

Semih Kaplanoğlu sinemasında hakikat arayışının *Buğday* filmi üzerinden okunması

Meral Özçınar*

Öz

Gerçeklik ve hakikat aynı anlamda gibi kullanılsa da felsefi olarak farklı bir anlama sahiptir. Gerçek zihinden bağımsız olarak var olan varlıklar olarak tanımlanırken, hakikat varlıkların zihindeki yansıması olarak tanımlanır. Varlıkların gizinden kurtularak, var olması ve insanın bunun farkına varması anlamı taşır. Hakikat arayışı, Kartezyen Batı Felsefe geleneğinde olduğu kadar tasavvufi felsefi bakış açısından da oldukça önemlidir. Hakikat arayışı sinema ile felsefeyi ortaklaştırır. Felsefenin sorduğu sorulara sinema yeni sorular sorarak derinleştirir. Hakikate ulaşmak için yapılan arayış ve yolculuk sanatın ve sinemanın ortak noktasıdır. Tarkovski Sinemasının hakikat arayışı ile paralellikler üzerinden Semih Kaplanoğlu Sinemasının hakikat arayışını okumayı amaçlayan bu çalışma, *Buğday* filmi söz konusu kavramsal çerçeveden içerik çözümlemesi yapmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda Batı'da ve Doğu'da hakikat arayışının ortaklıkları kadar farklılıklarının da ortaya koyulması planlanmaktadır.

Araştırma makalesi

Research article

Geliş - Submitted: 30/11/2019

Kabul - Accepted: 25/12/2019

Atf – Reference: Özçınar, M. (2019). Semih Kaplanoğlu sinemasında hakikat arayışının *Buğday* filmi üzerinden okunması. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 3, 37-49.

Anahtar kelimeler: Gerçeklik, hakikat, sinema, Tarkovski sineması, Semih Kaplanoğlu sineması

Reading pursuit of truth in Semih Kaplanoğlu cinema through “*Grain*”

Abstract

Although reality and truth have been used in the same meaning, they have different meaning as philosophically. While reality has been defined as actual existences independent from the mind, truth has been defined as the reflection of the existences in the mind. It means that existence exists by disposing of their mystery and also means that human beings realize that. Pursuit of truth is essential not only in Cartesian Western Philosophy tradition but also the perspective of Sufi Philosophy. The pursuit of truth commonizes cinema with philosophy. Cinema deepens the questions which philosophy asks by proposing new questions. The pursuit and journey to reach the truth is the common point of art and cinema. This study, which aims to read the pursuit of truth in Semih Kaplanoğlu Cinema through the parallels of Tarkovski Cinema's pursuit of truth, aims to do content analysis to *Grain* (2017) from this conceptual framework. In this context, it is planned to reveal the differences of the pursuit of truth in the West and East as well as the commonalities.

Keywords: Reality, truth, cinema, Tarkovski cinema, Semih Kaplanoğlu cinema

Giriş

Gerçek ve hakikat arasındaki anlam farklılığı bizi varlıkbilim - ontolojinin alanına götürür. Günlük dilde aynı anlama sahipmiş gibi kullanılsa da felsefi bakış açısından farklı anlamlara sahiptir. Bu farklılık felsefi anlamda farklı disiplinlerin oluşmasına neden olmuştur. En genel anlamıyla gerçek; zihinden bağımsız nesnel varoluşu anlatırken, gerçeğin zihnimizdeki yansıması hakikati oluşturur. Gerçeklik ve hakikat arasındaki ince ayırım felsefi olarak materyalizm ve idealizmin arasındaki temel görüş farklılığının da temelini oluşturur.

* Doç. Dr., Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, E-posta: meralozcinar@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-0606-6305

Hakikatin görelî olması, insan algısına dayalı yapısı, hakikate ulaşmaya duyulan ihtiyaç ve buna olanak vermesi hakikat ile sanatın birlikte tartışılmasını da beraberinde getirir. Sanatın duyular aracılığıyla gerçek hayattan edinilen izlenimi farklı formlarla ifade edebilme becerisi genelde sanat felsefesinin, özelde ise sinema felsefesinin temel tartışma alanlarından birisi haline getirmiştir.

Oğuz Adanır (2015) *Sinemada Gerçeklik ve Düşsellik / Hakikat ve Yalan* başlıklı makalesinde; düş gücü ve yaratıcı sürecin akıldan yoksun olmayan, akılcı süreçle yakından ilişkili olduğu ve bu nedenle hakikatin bir parçası olduğu üzerinde durur. Sinemada ise kurmaca bir öyküde bütün süreçler akılsal bir süzgeçten geçirilerek oluşturulur. Sanatsal dışavurum akılcıdır ve gerçekliğin yansımasından oluşur.

Sinema gerçekliğin zihnimizdeki yansıması olarak tarif edilebilecek olan hakikate dair önemli bir tartışma alanı açar. Gerçekliğin bilgisine nasıl sahip olabiliriz? Gerçeklik nasıl anlatılabilir sorusu, felsefeden hareketle sinemada üretken bir çalışma alanı yaratır. Tarkovski'nin insanı ve varoluşu merkeze alan derin sorgulamalara dayanan sineması ve Tarkovski'den etkilenen sinema ve Türk Sineması açısından da Semih Kaplanoğlu hakikat tartışmalarına özgün katkı sunar.

Tarkovski'nin açtığı felsefi sorgulama izleğinden hareketle Kaplanoğlu Sineması, inancı da merkeze alarak farklı sorular ekler. *Buğday* filminde; hakikate İslami bir perspektiften yaklaşarak, İslami Sinemanın temellerini atar. Bu çalışma, hakikat sorununa felsefi bir perspektiften ele alarak, sinema-hakikat tartışmalarına Tarkovski Sineması ve Kaplanoğlu'nun *Buğday* filmi üzerinden çözümlenmeler getirmeyi ve alana yeni sorular eklemeyi hedeflemektedir.

1. Kavramsal çerçeve

İmge hakikatin suretidir.

Andrey Tarkovski

Gerçeklik ve hakikat çevrimiçi Türk Dil Kurumu sözlüğünde (t.y.) birbirine yakın anlamlarda kullanılsa da felsefe, bu kavramlar arasındaki anlam farklılıklarına odaklanır. Gerçek ile aynı anlamda kullanımları olsa da felsefe; gerçek ve hakikat arasındaki anlam farkını şu şekilde ortaya koyar. Gerçek ile hakikat aynı şeyler değildir. Uygun gerçek nesnel varoluşu, hakikat ise bu nesnel varoluşun zihnimizdeki öznel yansımasını dile getirir. Örneğin elimizde tuttuğumuz bir kalem gerçek, onun zihnimizdeki yansıması hakikattir. Hakikat, gerçeğin kendisi değil, yansımasıdır ve düşünce ile nesnesi arasındaki uygunluğu dile getirir. Hakikat, nesnel gerçekliğe uygunluğu gerektirdiği gibi nesnel gerçekliğin belli ilişkilerine de uygunluğu, başka bir deyişle mantıksal uygunluğu dile getirir.

Felsefe, gerçek ile hakikat arasındaki anlam ayırımına odaklanır. Ahmet Cevizci *Felsefe Sözlüğü* kitabında gerçek ile hakikat arasındaki anlamsal farklılığa işaret eder ve kavramsal farklılıklarına ve gönderme yaptıkları felsefi arka planın farklılığına değinir. Gerçek ve hakikat arasındaki ayrımı anlamak Batı felsefesi ve tasavvuf karşıtlığını ve bakış açısı farklılığını anlamaktan geçer. Gerçek (Osm. fiilî; İng. real; Fr. réel; Alm. real, wirklich); 1. İdeal, koşullu, potansiyel ya da olanaklı olana karşıt olarak, aktüel, somut, olgusal ve zihinden bağımsız bir varoluşa sahip olan; 2. kurgusal, yanıltıcı, gerçek olmayan, yapay, fantezi ya da imgesel olana karşıt olarak, algıdan ya da zihinden bağımsız bir biçimde var olan, 3. tözsel ya da nesnel bir varoluşa sahip olan, 4. geçmiş ya da gelecekte veya teorik bir yapımlar olarak değil de, şimdi aktüel olarak var olan için kullanılan nitelemedir (1999, s. 377). Ahmet Cevizci kavramın anlamı üzerine odaklanır ve “gerçek” i zihinden bağımsız nesnel varlıklar” olarak tanımlar ve gerçeğin çok anlamlılığının kavramın daha sık kullanılmasına neden olduğu saptamasını yapar.

Hakikat (İng. truth; Fr. vérite; Alm. wahrheit) ise en genel anlamı içinde dinî, bilimsel, ahlakî, vb. hakikatler bağlamında, bir bilgi alanı ya da disiplinin konu aldığı, varlık alanıyla ilgili temel doğrular bütünüdür. Özel olarak, zaman zaman gerçeklik, zaman zaman da doğruluk anlamında kullanılmakla birlikte, gerçekte bir şeyin kendi özü içinde örtüsünü açarak vukua gelmesi ve insanın bunun farkında olması durumudur. Aynı zamanda varlığın gizinden çıkararak olagelmesi ve insanın bunun bilincinde olması halidir. Hakikat daha özel olarak da, tasavvufta, dört makamdan üçüncüsüne karşılık gelir ve hakikat ehli adı altında, Tanrı'nın gerçek özünü bilenleri, gerçekten var olanın yalnızca Tanrı olduğuna inanarak, kendini Tanrı yoluna verenleri, Tanrı'nın sırrına erenleri gösterir (Cevizci, 1999, s. 395).

Cevizci, “gerçek”i zihinden bağımsız gerçek varlıklar olarak tanımlarken, “hakikat”i gerçek varlıkların zihindeki yansıması olarak tanımlar ve “hakikat”in gizli anlamının ancak tasavvuf ile birlikte anlaşılması gerektiğini söyler.

Orhan Hançerlioğlu ise *Felsefe Sözlüğü*’nde “gerçek”i bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan (1997, s. 214) şeklinde tanımlar. Gerçek, deyimini özellikle hakikat ve hakiki deyimlerinden titizlikle ayırmalıdır. Gerçek, somut ve nesnel olarak var bulunmaktadır. Hakikat ise, gerçeğin bilinçteki yansımasıdır. Hakikî deyim hakikat olanı ve hakikatle ilgili olanı dile getirir (1997, s. 215). Hançerlioğlu, “gerçek” ve “hakikat” arasındaki anlamsal farklılığa özellikle vurgu yapar ve gerçeği somut ve nesnel olan olarak “hakikat”i ise soyut ve zihindeki yansıma olarak tanımlar.

Ar. Hakikat kavramı, her ne kadar gerçek kavramıyla özdeşleştirmekteyse de, gerçek kavramının asıl anlamını karıştırmamak için felsefi kullanımda yeğlenmektedir. Gerçek, nesnel gerçekliği, hakikat ise bu nesnel gerçekliğin zihnimizdeki öznel yansımasını dile getirir. Örneğin, elimizde tuttuğumuz bir kalem gerçek, onun zihnimizdeki yansıması hakikattir. Her iki kavramın da gerçek deyimleriyle dile getirilmesi birçok karışıklıklara neden olur. Hakikat, gerçeğin kendisi değil, yansımasıdır ve düşünceyle nesnesi arasındaki uygunluğu dile getirir. Hakikat kavramı, felsefe alanında çok önemlidir ve özdekçilikle düşüncelik arasındaki kavgaın baş konusudur (Hançerlioğlu, 1997, s. 276).

Arapça kökenli olan “hakikat” sözcüğü; felsefe, din ve sanat gibi farklı alanlarda yoğun olarak tartışılan kavramlardan birisidir. Kavram İslam felsefesinde bir mantık terimi olarak kabul edilir. Bir mantık terimi olarak hakikat (el-hakikatü'l-akliyye) düşüncenin dış dünyadaki nesnelere uygunluğunu ifade eder. Nitekim aynı mantıkî anlayışla hak terimi de “bir önermede hükmün gerçeğe örtüşmesi” şeklinde tarif edilmiştir. Genellikle bir şey hakkında sorulan “nedir?” sorusunun cevabı o şeyin hakikatini ve dolayısıyla tanımını ifade eder. Kindî, her tanımlananın sureti hem unsuru hem de illeti mevcuttur” (İslâm Ansiklopedisi, 1997, s. 177).

İslam felsefesinde kavrama farklı anlamlar yüklenir. Avrupa felsefe geleneği içinde “hakikat” ontolojik ve epistemolojik olarak değerlendirilirken, İslam felsefesinde kavrama ontolojik bir yaklaşım söz konusudur. Hakikat somut bir varlık olarak görülmez ve varlığın özü olarak kabul edilir. İslam felsefe tarihinde hakikat daha ziyade ontolojik bir kavram olarak ele alınmıştır. Bu açıdan Farabî “şeyin hakikatini”ni “bir şeyin kendine özgü varlığı” diye tanımlar. Benzer bir yaklaşım, hakikat kavramı konusuna ilk defa metafiziğinde önemli bir yer veren İbn Sînâ’da görülür. Ona göre her şeyin bir hakikati vardır ve o şey (el-vücûdu'l- has) diye adlandırdığı ve “somut varlık” ile (el-vücûdu'l-isbatî) karıştırılmaması hususunda uyarıda bulunduğu şeydir. İbn Sînâ’nın diğer bir açıklamasına göre hakikat, her bir varlığın kendisi için gerekli olan ve ona belli bir gerçeklik değeri kazandıran özelliğidir. Hakikati olmayanın ne dış dünyada ne de zihinde herhangi bir gerçekliğinden söz edilebilir (İslâm Ansiklopedisi, 1997, s. 177).

İslam felsefesi düşünürleri, Allah’ın hakikat olduğuna inanırlar ve Allah’ın sübuti genel olan sıfatları ve selbi ne olmadığı üzerine odaklanan sıfatları olduğunu söylerler. Hakikat Allah’ın

selbi sıfatları arasında yer almaktadır. Bu nedenle hakikat nedir şeklinde bir tanımlama aslında fazlasıyla Batı felsefe geleneği içinden bir bakıştır.

Hakikat kavramının bugünkü kullanılışı din geleneği içinden beslenmektedir. Kavramın Batı felsefe geleneği içinde anlamsal farklılıkları üzerinde bir ayırmaya yapılmıştır. Ancak İslam felsefesi kavrama bu ayırmda çok daha öte anlamlar yüklemektedir. Tasavvuf’da “hakikat” şu şekilde tanımlanır:

Tasavvufta hakikat terimi “zahirin ardındaki örtülü ve gizli mâna, dini hayatın en yüksek seviyede yaşanarak ilahî sırlara âşina olunması” gibi anlamlar ifade eder. İlk sûfiler hakikat terimini daha çok“ ilahi gerçeklere ve sırlara âşina olmak, Hakk’ın tecellilerini temaşa etmek” anlamında kullanmışlardır. Sözle anlatılamayacağı görüşünden hareketle bazen bu terimi tarif etmeden kullanan sûfiler, daha ziyade alâmet ve vasıflarını belirterek hakikatin ne olduğu konusunda bir fikir vermeye çalışmışlardır (İslâm Ansiklopedisi, 1997, s. 178).

Hakikat mutasavvufu Allah’a ulaştırın dört makamdan biridir. Zahir olanın ardındaki gizli perde olarak tanımlanması nedeniyle, net tanımlamalar yapılmaktan kaçınılmış bunun yerine onun vasıfları ve ne olmadığı üzerinde bilgiler verilmesi daha doğru bulunmuştur.

Ma’rûf-i Kerhî, “Tasavvuf hakikatleri almak, halkın elinde olan şeylere göz dikmemektir. şeklindeki ilk tasavvuf tarifıyla dini sadece şekil ve merasimden ibaret görmemek gerektiğini, şekil ve merasim yönünün yanı sıra ondan daha önemli olan anlamına ve özüne değer vermek icap ettiğini anlatmak istemiştir”. Bu ise dini hükümlerin maksat ve hikmetine uygun biçimde yorumlanması, eksiksiz uygulanması anlamına gelir. Serrâc hakikati, “kalbin sürekli iman ettiği varlığın huzurunda bulunması (temaşa) “diye tarif ettikten sonra şunu terk ediyorum” dediğini anlatır. Şu halde Cüneyd’e göre hatırlanan, fakat anlatılamayan hakikat insanı mâsîvâdan uzaklaştırır”. Buna ilaveten “Seri-Es- Sakatî’ye ehl-i hakikatin (ehl-i bâtın, muhakkik, ehl-i tahkik [hakikate âşina olan ve onu yaşayan kimseler] diye sorulunca, “onlar hasta gibi yer, suya batan kişi gibi uyurlar” diyerek hakikati bilenleri tarif etme yerine onların halini tasvir etmiştir (İslâm Ansiklopedisi, 1997, s. 178).

Hakikat hatırlanan ancak anlatılamayan şey olarak yorumlanmakta, hakikatin anlatılamayıp vasıflarının betimlenmesi onun Allah olarak kabul edilmesine neden olmuştur. Hakikat ehli kişilerin sahip olduğu bir yaşam biçimidir.

2. Sinema ve hakikat

Sinemanın hakikat arayışı felsefenin fenomenoloji yaklaşımıyla paralellik gösterir. Fenomenolojinin temel tartışma alanı insanın kavrayabildikleri ve kavrayamadıkları üzerine odaklanır. Fenomenoloji, gördüğümüz her şeyi geçeklik olarak kabul eder ancak gördüğümüz şeyin hakikati bizi bilinemez olana götürür. Bilinemez alana yönelik olarak ortaya üç kavram çıkar; geçeklik, hakikat, metafizik.

Fenomenolojik yaklaşım nesnelerin gündelik hayatta sunduğu görünüm üzerine teori geliştirir. Bu bakış açısına göre nesneler bir görünüm sunarlar ve bu görünüm nesne tarafından tanımlanan ya da onun tarafından üretilen bir görünüm değildir. Fenomenolojik yaklaşım bu görünümün altındaki öze ulaşma çabasıdır. Husserl’in yaklaşımına göre fenomenoloji, özü sezgisel olarak kavramak, özü sezgisini elde etme becerisidir. Bu özü yakalamak, bu beceriye sahip olmak oldukça uzun ve meşakkatli bir süreçtir. Özün açıklığını, apaçık şekilde görmek için ise özsel bir algılamaya sahip olmak gerekir. Husserl’in söylemiyle bu yaşantı “refleksiyon”u dur. Refleksiyon’u ise şu şekilde tanımlar: “refleksiyon’da algıya uzun olarak kavranan şey, ilkece yalnız var olan ve algılayan bakışın içinde süren bir şey olarak değil, daha önce, bu bakış kendisine

çevrilmeden önce, var olan bir şey olarak belirir. Refleksiyon, bilincin durmadan akıp giden ‘intensiyonel bir yaşama’ olduğunu açığa çıkarmaktır” (Husserl, 1973, s. 142-147).

Geleneksel felsefe; hakikat ve özü objektif ve değişmez olarak kabul ederken, realiteyi, sübjektif ve değişken olarak kabul eder. Bu bakış açısı ile fenomenolojik yaklaşım arasında uyumsuzluk söz konusudur. Hakikat ve özü sabit ve değişmez olarak kabul edip, fenomeni bir görünüş olarak betimlemek, öz bilgisine ulaşılmaz olmayı gerektirir. Özün kapalı değişmez ve gizli yapısı fenomenolojik yaklaşımın olanaksızlığını da beraberinde getirir.

Öz’ün bilgisine nasıl ulaşabiliriz, öz bilgisini nerede aramalıyız? Felsefi bir yaklaşımla bu sorunun cevabını şu şekilde cevaplayabiliriz. Öz’ü nerede arayacağımızı söyleyemeyiz ama nerede aramayacağımızı söyleyebiliriz. Husserl, Öz’ü realitenin sınırları içerisinde değil, sınırları dışında arar. Çünkü “öz, realitenin yeni fenomenin sınırları içinde gizli kalır, görünmez” (İpşiroğlu, 1939, s. 156).

Bir varlığın şimdi ve burada olan özelliklerinden sıyrılarak o varlığın özüne ulaşmamızı mümkün kılan “akt”tır. Husserl ideasyon aktı ile varlığın özünü bizzat yaşadığımızı, bir diğer deyişle sadece somut olanı yaşadığımızı ve ideal aktında bizi bu somut alana ulaştırdığı vurgusunu yapar. Bir öz bilimi olan fenomenoloji, salt öz ve fenomen kavramının ne olduğu üzerine araştırma yapar, ona nasıl ulaşabiliriz bunun yolu ve yöntemi nedir? Sorularını cevaplar. Husserl fenomenolojik yaklaşımla “fenomenolojik redaksiyon” yöntemini önerir.

Bergson (1986) ise 1800’lü yıllarda modernist rasyonalitenin kabul edildiği bir süreçte, materyalist rasyonalitenin karşısına “sezgi” kavramını koyar. Bergson “sezgi”yi, irrasyonel olana tekabül edecek şekilde kullanır ancak referansını rasyonaliteden alır. Bergson’un bilgiye ulaşmak için ortaya koyduğu “sezgi” kavramı bizi, metafiziğe götürmesi dolayısıyla inançla ilişkilendirilse de, sezgi kavramı inançla ilişkili değildir. Bergson çalışmalarında bizzat tanrı inancının saçmalığı üzerinde durur.

Bir başka bakış açısı da, Gazali’nin “kalp gözü” kavramıdır: “Bilmiş ol ki insan kalbinde kemale sahip olan bir göz vardır; buna kimi zaman akıl, kimi zaman ruh, bazen de nefs-i insani denir” (Gazali, 2010, s. 73). Gazali kalp gözünün duyu verilerine oranla, üstünlüğünü kabul eder. Gazali insanın bilgiye ulaşma sürecinde kalbi önemli bir referans olarak görür. “Kalp, Rabbani ve ruhani bir latife ve inceliklerdir. (...) O latife, insanoğlunun hakikatidir. İdrak eden bilen ve kavrayan odur” (Gazali, 1990, s. 9). İnsan ancak kalp yoluyla bilgiye sahip olabilir. Kişinin bilgiye sahip olabilmesi içinde öncelikle kesin kalbinin bilgisine sahip olması gerekir. Eğer kalbimizin bilgisine sahip isek, bütün bilgiye sahip olabiliriz “(...) kalp, ilimlerin hakikatleri karşısında, tıpkı renkli suretler (biçimler) karşısında bir ayna gibidir. Nasıl ki her renkli cismin bir sureti ve bu suretin de, karşısındaki aynada meydana gelmiş bir benzeri varsa, aynı şekilde, her bilinen şeyin de bir hakikati vardır. Bu hakikat, bilinen o şeyin suretidir. İşte bu suret kalp aynasında tab olunur (parlar), orada vuzuha (aydınlığa, açıklığa) kavuşur” (Gazali, 1971, s. 109-110). “Bil ki, ilmin mahalli kalptir. Kalpten gayem; bütün azaları idare eden latifedir. İtaati yapılan ve bütün azalar tarafından hizmetine koşulan ancak bu kalptir” (Gazali, 1990, s. 27). Gazali’nin felsefi yaklaşımında kalbin özel bir önemi vardır. Onun dışında bütün azaları ona hizmet eder. Kalbin ilk becerisi gözle görmek iken ikincisi ise sezgiyle görmektir.

Husserl’in fenomenolojik yaklaşımı, Heidegger’in nesnelere görüntüsü üzerine kurduğu yaklaşım biçimi, Bergson’un metafizik bakış açısından geliştirdiği “sezgi” kavramı ve Gazali’nin “kalp gözü” kavramları birbirlerinden oldukça farklı referanslardan beslenmekte ve ayrı anlam dünyalarına işaret etmektedir. Ancak burada özün hakikatin bilgisine ulaşma çabası ortaktır.

Hakikate ulaşma çabası, aklın ulaştığına şüphe etme, bilgiye ulaşma çabası ve yöntemleri, sinema ile felsefenin ortak sorunudur. Nesnelere görünümünün arkasındaki öz arayışı, akla

şüphesiz yaklaşan, sorularla, görünümün ötesinde ürettiği görüntü ile cevap bulmaya çalışan Andrey Tarkovski Sineması felsefenin sorularına yeni sorular ekleyerek derinleştirir.

2.1. Tarkovski sinemasının hakikat arayışı

Andrey Tarkovski, insanın ruhsal bir varlık olduğuna inanır ve onu anlamak için imgeler yaratarak hakikate ulaşmayı amaçlar. Tarkovski sineması görünür olanı anlatırken, ürettiği imgelerle hakikat yolculuğuna çıkar. Görünen ve görünenin anlamlandırılması üzerine kurulu olan Tarkovski Sineması düşünce üreten bir sinemadır. Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiirsel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği, kendine özgü bir yazgısı vardır. Sinema hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur (Tarkovski, 2000, s. 95).

Tarkovski, sanatı hakikate ulaşmanın özel bir yolu olarak görür. Sanatsal kavrayışın hakikatin benzersiz bir görünümünü sunar. Hakikate, öznel deneyim yoluyla ulaşabileceğini düşünür ve bu nedenle, hakikate ulaşmada sanatı ayrıcalıklı görür. Bir anlamda insan, hayatın özünün ve kendisinin, olanaklarının, amaçlarının bilincine her seferinde yeniden varır. Tabii ki var olan bilgi birikiminden de yararlanır. Yine de ahlaksal-töresel bilinçlenme süreci, her bir insanın her seferinde kendisi için yeni baştan edinmek zorunda olduğu tayin edici bir deneyimdir ve öyle de kalacaktır. İnsanoğlu bıkmadan usanmadan, kendisi ile dünya arasında bir ilişki kurar; bu dünyayı sahiplenmek, sezgisel olarak algıladığı idealiyle bu dünya arasında bir uyum sağlamak için yanıp tutuşur. Bu isteğin yerine getirilemez olması, insanların hoşnutsuzluğunun ve kendi benliğindeki eksikliğin yarattığı acının bitip tükenmeyen bir kaynağını oluşturur. Demek ki sanat ve bilim, dünyaya sahip olma biçimleri; insanın 'mutlak gerçek'e giden yol üzerindeki bilgi edinme biçimleridir (Tarkovski, 2000, s. 41).

Bu nedenle bir zaman sanatı olarak gördüğü sinemayı evrensel mutlak hakikate ulaşmak için özel bir yöntem olarak görür. Arayışı içeren bu yolculukta; *Yol Silindiri* (1962), *İvan'ın Çocukluğu* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *Ayna* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1986), *Kurban* (1986) filmlerini çeker.

Tarkovski çektiği yedi (7) film ile mutlak-öz, hakikat arayışı ve ben kimim? sorularına cevap arar. Ancak burada aradığı cevaplar çoğu zaman yolculuğun kendisi olur. Bir başka deyişle sorunun cevabı arayış-yolun kendisidir.

Bir insan, yaşadığı zaman süresince kendini gerçek peşinde koşma yeteneği olan ahlaksal bir varlık olarak kavrama olanağına sahiptir. Zaman, insana verilmiş hem tatlı hem acı bir armağandır. Yaşam, varolmak için kendine koyduğu hedeflere uygun bir ruh geliştirmesi için insana tanınmış bir süreden başka bir şey değildir ve insan bu gelişimi gerçekleştirmek zorundadır. Yaşamımızın sıkıştırdığı o acımasız derecede dar çerçeveye, bizim kendimize ve diğer insanlara olan sorumluluğumuzu açıkça gözler önüne serer. İnsanın vicdanı da zamana bağlıdır ve yalnız onunla var olur. (Tarkovski, 2000, s. 65)

Sanatın manevi boyutuna inanan Tarkovski, filmin kimseye benzemeyen kendine özgü görüntü yapısı olduğu üzerinde durur. Bu daha sonra en gizli düşlerin paylaşıldığı seyircilerin gerçekliğiyle birleşir ve bütünsel bir anlam dünyası kurulur. Sanatçı olayları, kendi tarzıyla anlatmayı başarır ve bir düşünce üretir. Bu nedenle Tarkovski'ye (2000) göre yönetmen dar anlamıyla bir filozoftur.

İnsanlar neden sinemaya gider? Onları, karanlık bir salonda oturup bir perdeye yansıtılmış gölgelerin oyununu iki saat boyunca seyretmeye iten nedir? Orada günlük dertlerini unutmayı, eğlenmeyi mi umarlar? Yoksa özel bir uyuşturucu türü mü arıyorlar? Dünyanın her yerinde, diğer bütün görsel sanatı olduğu gibi sinemayı ve televizyonu da kendi amaçları için sömüren eğlence tröstlerinin ve tekellerinin var olduğu bilinen bir olgudur. Gene de bu noktadan hareket etmektense insanların bu dünyayı sahiplenmeye ihtiyacıyla yakından ilgisi olan sinemanın temel yapısından hareket etmek çok daha doğru

olur. Genelde insan, yitirilmiş kaçırılmış ya da henüz erişilememiş zaman yüzünden sinemaya gider. Yaşam deneyimleri arayışı içinde oraya gider, çünkü sinema, başka hiçbir sanat türünün başaramayacağı kadar insanın olgusal deneyimini genişletir, hatta yalnız zenginleştirmekle de kalmaz, adeta gözle görülür bir şekilde uzatır da. Sinemanın esas gücü budur. (Tarkovski, 2000, s. 73)

Fikir derinliğini ve manevi olanı sinemaya taşıma amacı güden Tarkovski, hayalleri, rüyaları, umutları sinema aktarır. *Stalker* da ana karakter umutsuzdur, inançları sarsılır. Ancak hiçbir zaman yılgınlığa düşmez, hayallerini yitirmiş insanlara hizmet etmesi gerekliliğini hatırlar ve yeniden mücadele eder. Ana kahramanı güçlü kılında budur. *Ayna* filminde ise; ana kahraman varoluş sıkıntıları yaşar. *Solaris* de uzayda kaybolmuş insanları anlatır. İnsanlar yeni bir bilgi edinmek zorunda kalırlar, insanlar kendilerine dışarıdan dayatılan bu bilgiyi alma çabası içine girerler. Huzursuzluk ve mahrumiyet, acı ve hayal kırıklığı filmin tartıştığı temel konulardır. Son gerçeğe ulaşmak imkânsızdır. *Solaris* de insan davranışlarının ahlak yasalarıyla çelişkiye düşmesi ve vicdan eziyeti tartışılır. *Solaris* bilim-kurgu özellikleri taşıyan film olsa da Tarkovski'nin bütün filmlerinden gördüğümüz tematik süreklilik devam eder.

Tarkovski filmlerinde belirli bir olay örgüsü takip edilse de filmlerin merkezinde insan ve insanın dünyayla kurduğu ahlaki ilişki yer alır. *Mühürlenmiş Zaman* kitabında *Stalker*'ın konusu üzerine yazar ve en genel anlamda film insanın değeri sorununu taşır. Saygınlığını kaybeden insanın çektiği acı anlatılır. Tarkovski için, sanatçının ahlaki sorumluluğu, insanı merkeze almasını gerektirir.

Her birimizin içinde olan ve özgün insanlık ve ebedilik üzerinde düşünmeyi teşvik etmeyi görevim sayıyorum. Ne yazık ki bu sonsuzluk ve öz, insanın kendi yazgısını kendi elinde tutmasına karşın sık sık görmezden geliniyor. Birtakım aldatici idealler peşinde koşulması yeğleniyor. Ancak gene de geride insanın varlığını inşa ettiği ufak bir kırıntı kalıyor: sevme yeteneği. İşte bu kırıntı insan ruhunda, hayatını belirleyecek bir işgal edebilir, varlığına anlam katabilir. (Tarkovski, 2000, s. 220)

Tarkovski, sanata mutlak hakikate giden yolda bilgi edinme aracı olarak görürken, manevi hayatı canlandırma görevi olduğunu da vurgular. İnsan, özü itibarıyla manevî bir varlıktır ve hayatının anlamı bu maneviyatı geliştirmesinde yatar (Gianvito, 2009, s. 119).

Sinema ahlaki olarak insanın mükemmelliğe ulaşması için zihinsel bir çabadır. Yaşadığı yüzyılın insanın manevi yanına zarar verdiği inanan Tarkovski, insanın eylediği eylemler ile, yazgısı arasındaki zedelenmiş ilişkiye odaklanır. Bu trajik parçalanmışlık, insanın kendine olan güvensizliğinin de kaynağıdır.

İnsanlar arasında ilişki öyle bir şekil almıştır ki, sonuçta hiç kimse kendisinden bir şey beklememekte, herkes kendisini etik çabalardan soyutlayarak kendisiyle ilgili talepleri diğer insanların, bir anlamda tüm insanlığın sırtına yıkmaktadır. Uyumlu olmak, kendini feda etmek, geleceğin inşasına katılmak; bunlar hep başkalarından beslenen hasletlerdir. Kişinin kendisi bu sürece hiçbir şekilde katılmamakta, dünyada olup bitenlerden kişi olarak kendisini sorumlu tutmamaktadır. Bu sorumluluktan kaçmak, kendi bireyci çıkarlarını genelin yüce görevlerine feda etmemek için de binlerce neden öne sürmektedir. Hiç kimsede dönüp şöyle bir kendine bakacak, kendi hayatına, kendi ruhuna karşı olan sorumluluğunu ele alacak ne bir istek ne bir cesaret vardır (Tarkovski, 2000, s. 236).

3. Semih Kaplanoğlu sinemasında hakikat arayışı

Semih Kaplanoğlu ilk filmi *Herkes Kendi Evinde* (2001) ile sinemaya başlar. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu olan Kaplanoğlu Yeni Türk Sineması içinde film yapan okullu yönetmenlerden birisidir. Kaplanoğlu, ilk filmiyle birlikte sinemasının merkezine insanı yerleştirir. Amerika'ya gitmek isteyen Selim, Rusya'dan gelen Selim'in amcası Nuhu ve Olga'nın yolları kesişir. Film, "insanın evi neresidir?" sorusu ekseninde aidiyet, kimlik ve ev

kavramlarını sorgular. İnsanın bir eve sahip olması gerektiği ve duyduğu özlem çerçevesinde ev, gurbet, sıla kavramları sorgulanır. Kaplanoğlu Sineması sonraki yıllarda çok değişse de bu ilk filmiyle beraber, arayışın teması merkeze yerleşir.

İkinci filmi *Meleğin Düşüşü* (2005); temizlik görevlisi Zeynep'in babasının her gece eve sarhoş gelmesi ve huzursuzluk çıkarmasını anlatır. Zeynep bu hayattan rahatsızdır ancak kaderine boyun eğer. Selçuk ölen eşinin ardından bunalıma girer. İntihara yeltenir ancak başarılı olamaz. Selçuk eşinin kıyafetlerini bir tanıdık vasıtasıyla Melek'e verir. Bu kıyafetler Melek için oldukça farklıdır. Alışık olmadığı bu kadınsı tarz ilgisini çeker. Bir gün bunlardan birisini giyer ve yüksek sesle müzik dinlemeye başlar. Bu esnada eve gelen babasıyla aralarında bir münakaşa yaşarlar. Zeynep babasını öldürür. Babanın ölümü Zeynep'e özgürlüğü getirir.

Meleğin Düşüşü filminde metaforik bir anlatım kullanılır. Cennetten kovulan melekler ve meleğin düşüşü gibi kutsal hikâyelere göndermeler vardır. Ancak bu göndermelerin üstü kapalıdır. Selçuk eşinin ölümünden kendini sorumlu tutarken, Zeynep için babasını ölümü özgürlüğü vaat eder. Suç ve cezanın sorgulandığı filmde, çok katmanlı bir anlatım yapısı vardır. Yönetmen ilk filmi *Herkes Kendi Evinde* filminde, insanı anlatımın odağına yerleştirmesiyle kendi sinematografik anlatısının ipuçlarını verse de *Meleğin Düşüşü* filmi, ilk karakteristik filmidir. Kutsal kitaptan ve hikâyelerden beslenmesi, sorgulamayı merkeze alması ve ahlak ilişkisinin sorunsallaştırmasıyla *Meleğin Düşüşü* Kaplanoğlu Sinematografisinde önemli bir yer kaplar. Sonraki filmleri bu temeller üzerinde yükselir.

Kaplanoğlu Sinemasını tüm dünyaya duyuran Yusuf üçlemesinin ilk filmi olan *Yumurta* (2007), uluslararası ve ulusal çapta ödüller alır. Film, ananesinin ölümüyle birlikte uzun yıllar sonra kendi kasabasına dönen Yusuf'un hikâyesini anlatır. Bu yolculuk eve doğru yapılmaktadır. Annenin ölümü onu taşraya, köklerinin olduğu kendi evine getirir. Yusuf ilk önce cenaze defin işlemlerini yaptıktan sonra İstanbul'a dönme niyetindedir ancak bu isteğini gerçekleştirmez. Annesiyle beş yıldır birlikte yaşayan Ayla ile tanışır. Birlikte Annenin adağını gerçekleştirmek üzere bir başka yolculuğa daha çıkarlar. Bu görevi de yaptıktan sonra Ayla'yı eve bırakır İstanbul'a doğru yola çıkar. Yusuf kasabanın çıkışında eski bir çay bahçesinin önünde arabayı çeker, başını direksiyona dayar ve uyuya kalır. Rüyasında bir kangal köpeği görür ve gidemez eve tekrar geri döner.

İstanbul'da sahaf dükkânı olan Yusuf annenin ölümüyle birlikte eve geri döner. Hep İstanbul'a dönme çabası ise bir şekilde sonuçsuz kalır. Kaplanoğlu, *Herkes Kendi Evinde* filmiyle başlayan "ev", "insanın evi neresidir" temasına geri dönerken aynı zamanda *Meleğin Düşüşü* ile başlayan dinsel referanslar ise *Yumurta*'da çoğalır.

Yusuf'un Tire'ye girişinde ezan sesi duyulur. Hafsa Hatun Camii'nin avlusunda bayıldığı yerde sela okunur. Annesinin adağını yerine getirir ve adı Yusuf'tur. Filmde dini motifler yoğun kullanılır. Kahramanın ismi, Yusuf peygamberden gelir. Yusuf suresi yüz on bir ayettir; birinci, ikinci ve üçüncü ayetler Medine'de, diğerleri Mekke'de inmiştir. Surenin başından sonuna kadar Yusuf peygamberden bahsedildiği için bu adı almıştır (Özçınar, 2018, s. 231).

Filmde, Yusuf rüyasında bir kuyu görür. Düştüğü kuyudan ip yardımıyla çıkmaya çalışır ancak çıkamaz. Seslenir ancak sesini kimse duymaz. Bu hikaye Yusuf Peygamber'in kuyudan çıkma hikayesine gönderme yapar. Kuran'daki Yusuf Suresi, Yusuf'un rüyasıyla görünür hale gelir. Tasavvufta rüyanın yeri çok önemlidir. Rüya aynı zamanda Kaplanoğlu Sinemasıyla Tarkovski ve Sokurov Sineması arasında organik bağ kurar.

"Yumurta"da, görünenin görünmeyenin "hieroğlifi" olması, yani tasavvufi anlamda nesnede hakikatın görünmesini imâ eden öyle bölümler var ki, bir bilgenin dediği gibi "bir nesneyi anlatmak istiyorsanız, o olmalısınız" sözüne çok uygun düşen derüni bir bakış söz konusu. Çiçeklerin her birinin ölen bir

akrabayı simgelemesi de bu anlamda önemli bir metafor olarak dikkat çekiyor. Konuşmaya değil, “hâl”e öncelik veren bu filmin çok daha önemli bir özelliği var kanımca. (Gülşen, 2008)

Kangal Köpeği ile geçirdiği gecenin sonunda ağlayan Yusuf ağladıkça rahatlar, anlar ve anladıkça içkinleşir. İçkinlikten sonra ise kuyudan çıkmanın bir yolunu bulur. Kuranda anlatılan surede Yusuf Peygamberin kuyudan çıkması gibi Yusuf’da kendi içsel yolculuğu sonucunda kuyudan çıkmayı başarır.

Dingin kamerası, tasavvufun hal dilini ortaya koymaya çok yatkın sessiz ve doğal karakterleri, mitsel ve dinsel olana açık olan yapısı, tinsel olanı hedeflemesi, nesnenin taklidine değil de; adeta vizörün arkasında bir derviş bakışıyla nesnenin hakikatine sirayet etmek isteği, hikayeyi değil, hali önemsemesi, Tarkovski’deki kadar olmasa da rüyaları da insanın hakikate açılan kapısı olarak görmesiyle tasavvufi bir dilin bu ülkedeki ilk emarelerini veren Semih Kaplanoğlu, sinema tarihinin en kusursuz tinsel filmi olan *Stalker* ile bazı yönleri açısından karşılaştırılabilecek kadar önemli bir film, yumurta. (Gülşen, 2008)

Arayış ve yolculuk temaları *Yumurta* ile başlar ve üçlemenin diğer filmleriyle devam eder. Yolculuk bir değişim metaforu olarak karşımıza çıkar. Yusuf’un annenin ölümüyle başlayan zorunlu yolculuğu içsel bir yolculuğa dönüşür ve bu yolculuk bir değişimi beraberinde getirir. Bu yolculuk, mite, kutsal olana doğru açılım sağlayan alegorik bir yapıdır.

2008 yapımı olan *Süt*, üçlemenin ikinci filmidir. Yusuf’un çocukluğa doğru yaptığı yolculukta, ara durakta yaşananlar anlatılır. Üniversite sınavlarını kazanamayan Yusuf annesiyle birlikte süt satar ve edebiyat dergilerine şiirler yazar. Yusuf’un gelecek kaygısı, yetişkinliğe geçiş ile beraber yaşadığı sıkıntılar anlatılır.

Süt filmi rüyalar üzerine kuruludur. Özellikle askerliğe kabul edilmemesinden sonra geçen sahneler neredeyse bütünüyle rüyadır. Tasavvuf anlayışına göre, insan rüya ile mutlak hakikatin bilgisine ulaşabilir. “Rüya mutlak hakikate giden yolda varılması gereken aşamaları zenginleştirir ve derinleştirir. Böylece zaman mekan algısında, rasyonel algının dışına çıkılarak soyutlama olanaklı hale gelir” (Özçınar, 2018, s. 242).

Kaplanoğlu *Meleğin Düşüşü* filmiyle birlikte girdiği Tasavvuf yolunda, İbn-i Arabi, İbn-i Rüşd’e kadar geniş bir düşünce yelpazesinden etkilenir. Kişisel sinema dilinde de bundan etkilenir. Entelektüel sinema felsefesi ve yerel kültürün sentezinden beslenen bir sinema dili üretme çabası içine girer. Hikâyenin kendisinden çok onu nasıl anlatacağına odaklanır. Film içinde kurduğu mizansenleri, basitleştirip, yalınlaştırır ve dünyevi gözden farklı bir şekilde algılayıp, algılatmaya çalışır. Filmin final sahnesi bunun güzel bir örneğidir. Yusuf’un başındaki madenci kaskından gelen ışık kameraya yönelip bütün ekranı süt beyazına boyar. Bu bize Yusuf’un orada kaldığını, anneden kopmadığını gösterirken, kadrajın tekrar görüntüye dönmesi Yusuf’un süttten kesildiğini gösterir.

Denemeler yaparken, Yusuf’un alnındaki ışığın bütün ekranı kaplamasını denetimde bunun bir şekilde oturduğumuz salondaki projeksiyonun ışığının tekrar bize döndüğü dürtüsüne de kapıldım ve bir insanın kendi eylemini döndürüp bize çevirmesinin aslında çok yoğun bir şekilde bizi bir yere ışınlamakta olduğunu, bir yere doğru yönlendirdiğini ve bembeyaz kesildiğini, süt duygusunu verdiğini gördüm ve bu beni çok etkiledi. (Özçınar, 2008)

Bal (2010), Yusuf’un çocukluğunu anlatır. Yusuf ilkokula gitmektedir ve okuma yazma öğrenmeye çalışır. Babası Yakup, Balkovan arıcılığı ile uğraşan ve işinden dolayı ormandaki yüksek ağaçlara çıkmak zorunda olan bir adamdır. Yusuf ormanda babasına gördüğü rüyayı anlatır. Bir gün babası iş için uzaklara gitmek zorunda kalır ve bir daha geri dönmez. Annesiyle birlikte babayı arasalar bile bulamazlar.

Üçlemenin diğer filmlerinde olduğu gibi, *Bal* filminde de dini motifler belirgindir. Babanın isminin Yakup çocuğunun isminin Yusuf olması Yakup Peygamber ve Yusuf ilişkisine analogi kurar.

Hz. Yakup ve Hz. Yusuf arasında bir ayrılık vardır. Yakup peygamber oğlunun hep yaşadığına inanır. Filmde bu hikâye ile benzerlikler vardır. Gerçek hayata uygun ancak dinsel hikayelerin özülle de bezenmiş bir anlatım yapısı vardır. Bu aslında tıpkı Tarkovski Sinemasında da gördüğümüz maneviyata duyulan ihtiyacıdır.

Maneviyatın olmadığı bir sanatın, ben biraz eksik kaldığımı düşünüyorum. Manevi bir dil üretmeye çalışıyorum bu sinemanın içerisinde. Sinemanın aslında kendi olduğu ortamda, işte karanlık ortam, perde, bende bir vecd duygusu, bir ilahi duygu yaratıyor. Sinemanın ilahi bir sanat özelliği taşıdığını da düşünüyorum ve ben kendimi o damar üzerinde yürütüyorum. Bunu sadece din ile değil, mitoloji ile heterodoksi ile de bağlantılandırıyorum, yani sadece bir tek tanrılı din algısıyla değil, daha geniş inanç algısıyla. Bunun için Zen Budizmine de bakıyorum ve bu alanda besliyorum kendimi. (Üstünel'den aktaran Özçınar, 2018, s. 253)

4. Nefes mi buğday mı bir inanç yolculuğu olarak *Buğday* filmi

Sinopsis: Yakın bir gelecekte yaşanan iklim değişikliği nedeniyle yaşam yok oluşa doğru gitmektedir. Sınırların değiştiği ve yeniden kurulduğu şehirlere göçmenler kabul edilmez ve manyetik alanlar içinde tutulur. Dünyanın iklimsel ve insani olarak yok oluşa gittiği bu dünyada tohumların genetiğiyle oynanmış bu da insanları yok oluşa sürüklemektedir. Buğday gibi yaşamın en önemli sürdürücüsü olan gıda bile tükenmektedir.

Kendini insanlığın geleceği için çözüm arayışına giren Erol Erin ile doktora tezinde genetik üzerine çalışmış olan Cemil'in yolları ölü topraklarda kesişir. Yeni tohumları yeşertmek için çıktıkları bu yolculukta Cemil bildiklerini sorgular ve hayatı değişir.

2017 yılı yapımı olan distopik özellikler taşıyan *Buğday* filmi, Kaplanoğlu sinematografisinin en ilgi çekici filmlerinden birisidir. Önceki filmlerindeki arayış bu filmde belirginlik kazanmıştır. *Buğday*, Kuran'da geçen Musa ve Hızır Peygamberin yolcuğu kıssasında anlatılan hikâye eksenini kullanır. Bu kıssada, Musa peygamberin yaptığı yolculuk sırasında Hızır Peygamber ile karşılaşmaları anlatılır. Musa Peygamber yolculuğa devam emek istese de Hızır Peygamber bu yolculuğa dayanmayacağını söyler ve onu vazgeçirmeye çalışır. Musa'nın bu yolcuğa çıkma ısrarı üzerine kendisine tabi olmasını ve soru sormamasını ister. Musa Peygamber söz verir ancak Hızır Peygamberin bir gemiyi batırması ardından bir çocuğu öldürmesinden sonra, kötü bir şey yaptığını söyler ve Hızır Peygamberi uyarır. Hızır Peygamber Musa'ya döner ve senin bu yolculuğa dayanamayacağını söyledim der. Hikâyenin sonunda Musa Hızır'a yaptığı her şeyin tek tek açıklar ve bunun Allah'ın bir isteği olduğunu söyler.

Filmde; Cemil ve Erol Erin'in yolculuğu da bu kıssadaki hikâyeye çok benzer. Cemil yolculuk için ısrar eden Erol'a bu yolculuğa dayanamayacağını söyler. Erol'un bu yolculuk için ısrarcı olduğunu gören Cemil soru sormamasını ve dediklerini yapmasını ister. Yolculuk sırasında Erol ve Cemil arasında geçen konuşma filmin düşünsel evrenini oluşturur. Bu yolculuk bize, Tarkovski'nin *Stalker* filminde "bölge" ye doğru yolculuk yapan İzsürücü, bilim adamı ve Yazar'ın yolculuğunu ve sorgulamalarını anlatır. Ölü bölge ve *Stalker*'in bölgesi arasında tam bir benzerlik vardır. *Stalker* insanlığın yok oluşu karşısında bir arayışı simgeler. *Buğday* ise, yok oluşa giden bir dünyada buğdayı yeniden yeşerterek insanlığı kurtarma çabasını anlatır.

Cemil'in insan ve doğa ilişkisi, insan egosunun insanı nasıl yıkıma götürdüğü ile ilgili anlatıları Erol'u etkiler. Filmin ilk yarısında görmüş olduğumuz Erol'un itirazı ikna olmasıyla birlikte kaybolur. Bu filmin izlenirliğini oldukça düşürür. Bu andan sonra filmde neredeyse hiçbir çatışma kalmaz. Çatışma unsurunun ortadan kaldırılması, hikâyenin devamının takibini zorlaştırır. Burada kuşkusuz bu filmde dramatik yapının esas olduğu bir anlatım beklenmemektedir. Ancak düşünsel düzeyde de çatışmanın kalkması anlatımı tekdüze bir hale getirmektedir.

Erol'un başta bilime inanmasına rağmen, zamanla Cemil'in gösterdiği hakikate inanmaya başlaması, yönetmenin ütopyasını da ortaya koyar. Burada insanlığın geleceği açısından oluşan olumsuzlukta bilimin de katkısı vardır. Gelecek bilim ile değil inanç ile kurtulabilir. Burada yönetmen, Erol ile birlikte seyircinin de ikna olmasını bekler. Asıl sorun Erol gibi düşünenlerin inanca teslim olması ve hakikati görmesidir.

İnsan eylemini sorgulayan *Buğday* filmi, insan eylemlerinin sonucu yok olmaya yüz tutmuş bir dünya tanımlaması yapar ve kurtuluşu ölümden görür. Cemil'in "hepimiz bir rüyadayız, ölünce uyanacağız" sözleri de buna işaret eder.

Film birbiri için geçmiş iki temel eksenenden oluşur. Tüketim toplumunun insanı felaketin eşliğine getirmesi, kapitalizmin ve teknolojinin insanı sürükleyebileceği noktayı temsil eden arada kalmış karakteri Erol Erin ve ailesini kaybetmiş ölü topraklarda yolculuk eden bir derviş olan Cemil karakterinin yolculuk hikâyesi filmin birinci eksenidir. Bu yolculuk Erol'un Cemil'den fazlasıyla etkilenmesi bir başka deyişle onun yoluna girmesi ile sonuçlanır. Filmin ikinci eksenini ise hem hayatın en temel maddesi olan hem de dünyevi olanı simgeleyen buğdayın hikâyesidir. Yunus Emre ve Hacı Bektaş arasında geçen Buğday mı, Nefes (himmet) mi? Sorusuna Erol Erin'in cevabı buğday olur. Yunus Emre Hacı Bektaş Veli'nin dergâhına gider ve orada Buğday mı istersin Nefes (himmet) mi sorusuna Yunus Buğday cevabını verir. Ancak Yunus daha sonra bu isteğinden pişman olur. Bu hikâye Yunus'un dervişlik yolunda doğruyu bulmasıyla sonuçlanır. Erol'da her seferinde Buğday ister ancak Cemil'in dünyasına dâhil olduktan sonra bu isteğinden vazgeçer. Onun asıl olanın Nefes (ruhi) olan olduğunu anlaması zaman alacaktır. Zamanla dünyevi olandan vazgeçer ve arınarak tanrıyı bulma yoluna girer. Kaplanoğlu burada seyirciye asıl olanın maddeler dünyası değil, ebedi olan -ruhani olan olduğunu bir kez daha vurgular.

Ebedi olana ulaşmak için ego ve bilimi bırakıp, kalple ulaşmak gerekir. Burada hakikati bilmek için Gazali'nin vurguladığı "kalp gözü"yle bakmaya ihtiyaç vardır. Bilim, teknoloji vb. araçlar Batılı aklın iflasıyla sonuçlanır. Filmde Batılı toplumların bilim ve teknolojiyle birlikte geldikleri tüketim kültürü açık bir şekilde eleştirilir. Bu dünyaya olan distopik bakış açısının temeli de burada yatmaktadır. Dünyanın bugün yok olmaya yüz tutmuş halinde de onların büyük bir payı vardır. Manevi olanın kaybolması, ahlakla kurulan problemlili ilişki felaketi getirir. Kaplanoğlu'nun filmde yarattığı distopik dünyada tüketim toplumu eleştirisinin yanında aynı zamanda Suriye iç savaşından sonra yaşanan mülteci akını sonrasında Batılı toplumların yaklaşım biçimleri de eleştirilir. Şehirlerin dışında manyetik alanlarda bekletilen göçmenler, mülteci krizi sonucunda göçmenlerin Almanya'ya ulaşmasını engelleyen, elektrikli tellerle çevrilen sınırlara yönelik bir eleştiri de söz konusudur. Yönetmen bu göndermesiyle hümanizm alt temelinde bazı göndermeler yapar. Her ne kadar insanlığa genel bir eleştiri yapsa da Batılı toplumların ağırlıklı sorumluluğunu daha çok vurgular.

Filmin ilk yarısındaki maddi olan ile ruhani olan arasındaki tartışma ikinci yarısında, bir çözüm önerisine dönüşür. Bu kötüye gidişten kurtulmanın yolu İslami inancın ve gerekliliklerinin tüm yaşama yerleştirilmesidir. Bu anlamda film, teşhis-tedavi-tebliğ olmak üzere üç bölümden oluşur. Filmin sonunda yönetmen çözümü net bir şekilde işaret eder.

Siyah beyaz çekilen filmin sinematografik yapısı olağanüstüdür. Distopik bir dünyayı Türk Sineması için oldukça yeni ve yaratıcı olabilecek bir sinematografik üslupla anlatır. Filmin ana eksene; insanı, insanın yok oluşunu, ahlakı ve maneviyatı yerleştirmesi aklımıza Tarkovski'nin *Stalker* filmi getirir. Filmin sinematografik yapısı *Stalker*'dan oldukça yoğun esinlenmeler taşır. *Stalker*'ın bölgesi ile Kaplanoğlu'nun "ölü topraklar bölge" si neredeyse aynıdır. Yönetmen, Tarkovski'ye olan hayranlığını kendisiyle yapılan hemen her söyleşide açıkça ortaya koyar zaten. Enver Gülşen *Hakikat Sineması* başlıklı metninde Semih Kaplanoğlu ile ilgili değerlendirmeye yer verir ve tasavvuf ile kurduğu organik ilişkiyi önemserken, Tarkovski sinemasıyla olan akrabalığına

da işaret eder. Tarkovski'nin inancı önemsemesi ve manevi olanın ve insanın peşinde dünyayı sorgulama çabası Kaplanoğlu filmlerinde ancak özellikle *Buğday* filminde oldukça belirgindir. *Buğday* Tarkovski'nin *Stalker* filmine açık göndermeleri olan *Nostalghia*'a ise selam gönderen bir film olması ile dikkat çekicidir.

Sonuç

Film, Yunus'un hikâyesindeki “hakikat mi dünya mı” sorusuna, dünyayı simgeleyen buğdayın hikayesiyle cevap arar. Buğdayın, dünyada her şey yok olsa bile yaşamı devam ettirecek bir içeriğe sahip olması, kutsal kitapta buğdayın sıfatları üzerine çok şey yazılmış olması nedeniyle seçilmiştir. Yönetmen için buğday dünyevi olanı simgeler ve dünyevi olan üzerinden manevi olanın yok olmasının dünyevi olana vermiş olduğu zarar tartışılır.

Buğday filmi, tüketim toplumunu, Batılı toplumların bilim ve teknolojinin boyunduruğu altına girmiş olmasını, egonun varlığıyla insani olanı yok etmelerini, mülteci krizini, inancın ve manevi olanın yok olmasını ve bu nedenle dünyanın yok oluşa sürüklenmesini anlatır.

Kaplanoğlu, hakikati, Allah-ü Teala'nın izlerini aramak olarak görür. Gülçin Şenel ile Akademia dergisinde yaptığı söyleşide sanatı şu şekilde tanımlar: “sanat, insanın yüzünde, eşya da, yaratılmışların hepsinde. Onun izlerini görmek, şahid olmak ve o şahidliği kendi çapında paylaşmak. Yani sanatın önemli meselesinin sahidlik olduğunu düşünüyorum”. Sanatın İslam düşüncesinden hareketle tefekkürle yapılması gerektiği üzerinde durur. Sanatın bu yoldaki arayışı, insanın arayışı ile birleştiği noktada ise başarılı olacağı düşüncesindedir.

Bu bağlamda, önceki filmlerinde dinsel göndermeleri olan hikâyeler anlatmış olsa da *Buğday* yönetmenin yaratmak istediği, Kuran'ı kaynak alan ve Kuran'dan tefsir yapan ilim insanlarını referans veren bir İslami Sinema örneğidir.

Film, felsefenin yaptığı gibi hakikati çevrelemeye çalışır. Hakikat arayışı felsefi olarak Batılı Kartezyen gelenekte Heidegger, Husserl Fenemonoloji, Bergson'un Sezgiselliği ile ortaklaşmaktadır. Epistemolojik olarak hakikate ulaşma çabası, bunu nasıl elde edebileceğimiz sorusu ortaktır ancak buna verilen cevaplar iki farklı felsefi bakış açısının düşünsel tezahürüdür. Semih Kaplanoğlu hakikate Gazali'nin “kalp gözü” kavramıyla bakar.

Felsefi olarak farklı olana estetik ve düşünsel olarak nasıl ortaklık kurulabilir? Tarkovski'nin insanı merkeze alan ve manevi olanın kaybolmasıyla birlikte insanın rotasını kaybetmesini eleştiren filmlerinde yol, arayış, düşünsel sorgulama vardır. Bu arayış ve sorgulama, manevi olana dair vurgu Semih Kaplanoğlu'nu Tarkovski'ye yaklaştırır. Tarkovski inançlı olmayı, ahlakı sanatın vazgeçilmez bir özü olarak görür. Ancak Tarkovski filmlerinde cevaplar vermekten kaçınılır. En yüce amaç çoğu zaman soru sorabilmek ve seyirciye de bu soruyu sordurmak noktasında durur. Kaplanoğlu Sineması ise sorulara belirli bir inanış biçimini işaret vererek cevaplar üretir. Bu nedenle, bu iki sinema birbirinden oldukça farklıdır. Kaplanoğlu cevabı fazla işaret ederek, düşünsel sorular soran bir sinemadan uzaklaşmakta ikna etme çabasına giren bir sinemaya doğru yaklaşmaktadır. Bu da filmi, evrensel sorularla yola çıkan ancak belirli amaçla biten bir noktaya götürür ki bu da felsefenin sınırları dışında, düşünsel ve inançsal ikna içine giren bir alana dâhil eder.

Kaynakça

- Adanır, O. (2015). Sinemada gerçeklik ve düşsellik / hakikat ve yalan. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 14, 171-173.
- Bergson, H. (1986). *Yaratıcı tekâmül* (Ş. Tunç, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

- Hançerlioğlu, O. (1997). *Felsefe ansiklopedisi kavramlar ve akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1997). *İslâm ansiklopedisi* (Cilt 15). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Husserl, E. (1973). *Cartesian meditations: An Introduction to phenomenology* (C. Cairns, Çev.). The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
- Gazali. (1971). *Mukaddes merdivenler* (Mearicül'Kuds) (Y. Arıkan, Çev.). İstanbul: Eskin Matbaası.
- Gazali. (1990). *İhyau'ulumi'd-din* (M.A. Müftüoğlu, Çev.). İstanbul: Tuğra Neşriyat.
- Gazali. (2010). *Yol, bilgi ve varlık* (A.C. Köksal, Çev.). İstanbul: Sufi Kitap Yayıncılık.
- Gianvito, J. (2009). *Şiirsel sinema* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gülşen, E. (2011). *Sinemanın hakikati*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.
- Gülşen, E. (2008, Haziran 14). Türk Sineması'nda tasavvufî bir dil kurma imkânı ve “Yumurta” filmi. Erişim adresi (29 Kasım 2019): <https://www.yenisafak.com/sinema/turk-sinemasinda-tasavvuf%C3%AE-bir-dil-kurma-imb%C3%A2ni-ve-yumurta-filmi-123041>
- İpşiroğlu, M.Ş. (1939). Fenomenoloji. *Felsefe Semineri Dergisi*, 1, 153-164.
- Tarkovski, A. (2000). *Mühürlenmiş zaman* (F. Ant, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Hakikat*. Erişim adresi (29 Kasım 2019): <https://sozluk.gov.tr/>
- Özçınar, M. (2018). *Türk sinemasının felsefi arka planı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Şenel, G. (2019, 29 Kasım). Semih Kaplanoğlu ile hayat, sinema ve “Buğday” üzerine. Erişim adresi (29 Kasım 2019): <https://akademyadergisi.com/semih-kaplanoglu-ile-hayat-sinema-ve-bugday-uzerine/>