TDV İslâm Ansiklopedisi, (01.11.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/kissa--kuran>.

¹⁵⁶ Âl-i İmrân 3/62; el-A'râf 7/176; Yûsuf 12/3; el-Kasas 28/25

¹⁵⁷ el-Kehf 18/64; el-Kasas 28/11

¹⁵⁸ en-Nisâ 4/164; el-En'âm 6/57, 130; el-A'râf 7/7, 35, 101; Hûd 11/100, 120; Yûsuf 12/35; en-Nahl 16/118; el-Kehf 18/13; Tâhâ 20/99; en-Neml 27/76; el-Mü'min 40/78

pekiştirdiğimiz her bir haberi sana aktarıyoruz. Bunlarda, sana hak, mü'minlere de bir öğüt ve hatırlatma gelmiştir.”¹⁵⁹ âyeti dikkat çekmektedir. Âyette daha önceki peygamberlerin hikâyelerinin aktarılması gerekçesi olarak, Hz Peygamber (sav) ve müminler arasında taksimde bulunulmuştur; “*Senin için hak müminler için ise öğüt ve hatırlatma.*” Peygamberimiz için kalbi pekiştirmek, sabitleştirmek, sağlamlaştırmak, kuvvetlendirmek mânâlarında ثبت sebete fiili ayrıca zikredilmiştir. Başka bir âyette “İnkâr edenler, "Kur'an ona bir defada toptan indirilseydi ya!" dediler. Biz, Kur'an'la senin kalbini pekiştirmek için onu böyle kısım kısım indirdik ve onu ağır ağır okuduk.”¹⁶⁰ Parça parça indirilmesinin bir hikmeti olarak kalbin pekiştirilmesi, sağlamlaştırılması mânâsında tekrar ثبت sebete fiili geçmektedir. Peygamberimiz bağlamında Kur'an ile özel bir bağı olan mümin için bu yapının şüphesiz daha derin açılımları olacaktır. Genel mânâda ise biz müminler için âyette açık olarak kıssaların gayesinin, öğüt almak ve hatırlamak olduğu açık şekilde belirtilmiştir. Düşünenler, akledenler için de ayrıca “Andolsun ki, onların kıssalarında akıl sahipleri için ibret vardır.”¹⁶¹ âyetinde de belirtildiği gibi ibret ve örnek almanın altı çizilmiştir.

Burada Kur'an da aktarılan kıssalar ile anlatım biçimi olarak hikâye metodunun kurgu unsuruna değinmemiz elzemdir. Âyetlerde özellikle altı çizilerek belirtilen şey, kıssaların yaşanmış olması gerçeğidir. Kur'an da tüm peygamberlerden aktarılan kıssalar/hikâyeler birer mecaz, metafor ya da bir benzeri anlam oluşturmak için kurgulanan olgular değildir. Bir süreç içerisinde giriş, gelişme ve sonuç gibi insanlar arasında ilişkiler örgüsünün olması, ortak bir nokta olabilir ama esasında yaşanmış, gerçek hikâyelerin aktarılmış olduğu unutulmamalıdır.

¹⁵⁹ Hud, 11/120.

¹⁶⁰ Furkan, 25/32.

¹⁶¹ Yusuf, 12/11.

Hadis literatürüne de baktığımızda, Hz. Peygamber (sav)'in anlatım metodu olarak hikâye anlatım türüne yer verdiğini ve zaman zaman geçmiş ümmetlerin kıssalarını aktardığını görmekteyiz. Kur'an tabiriyle *üsve-i hasene*¹⁶² olan Peygamberimizin, kıssaları aktarırken ki gayesi özetle müminlerin ibret almalarıdır diyebiliriz. Hz. Peygamber'in anlattığı kıssalar arasında hadis literatüründe en çok yer alanlara örnek verirsek: Yağmur sonrası, mağaraya sığınırken mahsur kalan üç kişinin Allah rızası için yaptıkları hayırlı amelleri anlatmalarıyla kurtulmaları kıssası,¹⁶³ İsrâ'il oğullarından imtihan olunan kel, kör, alaca hastası üç kişinin kıssası¹⁶⁴, sihirbaz, genç ve rahip kıssası¹⁶⁵, önceki ümmetlerden doksan dokuz kişiyi öldürdükten sonra tövbe eden bir kişinin kıssası¹⁶⁶. Bu kıssalarda da görüldüğü gibi farklı zaman ve toplumlardan yaşanmış olaylar ibret vesikası olarak peygamberimizce aktarılmaktadır.

Gerçek yaşanmış olaylar haricinde Peygamberimizin (sav) bazı mizansenleri ve kurgusal (gerçek olmayan) bir yapıda hikâye anlatım metodunu kullanması dikkat çekmektedir. Örneğin; Hadiste; mü'min ve facirin günahlarını nasıl gördüğünü tasvir ederken; düşme tehlikesi olan bir dağın dibinde oturan mü'minle, facirin onu sinek gibi algılamasını anlatmaktadır.¹⁶⁷ Bir başka hadiste, Allah'ın çizdiği sınırlara riayet ederek İslam'ı yaşamaya çalışanla, riyakarlık ve yağcılıkla Müslüman geçinenlerin durumunu iki katlı geminin altında ve üstünde yaşayanların mizanseniyle yaşanan ikilemi anlatmakta ve onların halini misal vermektedir.¹⁶⁸ Her iki örnekte de insanların imkanlar dairesinde yaşama ihtimali zor olan durumlar üzerinden kurgulanan olaylar misal

¹⁶² Ahzab, 33/21.

¹⁶³ Buhârî, Büyû' 98, İcâre 12, Hars ve'l-müzârea 13, Enbiyâ' 53, Edeb 5; Müslim, Zikir 100

¹⁶⁴ Buhârî, Enbiyâ 51; Müslim, Zühd 10

¹⁶⁵ Müslim, Zuhd 73; Tirmizi, Tefsir, Büruc, 3337.

¹⁶⁶ Buhârî, Enbiyâ 50; Müslim, Tövbe 46; İbnu Mâce, Diyât 2.

¹⁶⁷ Buhârî, Da'avat 4; Müslim, 3, (2744); Tirmizi, Kıyamet 50.

¹⁶⁸ Buhârî, Şerike 6.

verilerek, dinleyenlerde soyut kavramların tahayyül edilmesi kolaylaştırılmıştır. İnsanlığın ilk zamanlarından bu yana, soyuttan somuta ve somuttan soyuta geçişte hikâye anlatım metodunun kullanıldığını görmekteyiz.

Kıssa'nın kelime olarak diğer bir anlamı olan; birinin peşinden gitmek, izini takip etmek mânâsında kullanıldığında, sûfilerin yaşanmış hayat hikâyelerinin ilk dönemden itibaren tasavvuf eserlerinde önemli bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz.

İslâm tarihinde hicrî II. asır ortalarından itibaren, Hadis rivayetlerinin sağlamlığı için biyografik eserler verilmeye başlandığı bilinmektedir. Bu gelenek zamanla *tabakât* kitaplarının yazımını gündeme getirmiştir.¹⁶⁹ Tasavvufun da aynı şekilde İslâm coğrafyasında gelişiminin ardından, zühd ve takvasıyla öne çıkan velilerin hayat hikâyeleri, *tabakât* kitapları olarak yazılmaya başlanmıştır.¹⁷⁰ Tasavvuf tarihi kaynaklarından *tabakât* kategorisinde günümüze kadar ulaşan Sülemî'nin *Tabakâtü's-Sûfiyye* eseri, üzerine eklemeler ve/veya alıntılar yapılarak *tabakât* türleri için esas teşkil etmiştir.¹⁷¹ Sülemî eserinde, peygamberlerin varisleri olarak belirttiği hakikatlerin erbabı olan zatların, sözünü, hayatını ve yaşamına dair hususları, takip ettiği yolu, sahip olduğu hali ve ilmi kitabında zikrettiğini belirtmiştir.¹⁷² Gerçek hayat hikâyeleri olarak düşündüğümüzde, *tabakât* türü eserlerin, mü'minler için bir örnek ve ibret vesilesi olması gayreti gözükmemektedir.

İslam literatüründe anlatım tarzı olarak hikâye metodu, felsefî eserlerde de kullanılmıştır. Özellikle İbn Sînâ (ö. 428/1037) ve İbn Tufeyl'in (ö. 581/1185) hikâye tarzında yazılmış felsefî eseri olan *Hay b. Yakzân*'ın etkisi zamanları ve çağını aşmış

¹⁶⁹ Mustafa Aşkar, *Tasavvuf Tarihi Literatürü*, 2. bs., İstanbul: İz Yayıncılık, 2015, s. 49.

¹⁷⁰ a.g.e., s. 50.

¹⁷¹ a.g.e., s. 51.

¹⁷² Ebu Abdurrahman Es-Sülemi, *İlk Zahid ve Sûfiler Tabakatu's-Sufiyye*, çev. Abdurrezzak Tek, Bursa: Bursa Akademi, 2018, s. 2.

insanlık için çok önemli açılımlara esin kaynağı olmuştur.¹⁷³ İbn Tufeyl'in *Hay b. Yakzan* yorumunda İsrakilik ve Gazâlî'nin etkileri görülmektedir.¹⁷⁴ Hay, hikâyenin genel seyrinde, dış dünya ile arasındaki ilişkinin ilahi bağına keşfettikten sonra, tam bir biliş ve gerçek müşahade için yaşadığı mağarada inzivaya çekilerek sûfi bir tecrübenin benzerini yaşaması gerektiğini düşünür ve kendini cisimsel niteliklerden soyutlamak için çaba sarfeder.¹⁷⁵ Tamamen kurgusal olan bu hikâye, kişinin tek başına hakikatı bulabileceğine dair bir varsayım üzerine anlatılmaktadır.

Kurgusal, gerçek olmayan öykü bağlamında, tasavvuf literatürüne baktığımızda; mesnevî tarzının kurucusu diyebileceğimiz Senâî (ö.525/1131), Ferîdüddin Attâr(ö.618/1221); Sa'dî-i Şîrâzî (ö. 691/1292) eserleriyle öne çıkan isimlerdir. Bu tarzın en müşahhas ve eserleriyle zirve diyebileceğimiz ismi şüphesiz Hz. Mevlânâ'dır. Doksan bin küsur mesnevi tarzında yazılmış beyitleri içerisinde hikâye unsurlarını da ustalıkla işleyen Mevlânâ, kendisinden sonra gelenler için de bir örnek olmuş, lakin eserlerine karşı emsal gösterilecek başka bir eser verilememiştir. Birçok yerli yabancı otoritece eserlerindeki ustalığı takdir gören Mevlânâ'nın hikâye metodolojisi ayrıca incelenmesi gereken bir alandır.

Bu eserlerde tasavvufi birçok konu aktarılırken kullanılan temel metotlardan biri olan hikâye formu, o günkü yaşanan olaylar, hikâyeler, masallar, meseller gibi birçok hikâye türünden beslenmiştir. Anlaşılması zor kavramların açıklanması, ya da aksine ehline anlaşılacak şekilde örtülmesi amacıyla hikâye anlatım biçimine yer verilmiştir.

¹⁷³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Avner Ben-Zaken, *Hay bin Yakzan'ı Okumak*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.

¹⁷⁴ İbn Tufeyl, İbni Sina, *Hay Bin Yakzan*, çev. M. Şerafeddin Yaltkaya, Babanzade Reşid, 5. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 53.

¹⁷⁵ a.g.e., s. 136.

Mevlânâ, kendisinden önce bu ekolün öncüleri olan Senâî ve Attar’a eserlerinde vurgu yapmış ve eserleriyle kendi sözleri arasındaki ilişkiye değinmiştir. Mevlânâ, Attâr’ın sözleriyle meşgul olan, Hakîm Senâî’nin sözlerinden faydalanır ve sözlerinin sırlarını anlar. Senâî’nin sözlerini ciddiyetle okuyanlar da bizim sözlerimizin nurunun sırrına vâkıf olur” diye buyurmuştur.¹⁷⁶ Devrin Hakanı olan Emir Bahâeddin Kaaniî Hz Mevlânâ’yı ziyarete gittiğinde Senâî’nin üslubunu eleştirerek; kuranı şiirlerine katıp anlatmasından şikayet etmesi üzerine, Mevlânâ Hazretleri sinirlenerek bunun bir hikmet olduğunu ve herkesin anlayamayacağını belirtmiş ve şöyle bir şiirle cevap vermiştir.

Abdâlların öyle terimleri vardır ki,
Onlardan sözlerin haberi yoktur.
Bu gerçekler, bu ham insanların onları anlamaktan
Yoksun olmaları yüzünden eksik gözüdürler.¹⁷⁷

Mesnevi eserinin başlangıcı aşamasında, Hüsameddin Çelebi Mevlânâyıla yaptığı görüşmede kendisinden şöyle ricada bulunmaktadır;

Eğer Hakîm’in *İlahiname*’si tarzında ve *Mantıku’t-tayr*’ın vezninde bir kitap yazılsa, bu bütün insanlar arasında hatıra olarak kalır; âşıkların ve dertlilerin can arkadaşı olur. Bu, son derece büyük bir merhamet, iyilik ve yardım olacaktır.¹⁷⁸

Bunun üzerine Mevlânâ sarığının içinden 18 beyitlik Mesnevinin başlangıcı olan beyitleri Çelebi Hüsameddin’in eline vermiştir.

Bu anekdotlardan da anlaşılacağı üzere o dönemde Attar’ın ve Senâî’nin etkisi hem halkta hem de ilim sahiplerinde açıkça görülmektedir. Bu çizgiyi devam ettiren Mevlânâ’nın manzum türünde, Kur’an âyetleri, hadisler, hikâyeler, meseller, masallar, felsefe, fıkıh, hadis, kelam, tasavvuf gibi birçok konuyu mecz ettiği mesnevi formu

¹⁷⁶ Ahmed Eflaki, *Ariflerin Menkıbeleri*, çev. Tahsin Yazıcı, Kabalcı Yayınları, 2006, s. 214.

¹⁷⁷ a.g.e., s. 215.

¹⁷⁸ a.g.e., s. 556.

zirveye çıkmıştır. Mevlânâ'nın, bazı hikâyeleri, olduğundan farklı bir şekilde tekrar yorumlaması, hadisleri hikâyeleştirmesi, birkaç hikâyeyi iç içe anlatması gibi biçim ve üslup açısından önceki örneklerden farklı olarak konuya ayrı bir yorum ve derinlik kattığı görülmektedir.

Örneklerde de olduğu gibi tasavvufî literatürde anlatım metodu olarak hikâyenin kullanıldığı açıktır. İnsana da bir gün kendi yazdığı hayat hikâyesinin okutturulacağını düşündüğümüzde¹⁷⁹ ders almak ve hesap etmek mânâsında hikâyenin insanla ontolojik bir bağının olduğu görülmektedir.

1.2.4. Tasavvuf ve Sanat

Tarihi süreçte dini kaynaklı olduğunu söyleyebileceğimiz güzel sanatlar; şiir, müzik, resim, mimari, heykeltirlik, dans vb. ilk olarak dinden, yani dini ayinlerden doğmuş ve uzun süre dini bir mahiyette şekillenerek gelişmiştir.¹⁸⁰ Sanat, hukuk, ahlâk gibi birçok kavramın din ile geliştiğini belki de başladığını düşünebiliriz.¹⁸¹ Bu sebeple sanatın ve inancın her formunun birbirleriyle iç içe ve etkileşim içinde oldukları tarihi bir gerçektir.

Bu ilişki haricinde, ilk bölümde değinmeye çalıştığımız sanatın tanımlamasının güçlüğüne rağmen, tasavvuf ve sanatın birbirleriyle olan ilişkisini değerlendirmek için etimolojik bir çalışma olan, İsmail Kara'nın modernleşme sürecindeki *ulûm, fûnûn* ve *sanat* kavramlarının muhtelif sözlüklerdeki Osmanlıca, İngilizce ve Fransızca karşıkları

¹⁷⁹ İsrâ, 17/14.

¹⁸⁰ M.Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. bs., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1980, s. 66.

¹⁸¹ Hilmi Ziya Ülken, "Din, Sanat ve Tarihî Materyalizm", *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, c. 5, sy. 2 (2005), s. 266.

üzerinden yaptığı çalışmaya başvuracağız.¹⁸² Bu üç kavramın birbirleri ile olan ilişkisi temelinde ortaya çıkan bazı ortak kavramları şöyle sıralayabiliriz: Bilgi, marifet (ustalık, hüner), derinlik (uzmanlaşma), teknik. Bu kavramlara baktığımız zaman sanatın; bilgiyle o bilgi ve teknikle yapılan işte derinleşme, uzmanlaşma ve marifet kazanmayla bağlantısını görebiliriz. İkinci bir kavram bu muhteviyat ile örtüşen zanaat kavramıdır. Özellikle geçmiş zaman için gerek doğuda gerekse batıda sanat ve zanaat kavramları birbirlerinin yerine kullanıldığı görülmektedir.¹⁸³

Sanatın, zanaattan farkını belirtmek için ayırım noktası olarak, yapılan işin amacı, faydası ve muhteviyatı konularına değinebiliriz. Örneğin eşya olarak kullanılacak bir sandalyenin ustası, ince bir şekilde maharetle teknik mânâda ahşabı işleyerek bir sanat eseri yaparcasına özen ve itina ile müşteriye sandalyeyi teslim eder. Burada usta bir iş almıştır ve akit söz konusudur. İş sahibinin onu belirli bir süre içinde müşterinin istediği şekilde teslim etme zorunluluğu vardır. İster duvar ustası, ister ahşap ustası ya da bir terzi vb. geçimlerini bununla kazanan kişiler sipariş üzerine iş almakta ve bunu belirli bir zaman içerisinde teslim etmektedirler.¹⁸⁴ Sanatta da zanaat gibi teknik, uzmanlık vb ortak kavramlar olsa da, özellikle günümüzün sanat anlayışında sipariş ve teslim sürecinden ziyade öznel bir oluşum dikkati çekmektedir.

Bu kişisel ve öznel oluşumu, Gombrich'in "sanat yoktur sanatçı vardır" varsayımı üzerinden değerlendirdiğimizde tasavvuf ve sanat ilişkisini kurmamız daha kolay

¹⁸² İsmail Kara, "Modernleşme Dönemi Türkiye'sinde 'Ulûm, Fünûn' ve 'Sanat' Kavramlarının Algılanışı Üzerine Bir Kaç Not", *Kutadgubilig: Felsefe - Bilim Araştırmaları*, sy. 2 (2002), ss. 249-278.

¹⁸³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Erdal Ünsal, "Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 20, sy. 1 (2018), ss. 109-24.

¹⁸⁴ Tasavvuf bağlamında zanaat kavramına baktığımızda Ahilik teşkilatı ayrıca öne çıkmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Selahattin Bayram, "Osmanlı Devleti'nde Ekonomik Hayatın Yerel Unsurları: Ahilik Teşkilatı ve Esnaf Loncaları", *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 21 (2012), ss. 81-114; Dilaver Selvi, "Fütüvvet ve Ahilik Teşkilatlarının Ahlâkî İlkelerinin Oluşmasında Tasavvufun Öncülüğü", *İhya Uluslararası İslam Araştırmaları Dergisi*, c. 2, sy. 1 (2016), ss. 1-37.

olacaktır. Hz. Peygamber (sav) bir hadisinde; “Mü’min, bal arısına benzer. Güzel, temiz olanı yer, güzel ve iyi olan şeyler ortaya koyar, güzel yerlere konar ve konduğu yeri ne kırar ne de bozar.”¹⁸⁵ diyerek mü’mini bal arısına benzetmektedir. Genelde İslam sanat eserlerinde özelde ise tasavvufi bir eğitim sürecinden geçen kişi bağlamında, hadisin tezahürlerini görebiliriz. Hadiste mü’minin Allah’dan ilham alan arıya¹⁸⁶ benzetilmesi ayrıca sanat açısından da manidardır. Hadiste kullanılan طيب kelimesi, “güzel söz, verimli temiz toprak, iffetli kadın, güvenli şehir, güzel koku, lezzetli yemek, temiz su, asil aile, meşrû kazanç”¹⁸⁷ gibi mânâlara gelmektedir. Verilen örnekte arı üzerinden metaforik bir anlatım kullanıldığı için, arının güzel ve temiz olanı yemesi mânâsında, somut besinler haricinde metafizik gıdalar diyebileceğimiz ahlaki dini eser ve muhteviyatı da düşünebiliriz. Aynı bağlamda ortaya çıkarılan eser için de, güzel, iyi, ahlaklı vb. tabirler kullanılabilir.

Sanatçı bağlamında değerlendirdiğimiz zaman sanatçının ortaya koyduğu eserin, iyi, güzel, ahlaklı vasıflarla nitelenmesi mümkündür. Özellikle Tasavvufi eğitim sürecinin müşahhas örneği olan Mevlevilikteki binbir günlük çilenin, bu mânâda sanatla ilişkisi gözler önündedir. Kur’an ve hadis bağlamında insan-ı kâmil mü’min profilinin kişide tezahhür etmesini hedefleyen sûfi eğitim metodu olan Mevlevilikte, dergaha giren muhib¹⁸⁸ binbir günlük çile süresince eğitim alıp, dergahta hizmet edip, belirli aşamalardan geçerek seyr u sülûk çıkarmaktadır.¹⁸⁹ Matbah¹⁹⁰ girişinde üç gün saka

¹⁸⁵ Ahmed bin Hanbel, II, 199; Hâkim, Müstedrek, I, 110

¹⁸⁶ Nahl, 16/68.

¹⁸⁷ Adem Yerinde, “Tayyib”, TDV İslâm Ansiklopedisi, (04.11.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/tayyib>.

¹⁸⁸ Seven anlamına gelen bu söz, Mevleviliğe intisap edenlere, fakat dervişliğe ikrar vermemiş olanlara verilen addır; Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevi Âdâb ve Erkânı*, İstanbul: İnkılap ve Aka, 1963, s. 133.

¹⁸⁹ Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevilik*, 2. bs., İstanbul: İnkılap ve Aka, 1983, ss. 390-408.

¹⁹⁰ Dergâhlarda, âteş - bâz da denen ve yemek pişirilen mutfak ve burada hizmet edenler. Gölpınarlı, *Mevlevi Âdâb ve Erkânı*, s. 27.

postunda oturmakla başlayan¹⁹¹ binbir günlük süreç, derviş adayının nefsi arınmalardan geçtiği zorlu bir süreçtir. Bu süreçte muhib, sikkesi şeyh tarafından tekbirlendikten sonra, dergâh dedelerinden birine emanet edilerek semâ' ve meşk eğitimi alır. Semâ'ı öğrenen derviş, istidadına göre ney, mûsıkî bilgisini ve usulünü öğrenmeye, mesnevi dersi almaya, na'at ve ayin meşketmeye, el sanatlarıyla uğraşmaya başlamaktadır. Bu arada Mevlevî adab ve erkanını öğrenir. Derviş bir taraftan ruhi olgunluğunu geliştirirken diğer taraftan sanatın en az bir dalında uzmanlaşmaktadır.¹⁹² Bu dergahlarda yetişen sanatkar ve zaaatkarlara baktığımızda; bestekarlar, güftekarlar, şairler, mûsıkî icra edenler, hattatlar, müsebbipler, mücellitler, ebruzenler, fildişi, kağıt, ahşap oymacıları, ressamalar, minyatüristler, mimarlar, cam ve çini ustaları, saatçiler öne çıkmaktadır.¹⁹³ Bu zenginlik bağlamında Ord. Prof. Süheyl Ünver *Sevâkıb-ı Menâkıb* adlı eserinin girişinde mevlevî dergahlarının sosyal hayat ile olan ilişkisini şöyle dile getiriyor;

Mevlevî tekkelerinin en yoğun bulundukları yer İstanbul'du. Âdeta burası Mevlevîlik merkezi idi. Münevverler ve her sınıf halk, aradıklarını burada buluyorlardı. Bu tip yerler âdeta birer sanat akademisi idiler. Daima ilerleme gösteren Türk Musikîsini burada dinleyip anlıyor, edebiyat meraklıları aradıklarını burada buluyorlardı. El sanatları ile meşgul bazı dervişler, eğer Dede iseler kendilerine tahsis olunan odalarda hüsn-ü hat, kalem makta'ları ve bazı fil dişi oyma işlerini merakı olanlara belirli, günlerde öğretiyorlardı.¹⁹⁴

Şunu da belirtmeliyiz ki, bu tarihi vak'a karşısında tasavvuf ve tekkeleri, yermek amacıyla "bir lokma bir hırka" olarak formülize edip tasavvufun ve dergahların faydasız

¹⁹¹ Tasavvuf ve sanat başlığında ilk verdiğimiz hadiste Peygamberimizin(sav) verdiği arı örneğinin güzelden iyiden yemesi ile başlaması binbir günlük sürecin mutfaktan başlaması manidardır.

¹⁹² Semih Serken, "Mevlevîlikte Sanat ve Sanatkâr", *Millî Mevlânâ Kongresi (Selçuk Üniversitesi)*, 1987, s. 174.

¹⁹³ Bu dallarda eser veren şahsiyetlere ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz Hâmid Arbaş, "Mevlevî Sanatçıları", *Osmanlı, Kültür ve Sanat*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, c. 11, ss. 93-99; M. Uğur Derman, "Mevlevîlik ve San'at", *Konya'dan Dünya'ya Mevlânâ ve Mevlevîlik*, Konya: Karatay Belediyesi, 2002, ss. 203-12.

¹⁹⁴ Süheyl Ünver, *Sevâkıb-ı Menâkıb Mevlânâ'dan Hatıralar*, İstanbul: Organon, 1973, s. 6.

olduğunu ve İslam'dan uzak olduğunu ima eden kişilerin tarafsızlığından söz etmek herhalde zor olacaktır.

Mevlevilik örneğinde de görüldüğü gibi, sanatın çıkış kaynağı olarak sanatçıyı ve öznel yapısını dikkate alsak da sosyal etkisini göz ardı edemeyiz. Pitirim Aleksandrovich Sorokin, toplum felsefesi bağlamında kültür ya da uygarlık üstüne birçok genel kuramdan önce, sanat ile etle kemik gibi, onu meydana getirmiş olan toplumun sanat olgusuna dikkat çekilmesi gerektiğini belirtir. “Her sanat tipi, belli bir kültür, toplum ve kişilik tipinin ortaya çıkması, büyümesi, değişmesi ve çökmesiyle birlikte ortaya çıkar, büyür, değişir ve çöker.”¹⁹⁵

Sanat'ın en önemli branşı diyebileceğimiz edebiyat bağlamında Cemil Meriç, Fransızcadan devşirilen *littérature* kavramının izini sürerken, edebiyat olarak havsalamıza nasıl geçtiğini anlatmaktadır. Edebiyatın edeple bağlantısını kurarken Mevlânâ'ya vurgu yaparak konuyu şöyle bağlamaktadır;¹⁹⁶

Edep, İslâmiyet'ten önce, ziyafete davet demektir. Sonra fazilete davet ve fazilet mânâsına. Daha sonra, terbiye ve edebiyat. Kelimenin çağrışımları, bedî' olmaktan çok, ahlâkî. İslâm'da her şey dine bağlı olduğundan, İslâm'ın kendisi de edep sayılmıştır. Mevlânâ: “Gözünüzü açıp Kur'an'a bakınız. Allah kelâmı olan Kur'an'ın bütün âyetleri edep tâliminden ibarettir” demiyor mu?

Edebiyat kelimesinin günümüz görsel kültür bağlamında ve görsel bir sanat olduğu için sinema bağlamında da önemli bir etkisi vardır. Şu anda ilköğretim seviyesinde okullarda müfredat olarak konulan, iletişim fakültelerinde ders olarak verilen *görsel okur yazarlık* kavramı muhteviyatında temel içerik olarak; görseller ve öğrenme

¹⁹⁵ Pitirim Aleksandrovich Sorokin, Mete Tunçay, *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*, İstanbul: Göçebe Yayınları, 1997, s. 66.

¹⁹⁶ Cemil Meriç, *Kırk Ambar 1 / Rûmuz-ül Edeb*, ed. Mahmut Ali Meriç, 19. bs., İletişim Yayınları, 2017, ss. 21-23.

için temel oluşturan kuramlar, görsel iletişim ve öğrenme, görsel okuryazarlık kavramının disiplinler arası alanda ve öğrenmedeki önemi, görsel tasarım ilke ve öğeleri, görsel içeriği yorumlama ve üretme gibi konuları barındırmaktadır. İngilizce, 1970’li yıllarda kullanılmaya başlayan;¹⁹⁷ *visual literacy* yani görsel okur yazarlık kavramına bakınca; ingilizce *literacy* kavramı kökeni latince *leitera*¹⁹⁸dan (*letter/türkçe harf*) türeyen, okuyabilmek yazabilmek mânâsı taşımaktadır. Basit mânâda okur yazarlık, eser boyutuna gelince *literature* yani *edebiyat* kavramı ile isimlendirilmektedir. *Literature* kavramını edebiyat olarak devşirebilmiş olmamıza rağmen acaba görsel okur yazarlık (*visual literacy*) sonrası gelişen kavramları ne kadar içselleştirebileceğimiz önemli bir sorunsal olarak gözükmemektedir.

Tasavvufun, sanata bakışı için şöyle diyebiliriz ki; günümüz sanat anlayışının Gombrich’inde dikkat çektiği gibi fetiş haline gelen yapısı, kutsanması ya da *içinliği*¹⁹⁹ değil, içi, yani mânâsı önemlidir. Mevlevihanelerdeki icra edilen sanatlar, Allah rızası için çıkılan nefsi bir mücadelede sadece bir araç’tır. Sanatı amaç olarak görmek, kırmak istenilen iç putların yenisini icad etmek olarak değerlendirilebilir. Arı misaliyle mü’minin şahsiyeti ve yaptıkları ile ilişkisini kuran Peygamberimizin (sav) belirttiği gibi, kişinin ahlaki yapısı ve kişiliği ortaya çıkan esere şekil ve muhteviyat vermektedir. Ortaya çıkan eser aynı zamanda o kişiye tanımlanması için referans olmaktadır.

¹⁹⁷ “Definition of VISUAL LITERACY”, (06.11.2019), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/visual+literacy>.

¹⁹⁸ Ernest Weekley, *An Etymological Dictionary of Modern English*, Courier Corporation, 2012, s. 840.

¹⁹⁹ Sanat sanat içindir, sanat toplum içindir, insan içindir vb...



Şekil 10 Askı Zincir

Yunusun ifadesiyle “Sen çık aradan kalır seni yaradan” minvalinde hareket eden bir dervişin, yaptığı kıymetli bir eserde adının bile geçmemesi normal karşılanabilmektedir. Bu bağlamda Konya Mevlânâ müzesinde sergilenen *sabır taşı* ya da *askıda zincir*²⁰⁰ (Şekil 10) eseri manidardır. Yapımı bazı rivayetlere göre birkaç insanın ömrü boyunca süren²⁰¹ yekpare mermer taştan oyma eser, sanatın ne için olduğu ya da sanatın ne olduğuna ilişkin kişiyi derinlemesine düşündürmektedir.

Hakikatta asıl sanatkara ve eserine dikkati çeken Mevlânâ şöyle seslenmektedir:

İş yeri iş yapanın, büyük yaratıcının bulunduğu yerdir. Onun iş yerinden dışarda kalan, onun yarattıklarının güzelliklerini sezemeyen, hayran olamayan kimse, bu büyük yaratıcıdan gafildir. Öyle ise iş yurdu, yani yokluğa gel de orada sanatı da, sanatkârı da beraberce bir arada gör.²⁰²

²⁰⁰ Mermer. Env.No. 550. Yük. 172 cm. Osmanlı. 17 yy. Yekpare mermerden 5 halkalı zincire geçmeli olarak yapılmış olan kü’revi gövdesi ajur tekniğinde 5 köşeli yıldız motifleriyle bezenmiştir. Gövdenin iç kısmında spiral kıvrımlı bir küre daha yer almaktadır. “Semazen - Mevlâna Müzesi [TAŞ ESERLER]”, (06.11.2019), <http://muze.semazen.net/content.php?id=00113>.

²⁰¹ “Mevlânâ Müzesindeki Sır”, *Türkiye Gazetesi*, (24.08.2004); “Bilinmeyenleri ile Mevlânâ Müzesi”, NTV Haber Sitesi, 23.08.2004, <http://arsiv.ntv.com.tr/news/283716.asp>.

²⁰² Mevlânâ, *Mesnevi Tercümesi*, c.2, s. 315 b.761-761.

1.3. Sinema

1.3.1. Sinema ve Dil

James Monaco, sinema, medya ve multimedya konuları kapsamında hacimli diyebileceğimiz eserine *Bir Film Nasıl Okunur?* adını vermiştir. Burada okumak fiili sinema için kullandığımız izlemek, seyretmek gibi tabirlerden fazlasını içermektedir. Film okumaları, resim okumaları, fotoğraf okumaları vb. sanatsal alandaki tüm eserler için kullanabileceğimiz bu okuma kavramı, bilimsel bir kavram ya da yüzeysel bir fiil olmaktan çok, sanatsal bir eserdeki derinliğin çözümlenmesine ya da tekrar yorumlanabilirliğine işaret etmektedir.

Sinemanın kuramsal değerlendirmelerinde önemli bir soru vardır; “Sinema bir dil sistemi midir (langue) yoksa yalnızca sanatsal anlatı yorum olarak bir dil midir?”. Bu konuda Fransız film teorisyeni Christian Metz'in 1964 tarihli makalesi “Le cinéma : langue ou langage ?”²⁰³ sinemanın dil olup olmadığını sorunsalını başlatan ilk makaledir. Metz'in 1968 yılında “Essais sur la signification au cinéma.” (Sinemada Anlam Üstüne Denemeler)²⁰⁴ adıyla görüşlerini kitap haline getirdiği eserinde, dil olup olmadığını “sinema göstergebilimin sorunları” başlığı adı altında incelemiştir. Sinema tarihi, estetiği, filmoloji, dilbilim ve dilbilimsel göstergebilimin verilerini birbiriyle ilişkilendirerek geniş çerçevede değerlendiren ilk araştırmacıdır.²⁰⁵

Özetle, sinemayı doğal dillerin yapısıyla kıyaslayan Metz, sinemanın dili (fr.langue) olmayan, dil yetisi (fr. langage) olduğunu belirtirken, sinemanın, en küçük elemanı ve göstergesi olan sahnenin, doğal dilde karşılığı olmadığına işaret eder.²⁰⁶

²⁰³ Christian Metz, “Le cinéma : langue ou langage?”, *Communications*, c. 4, sy. 1 (1964), ss. 52-90, doi:10.3406/comm.1964.1028.

²⁰⁴ Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012.

²⁰⁵ a.g.e., s. 12.

²⁰⁶ Duygu Bağder, “Sinema göstergebilimi”, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, c. 10 (1999), s. 144.

Sinemanın dil olup olmadığı ve onu oluşturan öğeler konusunda, Umberto Eco, Pasolini gibi başka göstergebilimci ve kuramcılar arasında da bir uzlaşma yoktur.²⁰⁷ Fakat, Sinemanın bütüncül anlamda kendine ait bir dil olduğu genel kabul görmektedir. Bu sebeple genel kullanım içerisindeki doğal dillerin yapısı ile kıyaslanarak bazı veriler elde edilmektedir. Türkçe, Arapça ve İngilizce gibi kesin kuralları ve değişmez bazı temel yapıları, değişmez sabitleri olmasa da genel kapsamıyla bir ileti ve mesaj taşıdığından dolayı dile işaret ettiği düşünülmektedir.

Sinema teorisinin bir asırlık yeni diyebileceğimiz kuramsal temellerinin oluştuğunu varsayarsak, birçok kavram ve terimin, üretilen bu süreçte zamanla olgunlaşacağı görülmektedir.²⁰⁸ Bu bağlamda, genel kabul gören göstergebilim aracılığı ile sinemaya yaklaşım üzerinde durabiliriz. Sinema'nın kendine özel anlatım imkanları doğrultusunda, göstergebilimsel yaklaşımda bazı konular dikkat çekmektedir. Sinemada gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki dilsel bir ifadeden ya da diğer sanatsal eserlerdeki göstergelerden daha kuvvetlidir. Daha önce incelediğimiz kedi görseli örneğinde (şekil 5) gösterenler kediye işaret etmekte, gösteren, gösterilenlerden ayırt edilebilmektedir. Bir yazıda ya da bir fotoğrafta gördüğümüz kedi yazısı yahut görseli gösteren olarak gösterilen kediye işaret etmektedir. Fakat film içerisinde gördüğümüz kediye ilişkin bir sahnede, zihnimize gösterilen şeyin bir kedi olduğu yanılgısı yerleşmektedir. Gösteren ve gösterilen arasındaki mesafe kapanmaktadır.

Sinema, yaşadığımız hayatı taklit etmekteki yeteneğinden dolayı kendi boyutundaki suret-mânâ ilişkisini, gerçek gibi göstermektedir. Aslında gördüğümüz sadece bir kedinin hareket eden, gösteren olarak perdeye yansımış halidir.

²⁰⁷ a.g.e., s. 145.

²⁰⁸ Filmin dil sorununa ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. Robert Stam, *Sinema Teorisine Giriş*, çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, ss. 119-29.

Gösterilen ve gösteren arasındaki bu bağın kuvvetini, gerçeklik olgusu ile sanatın sınırsızlığı bağlamında değerlendirdiğimizde, Jean Mitry sinemaya özgü bu yapıyı hayatla ilişkilendirerek şöyle özetlemektedir:

Filmsel biçimler varlıklarını, yeniden canlandırılmış şeylere bir biçim kazandırarak ve dönüştürerek kendi imgesi aracılığıyla kendini sunan gerçeğe borçludurlar. Bu biçimler yaşam kadar değişiktir. Nasıl yaşamı kurallaştırmak mümkün değilse, nesnesi ve kişisi olduğu bir sanatı da kurallaştırabilmek mümkün değildir.²⁰⁹

Dil kapsamında, sinemaya dönersek, teknik tanımıyla klasik hikâye edici film; sekanslara, sahnelere ve planlara bölünmektedir. Planlar, sahneler ve sekanslar arasında kurulan denge sonucu film bir ruh kazanmakta, yaşayan bir varlığa dönüşmektedir. Duygu ve düşüncelerin görsel-işitsel tekrar canlandırılmış biçimleriyle izleyicinin karşısına gelmesi sinemayı da özetlemektedir.²¹⁰

Dil olarak değerlendirilmesinin önemli bir sebebi de bu planlar, sahneler ve sekansların doğal dillerdeki sözcük, kelime ve cümle gibi yapılara benzetilmesidir. Fakat temelde çok büyük farklılıklar vardır. En basitiyle, birçok gösteren tek sahnede, zamansal yapı içerisinde bir arada görülebilmektedir. En yalın konuşma sahnesinde bile, anlam içeren birçok gösteren bulunabilmektedir. Bu gösterenlere işitsel gösterenler de eklendiğinde, izleyici filmin sadece bir sahnesinde birçok anlam barındıran göstergelerle karşı karşıya kalmaktadır.

Dilbilimsel bağlamda yapılan metinsel çözümlemelerdeki kolaylığa karşın, filmin kendi zamanı içerisinde sadece bir sahneyi çekip aldığımızda, anlamsal olarak filmin

²⁰⁹ Jean Mitry, *Sinema Estetiği ve Psikoloji*, çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1989, s. 207.

²¹⁰ Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım, 2003, s. 67.

bütünöyle bağ kurmamız zor olmaktadır. Sinema, temel birimi teğhis edilemediği için niceliksel olarak tanımlayamayacağımız sürekli hareket eden bir sistem bütünüdür.²¹¹

Göstergebilimsel yaklaşımların sinemada, zaman mefhumunu göz ardı ederek değerdendirilmesine, yorumlanmasına, temkinli yaklaşan görüşler de mevcuttur. Deleuze için sinema ve dil arasındaki ilişki, “en acil problem” olmasına rağmen indirgemeci, kod arayan, sinemanın kan gibi yaşamsal dolaşımının özü hareketin kendisini boşaltan, Saussure kaynaklı sinemaya göstergebilimsel yaklaşımı eleştirir.²¹² Deleuze sinemayı felsefi bir enstrümana, bir kavramlar dinamosu ve metin üretimcisine benzeterek, düşünceyi görsel-işitsel terimlerle, sadece dilde değil hareket ve süre bloklarından üreten anlatı aracı olarak görür.²¹³ Film analizinde bir metod olarak göstergebilimin birçok konuda yetersiz kalmasının temel sebeplerinden birisi de budur. Tek bir göstergenin yalın bir şekilde incelenmesi kolayken, sinema filmi içerisinde bir gösterenin filmden soyutlanarak incelenmesi oldukça güç, belki de mânâsız olabilir.

Geniş anlamda felsefi, psikolojik akımların ve siyasal akımların, sinemaya bakışları ve onu yorumlamaları farklı farklı olmuştur. Göstergebilim gibi bir bilimin kendini açıklamak ve izzah etme konusundaki yeniliği, sınırlarının hala çizilmeye çalışıyor olunuşu, sinema gibi kompleks bir sanatın yorumlanması konusunda kuşatıcı ve tüm anlamları kapsayan izzahlar getirmesi açısından yetersiz kaldığı görölmektedir.

Tüm bu göstergebilimsel yaklaşımların zorluklarına ve çabalarına rağmen teknik anlamda kameranın önüne yönetmen tarafından konan her şey, sinemanın kendine has teknolojik anlam üreten araçları haricinde, basit bir dil öğesi olarak değerdendirilebilir.

²¹¹ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, 2002, s. 157.

²¹² Stam, *Sinema Teorisine Giriş*, s. 265.

²¹³ a.g.e., s. 266.

Teknolojinin ve sanayileşmenin sanattaki en büyük etkilerinden biri, sinemanın doğumuna vesile olmasıdır. Şu anda dahi teknolojiden doğrudan etkilenen sinemanın nereye evrileceği kestirilememektedir. Fakat sinemada temel olarak eser sahibi, gösterilen (ki buna gösterilebilecek ya da ima edilebilecek göstergeler diyebiliriz), zaman, hikâye, izlenecek eser ve izleyici, değişmeyecek öğeler gibi görülmektedir.

Tezimizin kapsamını aşan sinemanın dili konusundaki kuramsal yaklaşımları bir kenara bırakırsak, temelde sinemanın kendine has bir sanat dili ve anlam oluşturma süreci olduğunu görmekteyiz. Hikâye anlatmaktaki kendine has yönü ile Metz’in belirttiği gibi “Sinema, dilyetisi olduğundan dolayı bize güzel öyküler anlatmaz, o böylesine güzel öyküler anlatabildiği için bir dilyetisi olmuştur.”²¹⁴

1.3.2. Sinema ve Anlam

Şüphesiz sanat yapıtları rastgele bir öğeler birlikteliği ya da ilişkileri değildir. Belirli bir yapı ve üslup ile mesajını iletmektedir. Sinemanın da kendine ait bir biçim anlayışı vardır. Biçimi en geniş anlamıyla film içerisindeki öğeler arası ilişki olarak tanımlayabiliriz.²¹⁵ Bu ilişkiler ağı bütüncül bir sistem olarak algılanmakta, anlam ve içerik bu biçimsel yapıda tezahür etmektedir. Göstergeler dediğimiz öğelerin, film dili ile bir araya getirilerek bir hikâyeyi anlatması; duygu, deneyim anlam gibi etkileşimlerle biçimsel yapıyı içerik ve anlama dönüştürmektedir. Suret-mânâ ilişkisindeki gibi bu yapı iç içe hareket etmektedir. Gösteren ve gösterilen film düzleminde, biçimsel yapılanma ile birbirine iliştilmektedir. Biçimi ya da içeriği öncelemek ya da birbirinden bağımsız

²¹⁴ Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, s. 54.

²¹⁵ David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Sanatı*, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, Ankara: De Ki Basım Yayım, 2008, s. 55.

düşünmek, bazı yaklaşımlarca sinema açısından doğru görülmemektedir.²¹⁶ Bu bağlamda en genel mânâsı ile gösteren biçimi gösterilen de içeriği temsil etmektedir.

Biçim ve anlam bağlamında David Bordwell ve Kristin Thompson Film Sanatı kitabında anlamı dörde ayırmaktadırlar;²¹⁷

- Göndergesel Anlam
- Açık Anlam
- Örtük Anlam
- Semptomatik Anlam

Göndergesel Anlam: Filmi izlerken izleyicide oluşan ilk anlamdır diyebiliriz. Yani filmin özeti diyebileceğimiz bu anlamı, öğelerin işlenişi, akış gibi biçimsel karşılığı olarak tanımlanmaktadır. Bab' Aziz filminden örnek verirsek; bir dede ve torunun çöldeki bir yeri aramaları, yolculukları göndergesel anlama denk gelmektedir.

Açık Anlam: Filmin atfettiği anlam olarak özetlenebilir. “Hikâyede, yazı ya da eserde ana fikir nedir?” sorusuyla cevap aradığımızda açık anlama yaklaşmış oluruz. Filmimizden örnek verirsek, dede ve torununun hakikati arayışları ve diğer hakikati arayan kişilerle olan ilişkileri olarak özetleyebiliriz.

Örtük Anlam: Diğer anlamlara göre daha soyuttur ve öznel olabilmektedir. Örtük anlam ile filmde anlatılan açık anlamın ötesine geçme imkânı vardır. Sanatsal ifade, gücünü bu tür anlamlandırma imkânından almaktadır. Felsefeci, psikolog, teolog vb. farklı alanlardaki insanların yorumlarıyla eser derinlik kazanmaktadır. Bu alan, daha çok yorumla ilişkilidir. Filmimizin tasavvufi içeriğine atıf yaparak tezimizin ikinci bölümünde yapacağımız yorumlar bu tür anlamın türüne girmektedir.

²¹⁶ a.g.e., s. 56.

²¹⁷ a.g.e., ss. 60-63.

Semptomatik Anlam: filmin ideolojik, sosyal, toplumsal dokuya ilişkin söylediği anlamı içermektedir. Soyut ve geneldir. İdeolojik ya da inanç sistemleriyle ilişkilendirilerek yapılan bu tür anlam açılımlarında, filmimiz için İslam'ın kötülenmesine karşın temelinde yatan güzelliği göstermek amaçlı çekilmiştir diyebiliriz.

Örtük anlam kavramı, farklı kaynaklarda yan anlam kavramıyla aynı mânâda kullanılır. Esas, görünen temel anlama karşın, yan, örtülü alt anlam gibi kavramlar birbirini karşılamakta birbirlerinin yerine kullanılmaktadırlar.

Yan anlam bağlamında Umberto Eco'nun 1962 yılında *açık yapıt* kavramıyla sınırlarını genişlettiği, yorum konusuna kısaca değinebiliriz. Eco'ya göre, sanat yapıtı, farklı bakışlarla algılandığı oranda estetik değer kazanmaktadır. Bu bakış yapıta özgün, özünden kopmadan farklı titreşimler kazandırır. Yani bir sanat yapıtı, biricikliği bağlamında, dengeli, organik bir bütün olarak tamam ve kapalı olduğu kadar, öznelliği yadsınmadan, birçok farklı biçimde algılanabilen, yorumlanmaya müsait yapısıyla da *açık yapıttır*.²¹⁸

Yazar ve okuyucu arasında eserin anlamlandırılması ve yorumlanması konusunda diyalektik bir ilişkiye dikkat çeken Eco, daha sonra yayınladığı *Yorum ve Aşırı Yorum* eserinde, belli bazı yorumların kötü bir yorum olduğunu söylemenin yollarını aramaya başlamıştır. En azından bir yerlerde, yorumu sınırlayan ölçütlerin olması gerektiği kanaatini inceler.²¹⁹

Açık yapıt bağlamında sinemaya değindiğimiz zaman her film anlattığının üstünde, başka anlamlar barındıran, yorumlanabilir bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

²¹⁸ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları, 2001, s. 10.

²¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Haluk Aşar, "Umberto Eco: Açık Yapıt ve Sınırsız Yorum Tartışması", *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, sy. 5 (2016), ss. 99-118.

Sinema gerek genel anlamı gerekse yan anlamı verme konusunda kendine özgü teknikleri vardır. Bu çerçevede sinemanın diğer sanatlardan farklı olarak anlam üreten öğelerine baktığımızda Şerif Onaran eserinde bunları sekiz başlıkta inceler:²²⁰

1. *Çekim Ölçeği*: Ayrıntı çekim, baş çekimi, omuz çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, vb. kameranın gösterirken çerçeve içine giren kısımları, belirli çizgilere göre sıralamasını ifade eder. Birkaç örnek verirsek; yakın çekimde duygusal mânâda hissedilen daha net gösterilirken, genel çekim planlarında çevreyle alakalı bilgi verilmektedir.
2. *Derinlemesine Görüntü*: Kameranın merceğindeki diyafram ile ayarlanan bu tip yorumda, gösterilen şey net, anlatımdan uzaklaştırılmak istenen şeyler bulanık gösterilir. Bu sayede anlatılmak istenen gereksiz objelerden yalıtılabilmektedir.
3. *Alıcı Açışı, Görüş noktası*: Kameranın konumlanması ile çekilen obje, alttan üstten karşıdan gösterilerek, izleyiciye göre gösterilen arasında dikey mânâda konumlama gerçekleşmektedir. Alt açıdan gösterilen insan vb. objelere büyüklük ve ihtişam katarken üst açıdan gösterilen objelerde ufaltma etkisi yapmaktadır.
4. *Dekor*: Çekimlerin gerçekleştiği plan içerisinde kullanılan tüm obje ve nesneler, çekim planına göre yerleştirilerek mekânsal bir anlam üretimi sağlanmaktadır. En basit örnekle duygu karışıklığını ifade eden bir sahnede objelerin karmaşık yerleştirilmesi, dingin bir ruh hali için minimalist bir dekor kullanımı bu tür anlatıma örnek verilebilir.

²²⁰ Alim Şerif Onaran, *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Maltepe Üniversitesi, 1999, ss. 29-50.

5. *Işık*: Işığın konumu, tipi, renk ısısı gibi yapılandırmalar, gösterilen objeye göre düzenlenerek izleyicide yaşatılmak istenen duygunun izleyiciye geçişini kolaylaştırmakta ve anlamı kuvvetlendirmektedir.
6. *Renk*: Gerek kültürel gerekse genel mânâda renklerin hissettirdiği duygusal titreşimler, filmin her sahnesinde kullanılabilen öğelerdir. Çevredeki hâkim renk, oyuncuların giydiği kostümler bu tür kullanıma örnek olarak verilebilir.
7. *Ses*: Gerek filmin içeriğini yansıtan diyalogların kaydı, gerek ses efektleri ve duygu yoğunluğunu yaşatacak film müzikleri anlamı derinleştirmektedir.
8. *Oyun*: Oyunculuk, dramaturji de diyebileceğimiz bu alanda oyuncuların, aktörlerin gösterdikleri performanslar anlamı derinleştiren yapı olarak değerlendirilebilir.

Zamansal mânâda anlam üreten en önemli birim olan kurguyu Şerif Onaran, eserinde filmin yapısal anlam üreticisi olarak değerlendirmektedir.²²¹

Çok kısa ve genel bir bakışla değerlendirdiğimiz sinemanın teknik anlatım öğeleri, şüphesiz sayfalara sığmayacak kadar örneklerle zenginleştirilebilir. Ayrıca sinema, her geçen gün yeni gelişen teknolojiler ile kendi bünyesine yeni yorumlar katabilecek teknikleri eklemektedir. Başka kaynaklarda da farklı olarak sıralanabilecek çekime ilişkin bazı öğeler, *sinematografi* başlığı adı altında da incelenebilir.²²²

Tezimizin ilk bölümünde ele aldığımız görsel dile ilişkin anlam oluşturan kavramlar, sinemanın anlatım unsurlarındandır. İki boyutlu bir düzleme yansıtıldığı için öğeler arasında oluşturulan ilişkiler, kompozisyon anlatım birimi olarak burada da

²²¹ a.g.e., s. 62.

²²² Bordwell, Thompson, *Film Sanatı*, ss. 162-216.

geçerlidir (şekil 4). Ardından sinema içerisinde kullanılan diğer sanatsal oluşumların sahneye eklemlendiğini düşündüğümüzde (müzik, drama, retorik vb...) sinema, bünyesinde tüm sanatların anlam üretebilen yapılarını kullanabilecek bir uzay sunmaktadır. Kendine özgü anlam üreten öğelerini de eklediğinizde sinema, insana derin bir duygusal tecrübenin kapılarını ardına kadar açmaktadır.

Diğer tüm sanatlarda olduğu gibi sinema için de geçerli olan gösterenle gösterilen arasındaki bağı değiştiren ve tekrar üreten yapılar vardır. Anlam değişikliğine sebebiyet verdikleri ve yan anlam üretme konusunda rol oynadıkları için bunlardan birkaçına kısaca değinmemiz gerekmektedir. Bunlardan başlıca üç tanesini şöyle sıralayabiliriz:

- Metonimi
- Metafor
- Kod

Metonimi (metonymy), kısaca ad aktarımı (düzdeğişmece) ya da bizim edebiyatımıza denk gelen kavramıyla mecaz-ı mürsel diyebiliriz. Metonimi, benzetme amacı olmaksızın, cümle ya da dizimde olan öğeler arasında bütün-parça, neden-sonuç, somut-soyut gibi ilişki kurularak isimlerin yer değiştirmesidir.²²³ Televizyon yerine ekran, memur yerine beyaz yaka denilmesi gibi. Başka bir örnekle Osmanlı'da tahta çıkış töreni dediğimiz şeyde, taht iktidarın metonimik bir ifadesidir. “Bana kulak verin”, “Kalem kılıçtan keskindir”, “Şu işe bir el atar mısın?” deyimsel metonimik kullanımlara örneklerdir. Sinemadan örnek verirse; zaman ifadesi için dökülen takvim yaprakları, yolculuk için dönen tekerlekler, savaşta kullanılan araçlardan tabanca, kılıç vb. bir nesnenin savaşı çağrıştıracak şekilde kullanılması, bütün parça ilişkileri üzerinden yapılan metonimik ifadelerdir.²²⁴ Sinemanın hikâye anlatımı bağlamından bir örnek

²²³ Kocaman, Özsoy, İmer, *Dilbilim Sözlüğü*, s. 106.

²²⁴ Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, s. 163.

verirsek kahramanla ilişkilendirilmiş bir eşya, onsuz sahnede görölse bile kahramana gönderme yapılmış olur, o eşyanın gösterileni değişmiştir. O eşyaya bir şey olması durumunda o kişiye de bir şeyler olabileceğini varsayabiliriz. Örneğin; filmimizde kızıl saçlı dervişin süpürgesi, prensin kolyesi, dervişlerin hırkası metonimik kullanıma örnek verilebilir.

Metafor (metaphor), aralarında benzerlik kurulan anlamlı öğelerden birini diğerinin yerine kullanmaktır.²²⁵ Türkçe’de, mecaz, eğretilim, deyim aktarması, istiare gibi kavramlara karşılık gelmektedir. Metafor bir tür kavramlar arası yerine ikame edilebilir intibai bırakmaktadır. Burada şu önemlidir; metafor, benzerliğe dikkat çekmekte ve kendisini oluşturan unsurlar arasındaki farklılıkların örtülmesini şart koşmamaktadır. Hatta benzetilen ve benzeyen iki kavram arasındaki farklılıkların belirgin olması gerekmektedir.²²⁶

Metonimi ve metafor arasındaki farklılık; metonimide kavramlar birbiri ile bir şekilde direk bağlantılı ve çağrışım yapmakta iken, metaforunda iki kavram arasındaki bağlantı ve benzerlik hususi olarak kurulmaktadır. Bu ayrıma farklı sanat dallarına göre baktığımızda, edebiyatın metaforik, sinemanın metonimik olduğu söylenebilir. Çünkü sinemada gösterilen imajın bağlantısı, gösterenlerin ikame edilebilmesi için bütün parça ilişkisi gibi somut ilişkilendirmeye daha uygundur. Resim sanatında, kübik akımda eser, metonimik bir yapı ile gösterende belirgin bir değişme olmaksızın kırılmalarla bütünsel formunu korurken, sürrealizmde düz anlam olarak gösterilen ile yan anlam amacıyla değiştirilmiş gösteren arasında metaforik değişim nettir.

George Lakeoff ve Mark Johnson’ın metafor hakkında kapsamlı eserlerindeki özetle metaforun insan hayatındaki yeri konusundaki yaklaşımları şöyle özetlenebilir;

²²⁵ Kocaman, Özsoy, İmer, *Dilbilim Sözlüğü*, s. 112.

²²⁶ Oğuz Cebeci, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, 2. bs., İstanbul: İthaki Yayınları, 2019, s. 85.

Metaforun sadece bir dil sorunu, yani yalnızca bir kelime sorunu olmadığıdır... İnsanın düşünme süreci büyük ölçüde metaforiktir. İnsanı kavram sisteminin büyük ölçüde metaforik olarak yapıya kavuştuğunu ve belirlendiğini söyleyebiliriz.²²⁷

Yan anlam üretme konusunda rol oynayan üçüncü kavramımız *kod*, James Monaco'nun deyişiyle "Sinemanın yapı taşlarıdır."²²⁸ Sinema haricinde iletişim bağlamında baktığımızda kod; kendi bünyesinde göstergelerin düzenlendiği sistemlerdir. Bu sistemler, kodu kullananlarca, kodu üretenlerin bünyesindeki kişilerce kabul edilen kurallar tarafından yönetilmekte ve iletişimin toplumsal boyutuna referans vermektedirler.²²⁹

Toplumsal yaşamımızın uzlaşım sal olan ya da toplumun üyelerince kabul edilen kurallar tarafından yönetilen tüm görünüm leri ni "kodlanm ışı" olarak nitelemek mümkündür.²³⁰

Trafik işare t leri nce belirlenen kodlardan, hukuki metindeki kodlara kadar birçok sistemin kendi bünyesinde oluşturdu ğ u yapılanmalar kodlara örnek olarak verilebilir. Bu bağ lamda geniş bir yelpazesi olan kodlar, filmde anlamlandırma aracı olarak bir araya gelmektedir. Sinemanın dışında, insan hayatında var olan ve yönetmenin dilerse tekrar üretebilece ğ i (örne ğ in kiş i leri n yemek yeme tarz ı, giyim tarz ı, jestler) kültürel olarak oluş m ışı kodlar, anlatım aracı olarak filme dahil edilebilmektedir. Sinemanın di ğ er sanatlarda oluşturulmuş anlam kodlarını da film içerisinde kullanması mümkündür (resimlerdeki renkler gibi, tiyatrod a da kod olan jest gibi). Kurgu gibi bir de sadece sinemaya özgü kodlar vardır.²³¹

²²⁷ George Lakoff, Mark Johnson, *Metaforlar*, çev. Gökhan Yavuz Demir, 2. bs., İstanbul: İthaki Yayınları, 2015, s. 30.

²²⁸ Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, s. 172.

²²⁹ John Fiske, Süleyman İrvan, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, 2. bs., Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s. 92.

²³⁰ a.g.e., s. 91.

²³¹ Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, s. 172.

Metafor kullanımının film türüne göre kolaylığı ya da zorluğu mevcuttur. Fantastik filmlerde gerçeklik kaygısının olmadığı türlerde, görsel metafor kullanımı kolay olmaktadır. Fakat gerçekçi türlerde rüya ya da hayal gibi bir katmana geçilerek yapılması tercih edilmektedir. Karikatür, fotoğraf, illüstrasyon, resim gibi dallarda görsel metafor çok kolay düzenlenebilirken sinemada bu metaforun kullanımı kendi anlatım bütünlüğü açısından kolay olmayabilir. Yazınsal dilde; *gibi*, *misali* ve *benzeri* kelimelerle iki durum arasında metaforik ilişki kurmak çok kolaydır. Aslan gibi çocuk, kılıç gibi keskin sözler vb... Sinemada, dizisel anlamda iki kavram insan ve aslan arka arkaya kurgulanırsa buna benzer metaforik bir anlam oluşturulmuş olabilir. Örneğin eski filmlerde çok kızgın bir adamın hemen arkasından kükreyen bir aslan gösterilip sonra tekrar o kişiye dönülmesi gibi. Fakat bu tür bir anlatım, hikâye anlatım tarzındaki akışkanlık için önemli bir engel teşkil edebilmektedir. Yönetmen metaforu oluştururken hikâyeye bunu yedirebilmesi ve izleyiciye sezdirmeden kullanılacak olan metaforik ilişkiyi kurması gerekmektedir. Bu sebeple klasik anlatı tipinde, metafor üretimi sinemada daha zordur. Kodlar bu konuda yardımcı olmaktadır. Yönetmen, hazır üretilmiş metafor ve metonimleri filminde anlam taşıyıcısı olarak kullanabilmektedir. Kültürel kodlar diyebileceğimiz tüm topluma mal olmuş davranış tipleri, jestler, sembolik göstergeler yönetmenin film içerisinde kullanabileceği bu tarz kodlardandır.

Tezimizin ikinci bölümünde tasavvuf literatüründe geçen, tasavvuf tarihi sürecinde oluşmuş sembolik ifadeleri ve yönetmenin filme aldığı bu kodları irdelemeye çalışacağız.

1.3.3. Sinema ve Anlatım

Onaran, sinemayı, birçok tanımı olmasına karşın bir sanat ve teknik yapısı ile düşünüldüğünde; “Anlatımı, hareket halindeki görüntüler aracılığı ile sağlama sanatıdır.”

diyerek tanımlamaktadır. Karanlık bir oda içerisine düşen dış görüntünün silüeti ile başlayan sinemanın keşfi temelde iki kıtada cereyan etmiştir.²³² Amerika ve Avrupa. Amerika’da 1887 yılında Edison bir dizi fotoğrafı ard arda göstererek, tek kişinin izleyeceği *kineteskop* denilen bir cihaz icat etmiştir. Cihazın ilk kullanım döneminde izlenen temaların, boks maçları ve dans gibi hareket odaklı bir dizi çekilmiş fotoğrafla oluşan eğlence unsurlarını barındırdığı görülmektedir. Louis ve Auguste Lumiere kardeşler 1895 Fransa’da, kinetoskopdan ilhamla “sinematografi” dedikleri cihazı icat etmişlerdir. Amaçları kinetoskop gibi sadece bir kişinin değil birçok kişinin aynı anda izleyebileceği bir ürün meydana getirmektir.²³³

Sinema, bu ilk oluşumu diyebileceğimiz safhalarında, kamera karşısında hazırlanan mizansenlerle, tiyatroya benzeyen eserlerle, hareketli görüntülerle izleyicisine duygusal bir hikâye sunmamakta, kayıt sırasındaki anlık hareketin izdüşümünü, hareketin kendisine aynı zaman biriminde tanık olması mümkün olmayan kişilere izletmekteydi.

Bu yapı, izleyici bulmasına karşın, hareketli resimlerle bir öykü anlatmanın ilk denemeleri 1903 ve izleyen yıllarında başlamıştır.²³⁴ O dönemin en önemli örneği olan “The Great Train Robbery” filmi, kurgunun ve kameranın kullanımıyla artık sinemanın kendine has hikâye anlatmaya başladığı ilk eserlerdendir. 1903-1906 yıllarını “kovalamaca filmleri” (chase films) olarak adlandıran Tom Guning, bu dönemde hikâye anlatımının, sinemanın kendi diliyle yapılmaya başlamasının öncül ve ilkel modelleri olduğunu belirtmektedir. Guning, sinemanın kendi kendine kapalı bir evrenin yaratılışını ifade eden ve kendine özgü yapısıyla hikaye anlatmaya başladığı ilk eser olarak, D. W. Griffith’in “The Birth of a Nation” (Bir Ulusun Doğuşu) filmini kabul

²³² Ayrıntılı bilgi için bkz. Oğuz Çetin, “Sinema ve Tasavvuf”, *Tematik Tasavvuf Toplantıları*, Ankara: Sonçağ Akademi Yayınları, 2019, c. 1, ss. 107-34.

²³³ Paul Rotha, *Sinemanın Öyküsü*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 2000, ss. 33-35.

²³⁴ a.g.e., s. 36.

etmektedir.²³⁵ İlginçtir ki; siyah beyaz, sessiz, 180 dakikalık bu film, sinemanın baş yapıtlarından olduğu kadar aynı zamanda tüm zamanların en saldırgan ve ırkçı filmi olarak da değerlendirilmektedir.²³⁶ Bu bağlamda şu konuya da dikkat çekmek isteriz; Oğuz Adanır'ın “Öykülü Film ve Toplumsal Zihniyet” makalesinde birkaç filmde örnekle hikayelerin kaynağına ilişkin tesbiti önemlidir;

Kurmaca filmlerin hemen her türlü, isteseler de istemeseler de içinden çıktıkları toplumların zihniyet/kültür haritası hakkında az ya da çok fikir vermektedirler. İçinde yaşanan dünya ile olabilecek en alt düzeyde ilişkili olduğu söylenebilecek abartılı bilimkurgu, fantastik türü filmlerde bile gerek diyaloglar gerekse bakışlar, davranışlar, tavırlar, hareketler ve benzerinden yola çıkılarak filmi üreten kültür hakkında bir çıkarsamada bulunabilmek mümkündür. Bu açıdan en kişiliksiz filmler bile kendilerine rağmen içinden çıktıkları zihinsel evreni ele verebilirler.²³⁷

Anlatı kavramı üzerinden devam edersek Umberto Eco metin kuramcılarının hareketle anlatının temelde ikiye ayrıldığını ifade etmektedir; doğal anlatı ve yapay anlatı. Gerçekten olmuş olan ve anlatanın olduğuna inandığı ve/veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya gayret ettiği olaylar dizisi doğal anlatıdır. Örnek olarak “Dün başıma neler geldi...” anlatımı doğal anlatıdır. Yapay anlatı ise kurmaca anlatımı ifade etmektedir; kurmaca anlatılar hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati bir kurmaca söylem düzleminden söylediklerini öne sürmektedirler.²³⁸ Bu ayrımdan hareketle kurmaca ile

²³⁵ Gunning Tom, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, c. 8, sy. 3-4 (1986), s. 68.

²³⁶ Ayrıntılı değerlendirme için bkz. “The Worst Thing About ‘Birth of a Nation’ Is How Good It Is”, (01.02.2013), <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-worst-thing-about-birth-of-a-nation-is-how-good-it-is>.

²³⁷ Oğuz Adanır, “Öykülü Film ve Toplumsal Zihniyet”, *Sinema Neyi Anlatır*, ed. Ayşen Oluk Ersümer, Hayalperest Yayınevi, 2015, s. 78.

²³⁸ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, 13. bs., İstanbul: Can Yayınları, 2019, ss. 154-55.

doğal anlatım arasında biçimsel farklılıklar görülmektedir. Özellikle doğal anlatım gerçekçi öğeler barındırırken kurgusal anlatım düşsel ve tasarımsaldır.²³⁹

Anlatım biçimi olarak hikâye ve öyküyü ele aldığımızda, her hikâye ve öykünün bir anlatı olduğunu kabul edebiliriz. Ama her anlatı kurgu içermeyebilmektedir. Öykü ve hikâyeyi diğer anlatılardan ayıran temel unsur olay örgüsüne sahip olması olarak özetleyebiliriz.²⁴⁰

Bir öyküyü dünyanın geri kalanından ayıran ve gerçek dünya ile birbirine karıştırılmasını önleyen bir başlangıcı ve sonu olmasıdır. Başlangıcı ve sonu olması nedeniyle öykü zamansal muhteviyata haizdir. Burada iki zamandan bahsedebiliriz; birincisi öykü'nün kendi anlatısı içerisindeki geçen süreç, ikincisi bunu okurken ya da izlerken ki geçirilen süreçtir. Her öyküde anlatılan şey bir dizi kronolojik olaydan oluşmakta ve zamansal bir düzlem içermektedir.²⁴¹

Anlatı kuramcılarınca genel kabul gören öyküye ilişkin temel bir ayrım vardır. Öykü iki ana düzleme bölünerek incelenir. Birinci düzlem; öykü düzlemi “ne anlatılıyor” sorusuna yanıt verir. İkinci düzlem, söylem düzlemi “nasıl anlatılıyor” sorusuna yanıtlar.²⁴² Bu bağlamda sinemanın öykü anlatımı konusunda en büyük farkı onu anlatması değil göstermesidir diyebiliriz. Diğer öykü anlatım formlarından farklı olarak sinema, daha önce değindiğimiz zaman, mekân ve olay örgüsünü bütüncül, tek düzlem üzerinde, kendi zamansal kodlarıyla anlatım imkanına sahiptir. Robert McKee “Story” adlı kitabında *Anlatma, Göster* başlığında ele aldığı sinemanın bu imkanı, kanaatimizce anlatı bağlamında sinemaya özgü öne çıkan konusudur. McKee senaryo yazarına şöyle tavsiyede bulunmaktadır;

²³⁹ Ayşen Oluk Ersümer, *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013, s. 18.

²⁴⁰ a.g.e., s. 19.

²⁴¹ Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, ss. 31-32.

²⁴² Ersümer, *Klasik Anlatı Sineması*, s. 20.

“Anlatma, göster!” bir anahtardır. Hiçbir zaman, herhangi bir karakterin ağzındaki sözcükleri, seyirciye dünya hakkında, tarih hakkında ya da kişi hakkında izah edecek şekilde tasarlamayın! Onun yerine bize, içindeki insanların dürüst ve doğal şekilde konuştuğu ve davrandığı doğal, dürüst sahneler gösterin lütfen. Aynı zamanda, yine de hadise ve olguları dolaylı olarak geçin. Başka bir deyişle, izahı meraklı ve heyecanlı yollarla dramatize ederek anlatın.²⁴³

McKee, başarılı bir senaryo için başlangıç olarak şu hususlara dikkati çekmektedir; izahlar tümüyle dramatize edilebilmiş mi? görünmez yapılabilmiş mi? seyircinin bilmesi gereken ve bilmek istediği ayrıştırılabilmiş mi? en iyiyi sona saklayarak açıklamaları kontrol edilebilmiş mi?²⁴⁴

Bu sorularda dikkati çeken ilk ikilem, göstermek ve görünmez kılmaktır. Sinemanın hikâye anlatımındaki inandırıcılığı, bu ikilemin en verimli şekilde mecz edilmesiyle sağlanmaktadır. Sinema, gerçekliği göstererek ifade ederken bu gerçekliğin zaman mekân örgüsü içerisinde hikâyenin anlatılabilmesi için salt gerçeklikten gizler. Başka bir ifade ile hikâyenin gerçek gözükmesi için gerçek dünyamız ile olan bağının gizlemesi gerekmektedir. Sinemanın en güçlü hikâye anlatım aracı olarak günümüzde etkili olmasında yatan bu gerçek, sinemanın varoluşsal sürecinde bir ikilem olarak hep gözükmektedir. Gerçeği mi göstermektedir? gerçek gibi mi gözükmektedir? Gerçek olma ihtimali olmayan en fantastik öykülerde bile sinema filmi, izlenebilirlik ve gerçeklik olgusunu kaygı olarak hep taşımaktadır. Kurgulanmış gerçeklik; olay örgüsü ve anlatı arasında kurulan ilişkilerdeki tutarlılık, zaman mekân olgusunun birbirini takip etmesi, kurgudaki tutarlı yapı, illüzyonunun oluşturulduğu anlatı katmanıdır. Bu katman başarılı bir hikaye anlatımı için kendi içerisinde tutarlı olması gerekmektedir.

²⁴³ Robert McKee, *Öykü: Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri*, çev. Nuray Yılmaz, Ertan Yılmaz, Fatih Kınalı, İstanbul: Plato Film Yayınları, 2011, s. 280.

²⁴⁴ a.g.e., s. 285.

Sinema, kendi bünyesindeki imkanlar sayesinde gerçekliğini, anlam merkezli gerçekleştirilebilmesi, manipüle etme gücünü de beraberinde getirmektedir. Hem sinema sektörünün söylemleri bağlamında hem de günümüz medya ve iletişimde artık haberlerde ve reklamlarda gördüğümüz sinemasal olgular, gerçeklik kavramını tartışılır hale getirmiştir.

Bu bağlamda Alev Alatlı'nın sinemanın sektör olarak neler yapabileceğine ilişkin “Show business+siyaset+işdünyası+medya” olarak formülize ederek irdelediği eseri “Hollywood’u Kapattığım Gün” somut örnek ve gerçekleriyle önemli bir eserdir.²⁴⁵

Bir hikâye anlatım aracı olarak sinemanın diğer yapı ve olgulardan kısaca farkını ifade ettiğimiz bu bölümde, nihai anlam bağlamında, anlatanın ve niyetinin önemli bir unsur olduğunu ve Monaco'nun tabiriyle “film okumak” deyiminin, izleyici için film hakkında doğru değerlendirmeyi yapabilmesi konusunda yaşamsal olduğunu vurgulayabiliriz.²⁴⁶

1.3.4. Sinema ve Sanat

Ricciotto Canudo 1908 yılında, erken Fransız film teorisini 19.yy. estetik paradigmatic sorunlarını işlediği yazısında “yeni bir sanat doğuyor” diyerek mimari, heykel, resim, müzik ve şiirden sonra sinemayı ilk olarak altıncı sanat olarak tescillemiştir, daha sonra listeye dansı da alarak sinemayı yedinci sanat olarak tanımlamıştır.²⁴⁷

Andre Bazin, her sanatı, sanatçının bir şeyi ifade ettiği ve bunu bir araçla söylediği ölçüde, o sanatı bir dil olarak değerlendirmektedir. Bazin, bir tablonun da bir şiir gibi

²⁴⁵ Alev Alatlı, *Hollywood’u Kapattığım Gün Amerikalılara Çok Büyük İyilik Yaptım!*, 3. bs., İstanbul: Everest Yayınları, 2013, s. 57.

²⁴⁶ Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, s. 155.

²⁴⁷ Paul Macovaz, “Ricciotto Canudo: Cinema Art Language”, Screening the Past, (17.10.2019), http://www.screeningthepast.com/2013/12/ricciotto-canudo-cinema-art-language/#_edn1.

işaretler barındırdığını; gayesinin duyguları ve düşünceleri aktarma bağlamında sinema gibi diğer sanatların bir devamı olduğunu ifade ederek, önemli bir farka dikkat çekmektedir;

Sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur.²⁴⁸

Ayrıca Bazin; sanat dalları arasında hiyerarşi söz konusu olmadığını, fakat sinema sanatının henüz yeni bir sanat dalı olduğu için büyük değişimlere açık olduğunu ifade etmiştir. Sinemadaki beş senenin, tüm bir edebiyat geçmişine denk gelebileceğine vurgu yaparak, sinemanın gelişimindeki hızı ayrıca belirtir.²⁴⁹ 1958 yılında vefat eden Bazin'in tesbitinin günümüz içinde hızını kesmeksizin geçerliliğini koruduğunu ifade edebiliriz.

Sinemayı, dil, anlam ve anlatım bağlamında değinmeye çalıştığımız farklılıklar dolayısı ile diğer sanatları hem cem edebilme hem de diğer sanatlardan farklılaşabilme yetisi sayesinde günümüzün en hızlı ve gelişen sanatı olarak değerlendirebiliriz. Sinemanın, diğer sanat dallarındaki gelişimi, rahat bir şekilde bünyesine aktarıp, bir anlam oluşturabilecek şekilde kullanabilmesi yolu daima açıktır. Aynı şekilde diğer sanat dallarını da etkileyebilecek güce sahiptir. Sinemanın sanat özelliği taşıması, sinema zamanının ve imgenin yorumlanmasıyla elde edilmektedir.²⁵⁰

Gombrich'in sanatçı vurgusu kapsamında değerlendirdiğimizde sinema sanatı, aslında birçok sanatçıyı bir arada barındırmaktadır. Kamera, ses, müzik, dekor, senaryo, oyunculuk, kurgu vb. yapılar bağlamında her bir icracı aynı zamanda sanatçı olarak değerlendirilmektedir. Fakat burada öne çıkan kavram yönetmendir. Birçok unsuru bir

²⁴⁸ Andre Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966, s. 19.

²⁴⁹ Andre Bazin, *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları, 2011, s. 167.

²⁵⁰ Yunus Özmodanlı, *Sufi Anlatı Alanı Olarak Sinema*, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslâm Bilimleri (Tasavvuf) Anabilim Dalı, 2018, s. 37.

araya getirerek bir eser ortaya koyulmasında belirleyici unsur olarak yönetmenin altını çizebiliriz. Bu kapsamda *auteur* kavramına değinmemiz gerekmektedir.

Bugün hâlâ yayımlanmakta olan, 1950’lerde Andre Bazin tarafından yönetilen ünlü fransız sinema dergisi “Cahiers de cinema” da *Cahiers* Grubu sinema yazılarıyla öne çıkmaktadır. Bu grup avangard diye tabir edilen 1920 kuramcılarının düşüncelerini takip etmeyerek Amerikan/Hollywood sinemasının etkisi ve sinema kuramını ileriye taşıyan *auteur* kavramıyla; yönetmenin mizansen aracılığıyla ortaya çıkan ayırt edici tarzına ve yönetmenin filmde olduğu gibi senaryoda da açıkça hissedildiği eserlere gönderme yapmaktaydı.²⁵¹

Bu bağlamda *auteur* yönetmen kavramı; filmde belirleyici ve asli unsuru yönetmenin kendisi olarak görmektedir. Auteur yönetmenin imzası, seçilen temadan, senaryo ve kurguya kadar filmin tüm aşamalarında kendisini göstermektedir. Filme esas ruhunu veren auteur yönetmen olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca şu ayrıma dikkat etmek gerekir ki her yönetmen, “auteur yönetmen” değildir. Auteur yönetmenlik, yönetmenlik vasfından daha fazlasını içerir. Şöyle de denebilir: Her yönetmen bir biçimde film yönetir ama her yönetmen, auteur yönetmen değildir.²⁵²

Auteur yönetmenin temelinde, eserin tüm aşamalarına hâkim olma gibi bir misyonu vardır. Bu sebeple sinemayı sanat olarak gördüğümüzde, ilişkilendirebileceğimiz temel sanatçı profiline auteur yönetmen girmektedir. Bu gerekçeyle çoğu film değerlendirilirken, ortaya eser olarak kendi bütünlüğünü koruyan yapısına izafeten yönetmen, sanatçı kimliğiyle öne çıkmaktadır. Birçok film türü, teması,

²⁵¹ Susan Hayward, *Sinemanın Temel Kavramları*, çev. Metin Çavuş, Uğur Kutay, İstanbul: Es Yayınları, 2012, s. 50.

²⁵² Arzu Demirer Sevimli, *Yaratıcılık ve Sanat Bağlamında Sinema Bir Örnek: Akira Kurosawa*, (Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon, Sinema Anabilim Dalı, 2015, s. 120.

biçimi ne olursa olsun, yönetmenin belirleyici olması durumunda, bünyesinde barındırdığı tüm yapılara müdahale eden merkez konumundadır. Bu yapının varlığı eserin değerlendirilmesinde ilk ve son merci olarak yönetmeni göstermektedir. Tabi konumuzun sanat olmasından dolayı buna kesin bir kural olarak ya da işin doğrusu budur şeklinde yaklaşmak doğru olmayacaktır. Lakin genel temayülün bu olduğunu belirtebiliriz.

Auteur kavramı bağlamında sanatçıların kendi ifadeleri üzerinden sinema sanatını değerlendirdiğimizde Tarkovski sanat için şöyle demektedir:

Sanat, tıpkı bilim gibi dünyayı sahipleniş biçimidir. İnsanın mutlak gerçek adı verilen şeye doğru yürüdüğü yolda dünyayı tanıma öğrenme aracıdır. Ancak belirli farklarla; sanatın yolu keşif değil yaratıcılık olduğunu, birinin bilimsel diğerinin estetik yoldan gerçekleştğini belirtmeliyiz.²⁵³

Sinema sanatı özelinde ise:

Sinemanın kendine özgü yönü, zamanı sabitlemesidir. Sinema yakalanmış zamanla işler, sonsuz tekrarlanabilen bir estetik ölçüsü birimi gibi. Diğer sanatlar bu yetiye sahip değildir. Görüntü ne kadar gerçekçi olursa, hayata ne kadar yaklaşırsa, zaman o kadar gerçekçi olur; uydurulmaması, yeniden yaratılmaması anlamında; aslında uydurulmuş ve yeniden yaratılmıştır, ama gerçekçiliğe öyle bir noktadan yaklaşır ki, onunla kaynaşır.²⁵⁴

Ünlü Japon yönetmen Akira Kurosawa da sinema sanatının diğer sanatlarla olan birlikteliğine vurgu yaptıktan sonra sinemaya özgü ayrı bir estetik anlayışının altını çizer:

Sinema da diğer görsel sanatlara benzer. Sinemanın edebi özellikleri vardır, aynı zamanda tiyatroya yakındır, felsefi yönü de vardır, resim ve heykel sanatına yaklaştığı zamanlar da olur, müziksiz bir sinema da düşünülemez. Ama sinema sonunda, gene sinemadır... Sinemanın özünde, sinemaya özgü güzellik yatar.²⁵⁵

²⁵³ Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Mazlum Beyhan, 4. bs., İstanbul: Agora Kitaplığı, 2017, s. 31.

²⁵⁴ John Gianvito (ed.), *Şiirsel Sinema / Andrey Tarkovski*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009, s. 23.

²⁵⁵ Akira Kurosawa, *Kurbağa Yağı Satıcısı*, çev. Deniz Egemen, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006, s. 202.

Haneke, bilimin dilsiz kalacağı bir alana vurgu yaparak, konuşamayacağı bu alandan sanatın seslenebileceğini varsaymıştır:

Sanatla, hayatı aşan ve ‘kasırganın gözü’ tabir edilen tüm karmaşanın kalbine yönelmeye imkân veren bir ifade zenginliğine ulaşırsınız. Kasırgaya kapıldığınızda hiçbir şey göremezsiniz, ama gözüne ulaştığınızda her şey sakinleşir ve belki netleşir de. Sanatın ve felsefenin bütün tarihi, sorulara cevap arayışıdır.²⁵⁶

Kubrick ve David Lynch’ine üslupları farklı olsa bile ortak vurgu yaptıkları şey, sinemada malzeme olarak gördükleri şeyin, insanın bilinmeyen ve örtülü kalan gerçeklerinin olduğudur.²⁵⁷

Sanatçı ve eseri ekseninde değerlendirildiğinde sinemada öne çıkan temel kavram, bilmek ve anlamak olarak gözükmektedir. İnsanın insana en gerçekçi anlatıldığı ve anlatılırken de en kendini fark ettirmeyen sanat diyebileceğimiz sinemanın temelinde de insanın kendisini ve çevresini anlam arayışı olduğunu görebilmekteyiz. Bilgiyle değil hissederek ve duyumsayarak gerçekleşen bu edimin, insanla varoluşsal bağı dikkatlerden kaçmamaktadır. Eğlenmek, anlamak, arınmak vb. hangi amaç olursa olsun sinema insanı insana anlatandan bir kademe ötede, gösteren bir sanat dalıdır ve hem etken hem de edilgen olarak insanın sanatla olan diyalektik yapısının içerisinde organik şekilde yol almaktadır.

²⁵⁶ Michel Cieutat, Philippe Rouyer, *Haneke Haneke’yi Anlatıyor*, çev. Siren İdemen, İstanbul: Everest Yayınları, 2014, s. 214.

²⁵⁷ Artun Yeres, *Göstermenin Sorumluluğu*, İstanbul: Donkişot Yayınları, 2004, s. 237,300.

1.4. Tasavvuf ve Sinemanın Birlikte Değerlendirilmesi

Sinema ve tasavvufun akademik açıdan birlikteliğinin irdelenmesi ve yorumlanması için ortak zeminin belirlenmesi önem arz etmektedir. Birbirinden farklı disiplinlere sahip olan bu olgular konusunda farklı yaklaşımlar mevcuttur.

Melanie Jane Wright eserinde film ve teolojinin farklı disiplinler olmasından dolayı birbirleri ile olan ilişkisindeki zorluğa dikkat çekmektedir. Wright, temel zorluğun, film ve teolojinin diyalog iddia eden tartışmalarında, “film gerçekten hiç incelenmiyor olabilir mi?” sorunsalı olduğunu dile getirmektedir.²⁵⁸ Çünkü teolojik mânâda kaynaklar metinsel olurken, sinemada bir kare içerisinde bir metnin işaret edebileceğinden çok daha fazla gösterge vardır. Bu nedenle, sinema filminin metin eksenli sığ değerlendirmesi, filmdeki anlam zenginliğini daraltabilmektedir.

Wright, batı dünyasındaki dine olan katı bakış açısının akademik çalışmalarda ve film okumalarındaki yaklaşımlarda sorun teşkil ettiğini dile getirerek; Marksizim, yapısalcılık ve psikanalizim gibi yaklaşımların dini bakış açısıyla uyuşmasının zorluğu sebebiyle, kültürel çalışma gibi bir düzlem üzerinde din ve sinema konusunda daha verimli diyalog kurulabileceğini belirtmektedir.²⁵⁹ Tabi bu yaklaşımın temelinde bilimsel ve akademik yaklaşımdaki dinin konumlandırıldığı yer ve dinin diğer disiplinlere olan bakışı yatmaktadır.

William L. Blizek, editörlüğünü yaptığı *Din ve Film* adlı eserde, iki makale ile iki temel yaklaşım sunmaktadır. İlki filmleri din ile yorumlamak, ikincisi filmler ile dini değerlendirmek.²⁶⁰ Blizek, dini film olmasa bile içerisinde barındırdığı birçok dini

²⁵⁸ Melanie Jane Wright, *Religion and Film: An Introduction*, London: Tauris, 2007, s. 22.

²⁵⁹ a.g.e., s. 27.

²⁶⁰ William L. Blizek (ed.), *The Continuum Companion to Religion and Film*, London ; New York: Bloomsbury Academic, 2009, ss. 29-49 Makalelerin türkçesi için ayrıca bkz; Kollektif, *Sinema ve Din*, İstanbul: Dem Yayınları, 2015, ss. 1213-36.

referansa işaret eden, *Matrix*, *Süpermen*, *Guguk Kuşu* gibi filmlerin incelenirken dini kavramlara ihtiyaç duyulduğunun altını çizmektedir.²⁶¹ İnceleyecek olduğumuz Bab'Aziz filmi de sadece fantastik bir öyküyü anlatan film olarak algılanması, eserin muhteviyatına ulaşmakta engel teşkil edecektir. Gerek yönetmenin verdiği röportajlar gerekse film içindeki açık göndermeler filmin tasavvufi içeriğini açık şekilde göstermektedir. Blizek'in bakış açısıyla, biz hem tasavvuf üzerinden filme hem de film üzerinden tasavvufa bakmaya çalışacağız.

Ayrıca dil, anlam, anlatım ve sanat bağlamında bakmaya çalıştığımız sinema ve tasavvuf ilişkisinde öne çıkan birkaç başlığın altını çizmeliyiz. Dil bağlamında baktığımızda tasavvufun dil anlayışının sadece klasik metinlerle, lafızla ve doğal dillerle sınırlı kalmayan yapısı, sinemanın anlatmaktan çok göstermek olan yapısıyla örtüşmektedir. Etrafında olan her olgu ve olaya hikmet ile bakmaya çalışan ve bunun eğitimini alan tasavvuf erbabı sūfînin varlıkların hakikatine ulaştıracak mânâyı aradığı görülmektedir. Sinema doğal dilleri aşan gösterme kabiliyeti sayesinde, aşkın bir hitabet gücüne sahiptir. Anlatı bağlamında da hikâyeyi yöntem olarak seçen tasavvufa, göstergeler ve görsel dil imkanıyla zengin bir hikâye anlatı aracı olan sinema, birçok imkân sunmaktadır. Göstergeler bağlamında gösteren ve gösterilen ilişkisinin kuvvetli ve yanıltıcı bağının, tasavvuf boyutunda sūfîlerin suret-mânâ ilişkisinde, suretin mânâyı örtmesi tehlikesiyle denk düşmektedir. Bu sebeple gösterme sanatı olan sinema, gösterdiğinin sorumluluğu bilincinde olması gerekmektedir.

Sūfîlerce beşer boyutunda gerçek zannedilen nesne obje gibi tüm suretlerin, esas mânâyâ işaret ettikleri değerlendirmesi ve hakiki mânânın sureti aşan hacmiyle, dünyanın

²⁶¹ Blizek, *The Continuum Companion to Religion and Film*, s. 30.

salt görüntüsünün yanıltıcı ve hakiki gerçek olmadığı vurgusu, sufi bakış açısında öne çıkmaktadır.

Sinemaya baktığımızda; izleyenlerin izledikleri filmin gerçek olmadığını bildikleri halde, izlerken yaşadıkları manevi tecrübe ve hissiyatın gerçek gibi iz bırakması, sûfilerin gerçek hayat yanılgısı konusundaki yaklaşımıyla ortak bir yapıya işaret etmektedir. Gösterilenin ve görünenin ötesine imkân verebilecek bir deneyimin, manevi olanın tecrübesi de dikkate alınmalıdır. Bu tecrübe görünmeyenin, görünür, sezilebilir hale getirilme sürecidir.²⁶² Özetlersek sûfilerce beşerî hayatın gerçek gibi gözükmesi, sinemanın da bu gerçek gibi gözükmeyi taklit etmesi, esas mânânın perdelenmesine sebep olabilmektedir. Bu yanılgının aşılabileceği istisna alan, sanatsal boyutun imkanları olabilir. Gösteren ve gösterilen arasında kurulan ilişki, sanatsal boyutta, soyutlamanın yardımı ile tekrar kurgulanarak ve yorumlanarak, hakikate işaret eden bir boyuta çıkarılabilir. Bu sadece kavramsal göstergeler boyutunda kalmaksızın tümel mânâda zaman ve mekan algılarının kurgu gibi anlatı yorumlarıyla değerlendirilmelidir.

Günümüz sinemasında da buna benzer bir çaba vardır, ama ulaşılmak istenen soyut alanın referansları psikanalitik çözümlemelerle ve mitolojik okumalarla yapılmaya çalışılmaktadır. Bu çözümleme ve okumalar, seküler yapının bir sonucu olacağı için hakikate olan anlam devşirmesinin tam tersi sonuçlar vermesi olasıdır. Bu çerçevede, tasavvufun sanata bakışı önemlidir; amaç olarak değil, ilahi gerçekliğe ulaşmada bir yol olarak görülen sanatın, ilahi esintilere açık olması, keşif diyebileceğimiz ilhamla beslenmesi, eserin hakikate yaklaşması ve suret-mânâ ilişkisindeki sığılığı aşabilecek derinliğe imkân sağlaması, sinemanın tasavvufi bir yorumu olabilir.

²⁶² Hande Darçın, *Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi*, Semih Kaplanoğlu Sineması, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016, s. 55.

Tasavvuf literatüründe anlatılan hikayeler, çoğunlukla kurgusal ve gerçek hayatı taklitten çok kendi gerçekliğini oluşturan fantastik diyebileceğimiz türdendir. Ferîdüddin Attâr'ın *Mantıku 't-Tayr*, Sühreverdi'nin *Karîncaların Dili*, *Batıya Yolculuk*, Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sindeki hikayeleri, yakın zaman için Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi'nin *A'mâk-ı Hayâl*'i bu tür hikayelere örnek verilebilir. Sinemanın günümüz imkanları düşünüldüğünde bu tür hikayelerin çekilebilmesi imkânı için gerekli teknik zemin vardır.

Lakin kadim geleneğimizin ağırlıklı olarak manzum ve mensur yapısı, sinema ile bazı noktalarda ayrılmaktadır. Sinemanın yol ve yöntemi göstermek iken kadim geleneğimizin yöntemi, lafzi boyutta söylemek üzerine kurulmuştur. Tasavvuf literatürü dilsel argümanların izin verdiği boyutta her zaman hakikate işaret etmektedir, sinema ise bu argümanları aşan görsellik ve zaman olgusuyla daha da derinleşebilecek bir yapı sunmaktadır.

Sinema, gerçeğin taklidi olarak algılandığında gerçeklik kavramı ve İslam'ın tasvir yasağı ile görsel sanatlarda soyutlamaya meyleden yapımız ikileme girmektedir. Bu sebeple olsa gerek ki ülkemizdeki dini içerikli film ve dizilerde anlatılmak istenen ifade ve mânâlar çoğunlukla diyaloglar üzerinden sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu da sinemanın kendine özgü anlatım yöntemine nüfuz etmemizi zorlaştırmakta, görsel dil ve zaman olgusu âtil kalmaktadır. Tasavvuf ve dini gelenek, görsel sanatımızda *vav* harfine sığabilirken, sinema veya sahne sanatlarında olayların açıklandığı, şerh edildiği, hakikatin işaret değil, teşhir edildiği didaktik metinlere dönüşmektedir.

Batı sanat anlayışı soyut sanatı 19.yy' da teknolojik gelişmeler ve fotoğrafın icadı gibi zorlamalarla keşfederken,²⁶³ İslam sanatı, soyut ifadeyi, tasvirin ve görünen hayatı

²⁶³ Görsel olarak, özet halinde soyutlamaya ilişkin temel zamansal gelişimi gösteren belgesel için bkz. *The Case for Abstraction | The Art Assignment | PBS Digital Studios*, (08.12.2019), <https://www.youtube.com/watch?v=96hl5J47c3k>.

taklidin ötesinde varoluşsal olarak bünyesinde muhteva etmektedir. Hatta öyle ki tasavvufun insan yetiştirmesindeki temel yöntem, soyutlamadır. Sufî, yemek, içmek, uyku vb. temel yaşam formunun dışına çıkabilecek cevheri harekete geçirerek özündeki potansiyeli kinetize etmektedir. Kişi bu soyutlama sonrası elde edilen tecrübe ile tekrar yaşama dönüp yaşam içerisinde diğer atıl potansiyellerin harekete geçmesi için hizmet etmeye başlar. Bu soyutlama sonrası dönüşüm ile kişi, asıl sanatkârın, asıl hareket ettiren gücün, asıl mânânın farkındalığı ile farklı bir gerçeklik katmanından, beşer boyutu içeriğinde hareket etmeye başlar. Bu sebeple sufî eserlerinde, üst hakikatin izleri görülebilir, sezilebilir hale gelmektedir.

Sinemada tasavvufu anlatmakta izlenen genel yöntemlerden birisi de biyografik çalışmalardır. Bu tür çalışmalarda ilk problem metin ve diyalogların, sinemanın anlatım imkanlarının önüne geçmesidir. İkinci bir problem manevi şahsiyetlerin canlandırılmasıdır. Bir aktör ne kadar iyi performans sergilerse sergilesin, gerçekliğin gölgesini taklit ettiği için hakikate yaklaşması çok zor olmaktadır. Aktör temsil ettiği manevi şahsiyeti canlandırdıktan sonra bir şampuan reklamında ya da dondurma reklamında karşımıza çıkabilir ve hatta çok farklı zıt bir karakterle oskarı alabilir. Bu aktör için bir başarı olabilirken izleyici için gösteren ve gösterilen bağının yeniden yapılanması gerektiği duygusal bir süreci beraberinde gerektirebilir.

İncelemeye çalıştığımız Bab'Aziz filmi, bir dede ve torunun yolculuğundan çok daha fazlasını içeren fantastik bir yol hikayesidir. Kişilikler ve kullanılan dil, klasik anlatı yapısının klişelerinden uzaktır. Soyut birçok kavrama diyaloglar haricinde görsel olarak referans verilmektedir. Devam eden bölümlerde Bab'Aziz filminin muhteviyatındaki tasavvufi kodlar, metin haricinde görsel dil ile işaret edilen metaforik ve metonimik anlatımlar çözümlenmeye çalışılacaktır.

İkinci Bölüm

Bab Aziz Filmi Bağlamında Tasavvufun Sinemasal İfadesi

2.1. Filmin Künyesi, Yönetmeni ve Konusu

1948 Tunus doğumlu yazar, şair, ressam ve yönetmen Nâsır Hamîr'in (ناصر خمير), 2005 yılı Fransa, Tunus ve İran ortak yapımı olan *Bab 'Aziz* filmi, ülkemizde 2006 yılında gösterime girmiştir. Filmin İngilizce tam ismi *Bab'Aziz: The Prince That Contemplated His Soul*. Türkçe ise *Bab'Aziz: Ruhunu Tefekkür Eden Prens*'tir. Toplamda 18 ülkede vizyona giren film, dünya genelinde \$353.119 hasılat yapmıştır. Film; 2006 yılında Umman Muscat Uluslararası Film Festivalinde en iyi film, 2005 İran Fajr Film Festivalin'de Manevi film kategorisinde en iyi film ödülünü alırken, 2005 yılında Nantes Three Continents Festivalinde yönetmen Nâsır Hamîr, özel onur ödülünü almıştır.²⁶⁴

Nâsır Hamîri'in yönetmenliğini yaptığı filmografisine baktığımızda şu filmler vardır;²⁶⁵

- 2018 Whispering Sands
- 2014 Min Ayna Nabda? (Belgesel)
- 2014 Looking for Muhyiddin
- 2011 Sheherazade (Belgesel)
- 2005 Bab'Aziz: Ruhunu Tefekkür Eden Prens
- 1991 Le collier perdu de la colombe
- 1984 El-haimoune
- 1977 L'ogresse (Belgesel)

²⁶⁴ *Bab 'Aziz: Ruhunu Tefekkür Eden Prens*, (21.11.2019), <http://www.imdb.com/title/tt0395461/>.

²⁶⁵ "Nacer Khemir", *IMDb*, (21.11.2019), <http://www.imdb.com/name/nm0451592/>.

Bab' Aziz filminin hem yönetmeni hem de senaristi olan Nâsır Hamîr, filmin senaryosu için ayrıca İtalyan senarist Tonino Guerra ile ortak çalışmıştır. Birçok ödüle layık görülmüş senarist Guerra; 1966, 1967 ve 1976 yıllarında Oskar'a aday gösterilirken, 1984 yılında Cannes Film Festivalinde en iyi senaryo ödülü almıştır.²⁶⁶ Nâsır Hamîr, Bab'Aziz filmi için aynı zamanda 2012 yılında en iyi yabancı film dalında Oscar alan *Bir Ayrılık (A Separation)* filminin ünlü İranlı görüntü yönetmeni Mahmud Kalari ile ortak çalışmıştır.²⁶⁷ Film'de ayrıca, öne çıkan müzikler ise birçok belgesel, film ve dizinin müziklerini yapan Armand Amar imzalıdır.²⁶⁸

Filmi kalabalık bir kadro ve birçok ülkenin katılımı ile yapıldığı görülmektedir. Beynelmilel bir çalışmanın sonucu olan, uluslararası medyada da yer alan filme ilişkin birkaç makale ve köşe yazısındaki değerlendirmelere kısaca bakabiliriz:

The New York Times: “Ahlaki öğretiler içeren ve anlatıların yaşamı nasıl yansıttığını ve şekillendirdiğini gösteren yapısal olarak cesur bir masal.”²⁶⁹

San Francisco Chronicle: “Müslüman dünyasının naif, şiirsel tarafı; iç içe hikayeleriyle, takip edilmesi zor ve derinlikli yapısıyla ‘Bab'aziz: Ruhunu Düşünen Prens’ filminde tasvir edilmiş.”²⁷⁰

Chicago Reader: “Filmin hikayesi, Sûfî mistik Rumi'nin eserlerinden ilham alınarak yazılmış. Yaşlı bir derviş'in cesur torunu ile, geniş bir çölde dini bir bayrama

²⁶⁶ “Tonino Guerra”, *IMDb*, (21.11.2019), <http://www.imdb.com/name/nm0346096/>.

²⁶⁷ “Mahmoud Kalari”, *IMDb*, (21.11.2019), <http://www.imdb.com/name/nm0435534/>.

²⁶⁸ “Armand Amar”, *IMDb*, (21.11.2019), <http://www.imdb.com/name/nm0023940/>.

²⁶⁹ Matt Zoller Seitz, “Bab'Aziz - Movie - Review”, *The New York Times*, (08.02.2008), blm. Movies, <https://www.nytimes.com/2008/02/08/movies/08aziz.html>.

²⁷⁰ David Wieg, Walter Addiego, Ruthe Stein, “Also Opening Today”, *SFGate*, 04.04.2008, <https://www.sfgate.com/movies/article/Also-Opening-Today-3288494.php>.

doğru giderken anlattığı; münzevi Prens ve onun yolculuk sırasında karşılaştığı arkadaşlarının masalı.”²⁷¹

New York Sun; “‘Bab’Aziz’, batı izleyicisini CNN’de gösterilenlerle pek ilgisi olmayan İslami gelenekler ve folklorlarla tanıştırmayı hedefliyor. Bireysel olarak, filmin çoklu hikayelerinin hepsi birbirinden ayrılıyor ve çekici şekilde insanları etkiliyor.”²⁷²

Genel etkiye baktığımız zaman, eserin mistik yönünün ve İslami kimliğinin bir arada değerlendirilebildiğini görmekteyiz.

Filmin başlangıç noktası için Nawara Omarbacha’nın yönetmen Nâsır Hamîr ile yaptığı röportajına baktığımız zaman “Filmi niye çektiniz?” sorusuna, yönetmenin cevaben verdiği şu değerlendirmeler öne çıkmaktadır:²⁷³

Babanızla birlikte yürürken ansızın düşüp yüzünün çamurla kirlendiğini gördüğünüzde ne yaparsınız? Kalkmasına yardım eder, üstünüzdekiyle yüzünü silersiniz. Burada babamın yüzü İslam’ı temsil ediyor. Filmimle o yüzü; sevgi ve bilgelik dolu, açık, hoşgörülü ve samimi bir İslam kültürü göstererek silmeye çalıştım.

...

Kökten- dincilik, bağnazlık İslam’ın çarpıtılmış bir yansımasıdır. Bu film, İslam’ın gerçek yüzünü göstermek için mütevazı bir çalışmadır.

...

Misafirperverlik sadece evinizi açmak ve karın doyurmak değildir, dinlemek ve anlamaya çalışmaktır. Bence Bab’Aziz insanların birbirlerini dinlemeleri ve belki de gerçekten bir araya gelmeleri için teşvik eden bir film.

²⁷¹ Andrea Gronvall, “Bab’aziz, the Prince Who Contemplated His Soul”, *Chicago Reader*, (21.11.2019), <https://www.chicagoreader.com/chicago/babaziz-the-prince-who-contemplated-his-soul/Film?oid=1054890>.

²⁷² Bruce Bennett | 8 Şubat 2008, “Drawing Human Lines in the Sand”, *The New York Sun*, (21.11.2019), <https://www.nysun.com/arts/drawing-human-lines-in-the-sand/70987/>.

²⁷³ “An Interview with Nacer Khemir,” *Spirituality & Practice*, (21.11.2019), <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/17822>.

Yönetmenin verdiği röportajdan da anlaşıldığı gibi filmin, özellikle 11 Eylül sonrası islamofobik yaklaşımlara bir çeşit reddiye olduğunu düşünebiliriz. Tasavvufi boyutu filmin içerisine bilinçli olarak yerleştirdiğini belirten yönetmen, tasavvuf hakkında ki görüşlerini şöyle dile getirmektedir:²⁷⁴

Sûfîzimin, bütün aşırı dinci oluşumlara karşı duruşu vardır. Tasavvuf, sûfilerin İslamıdır ve İslam'ın hassasiyetidir. Daha iyi açıklamak için şu sûfî sözünü kullanmama izin verin: “Dünyadaki insanlar kadar Allah’a giden yol vardır.” Bu sözün kendisi Sûfîzmin bakış açısını ortaya koymaktadır. Sûfîizm için İslam’ın yaşayan kalbi diyebiliriz. Marjinal bir fenomen olmaktan uzak, İslami mesajın ezoterik boyutudur. Büyük Sûfilerden Ebu Hasan El Nuri şöyle der: “Sûfîizm, bütün nefsanî duygulardan vazgeçmektir. Çünkü gerçek aşk bencil olmaz.” Sonra şunu söyler: “Sûfî, hiçbir şeye sahip olmayan, hiçbir şey tarafından da sahiplenilemeyendir.

Sûfî literatüre aşina olduğunu gördüğümüz Nâsır Hamîr’in *Bab’Aziz* filmi ile çabasının, İslam’ın tasavvufi boyutunu sinemaya aktarmak olduğunu söyleyebiliriz. Filmin çekildiği zamandaki İslam’a ilişkin bakış açısının müsbet olmayan ivmesine karşın, filmi anlatış ve işleme biçimiyle genelde İslami, özelde ise tasavvufi öğeler kullanıldığı görülmektedir.

Filmin hikayesine baktığımız zaman masalsı bir alanın oluşturulduğu, sinema diliyle kendi gerçekliğini meydana getirdiğini görmekteyiz. Köşe yazılarından da anlaşıldığı gibi, ahlaki öğeler içeren masalsı bir dünya oluşturulmuştur. Bu masalsı havada oluşturulan kişilere baktığımızda, filmin ilk sekansında gördüğümüz meczup kızıl derviş, sonrasında Baba Aziz²⁷⁵ ve torunu İştâr filmin temel akşını ve hikayesini oluşturmaktadır. Filmin genelinde hâkim olan üslup Mevlânâ’nın *Mesnevi*’sine benzemektedir. Bir hikâye sırasında, başka hikayelerle tema kuvvetlendirilmekte ve geri

²⁷⁴ a.yer.

²⁷⁵ Filmde İştâr dedesine “Baba Aziz” şeklinde seslendiği için tezde ondan bahsederken, karakterin ismini bu şekilde kullanacağız.

dönüşlerle birçok hikâye ile bütüncül bir hikâye oluşturulmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında filmdeki kişilerin birer olguyu temsil eden kahramanlar olduğunu görmekteyiz.

Yönetmenle yapılan röportajda düşen babasının kirlenen yüzünü temizleme gayretinin, aslında İslam'ın yanlış anlaşılan kısmını doğru anlatmak olduğunu dile getirdiği metaforik anlatım sahne olarak da filmde görülmektedir. Baba Aziz'in torunu İştâar yolculuk sırasında düşen dedesinin yüzündeki kumları temizler. Burada Baba Aziz'in, İslam'ın olgun ve kadim geleneği'ni ifade ettiğini söyleyebiliriz, torunu İştâar ise günümüz İslam'ın son jenerasyonunu ve çocuk olan kuşağı temsil etmektedir. Hikâye içinde yolculuk sırasında karşılaşılan karakterlerin çoğu bu iki kuşağın arasındaki arayış içinde olan genç kuşaktır.

Yönetmenin diğer filmlerine de baktığımız zaman olgun bilge insan, çöl, arayış içinde olan gençlik gibi ortak temalar dikkat çekmektedir. Çöl, yönetmenin kendi tanımıyla:²⁷⁶

Hem edebi hem de tecridi bir mekân. Sayısız küçük bir kum tanesiyle milyarlarca kum tanesinin birleştiği nadir yerlerden birisi... Aynı zamanda evrenin gerçeklik hissiyle ölçülebilecek bir yeri. Çöl aynı zamanda kökenlerinin esasını barındıran Arap dilini de çağrıştırıyor. Her Arapça kelime akan ufak bi parça kum barındırır.

Çöl üçlemesi olarak da nitelenen yönetmenin “Çöl İşaretçileri”, “Kayıp Güvercin Gerdanlığı” ve “Bab’Aziz” filmlerinde, çöl ayrı bir karakter olarak, Arapça ve İslam'ın çıkış yeri olması nedeniyle varoluşsal bir bağlantı olarak altı çizilmektedir.

Bab’Aziz filminin diğer üçleme olarak belirtilen filmlerden temel farkı ise ağırlıklı olarak tasavvufi kodları içermesidir. Tezimizin ikinci bölümünde bu konuyu daha ayrıntılı bir şekilde işleyeceğiz.

²⁷⁶ “An Interview With Nacer Khemir”, <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/17822>.

2.2. Filmin Tasavvufi Bağlamda Hikayesi ve Çözümlemesi

Film, Besmele ve Suriyeli İmam Hamza Şekuru'un Âli İmrân Suresi'nin 33-36 ayetlerinin tilavetiyle başlamaktadır. Tilavet sırasında kızıl saçlı bir derviş elinde süpürgeyle²⁷⁷ bir kubbenin altında semâ' etmektedir. Surede filmle ilişkili dikkati çeken iki unsur vardır. Hz. Adem'den Hz. İbrahim'in soyuna kadar tüm inanan insanlara olan vurgu ve İmran'ın²⁷⁸ doğacak kızı yani Hz. Meryem için yaptığı duadır. Bu sahneden sonra kum fırtınasının arasından bir kız çocuğu görülmektedir. İştâr'ın kırmızı şapkasını, sonrasında kendisini görürüz. Baba Aziz seslenerek onu bulur ve üzerindeki kumları temizler. Fırtına sonrası mahsur kaldıkları anlaşılmaktadır. Sahnede atmosfer günümüz dünyasındaki kaos, savrulma ve İslam'ın mevcut durumuna ilişkin önemli bir göndermedir. Kadim bilgi ve taze bir dimağ fırtına sonrası yola çıkacaktır. Baba Aziz "bana gerekene hala sahibim" diyerek inancına vurgu yapmaktadır. Çünkü yine başka bir replikte; imanı olan insanın yolunu kaybetmeyeceğini ve menzile varacağını belirtir. İştâr ise bu yolculuk konusunda bir çocuktan beklenebilecek şekilde, isteksizliğini ve yolculuğun zorluğunu dile getirerek dönmek istediğini söyler. Baba Aziz, "geri döneceğiz" diyerek insanın hakikatinde bir yolculuk ile dönüş sürecinde olduğunu anlatmaktadır, çünkü filmin sonunda yönetmen bize bunu gösterecektir.

Bu giriş sekansından sonra Baba Aziz ve torunu İştâr yön kavramının olmadığı harabeler içerisinde çölde ilerlemeye başlarlar. Yola ilişkin konuşmalarda İştâr dedesine toplantının nerede olduğunu ve başkalarının gidip gitmediğini sorar. Bu ana kadar anlayabildiğimiz büyük bir meclis, toplantı ya da bir buluşma vardır ve insanlar oraya

²⁷⁷ Süpürgeye ilişkin açıklama, Mecsup başlığında değinilecektir.

²⁷⁸ Ömer Faruk Harman, "İmrân", TDV İslâm Ansiklopedisi, (22.11.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/imran>.

yolculuk yapmaktadırlar. Baba Aziz, davetli insanların bu toplantıya yolunu bularak, oraya gideceklerini, esas olanın yürümek olduğunu belirtmektedir.

Baba Aziz ve İştar yolda, bir ağaç kenarında, kızıl saçlı bir dervişi aradığını söyleyen bir gençle karşılaşırır. Bu, ileride öğreneceğimiz Hüseyin'in kardeşi Hasan'dır. İntikam duygusuyla dolu olduğunu gördüğümüz Hasan, kızıl derviş zannettiği Baba Azizin üstüne saldırır, yanlış anlaşılmanın farkına vararak oradan hızla kaar. Ardından Baba Aziz ve İştar dinlenmek için oturlurlar. İştar geceyi geçirecekleri yerde ateş yakmak için çalı ırpı toplamaktadır.

İştar alı ırpı toplamaktan döndükten sonra, Baba Azizin yanında bir ceylan görür. Baba Aziz kendisinden kaçmayan ceylanı sevmekte ve onunla konuşmaktadır. Film için önemli bir sembol olan ceylanla, Baba Azizin daha önceden dost olduklarını öğrendiğimiz diyalogu gözükmeğtedir. Konakladıkları yerde İştar üşüdüğünü söyleyince Baba Aziz kendisine prensin hikâyesini anlatmaya başlar. Bu onların dünyasından ayrılarak yeni bir hikâyeye giriş yapılan ilk sekanstır. Mekânsal olarak ölle bağlantı kurulsa da farklı bir zamana ve hikâyeye geçiş yapılır. Bir prensin hikayesi anlatılacaktır, prensle ilgili öykünün ayrıntılarını *Baba* başlığının altında inceleyeceğiz. Prensın şaşalı hayatından sahneler izledikten sonra Baba Aziz ve İştar'ın akşam yemeğine döneriz. Anlatılan prensin zenginliğinden sonra çölde pişirdikleri bir sıcak ekmeği paylaşmaları maddi yokluk ve varlığın zıtlığını vurgulamaktadır.

Gündüz olur ve ana hikâyeye tekrar döneriz Baba Aziz ve İştar, yolda tekrar genç biriyle karşılaşırır. Zeyd adındaki bu genç, ilahi ve şiir söyleyerek yürümektedir. Film Farsça ilerlerken burada konuşmalar Arapçaya döner. İleride bir ilahi gurubu da Hintçe bir ilahi söyleyecektir. Yönetmen filmde dini İşlam olan toplumların ana dillerinin

çeşitliliğine gönderme yapmaktadır.²⁷⁹ Gençle yaptıkları sohbette genç, toplantının nerde olduğunu sorar, onlar da bilmediklerini ve aradıklarını, esas olanın yürümek olduğunu belirtirler ve eklerler “iman sahibi olan kişiler kaybolmaz”. Baba Aziz, yine de o genç için önemli bir ipucu verir; yolcuların yolu bulmak için onlara verilen yeteneklerini kullanması gerektiğini belirtir. Gencin özelliği ise ilahi ve şiir okumasıdır, bu güzel sesle yolunu bulabileceğini belirtir. Şiirin insanı hakikate yaklaştıran ve taşıyan yönüne işaret eden Seyid Hüseyin Nasr, *İslam sanatı ve Medeniyetin* eserinde Sadettin Hamuya’nın şu şiirini aktarmaktadır:²⁸⁰

Kalp, manevî müziğe başlayınca
Sevgiliye ulaşır ve İlâhî gizlerin üzerine, ruha yükselir.
Melodi, ruhunun bineğidir senin
Odur seni Dostun dünyasına ulaştıran, neşeli bir biçimde.

Sesi güzel olan, ilahi söyleyen, şiir ile karakterize edilen bu gencin hikâyesi filmde yolculuk sırasında anlatılacaktır. Zeyd, Baba Aziz ve İştâr’ı çölde gizlice takip etmeye başlar. Zeyd diyaloglardan anlamıştır ki Baba Aziz yolu bilmektedir ve nasıl gidileceğine dair fikir sahibidir bu sebeple onu izlemeye başlar. Baba Aziz bir çeşit onun için yol gösterici olmuştur. Burada Zeydin yaptığını tarıkatta bir şeyhi izlemek gibi görebiliriz. Yolu bildiğini düşündüğünüz insanı takip ederek aradığınız hakikate daha kısa sürede varmanızı ve doğru şekilde gitmenizi sağlamaktadır.

İştâr yolculuk sırasında dedesine dervişin mânâsını ve kimlerin derviş olduğunu sorar. Baba Aziz kadın, erkek, çocuk herkesin derviş olabileceğini belirtir ve 30 senede

²⁷⁹ Yönetmen maalesef Türkçe’yi es geçmiştir. İçeriğindeki çoğu kültürel olgunun mayasının çalındığı Anadolu’yu es geçmesi, filmin bir eksikliği olarak değerlendirilebilir.

²⁸⁰ Seyyid Hüseyin Nasr, *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, çev. Ahmet Demirhan, İstanbul: İnsan yayınları, 1992, s. 210.

bir toplanıldığını, günler ve gecelerce bayram gibi kutlanıldığını belirtir. Gidilen toplantının dervişlerle ilgili olduğunu bu sekanstan sonra anlamaktayız.

Bu çıkarımdan toplantı yerini arayan kişilerin yolculuk sırasında derviş olduklarını varsayabiliriz. Filmin devamında da gördüğümüz gibi insanlar bazen bireysel bazen birlikte bir yerlere gitmektedirler. Bu yolculukta kişiler daha çok kendi hakikatlerine ve içlerine doğru yolculuk yapmaktadır. Yoldaki herkesin bir hikayesi vardır ve bu hikayeler birbirleriyle kimi zaman buluşmakta kimi zaman ise ayrılmaktadır.

Baba Aziz İştâr'a giderken nefesine dikkat etmesi gerektiğini öğütler ve “yolda nefes gereklidir meleşim” diye ikazda bulunur. Yolculukta nefes vurgusu önemlidir. Necmeddîn-i Kübrâ eserinde; Her nefesin Allah'a giden bir yol olduğunu, yolda sebat edenlerin her bir nefesi alıp verdikçe yol olarak ilerledikleri ve bu sebeple nefesi ve saati muhafaza etmesi gerektiğini belirtir.²⁸¹ Yolculuk başlığı altında nefes konusuna ve yolculuğa ilişkin daha ayrıntılı konulara ayrıca değinilecektir.

Baba Aziz ve İştâr yolda yemek yiyebilecekleri insanların bir arada olduğu bir yerde konaklarlar. Bu konakta çok kısa bir süre kızıl dervişte gözükür. Baba Aziz ve İştârla karşılıklı yürürlerken kızıl derviş elinde süpürgesiyle yanlarından geçer. Yönetmen kızıl derviş tüm hikayelere koyarak, sıra dışı meczup bir derviş karakteriyle çoğu kimseye akılsızca gelen, fakat hikmetle dolu sözler ve fiillerle ipuçları vermektedir.

Oturdukları yerde yemek yerken Baba Aziz prensin hikayesine kısa bir giriş yapsa da bulundukları yerde bir anda ses, kargaşa ve kalabalığa tanık olurlar. İştâr bu olayı merak ederek kalabalığın yanına gider. Kalabalık kuyuya atlamış Osman adında bir genci kuyudan çıkarmaktadır. Etraftaki kişiler ona mecnun deli, divane gibi benzetmeler yapmakta, niye kuyu atladığını merak etmektedirler. Baba Aziz o gencin yanına giderek

²⁸¹ Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, s. 35.

hikayesini sorar o da hikayesini anlatmaya başlar. Bu hikâye filmdeki prensten sonra ana hikâyeden koparak anlatılan ikinci hikayedir. Osman'ın sözleriyle birlikte onun dünyasına geçeriz. Orada da ortak mekânsal alan çöldür. Osman bir mezarın yanına giderek ona su döker ve onunla konuşmaya başlar. Babasının olduğunu anladığımız mezara buralardan ayrılacağını ve kumların olmadığı bir yere gideceğini anlatır. Filmde Osman karakteri, kendi gelenek ve göreneklerinden sıkılıp şehre göç etmek isteyen kırsaldaki gençleri temsil eder.

Osman'ın hikayesinin içinde bir başka hikâye olan, ikiz kardeşler Hasan ve Hüseyin'in hikayelerine de giriş yaparız. Osman, yakın arkadaşı olan Hüseyin'den ve fikir ayrılıklarından bahseder. İki arkadaş arasındaki temel çekişme, karakterler üzerinden köyüne, kırsalına sahip çıkan Hüseyin ile şehirden bir şekilde çıkıp kurtulmak isteyen Osman üzerinden anlatılır. Osman Hüseyin'in bir sır barındırdığı için buradan ayrılmak istemediğini düşünür. Gerçekten sır dediği sonradan anlayacağımız Hüseyin'in içinde barındırdığı hakikate yakınlığıdır.

Osman vefat eden babasının kum ile ilgili işini devam ettirerek geçimini sağlamaktadır, en önemli müşterisi ise kâtip dediği bir hattattır. Yönetmenimizin röportajında belirttiği gibi Arapça'nın her kelimesi bünyesinde o coğrafyanın çölünden kum barındırmaktadır. Osman'ın kum konusundaki en önemli müşterisi yönetmenin ilişkilendirdiği kâtiptir. Bu sebeple kâtip, Osman'dan kum satın alır ve kumdan iyi anlamaktadır. Kâtibin odasına girdiğimizde ortada büyük bir kafesin içinde sarı bir kuş görürüz, bu daha sonra Osman'ın göreceği sarayı ile bağlantı kurmamızı sağlayacak kuştur.

Osman artık şehirden ayrılacağını kâtibe iletir. Kâtip, Osman'ın sıkıntısını anlayarak ona son bir görev verir. Aslında bu görev Osman için farkındalık sağlayacak bir tecrübenin ilk başlangıcı olacaktır. Osman, kâtibin verdiği görevi aldıktan sonra onun

yanından ayrılır, o sırada yakın arkadaşı Hüseyin'i görürüz. Osman'ın Hüseyin'in yazdığı bir yazıya bakarak söylediği güzel sözlerden, Hüseyin'nin kâtibin öğrencisi ve iyi bir hattat olarak orada yetiştiğini anlarız.

Osman sonrasında onu köyün dışına, şehre götürecek kaçakçı diyebileceğimiz adamla buluşmaya bir meyhaneye gider. Adam Osman'ı parası olmadığı için reddeder ama Osman, Hüseyin'in ona yola çıkması için temin ettiği saati vererek o kişiyle anlaşır. Osman, meyhanede bir sürprizle karşılaşır; yakın arkadaşı Hüseyin de meyhanededir. Osman kendisine sinirlenip “camide buluşalım diyorsun ama sen meyhanedesin” diye çıkışır. Durum sonra anlaşılacaktır ki, oradaki kişi Hüseyin'in ikiz kardeşi Hasan'dır. Hüseyin Camileri, Hasan ise meyhaneleri kendisine mekân kılmıştır. Yönetmen, ikizler üzerinden cami ve meyhane ikileminde, kardeşlerin düştüğü durumu göstermektedir. Çalışan, bir zanaat öğrenen, manevi özüyle irtibatını devam ettiren Hüseyin ile vaktini meyhanelerde geçiren, camiye hiç girmeyen Hasan. Hüseyin ikiz kardeşi, Hasan için “Bir aynanın iki yüzü gibi ayırız” demektedir. Aslında burada uzaklığın, bakış yönünden kaynaklandığı ince bir şekilde anlatılmaktadır. Aynanın iki yüzü hem birbirinden çok farklıdır hem de sırt sırta oldukları için çok yakındırlar.

Hüseyin'in bir ikiz kardeşi olduğu gerçeğini öğrendikten sonra tekrar ana hikayemize Baba Aziz ve torunu İştâr'la birlikte yaptıkları yolculuğa döneriz. Yürüyüşte kuyudan çıkardıkları Osman da vardır, dervişlerle birlikte yürümektedir. Dervişler Osman'a, hikayesini anlatması için ısrar ederler ve tekrar Osman'ın hikayesine geçiş yapılır. Osman kâtibin verdiği mektubu iletmek için mektubun sahibine gider. Burada ince bir detay vardır. Osman tam kapıya yaklaşırken dışarda ezan sesi vardır. Bu ezan sesi birazdan namaz kılınacağını da göstergesidir. Bu sayede erkeklerin camiye gittiğini ve evde erkelerin olmadığı anlatılmıştır. Osman ise ezana aldırış etmeden mektubu vereceği kapının önüne gelir. Kapısını çaldığı evin sahibi hanımefendi, onu içeri buyur eder.

Osman etrafa baktıktan sonra içeri girer o da bilmektedir ki yaptığı uygun değildir. Evin hanımı kapıyı hafif açık bırakarak Osman'ı davet eder ve mektubu ondan kendisine okumasını ister. Osman aşk mektubu olan bu şiiri okurken kadınla göz göze gelmekte ve heyecanlanmaktadır tam bu sırda evin hanımı kapı aralığından eşinin geldiğini görür ve Osman'a hemen kaçmasını söyler. Harabeler arasında Osman heyecanla kaçmaya başlar ve kaçarken bir kuyunun içine atlar. Osman atladığı kuyunun içerisinden bir sarayın içine metafizik bir geçiş yapar. Sarayda yüzleri örtülü kadınları kovalamaya başlar. Bu sırada sarayın bahçesinde kâtibin odasında da olan kafesteki sarı kuş gözüktür. Bu sayede anlarız ki kâtibin mektubuylar, Osman başka bir aleme geçiş yapmıştır. Atladığı kuyu esasında kendi içi, manevi zenginlikleridir. Kâtip aslında, Osman'ın dışarda aradığı güzelliği, başkalarına ait olan güzellikle mutluluk ve huzurun yanlış olduğunu, esas içindeki güzelliği keşfetmesi gerektiğini işaret etmiştir. Osman eğitim yeri olarak kuyuya gider yani içindeki güzelliğe ve saraya. Kuyu metaforu Hz. Yusuf (as) kıssasından esinlenilerek birçok edebi eserde kullanılmıştır. Hz. Yusuf (as)'da kuyudan sonra sarayda yaşamaya başlamış, sonrasında oraya hükümdar olmaya kadar giden kapıyı kuyudan kurtulduktan sonra açmıştır. Divan Edebiyatında da kullanılan kuyu; mekânsal ve zamansal sıçramayı, başka bir gerçekliğe boyuta, geçişi ifade etmektedir.²⁸² Kuyuya ilişkin benzer bir metafor, Sühreverdi'nin *Kıssatü'l-Gurbeti'l-Garbiyy*'e hikayesinde de görülmektedir.²⁸³

Yolculukta Osman'ın hikâyesini dinleyenlerden bir derviş, Osman'ın kuyuya düştükten sonra gördüğü sarayı, cennette sahip olacağı asıl mülkü tatması için gösterildiği yorumunu yapar. Yönetmen Osman'ın sarayının içindeki kızların yüzlerini göstermez. Başka bir gerçekliğin ve zamansal mekânsal farklılığın belirtisidir. Osman kendi

²⁸² Hayrettin Orhanoğlu, *Aşkın Yolcuları Aşk Mesnevilerindeki Değişmelere Kökensel Bir Bakış*, İstanbul: İz Yayıncılık, 2017, s. 20.

²⁸³ Şihâbüddin Sühreverdi, *Cebrail'in Kanat Sesi*, çev. Sedat Baran, 4. bs., İstanbul: Sufi Kitap Yayınları, 2016, s. 148.

sarayındaki birçok kıza rağmen Zehra adındaki güzeli sever. Osman'ın Zehra ile birlikteliği kendisi ile kaçmasını isteyene kadar devam eder. Çünkü Osman hala kendi içindeki güzelliği içselleştirememiş, kendi toprağından, atasından, özünden kaçıp gitmeyi düşünmektedir. Sahip olduğu saraya rağmen hala köyünün dışarısındaki, kendisine ait olmayan güzel zannettiğı mefhumu gitmek istemektedir. Bu sırada Zehra Osman'ın kendisi ile gelmesi teklifinden sonra Osman'a pencereden dışarıyı işaret ederek, yanan bir ateş etrafında ne olup bittiğini öğrenmesini, sonrasında kendisini alabileceğini belirtir. Osman, o yanan ateşe gittiğinde ateşin etrafında hiç kimseyi göremez ve tekrar döndüğünde artık saray da Zehra da yoktur. Bulduğu güzelliğın farkına varamayan Osman, hala uzaklaşma ve yerinden yurdundan ayrılma hevesi yüzünden hem Zehra'yı hem de sarayı kaybetmiştir. Kuyu ile girdiğı saraydan yanan bir ateşle çıkar.

Osman'ın hikayesinden Baba Azizin hikayesine geri döneriz. Osman'ın hikayesine yorum yapan dervişlerden bir tanesi saraya ve hurilere ilişkin yorumunda onların bir damla suya benzediklerini söyler. Asıl hakikati ve güzelliğı kendileriyle yolculuk yaparsa bulabileceğini belirtir. Osman ve etrafındaki arkadaşları ile Baba Aziz ve İştar'ın yolları çölde ayrılmaya başlar. İştar buna itiraz ederek ya onların ya da kendilerinin yanlış yoldan gittiğini ima eder. Baba Aziz ise herkesin kendi yolu ve gidişini söyleyerek yolların farklılığına gönderme yapar. Bazılarının dağları bazılarının ise okyanusu geçmeleri gerektiğini belirtir.

Baba Aziz ve İştar, akşam vakti yolda bir mescide girerler. Mescit, kum tepelerinin arasında herkesin çok rahat bulamayacağı ve göremeyeceğı bir yerdedir, ama geceleyin içerde yanan ışık, dışarıyı aydınlatmaktadır. Mescitte zikreden dervişler vardır. Baba Aziz de onlara katılır. İştar, etrafa bakınarak vecd halindeki dervişlerin zikrini izlerken duvarlarında ve kubbesinde ayetler ve Allah'ın esmaları yazılı bir hücre görür ve duvarlarındaki tezyînât ve hüsnühattan çok etkilenir. Yönetmen bize İslam'ın kendine

has iki sanat türünü mescidin içerisinde göstererek İslam'ın güzellik anlayışına vurgu yapmaktadır. İhtar o hücreden çıktıktan sonra, bulunduğu meclisten birçok dervişin ayrıldığını görür. Semâ' yapan bir dervişle dedesi Baba Aziz kalmıştır. Bu sırada İhtar, güzel bir ilahi duyar Allah'ın esmalarının zikredildiği bu ilahiye yönelince, yüzü ve üstü tamamen siyah örtüyle kapalı kadınlar görür ve birisine yaklaşıp yüzünü açar. İhtar güzelliği duyarken artık görmeye de başlar. Bu güzellikten etkilenen İhtar etrafta dolaşmaya başlar, mescitten dışarı çıkar ve ardından bir ceylan görür. İhtar nede olsa daha çocuktur ve oyun aramaktadır. Ceylanın peşinden giderek dedesini ve mescidi unutup uzaklaşır ve sonrasında kaybolur. Bu uzaklaşma, genç neslin zikir meclislerinden, mescitten ve kadim bilgiden uzaklaşmasını da sembolize etmektedir. Baba Aziz'de onu aramaya çıkar ikisi de birbirlerini aramaktadır.

Bu sırada Hüseyin'i arayan, kardeşi Hasan'ı görürüz. Hasan meczup dervişi ararken onu toplantıya götürecek bir motosikletli tarafından soyulur. Motorcu Hasan'nın eşyalarını ve üzerindeki her şeyi almıştır. Hasan, intikam hırsıyla kızıl saçlı dervişi ararken sahip olduğu her şeyini kaybeder ve çölde bir başına kalır.

Üç kaybolma bir araya gelmiştir. Baba Aziz torununu, İhtar dedesini, Hasan ise üstünde hiçbir şey kalmaksızın soyulmuş ve çaresizce kardeşini öldürdüğü zannettiği kızıl saçlı dervişi aramaktadır.

Sahne değişir ve dua ederek mescitte tek başına bekleyen Baba Aziz, ilahi söyleyen Zeyd'in sesiyle irkilir. Zeyd, İhtar'ı bulmuş ve onu dedesine getirmiştir. Baba Aziz “hadi mescite gidelim” diyerek içeri çağırır. Üç nesil birbirini mescitte bulurlar.

İhtar hastalanmış ve ateşi vardır. Dinlenmek ve İhtar'ı tedavi etmek için mescide girerler. Baba Aziz kuran okuyarak İhtar'ı tedavi etmeye çalışır. Bu sırada İhtar için su ısıtan Zeyd, İhtarla Baba Aziz'in yanına gelerek yardım etmek ister. Baba Aziz, Zeyd'in İhtar'la konuşmasını ve ona bir şeyler anlatmasını ister. Zeyd onun bir çocuk olduğunu

ve ona ne anlatacağını sorar. Baba Aziz ise aslında onun çocuk olsa bile, ruhunun olgun olduğunu ifade eder ve Zeyd'e kendi hikayesini İştar'a anlatmasını tavsiye eder. Yönetmen son kuşak gençliğin bir önceki kuşakla yaşadığı kopukluğu konuşarak gidermelerini ve hikayelerini anlatmalarını tavsiye ederek nesiller arası diyalogun önemine vurgu yapmaktadır.

Hikâye anlatıcılığı kavramı, esasında İşlam Dünyası ve Ortadoğu için önemli bir kavramdır. İnsanların birbirlerinden yabancılaşmaya başladığı ortamda, kuşakların arasındaki fark daha da açılmaktadır. Kadim gelenekte sosyal ilişkilerin önemli bir taşıyıcısı olan hikâye masal ve meseller sadece bilgi aktarımını değil aynı zamanda zamansal ve mekânsal kaynaşma ortamını da sağlamaktadır. Bu bağlamda Baba Aziz'in Zeyd'e olan bu tavsiyesi manidardır.

Zeyd, Baba Aziz'in tavsiyesiyle kendi hikayesini anlatmaya başlar. Ve biz Zeyd'in hikayesine geçiş yaparız. Zeyd, Kur'an tilaveti yarışmasında birincilik kazandıktan sonra davet edildiği şiir meclisini anlatır. Sahne olarak şiir meclisine geçtiğimiz zaman iki kişinin şiirine yer verilmiştir. İlk şiir okuyan kişi, dolunaydaki ceylanın tehlikesine ve cazibesine dikkat edilmesi gerektiğini anlatan ve kişinin içindeki sırların derinliğini içeren bir şiir okur. Ceylan metaforu burda şiir yoluyla bir daha işlenmektedir. İkinci kişi ise vatan sevgisini dile getiren ve düşmanlara dikkat edilmesi gerektiğini anlatan bir şiir okur. Şiirde hem insanın asli vatanına, ruhun özüne olan özlemine, hem de yaşadığı beldeye gönderme yaparak iki vatanın önemini ifade eder. Ardından mecliste sıra Zeyd'e gelir o da ilahisini okur:

Ey gün, kalk! Zerreler semâ' etmede...
Ona şükretmek için kâinat semâ' etmede.
Ruhlar semâ' ediyor, vecde geliyorlar.
Kulağına fısıldayacağım,
Semâ'larının onları götürdüğü yeri...
Semadaki ve sahradaki tüm zerreler

İyi bil ki, onlar mecnûn gibi görünürler.
Mesut yâhut mahzûn her zerre,
Her sözü kifayetsiz bırakan,
Şems'in aşığı olurlar.

Benzer bir şiir Mevlana'nın *Rubailer* 'inde şöyle geçer:

Havalar da, çöllerde her zerre, iyice bakarsan görürsün ki bizim gibi bir deli
divâne... Hoş olsun, mahzun olsun, her zerre, neliksiz niteliksiz âleminin
güzelim güneşine dalmış, her zerrenin başı dönmüş gitmiş.²⁸⁴

Şiiri okuduktan sonra meclisten herkes ayrılır, meclisin sahibi Nur hariç. Nur ismiyle zıtlık oluşturan siyahlar giyen güzel bir kadındır ve Zeyd'in okuduğu şiirin şairinin babası olduğunu söyler ve aynı şiiri Zeyd'e okur. Nur burada şiiri ve hikmeti sembolize etmektedir. Kayıp olan baba ata ve öz Zeyd'in okuduğu şiirde Nur için işaret olur. Zeyd Kur'an okumadaki birinciliği ile bu divana gelmiştir. Zeyd isim olarak da Kur'an da geçen tek sahâbi ismidir aynı zamanda.²⁸⁵ Şiir ve hikmet özü ve hakikati olan Kur'an ile buluşmuş olur.

Nur, Zeyd'le o geceyi birlikte geçirirler. Zeyd uyandığında Nur'un ona bıraktığı notu okur. Nur, saçlarını kesip onun pasaportunu da alarak erkek kıyafeti ve kimliği ile yolculuğa, babasını aramaya çıkmıştır. Zeyd notu okurken arkasında yazılı bir levha vardır. Levhada; Tunus İskenderiye'de temellerinin atıldığı Şâzeliyye tarikatının kurucusu Ebü'l-Hasan eş-Şâzelî (ö.656/1258) nin hocası, Ebû Muhammed Abdüsselâm b. Meşîş (Beşîş) el-Hasenî (ö. 625/1228) ye ithaf edilen Salât-ı Meşîşiyye adlı salavât-ı şerifin son 5 satırı yazılıdır. Yönetmenimizin, Tunuslu olması ve o diyarlarda sık söylenen bir salâvat olması hasebiyle sûfi kaynaklarına gönderme yaptığı görülmektedir. Salât-ı

²⁸⁴ Mevlâna Celâleddin Rumî, *Rubâiler*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, Ankara: Ankara Yayınları, 1982, s. 46 b.154.

²⁸⁵ Ahzab, 33/37.

Meşîşîyye'nin metninde ilk zikredilen kavramlar; sır ve nurdur.²⁸⁶ Nur ve filmdeki diğer kadınlara ilişkin ayrıntılı bilgiyi, farklı katmanlardaki mânâları üzerine ve hakikatte neyi temsil ettiklerini *kadın* ve *pervane* başlıkları altında daha ayrıntılı inceleyeceğiz.

Gün doğar, Baba Aziz, İştâr ve Zeyd tekrar yola koyulurlar. Aralarında bir de Nur'dan kalma, Zeyd'in yanına almış olduğu siyah bir kedi vardır. Siyah kedi Nur'un manevi olarak erkek (er, rical) olduktan sonra arkada bıraktığı Nefs-i hayvani yönüdür. Zeyd, Nur'un hakikatini tam kavrayamadığı için onun gidişine ve kendisini bırakmasına üzülür. Zeyd, Nur'un arkasında bıraktığı; Nur'da nakıs olarak görebildiği, nefs-i hayvaniyi simgeleyen siyah ufak bir kediyle kalır.

Çölde yürürlerken İştâr, Zeyd'in derviş olmasa da onlarla gelmesini ister. Baba Aziz, Zeyd'in derviş olup olmadığını bilmediklerini ve herkesin yerine getirmesi gereken bir görevi olduğunu belirtir, bunun unutulmadığı sürece gerisinin çok da önemli olmadığına işaret eder.

Tam bu sırada sahne değişir ve çölde çalıların arasında hiçbir şeyi kalmamış olan Hasan'ı görürüz; bayılmış ve kendinden geçmiştir. Onu, onun aradığı kızıl saçlı derviş bulur ve yüzüne su serperek uyandırır. Ayılan Hasan, güçlkle ellerini kızıl dervişin boynuna götürerek, ona Hüseyin'i neden öldürdüğünü sorar. Kızıl saçlı derviş ise bunu, Hüseyin'in kendisinin istediğini belirtir. Bu sırada fonda şu ilahi okunmaktadır:

Bu dünyadaki insanlar
Bir mum alevinin önündeki
Üç pervane gibidirler.
İlki aleve yaklaşır ve şöyle der:
Ben aşkı biliyorum.
İkincisinin kanatları
Yaklaşarak aleve değdi ve o dedi:
Ben aşkın ateşinin nasıl yaktığını bilirim.
Üçüncüsü kendini hiç tereddüt etmeden

²⁸⁶ Vesysel Akkaya, *Kalplere Şifâ Salavât ve Duâlar*, İstanbul: Erkam Yayınları, 2015, s. 148.

Ateşin kalbine attı
Ve ateş onu eritti.
Yalnızca o bildi: Gerçek aşk nedir.

Bu şiir bize üç tecrübeden en evla olanını, ateşe kendini atan pervaneyi işaret etmektedir. Bu sözlerin üstüne Hasan'ın olayı anlatılmak üzere sahne değişir Hasan ve Hüseyin'in hikayesine geçilir. Hasan ve Hüseyin beraber yürümektedirler. Hüseyin, Hasan'dan bir şey yapmasını istediğini söyler. Hasan, buna olumsuz yanıt vermekte ve bunu yapamayacağını söylemektedir ve bu sırada Hüseyin kızıl saçlı dervişi görür. Hüseyin kendisi için yapılması istediği şeyi gözleriyle dervişe teklif eder. Sonradan anlarız ki Meczup derviş, bu teklifi kabul etmiştir. Gecenin bir vakti Hüseyin, yanında bir kadınla mezarlığa gelir ve kızıl saçlı dervişle buluşurlar. Hüseyin ve yanındaki kadın üstü açık bir mezara beraber inerler, Hüseyin dervişe “vakit tamam” der ve derviş girdikleri mezarın üstünü kapatarak son yolculuklarına uğurlar. Yani yaşayan ölümler olarak mezara girerler. Ölmeden önce ölmenin yolculuğu, nihayetine varmıştır. Pervane ateşe atlamıştır. Derviş sadece üstlerini örter. Çünkü bunu Hasan'ın yapacak gücü ve cesareti yoktur. Ölümle yüzleşip kendi kardeşini gömmek ölümden korkan birisi için çok zordur. Bu işi sadece meczup bir derviş tamamlayabilir. Bu sırada vuslatı anlatan fondaki müziğin sözleri şöyledir:

Zaman seviniyor,
İkimiz bir araya gelince.
Sen ve ben
İki farklı beden,
Tek ruhuz,
Sen ve ben.
Sen ve benden müstesna,
Aynı neşenin sevinci.
Nafile sözcüklerden dingin ve hür,
Sen ve ben.

İbnü'l-Arabî eserinde aşıkların birbirlerine benzemesini şöyle açıklamaktadır:

İnsan kendi suretinde olan biriyle ancak onu sevdiği zaman tam anlamıyla anlaşılabilir ve bir uyum içinde olabilir. Âşıktaki, sevgilisinininkine benzemeyen hiçbir yön yoktur; âşıktaki her şey sevgilisine ayarlıdır. Dışı dışına, içi içine âşık olur. Hakk Teâlâ'nının Kendisini, Zâhir ve Bâtın diye adlandırdığını görmüyor musun? İşte bu nedenle, insan Allah için Allah'ın yarattığı şekiller ve varlıklar için sevgi deryasında boğulmaktadır. İnsan dışında, dünyadaki öteki varlıklarda sevgi yoktur. Dolayısıyla insan dünyaya ait bir şekil, bir suret severse, ona ancak uygun bir benzerlikle karşılık verir. Kendi zatına ait olan bir şey ise zihninde daima uyanık ve diri kalır.²⁸⁷

Sahne değişir, Baba Aziz, İştâr ve Zeyd gece vakti çölde yürümeye devam etmektedirler. Baba Aziz durup bir yöne selam vererek seslenir. Bu sırada çölde gömülü olan onlarca insan kabirlerinden kalkarlar. İştâr bu sahne karşısında çok korkar ve yerden kalkanların cinler olduğunu düşünerek Baba Aziz'e sarılır. Baba Aziz ise korkmaması gerektiğini, onların kendi dostu olduğunu söyleyerek yanlarına gider. Tek tek birbirlerinin ellerini öperler. Kabirlerinden kalkan kişiler sarıklarını sararak bir yöne doğru gitmeye başlarlar ve ufukta kaybolurlar. İştâr kalkan kişilerin ardından bıraktığı çukurlardan şikâyet ederken Baba Aziz onların çukur değil kabir olduğunu belirtir.

Uyku ve ölümün ilişkisi Kur'an da ayet olarak da geçmektedir.²⁸⁸ Bir hadiste ölüm ve uykuya ilişkin şu ifade önemlidir "İnsanlar uykudadırlar, ölünce uyanırlar."²⁸⁹ Bu hadisten hareketle Gazâlî "Dünya hayatı âhirete nispetle uyku gibidir"²⁹⁰ demektedir. Tasavvufi gelenekte bunun müşahhas şekliyle Mevlevîlikte, mezarlığa, uykudaki sesizlik haline işaretler, susanlar yurdu ve susanlar mânâsında Farsça "hâmûş-hâne, hâmûşân"

²⁸⁷ Muhyiddin İbn Arabî, *İlâhî Aşk*, çev. Mahmut Kanık, 10. bs., İstanbul: İnsan Yayınları, 2005, s. 32.

²⁸⁸ En'âm, 6/60; Zümer, 39/42.

²⁸⁹ el-Aclunî, *Keşfu'l-Hafa*, 2/312

²⁹⁰ İmam Gazâlî, *el-Münkız Mine'd-Dalal / Hakikat Arayışı*, çev. Abdurrezzak Tek, 2. bs., Bursa: Emin Yayınları, 2015, s. 7.

denilmektedir. Dergâhlarda, sıklıkla semâhânedeki türbeden ziyade dergâh etrafında ayrıca “hâmûş-hâne” vardır. Buraya dedeler ve dergâha mensup sevenler “sırlanır”.²⁹¹

Baba Aziz, Zeyd ve İştâr yürümeye devam ederken İştâr sabırsızlanarak sorar “Ne zaman varacağız?”. Birkaç adımdan sonra Baba Aziz yerdeki kabrin taşlarını tutarak kendisinin vardığını söyler. Bundan sonra yola Zeyd’le devam etmesi gerektiğini söyler. İştâr bunu istemese de Zeyd’e Nur’u bulması için yardım etmesi gerektiğini söyler. İştâr gene reddederek filmde ara ara anlattığı Prens hikayesini daha bitirmediğini dile getirir. Sahne değişir ve bir suyun yanındaki Prens son haline geçer. Prens maddi zenginliğini bırakır ve onu gözetten dervişin verdiği yamalı hırkayı giyerek derviş olur. Hırka burada prenslikten, zühd hayatına geçişi ifade etmektedir.

Tasavvufun erken dönemlerinde zâhid ve sûfilerin, tarikatların kurumsallaşmasından sonra da tarikat mensuplarının zühd ve takvâ sembolü olarak giydikleri hırka, sûfi’nin önemli bir sembolüdür.²⁹² Peygamberimizin (sav) Veysel Karaniye hediye ettiği hırkaya kadar dayanan bu geleneğe ilk dönem kaynaklarında da *Murakka* adı altında da rastlamaktayız.²⁹³

Baba Aziz, Prense ilişkin hikayesini bitirerek İştâr’a bir hediye vermek için çantasına uzanır. İçinden bir kolye çıkararak İştâr’a verir. Kolyeyi gördüğümüzde anlarız ki aslında Baba Aziz de Zeyde verdiği tavsiye gibi, Prens hikayesi ile kendi hikayesini İştâr’a anlatmıştır. Vakit geldi diyerek İştâr’ı Zeyd’e emanet eder. İştâr istemeyerek ve ağlayarak Zeyd’le yolculuğuna devam eder.

Nihayetinde İştâr ve Zeyd beraber toplantı yerine varırlar. Çölün karanlığını aydınlatan birçok ışık yakılmış, kadını, erkeği, çocuğu ile birçok insan bir araya gelmiştir.

²⁹¹ Gölpınarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevilik*, s. 425.

²⁹² Süleyman Uludağ, “Hırka”, TDV İslâm Ansiklopedisi, (23.11.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/hirka>.

²⁹³ Hücviri, *Keşfü’l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, s. 106.

Bu mekânda farklı bayraklar taşıyan insanlar vardır. Bu bayraklar birçok milleti ve geleneği ifade etmektedir. Toplantı yeri; dil, renk, millet gelenek ve örf farkı gözetmeksizin, İslam ve dervişlik çatısı altında, farklı zikirler, semâ'lar, şiirler ve ilahilerle birlikteliği ifade etmektedir. Dervişlerin elinde fenerler vardır, herkes kendi nuruyla ortamı aydınlatmaktadır. Bu guruplar arasında İştâr ve Zeyd, Nur'u aramaktadır. Zeyd kendi okuduğu şiiri Nur'un sesinden duyarak tanır ve sesin geldiği yere yönelir. Siyahlar içindeki Nur beyazlar içinde görsel olarak da hakikatine yaklaşmıştır. Nur'da şiiri okurken Zeydi görür ve göz göze gelirler. Bir anda okuduğu şiiri keser, ikisi de susar. Artık konuşma şiir vb. bir şeye gerek kalmamıştır.

Bu buluşma yerinden, sahne Baba Aziz'e ve kabrine döner. Baba Aziz başındaki sarığı çıkarmış kendine kefen olarak hazırlamıştır. Sukut içinde beklerken başını kaldırarak daha önce yüzünü filmin başında gördüğü ama ismini bilmediği Hasan'a ismiyle seslenir. Onu beklediğini ve irtihal'ine şahit olmasını söyler. Hasan, Baba Aziz'in yanına gelerek diz çöker ve neden kendisinin böyle bir olaya yani kendisinin vefatına şahit olması gerektiğini sorar. Çünkü kendisinin ölümden korktuğunu dile getirir. Baba Aziz ise ölümden korkmasının normal olduğunu Mevlânâ'dan bir hikâye ile ona anlatır. Anlattığı *Mesnevideki* hikâyede; Anne karnındaki çocuğa, dışardaki dünyanın özelliklerinden bahsedildiğinde inanmayacağı gibi, ölüm sonrasındaki hayattan habersiz olan ve dünyaya tamah eden kişinin ölümden korkmasının normal olduğunu dile getirir.²⁹⁴ “Düğün gecemde mahzun durma” diyerek Hasan'ın üzgün durmaması gerektiğini tembihler ve kendisini bir süre yalnız bıraktıktan sonra gelip üzerini toprakla örtmesini ister. Ölümün düğün gecesine benzetilmesi tasavvuf literatüründe özellikle Mevlânâ ile özdeşleşmiştir. Mevlânâ'nın ölümü, Mevlevîlerce bir vuslat olarak

²⁹⁴ Mevlâna Celâleddin Rumî, *Mesnevi Tercümesi*, c.3, ss. 12-14, bb.53-68.

değerlendirilir ve o geceye, düğün gecesi, gerdek gecesi, mânâsında Şeb-i Arûs denir.²⁹⁵

Esasında ilk dönem sûfîlerinde de benzer bir anlayışın olduğu görülmektedir. Kuşeyrî, eserinde Hâtîm-i Esarn'dan rivayetle şöyle aktarmaktadır:²⁹⁶

Şakîk-ı Belhî ile bir savaşta idik; saf olmuş düşmana karşı savaşıyorduk. O gün öyle bir savaş oldu ki, meydanda başlar düşüyor, mızraklar parçalanıyor, kılıçlar kınlıyordu. Böyle bir hengamede Şakîk bana, Ey Hâtîm! Bugün kendini nasıl hissediyorsun? Kendini düğün gecesindeki gibi rahat buluyor musun? diye sordu. Ben, Vallahi hayır dedim. O zaman Şakîk: Vallahi ben bugün kendimi, o gecedeki gibi sevinç içinde buluyorum dedi ve sonra, kalkanını başının altına koyarak iki saf arasında yatıp uyudu; öyle ki ben horlamasını işittim.

Hasan'ın, Baba Aziz'in yanından kısa bir süre ayrıldıktan sonra döndüğünü ve Baba Aziz'in kabrinin taşlarını dizdiğini görürüz. Baba Azizin prensken maddiyatı bırakarak giydiği yamalı hırkayı artık her şeyini kaybetmiş çıplak Hasan giymektedir. Artık Hasan'da bir asa bir hırka ve bir çuha ile yoluna devam eder. Film ölümle biter. Alışlagelmiş klasik hikayelerde kahramanın ölmesi bizi üzerken, bu filmde ölüm hakkındaki inanışlar ter yüz edilerek hakikatin ve mutluluğun başlangıcı olarak gösterilmiştir.

Film bittikten sonra akan jenerikte oldukça geniş bir yapım ekibi dikkat çekmektedir. Jenerikte ayrıca filmdeki bazı diyaloglar ve şiirlerin Mevlânâ'dan, Attar'dan, İbnü'l-Arabî'den ve İbn Farid'den esinlenildiği ibaresi geçmektedir.

Bundan sonraki bölümde, filmin hikâyesi içerisinde değindiğimiz bazı kavramlara ilişkin daha ayrıntılı izahlara yer vereceğiz.

²⁹⁵ Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*, s. 424.

²⁹⁶ İmam Kuşeyrî, *Risale-i Kuşeyrî*, çev. Ali Arslan, İstanbul: Hikmet Neşriyat, 2012, s. 58.

2.3. Filmde Geçen Temel Tasavvufi Kodlar

Sinema ve anlam başlığında; film dili içerisinde kültürel, folklorik, dini vb. öğeleri göstermek için daha önce oluşmuş metafor, metonimi gibi sembolik ifade ve kavramların bir kod olarak filmin bünyesinde kullanıldığına değinmiştik.

Bu bölümde filmin hikâye kısmında ayrıntılı bir şekilde değinmediğimiz ve filmin ana çatısını oluşturan bazı tasavvufi kavramları başlıklandırarak incelemeye çalışacağız. Kavramsal olarak muhteviyatı çok daha derin olan bu kodlara, film çerçevesinde değinilen kısmıyla iktifa edeceğiz.

2.3.1. Yolculuk

“Onlar; başlarına bir musibet gelince, ‘Biz şüphesiz (her şeyimizle) Allah'a aitiz ve şüphesiz O'na döneceğiz’ derler.”²⁹⁷ Dönüş, bir yolculuğun; bir noktadan sonra, başa dönüş sürecidir. Bir noktadan çıkılmış ve tekrar aynı noktaya gelineceğinin yani yolculuğun en belirgin ifadesidir. Her gün birçok kere okunan Fatiha Suresi’nde ki “Bizi doğru yola ilet.”²⁹⁸ duası yolculukta olduğumuzun her daim bilincinde olmamız gerektiğinin en belirgin ifadesidir.

Her yolculuğun bir başlangıcı olduğu gibi bir de nihayeti vardır. Nihayet bu ayettende anlaşıldığı gibi geri dönüş sürecinde işaret etmektedir. Filmimizde Baba Azizin final sahnesine yaklaşırken yerde kazılmış olan kabirlerden bir tanesine gelerek “Ben vardım demesi” kendisi için bu dünyadaki yolculuğunun bittiğine ve geri dönüşe işaret etmektedir. Ölüm nihai dönüşün ve yeni dünyaya doğuşun başlangıcı olarak işlenmektedir.

²⁹⁷ Bakara, 2/156.

²⁹⁸ Fatiha, 1/6.

Hadiste Hz. Peygamber (sav) “Dünya ile benim misâlim, bir ağacın altında gölgelenip sonra terk edip giden yolcunun misali gibidir.”²⁹⁹ diyerek kendi ve ümmeti için bu dünyanın sadece yolculuk sırasındaki bir dinlenme yeri olduğuna işaret etmektedir. Hadiste bu dünya, yolculukta bir durak olarak işaret edilmiştir. Bu hadisten de anlaşıldığı gibi yolculuk başlamış ve devam etmektedir. Ölümle yolculuğun bitmediğini tekrar yeni bir yolculuğa çıkıldığını görmekteyiz.

Sûfiler de, Kur’an ve sünnet çizgisindeki istikamet üzere olma gayreti hasebiyle kendilerini daima yolcu olarak görmüşlerdir.

Bir yol hikayesi diyebileceğimiz filmimizin ilk sahnesinde ve Baba Azizi’nin sözlerinde defaatle yolculuk vurgulanmaktadır. Açılış sahnesinde filmin mottosu diyebileceğimiz ibare “Allah'a ulaşmak için yaratılmışlar adedince yollar vardır.” ifadesi geçmektedir.



Resim 1Açılış sahnesindeki Hüsn-ü Hat

Sûfiler arasında kelim-ı kibar diyebileceğimiz bu ifade birçok sûfi tarafından kullanılmıştır. Sülemî’nin *Tabakât* eserinde Ebü’l-Hasan el-Müzeyyin (ö.328/940) benzer bir sözü şöyledir: “Allah’a giden yollar yıldızların sayısındadır”³⁰⁰ Aynı eserde Ebû Bekr et-Tamestânî el-Fârisî (ö.340/951) benzer bir ifadeyi şöyle dile getirir: “Allah Teâlâ’ya giden yol insanların sayısındadır.”³⁰¹

²⁹⁹ Tirmizî, Zühhd 44, (2378)

³⁰⁰ Es-Sülemî, *İlk Zahid ve Sûfiler Tabakatu’s-Sufiyye*, s. 240.

³⁰¹ a.g.e., s. 305.

Ebû Tâlib el-Mekkî, *Kûtü 'l-Kulûb* eserinde de bu sözü genel bir sûfî kelamı olarak dile getirdikten sonra birçok yol olmasına karşın “De ki: "Herkes kendi yapısına uygun işler görür. Rabbiniz, en doğru yolda olanı daha iyi bilir.”³⁰² ayeti kerimesi çerçevesince bu yol üzere olanların hepsinin hidayete ereceğini, lakin hangisinin daha yakın ya da uzak olacağını bilinemeyeceğini söyler.³⁰³

Filmimizde de yolculuk yapan kişilerin farklı farklı yollar seçtiğini görmekteyiz. Örneğin Osman ve Baba Aziz bir noktadan sonra yolda birbirlerinden ayrılarak farklı yönlerle gitmişlerdir. İştâr Osman’ın farklı bir yoldan gitmesi üzerine, tedirgin olmuştur. Devamında Baba Aziz İştâra herkesin kendine göre bir yol izlediğini açıklamaktadır. Kişilerin yolları bulundukları coğrafya, örf, adet, gelenek, kişisel fitri özellikler ve mizaca göre farklılık arz etmektedir. Nihayetinde aynı yere varılsa bile yollar farklı farklı olmaktadır.

Bu tabir özellikle Necmeddîn-i Kübrâ’nın *Üsûlü Aşere* eserindeki başlangıç ifadesi olarak öne çıkmaktadır. “Allah ’a ulaşan yollar yaratıkların nefesleri sayısındadır.”³⁰⁴ Allaha ulaşmak için yolların en açık ve mükemmel olanını tarif ettiği ufak çaplı bu eserin birçok şerhi de yapılmıştır. Eserde yolculuk üç ana guruba ayrılmaktadır. İlki “Tarîk-i ahyâr: İbadet ve amel-i sâlih sahiplerinin yolu: Bu yola giren sâlikler, oruç, namaz, Kur’ân okumak, hacca gitmek vb. zahirî ibadetleri çokça yaparlar.” Bu yöntemin uzun bir zaman sürdüğü ve ruhunu olgunlaştırıp Hakk’a ulaşanların çok az olduğu belirtilmiştir.³⁰⁵

Yolun ikincisi; “Tarîk-i ebrâr: Mücâhede ve riyazet sahiplerinin yolu: Bunlar ise iyi huylar edinmek, gönlünü tezkiye ve kalbini tasfiye etmek, gönül âlemini

³⁰² İsra, 17/84.

³⁰³ El-Mekkî, *Kalplerin Azığı* c.1, ss.340-341.

³⁰⁴ Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, s. 35.

³⁰⁵ a.g.e., s. 40.

berraklaştırmak ve iç dünyanın imar ve ihyâsı için gayret gösteren kimselerdir.” Bu yolla Hakk’a ulaşanların sayısının daha çok olduğunu belirtilmiştir.³⁰⁶

Üçüncü yol; “Tarîk-i şuttar: Aşk, cezbe ve mahabbet sahiplerinin yolu: Bu üçüncü yol Yüce Mevlâ’ya doğru seyr ve seyahat edenlerin yoludur.” Bu yol değerlendirilirken sülûk edenlerin ilk başlangıçta ulaştıkları mevkiye, diğer yolları takip edenlerin sülûk hayatlarının sonunda ulaştıkları noktadan daha yüksek olduğu belirtilmiştir³⁰⁷. Bu yolun Hz. Peygamber’in (sav) “Ölmeden önce ölünüz.”³⁰⁸ hadisi bağlamında isteğe bağlı bir ölüm üzerine kurulu olduğu belirtilmiştir.³⁰⁹

Filmde’de Hasan karakteri bu yol üzere hareket ederek ölmeden önce ölmektedir. Yönetmen bu tecrübeyi Hasan’ın merdivenlerle mezara inmesi sonrasında meczupun üstünü örtmesi ile göstermektedir.

Gazzali’de eserinde Allaha giden yolların yakınlık ve uzaklık farketse de birçok olduğunu belirtir ve hakikatte kimin en iyi yolda olacağının bilgisinin sadece Allah da olduğunu dile getirir.³¹⁰ Bu noktada Gazzali yolların farklılıklarına dikkat çekmektedir. Kesin bir yol tarifi vermeksizin bu bilginin nihayetinde Allah katında olduğunu bildirmektedir.

İbnü’l-Arabî’de de “Allah’a giden yollar yaratıkların nefesleri sayısındadır” ifadesi, nefese vurguyla aynen geçmektedir. Sûfilerin gittikleri yolun aslında bir olduğu ve herkesin kendine özgü bir yöntemi olabileceği belirtilmektedir. “Allah’a giden yollar yaratıkların nefesleri sayısındadır” ibaresinden sonra nefesi başlı başına Allah’a giden bir yol olarak belirten İbnü’l-Arabî, her bir nefesi bilmek ve onları gözetmek gerektiği

³⁰⁶ a.g.e., ss. 41-42.

³⁰⁷ a.g.e., ss. 44-45.

³⁰⁸ el-Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 2:29.

³⁰⁹ Kübrâ, *Tasavvufi Hayat*, s. 25.

³¹⁰ İmam Gazâlî, *İhyâ'u Ulûm'id-dîn*, çev. Sıtkı Güllü, 3. bs., İstanbul: Huzur Yayın Dağıtım, 2019 c.4, s.88.

hususunun altını çizer. Bu yollardan ve yolculuktan gayenin Allah olduğunu, çünkü ayete binâen her şeyin ona döndüğünü ifade etmektedir.³¹¹ Filmimizde de Baba Aziz aynı şekilde hem yolun farklılıklarına hem de nefesin korunmasına dikkat çekmektedir.

Ebû Tâlib el-Mekkî'nin verdiği ayet referansından hareketle filmde yolculuk sırasında seyreden karakterlerin farklı farklı meşrep ve karakterleri olması onları bazen buluşturmakta bazen de ayırmaktadır. İbnü'l-Arabî hazretlerinin belirttiği gibi nihayeti Allah olan bu dönüş yolculuğunun farkında olanlar için çöl gibi mekânı ve menzili belirsiz yollarda dahi, iman ve farkındalık temel unsurlardır. Bu yolculuğun ve menzilin farkında olabilenler filmde anlatıldığı gibi nihayete ulaşabilmektedirler. Filmin final sahnesi olan buluşma yerinde de farklı usüller ile bitirilen yolların farklılığına rağmen, yolun sonundaki buluşma yeri olarak birlik işaret edilmektedir.

Tasavvuf'un kurumsal yapısına işaret eden tarikat kavramı (ki Arapçası *yo/lu* ifade etmektedir) Kâşânî'de (ö. 736/1335) tanım olarak saliklerin tercih ettiği yaşam tarzı olarak geçmektedir.³¹² Film çerçevesinde baktığımızda yönetmen, verdiği röportajında da bu farklı dergâh ve tarikatların ayrıntısına girmeksizin, renkliliği çeşitliliği göstermek istediğini belirtmiştir.³¹³

Filmin sonundaki buluşma noktasında, farklı tarikat ve sûfî birlikteliklerine ilişkin ayrıntıya girilmeksizin çeşitli enstantaneler sunulmaktadır.

³¹¹ Arabi, *Fütuhât-ı Mekkiyye* c.8, s.156.

³¹² Abdürrezzak Kaşani, *Tasavvuf Sözlüğü*, çev. Ekrem Demirli, 2. bs., İstanbul: İz Yayıncılık, 2015, s. 349.

³¹³ “An Interview With Nacer Khemir”, <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/17822>.

2.3.2. Baba

“Andolsun, size kendi içinizden öyle bir peygamber gelmiştir ki, sizin sıkıntıya düşmeniz ona çok ağır gelir. O, size çok düşkün, mü'minlere karşı da çok şefkatli ve merhametlidir.”³¹⁴

Peygamberimiz (sav), ümmetine olan düşkünlüğünü şöyle ifade etmiştir: “Hiç şüphesiz ben size bir babanın evlatlarına olan durumu gibiyim.”³¹⁵

Serrâc, eserinde Ebû Saîd Harrâz dan şöyle aktarıyor: “Müride gâlib olan duygunun şefkat, rikkat, merhamet ve bol bol vermek olması, onun edebinden ve müritliğindeki sadâkatındendir. Sûfî, yaşlılar için iyi bir evlâd, çocuklar için müşfik bir baba olmalıdır.”³¹⁶

Hücvîrî, eserinde Fergana bölgesindeki büyük bir veliden bahsetmektedir. Kendisine *Bâb* lakabı verilmiş ve kendisine böyle hitab edilmekte olduğunu bildirmektedir. Bâb kelimesinin kapı mânâsına gelse de Tasavvuftaki Baba kelimesi ile olan ilişkisine dikkat çekilmektedir.³¹⁷

Esasında Baba kelimesine daha çok Selçuklu devrinde rastlanmakta, Hoca Ahmed Yesevî'nin Anadolu'ya gelen halifeleri ve müritleri için kullanılmaktadır.³¹⁸ Fakat bu tabirin şeyhler için eb, peder, ata ve dede gibi kelimelerle birlikte kullanıldığı bilinmektedir.³¹⁹ Sülûk yoluna girmiş, nefsini yenmiş, topluma yararlı hale gelmiş, yani nefsinde ölüp, ruhunda dirilen kişiye *baba* denmektedir. Aynı zamanda bu özelliklere sahip sûfinin mürşidi, onun manevî babası olmaktadır.³²⁰

³¹⁴ Tevbe, 9/128.

³¹⁵ Ebu Davud, Taharet, 4; Beyhaki, Sünen-i Kübra, I, 91.

³¹⁶ Ebû Nasr Serrâc Tûsi, *el-Lüma' İslâm Tasavvufu*, ss. 210-11.

³¹⁷ Hücvîrî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, s. 296.

³¹⁸ Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul: Anka Yayınları, 2004, s. 74.

³¹⁹ Uludağ, *Tasavvufun Dili*, s. 77.

³²⁰ Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, s. 74.

Filmde de gördüğümüz Baba Aziz karakteri İştar'ın dedesi olup onu gözetip kollaması haricinde yolda rastladığı herkesle ilgilenmekte şefkatle onların hikayelerini dinleyip tavsiyeler vermektedir. Baba Aziz'in bir özelliğı de fiziken gözlerinin görmemesidir. Prenslikten geçip hırka giyerek derviş olduktan sonra hayatı manevi gözleriyle görmektedir. Ayrıca kendisini takip eden İştar, Zeyd ve Hasan gibileri menzile ulaştırmak için gayret etmektedir.

Baba Aziz, filmde prens hikayesi ile aslında kendi hikayesini anlatmaktadır. Prense baktığımızda, çöl gibi bir yerde bile hizmetçilere, eğlenceye, güzel atlara vb. birçok maddi imkanlara sahip olduğunu görmekteyiz. Özellikle filmde prens hikayesine geçtiğimizde sahnede bir hizmetçinin altın kap içerisinde prene su getirdiğini görürüz. Mevlânâ *Mesnevi* 'sinde bir beyitte zevk sahibi kişi için şu tanımlı yapmaktadır: “Birbirine zıd olan her iki taraf sûretinin, şeklinin birbirine benzemesi câizdir. Acı suyun da, tatlı suyun da berraklığı, duruluğı vardır. şunu iyi bil ki, tatlı suyu, acı sudan ayırt edecek kişi, ancak zevk sahibi olan, onları tadabilen kişidir”³²¹

Prens kendisine ikram edilen suya parmağını daldırarak suyun acı olduğunu belirtir. Mevlânâ'da geçtiğı gibi prensin hem maddi hem de manevi olarak zevk sahibi olduğunu anlıyoruz. Filmde birçok insan için cazip olan maddi durumuna karşın prens, içinde bulunduğı durumdan diğerkleri gibi çok da keyif almamaktadır. O sırada atının hareketlenmesiyle sahip olduğı cazip ortamdan ayrılır ve atının yanına gider, o sırada ceylanı görür. Ceylan tasavvuf literatüründe, arap edebiyatında ve divan şiirlerinde kullanılan önemli bir metafordur. *Binbir Gece Masalları* 'nda birçok yerde güzelliğı ifade etmek için ceylana benzetilen kadın tasvirlerine yer verilmiştir, ya da bizzat bazı kadınlar ceylan şekline dönüşmektedir. Ayrıca bu masallarda anlatılan hikayelerde hadisenin yön

³²¹ Mevlâna Celâleddin Rumî, *Mesnevi Tercümesi* c.1 s.31 bb.275-276.

değiştireceği, yeni bir hikâyeye başlanacağı gibi önemli noktalarda avlanan kişilerce bir ceylan görülerek, peşinden gidilmektedir.³²²

Divan Edebiyatında özellikle ceylanın farsça karşılığı olan *âhû* kelimesi kullanılmaktadır. Güzelliği, saflığı, ürkekliği anlatmak için ceylan birçok şiirde dile getirilmektedir.³²³

Bir âhû esîr-i dâmı olmuş
Fuzûlî

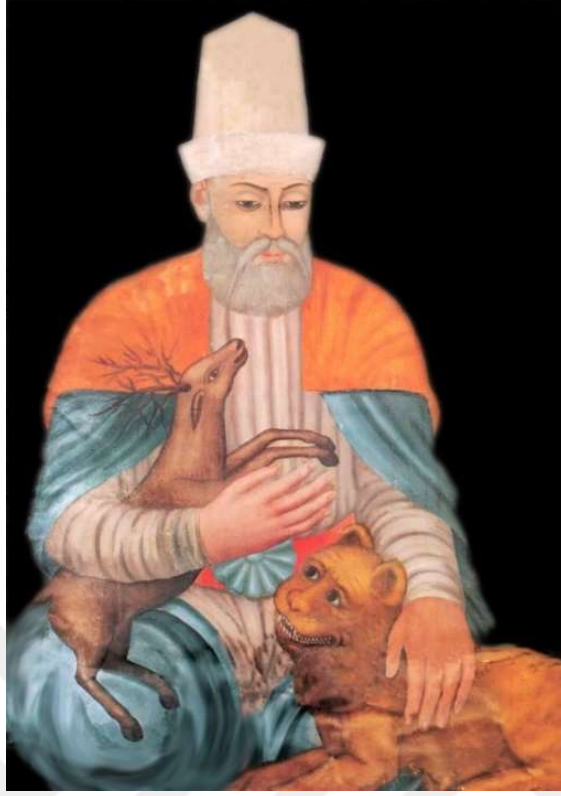
Kırlarda avlanırmış âhûların peşinde
Hâlit F. Ozansoy

Şiirler pençe-i kahrında olurken lerzan
Beni bir gözleri âhûya zebûn etti felek
Yavuz Sultan Selim

Filmde Prens, Baba Aziz olmadan önce ceylanla manevi yolculuğuna başlamaktadır. Ceylan prensten kaçmakta ve ondan uzaklaşmaktadır. Prens yaşadığı manevi tecrübe sonrası dönüşerek Baba Aziz olduktan sonra ceylan ondan korkmamakta ve yanında kendini güvende hissetmektedir. Baba Aziz kendisini okşayıp sevmekte ve filmde dost olmalarının hikayesini manevi dönüşüm ile ilişkilendirmektedir. Filmin ilk sahnelerinde İştâr'a ceylanla çok eskiden tanıştıklarını ve dost olduklarını belirtmektedir. Bu ifade sırasında ceylan Baba Azizin önünde evcil hayvan gibi oturmaktadır.

³²² Benzer kullanımlar için bkz. Selahattin Özpabıyıklar (ed.), *Binbir Gece Masalları*, çev. Alim Şerif Onaran, 6. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018 c.1 s.31, s.51, s.1258, s.1338. s.1482, s.1615; c.2, s.2488, s.3198. .

³²³ Âhû kelimesiyle üretilen bazı tamlamalar için örnek: âhû-beçe(ceylan yavrusu), âhû-bere(ceylan yavrusu), âhû-çerende(otlayan ceylan), âhû-dil(ceylan yürekli), âhû-nigah(ceylan bakışlı), âhû-pay(ceylan gibi hareketli çevik), âhûvane (ceylan gibi)



Resim 2 Hacı Bektâş-ı Veli İllüstrasyonu

Bizim tasavvuf tarihimizde ceylanla görsel olarak ilişkilendirilen en önemli karakter, Bektaşîlik tarikatının kurucusu olarak kabul edilen, Türkmen şeyhi, Hacı Bektâş-ı Veli dir (ö. 669/1271 [?]). Ona ithafen resmedilen çizimde, ceylanı ve kaplanı bir arada tutabildiği görülmektedir. Resimde, bir yanda vahşi aslan diğer yanda ise ürkek ceylan vardır. Birisi av diğeri avcıdır. Biri dişiliği diğeri erkekliği temsil etmektedir. Birinde cemal diğeri ise celal vardır. Resmi, Hak dostunun zıtlıkları tevhitte eritmiş olduğunun resmedilerek yorumlanmış hali olarak değerlendirebiliriz. (Resim 2)

Tasavvuf literatürüne film bağlamında baktığımızda ise hem prens hem de ceylanla ilişkilendirilebilecek karakter olarak İbrahim b. Edhem (ö. 161/778 [?]) öne çıkmaktadır. Sülemînin eserinde Belh hükümdarının şehzadelerinden biri olarak geçen İbrahim b. Edhem, bir gün ava giderken gaipten gelen sesle gafletten uyanarak prensliği arkasında bırakmış ve sûfî olma yolunu tercih etmiştir.³²⁴ Kuşeyrî Risalesinde de

³²⁴ Es-Sülemi, *İlk Zahid ve Sûfîler Tabakatu's-Sufiyye*, s. 13.

Sülemînin belirttiği kıssa aynı şekilde geçmektedir.³²⁵ Hücûrî de ise ava çıktığında rastladığı bir ceylanı takip ettiği belirtilmiştir. Ceylan dile gelerek “Sen bunun için mi yaratıldın?” sorusunu sorarak İbrahim b. Edhem’i uyarır.³²⁶ Ferîdüddin Attâr’ın *Tezkiretü’l-Evliyâ* eserinde de Hücûrî de geçtiği gibi İbrahim b. Edhem ceylan avlarken ceylanın dile gelmesi ile yaşamının değiştiğine vurgu yapılmaktadır.³²⁷

Prens olarak Baba Aziz karakterinin İbrahim b. Edhem’den esinlendiği görülmektedir. Yönetmen kendisi ile yapılan röportajda, Afganistan’da prensken prensliği bırakıp dervişlik yoluna giren ve sonradan derviş olan kişiden isim vermeksizin bahsetmektedir.³²⁸

Baba Azizi için, tamamıyla İbrahim b. Edhemi anlatıyor diyemeyiz. Prens olması dolayısıyla maddi ve manevi zevklerden haberdar olması ve ceylanı kovalarken yaşadığı tecrübe olarak ortak geçmişe sahiptirler. Fakat Baba Aziz filmde prens olarak ceylanı kovalama sahnesinden sonra halkı onun kaybolduğunu düşünerek aramaya koyulur ve uzun arayışlar sonunda onu bir su kenarında bulurlar. Prens su kenarında suyu izlemeye koyulmuştur. Prenslikten Baba Aziz’e doğru değişim geçirdiği tecrübe burada başlar.

Kişinin, suyun başında kendi yansımasına baka kalması akla ilk olarak, Yunan Mitolojisi’nde ki Narkissos’un hikâyesini getirmektedir. Kendisine aşık olan peri kızı Eko’ya karşılık vermediği için tanrılar tarafından cezalandırılan Narkissos; bir yaz günü, av peşinde koşmaktan yorulur ve berrak bir kaynağın başında durur. Dinlenmek ve susuzluğunu gidermek isteyerek suya eğilir. Suda kendi suretini görerek kendi güzelliğine bakakalır. Kendi suretinden o kadar etkilenir ki kendini seyretmeye doyamaz. Saatlerce ve günlerce suyun başında kendisini izler eriyip kendinden geçerek Nergis çiçeğine

³²⁵ Kuşeyri, *Risale-i Kuşeyri*, s. 41.

³²⁶ Hücûrî, *Keşfu’l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, ss. 169-70.

³²⁷ Feridüddin Attar, *Tezkiretü’l-Evliya*, çev. Süleyman Uludağ, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2007, s. 127.

³²⁸ “An Interview With Nacer Khemir”, <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/17822>.

dönüşür.³²⁹ Bu hikâye psikolojideki kendini beğenme ve bencillik rahatsızlığı olan *Narsizm*’e de ilham kaynağı olmuştur.

Bir av sırasında suyun kenarında saatlerce kalarak kendinden geçen Narkissos’la Baba Aziz arasında çok önemli bir fark vardır. Filmde bu fark şöyle dile getirilir. Bulunan prensin yanına gelen kişiler, kendi aralarında konuşurken hizmetçisi onu bulan ve yanında bekleyen kişiye bu halin ne olduğunu, prensin suda kendini niye izlediğini sorar. Prens yanına kalarak ona göz kulak olan kişi şöyle cevap verir. “Yalnızca âşık olmayan suda kendi yansımasını görür. Esasında o kendi canını izlemekte.” Prensi bulan kişi prensin bu halinde yalnız bırakılması gerektiğini, kendisinin yanında kalacağını söyleyerek diğerlerini uzaklaştırır. Doğu ve Batı’nın, benzer bir hikâyedeki bakış açılarını yansıtmaması açısından çok önemli bir tespittir. Narkissos suda kendini seyrederken, Baba Aziz kendi hakikatini seyretmektedir. Suret ve mânâ bağlamında, birisi suretini izlerken diğeri suretin işaret ettiği mânâ ya geçerek aşkın hakikate/aşkın hakikatine doğru yol almaya başlamıştır. Mevlânâ *Mesnevi*’de bu hakikati aynen dile getirir:

Fakat, Hakk âşıkı olmayan kişi, suyun içinde kendisini, kendi sûretini görür!
Âşıkın varlığı Hakk’ta fanî olursa, acaba âşık suda kimi görür?
Ay, nasıl suya akseder, suda görülürse, âşıklar da güzellerin yüzlerinde
Hakk’ın güzelliğini görürler!³³⁰

Yönetmenle yapılan söyleşide Narkissos’a olan bu benzerlik sorulduğunda bu mizansenin, Narkissos’tan değil, 12.yy. da İran’da işlenmiş bir tabaktaki figürden ilham aldığını dile getirmektedir. Tabakta suya bakan bir kişinin resminin altında “Ruhunu tefekkür eden prens” ibaresi vardır. Bu ibareden etkilendiğini belirten yönetmen, bu sanatçıya bir şekilde bu yüzyıldan, filmle seslenmek istediğini belirtir.³³¹

³²⁹ Şefik Can, *Klasik Yunan Mitolojisi*, 17. bs., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2019, s. 105.

³³⁰ Mevlânâ, *Mesnevi Tercümesi*, c.6, s. 617 b.3644-3646.

³³¹ “An Interview With Nacer Khemir”, <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/17822>.

Suya yansıyan hakikati görme konusunda, benzer bir hikâyeyi Mevlânâ *Dîvân-ı Kebîr*'inde şöyle anlatmaktadır.

Suyla dolu kuyuya bir saka gibi vardım; derken kuyunun dibinden yüceler
yücesi bir Yûsuf çıkıverdi.
Hemencecik gömleğinin eteğine el attım, yapıştım; gömleğindeki koku
gözlerimi açtı, herşeyi görür oldum.
Şaşkınlığımdan kuyuya bir baktım; bir de ne göreyim? Alımı yüzünden
kuyu, bir ova olmuş gitmiş.
Can Kelîmi, onunla konuşma vâdesiyle nereye varsa, hattâ vardığı yer
mezar bile olsa orası, Turasına kesilir.
Engel, kuyudan uzaklaş dedi, bir masaldır söyledi amma bundan böyle,
senin gibi bir güzel varken kuyudan ayrılmam ben.
Yüz binlerce ölüyü dirilten, bir ihtiyarı gençleştirirse şaşılmaz elbet.
Binlerce hazine, bu çeşit madene karşı yoksuldur; binlerce gümüş, böylesine
lâtif bir yüze karşı saçılır, serpilir.
Dünya, bir aynadır ki senin şekillerinle dopdolu; fakat aynasız, karşı-karşıya
nerde senin güzelim yüzün seyretmek?
Sözü sen, söyle, dudağındaki tat yüzünden ne aklım kaldı benim, ne
düşüncem, ne kuruntum.³³²

Yönetmen, bitiş jeneriğinde filmi babasına ithaf ettiğini belirtmektedir.
Kendisiyle yapılan röportajda da “İslam’ı hep babamın yüzünde gördüm” diyerek,
İslam’la özdeşleşmiş bir babanın, yönetimde rol model olarak yansıdığını ve duygusal
bağını görebilmekteyiz. Özellikle İhtar’ın Baba Aziz’le gece konakladıklarındaki dedesi
için olan sözleri, yönetmenin babasına duyduğu sevgi, özlem ve ihtiramın bir tezahürü
olarak değerlendirilebilir.

“Sen konuşunca, soğuk azalıyor”

³³² Mevlâna Celâleddin Rumî, *Dîvân-ı Kebîr* c.3, s.422, bb.3562-3570.

2.3.3. Semâ' ve Vecd

Oyun ve eğlence amaçlı keyif veren, insanın nefsanî duygularını canlandıran mûsikî kavramından ayrı olarak “işitmek” fiilinden türeyen semâ' ayrıca musikî nağmesi ve ilahî dinlemek anlamına, zamanla da mûsikî ve mûsikî sırasında yapılan ritmik hareketler, mânâsınada kullanılır olmuştur. Sûfiler, *gînâ*, *elhân*, *teğannî*, *telhin* ve *mûsikî* yerine *semâ'* tabirini tercih etmişlerdir. İslam için fikhî boyutu da olan bu konuda, zâhir ulemanın mûsikîyle ilgili eleştirilerinden kaçınmak için mûsikî yerine semâ' kelimesinin kullanıldığı da söylenmektedir.³³³

Tasavvufta ilk semâ' meclisleri Zünnûn Mısırî, Seriyî Sakatî, ve Cüneyd Bağdadî tarafından kurulmuştur. Cüneyd Bağdadî'ye göre zikir; "Elest bezmi"ni, "Kalû bela alemlî" ni hatırlamak, semâ' da "Elestü bi-rabbikum" seslenişini işitmektir.³³⁴

Serrac, *el-Lüma'*da semâ'yı ayrı bir başlık olarak ele almış ve ayrıntılı bir şekilde değerlendirmiştir. Bölümün başında peygamberlerden örneklerle güzel sesin önemine işaret etmiştir. Kur'an'da geçen çirkin sesin merkebe benzetilmesini zikretmiş, sonrasında güzel sese ilişkin, söylenmiş ve yaşanmış hikmetli olaylara işaret etmiştir. Semâ' hakkında farklı ve muhalif görüşleri de belirttikten sonra semâ'nın hükümlerini avâma, havasa, mürid ve mübtedilere, havâss'lhavâss ve ehl-i kemâle, kalplere hâkim olan duyguya, hallere ve gayeye göre farklılıklar arz ettiğini açıklamıştır. Serrac, dinleyenlerdeki farklılıklar haricinde, kişinin bir şey dinlediğinde, duyduğu ve içinde bulunduğu hale uygun olursa, sırlarında saklı bulunan duygunun güçlenmekte olduğunu, gönüllerindeki ile duydukları sesin birbirine eklenerek duyusal, tecrübi bir güç kazandığını belirtmektedir.³³⁵

³³³ Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ'*, İstanbul: Marifet Yayınları, 1999, s. 228.

³³⁴ Hasan Kamil Yılmaz, “Âyin ve Semâ”, *Altınoluk Dergisi*, sy. 109 (1995), s. 32.

³³⁵ Ebû Nasr Serrâc Tûsî, *el-Lüma' İslâm Tasavvufu*, ss. 261-90.

İlahi olsun şiir olsun ya da herhangi bir ses o anda kişinin içindeki hâl ve durumla örtüşerek hissedilen duygunun yoğunluğunu artırmaktadır. Okunan şiir ya da ilahi, içinde barındırdığı lafzi biçimsel güzellik yahut okuyan kişinin sesindeki güzellikten çok, karşıda hissettirdiği duygu yoğunluğudur. Kuşeyri, Ebu-Osman el-Mağribî'den, şöyle nakletmektedir: “Semâ’ iddiasında bulunup kuşların sesini, kapının gıcırdamasını ve rüzgârın hışıltısından semâ’dan aldığı zevki almazsa o fakirdir. Boş bir iddiacıdır.”³³⁶

Mevlânâ, Şeyh Selâhaddin Zerkûb’un atölyesinin önünden geçtiği sırada çekiç vuranların darbelerinin sesini duymaya başlayınca semâ’ya ve dönmeye başlamıştır. Kuşluk vaktinden ikindiye kadar süren semâ’ya birçok kişi katılmıştır. Bir anda “Durdurun!” nidasıyla Mevlânâ, semâ’yı durdurmuş şu gazeli okuyarak tekrar semâ’ya devam etmiştir.

O kuyumcu dükkânında bir hazine meydana çıktı.

Bu ne şekil, bu ne mânâ, bu ne güzel, bu ne güzel güzellik.³³⁷

Bu manevi tecrübede de görüldüğü gibi yaşanan hâli çekiç sesleri tetiklemiştir. Ortada gazel söyleyen birisi, şiir okuyan bir kişi ya da bir mûsikî terennümü yoktur. Ayrıca bu hal ilk Mevlânâ’da başlamış sonra etrafındakilere sirayet etmiştir. Ondan önce belki sayısız çekiç darbeleri vurulmuş ve sayısız müşteri o dükkânın önünden geçmiştir. Bu semâ’, başlangıcı Mevlânâ’nın içinde yaşadığı ruh haliyle örtüşmesi sonrasında yaşadığı *bulma* halidir yani *vecd* halidir. Şeklin ve mânânın ötesinde bir güzelliğin vücut bulması ve bunun hissediliş anıdır.

Bu buluş ve hissediş düzeyini arayışa, *tevâcüd* denilmektedir. Kâşânî, *İstılâhâtü’s-Sûfiyye* eserinde *vecdi*, “insanın çabası ve zorlaması olmaksızın kalbe ansızın ulaşan şeydir.” diye tanımlarken; *tevâcüd* maddesinde, zikir ve tefekkürle vecdi elde etme

³³⁶ Kuşeyri, *Risale-i Kuşeyri*, s. 385.

³³⁷ Eflaki, *Ariflerin Menkıbeleri*, s. 351.

çabası olarak tanımlamıştır. Kâşânî, vecd olmadığı halde vecde gelmeye çalışma gayreti, zorlama ve gerçekten uzak olduğu için, bazı sûfilerce reddedildiğini, bazı sûfilerce ise kabul gördüğünü belirtmektedir. Kabul edenlerin dayanağını ise Hz. Peygamber'in "Ağlayınız, ağlayamazsanız ağlamaya çalışınız."³³⁸ hadisine bağlamaktadır.³³⁹

Serrac, eserinde, samâyı adap bölümü içerisinde ayrı bir başlık olarak da zikretmektedir. "Semâ' ve Vecd Sırasındaki Âdâb" başlığı ile semâ'nın asıl amacı olan vecd'le birlikte zikretmiş ve ilişkilendirmiştir. Ayrıca eserde Cüneyd-i Bağdadî'den rivayetle; "Semâ' için üç şey lâzımdır. Bunlar bulunmazsa semâ'nın terki evlâdır. O üç şey ihvân, zaman ve mekândır." diyerek gerekli şartlara da değinmiştir.³⁴⁰ Zünnûn yaşadığı manevi tecrübeye de işaret eden Serrac, Zünnûn'un duyduğu bir ilahi sonrası yaşadığı vecd halini aktarmıştır.³⁴¹ Örnekten de anlaşıldığı gibi burada semâ'yı sadece bir mûsikî olarak değerlendirmek eksik olacaktır. Mûsikî sonrası yaşanan ruh hali yani vecd, semâ'nın etkisi ile zuhur ettiği görülmektedir.

Sülemî, *Tabakâtu's-Suffiyye* eserinde, Ebû Abdullah er-Rûzbârî'nin Ali b. Saîd'den o da Ahmed b. Atâ'nın semâ' hakkındaki özetleyici ve kapsamlı şu rivayetini aktarmaktadır:

Semâ'nın sırrı şu üç şeydir: Sözlerdeki belagat, mânâlardaki letafet ve usuldeki doğruluk. Namenin sırrı üçtür: Güzel ahlak, bestelerin hakkını vermek ve ritmin düzgünlüğü. Semâ'ında sâdık olanın sırrı üçtür: Allah'ı bilmek, üzerine düşeni yerine getirmek ve himmetini toplamak. Semâ' meclisinde şu üç şey bulunmalıdır: Güzel koku, bol ışık ve sükûnet. Şu üç şey de bulunmamalıdır: Ehil olmayanlar, utangaçlar ve laubali kimseler. Semâ' şu üç zümreden dinlenmelidir: Sûfilerden, fukâradan ve onları sevenlerden. Semâ' şu üç mânâ gözetilerek yapılmalıdır: Sevgi, vecd ve havf. Semâ'da üç tür etkilenme vardır: Coşku, havf ve vecd. Coşkunun üç

³³⁸ İbn Mâce, *İkametüssalah*, 176

³³⁹ Kaşani, *Tasavvuf Sözlüğü*, s. 166.

³⁴⁰ Ebû Nasr Serrâc Tûsi, *el-Lüma' İslâm Tasavvufu*, s. 191.

³⁴¹ a.g.e., s. 192.

alâmeti: Raks, alkış ve neşe; havfın üç alâmeti: ağlama, elini yüzüne vurma ve ah etmeler; vecdin üç alâmeti: kendinden geçme, sermestlik (ıstılâm) ve haykırışlardır.³⁴²

Kuşeyrî de eserinde semâ'ya ayrı bir başlık açarak değerlendirmiştir Özellikle semâ'nın mübah olup olmadığını değerlendiren Kuşeyrî, şiir üzerinde ayrıca durmuştur. Sahabenin kaside ve mûsıkîye bakışlarını değerlendirmiş, sonrasında Serrac'daki gibi dinleyene göre farklı hükümler arz ettiğini işaret etmiştir.³⁴³ Semâ'nın iki şartına vurgu yapan Kuşeyri ilk olarak ilim ve ayıklık şartı aramaktadır. Aksi durumda kişinin katıksız küfre girebileceğini vurgulamaktadır. İkinci şart ise hâl şartıdır. Bu şartı “beşerî hallerden fâni olmak durumu” olarak özetlemiştir.³⁴⁴ Kuşeyri, semâ' hakkında Ebu Süleyman ed-Darani'ye sorulduğundaki cevabını şöyle nakleder: “Güzel sesi isteyen her kalp zayıftır. Çocuk uyumak istediğinde tedavi edildiği gibi, tedavi edilir. Güzel ses, kalbe bir şey sokmaz, ancak oradakini harekete geçirir!”³⁴⁵

Örneklerden de anlaşıldığı gibi duyulan güzel sözler, şiir, mûsıkî hatta anlamsız gibi görünen muhtelif sesler insanların içindeki bazı duyguları harekete geçirmektedir. Sufilerde bu tür haller çok görülmektedir. Tabakât eserlerinde sûfîlerin halleri anlatılırken işittikleri, duydukları ya da gördükleri şeylerden şiddetli şekilde etkilenecek kendinden geçme, nara atma, semâ' etme gibi hallere sık sık rastlanmaktadır. Husisi olarak bu hali yaşamayı kolaylaştırmak için semâ'yı metod olarak gören sufi ekoller olduğu gibi, özellikle bu hallerden kaçınan ekollerde olmuştur. Örneğin Rufaiyye, Mevleviyye, Halvetiye'de semâ' önemli bir ritüelken Nakşibendilikte semâ' metod olarak hoş karşılanmamıştır.

³⁴² Es-Sülemi, *İlk Zahid ve Sûfîler Tabakatu's-Sufiyye*, s. 327.

³⁴³ Kuşeyri, *Risale-i Kuşeyri*, ss. 380-83.

³⁴⁴ a.g.e., s. 385.

³⁴⁵ a.g.e., s. 392.

Semâ'nın raks ya da günümüz tabiri ile dansla karıştırılmaması gerekir. Hücvîrî bu konuya dikkat çekerek ikisinin arasındaki farkı şöyle açıklamıştır:

Halkın en cahilinden sâdır olan raks bile şer'an da aklen de çirkin bir şeydir. En faziletli insanlar (olan sûfiler)in bu işi yapmaları mümkün değildir. Fakat kalpte bir hafiflik peyda olur, dalgalanmalar (heyecanlar) başa hakim olur ve vakit kuvvetlenirse o zaman halde ızdırap ve sallantı hâsıl olur, tertip ve rûsûm ortadan kalkar. Peyda olan bu ızdırap ve sallantı ne rakstır, ne ayakla yeri tepmektir (pâ-bâzi) ve ne de tab'ı beslemektir. Tam tersine ruhu eritmektir. Buna raks diyen bir kimse, doğru yoldan gayet uzağa düşmüştür. Ondan daha uzakta olan, ihtiyarı ve iradesi olmadan Hakk'tan kendisine bir hal gelmediği halde hareketle o hali kendisine cezb ve celb eder, sonra da buna "Hakk'tan gelen hal" adını verir. Halbuki Hakk'tan vârid olan hal, söz ile izahı mümkün olmayan bir şeydir. "Tatmayan bilmez".³⁴⁶

Gazâlî *İhyâ*'da semâ' dan tat alma konusunu *vecd* kavramı ile açıklamakta ve şöyle izah etmektedir:

Zevk alma bir tür algılamadır. Algılama da algılanan ve algılayan bir güç ister. Algılama gücü tekemmül etmemiş birisinin lezzet alması düşünülemez. Öyle ya, tad alma hâssesini yitirmiş kişi yemeğin tadını nasıl alabilir? İştme duyusunu kaybetmiş biri nağmelerden nasıl lezzet duyabilir? Akı olmayan akılla idrâk edilen nesnelerden nasıl haz alabilir? Duyulan ses kulağa ulaştıktan sonra kalbin kulağın duyduklarından zevk alması gönüldeki bâtını bir hâsse, yürekte gizli bir özelliklerle gerçekleşir. Bundan mahrum olan kuşkusuz mûsikîden zevk alamaz.³⁴⁷

Melânâ *Mesnevi*'de bu tadın kaynağını ve hissedilişini, Ezelde Cenâb-ı Hakkın ruhlara seslenişi olan; "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" diye hitabetiyle ilişkilendirerek hitabın mânevî zevkinin ruhlarda iz bıraktığına işaret etmektedir. İbrahim Edhem bahsini işlerken bu konuya şöyle değinir:

İbrahim Edhem hazretlerinin dam üstünde dolaşan bekçilerin seslerinden, Yâhut güzel çalınan bir rebabın nağmelerinden maksadı, iştihak çekenler

³⁴⁶ Hücvîrî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, s. 470.

³⁴⁷ Gazâlî, *İhyâ'u Ulûm'id-dîn*, c.2, s. 618.

gibi “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” hitabının hatırlanması, hayal edilmesi idi. Zurnanın ağlayışı, davulun inleyişi, birazcık kıyâmet gününde çalınacak olan Sûr sesine benzer, insanın gönlünde uyuyan hâtıraları uyandırır.³⁴⁸

Semâ’, değinilmeye çalışıldığı gibi gerek fikhî boyutu, gerekse manevi hallere ilişkin etkisi nedeniyle farklı farklı görüşlerle ele alınmıştır. İlk dönemlerden itibaren fikhî boyutu dahil sufiler semâ’yı bir vak’a olarak ele almışlar ve bu konudaki müsbet ve menfi yaklaşımlarını delilleri ve örnekleriyle sınıflandırmışlardır. Şu temel husus ortaya çıkmaktadır ki mûsikî ya da vecde sebep olan dışardaki ses kişinin içinde bir heyecana ve titreşime sebebiyet vermektedir. Kişinin hâli ve manevi durumunun bu hissedişle örtüşmesi arzu edilmektedir. İlahi kaynaklı olan bu hissedişin etkisi bedende bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Sufilerde, âdap ve erkana azami gayretle riayet ederek gösterilen tepki, bu davranışa olan bakışı şekildendirmiştir.

Bab’Aziz filmi özelinde konuya baktığımızda semâ’ hususi bir önem arz etmektedir. Filmin başlangıç sahnesi meczup dervişin elinde süpürge ile olan semâ’sıyla başlamaktadır. Meczup kendinden geçerek yere düşer. Sonrasında prensin hikayesinde mûsikî ve raks görülmektedir. Hizmetçinin altın tasla getirdiği suyun tadına bakarak acı dediği sahne aynı zamanda prensin raks eden kadını izlediği sahnedir. Suyun semâ’ ve özellikle vecdle ilişkisini yönetmen ilerleyen sahnelerde kuracaktır. Çölde en çok aranan ve kıymetli olan şey hiç şüphesiz sudur. Su, çölde bir buluşun yani vecd’in en temel ifadesidir, somutlaşmış şeklidir. Yönetmen bu sebeple semâ’ sahnelerinde ve ilahi işaretlerin belirttiği yerlerde çoğunlukla suyu kullanmıştır. Filmde şehirlerin ve bahçelerin tam ortasında su vardır.

³⁴⁸ Mevlâna Celâleddin Rumî, *Mesnevi Tercümesi*, c.4, s. 437, bb. 731-732.

Prens, gösterişli ve nefsanî dünyasındaki altın tasta ona gelen suyu acı olarak niteler. Hakikati bulduğu yer ise çölün ortasında bir su kaynağıdır.

Baba Aziz ve İhtar yolda ilerlerken bir ilahi gurubuyla karşılaşırlar. İlahi gurubunun önünde bir testi su vardır ve İhtar o sudan bir miktar içer (Resim 3) ve kısa süreyle dedesiyle beraber semâ' ederler. Başka insanlar da onlara katılırlar. Bu kısa süreli semâ' da el çırpın ve ilahiye katılan kişilere yakın çekim yapılmaktadır. Kişilerin ruh hallerinde bir tür vecd yaşandığı görülmektedir. Suyun miktarının az gösterilmesi, bir tür soluklanmayı, çöl yolculuğundaki kısa bir molayı temsil etmektedir

Filmde musiki sadece müsbet yönüyle işlenmemiştir. Prens'in çadırında icra edilen müzik ve Osman meyahneye gittiğinde Hüseyin'in ikiz kardeşi Hasan'la karşılaşmasında Hasan'la aynı odada şarkı söyleyen kişinin icra ettiği müzik, hikayedeki menfî ortamlarda işlenmiştir. Yönetmen mûsıkînin hem müsbet hemde menfî geçtiği yerlere özellikle işaret etmektedir.

Semâ'nın yoğun bir şekilde işlendiği ilk sahne Baba Aziz ve İhtar'ın etraftan kolayca görünmeyecek şekilde inşa edilmiş olan mescide girmeleriyle başlar. Mescide



Resim 3 İhtarın İlahi gurubundan su içmesi



Resim 4İştar ve Baba Azizin mescidde su içmeleri

girdiklerinde ilk yaptıkları şey büyük toprak testiden su içmektir (Resim 4). Etrafta birçok derviş zikretmekte ve ortada beyaz giyimli bir derviş de semâ' etmektedir. Semâ' ile ilgili ikinci önemli sahne ise son sahne olan buluşma noktasıdır. Çeşitli kavim ve milletlerden birçok derviş orada semâ' etmekte, şiir söylemekte, farklı farklı dillerde ilahiler terennüm etmektedir. Baba Aziz ve İştar'ın mescide girdikleri sahnede su içmeleri yine vecdin bir ifadesi olarak semâ'yla ilişkilendirilmiştir.

Filmde semâ' Baba Aziz ve Hüseyin gibi ana karakterlerde çok etkili değildir onlar hakikati kendi içlerine yaptıkları sessiz yolculukla bulmuşlar ve vecdi yakalamışlardır. Yönetmenin semâ' ya ilişkin iki yaklaşıma da değinmiş olması önemlidir. Filmin buluşma sahnesindeki toplanma, esas ve asli değildir. Biz orada Hüseyin'i, Hasan'ı, Osman'ı ve Baba Azizi göremeyiz onların yolculukları başka şekillerde olmaktadır.

Yönetmen ayrıca, vecdin bir göstergesi olarak suyu; Osman'ın kuyuya düşmesinde, Osman'ın kuyu sonrası sarayındaki havuzda (filmde fiskiyesi çalışan tek havuzdur), Osman'ın Hüseyin'e teklifi sonrası havuza bakarak derinden gelen bir kadın

sesi ve dalgalanan suyun görüntüsünde, meczup dervişin kaybolan Hasan'ı çölde bulduktan sonra yüzüne su serpmesinde de işlenmiş ve bulmakla ilişkilendirilmiştir.

2.3.4. Pervane

Filmde Osman, Hüseyin ve meczup kızıl saçlı dervişin bir arada görüldüğü bir sahne vardır. Hüseyin ve Osman mescidin avlusuna girdiklerinde meczup yerleri süpürmekte ve şu ilahiyi söylemektedir:

Canınla süpür, cananının eşiğini.
Ancak o zaman gerçek âşık olursun.

Meczup etrafı süpürürken ve manevi durumuna işaret ettiği bu şiiri söylerken, avlunun balkon tarafından Osman ve Hüseyin'i görür. Hüseyin, meczup ile göz göze geldikten sonra Osman'ı geride bırakarak hızlanır. Bu sırada meczubun elinden kelebeğe benzer pervaneler uçmaya başlar (Resim 5). Hüseyin ve Osman'ın ardından “pervane, pervane” diye seslenerek uçan pervaneleri izler.

Tasavvufî literatürden önce, ateşe doğru giden pervane metaforuna Peygamber Efendimiz'de (sav) de rastlamaktayız: “Benim ve sizin durumunuz; ateş yakıp da, ateşine pervaneler ve kelebekler düşmeye başlayınca, onlara engel olmaya çalışan adamın



Resim 5 Meczup, Hüseyin, Osman ve Pervanelerin bir arada görüldüğü sahne

durumuna benzer. Ben sizi ateşten korumak için kuşaklarınızdan tutuyorum, siz ise benim elimden kurtulmaya, ateşe girmeye çalışıyorsunuz.”³⁴⁹ Bu uyarı minvalinde ki pervane örneği, daha çok heva ve hevesin peşinden gitmek ve cehennem ateşine düşmek ile ilişkilendirilmektedir. İlk dönem sufilerinden Ebû Tâlib el-Mekkî, eserinde nefsin durumunu anlatmak için aynı metaforu kullanılmıştır:

Nefis, hırs sıfatında, ışığa olan aşırı hırslından dolayı kendisini ateşe atan bir kelebeğe benzer. Kelebek, ışığa ulaşmak ister. Ama onun yok olması bundandır. Bu kelebek, doyumsuz ve kanaatsiz bir şekilde ışığa, ateşe koşar. Öyle ki bizzat ateşin içinde olmak ister. Neticede ateşe düşer ve yanar. Oysa uzakta kalsa da az bir ışıkla yetinseydi yok olmaktan ve yanmaktan kurtulmuş olacaktı. Nefis kararsızlık yönüyle kelebeğe benzer. Bu özelliği, onun acelecilik vasfından kaynaklanır.³⁵⁰

Sufilerce pervanenin ilahi aşkın bir remzi olarak kullanılmasının, Hallac ile başladığı görülmektedir.³⁵¹ Hallac eserinde, pervanenin ışıkla olan ilişkisini, pervanenin hakikate olan sevgisinden dolayı onda fani olmasını şöyle anlatır:

Pervane ışığın çevresinde sabaha kadar uçar da bu hali en tatlı sözlerle anlatmak için şekillere döner. Sonra nazlanıp övünür de vuslatta kemâle özenerek gururlanır.

Kandilin ışığı, hakikatin ilmi; sıcaklığı, hakikatin hakikati. Alevin içine dalmaksa, hakikatin hakkı.

Ve pervane doymadı ışıkla, hararetle; attı kendini alevlere. Şekiller hâlâ beklemede: Haber verecek diye bakış yoluyla pervane. Pervane uçtu, döndü, eritti kendini ve yok oldu ortalardan. Resimsiz, cisimsiz, isimsiz, unvansız hale geldi. Artık ne için dönecekti şekillere! Vuslattan sonra hangi hâl vardı ki döne? Bakışa ulaşan, kulak vermez habere. Ve bakılması gerekene ulaşan aldırılmaz bakışa.³⁵²

³⁴⁹ Müslim, Fezâil 19; Buhari, Rikâk 26; Tirmizî, Emsal 7.

³⁵⁰ El-Mekkî, *Kalplerin Azığı*, c.1, s. 347.

³⁵¹ Sadık Armutlu, “Şem‘u Pervâne”, TDV İslâm Ansiklopedisi, (14.12.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/sem-u-pervane>.

³⁵² Öztürk, *Hallacı Mansur ve Eseri*, s. 306.

Fars edebiyatında “şem u pervane” olarak çok sık kullanılan bir metafor mevcuttur. Benzer kullanım Türk edebiyatında “Şem ve Pervane” olarak geçmektedir.³⁵³

Sûzândır odumdan tenime sancılan oklar
Pervâneyim ey Gem,, tutuşmuş per ü bâlim
Fuzûlî

„İşka tanışık sıgmaz degme cân göge agmaz
Pervâne gibi oda yanmayan „âşık mıdur
Yunus Emre

Cânumı pervâne tek yandururam şem’a kim
Yanar imiş yâr içün vâsıl olan yârına
Nesîmî

Mevlânâ pervane metaforunu, hem aşkın ateşine düşmeyi hem de heva ve heves ateşine düşmeyi temsilen, iki mânâda da kullanmıştır. *Mesnevi*’de ağırlıklı olarak aşk ateşini değil, nefsin yanılgısını betimlerken kullanmaktadır. İki mânâda da kullandığını şu beyitte görmekteyiz:

Hele şu bahsettiğim, aşk ateşi, bütün tatlı suların ruhudur. Fakat bilgisiz pervanenin işi, bizim ışıığımızın aksinedir. Çünkü pervane, ateşi nûr görür. Ona atılıp yanar. Arifler ise ateşi nar olarak görür ve ona atılıp yanmakla nûra ulaşır.³⁵⁴

Filmde pervane hakkındaki açılım, filmin sonuna doğru, meczup dervişin, Hasan’ı bulduktan sonra ona kardeşinin istediği şeyi yaptığını, kendisinin bir şey yapmadığını anlattığı sahnededir. Yani meczup Hasan’ın mezara girmesini sağlamıştır. Bu sırada fonda pervane ile alakalı şu ilahi başlar:

Üç pervane gibidirler.
İlki aleve yaklaşır ve şöyle der:
Ben aşkı biliyorum.

³⁵³ Mahmud Erol Kılıç, *Tasavvufa Giriş*, 3. bs., Sufi Kitap Yayınları, 2012, s. 197.

³⁵⁴ Mevlânâ, *Mesnevi Tercümesi*, c.5, s. 49. b.448.

İkincisinin kanatları
Yaklaşarak aleve değdi ve o dedi
Ben aşkın ateşinin nasıl yaktığını bilirim.
Üçüncüsü kendini hiç tereddüt etmeden
Ateşin kalbine attı
Ve ateş onu eritti.
Yalnızca o bildi: Gerçek aşk nedir.

Bu ilahi, esasında filmdeki üç temel karakterin durumlarını özetleyen kısa bir özetir. Hasan'ın ölüm sırrı bu sahnede çözüldükten sonra anlarız ki ateşe atlayan pervane Hasan'dır. Ondan önce, yani ateşi hisseden Zeyd'dir ve ateşe en uzak ama sadece bilen de Osman'dır. Kadın karakterlerin isminde de aynı gönderme mevcuttur. Nur, isim olarak ışık mânâsına gelen esas isimdir. Pervane açısından Zeyd'in ateşidir ve yönetmen bize Nur'un yüzünü ve cismini göstermektedir. Osman'ın peşine düştüğü ateş, hem bize (yüzünü ve kendisini tam olarak göremeyiz) hem de Osman'a uzaktır. İsmi Zehra yani; çok beyaz, parlak yüzlü mânâsında, ışık kaynağına göre düşük bir ışığa sahiptir. Hasan hakikati, ışığı içinde kendinde bulmuştur, bu sebeple ateşin kaynağı kendi içindedir. Yönetmen bize sadece onun gölgesini gösterir. Bir de mezara Hasan'la girerken belli belirsiz görürüz. İsmi de, yüzü de yoktur. *Kadın* bölümünde, kadın göstereni ile işaret edilen başka mânâlara da değinilecektir.

Yönetmen pervane metaforu ile aynı zamanda ilme'l-yakin, ayne'l-yakin ve hakka'l-yakin mertebelerine de gönderme yapmaktadır.³⁵⁵

³⁵⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ridade Öztürk, "Sufism in Cinema: The Case of Bab'Aziz: The Prince Who Contemplated His Soul", *Film-Philosophy*, c. 23, sy. 1 (2019), ss. 55-71, doi:10.3366/film.2019.0098.

2.3.5. Kadın

Filmde Osman Hüseyn'i ararken onu bir hücrenin içerisinde görür ve seslenmek ister o sırada Hüseyn başı örtülü bir şekilde zikretmektedir. Bu sırada hücreden bir kadın sesi gelmekte ve duvarda bir kadın silueti yansımaktadır. (Resim 6).



Resim 6 Hüseyn ve Kadın Silueti

Kadının okuduğu şiir şöyledir:

Gerçek bir âşık.
Zaman seviniyor
İkimiz birleştiğimizde.
Sen ve ben,
İki farklı beden,
Tek ruh!,
Sen ve ben...

Okunan şiir ve Hüseyn'in duvarda gördüğü kadın silueti beraber düşünüldüğünde Mevlânâ'nın Mesnevisinde şu ifadelerle benzerlik taşımaktadır:

Mânâ âleminin başköşesi ve eşiği nedir? Sevgilimizin olduğu yerde ben ve biz nasıl olur?

Ey rûh, biz ve ben kaydından kurtulmuş olan, ey erkekte de, kadında da söze sığmaz, gözle görülmez, latîf rûh!.

Erkek, kadın vahdette bir olunca, o bir olan sensin. Adetleri meydana getiren binler yok olunca, kalan bir yine sensin.

Çeşitli varlıklardaki vahdeti, tecelli birliğini göstermek için, bu "ben" ile "biz"i meydana getirdin.

Böylece benler ve senler, vahdetin zuhûru ile tek can olur ve sonunda; cananın birliğinde yok olurlar. ³⁵⁶

Yine Mevlânâ'nın rubailerinde de şöyle bir şiir vardır:

Esasta senin ve benim canlarımız birlikte idi. Her ikimizin de açık gizli her şeyimiz tek bir (bütün) ün içinde idi. Ben ancak ifade için sen ve ben sözlerini kullanıyorum. Yoksa seninle benim aramızda esasen senlik, benlik ayrılığı yoktur. ³⁵⁷

Şiirden de anlaşıldığı gibi kadın ve erkek hakikatte Adem'e(as) yani insana işaret etmektedir. İki beraber tevhidi oluşturmakta ve birbirini tamamlamaktadırlar. Bu bağlamda insan kavramı öne çıkmaktadır. İbnü'l-Arabî bu hakikatı bir şiirle dile getirmekte ve şöyle devam etmektedir "Allah sana yardım etsin, bilmelisin ki, 'insanlık' kadın ile erkeği birleştiren bir hakikattir." ³⁵⁸

Nisa (kadınlar) erkeklerin yarısı
Ruhlar ve bedenler âleminde

İkisi hakkındaki hüküm bir
İnsan diye ifade edilendir o
Kadın geçici olarak ayrılmış erkekten
Bu geçicilikle kadın ayrıldı erkekten

Birleşme mertebesinden, hüküm o ikisi hakkında verilir
Dışta birlik hakikatiyle (ikisi insandır)

Göge ve yere bakınca
Ayrırırsın, gerçek bir fark yokken, ikisini

³⁵⁶ Mevlâna Celâleddin Rumî, *Mesnevi Tercümesi* c.1, s.126, bb.1784-1788.

³⁵⁷ Mevlâna Celâleddin Rumî, *Mevlânâ'nın Rubailer*, çev. M. Nuri Gençosman, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1974, s. 260 b.1258.

³⁵⁸ Arabi, *Fütuhat-ı Mekkiyye*, c.11, s. 167.

İhsana tek hakikât olarak bak
Onun ihsandan hükümle çıkışını gör

İbnü'l-Arabî'de şiirde kadın ve erkeğin bütünlüğüne dikkati çekmektedir. İbnü'l-Arabî kadının yaratılış orjininin erkek olmasından dolayı erkeği kadının vatanı olarak tanımlamaktadır. Erkekten çıkan kadının boşluğu ise arzu ile dolmuştur. Bu arzunun, bütünün parçayı sevgisi olarak tanımlamakta, erkekteki bütünlük ve tamlığın özlemi olarak yorumlamaktadır.³⁵⁹ Ademden dişi ve erkek olarak ayrılan insan kendi bütünlüğünü vuslatta bulabilmektedir.

Ayrıca İbnü'l-Arabî erkekteki kadın sevgisisinin, nebevi bir miras ve ilahi bir sevgi olduğunun altını çizmiş, Peygamberimizin (as) "Bana, (dünyanızdan) koku ve kadın sevdirdi. Gözümün nuru ise namazda kılındı."³⁶⁰ hadisinde kadınları sevmesini kendisine değil, Allah'a nispet ettiğini belirtmiştir.³⁶¹ İbnü'l-Arabî ayrıca yaratılış aslı itibarıyla erkeğin karşısında kadının konumunu, Rahman karşısındaki Rahim'in konumuna benzetmiş; Allah'ın Havva ve Âdem arasında sevgi ve merhamet yerleştirerek, Rahim ile Rahman arasında, sevgi ve merhamet olduğunun dikkati çekildiğini dile getirmiştir.³⁶²

Filmimizde de erkek karakterlerdeki arayışın temeli, kâmil insan modelidir. Bu arayışta öne çıkan isim ise Hüseyin'dir. Hakikati kendi içinde arayarak ölmekten önce ölmeye niyetlenen Hüseyin, mezara eşi ile yani kendini tamamlamış olarak girer. Erkek kendini erkek olarak, kadında kendini kadın olarak sınıflandırıp, insan olma, er olma Âdem olma nosyonunu tamamlayamazsa nakıs ve eksik kalmaktadır.

³⁵⁹ Arabi, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, c.1, s. 360.

³⁶⁰ Ahmed b. Hanbel, III, 128; Nesâî, *İşratü'n-Nisa*, 1.

³⁶¹ Arabi, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, c.7, s. 237.

³⁶² Arabi, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, c11, s. 168-170.

Attar, *Tezkiretü'l-Evliya* eserinde Râbiatu'l-Adeviye için Allahü Teâlâ'nın yolunda er olursa artık ona kadın denemez diye belirtmektedir. Ayrıca Attar, Abbase-i Tûsîden şöyle rivayet etmektedir, “Yarın arasatta, ‘Ey erler!’ diye nida edildiğinde, önde gelenler safına ilk önce ayağını basacak olan Hz. Meryem’dir” demiştir.³⁶³ Attar başka bir alıntısında Bâyezîd Ahmed Bin Hadraveyh (Ö. 240/854) eşi Fatma için, “Kadın kıyafeti içinde saklanmış bir er görmek isteyen Fatma’ya baksın” dediğini rivayet etmiştir.³⁶⁴

Şiblî, verdiği bir örnekte kadınla erkeğin manevi durumunu kıyaslayarak, Melîke bt. Ahmed b. Hayyeveyh’i görünce eşi Hasan b. Ali b. Hayyaveyh’e “Sen erkeksin, o ise kadındır. Fakat o, hal bakımından senden daha yücedir.” demiştir.³⁶⁵

Zünnûn Mısrî’ye “Gördüklerinin en yücesi kimdir?” diye sorulduğunda, şöyle cevap vermiştir: “Mekke’de yaşayan, kendine Fatımatu’n-Neysâbürrîyye denilen kadından daha yüce bir kimse görmedim.”³⁶⁶

Buradan da anlaşılmaktadır ki insanlık kavramında dişilik ve erkeklik ayrımı mevcut değildir. Erkek kadınla, kadında erkekle insan olma husunda kendi kemalâtını yakalaması gerekmektedir. Filmde Nur, Zeyd ile vatanına kavuştuktan sonra, kadınlık vasfından sıyrılmış ve nefis-i hayvani yönünü geride bırakarak, insan vasfında, bir er olarak daha üst hakikat için tekrar yolculuğa koyulmuştur.

Ayrıca filmde kadındaki cemal tecellisi konusuna da değinilmektedir. İştâr dedesiyle mescide girer ve zikir sahnesinden sonra etrafı dolaşmaya başlar. Bu sırada bir ilahi okuyan kadın sesi duyar. İştâr o seslere yönelip yanlarına gittiğinde esmâ-i hüsnâ ilahisini okuyan örtülü üç kadın görür. Ve bir tanesinin örtüsünü açtığında güzel bir kadın

³⁶³ Attar, *Tezkiretü'l-Evliya*, s. 98.

³⁶⁴ a.g.e., s. 328.

³⁶⁵ Ebu Abdurrahman Es-Sülemi, *Sufi Kadınlar*, İstanbul: İlk Harf Yayınevi, 2012, s. 123.

³⁶⁶ a.g.e., s. 67.

görülür. Cemal tecellisini burada işleyen yönetmen, zikir meclislerinin ve mescidlerin ilahi güzellik merkezi olduğunu vurgulamaktadır. Burada kadın, bu tecellinin en yoğun aksettiği kavram olarak kullanılmıştır.

Örneğin Mevlânâ Mesnevi'sinde “Kadın, sadece bir sevgili değildir, kadın Hakk'ın ışığıdır, nûrudur. Sanki o, mahluk değildir de hâliktir.”³⁶⁷ Diyerek bu tecellinin şiddetine vurgu yapmaktadır. Ayrıca yine Mesnevide şeytanın Allah'la olan bir diyalogunda şeytanın kadın suretini gördüğü zaman tepkisini mizansen olarak şöyle aktarır:

(Şeytan) Parmaklarını şıkırdatarak oynamaya başladı. “Ya Rabbi! Bana onu ver, onu. Onun yüzünden ben muradıma kavuştum.” dedi.
Şeytan akli, fikri alan, kararsız hale getiren mahmur gözleri görünce..
Gönül alan gözlerini, o tertemiz yanaklarını, gönlü çörek otu gibi yakan yandıran yüzlerini.
Yüzlerindeki benlerini, başlarını, akîka benzeyen dudaklarını seyredince, ince bir tül perde arkasından, Hakk'ın cemali, güzelliği parladı sandı.
Kadınlarda o cilve ve edayı, Hakk'ın ince bir tül perdesi ardından tecellisini andıran o güzelliği. ³⁶⁸

İmam-ı Rabbânî (ö. 1034/1624) *Mektubat* eserinde ez-Zâhir ismi tecellisine ilişkin yaşadığı manevi bir tecrübeyi şöyle aktarmaktadır:

Bu tarikat edeplerine dair işlere devamım sırasında, Yüce Allah'ın ZÂHİR ismine bir zuhur yeri olma şerefine erdim; hem de tam mânâsı ile, her şeyden ayrı bir mânâda. O kadar ki: Bütün eşyada, tek tek bu tecelliği gördüm, özellikle kadınların kisvesinde. Hatta ayrı ayrı her yanlarında. Bu kadınlar zümresine o kadar ram oldum ki: Anlatamam. Bu ram olma işinde çaresiz bir duruma düştüm. ³⁶⁹

³⁶⁷ Mevlânâ, *Mesnevi Tercümesi* c.1, s.165, b.2437.

³⁶⁸ Mevlânâ, *Mesnevi Tercümesi* c.5, ss.22-23, bb.957-961.

³⁶⁹ İmam-ı Rabbânî, *Mektubat*, çev. Abdülkadir Akçiçek, İstanbul: Çile Yayınları, 1977, s. 18.

Klasik edebiyatımız ve özellikle divân edebiyatında metaforun ve metonimi'nin bir türü diyebileceğimiz mazmun kavramı bağlamında, kadının güzellik ve sevgili olarak müşahhas özelliğinden dolayı kullanıldığı bilinmektedir. Mazmunlar edebiyatı diyebileceğimiz divân edebiyatında mazmun; bir sözün içinde gizli olan sanatlı anlam olarak tanımlanabilir.³⁷⁰

Divân edebiyatında; sevgilinin boyunun serviye, kaşının yaya, kirpiklerinin oka, yanağının gül bahçesine, çenesinin elmaya benzetilmesi bu mazmunlara örnek olarak verilebilir. Burdan da anlaşıldığı gibi sevgili kavramının kadın üzerinden örtülerek anlatıldığı görülmektedir. İlahi aşkı anlatan şiirlerde de anlatım, kadın üzerinden yapılmaktadır. Tabi sinema dilinde bu dikkat edilmesi gereken bir husustur. Daha önce değindiğimiz gösteren ve gösterilen arasındaki bağın sinemada kuvvetli olması ve ayrıştırılmasının zorluğu burada, daha belirgin gözükmemektedir. Yönetmen bu konuya dikkat ederek, cami içerisinde kadını soyutlaması, örtülü bir şekilde göstermiş olması, sadece İhtar'ın onu görmesi gibi etkilerle gösteren-gösterilen ilişkisinin sembolik bir boyutta okunmasını kolaylaştırmıştır.

Özetle sanatta kadın, ilahi tecellinin ilişkilendirilebileceği ve dikkat edilmesi gereken en kuvvetli *gösteren* olarak gözükmemektedir.³⁷¹

³⁷⁰ İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 30. bs., İstanbul: Kapı Yayınları, 2018, s. 298.

³⁷¹ Ressam Osman Hamdi beyin *Mihrap* adlı tartışmalı olan eserine de bu bağlamdan yaklaşılmasının daha farklı kapılar açacağı kanaatindeyiz. Mihraba oturan kadın değil, ilahi tecelliye referans veren bir *gösteren*, olarak bakılabilir. Tabii bu konu ve kullanıma ilişkin fikhî olarak hükmün erbabınca ayrıca tartışılması gerekmektedir.

2.3.6. Meczup

Meczup, sözlükte “kendine çekmek, yaklaştırmak” mânâsında cezb (جذب) kökünden türemiştir. Meczup, tasavvuf literatüründe, kendine gelmemek üzere Allah’ın âniden kendisine çektiği, dost edindiği ve devamlı surette huzurunda bulundurduğu kişiler için kullanılmaktadır.³⁷² Meczupluğun iki türü vardır; ilki sâlikten meczup, ikincisi meczuptan sâliktir. Makbul olan ilkidir yani tasavvufî seyr-i sülûktan geçerek olanıdır.³⁷³ Halk arasında ve genel kullanımda ise ikincisi, yani akıl nurunun yanması, cezbeye kapılan kişi olarak geçmektedir. Bu ikinci tip meczupların genel özellikleri için, akıl nuru yanmış olması, aile sahibi olamamaları, nefsani birçok özelliklerinin kaybolmuş olması, kesintisiz bir tecellinin sarhoşluğunu yaşamaları, sıralanmıştır.³⁷⁴

Meczup kavramının, delilere ve bir anlamda mûkaşefenin şokuyla normal davranış biçiminden uzaklaşmış kişilere yakıştırıldığı da görülmektedir. Kaynaklarda, bu tip cezbeli kişilere, tamamıyla kendilerinden geçmiş ve ilahi tevhide dalmış, gözleri “kan çanağına dönmüş”, huşu içindeki veya tam dersi davranışlarıyla insanları şoke eden kimseler olarak rastlanmaktadır.³⁷⁵

Bir başka görüşe göre ise meczupların, ansızın karşılaştıkları cezbe ve tecelli sebebiyle akıl nurları yanmış görünmelerine rağmen, akıl ve şuurları saklı bir halde mevcut olup, Hakk’ı temaşa ve ilâhî güzelliği seyretme halinde olduklarına inanılmaktadır.³⁷⁶

³⁷²Süleyman Uludağ, “Meczup”, TDV İslâm Ansiklopedisi, (15.12.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/meczup>.

³⁷³ Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, s. 420.

³⁷⁴ a.yer.

³⁷⁵ Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001, s. 122.

³⁷⁶ Süleyman Uludağ, “Behlûl”, TDV İslâm Ansiklopedisi, (15.12.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/behlul>.

Başlangıçta, behlûl, mecnun, deli, ma‘tûh, sonraları sıklıkla meczup diye bilinen bu zümre, bir bakıma abdallara benzetilmektedir. İbn Haldûn’a göre akıllılardan çok delilere benzeyen ve velîlerin makamlarına, siddîkların hallerine sahip olan meczuplar ibadet ve dinî hükümlerle mükellef değildirler.³⁷⁷ Behlûl lakabıyla en çok bilinen kişi, Behlûl-i Dâna yani; Ebû Vüheyb b. Amr b. el-Mugîre el-Kûfî es-Sayrafi (ö. 183/799[?]) dir.³⁷⁸ Behlûl hikâyelerini ilk derleyenlerden olan Ferîdüddîn-i Attar, *Musîbetnâme* adlı eserinde Behlûl’ü hikâyelere kahraman karakter yapmış, ona ait hikâye ve menkıbe anlatmıştır.³⁷⁹

İbnü’l-Arabî eserinde Behlûl ve onun gibi meczup kişiler için şu ifadeleri kullanmaktadır:

Bilmelisin ki: Önceki sûfilerden Behlûl ve Sağdım, Ebû Vehb el-Fâdıl gibi delilerin bir kısmı mutû, bir kısmı üzüntülüdür. Onlar, bu konuda akıllarını gideren ilk tecelliye göre bulunur. Eğer onları çekip alan bir kahır tecellisi ise, onları daraltır. Örnek olarak, Yakup el-Kûrânî’yi verebiliriz. O, kendisini gördüğümde, beyaz bir köprüdeydi ve bu makamda bulunuyordu. Mesud el-Habeşi de böyleydi. Onu Şam’da gördüğümde, kabz ve bast halleri arasında karışık bir durumdaydı. Kendisine hâkim hâl, susmaydı. Akıllarını gideren ilk tecelli bir lütuf tecellisiyse, onları bast haline sokar.³⁸⁰

Anlaşılmaktadır ki meczupların davranışları ve hareketleri, normal kabul edilen insan tiplerine uymamaktadır. Deli dediğimiz karakterlerden farkı ise yaptıkları işin ilahi bir hikmet içermesidir diyebiliriz.

Meczuplar, nefsi duygulardan bir şekilde soyutlandıkları için, dünyayı bizim gözlerimizle görmemektedirler. İlâhi tecelli altında hareket etmektedirler. Bu sebeple

³⁷⁷ a.yer.

³⁷⁸ Süleyman Uludağ, “Behlûl-i Dâna”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (11.01.2020), <https://islamansiklopedisi.org.tr/behlul-i-dana>.

³⁷⁹ A. Hilâl Kalkandelen, “Fars Edebiyatı’nda Behlûl Hikâyeleri”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 37 (2012), s. 52.

³⁸⁰ Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, c.2, s. 265.

yaptıkları davranışlar tuhaf ve garip karşılanmaktadır. Ehline hikmeti anlaşılabilen bu davranışların beşer düzeyinde kalmış bilgi ile yorumlanabilmesi ve anlamlandırılabilmesi zordur. Meczuplarda görülen istemsiz ve kontrolsüz olarak değerlendirilebilecek bu hareketler, çevrelerindeki kişilerce kimi zaman korku ve endişe sebebi olsa da esasında manevi bir mesaj içermektedir.

Bir örnek verirsek Attar, *İlahiname* adlı eserinde şöyle bir hikâye aktarmaktadır:

Behlûl, elinde bir sopa, mezarlıkta geziyor, her mezara o mezarı kırıp dökecek kadar vuruyordu.

Dediler ki: A deli herif! Neden bu mezarları döversin?

Dedi ki: Bunlar gittiler, ama sayıya sığmaz yalanlar söyleyip yattılar, uyudular.

Kâh bu, benim sarayım dedi, köşküm dedi. Kâh o, malım dedi, altınım dedi.

Kâh bu, işte tarlam, asmam dedi. Kâh o, işte bağım, çardağım dedi.

Derken Tanrı da dedi ki: Bu davaların hepsi de yersiz. Çünkü onlar bana miras kalacak, size değil.

Onların hepsi kendilerine ait olanları söylediler, ama sonunda öldüler, canlarını terk edip gittiler.

Ben de yemeyi, içmeyi, uykuyu, rahatı terk etmiş, bunları dövüyorum işte.

Çünkü bunların hepsi de bir avuç yalancıdan ibaret.³⁸¹

Hikâyede görüldüğü gibi meczubun yaptığı hareket, etrafındaki kişilerce tuhaf karşılanırsa da devamında yaptığı açıklamaları ile hem kendisini hem de yaptığı durumu izah etmektedir.

Filmimizde de kızıl derviş, meczup bir kişiliği canlandırmaktadır. Filmin açılış sahnesinde elinde süpürge ile dönen meczup, ilahi aşk ile dönmekte, sonrasında bayılmaktadır. Hikâyede anahtar bir karakter olan meczup, Zeyd'in hikayesi hariç, diğer tüm karakterlerin hikayesine dahil olmaktadır. Özellikle Osman, Hasan ve Hüseyin'in hikayelerindeki hâl ve davranışlarıyla tasavvufî şerhler yapmaktadır. Kimi zaman

³⁸¹ Feridüddin Attar, *İlahiname*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, 3. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 165 bb.2511-2518.

konuşmalarla, kimi zaman mimiklerle, bazen de tuhaf davranışları ile Baba Aziz'den sonra en önemli karakterdir.

Elindeki süpürge'nin ne mânâ taşıdığı avludaki söylediğı ilahi ile anlaşılmaktadır.

Canınla süpür, cananının eşiğini.
Ancak o zaman gerçek âşık olursun.

İlahide geçen eşik kavramı tasavvuf edebiyatında hususi bir yere sahiptir. Evden içeri girerken karşılaşılan ilk kavram eşiktir. Dışardan içeriye, zâhirden bâtına geçişi temsil eden eşik ulaştırdığı hedefin yüceliğı sebebiyle, yokluk ve tevâzu anlalarını ifade etmektedir.³⁸² Eşik genel itibarıyla sevgilinin beklendiğı, yalvarıldığı, ağlandığı, sabredip bekleyerek sadakatin gösterildiğı mekandır.³⁸³

Ko beni şeyhün eşiğinde yatayım
Dönmezem şeyhimden niye döneyim
Kıyamet gününde mahrum kalayım
Dönmezem şeyhimden niye döneyim
Yûnus Emre

Filmde görülen meczuba ilişkin tuhaf hareketlerden örnekler verirsek ilk olarak avluda ilahiyi söylerken elindeki süpürge ile bulunduğı yerden süpürgeyi uzatarak ve üfleyerek minareyi süpürmeye çalışmaktadır (Resim 7). İkinci olarak başka sahnede delikli bir çanta yada kevgir diyebileceğimiz bir eşya ile çölde bahçesi kum dolmuş bir mescidi temizlemeye çalışmaktadır. Bir yerden rüzgar nedeniyle mescidin avlusuna kum dökülürken, kıızıl derviş diğeryandan delikli çantasıyla kumları dışarıya taşımakta, böylece mescidi temiz tutmaya çalışmaktadır (Resim 8).

³⁸² Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, s. 197.

³⁸³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Abdullah Eren, "Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî ve Yahyâ Bey Divanı'ndan Hareketle Sevgili Eşiğı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi = The Journal of International Social Research*, c. III, sy. 10 (2010), ss. 272-85.



Resim 7 Meczip dervif mescidden kum tafırken



Resim 8 Meczip dervifin fupürge ile minareyi temizlemesi

Filmde başka zaman ve yerlerde meczup daima gözüdür. Nâsır Hamîr kendisi ile yapılan söyleşide meczup için; İslam'ın dogmatik yorumlarına en güzel cevabın kızıl dervif olduğunu belirtmektedir. Derviflerin hâl ve hareketleriyle örnek olduğunu belirterek, Sufi metinlerin dikkatlice okunmadan anlaşılmasının zor olduğunu işaret etmektedir.³⁸⁴

³⁸⁴ “An Interview With Nacer Khemir”, <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/17822>.

Sonuç

İslami yaşamın sanatsal yorumu diyebileceğimiz tasavvuf, bünyesinde barındırdığı tüm zenginliği eserlerinde de göstermektedir. Tasavvuf literatüründe ilk akla gelen Mevlânâ, İbnü'l-Arabî, İmam Gazâlî gibi isimler sadece İslam tarihinde değil insanlık tarihinde de iz bırakmışlardır.

Kur'an'ın zamanı aşan nurani muhteviyatı, onu yaşayanların eserlerinde de tecelli etmektedir. Bu tecelliye kendilerinden görmemiş, ilahi tecelliye vesile oldukları bilinciyle gerçekleştirmiş ve kendilerine izafe etmemişlerdir. Bu bağlamda Hz. Mevlânâ kendisini şair olarak nitelemekten çok kul olarak görmekte ve kendinde zuhur eden on binlerce beyti aşan, kendisinin aşılamadığı eserlerinde, mânâ aleminden gelen füyûzları paylaştığını dile getirmektedir. Böyle bir külliyata sahip olan zatın, böylesi bir tevazu göstermesi günümüz dünyası için idrakin dışında kalmaktadır.

Akla indirgenmiş bir sanat anlayışı ile pisuarın ya da duvara yapıştırılmış bir muzun sanat telakki edildiği günümüzde, *Mesnevi* gibi eserler paha biçilemez kıymettedir.

Mevlânâ'nın izinden giden, Mevleviliğin muhibbanları ve dervişleri, ömürlerinde sanat eseri denilebilecek her alanda eser vermişler ve isimlerinden söz ettirmişlerdir. Günümüzde maalesef tasavvufa karşı mesafeli duruş ve sufizmin kendine özgü metodolojik eğitim anlayışının uygulanamaması, geleneğin kesintiye uğramasına neden olmuştur. Sanatsal faaliyetlerin takliti aşamayan sığ yapısı, sinerjinin sağlanabileceği alanları da köreltmektedir.

Kendine has sanatsal anlatım yapısına haiz olan sinemaya baktığımızda, görsel olması nedeniyle sözel ve yazılı edebiyata aşına yapımızla ters düşüyor gibi görünmektedir. Tez boyunca işlemeye çalıştığımız dil, anlam, anlatım ve sanat boyutuyla irdelemeye çalıştığımız başlıklarda ise fark edilmediğini düşündüğümüz bir alan olduğu

kanaatindeyiz. Tasavvuftaki dil anlayışının lafzi ve doğa diller bağlamı haricinde, özünde çok daha derûnî bir muhteviyatı barındırdığını görmekteyiz. Yaratılmış her şeyi dil olarak gören bir gelenek, yirminci yüzyılda göstergebilim başlığı içerisinde görülen her şeyin anlam taşıyıcısı olduğunu yeni fark etmiş bir bakıştan daha üstün olması gerekmektedir. Gösteren ve gösterilen arasındaki bağın kuvvetini çözmeye çalışan bir bakış, suret mânâ ilişkisindeki mânânın ağırlığını yeni yeni çözümlemeye başlamaktadır.

Sinema, tasavvuf erbabının beşer boyutunda ısrarla dikkat çektikleri suret-mânâ ilişkisindeki yanılsamanın bir gölgesi mesabesinde, bir çeşit temsilidir. Gerçek olarak addedilen bu dünya sufi için sadece bir hayalden ibarettir. Mânâ alemine yükselip oradan buraya seslenen sufiler, sanatsal faaliyetlere, keşif dediğimiz metafizik tecrübenin kapısını açmaktadırlar. Fennî bilimlerden, beşerî birçok bilime bu gözle bakabilmiş ve ilahi tecellilerle yön vermiş olan mutasavvıflar, sanat alanında da aynı tecelliye mazhardırlar.

Sinemanın tasavvufla ilişkisi daha çok hikayeler içerisinde geçen dini figürlerle sınırlı kalmış, iyi niyetli biyografik çalışmalarla birikim elde etmiştir. Temel engel, gösteren sanatın, söylenerek icra edilmeye çalışılması olmuştur. Sinema, tasavvufu, bazı yönetmenlerce yorumlamıştır ama tasavvufun sinema yorumu sufi geleneğinin sığlaşması nedeniyle tam anlamıyla gerçekleşmemiştir. İncelemeye çalıştığımız Bab'Aziz filmi, bu konuda gayret göstermiş ve dünyada izleyici bulmuştur. Gerek tasavvufi kodların zengin kullanımı gerek sinemasal tasavvufi ifadelerin anlatıya yedirilmiş olması, Mevlânâ, İbnü'l-Arabî gibi sufi geleneğin kuvvetli referanslarının işlenmesi filme tasavvufi bir yorum getirmiştir.

Biçimsel yapıya ağırlık verilerek anlatılmak istenenden uzaklaşan bir yaklaşımdan çok, mânâyı ortaya çıkaracak biçimsel yapıyı oluşturmak metot olarak daha verimli gözükmektedir. Reklamcılıkta, ürünün reklamı, ürünü geçmemesi önemli bir yaklaşımdır. Benzer bir kaygı sinemada da geçerlidir. Yönetmenin işleyeceği konudaki,

idealize edilmiş kutsanmış bir dil arayışı, esas mânânın ve anlatılmak istenenin önüne geçebilir. Hatta, mânâyı öne çıkarmak isteyen yapının, suret üzerinden bunu yapmaya çalışması, bir tezat oluşturmaktadır. Eğer dil ya da biçim, esas unsur olsaydı Mevlânâ'nın eserleri diğer dillere çevrildiğinde tüm özelliğini kaybederdi. Yunus Emre güçlü kalemini, şiir ya da edebiyat dersleriyle değil, tekkeye taşıdığı kalem gibi odunlarda bulmuştur. Mevlânâ'nın üslubu, günlerce haftalarca Şems-i Tebrîzî ile şiir söyleşileri tartışmaları ve diyaloglarıyla değil, günlerce haftalarca karşılıklı yemek içmeksizin susmalarıyla inşa olmuştur.

Bab'Aziz filminde ufak sinematografik hatalar olmasına karşın hikayedeki derinlik bu hataları örtmektedir. Kendisinden önce benzer bir sinemasal eserin olmaması, yönetmenin dil arayışındaki çabasında görülmektedir. Ayrıca sinemanın maddi bir sektör olmasından dolayı bu tür manevî konuların seçilip işlenmesi maddi kaygıları ve zorlukları da beraberinde getirmektedir.

İslam sanatının soyut sanat anlayışına yakın durması belki de tasvir yasağı sayesinde öncüsü olması, sinema sanatı bağlamında da değerlendirilmelidir. Gerçekliği yakalama gayretinden çok, tasavvuf literatüründeki ağırlıkla hikayelerin gerçek üstü yapısı, soyutlama ediminde kolaylık sağlamaktadır. Bab'Aziz filminde görüldüğü gibi klasik bir anlatı biçiminden çok, *Mesnevi*'deki gibi çoklu hikâye ve iç içe hikâye kurgusu soyut bir hikâyenin anlatımını kolaylaştırmakta, biçim ve içerik bütünlüğünü sağlamaktadır. Teknolojik gelişmelerle birlikte, gerçek üstü ve yeniden kurgulanmış soyut bir gerçeklik, artık imkân dahilindedir.

Bir sufi için sanat, sadece hakikati arayışta bir araçtır. Bu bilinç ve tecrübe ile hareket edecek, kâl ilmi kadar hâl ilminin de ehli olmuş kişilerce işlenecek sinema eserleri, tasavvufun sinemasal ifadesini beyaz perdeye yansıtabilecek bir yapı oluşturabilir. Bu üslup aynı zamanda dünya sinema tarihin yönünü de değiştirebilir.

Kaynakça

- ADALI Oya, *Anlamak ve Anlatmak*, 5. bs., İstanbul: Pan Yayıncılık, 2016.
- ADANIR Oğuz, “Öykülü Film ve Toplumsal Zihniyet”, *Sinema Neyi Anlatır*, ed. Ayşen Oluk Ersümer, Hayalperest Yayınevi, 2015, s. .
- , *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım, 2003.
- AKKAYA Vesysel, *Kalplere Şifâ Salavât ve Duâlar*, İstanbul: Erkam Yayınları, 2015.
- AKPINAR Ali, “İşârî Tefsir ve Kuşeyrî (ö. 465/1072)’nin Besmele Tefsiri”, *Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, c. III, sy. 9 (2002), ss. 53-92-92.
- ALATLI Alev, *Hollywood’u Kapattığım Gün Amerikalılara Çok Büyük İyilik Yaptım!*, 3. bs., İstanbul: Everest Yayınları, 2013.
- “An Interview With Nacer Khemir”, *Spirituality & Practice*, (21.11.2019), <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/17822>.
- “Ancient Scripts: Chinese”, (05.10.2019), <http://www.ancientscripts.com/chinese.html>.
- ARABİ Muhyiddin İbn, *al-Futūhāt al-Makkīyah*, Manuscripts, Arabic—17th century, 1600Oversize Islamic Manuscripts, Garrett no. 1Yq, <https://catalog.princeton.edu/catalog/6264642#view>.
- , *Fusûsu’l-Hikem*, çev. Ekrem Demirli, 3. bs., Kabalcı Yayınları, 2016.
- , *Fütuhât-ı Mekkiyye*, çev. Ekrem Demirli, Litera Yayıncılık, 2007.
- , *İlâhî Aşk*, çev. Mahmut Kanık, 10. bs., İstanbul: İnsan Yayınları, 2005.
- ARBAŞ Hâmid, “Mevlevî Sanatçıları”, *Osmanlı, Kültür ve Sanat*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, c. 11.
- ARISTOTELES (ARISTO), *Poetika - Şiir Sanatı Üstüne*, çev. Ömer Aygün, Ari Çokona, 6. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- “Armand Amar”, *IMDb*, (21.11.2019), <http://www.imdb.com/name/nm0023940/>.
- ARMUTLU Sadık, “Şem‘u Pervâne”, TDV İslâm Ansiklopedisi (14.12.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/sem-u-pervane>.
- AŞAR Haluk, “Umberto Eco: Açık Yapıt ve Sınırsız Yorum Tartışması”, *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, sy. 5 (2016), ss. 99-118.
- AŞKAR Mustafa, *Tasavvuf Tarihi Literatürü*, 2. bs., İstanbul: İz Yayıncılık, 2015.
- ATTAR Feridüddin, *İlâhiname*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, 3. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- , *Tezkiretü’l-Evliya*, çev. Süleyman Uludağ, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2007.

- AYDINALP Esra Başak, “Jacques Derrida’da Yazı ve Anlam Oyunu”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 38 (2017), ss. 151-60, doi:10.21497/sefad.376980.
- Bab’Aziz: *Ruhunu Tefekkür Eden Prens* (21.11.2019), <http://www.imdb.com/title/tt0395461/>.
- BAĞDER Duygu, “Sinema göstergebilimi”, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, c. 10 (1999), ss. 143-52.
- BARTHES Roland, *Göstergebilim İlkeleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1979.
- , *Göstergebilimsel Seriüven*, çev. Sema Rifat, Mehmet Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- , “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, c. 8, sy. 1 (1966), ss. 1-27, doi:10.3406/comm.1966.1113.
- BAYRAM Selahattin, “Osmanlı Devleti’nde Ekonomik Hayatın Yerel Unsurları: Ahilik Teşkilatı ve Esnaf Loncaları”, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 21 (2012), ss. 81-114.
- BAZIN Andre, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.
- , *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları, 2011.
- BEN-ZAKEN Avner, *Hay bin Yakzan’ı Okumak*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.
- BERTIN Jacques, William J. BERG, *Semiology of Graphics: Diagrams, Networks, Maps*, 1st ed., Redlands, Calif: ESRI Press : Distributed by Ingram Publisher Services, 2010.
- “Bilinmeyenleri ile Mevlana Müzesi”, NTV Haber Sitesi, 23.08.2004, <http://arsiv.ntv.com.tr/news/283716.asp>.
- BLIZEK William L., (ed.), *The Continuum Companion to Religion and Film*, London ; New York: Bloomsbury Academic, 2009.
- BORDWELL David, Kristin THOMPSON, *Film Sanatı*, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, Ankara: De Ki Basım Yayım, 2008.
- CAN Şefik, *Klasik Yunan Mitolojisi*, 17. bs., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2019.
- CEBECİ Oğuz, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, 2. bs., İstanbul: İthaki Yayınları, 2019.

- CEBECİOĞLU Ethem, “Alandışı/Layman’lerin Tasavvufu Anlayamamalarının Bazı Nedenleri”, *İslam Aylık Mecmua*, 1997.
- , *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul: Anka Yayınları, 2004.
- CIEUTAT Michel, Philippe ROUYER, *Haneke Haneke’yi Anlatıyor*, çev. Siren İdemen, İstanbul: Everest Yayınları, 2014.
- ÇETİN Oğuz, “Sinema ve Tasavvuf”, *Tematik Tasavvuf Toplantıları*, Ankara: Sonçağ Akademi Yayınları, 2019, c. 1, s. 107-34.
- DANTO Arthur C., *Sanat Nedir*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- DARÇIN Hande, *Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi*, Semih Kaplanoğlu Sineması, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- DÂYE Necmuddîn-i, *Mirsâdu’l-İbâd (Sûfîlerin Seyri)*, çev. Hakkı Uygur, İstanbul: İlk Harf Yayınevi, 2013.
- “Definition of VISUAL LITERACY”, (06.11.2019), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/visual+literacy>.
- DEMİR Sedat, *Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Fakültesi Gazetecilik Anabilim Dalı, 2009.
- DEMİRCİ Selim, “Hadis Metnini Anlama/Somutlaştırma Çabasına Bir Örnek: Hz. Peygamber’in Emel-Ecel İlişkisine Dair Çizdiği Şekil”, *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, sy. 6 (2016), ss. 101-21, doi:10.16947/fsmiad.05804.
- DEMİRDAŞ Öncel, “Riyazet Eğitimi ile Gerçekleşen Manevî Olgunluk”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, c. 11, sy. 3 (2011), ss. 79-90.
- DEMİRLİ Ekrem, “Sûret”, TDV İslâm Ansiklopedisi, 2009, <https://islamansiklopedisi.org.tr/surete--felsefe#2-tasavvuf>.
- DENKEL Arda, *Anlaşma: Anlatma ve Anlama*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1981.
- DERMAN M. Uğur, “Mevlevîlik ve San’at”, *Konya’dan Dünya’ya Mevlânâ ve Mevlevîlik*, Konya: Karatay Belediyesi, 2002, ss. 203-12.
- DERRIDA Jacques, *Göstergebilim ve Gramatoloji*, çev. Tülin Akşin, İstanbul: Afa Yayınları, 1994.

- DERVİŞCEMALOĞLU Bahar, *Anlatıbilime Giriş*, 2. bs., İstanbul: Dergah Yayınları, 2016.
- EBÛ NASR SERRÂC TÛSİ, *el-Lüma' İslâm Tasavvufu*, çev. Hasan Kamil Yılmaz, İstanbul: Altınoluk, 1996.
- ECO Umberto, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları, 2001.
- , *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, 13. bs., İstanbul: Can Yayınları, 2019.
- EFLAKÎ Ahmed, *Ariflerin Menkıbeleri*, çev. Tahsin Yazıcı, Kabalcı Yayınları, 2006.
- EL-MEKKÎ Ebû Tâlib, *Kûtu'l - Kûlub (Kalplerin Azığı)*, 4 cilt, çev. Ali Kaya, Dilaver Selvi, Semerkand Yayıncılık, 2003.
- EREN Abdullah, “Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî ve Yahyâ Bey Divanı’ndan Hareketle Sevgili Eşiği”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi = The Journal of International Social Research*, c. III, sy. 10 (2010), ss. 272-85.
- ERKMAN Fatma, *Göstergebilme Giriş*, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987.
- ERSÜMER Ayşen Oluk, *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013.
- ES-SÜLEMÎ Ebu Abdurrahman, *İlk Zahid ve SüfîlerTabakatu's-Sufiyye*, çev. Abdurrezzak Tek, Bursa: Bursa Akademî, 2018.
- , *Sufî Kadınlar*, İstanbul: İlk Harf Yayınevi, 2012.
- FISKE John, Süleyman İRVAN, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, 2. bs., Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.
- GAZÂLÎ İmam, *el-Münkız Mine'd-Dalal / Hakikat Arayışı*, çev. Abdurrezzak Tek, 2. bs., Bursa: Emin Yayınları, 2015.
- , *Hikmetler Kitabı*, İstanbul: İlke Yayıncılık, 2007.
- , *İhyâ'u Ulûm'id-dîn*, çev. Sıtkı Güllü, 3. bs., İstanbul: Huzur Yayın Dağıtım, 2019.
- GIANVITO John, (ed.), *Şiirsel Sinema / Andrey Tarkovski*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009.
- GOMBRICH E. H., *The Story Of Art*, New York, NY: Phaidon Publishers, 1951.
- GÖKTAŞ Vahit, *Kelâbâzî (ö. 380/990) ve Tasavvuf Anlayışı*, (Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslâm Bilimleri (Tasavvuf) Anabilim Dalı, 2007.
- GÖLPINARLI Abdülbaki, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*, 2. bs., İstanbul: İnkılap ve Aka, 1983.

- , *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İstanbul: İnkılap ve Aka, 1963.
- GRONVALL Andrea, “Bab’aziz, the Prince Who Contemplated His Soul”, *Chicago Reader*, (21.11.2019), <https://www.chicagoreader.com/chicago/babaziz-the-prince-who-contemplated-his-soul/Film?oid=1054890>.
- GRÜNBERG Teo, *Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1970.
- , “Anlama , Belirsizlik ve Çok-Anlamlılık Üzerine Bir Araştırma”, *Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, c. 8 (1970), ss. 301-88.
- GUIRAUD Pierre, *Göstergebilim*, çev. Mehmet Yalçın, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2016.
- GÜMRÜKÇÜOĞLU Süleyman, “Kur’an’da Allah ve İnsan Arasındaki İletişim Kodları = The Codes of Communication Between the God and the Human the Quran”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, c. VI, sy. 4 (2013), ss. 837-862-862.
- HAKSEVER Ahmet Cahid, *Tasavvufî Anlama Kılavuzu*, Ankara: Otto, 2017.
- HARMAN Ömer Faruk, “İmrân”, TDV İslâm Ansiklopedisi (22.11.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/imran>.
- HAYWARD Susan, *Sinemanın Temel Kavramları*, çev. Metin Çavuş, Uğur Kutay, İstanbul: Es Yayınları, 2012.
- HEIDEGGER Martin, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşı, 2. bs., Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.şti., 2011.
- HORN Robert E., *Visual Language: Global Communication for the 21st Century*, Bainbridge Island, Wash: MacroVU, Inc, 1998.
- HÜCVİRİ, *Keşfu’l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, çev. Süleyman Uludağ, 4. bs., İstanbul: Dergah Yayınları, 2014.
- İMAM-I RABBÂNÎ, *Mektubat*, çev. Abdülkadir Akçiçek, İstanbul: Çile Yayınları, 1977.
- JAHN Manfred, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, 2. bs., İstanbul: Dergah Yayınları, 2015.
- , “Narratology: A Guide to the Theory of Narrative”, (27.12.2019), <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.
- KALKANDELEN A. Hilâl, “Fars Edebiyatı’nda Behlûl Hikâyeleri”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 37 (2012), ss. 47-64.

- KANDINSKY Wassily, *Sanatta Manevîlik Üstüne*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: Haylaz Sanat, 2011.
- KARA İsmail, “Modernleşme Dönemi Türkiye’inde ‘Ulûm, Fünûn’ ve ‘Sanat’ Kavramlarının Algılanışı Üzerine Bir Kaç Not”, *Kutadgubilig: Felsefe - Bilim Araştırmaları*, sy. 2 (2002), ss. 249-278-278.
- KAŞANİ Abdürrezzak, *Tasavvuf Sözlüğü*, çev. Ekrem Demirli, 2. bs., İstanbul: İz Yayıncılık, 2015.
- KELÂBAZÎ, *Doğuş Devrinde Tasavvuf Ta’arruf*, ed. Süleyman Uludağ, 3. bs., İstanbul: Dergah Yayınları, 2013.
- KILIÇ Mahmud Erol, *Tasavvufa Giriş*, 3. bs., Sufi Kitap Yayınları, 2012.
- KOCAMAN Ahmet, “Anlambilim Sorunları”, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, c. 3 (1992), ss. 87-92.
- KOCAMAN Ahmet, Sumru ÖZSOY, Kamile İMER, *Dilbilim Sözlüğü*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- KOLLEKTİF, *Hadislerle İslam*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2014.
- , *Sinema ve Din*, İstanbul: Dem Yayınları, 2015.
- KÖPRÜLÜ M.Fuad, *Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. bs., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1980.
- KUROSAWA Akira, *Kurbağa Yağı Satıcısı*, çev. Deniz Egemen, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.
- KUŞEYRÎ İmam, *Risale-i Kuşeyri*, çev. Ali Arslan, İstanbul: Hikmet Neşriyat, 2012.
- KÜBRÂ Necmeddîn-i, *Tasavvufî Hayat*, çev. Mustafa Kara, 4. bs., İstanbul: Dergah Yayınları, 2015.
- LAKOFF George, Mark JOHNSON, *Metaforlar*, çev. Gökhan Yavuz Demir, 2. bs., İstanbul: İthaki Yayınları, 2015.
- MACOVAZ Paul, “Ricciotto Canudo: Cinema Art Language”, Screening the Past (17.10.2019), http://www.screeningthepast.com/2013/12/ricciotto-canudo-cinema-art-language/#_edn1.
- “Mahmoud Kalari”, *IMDb*, (21.11.2019), <http://www.imdb.com/name/nm0435534/>.
- MARTINET Andre, *İşlevsel Genel Dilbilim*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 1998.
- MCKEE Robert, *Öykü: Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri*, çev. Nuray Yılmaz, Ertan Yılmaz, Fatih Kınalı, İstanbul: Plato Film Yayınları, 2011.

- “Melih Cevdet ANDAY - Anlamin Anlami”, (08.10.2019), https://www.siir.gen.tr/siir/o/okuma_odasi/anlamin_anlami.htm.
- MERİÇ Cemil, *Kırk Ambar 1 / Rûmuz-ül Edeb*, ed. Mahmut Ali Meriç, 19. bs., İletişim Yayınları, 2017.
- METZ Christian, “Le cinéma : langue ou langage ?”, *Communications*, c. 4, sy. 1 (1964), ss. 52-90, doi:10.3406/comm.1964.1028.
- , *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012.
- MEVLÂNÂ CELÂLEDDİN RUMÎ, *Dîvân-ı Kebîr*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, 2. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- , *Fihî Ma Fih*, çev. Ahmed Avni Konuk, 11. bs., İstanbul: İz Yayıncılık, 2018.
- , *Mesnevi Tercümesi*, çev. Şefik Can, 3. bs., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2001.
- , *Mevlânâ'nın Rubailer*, çev. M. Nuri Gençosman, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1974.
- , *Rubâiler*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, Ankara: Ankara Yayınları, 1982.
- “Mevlânâ Müzesindeki Sır”, *Türkiye Gazetesi*, (24.08.2004).
- MITRY Jean, *Sinema Estetiği ve Psikoloji*, çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1989.
- MONACO James, *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, 2002.
- MORRIS Charles, *Signs, language and behavior*, New York: George Braziller Inc, 1946.
- “Nacer Khemir”, *IMDb*, (21.11.2019), <http://www.imdb.com/name/nm0451592/>.
- NAVEH Joseph, *Early History of the Alphabet: An Introduction to West Semitic Epigraphy and Palaeography*, Jerusalem : Leiden: Magnes Press, Hebrew University ; E.J. Brill, 1982.
- ONARAN Alim Şerif, *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Maltepe Üniversitesi, 1999.
- ORHANOĞLU Hayrettin, *Aşkın Yolcuları Aşk Mesnevilerindeki Değişmelere Kökensel Bir Bakış*, İstanbul: İz Yayıncılık, 2017.
- ÖZMODANLI Yunus, *Sufî Anlatı Alanı Olarak Sinema*, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslâm Bilimleri (Tasavvuf) Anabilim Dalı, 2018.
- ÖZPALABİYİKLAR Selahattin, (ed.), *Binbir Gece Masalları*, 2 cilt, çev. Alim Şerif Onaran, 6. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

- ÖZSARI Reyhan, *Kompozisyon ve Anlatım Biçimleri*, Balıkesir: Altınpost Yayınları, 2012.
- ÖZTÜRK Ridade, “Sufism in Cinema: The Case of Bab’Aziz: The Prince Who Contemplated His Soul”, *Film-Philosophy*, c. 23, sy. 1 (2019), ss. 55-71, doi:10.3366/film.2019.0098.
- ÖZTÜRK Yaşar Nuri, *Hallacı Mansur ve Eseri*, 4. bs., Yeni Boyut, 1997.
- PALA İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 30. bs., İstanbul: Kapı Yayınları, 2018.
- PARSA Alev, Seda OLGUNDENİZ, “İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme”, *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı*, ed. Ahmet Güneş, Konya: Literatürk Academia, 2014, ss. 89-110.
- PEIRCE Charles S., *Philosophical Writings of Peirce*, ed. Justus Buchler, New York, NY: Dover, 1955.
- RIFAT Mehmet, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü Kavramlar-Yöntemler-Kuramcılar-Okullar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- , *Göstergebilimin abc’si*, İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- ROTHA Paul, *Sinemanın Öyküsü*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- SAFA Peyami, *Sanat Edebiyat Tenkit*, ed. Ergun Göze, İstanbul: Ötükent Yayınevi, 1970.
- SAINT-MARTIN Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Québec: Presses de l’Université du Québec, 1987.
- SAUSSURE Ferdinand De, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2001.
- SCHIMMEL Annemarie, *İslamın Mistik Boyutları*, çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001.
- SEITZ Matt Zoller, “Bab’Aziz - Movie - Review”, *The New York Times*, (08.02.2008), blm. Movies, <https://www.nytimes.com/2008/02/08/movies/08aziz.html>.
- SELVİ Dilaver, “Fütüvvet ve Ahîlik Teşkilatlarının Ahlâkî İlkelerinin Oluşmasında Tasavvufun Öncülüğü”, *İhya Uluslararası İslam Araştırmaları Dergisi*, c. 2, sy. 1 (2016), ss. 1-37.
- “Semazen - Mevlâna Müzesi [TAŞ ESERLER]”, (06.11.2019), <http://muze.semazen.net/content.php?id=00113>.

- SERGEN Semih, “Mevlevîlikte Sanat ve Sanatkâr”, *Millî Mevlânâ Kongresi (Selçuk Üniversitesi)*, 1987, 171-176-176.
- SEVİMLİ Arzu Demirel, *Yaratıcılık ve Sanat Bağlamında Sinema Bir Örnek: Akira Kurosawa*, (Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon, Sinema Anabilim Dalı, 2015.
- SEYYİD HÜSEYİN NASR, *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, çev. Ahmet Demirhan, İstanbul: İnsan yayınları, 1992.
- SOROKIN Pitirim Aleksandrovich, Mete TUNÇAY, *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*, İstanbul: Göçebe Yayınları, 1997.
- STAM Robert, *Sinema Teorisine Giriş*, çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- SÜHREVERDÎ Şihâbüddîn, *Avârîfü'l-Meârîf (Gerçek Tasavvuf)*, çev. Dilaver Selvi, 7. bs., İstanbul: Semerkand Yayıncılık, 2010.
- , *Cebrail'in Kanat Sesi*, çev. Sedat Baran, 4. bs., İstanbul: Sufi Kitap Yayınları, 2016.
- ŞENGÜL İdris, “Kıssa”, TDV İslâm Ansiklopedisi (01.11.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/kissa--kuran>.
- ŞUBAT 2008 Bruce Bennett | 8, “Drawing Human Lines in the Sand”, *The New York Sun*, (21.11.2019), <https://www.nysun.com/arts/drawing-human-lines-in-the-sand/70987/>.
- TARKOVSKI Andrey, *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Mazlum Beyhan, 4. bs., İstanbul: Agora Kitaplığı, 2017.
- TEZCAN Tuğrul, “Tüsterî’den (Ö.283) Konevî’ye (Ö.673) İşârî Fatiha Yorumları: Tefsir’den Müşâhede Yöntemine Yorumlamanın Seyri”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, c. 8, sy. 1 (2019), ss. 637-70, doi:10.15869/itobiad.531843.
- The Case for Abstraction | The Art Assignment | PBS Digital Studios* (08.12.2019), <https://www.youtube.com/watch?v=96hl5J47c3k>.
- “The Worst Thing About ‘Birth of a Nation’ Is How Good It Is”, (01.02.2013), <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-worst-thing-about-birth-of-a-nation-is-how-good-it-is>.
- TOM Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, c. 8, sy. 3-4 (1986), ss. 63–70.

- “Tonino Guerra”, *IMDb*, (21.11.2019), <http://www.imdb.com/name/nm0346096/>.
- TUFEYL İbn, İbni SINA, *Hay Bin Yakzan*, çev. M. Şerafeddin Yaltkaya, Babanzade Reşid, 5. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- ULUDAĞ Süleyman, “Behlûl”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (15.12.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/behlul>.
- , “Behlûl-i Dâna”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (11.01.2020), <https://islamansiklopedisi.org.tr/behlul-i-dana>.
- , “Hırka”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (23.11.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/hirka>.
- , *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ*, İstanbul: Marifet Yayınları, 1999.
- , “Meczip”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (15.12.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/meczip>.
- , *Tasavvufun Dili*, İstanbul: Ensar Nesriyat, 2016.
- Un chien andalou* (05.10.2019), <http://www.imdb.com/title/tt0020530/>.
- ÜLKEN Hilmi Ziya, “Din, Sanat ve Tarihî Materyalizm”, *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, c. 5, sy. 2 (2005), ss. 259-67.
- ÜNSAL Erdal, “Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 20, sy. 1 (2018), ss. 109-24.
- ÜNVER Süheyl, *Sevâkıb-ı Menâkıb Mevlânâ’dan Hatıralar*, İstanbul: Organon, 1973.
- WEEKLEY Ernest, *An Etymological Dictionary of Modern English*, Courier Corporation, 2012.
- WIEG David, Walter ADDIEGO, Ruthe STEIN, “Also Opening Today”, *SFGate*, 04.04.2008, <https://www.sfgate.com/movies/article/Also-Opening-Today-3288494.php>.
- WRIGHT Melanie Jane, *Religion and Film: An Introduction*, London: Tauris, 2007.
- YAYLAGÜL Özen, *Göstergebilim ve Dilbilim*, Ankara: Hece Yayınları, 2015.
- YERES Artun, *Göstermenin Sorumluluğu*, İstanbul: Donkişot Yayınları, 2004.
- YERİNDE Adem, “Tayyib”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (04.11.2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/tayyib>.
- YILDIZ Mehmet, “İşârî Tefsirin Kabul Şartları Bağlamında Cemâl-i Halvetî’nin Kısa Sûrelere Getirdiği Yorumlar”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, c. XV, sy. 33 (2014), ss. 39-56-56.
- YILMAZ Hasan Kamil, “Âyin ve Semâ”, *Altınoluk Dergisi*, sy. 109 (1995), s. 32.

ÖZET

Çetin, Oğuz, Bab'Aziz Filmi Bağlamında, Tasavvufun Sinemasal İfadesi, Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Vahit Göktaş, 161s.

Bu çalışma, temelde iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde tasavvuf ve sinemanın dil, anlam, anlatım ve sanat kavramları üzerinden birbirleriyle olan muhtemel ilişkileri değerlendirilmeye çalışılmış, ikinci bölümde ise somut bir örnek olan Bab'Aziz filmi tasavvuf bağlamında incelenmiştir.

Kadim yazılı tasavvuf geleneği ve tarihsel pratiklerinin, anlatım aracı olarak sinemayı kullanma imkanları üzerinde durulmuştur. Geçmişi ve geleceği bağlayabilen kabiliyetiyle Tasavvufi literatürün, yeni denilebilecek bir sanat dalı olan sinemada, sinema diliyle yorumlanması gerekmektedir. Bu yorumlama sürecinde dikkat edilmesi gereken hususların ne olabileceğine dil, anlam, anlatım ve sanat boyutunda işaret edilmeye çalışılmıştır. Bu teorik ve kavramsal çalışma zemini sonrasında, pratik örnek olabilecek Bab'Aziz filmi ele alınmıştır. Filmde, sinema diliyle ifade edilen tasavvufi bazı kavramlara yoğunlaşarak, bu kavramlar, filmin hikayesi içerisinde çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Sinema, Bab'Aziz

ABSTRACT

Çetin, Oğuz, The Cinematic Expression of Sufism in the Context of Movie Bab'Aziz, Master Degree Thesis, Thesis Advisor: Prof. Dr. Vahit Göktaş, 161 p.

This study basically consists of two parts. In the first part, the possible relations of sufism and cinema with each other through language, meaning, narration and art concepts are tried to be reviewed. In the second part, Bab'Aziz film which is a concrete example is interpreted in the context of Sufism.

In this study, The ancient written tradition of Sufism and its historical practices were elaborated on the possibilities of using cinema as a means of expression. Sufi literature, with its ability to connect the past and the future, should be rendered in the language of cinema which is a new branch of art. In this render process, it is tried to be pointed out in terms of language, meaning, narration and art. After this theoretical and conceptual background, Bab'Aziz film, which can be a practical example, is discussed. In this review, focuses on some concepts of Sufism used with the language of cinema and tries to decode it within the story of the film.

Key Words: Sufism, Cinema, Bab'Aziz