



## Maneviyatın İzinde Bir Sinema: Murat Pay'ın Filmlerinde Kültürel Miras ve Kimlik İnşası

In Pursuit of Spirituality: Cultural Heritage and Identity Construction in the Films of Murat Pay

MELTEM İŞLER SEVİNDİ\*

KORAY SEVİNDİ\*\*

\* Lect. PhD., Marmara University, Rectorate, Göztepe Campus, 34722, Kadıköy, İstanbul/Türkiye.  
E-mail: [meltem.isler@marmara.edu.tr](mailto:meltem.isler@marmara.edu.tr)

<https://orcid.org/0000-0002-8429-8574>

\*\* Assoc. Prof., İstanbul Medeniyet University, Faculty of Art, Design and Architecture, Department of Visual Communication Design, North Campus, 34700 Üsküdar, İstanbul/Türkiye.  
E-mail: [koray.sevindi@medeniyet.edu.tr](mailto:koray.sevindi@medeniyet.edu.tr)

<https://orcid.org/0000-0003-0264-5390>

**Öz:** Bu çalışma, Murat Pay'ın dört uzun metraj filmi (*Mâşuk'un Nefesi*, *Mirâciyye: Saklı Miras*, *Dilsiz* ve *Hep Otuz Üç Yaşında*) üzerinden geleneksel sanatların, dinî-ritüel icralarının ve kimlik inşası süreçlerinin sinemasal temsiline odaklanmaktadır. Nitel film çözümlemesi yaklaşımıyla yürütülen araştırmada, filmler yakın okuma tekniğiyle incelenmiş; kamera kullanımı, kurgusal ritim, mekân seçimi ve karakterlerin eylemleri gibi biçimsel unsurlara ek olarak, sessizlik, sabır ve meşk gibi manevi kavramların anlatıdaki rolü değerlendirilmiştir. Assmann'ın kültürel bellek kuramı, Necipoğlu'nun İslâm estetiği ve Schimmel'in tasavvufî deneyimi gibi kuramsal yaklaşımlar rehber alınmış, filmlerdeki kültürel ve manevi katmanlar yorumlayıcı bir bakış açısıyla çözümlenmiştir. Elde edilen bulgular, modernlik ve sekülerleşme koşullarında geleneksel sanatlar, tasavvufî pratikler ve toplumsal hafızanın sinema yoluyla yeniden canlandırılabilirliğini göstermektedir. Murat Pay'ın filmleri, bu unsurları karakterlerin varoluşsal yenilenme ve kimlik inşası süreçlerine doğrudan katkı sağlayan dinamik öğeler olarak kurgular. Böylece, estetikle maneviyat, gelenekle modernlik arasındaki gerilim, yeni bir sinemasal arayış ve “manevî direniş” formu olarak ortaya çıkmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Tasavvuf, Geleneksel sanatlar, Kültürel bellek, Kimlik inşası, Modernlik

**Abstract:** This study focuses on the cinematic representation of traditional arts, religious-ritual practices, and identity construction processes in four feature-length films by Murat Pay (*Mâşuk'un Nefesi* (Breath of the Beloved), *Mirâciyye: Saklı Miras* (Miradjiyah: Hidden Inheritance), *Dilsiz* (Mute), and *Hep Otuz Üç Yaşında* (Forever Thirty-Three)). Using a qualitative film analysis framework, the research employs close reading to examine formal elements such as camera work, editing rhythm, choice of location, and character actions, as well as thematic notions of silence, patience, and meşk (ritual apprenticeship). The investigation is guided by Assmann's cultural memory theory, Necipoğlu's perspective on Islamic aesthetics, and Schimmel's conceptualization of Sufi experience, offering a reflective interpretation of the films' cultural and spiritual layers. The findings indicate that modernity and secularization need not eradicate traditional arts or Sufi practices; rather, Pay's films revive them through cinema, positioning these elements as dynamic forces that

Gönderim 31 Mart 2025

Düzeltilmiş Gönderim 22 June 2025

Kabul 23 Haziran 2025

Received 31 March 2025

Received in revised form 22 June 2025

Accepted 23 June 2025

*directly shape the characters' existential renewal and identity formation. Thus, the tension between aesthetics and spirituality, tradition and modernity emerges as a novel cinematic quest and a form of "spiritual resistance."*

**Keywords:** *Sufism, Traditional arts, Cultural memory, Identity construction, Modernity*

## Giriş

Murat Pay: Sinemanın muhakkak bir mesaj içerdiğini, barındırdığını düşünüyorum. 'Film mesaj içermez' yaklaşımının doğru olmadığı kanaatindeyim. (...) Benim hayatımın bizzat kendisi, hâliyle bir mesaj içeriyor ve hayatımın izdüşümleri belli bir hiyerarşide perdeye görüntü olarak ister istemez yansıyor (İnci, 2023).

Günümüz Türk sinemasında kültürel, manevi ve estetik meseleleri bir arada tartışmaya açabilen yönetmenlerin sayısı nispeten sınırlıdır. Bu bağlamda, özgün sinematografisi, tematik derinliği ve gelenekle kurduğu yaratıcı ilişki sayesinde dikkat çeken Murat Pay, son dönemin önemli yönetmenleri arasında öne çıkmaktadır. Yönetmenin sinema pratiği, görsel bir anlatı oluşturmanın ötesine geçerek sinemayı bir tür "kültürel taşıyıcı", "hafıza mekânı" ve "maneviyat dili" hâline dönüştürmeyi amaçlar. Anlatının merkezinde ise genellikle geleneksel sanat formları ve dinî-ritüel karakter taşıyan icralarla birlikte bireysel/toplumsal kimlik arayışı gibi çok katmanlı temalar yer alır.

Murat Pay'ın sinemasal yaklaşımı hem içerik hem de biçim açısından gelenek ile modernlik arasında diyalog kurmayı hedefleyen bir estetik ve düşünsel strateji olarak okunabilir. Özellikle geleneksel Türk sanatlarını filmlerinde "folklor nesnesi" veya yalnızca "görsel motif" konumunda yüzeysel bir şekilde kullanmaz. Bunları "bir yaşama biçimi ve düşünce tarzı" düzeyinde sinemaya dâhil etmeye çalışır. Bunun yanı sıra, mevlid gibi dinî metin ve icra biçimleri de teknik anlamda bir "geleneksel sanat" olmamakla birlikte, kültürel ve manevi hafızanın önemli bir parçası olarak Pay'ın filmlerine konu edilir. Böylece, bu icralar da karakterlerin dönüşümünü mümkün kılan etik ve estetik yapılar olarak işlev görür. Yönetmen, sanatı ve manevi icraları film içerisinde pasif bir dekor olmaktan çıkararak, anlam dünyasını zenginleştiren ve anlatıya yön veren unsurlar şeklinde düşünür.

Bu makale, Murat Pay'ın dört uzun metraj filmi (*Mâşuk'un Nefesi* (2014), *Mirâciyye: Saklı Miras* (2017), *Dilsiz* (2019) ve *Hep Otuz Üç Yaşında* (2023)) üzerinden yönetmenin sinemasında öne çıkan üç temel temayı incelemeyi amaçlamaktadır: (i) geleneksel sanatların sinematografik temsili, (ii) manevi ve kültürel mirasın aktarımı, (iii) bireysel/toplumsal kimlik inşası. Bu temalar hem içeriksel hem de biçimsel düzeyde, yönetmenin estetik arayışının ve düşünsel yönelimlerinin daha derinlikli bir biçimde kavranmasını sağlar. Bütün uzun metraj filmlerini kapsaması amacıyla örneklem dört filmle yapılmıştır.

Bu çalışmada nitel film çözümleme yöntemi benimsenmiştir. Öncelikle her film, anlatı yapısı, karakter dönüşümleri ve tematik unsurlar açısından "yakın okuma" (close reading) tekniğiyle ele alınmıştır. Yakın okuma sürecinde, sahne bazlı çözümlemeler yapılarak kadraj, ışık, renk kullanımı, müzik, diyalog ve sessizlik gibi biçimsel öğeler ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Seçilen sahnelerde, karakterlerin

ritüel pratiklere katılımı, geleneğe dair öğretileri içselleştirme biçimleri ve sessizlik, sabır, meşk gibi kilit kavramlar yakından gözlemlenmiştir. Çerçeveleme ve kamera hareketleri gibi görsel-işitsel stratejiler de sahnelerin manevi atmosferini nasıl yansıttığına dair ipuçları sunmuştur. Bu aşamada, çalışmanın varsayımsal çerçevesi Assmann'ın kültürel bellek kuramı, Necipoğlu'nun İslâm estetiği ve Schimmel'in tasavvufî deneyimi rehberliğinde, filmlerdeki kültürel ve manevi katmanlar yorumlayıcı bir yaklaşımla çözümlenmiştir. Ayrıca, filmlerde sıkça karşımıza çıkan sanatın “varoluş”u açığa çıkarma boyutu, Heidegger'in sanat eserine dair görüşleriyle (Poetry, Language, Thought) kuramsal bir zemin kazanabilir. Keza kimlik inşası meselesi, Jenkins'in “ilişkisel kimlik” yaklaşımıyla ele alındığında, Murat Pay'ın karakterlerinin yalnızca bireysel değil, toplumsal ve manevi etkileşimler aracılığıyla dönüşüm yaşadığını ortaya koyar. Bu noktada, makalenin genel çerçevesinde Heidegger, Jenkins ve diğer kuramsal yaklaşımlar kısa referanslarla devreye sokularak, filmlerin “geleneksel/manevî” unsurları nasıl çağdaş bir kimlik ve sanat söylemine dönüştürdüğü daha açık biçimde analiz edilmeye çalışılacaktır.

Araştırma sorusu şu şekilde formüle edilmiştir: “Murat Pay'ın filmleri, geleneksel Türk sanatları ve manevi mirası çağdaş bir sinema diliyle nasıl temsil etmekte ve bu temsil biçimleri aracılığıyla bireysel/toplumsal kimlik inşasına nasıl katkı sunmaktadır?”. Bu soru doğrultusunda çalışma, Murat Pay'ın sinemasını salt bir “estetik pratik” olarak değil, aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme, sekülerleşme ve kültürel dönüşüm süreçlerinin bir yansıması ve parçası olan “sosyolojik ve kültürel bir olgu” olarak ele almayı hedeflemektedir. Yönetmenin sanat anlayışı, modernlik tarafından çoğu zaman bastırılan veya araçsallaştırılan geleneksel ve manevi unsurların sinema aracılığıyla yeniden hatırlanması, temsil edilmesi ve bellek içinde yeniden üretilmesi yönünde bilinçli bir çaba olarak okunabilir. Bu bağlamda, önce Murat Pay'ın biyografik ve estetik çizgisi ele alınarak yönetmenin sinemasını şekillendiren entelektüel arka plan ve yaratıcı pratiklere kısaca değinilecektir. Ardından, yukarıda belirtilen üç tematik eksen (geleneksel sanatların temsili, kültürel/manevi mirasın aktarımı ve kimlik inşası) çerçevesinde, dört filmten alınan sahne ve anlatı örnekleri detaylı bir biçimde çözümlenecektir. Özellikle film karakterlerinin dönüşüm süreçleri, mekân kullanımları ve anlatı yapısı içerisindeki manevi mesajların inşası burada önemli tutulmuştur. Örneğin *Mâşuk'un Nefesi*'nde Abdurrahman'ın üstadıyla ilk meşk sahnesi, mevlid ritüelinin içsel dönüşüm potansiyelini en güçlü yansıtan an olduğu için “manevî dönüşüm” temasının çekirdek örneği olarak seçilmiştir. *Mirâciyye: Saklı Miras*'ta Üsküdar semahanesindeki toplu prova sekansı, kolektif icranın “kültürel bellek” inşasına doğrudan hizmet etmesi nedeniyle yer almaktadır. *Dilsiz*'de atölyede geçen ilk kalem tutuşu, karakterin kimlik arayışında dramatik bir dönemeç oluşturduğu için “kimlik” temasını somutlaştıran kilit sahne olarak ele alınmıştır. Son olarak *Hep Otuz Üç Yaşında*'da ansiklopedi redaksiyon masasında geçen “sabır” diyalogu, taşan mürekkep metaforu aracılığıyla “kültürel direniş” temasını simgelediği ve yönetmenin sembolik nesne kullanımını belirgin kıldığı için analize dahil edilmiştir. Böylece seçilen sahneler, ritüel yoğunluğu, dramatik dönemeç niteliği ve sembolik derinlik açısından araştırmanın üç üst temasını -kimlik, manevî dönüşüm ve kültürel direniş- temsilen dengeli bir örneklem oluşturur. Bu incelemeler, hem sinematografik tekniklerin (örneğin kadrajlama, ışık, renk paleti, müzik kullanımı) hem de filmlerdeki sembolik ve metaforik katmanların değerlendirmesini içerecektir.

## Murat Pay: Hayatı ve Sanatsal Yolculuğu

Murat Pay: Ustalık bahsine ben biraz daha farklı bakıyorum. Usta-çırak dediğinizde, gerçekten işinin ehli birinin dizinin dibinde çıraklık yapmak gerekir. (...) Sinemanın inceliklerini Hasan hocadan (Hasan Aycın) öğrendiğimi söyleyebilirim. (...) Onunla bağlarsak eğer... Aycın'ın bende şöyle bir yeri var; hoca ile çok önceden beri görüşüyoruz, bende bıraktığı etki usta-çırak ilişkisine yakındır (İnci, 2023).

1981 yılında İzmir'de dünyaya gelen Murat Pay, sinema ile geleneksel Türk sanatları arasındaki çok yönlü etkileşimi kuramsal ve estetik boyutlarıyla sorgulayan bir yönetmen olarak öne çıkmaktadır. Marmara Üniversitesi Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü'nden 2003 yılında mezun olduktan sonra, aynı üniversitenin İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü'nde yüksek lisans yapmıştır. *Gölge Oyunu, Karagöz ve Sinema* başlıklı teziyle, geleneksel gölge oyunu Karagöz ile sinema sanatı arasındaki tarihsel, anlatımsal ve estetik bağları kapsamlı bir biçimde analiz etmiştir. Daha sonra yüksek lisans tezinin genişletilmiş ve sistematikleştirilmiş bir versiyonu olan *Yâr Bana Bir Eğlence: Teoriden Pratiğe Karagöz'den Sinemaya* (2023) adlı kitabıyla geleneksel Karagöz gölge oyununun anlatı yapısıyla modern sinema dili arasında kurulan bağ hem kuramsal hem de uygulamalı bir zeminde ele alınır (Büyüyen Ay, t.y.). Pay, Karagöz'ün performatif, doğaçlamaya dayalı yapısıyla sinemasal anlatım teknikleri arasında dikkat çekici paralellikler olduğunu ortaya koyarken, Türk sinemasındaki geleneksel motiflerin izini sürmek bakımından da önemli bir katkı sunmaktadır.

Karagöz geleneği ile sinema sanatı arasındaki bağı inceleyen tez çalışması, Murat Pay'ın sinemasında “kültürel bellek” ve “ritüelvari performans” gibi temaların erken dönemde nasıl şekillendiğine dair önemli ipuçları verir. Özellikle Karagöz'ün doğaçlamaya dayalı ve canlı etkileşim barındıran yapısı, Jan Assmann'ın (2011, s. 56) öne sürdüğü kültürel bellek kavramıyla bağlantı kurar ve performatif bir gelenek olması sayesinde, geçmişin modern dünyada yeniden “yaşanan” bir deneyime dönüşebileceği fikrini destekler. Pay, sinemasında benzer bir yaklaşımı takip ederek, geleneksel unsurları salt folklorik öğelerden ibaret saymaz ve bunları estetik ve manevî boyutlarıyla çağdaş anlatı formlarıyla birleştirmeye yönelir. Bu tercih, ilerleyen bölümlerde Necipoğlu'nun “formdan önce ahlak” ilkesi veya Schimmel'in tasavvufi tecrübeye dair analizleri gibi farklı kuramsal perspektiflerle nasıl örtüştüğünü somutlaştırmak bakımından da önemlidir.

Murat Pay, sinema kariyerine kısa filmler ve belgeseller üreterek başlamış, bu alandaki erken dönem çalışmalarıyla ulusal ve uluslararası festivallerde çeşitli ödüller kazanmıştır. İlk uzun metrajlı kurmaca belgeseli olan *Mâşuk'un Nefesi* (2014), mevlid meşkinde merak salan bir konservatuvar öğrencisiyle Mevlidhan Mustafa Başkan'ın usta-çırak ilişkisine odaklanır ve meşk geleneğinin modern çağdaki dönüşümüne dayanan bir anlatı kurmaktadır. Bu film, bir mevlid belgeseli olmanın ötesinde, mevlid geleneğinin çağdaş kültürel koşullarda nasıl varlığını sürdürdüğüne ve mevlid meşkinin ne gibi biçimsel dönüşümler yaşadığına dair çok yönlü bir inceleme sunmuştur. Ardından gelen *Mirâciyye: Saklı Miras* (2017), Osmanlı dönemine ait dinî-musiki formlarından “Mirâciyye”yi günümüz müzik dünyasındaki yansımalarıyla birlikte ele alarak, kültürel mirasın sürekliliği üzerine düşünmeye davet eden bir kurmaca belgesel niteliği taşır. Söz konusu yapım, geleneksel müziğin yalnızca tarihsel bir “kalıntı” olmadığını, aynı zamanda günümüzde de

yeniden üretilen ve kişisel maneviyatı besleyen etkin bir pratik olduğunu anlatma gayesi taşımaktadır. 2019 yapımı *Dilsiz* filmi ise, hat sanatı ekseninde şekillenen bireysel bir dönüşüm hikâyesini ele alır. Yönetmen, modern bireyin gündelik hayatında geleneksel sanatların nasıl bir kimlik inşası ve maneviyat kaynağı olabileceğini sinematografik bir dille anlatır ve geleneksel sanatın karakterler üzerindeki “sessiz” fakat derinlemesine dönüştürücü etkisini ön plana çıkarır.

Murat Pay’ın sinemayı yalnızca görsel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bir kültürel aktarım ve tefekkür sahnesi olarak konumlandığı görülür. Bu anlayış, seyirciye doğrudan didaktik mesajlar iletmekten ziyade, semboller ve imgeler aracılığıyla sezdirme ve düşündürme yolunu tercih eder (İnci, 2023). Yönetmen, röportajlarında sıklıkla kendi yaşam deneyimlerinin ve inanç dünyasının filmlerine yansıdığını vurgulayarak, sanatın “içsel” bir sürecin dışı vurumu olduğunu belirtmektedir.

Murat Pay, sinemayı estetik bir arayışın ötesinde, kültürel bir hafıza mekânı ve maneviyatın güncel anlatı formu olarak değerlendirmektedir. Yönetmenin eserleri, geleneksel Türk sanatlarının çağdaş sinema diline uyarlanmasına dair yaratıcı imkânları göstermesi bakımından önemli bir örnek teşkil eder. Böylece, kültürel süreklilik, kimlik inşası ve maneviyat gibi temel meseleler, sinema sanatı üzerinden yeniden yorumlanarak izleyiciye farklı düşünme ve hissetme alanları açar. Bu çerçevede Murat Pay’ın filmografisi, Türk sinemasının modernleşme sürecinde göz ardı edilmiş veya yeterince işlenmemiş temaları hem estetik hem de entelektüel düzeyde gündeme taşımalarıyla dikkate değerdir.

Murat Pay: Belgeselin ‘Mutlak hakikati temsil ediyorum ve tüm gerçeği anlatıyorum’ iddiasını sorgulayıp eleştirirken, bir yandan kurmaca ile belgesel arasındaki alışverişi değerli buluyor, diğer yandan da belgeselin sınırlarına dinamit koymaktan söz ediyorum (Deniz, 2024).

### Geleneksel Sanatların Sinematografik Temsili

Geleneksel Türk sanatları, yalnızca estetik üretim biçimleri veya zanaat pratikleri olmaktan öte, bir dünya görüşünün ve kültürel sürekliliğin taşıyıcıları olarak değerlendirilmelidir. Hat, ebru, minyatür, mimari gibi sanat dalları, İslâm düşüncesinin merkezindeki “güzel olan hakikidir” anlayışı doğrultusunda, bireyin kendi iç dünyasıyla evrensel hakikat arasında köprü kurmasını simgeler (Schimmel, 1975, s. 34). Bu noktada Seyyid Hüseyin Nasr’ın (1987, s. 41) İslâm sanatının ruhani boyutuna dair vurgusu da devreye girer. Form ve anlam bütünlüğünün sanatçıyı kâinatın hakikatiyle bütünleşmeye sevk ettiğini belirten Nasr, geleneksel sanatın salt bir “görsellik” değil aynı zamanda bir manevî tefekkür alanı olduğunu ortaya koyar. Murat Pay’ın sinema anlayışı da benzer şekilde, bu sanatları dekoratif veya arka plan süsü olarak kullanmak yerine, karakterlerin dönüşümünü mümkün kılan dinamik bir “etik ve estetik rehber” düzlemine taşır.

2019 yapımı *Dilsiz* filmi, modern bir metropol olan İstanbul’da kurgulanan bir öykü çerçevesinde, günümüz bireyinin gelenekle kurduğu ilişkinin kişisel bir arayış ve dönüşüm süreciyle nasıl iç içe geçebileceğini gösterir. Filmin merkezinde yer alan Sami karakteri, kendisine miras kalan bir hat levhasıyla karşılaştıktan sonra bu sanat dalına ilgi duyar ve bir hattat atölyesinde bu geleneğin inceliklerini

keşfetmeye başlar. Böylece Nasr'ın işaret ettiği “form ile anlam bütünlüğü” sinemasal anlatıda, karakterin manevî eğitim süreci üzerinden canlandırılır. Hat, salt bir “estetik uğraş” olmaktan çıkar ve karakterin hayatında disiplin, ahlak ve tefekkür alanına dönüşür.

Filmin atölye sahnelerinde kullanılan uzun ve kesintisiz planlar, durağan kamera açıları ve yakın detay çekimleri, hat sanatının derin bir sabra dayalı, yavaş ve ritüelvari doğasını sinematografik olarak yansıtır. Bu tercih, Mevlânâ'da vurgulanan “söz perdesi arkasında sessizlik vardır” (Schimmel, 1975, s. 101) ifadesine göndermede bulunurcasına, diyalogdan ziyade “sessizlik” aracılığıyla bir hakikat deneyimi sunmayı amaçlar. Tam da bu noktada, Necipoğlu'nun (1995, s. 52) “formdan önce ahlak” ilkesini anımsamak önemlidir. Yani teknik beceriden önce manevi olgunlaşmaya vurgu yapan bu yaklaşım, Sami'nin dönüşümünün “suskunluk, ritüeller ve sabır” eylemleriyle inşa edildiğini açıklamaya yardımcı olur.

Filmin simgesel sahnelerinden biri, Sami'nin kalemli gömmeye karar verdiği anıdır. Hattat, ona sâlih niyetin bu işin yarısı olduğunu söyler ve manevi hazırlığını yaptığını belirterek meşke başlayabileceklerini müjdeler. Bu, Necipoğlu'nun geleneksel sanatlarda ahlaki olgunluğun önceliğini vurgulayan tezini sinemasal bir kılavuzluk ritüeline dönüştürür. Neticede *Dilsiz*, hat sanatı üzerinden modern bireyin varoluşsal ve kimliksel uyanışının mümkün olduğunu ortaya koyar. Nasr ve Necipoğlu çerçevesinde düşünüldüğünde, bu uyanış, estetikle maneviyatın bütünleşmesi sonucunda gerçekleşir.

2014 yapımı *Mâşuk'un Nefesi* ise bir konservatuar öğrencisiyle mevlid meşk ettiği ustası Mustafa Başkan'ın usta-çırak ilişkisini merkeze alır. Bu noktada “mevlid”in teknik anlamda “geleneksel sanat”tan ziyade, dinî-ritüel bir icra biçimi olduğunu hatırlamak gerekir. Schimmel'in (1975, s. 34) tasavvufi vecd ve manevi katmanlarla ilişkilendirdiği “âlemdeki güzelliğin kaynağı ilâhîdir” anlayışı, burada özellikle belirginleşir. Zira mevlid, dinî ve kültürel hafıza içinde önemli bir yere sahiptir ve karakterlerin dönüşümünü mümkün kılan ritüelvari bir çerçeve sunar. Bu kurmaca-belgesel, izleyiciye salt biyografik bilgiler sunmak yerine, sanatla maneviyat arasındaki derin ilişkiyi ritmik, meditatif ve şiirsel bir üslupla görünür kılar. Uzun plan-sekanslar, meşk sahneleri ve İstanbul'un ikonik mekânlarını müzikle harmanlayan kurgusal geçişler, Schimmel'in işaret ettiği (1975, s. 101) fenâ (benliğin silinişi) ve bekâ (Hak'ta süreklilik) hâllerini sinemasal yoldan deneyimletir. Yönetmen, kamerayı “dışarıdan bir göz” konumuna düşürmeyip, meşk sürecine “eşlik eden” bir araç hâline getirerek icranın içsel dönüşümle ilişkisini pekiştirir ve böylece filmin odağında yine manevî tecrübe yer alır.

Murat Pay: Meşk geleneği sadece musikide değil bütün sanatların temelinde var; ebru, minyatür, hat... Bunların ne kadarı hangi seviyelerde devam ediyor bilmiyorum. Meşkte bilen bir kişi, ama halli bir kişi, bu bildiğini hâliyle beraber aktarıyor. O kültürel birikim de karşı tarafa aktarılmış oluyor. Bir anlamda mürşid-mürid ilişkisi gibi. (...) Bir mevlidhanı mevlidhan yapan şey tavrıdır (Yüksel, 2014).

Öte yandan İstanbul, sunulan kadrarlarla yalnızca bir fiziksel arka plan değil, kültürel bir bellek mekânı ve tasavvufi yolculuğun sahnesi hâline gelir. Burada Nasr'ın (1987, s. 46) “görünüşte somut olan formların, aslında metafizik hakikatleri yansıttığı” tespiti yeniden anlam kazanır. Yönetmen, kent silüetini müzik ve hareketle



iç içe geçirerek, şehirdeki tarihî ve ruhani katmanları görünür kılar. Böylelikle mevlid geleneğinin modern dünyada yeni formlar kazanabileceği fikrini sinema aracılığıyla sunar. Tıpkı Nasr'ın sanatın "ilâhî olana" kapı araladığına dair iddiası gibi, Pay'ın anlatısında da geçmiş formlar güncel manevi deneyime dönüştürülür.

Hem *Dilsiz* hem de *Mâşuk'un Nefesi* filmlerinde, Murat Pay'ın geleneksel sanat (hat) ve dinî-ritüel (mevlid) formlarına yaklaşımı, onları egzotikleştiren veya nostaljikleştiren bir bakışı reddeder. Aksine, söz konusu formların ritmini, sabrını ve sessizliğini sinema dilinin görsel-işitsel imkânlarıyla harmanlayarak "tefekür ve irfan" odaklı bir temsil ortaya koyar. Böylece yönetmen, Necipoğlu'nun "formdan önce ahlak" tezini ve Nasr'ın estetik-ruhani bütünlük iddiasını somut sahnelerle bütünlleştirir. Ayrıca, Schimmel'in fenâ-bekâ vurgusu ise mevlid icrasındaki içsel boyutu açıklayıcı bir çerçeve sunar. Neticede gerek hat gerekse mevlid icrası, izleyiciyi "gösteri"den ziyade bir "deneyim"e dâhil eder. Böylece "âlemdeki güzelliğin kaynağının ilâhî olduğu" (Schimmel, 1975, s. 34) fikri sinemada yeniden üretilir.

### Manevi ve Kültürel Mirasın Aktarımı

Murat Pay: İlk başlangıç itibarıyla kültürel hafızayla ilgili meseleleri, kaygıları ele almak gibi bir derdim olmadı. (...) ama işimi düzgün yapmak istediğimde, sinemayla ilgili hayal ettiklerimi, ya da sezgilerimi, hissettiklerimi görüntü dünyasına, perdeye aktarmak gibi bir fikir ortaya çıktığında ister istemez kendimi öyle bir alanın içerisinde buldum. (...) Her seferinde kültürel hafızaya uğradım, oralara gitmeden bu iş tamam olmaz gibi bir durumu kastediyorum (Hemhal, 2022).

Murat Pay'ın sineması, geçmişin yalnızca "nostaljik" bir özlem nesnesi olarak yüceltilmesine karşı eleştirel bir tutum sergiler. Yönetmen, geleneksel unsurları olduğu gibi muhafaza etme fikrine kapılmaksızın, onları yaşayan ve dönüştürülebilir bir deneyim olarak yeniden kurmayı hedefler. Böylece, kültürel ve manevi mirasın korunması salt arşivsel bir eylemden çıkar ve günümüz insanının duygu ve düşünce dünyasında yeniden anlam kazanan, içselleştirilebilen bir sürece dönüşür. Bu yaklaşım, Jan Assmann'ın (2011, s. 56) kültürel bellek kavramıyla örtüşür. Assmann, kolektif hafızanın ancak ritüeller, pratikler ve metinler aracılığıyla canlı kalabileceğini öne sürer. Yönetmen de filmlerinde tam olarak bu "canlı tutma" işlevini, modern dünyayla geleneksel mirası bir araya getirerek sinemasal düzeye taşır.

*Mirâciyye: Saklı Miras* (2017), Osmanlı dönemine ait bir musiki formu olan "Mirâciyye"nin tarihsel kökenlerini ve günümüzdeki izlerini araştıran bir kurmaca-belgesel niteliği taşır. Hazret-i Peygamber'in Miraç gecesini konu alan ve geleneksel olarak Recep aylarında okunan bu uzun formulu kompozisyon, filmde günümüze uzanan bir diriliş hikâyesi olarak sunulur. İşte bu noktada, Assmann'ın kültürel bellek kuramı bir kez daha devreye girer. Film, Mirâciyye'nin yalnızca müziğin arşivlendiği bir unsur olmadığını, bizzat "sesle inşa edilen" ve "sesle hatırlanan" bir gelenek olduğunu gösterir. Yönetmen, "sabırlı" kurgu ve yakın planlar kullanarak, seyirciyi "tanıklık etiği" doğrultusunda aktif bir şahit hâline getirir ve kolektif hafızanın sahnede yeniden üretilmesine olanak tanır.

Sinemada bu tür bir "tanıklık" yaklaşımı, aynı zamanda Jan Assmann kadar Aleida Assmann'ın (2011, s. 43) "hafıza mekânı" kavramıyla da ilişkilendirilebilir.

*Mirâciyye: Saklı Miras*, salt bir müzikal geleneğin kaybolmasını engellemek amacı taşımaz ve onu anlatı düzeyinde “diriltten” bir bellek alanına dönüşür. Film, arşiv belgeleri, icra kayıtları ve müzisyen tanıklıklarıyla oluşturduğu hikâyeye kurgusunu, ritüelin bugün de yaşatılabileceğini vurgulayarak tamamlar. Böylece yönetmen, geçmişin “donuk” bir zaman dilimi değil, bugüne ve geleceğe taşınabilecek aktif bir kültürel pratik olduğunu ortaya koyar.

2023 yapımı *Hep Otuz Üç Yaşında* ise, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi’nin hazırlık sürecine odaklanan ve iki karakter -Niyaz ile Ekmel- üzerinden kolektif bir kültür inşasını gözler önüne seren bir kurmaca-belgeseldir. Burada, Aleida Assmann’ın hafıza mekânı fikrinin bir başka uygulaması görülebilir. İslâm kültür ve medeniyetinin on beş asırlık birikimini otuz üç yıllık bir emekle ansiklopedik forma dönüştüren bu proje, filmde büyük bir “hafıza” inşasının parçası hâline gelir. Yönetmen, kurmaca sahneler ile belgesel öğeleri harmanlayarak, ansiklopedi hazırlığının yalnızca “bilimsel” bir çalışma değil, aynı zamanda “vefa” ve “ortak bir medeniyet bilinci” etrafında örgütlenmiş bir bellek pratiği olduğunu vurgular.

Murat Pay: Proje ilk konuşulduğunda kurmaca bir anlatım yapacağımı ifade etmiştim ve bu konuda mutabakata varılmıştı. (...) Sözlü tarih görüşmeleri yapıldıkça, dinlemesi ve izlemesi için Selman’a iletmeye başladık. (...) Film yapımında şöyle bir gerçeklik var: Malzeme ne kadar süzgeçten geçerse ortaya çıkan iş o kadar temiz ve etkili oluyor (Deniz, 2024).

*Hep Otuz Üç Yaşında*, ansiklopedi çalışmasına katkı sunan akademisyen ve araştırmacıları da kadraja dâhil ederek, Aleida Assmann’ın (2011, s. 43) belirttiği gibi, fiziksel coğrafyalar kadar “anlatı yoluyla inşa edilen” sembolik alanların da birer hafıza mekânı olabileceğini işaret eder. Söz konusu ansiklopedi, otuz üç yıl boyunca akademik çevrelerden geçen yüzlerce kişinin emeğini barındırır ve her bir katılımcı bu hafızanın bir “parçası” hâline gelir. Yönetmen, mütevazı kadrajlar, doğal ışık kullanımı ve minimal müdahaleyle bu kolektif emeğin hem duygusal hem de entelektüel boyutunu öne çıkarır. Böylece film, izleyiciyi yalnızca “izleyen” değil, bu süreçle bir şekilde empati kuran bir tanık konumuna yerleştirir.

Söz konusu iki film -*Mirâciyye: Saklı Miras* ve *Hep Otuz Üç Yaşında*- Murat Pay’ın sinemasında, miras kavramının “temsil edilen” bir nesne olmaktan çıkarılıp, sinematografik imkânlarla yeniden “diriltlen” ve “güncellenen” bir yapıya dönüştüğünü gösterir. Burada, Jan Assmann’ın “kolektif ritüel ve kurumsal hafıza” ve Aleida Assmann’ın “anlatı yoluyla inşa” yaklaşımları, Pay’ın filmlerinde manevî ve kültürel mirasın nasıl aktif bir sürece dönüştürüldüğünü anlamakta kilit önemdedir. Yönetmenin sade anlatım dili ve sezdirici üslubu sayesinde, miras idealize edilmeden, ancak sevgi ve sadakat duygularıyla hatırlanır. Böylelikle sinema, Türkiye’deki modernleşme süreçlerinin geleneksel sanatlar ve düşünce biçimleri üzerindeki etkilerine karşı sessiz ama kararlı bir “kültürel direniş” biçimine evrilir. Bu bağlamda, mirasın “diriltilmesi” sürecindeki estetik kaygı, aynı zamanda bir etik sorumluluğu da beraberinde getirir. Pay’ın “mirâciyye” ve “ansiklopedi” anlatılarında, geçmiş ne bütünüyle idealize edilmekte ne de işlevsiz bir nostalji nesnesine dönüşmektedir. Tam tersine, kültürel bellek kuramının öngördüğü üzere, o bellek bugünün inşa sürecine taşınır. İzleyici de bu “aktarım” sürecinin bilinçli bir parçası hâline gelir. Filmdeki sade üslup ve minimal teknik müdahale, izleyenin manevî ve entelektüel katılımını mümkün kılar. Böylelikle Pay’ın sineması, yalnızca gelenekle



kurulan bir estetik etkileşim değil, “geçmiş ile şimdi, manevî değerler ile güncel deneyim” arasındaki kültürel bilincin yeniden inşa edildiği bir alan olarak değerlendirilebilir.

Murat Pay: Size ait olan yapımlarda mutlaka geçmişten bir iz ile karşılaşırız. (...) ‘Bugün eğer geçmişi bir şekilde muhatap alabiliyorsam, geçmişin geçmişte kalmış bir şey olmaktan çıkıp, bugünün bir parçası olması sayesindedir.’ (Yavuz ve Taşdemir, 2023).

### Kimlik Arayışı ve Dönüşüm

Murat Pay: Benim sorularım, ihtiyaçlarım beni o alana çekiyor. (...) Bu sanat bu coğrafyada nasıl icra edildi, nasıl icra edilebilir? Hepsini kapsayacak şekilde söylüyorum; bunlar zihnimdeki soruların beni götürdüğü yerd (İnci, 2023).

Murat Pay’ın sinemasında kimlik, bireysel ve özerk bir mesele olmaktan ziyade, tarihsel, kültürel ve manevi katmanlarla örülü kompleks bir süreç olarak karşımıza çıkar. Yönetmenin karakterleri, çoğunlukla modernleşme ve küreselleşme dinamikleri içerisinde “köksüz” ya da “bağlantısız” hissettikleri bir varoluş krizi yaşar. Bu kriz, onların geleneğe yönelme arzusunu tetikleyen bir “eşik” deneyimine dönüşür. Söz konusu eşik, unutmaya ile hatırlama, bireysellik ile cemaat, konuşma ile susma arasındaki gerilimlerde vücut bulur. Böylece Pay’ın filmleri, yalnızca sanat veya kültürel miras konularını değil, bunların bireyin kimlik inşasına nasıl katkıda bulunduğunu da derinlikli biçimde sorgular. Bu inşa süreci, çoğunlukla sabır, sessizlik, karşılaşma ve sadakat gibi kavramlar etrafında şekillenir ve bu da filmlerdeki karakterlerin manevî ve estetik pratikler yoluyla yeniden doğuşuna imkân tanır.

*Dilsiz*, bireysel kimlik inşasını doğrudan ele alan ve bu süreci hat sanatı metaforu üzerinden yansıtan bir filmidir. Filmin başkarakteri Sami, içine kapanık, aidiyet duygusu zayıf ve yönsüz bir genç olarak tanıtılır. Kendisine kalan hat levhası, maddi bir hatıranın ötesinde, atalarıyla ve kültürel kökleriyle yeniden temas kurma potansiyeli taşır. Sami’nin bir hattat atölyesinde geçirdiği süre boyunca bedensel eylemler, sessizlik ve öğrenme pratiği aracılığıyla yaşadığı dönüşüm, sembolik bir “kendini yeniden yazma” sürecini temsil eder. Bu noktada, Necipoğlu’nun (1995, s. 52) “formdan önce ahlak” anlayışı devreye girer. Teknik becerinin ötesinde, manevî olgunlaşmayı merkeze koyan bu yaklaşım, Sami’nin kalemleri gömme sahnesinde sinemasal bir karşılık bulur. Filmin finalinde Sami’nin neredeyse hiç konuşmaması da kimliğin sözle değil, “varoluş biçimiyle” inşa edildiğini gösterir.

*Mâşuk’un Nefesi*, kimliğini mevlid ve tasavvuf müzikleri icraları üzerinden kuran bir sanatçı figürü, Mustafa Başkan’ı merkeze yerleştirir. Başkan, bir mevlithan ve tasavvuf müzikleri yorumcusu olarak, konuşmaktan çok “icra” eden, anlatmaktan çok “yaşayan” bir karakterdir. Bu da kimliğin yalnızca sözel söylemlerle değil, sezgisel pratik ve deneyim yoluyla kurulduğunu ortaya koyar. Film ayrıca, Abdurrahman karakteri üzerinden usta-çırak ilişkisi boyutuna dikkat çeker. Genç bir icracı adayı olan Abdurrahman, meşk sürecinde Mustafa Başkan’ın rehberliğine başvurarak kimlik ve inanç dirilişine giden yolda manevî disiplini öğrenir. Burada da Necipoğlu’nun vurguladığı “ahlaki hazırlık” ilkesi ve Heidegger’in (1971, s. 36) sanat eserini “varlığı açığa çıkaran” alan olarak gören yaklaşımı birleşerek, sanat

ve dinî-ritüel icranın bireyin varoluşsal bütünlüğünü nasıl inşa ettiğini sinemasal düzeye taşır.

Heidegger'in "sanat, varlığı açığa çıkaran bir alandır" düşüncesi bu filmde Mustafa Başkan'ın fenâ (benlik silinişi) ve bekâ (Hak'ta süreklilik) hâline işaret eden icrasıyla daha da somutlaşır. Burada kimlik, dışarıdan seyredilebilecek bir "gösteri" olmanın ötesine geçer ve bizzat "varoluş biçimi" olduğunu kanıtlar. Yönetmenin kamerası da bu icraya dışarıdan bakmaktan kaçınıp, müziğin ve manevî ritüelin ritmine "eşlik eden" bir tanık konumunda kalarak fenâ-bekâ tecrübesini izleyiciye yaşatır. Abdurrahman'ın çırak konumundaki arayışları, filmde ikinci bir odak noktası oluşturarak öğrenme, öze dönme ve inanç gibi değerlerin bir genç karakterin dünyasında nasıl şekillendiğini yansıtır.

*Mirâciyye: Saklı Miras*, bireysel kimlikten ziyade kolektif düzeydeki kimlik arayışına odaklanır. Geleneksel musiki formu olan Mirâciyye'nin yeniden icrası sırasında müzisyenler, yalnızca kaybolmaya yüz tutan bir geleneği canlandırmakla kalmaz; aynı zamanda kültürel ve manevi bir aidiyeti güncel bağlamda tekrar inşa ederler. Bu durum, Paul Ricoeur'ün (2004, s. 72) "hatırlama etiği" olarak kavramsallaştırdığı, geçmişi salt bir nostaljik özlem değil, "şimdiye ve geleceğe taşınan bir sorumluluk alanı" olarak görme fikrine paraleldir. Film, Mirâciyye icrasıyla hem müzikal hem de duyuşsal-estetik bir birliktelik yaratarak karakterlerin "biz" duygusunu kuvvetlendirir ve manevi ve kültürel değerlerin paylaşımı yoluyla kolektif kimlik beslenir.

*Hep Otuz Üç Yaşında* ise, ansiklopedi projesini büyük bir bilimsel ve kültürel girişim olarak sunmasının ötesinde, Niyaz ve Ekmel karakterleri aracılığıyla "entelektüel ve manevi" bir yolculuğu da merkeze alır. Niyaz'ın gençliği ve öğrenme arzusu, Ekmel'in yıllar içinde edindiği ilmî birikimi ansiklopediye aktarmasıyla birleşince, kolektif bir hafıza hareketi olan İslâm Ansiklopedisi süreci derinlikli bir etkileşime sahne olur. Bu etkileşim, Jenkins'in (2014, s. 42) "ilişkisel kimlik" kavramıyla açıklanabilir. Kimlik, ancak başkalarıyla kurulan ilişkilerde şekillenen dinamik bir yapıdır. Filmde iki farklı kuşağın ve dünya görüşünün paylaşılan bir misyon etrafında nasıl bütünleştiği, kimlik inşasının bireysel deneyimden toplumsal düzleme uzanan boyutunu gözler önüne serer.

*Murat Pay: Burada kolektif bir iş var ve bu durum çok dikkat çekici. Herkes bir şekilde tutması gerektiği yerden işi tutuyor ve onu bir sonraki aşamaya taşıyor... Senaryo yazımında bir başka ilkeye daha dikkat ettik: Kurmaca unsurların hepsini, istisnasız, sözlü tarih görüşmelerinin içeriklerinden devşirdik (Deniz, 2024).*

Bu dört filmde dikkat çeken ortak tema, kimliğin yüksek sesle ilan edilen bir iddia olmaktan uzak; çoğu zaman "sessizlik", "sanat icrası" ve "sadakat" gibi içsel pratikler aracılığıyla inşa edildiğidir. Karakterler, gelenekle ve geçmişle kurdukları bağ sayesinde hem bireysel hem de toplumsal bir yenilenme sürecine girerler. Böylelikle kimlik, bir yandan manevi kökleri, öte yandan güncel yaşantıyı dönüştüren bir yolculuk hâline gelir. Jenkins'in kimliğin ancak sosyal etkileşimle anlam bulduğu düşüncesi de Pay'ın filmlerinde hayat bulur. Karakterler ya bir geleneğin ustası ya manevi bir öğretisi ya da ortak bir kültürel projeye karşılaşarak kendilerini yeniden keşfederler. Neticede, Murat Pay'ın sinemasında kimlik, yalnızca bireysel bir "varoluş alanı" değil, sanat ve inancın rehberliğinde kat edilen dönüşüm yolculuğudur.

## Sonuç

Bu çalışmada, nitel film çözümleme yöntemi aracılığıyla Murat Pay'ın dört uzun metraj filmi ele alınmış, her bir filmde geleneksel sanatlar, dinî-ritüel icralar ve kimlik inşası süreçleri arasındaki etkileşim irdelenmiştir. Analiz sürecinde, söz konusu filmleri incelemek için yakın okuma ve sahne analizi yaklaşımını esas almış, belirli sahnelerin (örn. hat sanatının öğretildiği atölye anları, mevlid meşk sahneleri, tasavvufî müzik icraları, ansiklopedi ekibinin kolektif çalışması) ritüel, estetik ve manevi boyutlarını odağa almıştır. Bu sahnelerdeki görsel-işitsel detaylar, karakterlerin içsel yolculukları ve kurgu ritmi birlikte değerlendirilmiş; analiz, kültürel bellek kuramı (Assmann), İslâm estetiği (Necipoglu) ve tasavvufî deneyim (Schimmel) perspektifleriyle harmanlanarak daha derinlikli bir yoruma imkân tanımıştır. Temel bulgular şu şekilde açıklanabilir:

- *Dilsiz ve Mâşuk'un Nefesi* örnekleri, geleneksel sanat veya mevlid gibi dinî-ritüel pratiklerin sadece “görülen” değil, doğrudan yaşanan ve içselleştirilen bir form olarak yansıtıldığını göstermiştir. Hattat atölyesinde geçirilen zaman veya mevlid meşk süreci, karakterlerin kimlik ve inanç dünyasını yeniden kurmasına aracılık eder.
- *Mirâciyye: Saklı Miras* ve *Hep Otuz Üç Yaşında*, kolektif çaba ve paylaşılan inanç üzerinden şekillenen kültürel hafızaya işaret etmektedir. Bu filmlerde, Osmanlı dönemi dinî mûsikî formu veya İslâm Ansiklopedisi gibi büyük ölçekli projeler, basit birer arşiv uğraşı olmaktan çıkarak, etkin bir hafıza mekânı hâline gelir. Yönetmenin sinematografik yaklaşımı, seyirciyi de bu sürecin tanığı ve katılımcısı konumuna yerleştirir.
- Filmlerdeki karakterler, çoğunlukla diyalog ve ifadeyle değil, ritüel pratiğe, sabra ve etkileşime dayalı bir dönüşüm süreci yaşarlar. Bu eğilim, “formdan önce ahlak” ilkesine dayanan geleneksel sanat eğitiminin veya meşk yoluyla aktarılan dinî ritüellerin, bireyin varoluşsal arayışını yönlendirmedeki gücünü vurgular.

Makalenin bulguları, modernlik ve sekülerleşme koşullarında geleneksel sanatların, manevî pratiklerin ve toplumsal hafızanın sinema yoluyla nasıl diriltilebileceğine ışık tutmaktadır. Murat Pay'ın çalışmaları, bu unsurları egzotik ya da nostaljik bir dekor olmaktan çıkarıp, bireylerin ve toplulukların varoluşsal yenilenme kaynağına dönüştürür. Bu bulgular, filmlerdeki kimlik oluşum süreçlerinin yalnızca bireysel veya estetik çabalar olmadığını, aynı zamanda ilişkisel ve toplumsal bir boyut barındırdığını da göstermektedir. Benzer ritüel temalarını işleyen Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu gibi isimler daha metaforik bir anlatı kurarken, Pay ritüeli doğrudan icra olarak sahnelemiş ve böylece deneyimin doğrudanlığını ön plana çıkarmıştır.

Filmlerde, geleneksel sanat veya dinî-ritüel icraların görüldüğü sahneler genellikle uzun sekans ya da az kesmeli kurgu tekniğiyle işlenir. Örneğin *Mirâciyye: Saklı Miras*'ta “icra anı” sahnelerinde kesme sayısı çok azdır. Yönetmen, baştan sona birkaç dakika süren planlar kullanarak musikiye eşlik eden zamansal genişlemeyi hissettirir. Aynı strateji, mevlid meşk sahnelerinde veya *Hep Otuz Üç Yaşında*'daki ansiklopedi hazırlık görüntülerinde de gözlemlenir. Bu uzun ve “sabırlı” kurgunun

temel işlevi, mekânın ve ritüelin “müstakil bir zaman” içinde akması duygusunu güçlendirmektir. İzleyici, yoğun kesme ve hızlı tempodan uzak bir ritimle baş başa kalarak, tasavvufi veya manevî bir boyuta davet edilir. Kameranin sık kesme yapmaması, meşk veya musiki anındaki beden hareketlerinin ve yüz ifadelerinin akıp gitmesine imkân tanır. Böylelikle kimlik dönüşümü kurgu müdahalesiyle kesilmeden izlenebilir. Benzer biçimde, *Dilsiz* ve *Mâşuk’un Nefesi* filmlerinde işlenen sanat ve dinî-ritüel pratikler, Heidegger’in “sanat eseri, varlığı açığa çıkarır” yaklaşımıyla da derinleştirilebilir. Film sahnelerinde icra edilen mevlid veya hat, salt performatif bir gösteri değil, karakterlerin “varoluş alanı”nı yeniden kuran bir süreçtir.

Sonuç itibarıyla, bu nitel çözümleme, Murat Pay’ın filmlerinde geleneksel formlar, dinî ritüeller ve kimlik arayışının sinemasal bir bütünlükle nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Analiz bulguları, izleyicinin yalnızca pasif bir tüketici konumundan çıkarak, filmdeki manevi ve estetik dönüşüme aktif biçimde katılabildiğini göstermektedir. Bu yaklaşım, Türk sineması bağlamında estetikle maneviyat, modernlikle gelenek arasındaki gerilime yepyeni bir gözle bakma imkânı sunar. Böylece Murat Pay sineması, bir yandan kültürel belleği yeniden üretirken, öte yandan çağdaş bireyin sessizlik, sadakat ve sabır gibi unutulmaya yüz tutmuş değerlerle kurduğu ilişkiyi yeniden inşa etmektedir.

#### Kaynakça

- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.
- Büyüyen Ay (t.y.). *Yâr bana bir eğlence: Teoriden pratiğe Karagöz’den sinemaya*. <https://www.buyuyenay.com/yar-bana-bir-e-glence> (Erişim Tarihi: 20 Mart 2025).
- Deniz, T. (2024). Hep otuz üç yaşında filminin yönetmeni Murat Pay ile söyleşi. *İSAM Bülteni*. <https://bulten.isam.org.tr/hep-otuz-uc-yasinda-filminin-yonetmeni-murat-pay-ile-soylesi/> (Erişim Tarihi: 20 Mart 2025).
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, language, thought*. (A. Hofstadter, Çev.). Harper & Row.
- Hemhal (2022). *Bu kültürel havzanın sorularını sinematografi ile buluşturmaya çalışıyorum*. <https://hemhal.org/bu-kulturel-havzanin-sorularini-sinematografi-ile-bulusturmaya-calisiyorum/>
- İnci, M. T. (2023). Yönetmen Murat Pay ile röportaj. *Baran Dergisi*. <https://www.barandergisi.net/roportaj/yonetmen-murat-pay-ile-roportaj>
- Jenkins, R. (2014). *Social identity*, 4. Baskı. Routledge.
- Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. State University of New York Press.
- Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapi scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Pay, M. (Yönetmen). (2014). *Maşuk’un nefesi* [Film]. Kaplan Film.
- Pay, M. (Yönetmen). (2017). *Miraciyye saklı miras* [Film]. Rasathane Film.
- Pay, M. (Yönetmen). (2019). *Dilsiz* [Film]. Rasathane Film.
- Pay, M. (Yönetmen). (2023). *Hep otuz üç yaşında* [Film]. Filmcode Yapım.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. (K. Blamey & D. Pellauer, Çev.). University of Chicago Press.

- Schimmel, A. (1975). *Mystical dimensions of Islam*. University of North Carolina Press.
- Yavuz, E. ve Taşdemir, K. (2023). Murat pay ile dilsizin dilinden. *İlemblog*. <https://blog.ilem.org.tr/murat-pay-ile-dilsizin-dilinden/>
- Yüksel, A. H. (2014). Müdahale etmek yerine şahitlik etmeye çalıştım. *Hayal Perdesi*. <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/103-mudahale-etmek-yerine-sahitlik-etmeye-calistim.aspx>