

**Uluslararası Sosyal Siyasal ve Mali Araştırmalar Dergisi**

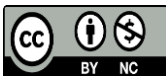
International Journal of Social, Political and Financial Researches

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ussmad>*Derleme Makale/ Review Article***Semih Kaplanoğlu Sinemasında Varoluşçuluğun İzleri: Buğday Filmi Üzerine Estetik ve Felsefi Bir Okuma***Traces of Existentialism in Semih Kaplanoğlu's Cinema: An Aesthetic and Philosophical Reading of the Film "Grain"*Mücahit Onur Diril, Muhittin Tekdemir<sup>b</sup>, Şiyar Biçen<sup>c</sup><sup>a</sup>Araştırmacı, Dicle Üniversitesi, mucahitonur.diril@dicle.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1371-3424<sup>b</sup>Uzman, Dicle Üniversitesi, muhittin.tekdemir87@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0654-6106<sup>c</sup>Öğretmen, T.C. M.E.B Diyarbakır, hudhud.com.tr@gmail.com, ORCID: 0009-0000-7746-6333**MAKALE BİLGİSİ****Makale Gönderim Tarihi:** 03.01.2025**Makale Kabul Tarihi:** 03.03.2025**Anahtar Kelimeler:** Buğday, Semih Kaplanoğlu, Sinema, Türk Sineması, Varoluşçuluk**JEL Kodları:** A13, B31, Z11, Z13**ÖZ**

Varoluşçuluk, felsefe ailesinin aykırı ve genç bir üyesi olarak sinemada kendisini göstermiş ve bu alanda önemli bir rol üstlenmiştir. İnsanın yaşama dair düşüncelerini, sorularını ve anlam arayışlarını farklı yaklaşımlarla ele alan bu akım, dünya sinemasında Tarkovski ve Bergman gibi yönetmenler aracılığıyla öne çıkmıştır. Türk sinemasında ise Ömer Kavur, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu gibi isimler bu felsefi anlayışın sinemadaki temsilcileri arasında yer almıştır. Özellikle Semih Kaplanoğlu, minimalist sinema yaklaşımı ile varoluşçu kavramları kendi sinemasında öne çıkarmış ve uluslararası düzeyde saygın bir konuma ulaşmıştır. Bu çalışmanın amacı, Buğday filminin sahneleri ve karakterleri üzerinden izleyicinin anlam dünyasına nasıl ışık tuttuğunu ve varoluşçu felsefenin sorduğu temel sorulara nasıl yanıtlar aradığını incelemektir. Yapılan analizler sonucunda, Kaplanoğlu'nun Buğday filminde Sartre, Pascal, Jaspers gibi Batı düşünürleri ile İbn Arabi gibi İslam düşüncesine ait yaklaşımları bir araya getirdiği ve özgün bir felsefi çerçeve sunduğu gözlemlenmiştir. Erol ve Cemil karakterleri, izleyiciyi varoluşun temel soruları üzerinde düşünmeye sevk eden araçlar olarak ele alınmış; minimalizm, alegori ve sinematografinin bu süreçteki rolü detaylı bir şekilde analiz edilmiştir.

**ARTICLE INFO****Article Received:** 03.01.2025**Article Accepted:** 03.03.2025**Keywords:** Buğday, Existentialism, Cinema, Semih Kaplanoğlu, Turkish Cinema**JEL Codes:** A13, B31, Z11, Z13**ABSTRACT**

Existentialism, as a rebellious and young member of the philosophical tradition, has found significant expression in cinema, playing a crucial role in exploring human thoughts, questions, and the search for meaning. This approach has been prominently represented in world cinema by directors such as Tarkovsky and Bergman. In Turkish cinema, filmmakers like Ömer Kavur, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, and Semih Kaplanoğlu have shaped this philosophical perspective. Among them, Semih Kaplanoğlu has notably integrated existentialist concepts into his minimalist cinematic approach, achieving international acclaim. The aim of this study is to examine how Grain (Buğday) illuminates the existential questions of the viewer's search for meaning through its scenes and characters. The analyses reveal that Kaplanoğlu's Grain synthesizes the ideas of Western thinkers such as Sartre, Pascal, and Jaspers with those of Islamic philosophy, particularly İbn Arabi, creating a unique philosophical framework. The characters Erol and Cemil are portrayed as instruments encouraging the audience to reflect on fundamental existential questions. Furthermore, the study analyzes how minimalism, allegory, and cinematography contribute to this process in the film.



Bu makale [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) altında lisanslanmıştır  
This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 License



## Giriş

İnsan; varoluş felsefesinin merkezinde, iradesi dışında dünyaya fırlatılmıştır ve ne yapacağını bilmediği bir muğlaklık içerisinde yaşamaktadır (Sartre, 1989, s. 79). Bu belirsizlik üzerine fikir yürüten insan, somut deliller aramış farklı yanıtlar bulmaya çalışmıştır. Ancak somut kavramlardan farklı olarak fizik ötesi anlamda farklı cevaplara da ulaşmıştır. İnsanın madde dünyasının dışında hiçbir zaman tam olarak tanımlanamayan soyut, gizlerle dolu bir dünyası daha vardır. Fakat bu gizlerle dolu dünya dahi tam bir uzlaşa sağlayamamış konu üzerine tartışmalar tarih boyunca durmaksızın devam etmiştir.

Modern çağ, insanı dar bir kalıba sığdırmaya çalışırken, varoluş felsefesi insanı bu dar kalıptan özgün ve özgür hale getirmeye yönelik önemli katkılar sunmuştur. Bu bağlamda, varoluş felsefesi, sinema ile samimi bir iş birliği içerisinde, insanın anlam arayışlarına ve soyut tartışmalarına güçlü bir zemin oluşturmuştur. Sinema tarihine bakıldığında, hem dünya hem de Türkiye sinemasında, birçok yönetmenin kendi anlam dünyalarından hareketle varoluşçuluğu yorumladığı ve bu etki altında eserler ürettiği görülmektedir. Örneğin, Andrey Tarkovski, Ingmar Bergman, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Ömer Kavur gibi dünya çapında kabul görmüş yönetmenler, bu alanda felsefi ve estetik yönleriyle dikkat çeken başarılı eserler ortaya koydukları düşünülmektedir. (Buğdaycı, 2023, s. 45).

Bu yönetmenler arasında ismini anabileceğimiz Semih Kaplanoğlu'nun Buğday filmi ise bu çalışmanın eksenini oluşturacaktır. Kaplanoğlu'nun filmlerinin neredeyse tamamında, insanın özüne dönüşü ve kendini arayışıyla ilgili birçok imge barındırdığı gözlemlenmektedir. Bu nedenle, Semih Kaplanoğlu Sineması'nın, varoluşsal anlatım dili bağlamında ele alınarak incelenmesi, bu çalışmanın temel gerekliliklerinden biridir. Bu çalışmada, yönetmenin Buğday filmi üzerinden izleyiciye aktardığı varoluşsal anlatım dili incelenmeye çalışılacaktır.

Semih Kaplanoğlu, Türk sinemasının son dönemde öne çıkan yönetmenlerinden biridir. Sinema yönetmenliğini "manevi gerçekçilik" (Daş ve Çetin, 2019; Toraman, 2011) bağlamında değerlendiren yönetmen, 2010 yılında Berlin Film Festivali'nde Bal filmiyle Altın Ayı ödülünü alarak uluslararası alandaki başarısını ortaya koymuştur. Kaplanoğlu'nun varoluşçu görüşlerinin Buğday filmine nasıl yansıdığı bu çalışma ile ele alınmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın örneklemini oluşturan Buğday filminin Göstergibilimsel çözümlemesi yapılmıştır. Çözümlemeler gerçekleştirilirken Christian Metz'in Sinemada Anlam Üstüne Denemeler kitabında ortaya koyduğu yaklaşım temel alınmıştır. Sinemayı bir "dil yetisi" olarak niteleyen Metz (2012, s. 49), filmlerin en küçük gösterge birimi olan çekimlerin toplamından ibaret olduğunu ileri sürmüştür. Buna göre göstergeler arasındaki yapısal ilişkileri ortaya koyarak filmin içindeki gizli anlamları açığa çıkarmak mümkündür (Sancar, 2018, s. 23). Bu çalışmada da çekimler, en küçük gösterge birimi kabul edilerek çözümlemeler bu çerçevede gerçekleştirilmiştir.

## 1. Varoluşçuluğun Temelleri ve Kuramsal Çerçevesi

Varoluşçuluk, bireyi merkezine alan ve insanın öz ve varlık arasındaki ilişkisini sorgulayan bir felsefe akımıdır. Fransızca "ortaya çıkmak" anlamına gelen *exister* fiilinden türetilen "existentialisme" kavramı, özellikle 19. ve 20. yüzyılın toplumsal, kültürel ve bireysel krizlerinin bir yansıması olarak doğmuştur (Dindar, 1987, s. 71). Varoluşçuluk, bireyin özünden önce varoluşunun geldiğini savunur ve bu yönüyle klasik felsefe anlayışlarından farklı bir noktada konumlanır. Akım, insanı yalnızca rasyonel bir varlık olarak değil, duygu, irade, özgürlük ve sorumluluk sahibi bir özne olarak ele alır.

Varoluşçuluğun kökleri, 19. yüzyılın filozoflarından F. Nietzsche ve S. Kierkegaard'a dayandırılmakla birlikte, akımın sistematik bir hale gelmesi 20. yüzyılda J. P. Sartre, M. Heidegger, K. Jaspers ve G. Marcel gibi düşünürlerin çalışmalarıyla mümkün olmuştur (Cevizci, 1999, s. 889). Felsefenin temel savı, bireyin dünyaya iradesi dışında "fırlatılmış" olması ve bu belirsizlik ortamında kendi varlığını anlamlandırma çabası içinde bulunmasıdır (Cevizci, 1999, s. 890). Bu durum, bireyin hem özgürlüğünü hem de sorumluluğunu beraberinde getirir.

Kierkegaard, varoluşçuluğun tarihsel temellerini atan en önemli figürlerden biri olarak kabul edilir. Ona göre insanın hayvandan ayrılmasını sağlayan temel özellik akıl değil, iradedir (Scaaff, 1996, s. 6). Bireyin kendisiyle yüzleşmesini ve varoluşunu sorgulamasını teşvik eden Kierkegaard, bu süreci bireysel deneyimler ve duygular bağlamında ele almıştır. Kierkegaard'ın düşüncelerinde, insanın karşı karşıya olduğu kaygı, yalnızlık ve sorumluluk gibi kavramlar, varoluşçuluğun temel taşlarını oluşturur. Özellikle Kierkegaard'ın yaşamında karşılaştığı aşk ve hayal kırıklıkları, felsefi görüşlerini şekillendiren önemli olaylar arasında yer alır. Bu kişisel deneyimler, bireyin yaşamında karşılaştığı çelişkiler ve çatışmaların varoluşsal bir sorgulamaya dönüşmesini sağlar.

20. yüzyılda Heidegger, Kierkegaard'ın birey merkezli felsefesini fenomenolojiyle birleştirerek "varlık" kavramını derinleştirmiştir. Varlık ve Zaman adlı eseri, bireyin kendi varoluşunu anlama çabasını, zaman ve ölüm gibi temel olgular üzerinden ele alır (Dindar, 1987, s. 72). Heidegger'e göre insan, "varoluşunu" ancak kendi

ölümlülüğünü kabul ederek ve bu farkındalıkla yaşamını şekillendirerek gerçekleştirebilir. Bu bağlamda, Heidegger'in varoluşçuluğa katkısı yalnızca bireysel özgürlük ve sorumluluk kavramlarını derinleştirmekle kalmaz, aynı zamanda insanın dünyadaki konumunu daha geniş bir ontolojik çerçevede sorgulamasını da teşvik eder.

Heidegger'in düşüncelerinden etkilenen Sartre, bu fikirleri kendi felsefi sistemi içinde yeniden ele almış ve Varlık ve Hiçlik adlı eserini yazmıştır. Sartre, insanın özgürlük arayışı ve sorumluluğu bağlamında varoluşçuluğu daha da geliştirmiştir. Ona göre, birey yaşamında karşılaştığı tüm seçimlerden sorumludur ve bu sorumluluk, insanın özgürlüğünü hem bir yük hem de bir imkan olarak ortaya koyar (Jacques, 2006, s. 11). Sartre, ayrıca, varoluşçuluğun yalnızca felsefi bir tartışma değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal sorunlara yönelik bir çözüm arayışı olduğunu savunur. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle, Sartre'in düşünceleri özgürlük, sorumluluk ve insanın dünyadaki yeri gibi konular etrafında şekillenmiştir.

Varoluşçuluk, aynı zamanda bireyin evrendeki yerini ve anlamını sorgulama çabası olarak da tanımlanabilir. Bu bağlamda, insanın özünden önce varoluşunu önceliklendiren varoluşçular, yaşamın anlamını bireysel deneyim ve bilinç üzerinden ele alır (Diril, 2020, s. 10). Örneğin, Pascal, insanın dünyadaki yalnızlığını ve evrenin büyüklüğü karşısındaki küçüklüğünü bir varoluş problemi olarak tanımlamıştır (Taşkıran, 2004, s. 314). Jaspers ise bireyin kendi özüne ulaşabilmesi için kaygılarını aşması gerektiğini savunur. Ona göre insan, sürekli bir arayış içinde olan ve varoluşunun kaynağını anlamlandırmaya çalışan bir varlıktır (Eyüpoğlu, 1997, s. 13).

Sinema da varoluşçuluğun bu felsefi temellerinden etkilenmiş ve bireyin varoluşsal arayışını konu alan eserler ortaya koymuştur. Özellikle Andrey Tarkovski, Ingmar Bergman, Ömer Kavur ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin eserleri, varoluşçuluğun sinemadaki en belirgin örnekleri arasında yer alır. Bu bağlamda Semih Kaplanoğlu'nun sineması da, insanın anlam arayışını minimalist ve varoluşçu bir anlatım diliyle ele alan yapısıyla dikkat çekmektedir. Buğday filmi, bu bağlamda, hem tematik hem de sinematografik açıdan varoluşçuluğun sinema sanatındaki yansımalarını incelemek için önemli bir örnek teşkil etmektedir.

## 2. Semih Kaplanoğlu Sinemasında Varoluşçuluk

Semih Kaplanoğlu sinemasını kısaca "manevi gerçekçilik sinema dili" (Toraman, 2011) olarak tanımlanması mümkündür. Kaplanoğlu, tinsel olana ulaşarak, izleyicinin filmde yaşananlara ortaklık kurmasını sağlamak ister. Kaplanoğlu'nun sineması sadedir ve bu sadelik derin bir anlam yaratır. Bu şekilde tinsel alana doğru yol alır. Sessizlik, minimal diyaloglar, sabit kamera açıları bu tinsel alanı izleyiciye hissettiren tekniklerdir. Sinemasında şiirsel bir anlatım ve anlam arama üzerine bir kurgu vardır. Bu kurgunun yarattığı soyutluk görsel bir yansımadan öte hissedilebilir bir alandır. (Diril, 2020, s. 40).

Kaplanoğlu, varoluşçuluk ile ilgili birçok tanımlamaya kendi filmleri ile ortak olmuştur. Kullandığı dinsel temalar ile din odaklı varoluşçulardan etkilendiğini düşünsek te tanrıtanımaz varoluşçulara da birçok kez atıfta bulunmuş düşüncelerini destekler nitelikte sahneler aktarmıştır. Örneğin tanrıtanımaz varoluşçuların etkili ismi Sartre'in, insan önce vardır, var olduktan sonra kendi özünü belirler düşüncesi Kaplanoğlu'nun birçok film sahnesinde bulunur. Buğday filminde, Erol ve Cemil önce vardılar, var olduktan sonra kendi özlüklerini seçimleriyle bulurlar (Diril, 2020, s. 40). Kaplanoğlu, Buğday filminde adeta Descartes'in varoluş ile özün ayırlamayacağı düşüncesini sinemaya uyarlamıştır.

Kaplanoğlu; bazen izleyiciye yol göstermiş, bazen de varoluş felsefesinin iki temel öğesini, özü ve varlığı, bu ikisi arasındaki iç içe geçmiş ilişkiyi açıklamıştır. Bu ilişkileri de seçeneklere bölüp seyircinin karar vermesini sağlamıştır. Sinemasında varoluştan öze doğru bir yol mu yoksa özden varoluşa doğru bir yol mu sorularını sormuştur. İnsanın önce kendi özünü yaratması gerekliliğine dikkat çekmiştir zaman zaman. Jaspers'in bireyin varoluşunu gerçekleştirmesi için yaşam kaygısının üstesinden gelmesi gerektiği düşüncesini, anlamlı bir şekilde sahnelerine yansıtmıştır. Kaplanoğlu'nun karakterleri dünyada kaygı içindedirler, tedirgin bireylerdir, çözülemeyen sorunlar ile baş başadırlar. Jaspers'in insanına benzer şekilde hiçbirinin geleceğe güveni yoktur ve her an yeryüzü ayaklarının altından kayacak gibidir (Eyüpoğlu, 1997, s. 13). Fakat kendi varlıklarını zekâları ile anlamlandırma çabası güderler ve bu çaba ile varoluş bilgisine ulaşabilmeyi hedeflerler.

Kierkegaard, Kaplanoğlu'nun etkilendiği bir diğer önemli filozoftur. Kierkegaard'a göre, insan yardıma muhtaçtır ve evrende kendi kaderini tayin etmek üzere yalnızdır. Ancak özgürlüğü ve bireysel seçimleri ile varoluşunu anlamlandırabilir. Varoluş yolculuğunda yaşamı onun somut kanıtıdır. Birey özgür seçimleriyle önce özünü belirleyecek sonra bu seçimlerin yarattığı varlığı ile Tanrı'ya ulaşacak, varoluşunu tamamlayacaktır. Ona göre sürünün yürüyüşüne ayak uyduran her birey kendini gerçekleştirememiş özgün kalamamıştır (Kierkegaard, 1997, s. 146). Kierkegaard'ın bu görüşlerinden etkilenen Kaplanoğlu, filmlerinde varoluşun temeline insanı ve insanın özgün kararlar alabilmesini oturtur. İnsanın ancak bu kavramlar ile varoluşunu anlamlandırabileceği mesajını yansıtır. İnsanın varoluşunu ararken yalnız olması gerektiğini benimser. Bu tanımın dışında kalan insanları sürüye kapılmış bireyler olarak tanımlar. Fakat varoluşun asla tamamlanamayacağı düşüncesini de yarım bıraktığı sonlar ile hissettirir (Diril, 2020, s. 41).

Semih Kaplanoğlu sadece Batılı filozoflardan etkilenmez. İbn-i Arabi de onun etkilendiği filozoflardandır. Özellikle Arabi'nin varlık felsefesi ile öz ve varlığın tanımlarını sinemasına aktarır. Sahnelerinde önce öz vardır ve bu özün bilgisinden oluşturulan varoluş (İbn-i Arabi, 2007, s. 190) vardır. Sürekli bir arayış içindedir Erol, buğdayı ararken özünü arar bir bakıma, Cemil'in bahsettiği M maddeciği özdür. Kaplanoğlu'nun film kahramanları. Varoluşunu anlamlandırabilmek için özüne dönmeye çalışır, sürekli özü arar.

Kaplanoğlu sinemasında çoğu varoluş serüveni, kendinden önceki özden bir parçanın izinde ilerler. Onun özü, bir yansıma içerisinde arayan ve anlamlandırmaya çalışan sinema sahneleri vardır. Buğday filminde Erol'un varlığı, özün aynısı değildir ancak özün bir yansımasıdır. Aktarılmak istenen öz kavramı bir karakterde değil birçok karakterde kendi hikâyesiyle çoğalır. Bu karakterlerin hikâyesi farklı olsa da varoluşlarını tamamlama serüvenleri tekrar aynı yolda birleşir.

Sonuç olarak Semih Kaplanoğlu sinemasının, Varoluşçuluk felsefesinin etkisi altında gelişen bir sinema olduğu söylenebilir. Kaplanoğlu'nun Varoluşçu felsefe etkisinde çektiği en önemli filmlerden birisi de Buğday'dır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde Buğday filmindeki Varoluşçu anlatım dili incelenecektir.

### 3. Buğday Filmi ve Varoluşçuluk

Semih Kaplanoğlu'nun altıncı uzun metrajlı filmi olan Buğday'ın çekimleri beş yıl sürmüştür. Senaryosunu senarist eşi Leyla İpekçi ile beraber yazmıştır. Uzunluğu 128 dakika olan filmin çekimleri Türkiye, İsveç, Fransa, Almanya, Katar da gerçekleşmiştir. 24. Uluslararası Adana Film Festivali'nde (2017) En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Müzik, FİLM-YÖN En İyi Yönetmen ödülleri ile 30. Tokyo Film Festivali'nde (2017) En İyi Film ödülünü alan Buğday'ın başrollerini Jean-Marc Barr ve Ermin Bravo paylaşmıştır. Filmin oyuncu kadrosunda Ermin Bravo, Jean-Marc Barr, Grigoriy Dobrygin, Cristina Flutur, Lubna Azabal, Mila Böhning, Nike Maria Vassil, Hal Yamanouchi, Garrett Thierry, Hoji Fortuna, Rainer Steffen, Jarreth J. Merz gibi önemli oyuncular yer almıştır.

Film tamamen siyah beyaz olarak çekilmiş olup, mekân ve zaman unsurları belirsiz bir şekilde sunulmaktadır. İleri bir tarihte geçen bir yaşamdan söz edilse de, olayların hangi zaman diliminde gerçekleştiği açık bir şekilde belirtilmemiştir. Film, iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, bilimsel faaliyetlerin yoğun olarak sürdürüldüğü distopik bir şehir ve bu yaşam biçimini ele alırken; ikinci bölüm, arayış ve varoluş üzerine yapılan sorgulamaların ön plana çıktığı bir anlatım sunmaktadır. Ayrıca, Kaplanoğlu'nun sinemasında sıkça karşılaşılan özlem ve şehirden taşraya geçiş temaları bu filmde de belirgin bir şekilde yer almaktadır. Filmin ilk bölümü, bir şehir merkezini andıran mekanlarda geçerken, ikinci bölüm taşra ve doğal yaşamı çağrıştıran sahnelerle şekillenmektedir (Diril, 2020, s. 44).

Filmin ana hikâyesi, Erol ve Cemil adında iki karakter üzerinden şekillenmektedir. Yüksek teknolojinin egemen olduğu bir gelecekte, toprağın ve tohumların genetik yapısı bozulmuş, bu durum salgın hastalıkların artmasına ve ölümlerin çoğalmasına yol açmıştır. Bu sorunu çözmek için oluşturulan bilim kurulu, tohumun genetik yapısını düzeltmeye veya saf toprak üretmeye çalışsa da bu hedeflerine ulaşamamaktadır. Bilim kurulunun üyelerinden biri olan Erol, ömrünü tohum bilimine adanmış bir bilim insanıdır. Bir toplantı sırasında, Cemil Akman adında eski bir bilim kurulu üyesinin tezinden haberdar olur ve bu bilim insanının fikirlerini merak etmeye başlar.

Cemil Akman, bilim kurulundan ayrılmış, güvenli bölgenin dışına çıkmış ve izini kaybettirmiştir. Erol, bu tezin etkisinde kalarak Cemil Akman'ı bulmak için çeşitli riskler alarak güvenli bölgenin dışına çıkar. Öğrencisi Andrei ile birlikte uzun bir yolculuğun ardından Cemil Akman'ı bulur ve ondan tezinde geçen konularla ilgili açıklama yapmasını ister. Ancak Cemil Akman bu isteği reddeder ve yolculuğuna devam etmenin zorluğuna dikkat çeker. Erol kararlılığını göstererek bu yolculuğa eşlik etmek istediğini belirtir ve sonunda Cemil Akman ile yolculuğa çıkar.

Yolculuk boyunca karşılaştıkları olaylar, Erol'un kişisel dönüşümünü ve öğrenme sürecini şekillendirir. Başlangıçta tezdeki maddi açıklamaları merak ederek yola çıkan Erol, süreç içinde içsel bir tatmin ve soyut kavramlarla karşılaşır. Filmin sonunda ise bir karınca aracılığıyla saf buğday tohumuna ulaşır ve aradığı cevaplara kavuşur.

Filmin yukarıda kısaca değinilen olay örgüsünden ziyade, kullanılan metaforlar aracılığıyla verilen mesajların sahnelenmesi daha büyük bir öneme sahiptir. Bu sahnelerde, varoluşsal anlatım dilini yakalamak mümkün olmaktadır. Christian Metz'in göstergebilimsel yaklaşımı, bu anlatım dilinin incelenmesine ve çözümlenmesine olanak tanıyan bir yöntem sunmaktadır.

**Şekil 1:** Buğday Tarlası**Kaynak:** Buğday Film/07:56

Film, uçsuz bucaksız buğday tarlalarının bulunduğu bir sahneyle (Şekil 1) başlar. Buğday, insanlık tarihinde önemli bir yere sahip bir tahıldır. Uygarlık, yabani tahılların – özellikle buğday ve arpanın – buldukları yerlerden başka bölgelere taşınıp ekilmesi ve sulanmasıyla başlamıştır. Tahıl tarımının başlaması, uygar topluma geçişi sağlayan olaylar zincirini başlatmıştır (Şenel, 20-21). Birçok kaynakta buğdayın anavatanının Anadolu olduğu belirtilmektedir. Türkiye’de ise buğday, yalnızca bir gıda olmanın ötesinde, "nimetlerin en üstünü" kabul edilerek bereketin sembolü olarak görülmektedir (Atar, 2017, s. 2).

Filmin ilk sahnesinde buğdayın yer alması, bu tahılın insanlık tarihindeki devrimci rolüne bir vurgu niteliğindedir. Buğdayın ekilip biçilmesinin Neolitik Çağ başlatması ile genetiği değiştirilmiş buğday tohumlarının modern dönemdeki yetiştirilmesi arasında bir benzerlik ilişkisi kurularak, modern çağın ancak bu yeni tarım yöntemleriyle mümkün olacağına işaret edilmektedir. Kaplanoğlu, buğdayın insanlık tarihi için vazgeçilmez önemini filmin adını Buğday koyarak açıkça ifade etmiştir. Ayrıca, Şekil 1’de yer alan sahnede buğday tarlasında çalışan kadın bir uzmanın görüntüsüne yer vererek, buğday tohumlarını ilk kez toprağa ekenin bir kadın olduğu anlatısına gönderme yapmıştır. Bu bağlamda, farklı kültürlerin mitolojilerinde buğday başağı ile simgelenen Ezina, Ceres, Demeter ve İnanna gibi ana tanrıçalarla ilişkilendirme yaparak, ekofeminizm düşüncesiyle bir bağ kurulmuştur.

Filmin ilerleyen bölümlerinde, Erol, Cemil’in evine ulaşır; ancak evde Cemil değil, kızı Tara bulunmaktadır. Tara’ya Cemil hakkında sorular yönelten Erol, yanıt alamaz ve Tara derin bir sessizliğe bürünür. Bu soru-cevap sahnesi, Tara özelinde bir kez daha varoluş üzerine bir yönlendirme yapmaktadır. Tara, önündeki ekranda yaşlı bir kadın yüzünü andıran görüntü üzerinden farklı harf dizilimlerini bir araya getirerek ve seslendirerek bir analiz ve çözümlenme yapmaktadır (Şekil 2). Kaplanoğlu, bu sahnede Hurufilik ve simya alfabesini harmanlayarak izleyiciyi varoluşsal bir mesajla buluşturmayı amaçlamıştır.

**Şekil 2:** Yaşlı Kadın Yüzü ve Harfler**Kaynak:** Buğday Film/23:50

Filmin başlangıcında varoluşsal düşüncelerini görsel imgeler aracılığıyla aktaran yönetmen, filmin ilk çeyreğinden itibaren aynı anlatımı diyaloglarla da desteklemeye başlar. Semih Kaplanoğlu, filmlerinde sıklıkla dini ya da mistik öğeler içeren halk hikâyelerine ve kıssalara referans veren bir yönetmen olarak öne çıkar. Buğday filminde de bu tür hikâyelere yer vermiştir. Bunlardan biri, Yunus Emre ile Hacı Bektaş-ı Veli arasında geçtiği rivayet edilen “Buğday Kıssası”dır.

Farklı versiyonları bulunan bu anlatıya göre, Sivrihisar yakınlarındaki Sarıköy’de tarımla geçimini sağlayan ve oldukça fakir olan Yunus isimli bir genç yaşamaktadır. Kıtık zamanında, bir versiyona göre köylülerin buğday ihtiyacını karşılamak (Sepetçioğlu, 2004), başka bir versiyona göre ise kendi buğday ihtiyacını karşılamak için (Velayetname, 2010, s. 154), kimsenin kapısından boş dönmediği Suluca Karahöyük’teki Hacı Bektaş-ı Veli Dergâhına gider. Boş gitmemek için heybesini yolda dağlardan topladığı alıçlarla doldurur. Hacı Bektaş-ı Veli, Yunus’a buğday yerine nefes vermeyi teklif eder, ancak Yunus bu teklifi kabul etmez. Hatta heybesine doldurduğu alıçların her bir çekirdeğinin zerresi kadar bilgi öğretme teklifini dahi geri çevirir; çünkü kendisini köylüler açlıklarını gidermesi için göndermiştir. Bunun üzerine Hacı Bektaş-ı Veli, “Var git öyleyse, dileğini versinler!” diyerek Yunus’u uğurlar. Kapıda bir kervan dolusu buğday onu beklemektedir. Ancak Yunus çok geçmeden yanlış bir seçim yaptığını fark eder ve Hacı Bektaş-ı Veli’den af dilemek için geri döner. Ancak Hacı Bektaş-ı Veli, teklifin süresinin geçtiğini belirterek, “Biz o kilidin anahtarını Tapduk Emre’ye verdik, var nasibini ondan al” diyerek Yunus’u Tapduk Emre’ye yönlendirir (Timurtaş, 1972, s. 21-22; Ayvazoğlu, 2012, s. 424-425).

Buğday filminde bu kıssaya doğrudan göndermeler yer almaktadır. Filmin bir sahnesinde, Tara’nın Erol’a tam evi terk edeceği sırada yönelttiği “Nefes mi Buğday mı?” sorusu, doğrudan Hacı Bektaş-ı Veli’nin Yunus Emre’ye sorduğu sorudur. Filmin baş karakteri Erol, tıpkı Yunus Emre gibi, “Buğday” cevabını verir. Kaplanoğlu, bu cevapla izleyiciye Erol’un kendini arama yolculuğunun ipuçlarını verir. Yönetmen, bu tercih ile seyirciye yolculuğun henüz başında olduğunu ve sonunda hakikate ulaşılacağını işaret eder. Nitekim filmin sonunda, tohumları avuçlarının içinde tutan Erol’un “Nefes” demesi, bu mesajın doğruluğunu teyit eder ve karakterin varoluşsal arayışının nihayete erdiğini gösterir.

Şekil 3: Andrei’nin Mesajı



Kaynak: Buğday Film/32:44

Erol’un öğrencisi Andrei, bilim kurulu üyeliğinden atılan ve çalıştığı şirketten kovulan Cemil Akman’ın mahkeme kayıtlarına ait görüntülere arşiv sistemi üzerinden eriştiğini belirten bir mesajı Erol’a gönderir. Şekil 3’te yer alan bu sahnede, Cemil’in mahkemedeki savunması, Erol’un ona ulaşma arzusunu ve merakını daha da artırır. Cemil, mahkeme savunmasında kâinatın her şeyde bir "M maddeciği" bulunduğunu ileri sürer. Bu bağlamda, hiçbir şeyin ilk örneğini oluşturamadıkları için sıfırdan bir tohum yaratamadıklarını ifade eder. Genetiğiyle oynanan tohumların bir süre sonra bozulduğunu ve bu tohumların hayatın sürdürülebilirliğini sağlayan doğal döngünün bir parçası olmadığını dile getirir. Bu nedenle, bu tohumların hayat tarafından bir şekilde dışlandığını vurgular. Cemil ayrıca, bu genetik olarak değiştirilmiş tohumların hücrelerinde, onları hayata bağlayacak ve birbirleriyle ilişkilendirecek bir "M maddeciği" bulunmadığı için evrenin ortak belleğine erişemediklerini belirtir. Yapılan tüm genetik müdahalelerin, milyonlarca yıl boyunca inşa edilen köprüyü yıkmaya riski taşıdığını savunan Cemil, elde ettiği bulguların kendisine evrende, içeriğinde M maddeciği olmayan hiçbir şey bulunmadığını gösterdiğini ifade eder.

Sartre (1960), Varoluşçuluk Bir İnsancılıktır adlı konferansında, “Biz, ‘insan sorumludur’ diyorken sadece ‘kendinden sorumludur’ demek istemiyoruz; söylemek istediğimiz ‘bütün insanlardan sorumludur’ anlamını taşıyor” der. Bu sahnede, Sartre’m varoluşçuluğun evrensel sorumluluk anlayışına vurgu yapan düşüncelerini yansıtan Kaplanoğlu, Cemil’in mahkemedeki bu sözleriyle Erol’a yanıt bulması gereken yeni sorular yöneltir: Erol

gerçekten bütün insanlığa karşı sorumlu mudur? Erol'un hataları tüm insanlığı etkilemiş midir? Eğer Cemil'in ileri sürdüğü görüşler doğruysa, Erol, Sartre'in "insan sorumludur" ifadesinin yüklediği sorumluluğu nasıl taşıyacaktır?

Varoluşçu düşünürlerin büyük bir kısmı için özgürlük, varoluşçuluğun temel taşlarından biri olarak kabul edilir. İnsan, doğası gereği tutsaklığa ve bağımlı yaşamaya karşı bir direnç gösterir. Ancak, Kaplanoğlu'nun *Buğday* filminde tasvir edilen distopik gelecek, bireylerin sistemin şartlarına bağımlı hale geldiği bir dünyayı yansıtır. Filmdeki bireyler, sistemin belirlediği kurallara göre hayatta kalmaya çalışırken özgürlüklerini kaybetmişlerdir. Güvenli bölgeye geçmek isteyenlerle, güvenli bölgeden çıkmaya çalışanların aynı kaderi paylaşması, özgürlüğün her iki durumda da sınırlı olduğunu gösterir. Bu bireyler, özgürlük arayışlarının önünde sürekli engellerle karşılaşarak bir sorgulama ve içsel arayış sürecine yöneltir; ancak çevrelerini saran duvarlar bu arayışı kısıtlar (Diril, 2020, s. 53).

Kaplanoğlu, Şekil 4 aracılığıyla, izleyiciyi güvenli bölgeye geçmek isteyen bireylerin bakış açısından, bu kez güvenli bölgeden çıkmaya çalışanların bakış açısına geçmeye davet eder. Filmde Erol ve öğrencisi Andrei, güvenli bölgeyi terk ederek elektronik sınırı aşar. Ancak tutsaklıktan kurtulup bağımsızlığa doğru hareket ettiklerinde, bu kez belirsizliğin tutsaklığıyla karşı karşıya kalırlar. Sürekli bir arayış içinde olmalarına rağmen düşüncelerini çevreleyen metaforik duvarlara çarparlar. Bu sahne, Sartre'in "bunalım" kavramını somutlaştırarak varoluşsal bir sıkışmışlık durumunu görselleştirir.

Erol ve Cemil'in yolculuğu ile Kur'an-ı Kerim'de Kehf Suresi'nde anlatılan Hz. Musa ve Hızır kıssası arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır. Yönetmen Kaplanoğlu da bu benzerliği açıkça kabul etmektedir. Bu kıssanın benzerleri farklı kültürlerde de yer almakta; örneğin, Glaukos, Rabbi Yeş'u, Gilgamiş ve İskender kıssaları Hz. Musa-Hızır kıssasıyla paralellik göstermektedir. Bu durum, Kaplanoğlu'nun hikâyesini evrensel bir bağlama oturtarak, farklı kültürlerden izleyicileri ortak bir anlatı etrafında birleştirme amacını yansıtmaktadır.

Hz. Musa-Hızır kıssasında, İsrailoğulları Hz. Musa'ya kendisinden daha bilgili birinin olup olmadığını sorar. Hz. Musa, kendisinden daha bilgili birinin bulunmadığını iddia eder. Bunun üzerine Allah, Hz. Musa'ya yanıldığını bildirir ve daha bilgili birini bulması için bir yolculuğa çıkmasını emreder. Yanına bir balık almasını ve balığın canlandığı yerde bilgili kişiyi bulacağını söyler. Bu kıssa, bilginin sınırsız olduğunu ve bireyin öğrenmeye her zaman açık olması gerektiğini vurgular. Erol'un Cemil ile çıktığı yolculuk, bu kıssanın tematik olarak filmde yeniden yorumlandığını gösterir.

Şekil 4: Güvenli Bölgeye Bakış



Kaynak: *Buğday* Film/41:38

Şekil 5: Erol İle Cemil Sandal



Kaynak: *Buğday* Film/53:16

Hz. Musa, genç bir arkadaşıyla çıktığı yolculukta, iki denizin birleştiği yerde dinlenmek üzere durur ve bu sırada balık canlanarak denize atlar. Bu olayın gerçekleştiği yerde Hz. Musa, aradığı bilge kişi olan Hızır ile karşılaşır. Hızır'a, kendisinde bulunan bilgiyi öğrenmek istediğini söyleyen Hz. Musa, bunun kolay olmayacağı konusunda uyarılır. Hızır, yaşanacak olayları anlamakta zorluk çekeceği gerekçesiyle Hz. Musa'nın bu yolculuğa sabredemeyeceğini belirtir. Ancak Hz. Musa ısrar eder ve yolculuk başlar. Hızır, yol boyunca kendisine sorulmaması şartını koşar ve Hz. Musa bu şartı kabul eder (Çelebi, 1998, s. 406).

Bu kıssanın izlerini, Erol ve Andrei'nin yolculuğunda görmek mümkündür. Erol'un öğrencisi Andrei ile çıktığı uzun yolculuk sırasında dinlenmek için uyuduğu bir sahnede, arkalarındaki sudan canlı bir balığın geçmesi, Hz. Musa-Hızır kıssasına açık bir göndermedir. Balığın canlandığı yerde Hz. Musa'nın Hızır ile karşılaşması gibi, Erol da bu noktada aradığı bilge kişi olan Cemil ile buluşur. Şekil 5'te görülen bu sahnede Erol, Cemil'e yolculuğuna katılmak ve sorularına yanıt bulmak istediğini söyler. Ancak Cemil, Erol'a bu yolculuğun zorluklarını aşamayacağını belirtir ve şirketine dönmesi gerektiğini ifade eder. Erol, bu yolculuğa şirket için değil, kendisi için katılmak istediğini ve bir arayış içinde olduğunu dile getirir. Cemil'in son uyarısı, Hızır'ın Hz. Musa'ya söylediği sözleri yansıtır: "Sizin bu yolculuğa gücünüz yetmez." Erol, Cemil'in hareket eden sandalına yüzerek kararlılığını gösterir. Bu sahne, Erol'un varoluşsal yolculuğunun başladığı ve kendisini anlamlandırma sürecindeki kritik bir eşiği geçtiği bir noktayı temsil eder. Ancak bu yolculuğun ilerleyen safhalarında karşılaşacağı zorlukların henüz farkında değildir.

Film, Hz. Musa-Hızır kıssası ile Erol-Cemil yolculuğu arasında bir anlam köprüsü kurarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir bağ inşa etmeyi hedefler. Kıssa ile geçmişi, Erol ve Cemil'in yolculuğuyla bugünü ve bu ilişkiyle geleceği anlamlandırmaya çalışır. Film, yalnızca Hz. Musa-Hızır kıssasını ele alsaydı tarihsel bir anlatı olarak kalacak; yalnızca Erol ve Cemil'in hikâyesine odaklansaydı geçmişten ve evrensel bağlamdan kopuk bir yapımla olacaktı. Ancak kurulan bu bağlantı, filme geleceğe dair bir perspektif kazandırır.

Filmin bir sahnesinde, Cemil aniden ayağa kalkarak kayığın zeminini delmeye başlar (Şekil 6). Erol, şaşkınlıkla bu duruma tepki göstererek, "Delirdiniz mi? Kayığı batıracaksınız. Durun, yapmayın lütfen, öleceğiz!" der. Cemil ise soğukkanlı bir şekilde yanıt verir: "Size demiştim, benimle bu yolculuğa dayanamazsınız." Bu sahne, Hz. Musa-Hızır kıssasına açık bir göndermedir ve Cemil'in Erol'a verdiği ilk ders niteliğindedir. Bazen insanların veya çevrenin eylemleri bize anlamsız, hatta zararlı gelebilir. Ancak bu eylemler, genellikle olayların özüne vakıf olan bilgelerin doğru bilgisine dayanır ve yeni başlayanlar tarafından hemen anlaşılabilir. Nitekim bir sonraki sahnede, Cemil'in kayığı delme nedeninin, yasaklı bölgede insanları imha eden bir araçtan korunmak olduğu anlaşılır. Batırılan kayık sayesinde, ölü taklidi yaparak bu tehlikeden kurtulurlar (Diril, 2020, s. 58-59).

Şekil 6: Kayık Zemin Delme



Kaynak: Buğday Film/57:28

Şekil 7: Bebek Kurtarma



Kaynak: Buğday Film/59:50

Yaşayan canlıları imha eden dron tarzı bir cihazdan kurtulan ikili su yüzüne çıkan ölü cisimler arasında kıyıya yakın yerde ağlayan bebek sesi duyup ona doğru yönelirler. Cemil bir sandık üzerine bırakılmış bebeği kıyıya çıkarıp kurutmaya çalışır (Şekil 7). Kaplanoğlu yine hayatı mucizelerle dolu olan Hz. Musa'ya bir benzetme yapıp hikâyesini perçinlemiştir. Bilindiği üzere Hz. Musa henüz bir bebekken annesi tarafından bir sandık hazırlanıp Nil nehrinin bulanık sularına bırakılır ve bu sandık Firavunun sarayının yakın kıyısına ulaşır. Bebeği kurtaran saray görevlileri Firavun'un eşi Asiye'ye teslim ederler ve Hz. Musa sarayda büyür.

Bulunan bebek sadece bir bebek olmanın ötesinde geleceği temsil etmektedir. Onca ölü bedenler arasında hayatın son bulduğu izleniminin hemen ardından gelen bir hayat sesidir. Kaplanoğlu Şekil 7 ile varoluşçu düşünür Jaspers'in özgürlük tanımının ardından koşan insanların hayatlarını yitirdiği anda ağlayan bebek ile Nietzsche'nin hayatı, yaşamayı Tanrı'dan önceye almasını (Aras, 2017, s. 21) simgeler.

Birey varoluş yolculuğunda cevap ararken adım attığı her noktada izlerini bırakır. Bıraktığı her iz kendisinin Bu noktada sorularına cevap arayan insan bıraktığı izlerin sebepsiz ve boşuna olmadığını ve bir gün muhakkak doğrudan olmasa da dolaylı olarak sonuca ulaşabileceğini bilir. Ama henüz bu felsefe beklentilerini bir adım öteye taşır fakat bazen geriye dönüp baktığında sorularına cevap bulamadığını görür. Ya izlerini kaybetmiştir ya da aynı bıraktığı noktadadır kimse henüz ona dokunmamıştır. yolculuğunun başında veya dışarıdan olaylara bakanlar bunun içi boş bir fiil olacağını ve mutlu sonra ulaşamayacağını düşünürler. Şekil 8'in seyirciyeye anlatmak istediği konuyu pekiştirmeye yöneliktir (Diril, 2020, s. 60).

Filimde Buğday bir arayıştır aslında, genetiği bozulmayan tohum da özdür. Cemil bu arayışta kilometreler kat edip gezmekte canlılık yaşamı için bir işaret aramaktadır. Bunun için bazı noktalara bıraktığı tohumları gözlemleyip gözden kaybolup kaybolmadıklarını inceler. Bu onu doğrudan sonuca götürecek bir eylem olmasa da filmin son sahnesinde Erol'un gerçeği anlamasına ve doğru bilgiye ulaşmasına sebep olacaktır (Diril, 2020, s. 60).

Şekil 8: Kaybolmuş İz



Şekil 9: Diyalog





**Kaynak:** Buğday Film/68:26**Kaynak:** Buğday Film/75:09

Bir sonraki sahnede, Erol ve Cemil asit yağmuruna yakalanır. Hurdaya dönmüş, yanmış ve terkedilmiş bir otobüse sığınarak yağmurun dinmesini beklerler. Bu sırada Erol, kendisini derinden etkileyen bir rüyasından bahseder. Rüyasında, hiç tanımadığı ve daha önce görmediği anne-babası, eşi ve olmayan çocuklarıyla birlikte, ıssız bir dağ başında zorlu bir yolculuk yaptığını anlatır. Erol'un rüyası, onun arayışlarını, cevapsız sorularını, özlemlerini ve beklentilerini özetler niteliktedir. Anne ve babasını, hayalî eşini ve çocuklarını görmesi, onun aile hayatına dair derin bir özlem taşıdığını açıkça ortaya koyar. Rüyasında bahsettiği zor ve uzun yolculuk ise, onun varoluşsal arayışında karşısına çıkan zorlukları ve sabır gerektiren süreci simgeler. Bu anlatım, Jaspers'ın varoluş felsefesindeki temel ilkelerden biri olan bireyin kendi varoluşunu anlamlandırma sürecine işaret etmektedir (Diril, 2020, s. 61).

Bir süre sonra Erol ve Cemil, varoluş üzerine anlam arayışı içeren bir diyaloga girerler (Şekil 9). Diyalog, Cemil'in karşısındaki tepede çıkan yangınla ilgili yaptığı bilimsel bir açıklamayla başlar. Bu konuşma, Cemil'in geçmişte bir bilim insanı ve araştırmacı olduğuna dair bir kanıt niteliğindedir. Ardından Erol, bilimsel bir dille, toprağın yarısından fazlasını kendi buluşu sayesinde nasıl kurtardığını ve böylece bir kaosu engellediğini anlatır. Ancak Cemil, Erol'un içsel bir sorgulama yapmasını sağlamak için ona yönlendirici bir soru sorar. Hafif bir gülümsemeye, "Yani dünyayı kurtardınız?" der. Erol, hâlâ maddî dünyaya bağlı bir bakış açısına sahiptir ve "Doğru, bir süreliğine de olsa" diyerek yanıt verir. Cemil, bu kez Erol'un dikkatini kendisine çevirmek için soruyu derinleştirir: "Peki, kendinizi kurtardınız mı?" Erol, yine somut bir yanıt verir: "Terfi ettim, daha iyi bir eve çıktım." İsteddiği cevabı alamayan Cemil, Sokrates'in sorgulayıcı yöntemini benimseyerek, Erol'a doğrudan bir yönlendirme yapar: "Burada ne arıyorsunuz?" Erol, "Sizi arıyordum" diye yanıtladığında Cemil son kez tekrar eder: "Kendinizi arayın." (Diril, 2020, s. 61).

Bu diyalogdan sonra ikili, zorlu ve engebeli yollardan geçerek birçok tepeyi aşar. Nihayetinde Cemil'in ulaşmak istediği sessiz ve eski bir ibadethaneye varırlar. Etrafı çorak ve ölü topraklarla çevrili olan bu ibadethane, içinde saklanan temiz toprak sayesinde adeta bir sığınak işlevi görmektedir. Şekil 10'da, Cemil'in arkasından gelen ışık, gölgesinin toprağın üzerine düşmesini sağlayarak görsel bir anlam yaratır. Cemil'in bu toprakla abdest alması, fiziksel bir temizlikten öte, ruhsal bir arınmayı simgeler. Erol ise, modern dünyanın kendisinde açtığı derin yaraları fark etmeye başlar ve şaşkınlık içinde temiz toprağı elinde gezdirerek bu sahnenin anlamını içselleştirmeye çalışır.

Ardından gelen diyalog, bu sahnenin metaforik boyutunu daha da derinleştirir. Erol, hâlâ somut düşünce seviyesinde kaldığını gösteren bir ifadeyle, "Burada toprak var, keşke biraz da olsa tohumumuz olsaydı" der. Cemil, onun bu düşünce yapısını değiştirmek için bir soru yöneltir: "Ne tohumu mesela?" Erol ise, daha önce Cemil'in kızı Tara'ya verdiği cevabı tekrarlar: "Buğday." Bu yanıt, Erol'un henüz içsel yolculuğunu tamamlamadığını ve varoluşsal olgunluğa ulaşmadığını gösterir. Tıpkı olgunlaşmamış bir bilinç durumunda olan Yunus Emre gibi, Erol da hâlâ fiziksel gerçekliğe bağlı kalmakta ve metaforik anlamı tam olarak kavrayamamaktadır.

**Şekil 10:** Toprak**Kaynak:** Buğday Film/86:45

Cemil, buğdayın anlamına dair hakikat ehli birinden duyduğu bilgileri Erol'a aktarır. Varlığın özünün buğday olduğunu ve buğdayın ortasında yer alan çizginin Arap alfabesindeki Elif harfiyle örtüştüğünü belirtir. Bu çizginin hem birleştirici hem de ayırıcı bir unsur olduğunu vurgulayarak, Elif harfinin ruh ile bedeni, dişi ile erkeği, görünmeyen ile görüneni birbirinden ayıran bir sınır oluşturduğunu ifade eder. Cemil'e göre, buğdayın sırrı tam da bu çizgide saklıdır ve aynı zamanda aşkı simgeler. "Kâinata olan her şey inşada da mevcuttur profesör, ayrılıkta gayrılık da yoktur" sözleriyle konuşmasını tamamlar. Bu açıklama, Erol'un zihninde yeni bir kavrayışın kapılarını aralar.

Erol'un bu açıklamalara verdiği tepki, onun bilinç düzeyinde bir dönüşüm yaşadığını gösterir. Artık yalnızca dinleyen değil, sorgulayan ve anlamaya çalışan bir konumdadır. "İnsanda her canlıdan bir parça mı var? Bunu mu söylemek istiyorsunuz?" sorusu, onun Cemil'in düşünce düzeyine yaklaşmaya başladığını gösterir. Cemil ise "Tüm kâinat insandır" diyerek Erol'un varoluşsal aydınlanma sürecini hızlandırır. Bu ifade, varoluşçuluğun öz ve varlık tartışmalarına yönelik iddialı bir yorum niteliğindedir.

Filmde, Hz. Musa ve Hızır kıssasının üçüncü ve son aşaması olan hazinenin korunması için duvar örme hadisesi, final sahnesinde kendini gösterir. Erol ve Cemil, bir salgının etkilediği kasabaya ulaştıklarında, kasaba halkı onları taşıyarak uzaklaştırmaya çalışır. Taşlama, tarih boyunca birçok olayla ilişkilendirilmiş olup, burada halkın cehaletini simgeleyen bir metafor olarak kullanılmıştır. Erol, Cemil'in arkasında, iki çocuğun yanında bir duvarı onardığını görür ve ardından Cemil ortadan kaybolur.

Bu noktada Erol, son kez sınanır. Daha önce yasaklı bölgeye geçişinde ona yardım eden genç kadın, Erol'a genetik kaos krizine karşı yeni bir çözüm bulunduğunu, saf tohumların yeniden üretildiğini ve tüm sorunların çözüldüğünü bildirir. Ancak Erol, Cemil'in alaycı gülümsemesini hatırlayarak, güvenli bölgeye dönme teklifini reddeder. Artık, varoluşunu anlamlandıracak cevaplara ulaşmış ve hakikate erişmiştir.

Şekil 11: Duvardaki Delik



Kaynak: Buğday Film/106:32

Güvenli bölgeye geçmeyi reddeden Erol, Cemil'in yanına döner ve tıpkı Hz. Musa misali ona seslenir: "Bu insanlar ikimizin canına kast ediyor. Bu duvarı neden onarıyorsun? Bu duvar senin için neden bu kadar önemli?" diye sorar. Ardından, Şekil 11'de yer alan sahnede, duvardaki küçük bir delikten dışarıya bakar. Karşısında, bozulmamış bir dünyada, ağaçların gölgesinde dinlenen iki çocuğu görür. Cemil ise duvarın diğer tarafına geçmiş ve gözden kaybolmuştur.

Bu noktada Erol, zihnini meşgul eden pek çok soruya artık yanıt bulmuştur. Son taşı elleriyle duvara yerleştirerek onu tamamlar. Bu sahne, yalnızca fiziksel bir yapının inşasını değil, aynı zamanda Erol'un varoluşunu anlamlandırma sürecinde önemli bir aşamaya ulaşmasını da simgeler. Duvar, öz ve varlık arasındaki ilişkinin somut bir temsili olarak filmde önemli bir yer tutar.

Filmin sonunda, Erol özün sırrına ulaşmış olarak Cemil'den devraldığı çuvalı taşımaya devam eder. Ancak bu süreçte, kayalıklara bırakılan tohumlardan birinin kaybolduğunu fark eder ve onu bulmak için çevresine bakmaya başlar. Tam bu sırada, önünde bir karıncanın tohumu sırtına yükleyerek yuvasına taşıdığını görür. Erol, bu sahne karşısında derin bir şaşkınlık yaşar. Kaplanoğlu, bu sahne aracılığıyla, insanın varoluşsal bir yolculuğa çıktıktan sonra ulaştığı hakikatin, ona hem bir huzur hem de hayret duygusu kazandırdığını ifade eder.

Tarih boyunca filozoflar, düşünürler ve aydınlar, varlık felsefesi üzerine yaptıkları sorgulamalarda hep Erol'un yaşadığı bu şaşkınlığa benzer bir ruh hali içinde olmuşlardır. Yönetmen, Şekil 12'de yer alan sembolü şu şekilde açıklar:

"Geçmişte, kıtlık dönemlerinde insanlar açlık nedeniyle tohumları bile tüketmiş, ekim için bir şey bırakmamışlar. Ne yapacaklarını bilemediklerinde yaşlı bir bilge, onlara karınca yuvalarındaki tohumları toplamalarını söylemiş. Ancak şu uyarıyı da eklemiştir: 'Ama yuvadan tohumu alacağınız yeri iyi bilmelisiniz, aksi halde yuvayı bozarsınız ve karıncalar telef olur.' Çünkü karınca yuvalarında her şey belirli bir düzene sahiptir. Karıncaların yaşadığı, ambar yaptıkları, yavrularını ve ölümlerini koydukları alanlar birbirinden ayrıdır. Eğer yuvaya yanlış noktadan müdahale edilirse, tüm denge bozulur ve yaşam sona erer."

Erol, filmin son sahnesinde bu bilgiyi bilinçli bir şekilde uygular. Doğu ve batıyı belirleyerek, güneşi referans alarak tohumu almaya çalışır. Yönetmenin ifadesiyle, bu sahne aslında Erol'un bilinçli bir şekilde varoluşunu anlamlandırmaya başladığını ve çevresindeki düzene zarar vermeden hareket etmesi gerektiğini anladığını gösterir. Ancak bu sahnede diyalog bulunmadığı için izleyicinin tüm bu detayları yalnızca görseller üzerinden anlaması beklenmiştir. Yönetmen de bu durumu açıklarken, "Bunu diyalog şeklinde ifade edemedim; altına açıklama yazamazdım" diyerek sahnenin bilinçli olarak bu şekilde kurgulandığını belirtir.

Şekil 12: Sembol



Kaynak: Buğday Film/118:07

Jaspers'a göre insan, aynı anda hem kuşatan hem de kuşatılan bir varlıktır. Buğday filminde de insanın evrende yalnızca hükmeden değil, aynı zamanda çevresi tarafından kuşatılan bir kimliğe sahip olduğu vurgulanmaktadır. Toprak, karınca ve tohum gibi diğer canlılar da insanı kuşatan unsurlar arasında yer alır. Ancak insan, kendi varoluşsal sorularına yanıt ararken, kendisini kuşatanlarla iş birliği yapmak yerine onları tahrip etmeyi seçerse, soruları daha karmaşık ve içinden çıkılmaz bir hale gelir. Varoluş felsefesinin temel ilkeleri de bu karmaşıklık üzerine inşa edilmiştir. Nihayetinde, öz ve ahlak etiği, bu iş birliğini zorunlu kılmaktadır.

Filmde Erol ve Cemil, bu dengenin iki farklı kutbunu temsil eder. Erol, yolculuğu boyunca varoluşsal sorgulamalarını derinleştirmiş ve nihayetinde aradığı birçok soruya yanıt bulmuştur. Bu noktada, Yunus Emre'nin kendi hakikatine ulaşırken verdiği cevabı tekrar eder: "Nefes." Bu kelime, gerçeğe ulaşmanın tılsımlı ifadesi olarak filmde anlam kazanırken, aynı zamanda Erol'un aydınlanmasının tamamlandığını simgeler.

## Sonuç

Bu çalışma, Semih Kaplanoğlu'nun Buğday filmi aracılığıyla varoluşçu felsefeye bakışını ve filmde kullandığı varoluşsal anlatım dilini analiz etmeyi amaçlamıştır. Filmde işlenen bunaltı, yalnızlık, çaresizlik, arayış, güvensizlik, vicdan, özgürlük, sorumluluk ve sonluluk gibi kavramlar, varoluşçuluk felsefesinin temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Yönetmenin bu temalar etrafında şekillendirdiği anlatı dili ve metaforlar, izleyiciye varoluşçuluğun temel kavramlarını sorgulama imkânı sunmaktadır.

Yapılan analizler, Buğday filminin, sinematografik yapısı itibarıyla yalnızca bireysel bir varoluş yolculuğunu değil, aynı zamanda insanın doğa ve evrenle kurduğu ilişkiyi de merkeze aldığı göstermektedir. Film boyunca M maddeciliği, tohum, toprağın saflığı, rüyalar, sessizlik ve doğa ile kurulan iletişim gibi unsurlar, varoluşçu bir anlatım diliyle işlenmiştir. Erol'un karıncanın taşıdığı tohumu gözlemlemesi, Cemil'in kayık sahnesindeki eylemi

ve Tara'nın sessizliği, varoluşsal sorgulamaların sinematografik bir dile dönüştüğü sahneler olarak öne çıkmaktadır.

Filmin görsel anlatımı incelendiğinde, siyah-beyaz renk kullanımı, ışık-gölge oyunları, çerçeveleme teknikleri, boşluk hissi yaratan geniş açılar ve minimalist mizansenler, varoluşçuluk felsefesinin temel kavramlarını destekleyen unsurlar olarak belirlenmiştir. Filmde kullanılan bu sinematografik öğeler, Sartre'in varoluşçuluğun insanın karanlık yönlerini irdelediği düşüncesini yansıtırken, Pascal'ın insanın dünyaya fırlatılmış yalnız bir varlık olduğu görüşüyle de örtüşmektedir.

Bulgular, Buğday filminin sadece bir varoluş anlatısı sunmakla kalmadığını, aynı zamanda mistik ve metafizik öğeleri de içinde barındırarak varoluş felsefesinin farklı perspektiflerini birleştirdiğini göstermektedir. Filmde Cemil karakteri, Jaspers'ın insanın kendini anlamlandırma çabası, Kierkegaard'ın bireyin varoluşa ulaşma sürecine dair reçetesi ve İbn Arabi'nin öz ve teklik anlayışı ile örtüşen bir rehber figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna karşılık Erol karakteri, bilinen gerçeklikten koparak hakikate ulaşmaya çalışan bireyin dönüşümünü temsil etmektedir.

Filmin final sahnesinde, Erol'un "Nefes" diyerek varoluşunu anlamlandırması, Buğday filminin yalnızca bir bireyin hikâyesi olmadığını, aynı zamanda insanın varoluşsal serüvenini evrensel bir çerçevede ele aldığını göstermektedir. Film, bireyin kendi varlığını anlamlandırma sürecinde doğa, insan, bilgi ve evren arasındaki bağlantıyı kurarken, sinematografik anlatımıyla da bu felsefi boyutu derinleştirmektedir.

Sonuç olarak, Buğday filmi, varoluşçuluğun felsefi temelini oluşturan düşünceleri sinematografik bir dile çevirerek, Sartre'in özgürlük ve sorumluluk anlayışını, Pascal'ın insanın dünyadaki yalnızlığına dair görüşlerini, Jaspers'ın bireyin kendini gerçekleştirme sürecine ilişkin düşüncelerini ve İbn Arabi'nin öz ve teklik anlayışını sentezleyen bir yapıya sahiptir. Semih Kaplanoğlu, bu felsefi kavramları yalnızca karakterler aracılığıyla değil, aynı zamanda olay örgüsü, görsel metaforlar, sinematografi ve mizansen gibi sinemanın temel araçlarını kullanarak izleyiciye aktarmaktadır.

Buğday filmi, varoluş felsefesine dair sorgulamalarıyla Türk sinemasında önemli bir yer edinmekte ve varoluşçuluk felsefesine açık ve zengin bir kaynak oluşturmaktadır. Kaplanoğlu'nun Meleğin Düşüşü ile başlayan varoluşçu sinema yolculuğu, Yusuf Üçlemesi ile gelişmiş ve Buğday filmiyle felsefi derinliğini en üst noktaya taşımıştır.

## YAZAR BEYANI

**Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı:** Bu çalışma bilimsel araştırma ve yayın etiği kurallarına uygun olarak hazırlanmıştır.

**Etik Kurul Onayı:** Bu araştırma etik kurul izni gerektiren analizleri kapsamadığından etik kurul onayı gerektirmemektedir.

**Yazar Katkıları:** 3 yazar da eşit oranda katkı sağlamıştır.

**Çıkar Çatışması:** Yazar açısından ya da üçüncü taraflar açısından çalışmadan kaynaklı çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## Kaynakça

- Aktay, S. (2010, 10 Temmuz). İnternet nasıl çalışır? İnternet nedir. <http://www.internetmedir.net/internet-nasil-calisir.html>
- Akarsu, B. (1994). *Çağdaş felsefe: Kant'tan günümüze felsefi akımları*. İnkılap Kitapevi.
- Akgün, T. (2012). Karl Jaspers'de imanın felsefi temelleri. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 26, 5–30.
- Aktaran, H. S. (2003). *Sinema ve varoluşçuluk*. Altıkkırkbeş Yayınları.
- Atar, B. (2017). Gıdamız buğdayın, geçmişten geleceğe yolculuğu. *Süleyman Demirel Üniversitesi Yalvaç Akademi Dergisi*, 2(1), 1–12.
- Arabi, M. (2007). *Füsus'ul Hikem / Hikmetlerin özü* (A. Şener, Çev.). Sufi Kitap Yayınevi.
- Aras, İ. (2017). Edebiyatta bir motif olarak öğrenilen kimlikler: Varoluşçuluk bağlamında karşılaştırmalı bir çalışma (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.
- Ayvazoğlu, B. (2012). Yunus, ne hoş demişsin: Cumhuriyet sonrası Yunus Emre yorumları. A. Y. Ocak (Ed.), *Yunus Emre* (ss. 379–444). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Daş, S. Ö., & Çetin, S. (2019). Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'nde zaman ve mekân algısı. *Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(2), 167–181.
- Dindar, B. (2012). Sartre'ın varoluşçuluğunda hürriyet anlayışı. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(1), 72–94.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1997). Önsöz yerine. K. Jaspers, *Felsefe nedir?* (ss. 7–13). Say Yayınları.
- Günay, M. (2006). *Felsefe tarihinde insan sorunu* (2. bs.). İlya İzmir Yayınevi.
- Gündoğdu, C. (2004). *Taşkıran*. İnsancıl Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1980). *Felsefe ansiklopedisi: Kavramlar ve akımlar* (Cilt VII). Remzi Kitabevi.
- Duran, H., & Gümüšoğlu, D. (Der.). (2010). *Hünkar Hacı Bektaş Veli Velayetnamesi*. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.
- Çelebi, İ. (1998). Hızır. *Diyanet İslam Ansiklopedisi* (Cilt XVII, ss. 406–409). TDV Yayınları.
- Jacques, C. (t.y.). *Varoluşçuluk* (I. Ergüden, Çev.). Kültür Kitaplığı Dost.
- Kierkegaard, S. (1997). *Ölümcül hastalık: Umutsuzluk* (M. M. Yakupoğlu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2004). *Kaygı kavramı* (V. Taşdelen, Çev.). Hece Yayınları.
- Renaux, R. (1994). *Egzistansiyalizm üzerine dersler* (M. Korlaelçi, Çev.). Erciyes Üniversitesi Yayınevi.
- Sartre, J. P. (1999). *Varoluşçuluk (Existentialisme)* (A. Bezirci, Çev.). Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (1989). *Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology* (Varlık ve hiçlik) (H. E. Barnes, Çev.). Philosophical Library.
- Sancar, M. K. (2018). Göstergebilimsel film çözümlerinin Bergsoncu eleştirisi. *SineFilozofi*, 3(6), 23–38.
- Scaaff, A., & Gaidenko, P. P. (1966). *Marxizm, varoluşçuluk ve birey* (E. Dinçer, Çev.). De Yayınları.
- Shinn, R. (1963). *Egzistansiyalizmin durumu* (Ş. Tiner, Çev.). Amerikan Bord Neşriyat.
- Şen, C. (2010). *Türk romanında felsefi açılımlar*. Akçağ Yayınları.
- Şenel, A. (1995). *Siyasal düşünceler tarihi*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tanno, K., & Willcox, G. (2006). How fast was wild wheat domesticated? *Science*.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe sözlüğü*. Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (1974). Felsefede ve sanatta, dünyada ve bizde varoluşçuluk. *Milliyet Sanat*, 202.

Timurtaş, F. K. (Haz.). (1972). *Yunus Emre Divanı*. Tercüman Yayınları.

Toraman, E. E. (2011). *Manevi gerçekçilik sinema dili ve Semih Kaplanoğlu sineması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Towarnicki, F. (2002). *Martin Heidegger* (Z. Durukal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

---

## Extended Abstract

Semih Kaplanoğlu's "Wheat" presents a strong reflection of existentialist philosophy in Turkish cinema. Existentialism is a philosophical movement based on human life, the search for meaning, uncertainties and the process of self-discovery. Kaplanoğlu synthesizes minimalist cinematic language with existentialist philosophy to explore the inner journeys of the characters in the film and the relationship between man and nature, society and himself. Wheat is at the center of Kaplanoğlu's cinematic approach to existentialism and invites the viewer to a deep philosophical questioning.

### Objective

The film Wheat centers on man's effort to return to his essence and understand existence. Kaplanoğlu's aim is to confront the audience with existential questions through cinema and to make them think about man's place in nature and the dilemmas of the modern world. The film takes place in a dystopian world in the future and centers on the two main characters, Erol and Cemil, and their search for meaning in this world. The aim of the film is not only to tell a story, but also to lead the audience to think deeply about the inner and outer journey of human beings.

### Methodology

Kaplanoğlu uses a cinematographic language that delves deep into existentialist philosophy. Throughout the film, the basic elements of existentialist philosophy are conveyed through characters, metaphors and events. The film builds a bridge between the thoughts of existentialist philosophers such as Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger and Karl Jaspers and Ibn Arabi's Sufi interpretations. The semiotic analysis used in Wheat reveals the deeper meanings underlying each scene. Kaplanoğlu reveals the inner worlds of the characters, especially through minimalist dialogues, fixed camera angles and silences.

### Findings

The characters in the film, especially Erol and Cemil, appear as individuals searching for the meaning of existence. While Erol is a scientist who lives with the scientific norms of the modern world, Cemil is a more mystical and nature-integrated figure. The dialogues between these two characters show that human beings are not only searching in the material world, but also in a spiritual and philosophical quest. The metaphor of the seed in the film symbolizes the essence and existence of man. Through the seed, Kaplanoğlu examines man's relationship with nature and with himself. Cemil's question to Erol, "breath or wheat", deepens the process of man's search for his own existence.

### Conclusions

The film Wheat reveals how existentialism plays an influential role in Kaplanoğlu's cinematographic narrative language. The film tells the story of man's struggle not only to exist but also to make sense of his existence. Through the characters Erol and Cemil, the film sheds light on the anxieties, insecurities and search for meaning in the modern world. Throughout the movie, the viewer witnesses the process of self-discovery and making sense of one's existence. The movie Wheat offers a metaphor for the return of man to nature and his essence, which is lost in the modern world.

### Discussion

Kaplanoğlu's cinema offers an important example of how existentialist philosophy is treated in Turkish cinema. At the heart of the film is an attempt to question man's relationship with himself and the universe. Existentialism shows parallels with the philosophy of Sartre and Kierkegaard in particular. Cemil and Erol's journey overlaps with Kierkegaard's themes of individual freedom and responsibility. The dystopian world in the film symbolizes the pressures of the modern world on human beings and the struggle of human beings to find their own way in this world. In this respect, Kaplanoğlu's cinema offers not only a narrative but also an existential experience.