

SEMİH KAPLANOĞLU'NUN *BUĞDAY* (*GRAIN*, 2017) FİLMİNDEKİ DİNİ KAVRAMLARIN/ANLAMLARIN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Semiotic Analysis of Religious Concepts/Meanings in Semih Kaplanoğlu's Film
Buğday (*Grain*, 2017)

Abdurrahim YALÇIN

Dr. Öğr. Üyesi, Yozgat Bozok Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,
Radyo Televizyon Anabilim Dalı, Yozgat, Türkiye.

Asst. Prof., Yozgat Bozok University Faculty of Communication, Department of Radio, Television, and Cinema,
Division of Radio and Television, Yozgat, Türkiye.

abdurrahim.yalcin@yobu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6812-0453

Makale Türü / Article Types: Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Received: 07 Mart / March 2025

Kabul Tarihi / Accepted: 14 Mayıs / May 2025

Yayın Tarihi / Published: 30 Haziran / June 2025

Yayın Sezonu / Pub Date Season: Haziran / June 2025

Cilt / Volume: 27 **Sayfa/Pages:** 273-300

Atıf / Citation: Yalçın, Abdurrahim. "Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (*Grain*, 2017) Filmindeki Dini Kavramların/Anlamaların Göstergebilimsel Analizi [Semiotic Analysis of Religious Concepts/Meanings in Semih Kaplanoğlu's Film *Buğday* (*Grain*, 2017)]". Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi [BOZİFDER]-Bozok University Journal of Faculty of Theology [BOZİFDER] 27 (Haziran / June 2025): 273-300

<https://doi.org/10.51553/bozifder.1653094>

Etik Beyan/ Ethical Statement: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. / It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited (**Abdurrahim YALÇIN**).

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.



Öz

Sinema, kendine özgü bir anlatı dili ve çok katmanlı bir iletişim biçimi sunan eşsiz bir sanat dalıdır. Bu dil, görsel ve işitsel göstergeler aracılığıyla izleyicilere duygu, düşünce ve mesaj iletmek için kullanılmaktadır. Ferdinand de Saussure'ün dilbilimsel teorilerinden esinlenen göstergebilim de sinemayı anlamlandırmak için önemli bir yöntem sağlamaktadır. Göstergebilimsel analiz ise bir filmin yüzeydeki anlamlarının (düz anlam) ötesine geçerek kültürel ve simgesel bağlamlarını (yan anlam) açığa çıkarmada araştırmacılara yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (Grain, 2017) filmi, modern dünyanın ekolojik ve varoluşsal krizlerini, dini/tasavvufi bir anlatı çerçevesinde ele alan bir yapıt olarak dikkat çekmektedir. Film, geleceğin belirsiz bir zamanında insanlığın doğadan kopuşunu ve bu kopuşun getirdiği felaketleri betimlemektedir. Ancak bu betimleme, yalnızca çevresel bir eleştiriden ibaret değil aynı zamanda dini/manevi bir arayışın ve kurtuluş umudunun hikâyesini de içermektedir. Filmde kullanılan siyah-beyaz estetik, görsel anlatının bir parçası olarak dini bir atmosfer yaratırken, doğa ve insan arasındaki karşıtlığı da vurgulamaktadır. Filmde göstergebilimsel düzlemde, siyah-beyaz kontrastı, modern yaşam içinde insanlığın ruhsal olarak içine düştüğü karanlığı ve aydınlanmaya duyduğu ihtiyacı simgelerken, buğday taneleri ise düz anlamda bir tarımsal ürün, yan anlamda insanın manevi kurtuluşunu ve tevhidini temsil etmektedir. Bu bağlamda metodolojik olarak çalışmada kullanılan göstergebilimsel analiz/çözümleme yöntemi, *Buğday* (Grain, 2017) filminde kullanılan temalar, karakterler ve mekânlar arasındaki çok katmanlı sembolik anlamlara da ışık tutmaktadır. Filmde terk edilmiş doğa, manyetik kalkan ve ölü topraklar gibi mekânlar, insanlığın Yaratıcıdan dolayısıyla özünden uzaklaşmasını temsil ederken, manevi kurtuluş için bir dönüşüm sürecini sorgulamayı da işaret etmektedir. Bu bağlamda dini/tasavvufi sembollerle zenginleştirilmiş bir sinema dili aracılığıyla modern insanın hem ekolojik hem de manevi krizine dair tefekkür imkânı sunan filmin çok katmanlı anlatı yapısı ile izleyiciye sunduğu anlamların göstergebilimsel analiz aracılığıyla daha iyi anlaşılacağı düşünülmektedir. Çalışma kapsamında incelenen Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* isimli filminde insanlığın ekolojik ve manevi bir çöküş yaşadığı günümüz dünyasında, dini ve tasavvufi temaları öne çıkararak izleyicinin kendi yaşamı içinde nasıl bir yaşamsal amaca sahip olduğu hususunda derin bir sorgulama yapması gerekliliğine duyulan ihtiyacın altı çizilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, İslam, *Buğday* (Grain, 2017), Semih Kaplanoğlu, Türk Sineması, Göstergebilim.

Abstract

Cinema is a unique art form that offers a unique narrative language and a multi-layered form of communication. This language is used to convey emotions, thoughts and messages to the audience through visual and auditory signs. Semiotics, inspired by Ferdinand de Saussure's linguistic theories, provides an important method for making sense of cinema. Semiotic analysis helps researchers to go beyond the surface meanings (literal meaning) of a film to reveal its cultural and symbolic contexts (connotations). In this context, Semih Kaplanoğlu's *Buğday* (Grain, 2017) stands out as a work that deals with the ecological and existential crises of the modern world within the framework of a religious/mystical narrative. The film depicts humanity's detachment from nature in an uncertain time of the future and the disasters brought about by this detachment. However, this depiction is not only an environmental criticism but also a story of a religious/spiritual quest and hope for salvation. The black-and-white aesthetic used in the film creates a religious atmosphere as part of the visual narrative, while emphasizing the

opposition between nature and man. On a semiotic level, the black-and-white contrast symbolizes the spiritual darkness that humanity has fallen into in modern life and the need for enlightenment, while the wheat grains represent an agricultural product in a literal sense, and the spiritual salvation and unity of human beings in a secondary sense. Methodologically, the semiotic analysis/decoding method used in this study sheds light on the multi-layered symbolic meanings between the themes, characters and locations used in the film *Buğday* (Grain, 2017). In the film, places such as abandoned nature, magnetic shield and dead lands represent humanity's estrangement from the Creator and thus from its essence, while also pointing to the questioning of a transformation process for spiritual salvation. In this context, the main purpose of the study is to better understand the meanings offered to the audience by the multi-layered narrative structure of the film, which offers the possibility of contemplation on both the ecological and spiritual crisis of modern man through a cinematic language enriched with religious/Sufi symbols, through semiotic analysis. Within the scope of the study, it is concluded that Semih Kaplanoğlu's film *Buğday* shares the idea that in today's world, where humanity is experiencing an ecological and spiritual collapse, the most basic need of the audience is to make a deep questioning about what kind of vital purpose they have in their own lives by emphasizing religious and mystical themes.

Keywords: Sufism, Islam, *Buğday* (Grain, 2017), Semih Kaplanoğlu, Turkish Cinema, Semiotics.

Giriş

Sinema görüntülerin ışıqla bir perdeye yansıtılması temelinde inşa edilmiş, görsel ve işitsel unsurların bir araya geldiği benzersiz bir sanat dalıdır. Görüntü, ses ve yazının bir arada kullanılmasıyla sinema, kendine has bir dil geliştirmiştir. Bu dilin gücü, yalnızca bir anlatım aracı olmasında değil, aynı zamanda seyircinin bilinçaltına hitap eden çok katmanlı anlamlar üretmesinde de yatmaktadır. Göstergebilim, bu anlamların nasıl oluştuğunu ve aktarıldığını inceleyen önemli bir araştırma yöntemidir. Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure'ün temellerini attığı göstergebilim, göstergelerin işleyişini, yapılarını ve iletişimdeki rollerini ele almaktadır. Sinemada göstergebilimsel analiz ise 1960'lı yıllarla birlikte özellikle Christian Metz, Roland Barthes ve Umberto Eco gibi düşünürlerin çalışmalarıyla kuramsal bir çerçeve kazanmıştır.

Sinemada görülen her bir görüntü sadece düz anlamıyla değil, aynı zamanda derinlemesine bir yan anlam katmanıyla seyirciye sunulmaktadır. Bu bağlamda, filmin anlamını oluşturan unsurların bir bütün olarak ele alınması sinemanın sunduğu iletişim gücünü anlamak için hayati önem taşımaktadır. Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (Grain, 2017) filmi, göstergebilimsel analiz için zengin zemin sunan bir yapıt olarak dikkat



çekmekte ve bu özelliğiyle film, yalnızca yüzeyde anlatılan bir hikâyeyi değil, semboller, imgeler ve temalar üzerinden seyirciye derin anlamlar iletmeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla yönetmenin seyircinin bilinçaltında anlam yaratmaya yönelik bu çabası sinemanın metinsel bir analiz çerçevesinde ele alınabileceğini kanıtlar niteliktedir.

Göstergebilimsel yöntem, filmleri yalnızca birer görsel anlatı olarak değil aynı zamanda kültürel ve toplumsal anlam dizgeleri olarak ele almaktadır. Bu bağlamda filmler tıpkı yazılı metinler gibi okunabilir ve analiz edilebilir. Erkman, kültürel fenomenlerin tamamını birer gösterge dizgesi olarak ele almanın göstergebilimin temel yaklaşımı olduğunu belirtmektedir.¹ Bu doğrultuda, Kaplanoglu'nun *Buğday* filmi de bir metin olarak değerlendirilmiş ve çok katmanlı anlatı yapısıyla anlam üreten göstergeleri bu çalışma kapsamında incelenmiştir. Bu çalışmada filmdeki göstergeler çözümlenmeye çalışılmış, göstergelerin düz anlamları ve yan anlamları arasındaki bağlar derinlikli bir biçimde incelenmeye çalışılmıştır.

Filmde önemli bir gösterge olarak kullanılan *Buğday* imgesi bir yandan insanlığın doğayla ilişkisini, modern çağın varoluşsal krizlerini ve manevi arayışlarını anlatırken, diğer taraftan da göstergebilimsel bir okuma için çok katmanlı anlatı yapısını izleyiciye sunmaktadır. Filmde kullanılan siyah-beyaz estetik, seyircinin dikkatini gerçek ve metafizik arasında bir geçişe çekmekte, doğa, insan ve ilahi olan arasındaki ilişkiye ışık tutmaktadır. Bu semboller yalnızca bir anlatı unsuru değil aynı zamanda seyircinin bilinçaltında yeni anlamlar yaratmak için kullanılan güçlü bir araç olarak da dikkat çekmektedir. Örneğin, filmde sıkça yer alan buğday taneleri, düz anlamda bir tarımsal ürün olarak görünse de yan anlam düzeyinde insanlığın özüne dönüşünü (tevhidi), bereketi ve ilahi kurtuluşu temsil etmektedir.

Göstergebilimsel analizde anlamın oluşum süreci yalnızca yönetmenin yaratıcı gücüne bağlı değildir, burada izleyicinin kültürel birikimi ve toplumsal kodlarla bu anlamları çözümlemesi gerekmektedir. Bu bağlamda Umberto Eco'nun tanımıyla göstergebilim, tüm toplumsal uzlaşımlara dayanarak insanların birbirleriyle kurdukları iletişim süreç-

¹ Fatma Erkman, *Göstergebilime Giriş* (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987), 87.

lerini incelemektedir. Sinema göstergebilimi de filmin ilettiği mesajların ve sembollerin ötesinde bu mesajların nasıl üretildiği ve algılandığını anlamak için önemli bir araçtır.² Özden ise bu yaklaşımın metin içinde var olan anlamların izleyici tarafından yeniden inşa edilmesine olanak tanıdığını vurgulamaktadır.³

Sonuç olarak bu çalışma, Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (Grain, 2017) filmini göstergebilimsel bir yöntemle analiz ederek, filmin anlamsal ve kültürel katmanlarını ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Yönetmenin sembollerle oluşturduğu anlatı dili, filmin yalnızca bir sanat eseri olarak değil aynı zamanda derin bir iletişim aracı olarak değerlendirilmesine imkân tanımaktadır. Göstergebilimsel analiz, bu anlam katmanlarının çözümlenmesini sağlayarak sinemanın çok yönlü anlatı gücünü ve insan üzerindeki etkisini daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Yapılan literatür taraması sonucu film adına yapılan çalışmaların bu denli derinlikli bir analiz yapmadığı ya da filmdeki okumaları eksik/yanlış yaptığı görüldüğünden çalışmanın özellikle bu analiz ve yorumların eksiklerini tamamlayarak sinema çalışmaları alanına katkı sunması beklenmektedir.

1. Göstergebilim: Kuramsal Çerçeve ve Uygulama Alanları

Göstergebilim (semiotics), anlam üretim süreçlerini, göstergelerin işleyiş biçimlerini ve bu süreçlerin toplumsal hayattaki etkilerini inceleyen disiplinler arası bir bilim dalıdır. Temel olarak gösterge, bir anlamı ya da olguyu temsil eden herhangi bir şey olarak tanımlanabilir. Göstergeler, dilbilimden mimariye, edebiyattan sinemaya kadar insan iletişimini oluşturan her türlü anlam sisteminde karşımıza çıkmaktadır. Göstergebilimin odak noktası ise bu göstergelerin nasıl anlam ürettiğini ve toplumsal, kültürel bağlamlarda nasıl işlev gördüğünü ortaya koymaktır.

Göstergebilim, modern akademik bir disiplin olarak 20. yüzyılın başlarında, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce'in eşzamanlı olarak geliştirdikleri yaklaşımlar üzerine inşa edilmiştir. Her iki bilim insanı da göstergelerin doğasını ve

² Erkman, *Göstergebilime Giriş*, 22.

³ Zafer Özden, *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (Ankara: İmge Kitabevi, 2014), 138-139.



işlevlerini incelemiş ancak farklı perspektifler sunmuştur. Bu anlamda Ferdinand de Saussure, dilbilimi göstergeler sistemi olarak tanımlayarak bu sistemin toplumsal bağlamlardaki işlevlerine dikkat çekmektedir. Saussure'ün geliştirdiği ikili modelde ise gösterge iki temel bileşenden oluşmaktadır: **gösteren** (signifiant) ve **gösterilen** (signifié). Gösteren, fiziksel ya da duyuşsal bir varlığa işaret ederken, gösterilen zihinsel bir kavramdır. Örneğin, “ağaç” kelimesi bir ses imgesi olarak gösterendir, zihnimizde oluşturduğu kavram ise gösterilendir. Saussure'e göre bu ilişki, tamamen toplumsal uzlaşımlara dayanır ve keyfidir.⁴ Charles Sanders Peirce ise göstergeleri daha geniş çerçevede ele almakta, göstergebilimi “her türlü anlamın üretilmesini sağlayan mantıksal bir sistem” olarak tanımlamaktadır. Peirce'ün geliştirdiği üçlü modelde göstergeler, **ikon**, **indeks** (belirti) ve **simge** (sembol) olarak sınıflandırılmaktadır. İkonlar, nesneleri doğrudan temsil eden görsel veya işitsel göstergelerdir; belirtiler, neden-sonuç ilişkisiyle işlev kazanır; semboller ise tamamen kültürel uzlaşımlara dayanmaktadır.⁵ Örneğin, fotoğraf bir ikon, duman bir belirti, yazılı dil ise bir sembol olarak işlev görmektedir.

Göstergebilimin kuramsal gelişimi, Saussure ve Peirce'in teorik yaklaşımlarının 20. yüzyılın ortalarından itibaren Roland Barthes ve Umberto Eco gibi akademisyenlerin katkıları sonrası olmuştur. Barthes, göstergelerin toplumsal ve kültürel bağlamlardaki işlevlerini analiz etmiş ve anlamın iki düzeyde oluştuğunu savunmuştur. Bunlar **düz anlam** (denotation) ve **yan anlamdır** (connotation). Düz anlam, göstergenin yüzeysel ve doğrudan anlamını ifade ederken, yan anlam kültürel ve ideolojik bağlama işaret etmektedir.⁶ Örneğin, bir güvercin düz anlamda bir kuş türünü temsil ederken, yan anlamda barışın sembolüdür. Umberto Eco ise, göstergebilimi daha geniş bir bağlama yerleştirerek sanat eserlerinin ve metinlerin farklı yorumlama olasılıklarını vurgulamaktadır. Eco'ya göre, bir metin ya da görsel yapı, yalnızca yazarın ya da yaratıcının niyetini değil, aynı zamanda alıcının kültürel birikimini ve yorumsal katkısını da içermektedir. Bu nedenle bir sanat yapıtı sınırsız yorumlama olasılıklarına açıktır ve bu

⁴ John N. Deely, *Basics of Semiotics* (Tartu: Univ. Press, 2005), 112.

⁵ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si* (İstanbul: Say Yayınları, 2009), 31-32.

⁶ Roland Barthes, *Göstergebilim İlkeleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 87-92.

yorumlar, yapının özgünlüğünü ve çok katmanlı yapısını değiştirmektedir.⁷ Göstergebilimin temel kavramlarına baktığımızda bu yöntem aracılığıyla yapılan çözümlemelerde anlamın nasıl üretildiğini anlamak için üç temel unsur ele aldığı görülmektedir: **gösterge**, **gösteren** ve **gösterilen**. Bu unsurların bir araya gelerek oluşturduğu anlamlar, düz anlam ve yan anlam katmanlarında çözümlenebilir. Dolayısıyla göstergebilimsel analiz yöntemi bir metni ya da görsel yapıyı oluşturan kodları, alt kodları ve kültürel bağlamları inceleyerek anlamın inşasını ortaya çıkarmaktadır. Charles Morris'in göstergebilimsel sınıflandırması ise, anlam üretim sürecini üç ana başlıkta incelemektedir:

1. **Sözdizim (Syntax):** Göstergelerin kendi aralarındaki ilişkileri inceler.
2. **Anlambilim (Semantics):** Gösterge ile onun temsil ettiği şey arasındaki ilişkiyi ele alır.
3. **Edimbilim (Pragmatics):** Göstergelerin kullanıcılar arasındaki etkileşimlerdeki rolünü inceler.⁸ Bu sınıflandırma, özellikle sinema ve diğer görsel sanatlarda anlam üretimini incelemek için araştırmacılara etkili bir yöntem sunmaktadır. Bu bağlamda sinemada göstergebilim, sinemayı anlamlandırmak ve analiz etmek için güçlü bir yöntemdir. Bu bağlamda sinema, görsel ve işitsel göstergelerden oluşan bir dil olarak düşünülebilir. Bu yüzden Christian Metz, sinemayı dilbilimsel temellere dayandırarak filmlerin bir anlatı metni gibi çözümlenebileceğini belirtmektedir. Ancak Metz'e göre sinema, sözlü dillerden farklı olarak anlamı doğrudan görsel imgelerle ifade etmektedir.⁹ Bir filmde kullanılan renkler, ışık, kamera açıları, mekânlar ve karakterler, sinematik göstergeler olarak işlev görmekte ve bu göstergeler, toplumsal ve kültürel kodlar aracılığıyla anlam kazanmaktadır. Örneğin, bir sahnede kırmızı rengin kullanımı, tehlike ya da tutkuyu temsil edebilir ancak bu anlam izleyicinin kültürel birikimiyle şekillenmektedir.

Göstergebilim, sinemanın bir dil olarak nasıl işlediğini anlamak için bir araç olmanın ötesine geçerek filmlerin kültürel, toplumsal ve ideo-

⁷ Muteber Burunsuz, *Semiyolojik Açıdan Soyut Resimde İmge* (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007), 55.

⁸ Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, 34.

⁹ Seçil Büker, *Sinemada Anlam Yaratma* (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012), 40.



lojik bağlamlarını analiz etmek için çerçeve sunmaktadır. Filmlerdeki göstergeler, yalnızca anlatının kendisini değil aynı zamanda filmin izleyiciyle nasıl bir etkileşim kurduğunu da ortaya koyabilmektedir. Bu açıdan göstergebilim, sinema sanatında anlamın nasıl inşa edildiğini, bu anlamın izleyici tarafından nasıl yorumlandığını ve filmlerin toplumsal bağlamdaki yerini anlamak için güçlü bir disiplinler arası araç olarak öne çıkmaktadır. Sinema ve göstergebilim arasındaki bu ilişki sanat eserlerinin daha derin bir anlayışla ele alınmasını ve çözümlenmesine katkı sunmaktadır. Göstergebilimsel yaklaşım, filmleri bir metin olarak ele almakta ve bu metinlerin çözümlenebilir yapılar sunduğunu savunmaktadır. Bu durum özellikle Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (*Grain*, 2017) gibi dini ve metafizik anlamlarla zenginleştirilmiş filmlerin incelenmesinde önem kazanmaktadır. Bu bağlamda *Buğday* filmi, dini referanslar, tasavvufi göndermeler ve kültürel kodlarla yoğun bir anlatı imkânı sunmaktadır. Anlamın farklı katmanlarının anlaşılmasında çalışma kapsamında Roland Barthes'in **düz anlam** (denotation) ve **yan anlam** (connotation) kavramları ile göstergebilimsel analiz bu tür filmlerin derin yapısını ve sunduğu çok katmanlı anlam dünyasını keşfetmek için bu çalışmada yöntem olarak tercih edilmiştir. Buradan hareketle çalışmaya Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* filminin göstergebilimsel analizi ile devam edilecektir.

2. *Buğday* (*Grain*, 2017) Filmindeki Dini Kavramların/ Anlamların Göstergebilimsel Analizi

Yönetmenliğini Semih Kaplanoğlu'nun üstlendiği *Buğday* (2017) filmi, modern dünyaya yabancılaşan bilim insanı Erol Erin'in (Jean-Marc Barr), toprak genetiği uzmanı Cemil (Ermin Bravo) ile karşılaşmasının ardından başlayan içsel dönüşüm sürecini merkeze almaktadır. Yakın gelecekte geçen anlatıda, küresel ölçekte yaşanan ani iklim değişiklikleri sonucu dünyayı etkisi altına alan büyük bir kıtlık konusu işlenmektedir. Filmde, manyetik kalkanlarla korunan şehirlerde yalnızca seçkin ve varlıklı kesimin yaşayabildiği, buna karşın dışarıda "Ölü Topraklar" olarak adlandırılan kurak bölgelerde, göçmen halkın açlık, hastalık ve zorlu yaşam koşullarıyla mücadele ettiği distopik bir evren kurgulanmıştır. Bu bağ-

lamda, kent yaşamının konforunu geride bırakan Cemil ile Erol'un Ölü Topraklar'daki karşılaşması, filmin anlatı eksenini oluşturan temel olay örgüsünü biçimlendirmektedir. Kaplanoğlu'nun *Buğday* (Grain, 2017) filmi siyah-beyaz çekilmiş, bilimkurgu unsurlarını göstergebilimsel bir anlatıyla birleştiren bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda filmin siyah-beyaz estetiğiyle, sadece görsel bir tercih olarak değil aynı zamanda insanlığın ve dünyanın içinde bulunduğu karanlık (doyumsuz/tatmin olunmayan) atmosferi betimleyen bir araç olarak kullanıldığı da söylenebilir. Bu renksizlik hem dünyanın hem de bireylerin içinde bulunduğu ruhsal ve çevresel durumu sembolize etmektedir.

Filmin açılış sahnesi, dikey ve yatay çerçevelerle kaplı bir alanı göstermektedir. Tel örgülerin ardında çocuklar oynarken beyaz önlüklü bir kadın doktor dikkat çekmektedir. Bu kadın, çocuklar arasında dolaşır ve onları gözlemler. Ardından Resim 1'de de görüldüğü üzere bir çocuğu seçerek alandan dışarı çıkardığı görülmektedir. Sonraki çekimde doktor ve çocuk uzun bir koridorda yürümektedir. Yönetmen bu çekimde koridorun mekân tasarımını vurgulayan simetrik bir çerçeve tercih etmektedir. Aslında bu tercih göstergebilimsel açıdan yan anlamsal olarak modern insanın sahip olduğu eksiksiz yaşam kalitesine, mükemmeliyetçi benlik duygusuna atıf olarak da değerlendirilebilir. Sonraki çekimde kadın ve çocuk özel bir odaya gelir. Kamera ise odanın dışında kalarak izleyiciye mekânın genel yapısı hakkında bilgi vermektedir. Daha sonra detay çekimlere geçilir ve iç mekânda dijital bir platform ile onu kullanan doktorun eylemleri gösterilmektedir. Bu sahnede de düzen ve sistem, kullanılan görsel göstergelerle vurgulanmaktadır. Doktorların beyaz önlükleri ve saç düzenleri, sistematik bir düzeni sembolize etmektedir. Çocuk oyuncu Fida, sandalyede oturup beklerken sandalyeyi sağa sola çevirerek tiz bir ses çıkarmaktadır. Bu küçük hareket, onun sistem içindeki aykırılığını ve kurgulanan dünyadaki kurallara uyumsuzluğunu sembolize etmektedir. Bu sırada kadın doktor bir yandan önünde bulunan dijital platformda çocuk üzerinde çeşitli taramalar yapmakta ve bu deney ve tarama sonrası ekranda "kabul edilmedi" yazısı belirlemektedir. Bu sonuç, taraması yapılan bu çocuğun yaşanabilir şehre kabul edilmediğini ve onun

adına deneyin yani kurtarılmış bölgede yaşamının tamamlandığını göstermektedir. Ardından çocuklar, demir parmaklıklarla çevrili bir geçitten dış bölgeye çıkarılır. Bu sırada Resim 2’de de görülen tellerin üzerinde, ellerinde gelişmiş modern silahlarla nöbet tutan askerler yer almaktadır. Sahnenin çerçevesi, silahlı karakterler ile insanların konumlandırılması arasında dengeli bir ilişki kurarak toplumsal düzenin göstergesine atıfta bulunmaktadır. Bu alt metin, kurtarılmış bölgede bulunan azınlık bir yönetimin yani egemen güçlerin insanların yaşam sınırlarını baskıcı bir biçimde kontrol altında tuttuğunu izleyiciye aktarmaktadır.



Resim 1.¹⁰



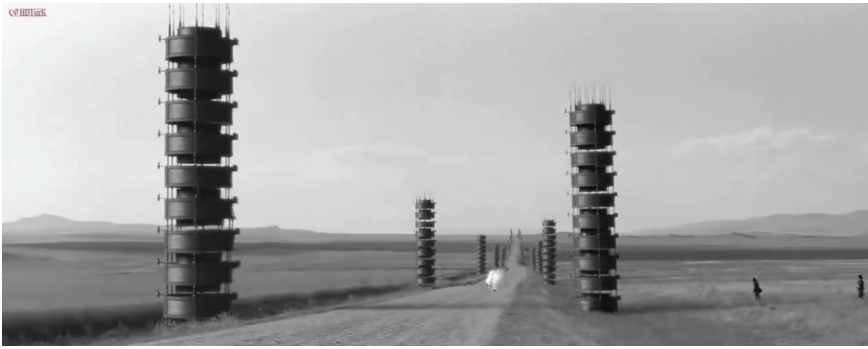
Resim 2.¹¹

Diğer çekimde Resim 2’de de görüldüğü üzere dışarıda çocuklarını

¹⁰ Semih Kaplanoğlu, *Buğday (Grain)*, (Film, 2017), 00.01.23.

¹¹ Kaplanoğlu, *Buğday (Grain)*, 00.04.51.

bekleyen bir kalabalık görülmektedir. Burada çocuklarını alan bireyler, sistemin dışladığı alana tekrar dönerler. Kamera, geniş bir kadrarla mekânın genel yapısını ve bu sistemin işleyişini izleyiciye aktarmaktadır. Filmin anlatısında, gelecekte geçen ve insanlığın kaybettiklerini gösteren bir sunum yer almakta ve değişen bir yaşam biçimi ile bu yaşamı kontrol eden sistem hakkında görsel bir dille izleyiciye bilgiler aktarılmaktadır. Dünya üzerinde gelecekte öngörülen bu yaşam ekosisteminin kontrolü dışında kalanlar ise dışlanarak izole edilmektedir.



Resim 3.¹²

Bir sonraki sahnede Resim 3'te görülen çorak arazide bir çocuk koşmaktadır. Çocuğun peşinden koşan iki kişi onu durdurmaya çalışmakta ancak çocuğun koşmaya devam ettiği görülmektedir. Bu kovalamaca sonunda çocuk, silindirik şeklinde kulelerin oluşturduğu manyetik bir sınıra ulaşmaktadır. Bu kuleler, mekânda uzamsal bir düzen oluştururken çocuğun manyetik duvara çarpmasıyla yanarak yaşamını kaybettiği görülmektedir. Böylece sistemin kurguladığı dünyaya izinsiz geçmek isteyen bir kişinin bunu yaşamıyla ödeyeceği gösterenler aracılığıyla filmde izleyiciye aktarılmaktadır. Çekimin devamında ise kamera devrimine devam ederek kulelerin öteki tarafına geçmekte ve bir buğday tarlasını göstermektedir. Çocuğun aslında açlığa dayanamayarak bu tarlaya ulaşmaya çalıştığı ancak sistemin oluşturduğu engellerle bunu başaramadığı gösterilmektedir. Kamera, buğday tarlasında ilerlerken bir

¹² Kaplanoğlu, *Buğday* (*Grain*), 00.05.47.

el çerçeveye girer. Bu el yeni yaşam teknolojileri şirketinde çalışan ve tohum genetiği alanında araştırmalar yapan Profesör Erol Erin'e aittir. Profesör, tarlada ürünleri kontrol ederken çevrede çok sayıda şirket çalışanı da görülmektedir. Buraya kadar geçen çekimlerde, göstergeler arasındaki bağlar ve kültürel kodlar aracılığıyla yok olmuş bir dünya ile bu dünyayı kontrol eden sistemlerin eleştirisi yapılmaktadır. Ana karakter Profesör Erol Erin ise sistemin bir parçası olarak tanıtılmaktadır. Sonraki çekimde Resim 4'te görüldüğü üzere Profesör, buğday tarlasından ayrılarak aracıyla sokaklarda ilerlemektedir. Profesör'ün aracının içinden çekilen sahnelerde şehrin sokaklarında polis ve halk arasında yaşanan çatışmalar gösterilmektedir. Ancak Profesör, bu olaylara müdahale etmeden sistemin merkezine ulaşmakta, gösterilen bu çekimler ise sistem içindeki bireylerin krizlere seyirci kaldığını görsel bir dille ifade etmektedir.



Resim 4.¹³



Resim 5.¹⁴

¹³ Kaplanoğlu, *Buğday (Grain)*, 00.08.57.

¹⁴ Kaplanoğlu, *Buğday (Grain)*, 00.10.27.

Sonraki çekimde Profesör'ün Resim 5'te ulaştığı gösterilen yönetim merkezinde diğer yetkililerle bir toplantıya katıldığı görülmektedir. Toplantının konusu, kusursuz buğday tohumları üzerinedir. Görüşmeler sırasında Cemil Akman isminde eski bir araştırmacıdan bahsedilmektedir. Bu araştırmacı genetik kaos üzerine tez yazmış bir bilim insanıdır ve yaptığı çalışma Profesör'ün dikkatini çeker. Ona ulaşmak isteyen Profesör Cemil'in nerede olduğunu öğrenmek istese de toplantıya katılan yetkililerden hiçbiri onun nerede olduğunu bilmemektedir. Profesör, Cemil Akman'ı bulmak için araştırmalara başlar ve Cemil'in daha önce çalıştığı seraların bulunduğu bir bölgeye gelir. Kamera, daha önce kurtarılmış bölge olarak gösterilen şehirdeki gibi burayı da geniş ve simetrik bir çerçeveye izleyicinin betimlemesini sağlamaktadır. Profesör, çerçevenin küçük bir noktasında konumlandırılmakta ve böylece onun sistemin bir parçası olduğu anlatılmaktadır. Diğer taraftan daha önceki sahnelerde gösterge ile kurulan bağlar dikkate alındığında ise Profesör'ün araç içinde düşünceli şekilde bekleyişini sistem içerisinde sıkışmış arayış içindeki bir birey olarak yorumlamak da mümkündür. Filmde Profesör, arayışına devam ederken uzun ve ince bir tren yolu gösterilmektedir. Kamera, trenin içinden dışarıyı çekerken “dolly-out” hareketi yapmakta ve bu mekânın genişliğini izleyiciye hissettirmektedir. Tren yolunun yanı sıra beton yapıların gösterilmesi ise göstergebilimsel bir alt metin oluşturmakta ve sistem içinde yaşayan insanlar üzerindeki baskın yapısını göstermektedir. Daha sonra Profesör, harabe bir bölgeye ulaşmakta ve çevredeki düzensizliği incelerken görülmektedir. Ardından deneylerin yapıldığı bir mekâna gelmekte ve bir öğrencisiyle karşılaşmaktadır. Profesör, öğrencinin Cemil Akman'la bağlantılı olduğunu öğrenir ve ona genetik kaos hakkında sorular sorar. Bu konuşma sırasında aralarındaki demir parmaklıklar çerçeveye girer ve iki karakteri fiziksel olarak ayırır. Bu görsel unsur bir tarafta sistemin düzenini diğer tarafta ise kaosu sembolize etmektedir. Bir sonraki sahnede Profesör'ün simetrik bir çerçevede koridorda yürüdüğü görülmekte ve bu çekimle mekânı uzamsal olarak betimleyerek karakterin sistematik düzen içindeki sıkışmışlığı bir kez daha vurgulanmaktadır. Profesör nizami bir şekilde

organize edilmiş arşiv bölümüne gelerek Cemil Akman'a dair bilgilerden onun yaşadığı yerin adresine ulaşır ve onu bulmak için harekete geçer. Cemil Akman'ın evine vardığında, evin girişindeki sarmaşıklar terk edilmişlik hissi yaratmaktadır. Profesör, eve girer ve Cemil Akman'ın kızı Tara ile karşılaşır. Tara, dijital bir platformda çeşitli dillerden kelimeler aramaktadır. Profesör, Cemil Akman'ı sorar ancak Tara cevap vermez. Sorduğu sorular sonrası herhangi bir karşılık bulamayan Profesör tam odadan ayrılacakken Tara kendisine “Nefes mi buğday mı?” sorusunu yöneltir. Profesör, “Buğday” cevabını verir. Tara, Profesör'ün verdiği bu cevaptan sonra konuşmayı keser ve çalışmasına geri döner. Bu sahne ile filmin son sahnesi arasındaki bağ dikkate alındığında, Tara'nın aradığı cevabın aslında “nefes” olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Profesör'ün “buğday” yanıtını vermesi, onun hâlâ sistemin etkisi altında olduğunu film diliyle sembolize etmektedir. “Buğday mı, nefes mi?” sorusuyla başlayan tartışma, Profesör'ün dünyevilik ve uhrevilik bağlamında değerlendirebileceğimiz içsel yolculuğunu temsil etmektedir.¹⁵ Semih Kaplanoğlu'nun çok katmanlı anlatı yapısında bu sahnenin atfettiği bir diğer anlam ise Yunus Emre Hazretleri ile Hacı Bektâş-ı Velî Hazretleri arasında geçen menkıbeye referanstır. Hazreti Yunus'un yaşadığı bölgede çıkan kıtlık ile Bektâşî Dergâhı'na başvurması sonrası Pîr Hacı Bektâş-ı Velî Hünkâr'ın ona sorduğu “Buğday mı, nefes mi?”¹⁶ (Ledün/manevi ilim mi?) sorusuyla başladığı manevi yolculuk filmde Profesör'ün kendini araması üzerinden sembolize edilmektedir. Bir sonraki sahnede Profesör, buğday tarlasının içinde cenin pozisyonunda yatarken görülmektedir. Kamera bu sahnede kuş bakışı bir çekimle karakterin (modern dünyada ise bireyin) yalnızlığını ve sıkışmışlığını vurgulamaktadır. Filmde Profesör'ün arayışlarının sonuçsuz kalması ise yan anlamsal açıdan onu kendini/benliğini keşfetmeye yönelik bir yolculuğa çıkarmaktadır. Bu anlamda Cemil Akman'ın sistemin kontrol ettiği topraklarda bulunmadığını öğrenen Profesör, duvarın diğer tarafına yani ölü topraklara geçmeye karar vermektedir. Bu kararını gerçekleştirebilmek için böceklerle ilgili araştırmalar yapan bir

¹⁵ Ekrem Demirli, “Yunus'un Tasavvuf Anlayışının Kurucu Unsurları: Ezeli İnsan ve Kadim Tanrı Arasında Aşka Dönüşen İman”, *Darulfunun İlahiyat* 32/1 (29 Aralık 2021), 43.

¹⁶ Mustafa Tatcı, *Divan-ı İlahiyat Yunus Emre* (İstanbul: H Yayınları, 2014), 9-12.

arkadaşından yardım isteyen Profesör'e arkadaşı bu konuda tanıdığı bir kişiden destek alarak ölü topraklar olarak adlandırılan bölgeye geçmesine yardımcı olmaktadır. Sonraki sahnede Profesör ve öğrencisi, duvarın diğer tarafına geçmek için anlaştıkları kişinin yanına gelirler. Rehber arabaya biner ve geçişin yapılacağı bölgeye doğru giderler. Kamera, yıkılmış yaşam alanlarını genel planda uzun süre göstererek filmin ideolojik atmosferine vurgu yapmaktadır. Profesör ve öğrencisi, manyetik duvardan geçerek ölü bölgeye ulaşır. Kamera, geniş açılı çekimlerle çorak araziye ve karakterleri aynı karede sunarak izleyiciye göstergebilimsel açıdan dünyanın geleceğine dair düşünme imkânı sunmaktadır. Diğer çekimde Profesör ve öğrencisi Cemil Akman'ı bulmak için ölü bölgede yolculuğa çıkmaktadır. Bir tepeye çıkarak aşağıda bulunan terk edilmiş kamp alanına bakan Profesör'ün öğrencisi, geçmiş yaşantısına dair anılarını hatırlar ve yemek yedikleri sırada anılarını Profesör ile paylaşır. Bu sahnede Profesör'ün öğrencisinden yemek için çantasından balığı çıkarmasını istemesi ise göstergebilimsel açıdan bir başka yan anlamı içeren dini referansa yani Kur'an'da Kehf suresinde yer alan Hz. Musa ve yardımcısının hikâyesine açık bir göndermedir.¹⁷ Aynı sahne ile dini bir başka yan anlam ise Cemil Akman ile Profesör arasındaki ilişkinin Kur'an'da Hz. Musa ile Hızır Aleyhisselâm arasındaki yolculuğuna atfıdır. Cemil'in, Profesör'e sık sık itiraz etmemesi gerektiğini vurgulaması ve Profesör'ün buna rağmen sürekli akıl ve mantık temelli karşı çıkışlarda bulunması, izleyiciye Kehf suresindeki Hz. Musa ve Hızır Aleyhisselâm arasında geçen benzer diyalogları hatırlatmaktadır. Örneğin, filmde işlenen Cemil'in kayığı delmesi, bir çocuğu boğması ya da yıkık bir duvarı tamir etmesi, Hz. Musa'nın Hızır Aleyhisselâm'ın eylemlerine verdiği tepkilere atıf olarak kurgulandığını göstermektedir.¹⁸ Bu paralellik, filmin dini temelli anlam dünyasını güçlendirirken, dini/tasavvufi öğelerin çok katmanlı sinematografik bir anlatı yapısı içinde yukarıdaki anlamları içeren göstergebilimsel analiz imkânı da sunmaktadır. Bu bağ-

¹⁷ Süleyman Uludağ, "Hızır", *TDV İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998), 17/409-411.

¹⁸ Edibe Boyraz, "Mûsâ-Hızır Kıssasında Çocuğun Öldürülüşünün Merhamet Bağlamında Değerlendirilmesi", *Sufiyye* 17 (31 Aralık 2024), 157-158.



lamda Profesör'ün Cemil ile buluştuğu sahnede onun Cemil ile yolculuk etme ısrarına karşın aldığı "Sizin bu yolculuğa gücünüz yetmez!" cevabı da bir başka dini içerikli yan anlamı yani kendi benliğinden kurtulma arzusu olan tasavvufta seyr-i sülûk olarak adlandırılan mürşid-i kâmil ile mürîd arasındaki manevi terbiye yolculuğunun zorluklarına atıf olarak da değerlendirilebilir.

Cemil tarafından yolculuğa/mürîdliğe kabul edilen Profesör, yolculuklarına devam ederken asit yağmuruna yakalanır. Parçalanmış bir otobüs hurdasının içine sığınarak burada yağmurun dinmesini beklerler. Profesör Cemil'e bu bekleyiş sırasında gördüğü bir rüyadan bahseder. Profesör'ün filmde gösterilen rüyasında, Resim 6'da da görülen çerçevenin sağında yanan bir ağaç, sol tarafında ise Profesör gösterilmektedir. Düz anlam olarak Profesör'ün yanan ağaca ayakkabılarını çıkararak yaklaştığının görülmesi yok olan ekolojik doğal yaşama dair bir anlam olarak değerlendirilebilir. Ancak yönetmenin işaret ettiği göstergebilimsel yan anlam ise Hz. Musa'nın Tur Dağı'nda Allah ile yaptığı konuşmaya atıftır. Kur'an-ı Kerim'de Tâhâ suresi 10-13. ayetlerde bu olay şöyle anlatılmaktadır:

"(Musa) hani bir ateş görmüştü de ailesine, 'Siz burada kalın, ben bir ateş gördüm (oraya gidiyorum). Umarım ondan size bir kor ateş getiririm yahut ateşin başında, yol gösterecek birini bulurum.' demişti. Ateşin yanına varınca, ona şöyle seslenildi: 'Ey Mûsâ!' 'Şüphe yok ki, ben senin Rabbinim. Hemen ayakkabılarını çıkar. Çünkü sen mukaddes vadi Tuvâ'dasın, Ben seni (peygamber olarak) seçtim. Şimdi vahyolunacak şeyleri dinle.'"¹⁹

Filmde Cemil ise Profesör'ün rüyasını dinledikten sonra "Hep bir rüyadayız, öldüğümüz zaman uyanacağız." repliğiyle Hz. Muhammed'in (s.a.v.) "İnsanlar uykudadırlar, öldüklerinde uyanırlar." sözüne atıf yapılmaktadır. Yağmur durduktan sonra yolculuk devam eder. Akşam olduğunda iki refik bir kamp kurarlar ve ateş başında sohbet ederler. Cemil, "Doğadaki canlılara ne zaman müdahale etsek, bir şeyi başka bir şeye dönüştürsek, her seferinde aslında kendimizdeki bir şeyi de bozduk. Genetik yapısını değiştirmek için bir tohuma müdahale ettiğimizde, insa-

¹⁹ Hayrettin Karaman vd., *Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2014), Tâhâ 20/10-13.

nın içinde de bir şeyleri değiştirdiğimizi fark edemedik.” diyerek, filmin zahirinde bahsedilen ve insanoğlu tarafından dünyanın ekolojik dengesine yönelik müdahaleleri karşısında eleştirel bakış açısını özetlemektedir. Sonraki sahnede Cemil ve Profesör’ün sabah olduğunda yolculuklarına devam ettikleri görülmektedir. Bu yolculukta ise bir tepenin üzerinde bulunan terk edilmiş bir dergâha/tekkeye ulaştıkları görülmektedir.



Resim 6.²⁰



Resim 7.²¹

Filmin ilerleyen bölümlerinde, Cemil ve Profesör, bir tepedeki dergâhta hiç bozulmamış saf toprağa ulaşır. Bu toprak filmde arınmanın ve öze dönüşün sembolü olarak tercih edilmiştir. Ancak burada karakterler üzerinden pek çok dini anlama atıf yapılmaktadır. Örneğin

²⁰ Kaplanoğlu, *Buğday* (*Grain*), 01.08.47.

²¹ Kaplanoğlu, *Buğday* (*Grain*), 01.12.19.

Resim 8’de görülen dergâhın dış kapısından avluya girdiklerinde iki eski mezar taşında tâc-ı şerîf bulunan mezarın yanında mermerden yapılmış düz bir mezar bulunmaktadır. Cemil’in eski mezar taşlarına selam verdikten sonra yeni mezarın önünde niyâza durarak ayak mühürlediği gösterilmektedir. Tekke kültüründe mürîdin mürşidine karşı saygısını gösteren ayak mühürleme eylemini Cebecioğlu şöyle açıklamaktadır: “Şeyhin huzuruna gelen mürîdin, sol elini sağ omuzuna, sağ elini de sol omuzuna, sağ ayağının başparmağını sol ayak başparmağı üzerine koyarak hürmet ifade eder bir vaziyette durmasıdır. Bu hareketin manası, mürîdin şeyhine, elim, ayağım yok, baş eğik, şeyhime teslim olmuşum, demesidir.”²² Dolayısıyla filmde gösterilen bu eylem ile karakterin kendi arınmasında rehberlik eden mürşidinin o mezarda olduğu bu sahnedeki gösterenler aracılığıyla izleyicilere aktarılmaktadır.



Resim 8.²³

Sonrasında Resim 9’da da gösterildiği üzere Cemil’in dergâhın kapısına yöneldiği gösterilir. Profesör de onu dikkatle izleyerek takip etmektedir. Dergâhın kapısında asılı olan ahşap levha Halvetî tâc-ı şerîfinde bulunan tepeliğe işaret etmektedir. Dolayısıyla Cemil’in seyr-i sülûkunu bir Halvetî mürşidinin gözetiminde tamamladığı izleyiciye anlatılmaktadır. Cemil kapıda niyâz edip ayak mühürledikten sonra eşîğe basmadan tek-

²² Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (İstanbul: Anka Yayınları, 2004), 281.

²³ Kaplanoğlu, *Buğday (Grain)*, 01.26.33.

kenin içine adım atar. Bu hareketin gösterilmesi bir başka dini anlama atfı yapmak içindir. Hz. Muhammed'in (s.a.v) "Ben ilmin şehriyim, Ali de onun kapısıdır." sözüne binaen irşat ehli hiçbir dervîş Hz. Ali makamı olarak kabul gören kapı eşiğine basmaz.²⁴ Ancak bu kadim bilgiden henüz mahrum olan Profesör'ün ise bu duruma dikkat etmeden eşiğe basarak tekkeye girdiği gösterilir. Tekkenin girişindeki iç duvarda Resim 11'de de görülen iç içe halkalar halinde besmele-i şerifin yazılı olduğu görülür. Filmde gösterilen duvardaki bu hat yazısının Profesör'ün de bakışına takıldığı gösterilir. Buradaki bir başka atfı yapılan göstergebilimsel yan anlam ise sadece bir hat yazısından ziyade Halvetî tarikatının ayin-i şerîf ritüeli olan devrân-ı şerîfin simgesel anlamda resmedilmesidir. Bu anlam filmde karakter üzerinden izleyicinin de dikkatine sunulmaktadır. Bu sırada Cemil, Profesör'ü ayakkabılarını çıkarması hususunda uyarır. Bu sahne ile anlatılmak istenilen yan anlam ise İslam dinindeki "Temizlik imandandır." düsturunca bilhassa ibadet esnasında temizliğe verilen öneme atıftır.²⁵ Dolayısıyla İslam dininde temizlik esastır. İbadet eden kişi ve mekân temiz olmalıdır. Bu durum iç temizliğe giden yolculuk için de temel esaslardandır. Dolayısıyla kişinin benliğinden arınmasına yardımcı olunan tekkelere de camilerde olduğu gibi ayakkabı ile girilmemektedir.



Resim 9.²⁶

²⁴ Seyit Avcı, "Ben İlim Şehriyim Ali de Onun Kapısıdır' Hadisi Üzerine", *Marife* 4/3 (2004), 356.

²⁵ Salim Öğüt, "Taharet", *TDV İslam Ansiklopedisi* (Türkiye Diyanet Vakfı, 2010), 39/382-385.

²⁶ Kaplanoglu, *Buğday* (Grain), 01.26.39.

Resim 10.²⁷Resim 11.²⁸

Cemil tekkenin ortasında bulunan meydân-ı şerîfe geldiğinde Allah'ın bilinen 99 isminden biri olan “Hay” esmâsını zikrederek Resim 12’de görülen tekkenin kandillerini ‘uyandırdığı’ görülür. Kendisinin nefes sahibi yani irşâd ehliyetine sahip bir mürşid-i kâmil olduğu bu sahne ile anlatılmaktadır. Çünkü “Hay” esmâsı “sürekli diri olan, ölümsüz” anlamlarına karşılık gelmektedir.²⁹ Sonraki sahnede Cemil Profesör’den yardım ister ve Resim 13’te de görüldüğü üzere birlikte tekkenin meydân-ı şerîfinde bulunan tabanındaki tahtaları birlikte kaldırırılar. Cemil tekkenin merkezinde yani zikrullah ayinlerinin icra edildiği meydân-ı şerîfinin

²⁷ Kaplanoğlu, *Buğday* (Grain), 01.26.53.

²⁸ Kaplanoğlu, *Buğday* (Grain), 01.27.03.

²⁹ Bekir Topaloğlu, “Hay”, *TDV İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1997), 16/549-550.

zemininde bulunan tahtaları söker ve altından çıkan canlı toprağı vücudunu sıvazlar. “*Kalpler Allah’ı zikretmekle huzura kavuşur/tatmin olur.*” ayet-i kerimesi ile Cemil’in vücudunu bu toprak ile sıvazlaması aslında tekkede bir ayin-i şerîfi icrâ ettiğini yan anlam olarak sinematografik bir dille izleyiciye aktarmaktadır.³⁰ Bu temiz ve canlı toprak ki, Profesör’ün yerden aldığı toprakta gözüken solucandan da anlaşıldığı üzere düz anlamda filmde ulaşılmaya çalışılan organik-gerçek topraktır. Profesör de bu toprak/zikrullah ile mürşidi Cemil’in huzurunda yani bir irfan meclisinde arınmaktadır. Burada Profesör vücudunda tam kalbinin üzerinde bulunan deforme olmuş dokuyu toprakla sıvazlaması da kalbinin zahiri ve bâtınî anlamda tedavi olduğuna işaret etmek için gösterilmektedir. Tekkelerde icra olunan âyin-i şerîfi temsil eden bu sahne sonrası meydân-ı şerîfin zeminindeki bu organik toprağı Cemil ve Profesör’ün çuvallara doldurduğu gösterilir ve aralarında şu konuşma geçer: Profesör, “Toprağımız var ama keşke biraz da tohumumuz olsaydı.” der. Cemil, “Hangi tohum mesela?” diye sorar. Profesör, “Fark eder mi?” cevabını verir. Cemil ise, “Tabii ki fark eder. Yeryüzünde hiçbir şey kalmasa insanı yaşatacak olan o tane nedir?” Bu soruya Profesör, “Buğday” cevabını verir. Cemil, bu cevap üzerine şunları söyler: “Bir hakikat ehline göre varlığın özü buğday tanesidir. Buğdayın karnındaki çizgi, ‘Elif’tir. Elif hem ayırır hem birleştirir.” der ve filmdeki bu açıklama ile yönetmen izleyicinin düşünsel dünyasında dini/tasavvufi bir başka tefekküre kapı aralar. Bu repliklerin devamında Cemil buğdayın sırrını daha da derinleştirerek şöyle devam eder: “Elif, dişiyle erkeği; ruhla bedeni; bâtınla zahiri ayırır ve birleştirir. Buğdayın sırrı bu çizgide yatar. Bu aynı zamanda aşk çizgisidir. Her şeyi birleştiren çizgi, kâinatta ne varsa hepsi insanda mevcuttur. Ayrılık ve gayrılık yoktur; tüm kâinat insandır.” Bu bağlamda filmdeki dini/tasavvufi semboller yalnızca bireylerin eylemleriyle sınırlı kalmamaktadır. Örneğin bu sahnede karakterlerin konuşmasında geçen buğdayın düz anlam olarak en başta filmin kendisine atıfta bulunduğunu söylemek gerekir. Ayrıca buğday metaforuyla gösterilen nesneler üzerinden filmin çok katmanlı anlatı yapısı düşünüldüğünde derinlikli bir yan anlam kazandığını

³⁰ Râ’d 13/28.

söylemek de mümkündür. Örneğin burada bahsedilen Elif harfinin, birleştirici ve ayırıcı bir sembol olarak mülâhaza edilmesi tasavvufi bir düşünce olan vahdet-i vücûd'a atıf olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla Kaplanoğlu'nun filminde kullandığı buğday göstergesi üzerinden, gerek düz anlam gerekse yan anlam bağlamında çok katmanlı bir anlatı yapısı inşa ettiği görülmektedir. Vahdet-i vücûd kavramını Demirli kısaca şöyle anlatmaktadır:

"Vahdet-i vücûd terimini meydana getiren kelimelerden vahdet (birlik), bazı metinlerde ahadiyyet yahut vahdâniyyetle birlikte zikredilerek 'ahadiyyetü'l-vücûd' (vahdâniyyetü'l-vücûd) şeklinde yer alır. Bulmak, bilmek anlamındaki vcd (وجد) kökünden gelen 'vücûd' terim olarak 'varlık' anlamında kullanılır. Vücûd aynı kökten vecd ve tevâcüd ile bağlantılıdır. Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin (k.s.) en ulvî makamlara ulaşanlara atıf yaparken kullandığı 'ehlü'l-keşf ve'l-vücud' (ehlü'l-cem' ve'l-vücûd) tabiri de vücûd terimindeki bu anlam bağlantısına işaret eder. Ehlü'l-keşf ve'l-vücûd tabiriyle hakikati keşf yoluyla bulan veya beşerîlikten soyutlanarak bekâ makamına ulaşanlar kastedilir. Bunun anlamı, varlığın hakikatinin ancak seyrüsülûk yoluyla beşerîlikten tamamen soyutlanmak suretiyle idrâk edileceğidir. el-Vücûdü'l-hak (gerçek/mutlak varlık) bu soyutlanma sürecinde hissî, aklî ve hayalî varlık biçimlerinden uzaklaşarak idrâk edilir."³¹



Resim 12.³²

³¹ Ekrem Demirli, "Vahdet-i Vücûd", *TDV İslam Ansiklopedisi* (İstanbul, 2012), 42/431.

³² Kaplanoğlu, *Buğday (Grain)*, 01.27.44.



Resim 13.³³



Resim 14.³⁴

Sonraki çekimde Cemil ve Profesör'ün çuvalları taşımak için kayığın bulunduğu alana yöneldiği görülür. Yolculuk sırasında Profesör yorulur ve Cemil onun açlığını gidermek için karnına bir taş bağlar. Filmde karakterler üzerinden gösterilen bu eylem, düz anlamda açlığı hafifletmeye yönelik fiziksel bir çözümken, yan anlamda Hz. Muhammed'in (s.a.v.) açlık zamanında yaptığı aynı uygulamanın gösterilenidir. Bu sahne filmin dini alt metnini desteklerken, Profesör'ün sistemden uzaklaştıkça manevi bir yolculuğa dâhil olduğunun film diliyle anlatılmasıdır.

Son çuvalı da taşıdıktan sonra tekrar dergâha dönen Profesör/mürîdi tekkenin az önce toprağı alınan meydân-ı şerîfin tam ortasında Cemil'i cenin

³³ Kaplanoğlu, *Buğday* (*Grain*), 01.29.23.

³⁴ Kaplanoğlu, *Buğday* (*Grain*), 01.32.19.

pozisyonunda sağ tarafına uzanmış, kibleye doğru yan yatarken bulur. Bu görüntü sonrası Profesör'ün de onun gibi cenin pozisyonunda yere uzanarak aynı meydanda tevhidi sağladığı/uyuduğu gösterilmektedir. Kamera bu sahneyi üst açıdan kuşbakışı çekimle göstererek yan anlam bağlamında iki karakterin tevhidini/birliğini görsel bir dille de izleyiciye aktarmaktadır. Bu sahne içinde duyulan ve yine Allah'ın “bilinen” esmalarından olan “Hû” nidasının duyulması buradaki mürşid ve müridin tevhidine/birliğine işaret etmektedir. “Hû” yani “her şeyin O olduğu düşüncesi” repliği ile vahdet-i vücûd düşüncesi de bir kez daha filmde yan anlam olarak dile getirilmektedir.³⁵ Filmin başında Profesör'ü arkadaşıyla manyetik sınırdan geçiren rehber kadının Profesör'ün yolculuğunu tek başına yürüttüğünü söylemesi de buradaki tevhide bir başka atıf olarak düşünülebilir.



Resim 15.³⁶



Resim 16.³⁷

³⁵ Melahat Beki, “Vahdet-i Vücûd’a Kaynaklık Eden Ayetler”, *TOBIDER - International Journal of Social Sciences* 7/2 (25 Eylül 2023), 311.

³⁶ Kaplanoğlu, *Buğday (Grain)*, 01.44.59.

³⁷ Kaplanoğlu, *Buğday (Grain)*, 01.45.44.

Son sahnede ise Resim 17’de de görüldüğü üzere Profesör’ün Cemil’in bıraktığı bir buğdayı taşıyan karıncayı takibi gösterilmektedir. Karınca, bulduğu buğdayı yuvasına götürmektedir. Profesör karıncayı takip ederek karınca yuvasına ulaşmaktadır. Yuvanın etrafında edindiği kadim bilgiden faydalanarak Resim 18’de görülen bir karınca yuvası haritası çizen Profesör işaretlediği noktadan yuvayı kazmaya başlar. Filmin başından beri elde etmeye çalıştığı buğdaya/nefese ulaşan Profesör’ün “Nefes” demesi ise yan anlam olarak girdiği yolculukta benlikten kurtuluşunu, sinematografik bir dille seyr-i sülûkunu tamamladığına yani tevhide/birliğe ulaştığına işaretir.



Resim 17.³⁸



Resim 18.³⁹

³⁸ Kaplanoğlu, *Buğday* (*Grain*), 01.58.37.

³⁹ Kaplanoğlu, *Buğday* (*Grain*), 02.02.59.



Sonuç

Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* filmi, çok katmanlı bir anlatı sunarak sinema dilinin görsel ve metaforik araçlarıyla anlam yaratma potansiyelini etkili bir biçimde ortaya koymaktadır. Filmin adını taşıyan buğday metaforuyla, insanlığın varoluşsal ve manevi arayışlarına derin bir anlam katacak şekilde işlenerek, dini/tasavvufi bir çerçevede evrensel mesajlar iletmeye çalışılır. Teknik açıdan etkileyici bir performans sergileyen yapımlar, mekân seçimleri, sahne planlamaları ve sinematografik estetiği ile mesajını görsel bir dile dönüştürmekte oldukça başarılıdır. Ancak filmde göstergebilimsel açıdan analizi yapılan yan anlamları çözümlemenin izleyicinin kültürel ve entelektüel birikimine bağlı olduğunu peşinen belirtmek gerekmektedir.

Sinemanın görsel bir dil olarak anlam oluşturma süreçlerindeki eşsiz rolü, filmdeki göstergeler aracılığıyla belirginleşmektedir. Bu açıdan görüntüsel göstergeler sadece yönetmenin yaratıcı gücü ile değil, aynı zamanda izleyicinin kültürel kodları ve deneyimleriyle de anlam kazanmaktadır. Yönetmen *Buğday* (*Grain*, 2017) filminde, kutsal kavramları ve tasavvufi sembolleri sinema dili aracılığıyla evrensel bir bağlamda işlerken, izleyiciyi hem bilinçli hem de bilinçaltı düzeyde anlam yaratmaya davet etmektedir. Ancak burada yönetmenin kültürel kodları ile izleyicinin kültürel birikimi arasındaki uyum kritik bir rol oynamaktadır. Kültürel kodların çakıştığı durumlarda, iletişim ve anlam üretimi başarılı olurken; izleyicinin bu kodlara yabancı olduğu durumlarda ise filmde işlenen göstergebilimsel yan anlamlara dair derinliğin kısıtlı bir şekilde algılanacağı aşikârdır. Bu bağlamda çalışmanın incelenmesinde başvurulacak göstergebilimsel analiz metodu ve özellikle Roland Barthes'ın düz anlam-yan anlam kavramları, filmin hem yapısını hem de içeriğini anlamada temel bir araç olarak izleyiciye yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla göstergebilimsel metot ile yalnızca filmdeki görüntülerin düz anlamını değil aynı zamanda bunların izleyicide uyandırdığı yan anlamlar da çözümlemeye çalışılmıştır. Örneğin, *Buğday* filmindeki manyetik duvar, görünürde insanları ölü bölgeden yaşam alanlarına geçmekten alıkoyan bir engel gibi görünse de yan anlam düzeyinde manevi bir sınır olan

benliği ve arayış içindeki bireyin önündeki içsel engelleri temsil ettiği düşünülebilir. Aynı şekilde, buğday metaforu yalnızca bir tahıl türü olarak değil yaşamın özünü ve manevi kurtuluşu simgeleyen tevhidin/birliğin/vahdet-i vücûd'un bir sembolü olarak da değerlendirilebilir.

Film, tasavvufi ve İslami literatüre dayanan sembollerle örülmüş olsa da bu anlamları çözümlemek için izleyicinin belli bir bilgi birikimine sahip olması gerektiği gerçeği, filmin küresel etkisini sınırlandıran bir unsurdur. Yönetmenin İslam'ın bilinmeyen yüzünü tanıtmaya ve evrensel tefekküre davet etme çabası, tasavvuf ve kutsal anlatılarla harmanlanmış bir sinema dili aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Ancak bu tür bir yaklaşım, göstergebilimsel bir analizin gerekliliğini de beraberinde getirir; çünkü izleyici bu derin anlam katmanlarına erişebilmek için göstergelerin arındaki kültürel ve metafizik bağlamları çözümlemek zorundadır.

Sonuç olarak, Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* filmi, insanlığın ekolojik ve manevi bir çöküş yaşadığı dünyada, dini ve tasavvufi temaları öne çıkararak izleyicinin derin bir sorgulama yapmasına imkân tanımaktadır. Filmin bilimin mantıksal pozitivizm temelli sınırlarını sorgulayan bir yaklaşımı benimsediği de düşünülebilir. Bu bağlamda filmin temel anlatısı, bilim dünyasında dışlanmış bir akademisyenin peşine düşen bir Profesör'ün yolculuğu üzerinden gelişmektedir. Bu yolculuk, bir yandan dini ve tasavvufi kavramları/anlamları irdeleyerek Profesör için içsel bir dönüşüm sürecine dönüşmektedir. Bilimsel düşüncenin sınırlarını sorgulayan bu anlatı, filmdeki Cemil Akman karakteri üzerinden bilime ve akademik dünyaya karşı bir meydan okuma niteliği de taşımaktadır. Özellikle metafizik temellere dayalı tezi nedeniyle akademiden aforoz edilen Cemil Akman'ın yasaklı bölgeye çekilmesi ve Profesör'ün de bu topraklara sürüklenmesi, bilimin mantıksal pozitivist sınırlarını aşan bir eleştiriyi ya da düşünmenin de yadsınmaması gerekliliğini gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

- Avcı, Seyit. “Ben İlim Şehriyim Ali de Onun Kapısıdır’ Hadisi Üzerine”. *Ma-rife* 4/3 (2004), 355–364.
- Barthes, Roland. *Göstergebilim İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

- Beki, Melahat. "Vahdet-i Vücut'a Kaynaklık Eden Ayetler". *TOBIDER - International Journal of Social Sciences* 7/2 (25 Eylül 2023). <https://doi.org/10.30830/tobider.sayi.14.20>
- Boyras, Edibe. "Mûsâ-Hızır Kıssasında Çocuğun Öldürülüşünün Merhamet Bağlamında Değerlendirilmesi". *Sufiyye* 17 (31 Aralık 2024), 155-182. <https://doi.org/10.46231/sufiyye.1561162>
- Burunsuz, Muteber. *Semiyolojik Açıdan Soyut Resimde İmge*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007.
- Buğday (Grain)*. haz. Semih Kaplanoğlu (Film, 2017). <https://www.imdb.com/title/tt4073682/>
- Büker, Seçil. *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2. Basım : Mart 2012, 2012.
- Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anka Yayınları, Genişletilmiş 2. Basım, 2004.
- Deely, John N. *Basics of Semiotics*. Tartu: Univ. Press, 4. Basım., 2005.
- Demirli, Ekrem. "Vahdet-i Vücûd". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 42/431-435. İstanbul: TDV Yayınları, 2012. <https://islamansiklopedisi.org.tr/vahdet-i-vucud>
- Demirli, Ekrem. "Yunus'un Tasavvuf Anlayışının Kurucu Unsurları: Ezelî İnsan ve Kadim Tanrı Arasında Aşka Dönüşen İman". *Darülfunun İlahiyat* 32/1 (29 Aralık 2021), 43-66. <https://doi.org/10.26650/di.2021.32.1027987>
- Erkman, Fatma. *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987.
- Karaman, Hayreddin vd. (ed.). *Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 27. Basım, 2014.
- Öğüt, Salim. "Taharet". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 39/382-385. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.
- Özden, Zafer. *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi, 3. Basım, 2014.
- Rifat, Mehmet. *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları, 3. Basım, 2009.
- Tatçı, Mustafa. *Divan-ı İlahiyat Yunus Emre*. İstanbul: H Yayınları, Gözden Geçirilmiş İlaveli 3. Basım., 2014.
- Topaloğlu, Bekir. "Hay". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 16/549-550. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.
- Uludağ, Süleyman. "Hızır". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 17/409-411. İstanbul: TDV Yayınları, 1998.