

Bab'Aziz* Filminin Anlatı Yapısı ve Tasavvufî Sembolizmi

The Narrative Structure and Sufi Symbolism of the Film *Bab'Aziz*

Oğuz Çetin

Dr., / Dr.

Bağımsız Araştırmacı / Independent Researcher

Ankara, Türkiye / Ankara, Türkiye /

oguzcet@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-9623-7819>

Özet

Bu makale, Nacer Khemir'in yönettiği *Bab'Aziz* (2005) filmini tasavvufî bir metin okuması yöntemiyle ele alarak, eserin tasavvufun temel kodlarını sinemanın görsel ve anlatısal diline nasıl tercüme ettiğini çözümlemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, nitel ve yorumlayıcı bir film çözümlemesi olarak, tasavvufun *ishârî dili* ile sinemanın göstergebilimsel yapısı arasında metodolojik bir köprü kurmakta ve filmdeki temel tasavvufî figürleri —baba, semâ, kadın, pervane ve meczup— sinematografik birer *hâl* tecrübesi olarak incelemektedir. Burada kullanılan *sinemasal hâl dili* ifadesi, sinema çalışmalarında yerleşik bir teknik terimden ziyade, bu makale bağlamında önerilen bir kavramsallaştırma olup, tasavvuf geleneğindeki *lisânü'l-hâl* anlayışını sinemanın görüntü, ritim ve anlatı örgüsüyle kurduğu duygulanımsal atmosferle ilişkilendirmeyi hedeflemektedir. Analiz; çöl mekânının tasavvufî bir okuma ile *fenâ zemini* olarak, figürler arasındaki sessiz karşılaşmaların ise birer tecellî anı olarak değerlendirilebileceğini öne sürmekte ve *Bab'Aziz*'in, sûret-mânâ ile gösteren-gösterilen arasındaki mesafeyi hem görünür kılan hem de izleyiciyi tasavvufî bir içsel yolculuğa davet eden özgün bir sinemasal pratik olarak okunabileceğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Tasavvuf, Bab'Aziz, Sinema, Nacer Khemir, Hâl Dili.*

Abstract

This article approaches Nacer Khemir's film *Bab'Aziz* (2005) through a Sufi-oriented textual reading, exploring how the work may be seen as translating the fundamental codes of Sufism into the visual and narrative language of cinema. Adopting a qualitative and interpretive film analysis methodology, the study seeks to construct a methodological bridge between the allusive language (*ishârî dil*) of Sufism and the semiotic structure of cinema, approaching the film's key Sufi figures—the father, *samâ*^{*}, woman, moth,

*Bu makale, 2020 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Tasavvuf Bilim Dalı'nda Prof. Dr. Vahit Göktaş danışmanlığında hazırlanan “*Bab'aziz* Filmi Bağlamında Tasavvufun Sinemasal İfadesi” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

and *majdhūb* (the enraptured dervish)—as cinematic expressions of spiritual states (*hāl*). The phrase “cinematic language of *hāl*” employed here is not an established technical term in film studies, but rather a conceptual framework proposed within the scope of this article; it aims to relate the Sufi notion of *lisānū'l-hāl* (the language of states) to the affective atmosphere that cinema constructs through image, rhythm, and narrative texture. The analysis suggests that the desert landscape may be read, through a Sufi lens, as a ground of *fanā'* (self-annihilation), and that the silent encounters between figures invite interpretation as moments of *tajallī* (divine disclosure). *Bab'Aziz* may thus be evaluated as an original cinematic practice that renders visible the distance between outer form and inner meaning (*sūrat-ma'nā*) while inviting the spectator into a Sufi-inflected inward journey.

Keywords: *Sufism, Cinema, Bab'Aziz, Nacer Khemir, Spiritual States.*

Makale Bilgileri

Makale Türü	Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi	21 Ekim 2025
Kabul Tarihi	21 Haziran 2026
Yayın Tarihi	30 Haziran 2026
Hakem Sayısı	İki Dış Hakem
Değerlendirme	Çift Taraflı Kör Hakemlik
Etik Beyan	Çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Etik Kurul İzni	Bu çalışma, etik kurul izni gerektirmeyen nitelikte olup kullanılan veriler literatür taraması/yayınlanmış kaynaklar üzerinden elde edilmiştir.
Yapay Zeka Kullanımı	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.
Etik Bildirim ve Şikayetler	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Benzerlik Taraması	Yapıldı - intihal.net
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
S. Kalkınma Amaçları	-
Lisans	CC BY-NC 4.0 / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.
Atıf	Çetin, O. (2026). <i>Bab'Aziz</i> Filminin Anlatı Yapısı ve Tasavvufi Sembolizmi. <i>Türkiye Film Araştırmaları Dergisi</i> , 6(1), 87-103. https://doi.org/10.59280/film.%201808231

Article Information

Article Type	Research Article
Date of submission	21 October 2025
Date of acceptance	21 June 2026
Date of publication	30 June 2026
Reviewers	Two External
Review	Double-blind
Ethics Statement	It is hereby declared that scientific and ethical principles were adhered to during the preparation of this study and that all studies used are cited in the bibliography.
Ethics Committee Approval	This study does not require ethics committee approval, as the data used were obtained through literature review/published sources.
Use of Artificial Intelligence	No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. All content of the study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.
Ethics Reports and Complaints	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Plagiarism checks	Yes - intihal.net
Conflicts of Interest	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
Grant Support	No funds, grants, or other support was received.
S. Development Goals	-
License	CC BY-NC 4.0 / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.
Cite	Çetin, O. (2026). The Narrative Structure and Sufi Symbolism of the Film <i>Bab'Aziz</i> . <i>Türkiye Film Araştırmaları Dergisi</i> , 6(1), 87-103. https://doi.org/10.59280/film.%201808231

Giriş

Modern sinema teorisi, sinemayı bir *langue* (dil sistemi) olup olmadığı yönünde uzun süre tartışmış olsa da sinemanın kendine özgü bir anlatı yetisine ve dil sistemine sahip olduğu genel kabul görmektedir (Metz, 2012, s. 54). Sinemanın bu anlatısal gücü, somut gerçekliği kaydetme ve yeniden üretme becerisinden kaynaklanmaktadır. Ancak bu durum, ifade edilmesi *kâlin* (söz) ötesinde, *hâl* (bâtınî tecrübe) dayanan tasavvuf gibi bir geleneğin sinemasal temsili söz konusu olduğunda, temel bir gerilimi de beraberinde getirmektedir. Tasavvufun derûnî tecrübelerinin suret alemine indirgenme riski ile sinemanın bu tecrübeleri görselleştirme potansiyeli arasındaki ilişki, ilk bakışta aşılabilir bir paradoks olarak görünmektedir. Bu çalışma, söz konusu paradoks bir temsil krizinden ziyade, özgün bir potansiyel olarak ele almaktadır. Zira sinemanın, ifade edilemez olanı “gösterme” çabası, kendine has estetik ve tecrübî bir *sinemasal hâl dilinin* doğuşuna imkân tanımaktadır. Bu bağlamda çalışma, klasik anlamda sahne sahne çözümlenen tam bir göstergebilimsel analiz sunmayı amaçlamamaktadır. Göstergebilimsel yaklaşım, Saussure ve Peirce'in *gösteren-gösterilen* ve ikon-indeks-sembol ayrımları gibi temel kavramları üzerinden, sinemasal temsil ile tasavvufun sûret-mânâ diyalektiği arasındaki mesafeyi düşünmemizi sağlayan teorik bir arka plan olarak kullanılmaktadır. Analiz, seçili sahnelerin kadraj, kamera hareketi, ışık ve ritim bakımından yakın okumasını, tasavvuf geleneğinin vecd, fenâ, cemal tecellisi ve lisânü'l-hâl gibi kavramlarıyla birleştiren nitel bir metin okuma yöntemi benimser. Sinemasal hâl dili terimi de tam bu kesişim noktasını adlandırmak üzere kavramsal bir öneri olarak sunulmaktadır: Sinemanın duyuşal imkânlarıyla tasavvufî hâl tecrübesine açılan eşik.

Tunuslu yönetmen, yazar ve şair Nacer Khemir'in *Bab'Aziz: Ruhunu Tefekkür Eden Prens* (*Bab'Aziz*, 2005) filmi, tasavvufun sinemasal ifadesini incelemek için elverişli bir örnek sunmaktadır. Fransa, Tunus ve İran ortak yapımı olan eser, tasavvufun estetik ve felsefî boyutlarını modern sinema dili içinde temsil etme arayışıyla öne çıkmaktadır. Dinî konuları ele alan filmlerin yalnızca metinsel düzeyde değerlendirilmesi, sinemanın görsel ve işitsel zenginliğini göz ardı etme riskini beraberinde getirmektedir (Wright, 2007, s. 22). Nitekim *Bab'Aziz*, tasavvufî yolculuğu doğrusal bir hikâye olarak aktarmaktan ziyade, vecd hâli ve cemâl tecellisi gibi kavramları estetik ve sezgisel düzeyde duyumsatmaya yönelik bir anlatı kurmaktadır. Film bu anlatıyı oluştururken İbnü'l-Arabî ve Mevlânâ gelenekleriyle ilişkilendirilebilecek tasavvufî kodlardan yararlanmaktadır. Baba/mürşid, semâ/vecd, kadın/cemâl tecellisi ve pervane/fenâ gibi imgeler, doğrusal olmayan anlatı evreninde iç içe geçirilerek seyircinin filmi yalnızca olay örgüsü düzeyinde değil, sembolik ve sezgisel bir düzlemde de izlemesine zemin hazırlamaktadır.

Bu çalışma, öncelikle tasavvufun sembolik dili ile sinemanın göstergebilimsel imkânları arasındaki temas noktalarını tartışan teorik bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır. Ardından *Bab'Aziz* filmi, bu çerçeve doğrultusunda belirlenen anahtar tasavvufî kodların sinematografik analizi yoluyla ele alınacaktır. Bu analizde, filmin tasavvufî tecrübeyi doğrudan ve didaktik bir söylemle açıklamak yerine, estetik, sezgisel ve sembolik bir “sinemasal hâl dili” içinde nasıl temsil ettiği üzerinde durulacaktır.

Bu bağlamda, *Bab'Aziz*'in analizine geçmeden önce, tasavvufun işârî dili ile sinemanın göstergebilimsel dili arasında metodolojik bir köprü kurmak gerekmektedir. Tasavvuf geleneğinde dil, yalnızca beşerî işaretlerin değil, varlığın tamamının ardında saklı olan mânânın tecelli ettiği bir alandır. Her suret, kabuğun içindeki öz gibi, kendi hakikatini aşan bir işaret taşıır. Sinema ise, görüntü, ses, ritim ve kurgu unsurlarıyla, salt temsilin ötesine geçerek izleyiciye doğrudan bir tecrübe aktarabilen modern bir dil kurar. Görsel-işitsel araçların bu imkânı, tasavvufî tecrübeyle kesiştiğinde, seyircinin sadece anlamı çözmekle kalmayıp, onu hissetmesine de zemin

hazırlar. Bu çerçeve, *Bab'Aziz*'deki tasavvufî kodların sahne-temelli çözümlemesini mümkün kılan, yalın bir analitik dayanak olarak kullanılacaktır.

1. Teorik Çerçeve: Gözün ve Gönülün Dili

Tasavvuf ve sinema arasındaki estetik ve epistemolojik ilişkiyi analiz edebilmek için, her iki alanın da kendilerine özgü “dil” yapılarını anlamak elzemdir. Bu iki farklı disiplin, anlamı inşa etme ve tecrübeyi aktarma süreçlerinde, yüzeyde birbirine zıt gibi görünen ancak derinde kesişen yöntemler kullanmaktadır. Bu bölüm, tasavvufun sembolik ve işârî dili ile sinemanın göstergebilimsel dilini bir araya getirerek, *Bab'Aziz* filminin analizinde kullanılacak kavramsal çerçeveyi ortaya koymayı hedeflemektedir.

Tasavvuf geleneğinde dil, modern dilbilimin kurucusu kabul edilen Ferdinand de Saussure'un (2001) tanımladığı, büyük ölçüde gösteren ve gösterilen bağlamında oluşan dilsel sistemle (s. 46) sınırlı bir yapı değildir. Saussurecî model, beşerî iletişimin temelini oluştursa da tasavvufun ilâhî hakikatle kurduğu ilişkiyi tam olarak kapsayamaz. Zira tasavvufta dil, insanın ürettiği bir sistemden ibaret olmayıp, bizzat varoluşun kendisine içkin bir tecelli alanıdır. Nitekim Şiblî'nin dili “ilim dili, hakikat dili ve Hakk dili” şeklinde katmanlı bir yapı olarak ele aldığı belirtilmektedir (Serrâc, 1996, s. 219). Bu anlayışta kâinatın kendisi, ilâhî bir metin olarak görülmekte; İbnü'l-Arabî'nin (2007) veciz ifadesiyle, “Âlemin bütün dilleri Allah'ın sözleridir” (c. 12, s. 133) ve yaratılmış her şey, suretinin ardında daha derin bir mânâ taşımaktadır. Suret-mânâ arasındaki bu diyalektik ilişki, tasavvufî tecrübenin merkezindedir. Örneğin Mevlânâ (2018), bir ceviz metaforu üzerinden bu ilişkiyi somutlaştırır: Çocuğun elindeki ceviz sadece bir oyun nesnesi (suret) iken, arifin nazarında o cevizin içindeki yağ (mânâ) asıl hakikattir ve bu hakikate ancak kabuğu kırarak ulaşılabilir (s. 77). Bu bağlamda tasavvufun dili, lafızdan öte, gönül gözüyle okunan ve her bir suretin ardındaki mânâyı arayan çok katmanlı bir semboller evrenidir.

Sinema ise, Charles S. Peirce'in (1955) göstergebilimsel üçlemesinde yer alan ikon (görüntüsel gösterge), indeks (belirti) ve sembol kavramlarının bir arada en yoğun şekilde kullanıldığı modern bir dildir (s. 104). Sinemanın gücü, gösteren ile gösterilen arasındaki mesafeyi neredeyse ortadan kaldırarak seyircide güçlü bir gerçeklik yanılsaması yaratmasından kaynaklanmaktadır. Jean Mitry'nin (1989) de belirttiği gibi, “filmsel biçimler varlıklarını, yeniden canlandırılmış şeylere bir biçim kazandırarak ... kendini sunan gerçeğe borçludurlar” (s. 207). Ancak sinema sadece gerçekliği kaydetmez; aynı zamanda kurgu, kamera hareketleri, ışık ve ses gibi araçlarla yeni anlam katmanları inşa eder. Özellikle görsel metafor ve metonimi gibi sanatsal araçlar, sinemanın kelimelerin ötesinde, soyut kavramları ve duyguları ifade etmesini sağlamaktadır (Lakoff & Johnson, 2015, s. 30).

Bu noktada, tasavvufun ve sinemanın dilleri arasındaki önemli kesişim alanı belirginleşmektedir: Her ikisi de çok katmanlı bir okumayı zorunlu kılar. Tıpkı bir tasavvufî metindeki sembolün zahîrî (açık) anlamının ötesinde bâtınî (örtülü) bir mânâyı işaret etmesi gibi, bir filmdeki görsel bir kompozisyon da yüzeydeki anlatının altında derin sembolik, psikolojik veya ruhanî anlamlar barındırabilmektedir. Buradaki *ruhanî* ifadesi, sinema literatüründe Paul Schrader'ın (2018) *transcendental style* ya da Tarkovsky'nin *spiritual cinema* (ss. 7, 22-23, 35, 67) olarak adlandırdığı, estetik deneyim ile aşkınlık vurgusunun iç içe geçtiği anlam katmanlarını karşılayan bir üst kavram olarak kullanılmaktadır; tasavvufun bâtınî tecrübesini sinemasal estetiklerle buluşturan anlam alanını işaret etmektedir. Bir dervişin elindeki süpürge, sadece bir temizlik aracı değil, aynı zamanda nefsi arındırmanın bir metaforu olabilir. Çöl, sadece coğrafi bir mekân değil, aynı zamanda mânevî bir hiçlik ve arayışın sahnesi haline gelebilir. Bu çerçevede, *Bab'Aziz* filmi analiz edilirken tasavvufun *gönül gözüyle okuma* geleneği sinemanın göstergebilimsel

yaklaşımıyla mezc edilerek, filmin suret katmanının ardındaki çok katmanlı mânâ evreni tasavvufun kendi kavramlarıyla çözümlenecektir. Sûret ve mânâ diyalektiğinin sinema perdesindeki bu ontolojik karşılığı, literatürümüzde de kayda değer kuramsal arayışlara zemin hazırlamıştır. Nitekim Türkiye'de sinema ve tasavvuf ilişkisini ontolojik bir temel üzerinden okuyan öncü çalışmalardan biri olan *Rüya Sineması*'nda Sadık Yalsızuçanlar (2007), sinema perdesini tasavvuftaki *zıll-i hayâl* (gölge oyunu) geleneğinin modern bir uzantısı olarak okumaktadır. Yalsızuçanlar, sinemanın Batılı anlamda salt bir gerçeklik kopyası (mimesis) üretmekten ziyade, Hakk'ın işleyişinin temâşâ edildiği bir *ibret perdesi* işlevi görebileceğini vurgulamaktadır (s. 3). Bu yaklaşım, sinemasal görüntüyü bir illüzyon olmaktan çıkarıp aşkın bir hakîkate işaret eden sembolik bir dile dönüştürmektedir. Sinemanın ibret perdesi olarak inşa ettiği bu sembolik dil, kelimelerin kısıtlı dünyasını aşarak görüntünün, eylemin ve sessizliğin doğrudan konuştuğu bir aktarım kipini zorunlu kılmaktadır. Söz konusu söz-ötesi aktarım kipi ise tasavvuf terminolojisindeki “hâl dili” kavramıyla büyük ölçüde örtüşmektedir.

Tasavvuf geleneğinde lisânü'l-hâl, her şeyden önce iç dünyanın tercümanı olarak anlaşılır; Hücûrî'nin (2014) ifadesiyle “hâl dili, kâl dilinden daha fasihtir” ve hatta susmak bile, his ve fikir bakımından kişinin durumunu tercüme eden bir anlatım kipine dönüşür (s. 417). Ahmed Yesevî'nin (2016) “Laflan geçmeden hâl dilini bilse olmaz / Muhabbetin şarâbından içse olmaz / Ma'rifetin pazarına girse olmaz / Laflan geçip bostan içre giresim gelir” dizeleri, lafzî söylemin ötesine geçmeyen bir dinî-tasavvufî tecrübenin eksik kalacağını ima ederek hakiki ma'rifetin hâl üzerinden gerçekleştiğini vurgular (s. 320 Hikmet 204). Mevlânâ (2001) ise, “Sen cansızlar âleminde iken, sana hâl diliyle derdim ki: ‘O mertebeden koş, yüksel ki, insanlık mertebesine gelesin’” diyerek, canlı-cansız tüm varlıkların bu söz-ötesi dil üzerinden birbirine hitap ettiğini dile getirir (c. 3, s. 336 b.4207). Bu kavramsal arka plan, Enver Gülşen'in (2016) sinemayı tasavvufî lisânü'l-hâl etrafında yeniden düşünme girişimiyle birleştiğinde sinemasal hâl dilini temellendiren kuramsal çerçeveyi ortaya koyar. Gülşen, âşığın sözlü ifadesinin aşkın ancak sınırlı bir kısmını dile getirebildiğini, buna karşılık hâl dili'nin sözü aşan ve aşkın ebediyet boyutuna yönelen bir aktarım kipini temsil ettiğini belirtir; sinemanın ufkunu da bu hâl diline yaklaşma imkânı olarak konumlandırır (ss. 101-105,111). Sinema, zamanı, sessizliği ve ritmi belirli bir *mânevî kalp atışı*na dönüştürerek izleyicinin algısal örgüsünü dönüştürdüğü ölçüde, kelimelerden ziyade hâller üzerinden işleyen estetik bir tecrübeye kapı aralar. Semih Kaplanoğlu'nun sinemayı *zaman inşa etme sanatı* ve aynı zamanda bir *hâl sanatı* (*Anadolu Ajansı*, 2017) olarak tanımlaması, bu perspektifi farklı bir hat üzerinden teyit eder; zira burada sinema, yalnızca görüntü ve diyalogların bileşiminden ibaret bir temsil tekniği değil, zamanı ve mekânı yeniden kurarak izleyiciyi belirli bir ruh iklimine yerleştiren özgül bir inşa pratiği olarak düşünülmektedir. Kaplanoğlu'nun kadim tefsir, divan ve irfan mirasını *zaman algısı* ve *mânevî hazinesi*yle birlikte sinemaya taşımaya çağıran yaklaşımı ile Gülşen'in lisânü'l-hâl merkezli sinema tasavvuru birleştiğinde, bu makalede önerilen sinemasal hâl dili, *Bab'Aziz* gibi filmlerin yalnızca anlatı düzlemindeki tasavvufî göndermelerine değil; sûret-mânâ ve gösteren-gösterilen geriliminden yararlanarak izleyicinin algısal ritmini dönüştüren, onu belirli bir tasavvufî hâle davet eden estetik eşiği adlandıran analitik bir kavram olarak kullanılmaktadır.

Tasavvuf geleneğinde lafzî iletişimin (kâl) yerini bâtınî tecrübeye (hâl) bırakması, mânevî sinema arayışlarının da temel kuramsal dayanaklarından biridir. Nitekim İhsan Kabil, aşkın bir sinema dilinin rasyonel ve söylemsel olanı geri plana çekerek inşa edilebileceğini vurgulamaktadır. Kabil'e göre mânevî bir derinlik taşıyan sinemada “söylemsel olan iyice küçültülür, konuşulan söz daha az vurgulanır; karakterler ve nesneler birbirleriyle daha çok ritim ve duygu yoluyla iletişim kurarlar” (Yalsızuçanlar vd., 1997, s. 151). Sözü yerini duraksamaların, bakışların ve içsel bir ritmin aldığı bu yaklaşımda asıl olan, “iç dünyanın dış dünyadan üstün olması” ve perdede tefekkürü besleyen bir atmosfer yaratılmasıdır. Söz konusu yaklaşım, makalede çerçevesi

çizilen sinemasal hâl dilinin kuramsal karşılığını da netleştirmektedir; zira aslanan didaktik bir aktarım değil, seyircinin iç dünyasına hitap eden duygulanımsal bir atmosfer inşa etmektir.

İzleyiciyi bu tasavvufî hâle davet eden estetik eşiğin ve sinemasal dilin Türkiye'deki kuramsal dayanakları incelendiğinde, Ayşe Şasa'nın (2003) sinema-tasavvuf ilişkisine dair inşa ettiği düşünsel çerçevenin önemi belirginleşmektedir. Nitekim makalede önerilen sinemasal hâl dili kavramsallaştırması, Şasa'nın *dervişâne bakış* açılımıyla da ontolojik bir örtüşme içindedir. Şasa, *Yeşilçam Günlüğü* adlı eserinde kamera vizörünün ardından dünyaya bakan bir sinemacıyı “temâşâ eden bir derviş” metaforuyla tanımlamaktadır. Ona göre tasavvufun temel anahtarları olan “ilham, keşif ve fetih”, aynı zamanda sinematografik dilin de kurucu unsurları olmalıdır (s. 87-88). Şasa, silahı aşk ve dua olan dervişin, kamera denen aracın profan ufkunu delerek onu *şuhûd âleminin* (müşahade/görme âleminin) sırlarına doğrultacağını öne sürmektedir. Öte yandan Şasa, bu tasavvufî bakış açısını yönetmen Osman Sınav'ın “Sinema insanın iç hâllerini anlatmaya çok müsait bir sanat” tespitiyle pekiştirerek sinemanın metafiziği ve bâtinî yaşantıyı aktarma hususundaki belirgin üstünlüğüne dikkat çekmektedir (Şasa, 2003, s. 168). Kameranın ardındaki dervişâne bakışın inşa ettiği bu sinemasal hâl dili, kelimelerin kifayetsiz kaldığı vecd ve fenâ gibi bâtinî tecrübeleri salt bir temsil olarak sunmak yerine seyirciye doğrudan duyumsatabilen estetik bir aktarım aracına dönüşmektedir.

2. Sinemasal Seyr ü Sülûk: *Bab'Aziz*'in Tecrübe Katmanları

Teorik zeminde ortaya konulan tasavvufun işârî dili ile sinemanın göstergebilimsel dili arasındaki potansiyel kesişim, Nacer Khemir'in *Bab'Aziz* filminde somut bir estetik tecrübeye dönüşmektedir. Film, yönetmenin de belirttiği gibi, İslam'ın ve tasavvufun Batı'daki çarpıtılmış imajına karşı “sevgi ve bilgelik dolu, açık, hoşgörülü ve samimi bir İslam kültürü göstererek” (Omarbacha, 2019) bir cevap verme amacı taşımaktadır. Ancak bu cevabı didaktik bir dille veya doğrusal bir anlatıyla değil, tasavvufun özüne uygun olarak, seyirciyi, sufilerin mânevî olgunluğa erişmek ve hakikati bulmak için katettiği içsel yolculuk olan *seyr ü sülûk* olarak adlandırılan bir tecrübesinin içine çekerek vermektedir. Robert McKee'nin (2011) senaryo yazımı için vurguladığı “Anlatma, göster!” (s. 280) ilkesi, *Bab'Aziz*'de tasavvufî bir boyuta taşınmakta; film, hakikati anlatmaktan çok, hakikate giden yolların tecrübesini göstermeyi ve hissettirmeyi öncelemektedir.

Tunuslu yönetmen Nacer Khemir'in *Çöl Üçlemesi*'nin son halkası olan *Bab'Aziz: Ruhunu Tefekkür Eden Prens* (2005), Tunus, İran, Fransa ortak yapımı 98 dakikalık şiîrsel-epik bir sinema yapıtıdır. Doğrusal bir anlatı yerine Doğu'nun masal geleneğinden beslenen film, âmâ bir derviş olan bilge Baba Aziz ile merak ve arayış içindeki küçük torunu İştâr'ın uçsuz bucaksız çölde çıktıkları yolculuğu eksenine almaktadır. İkili'nin hedefi, her otuz yılda bir düzenlenen ve yerini yalnızca “kalbini dinleyenlerin” bulabileceği gizli bir dervişler meclisine (semâya) ulaşmaktır. Ne var ki bu yolculuk, iki nokta arasındaki salt bir mekânsal geçişten ibaret değildir; *Binbir Gece Masalları* geleneğini anımsatan, iç içe geçmiş anlatı katmanlarından oluşan çok boyutlu bir mânâ ve tecrübe zemini olarak öne çıkmaktadır. Yol boyunca Baba Aziz ve İştâr, kendi hakikatini arayan farklı yolcularla karşılaşmaktadır. Kayıp kardeşinin peşine düşen Hasan, dünyevî aşkın ardındaki ilâhî güzelliği arayan Osman, şiîrsel bir uyanışın eşiğindeki Zeyd ve meczup karakteri, bu döngüsel anlatı evreninin tamamlayıcı unsurları olarak filmin mânâ dokusunu derinleştirmektedir. Filmin hem açılışında yer alan hem de tüm alt hikâyeleri mânevî bir çatı altında birleştiren asıl kıssa ise, dünyevî saltanatını terk edip çöldeki bir su birikintisinde kendi ruhunu tefekkür eden Prens'in hikâyesidir. Yönetmen Khemir, bu geniş karakter yelpazesi ve iç içe hikâye kurgusu üzerinden tasavvufun temel duraklarını görselleştirmektedir.

Filmin anlatı yapısı, klasik sinemanın neden-sonuç ilişkisine dayalı olay örgüsünü bilinçli olarak kırmaktadır. Bir hikâyenin içinde başka bir hikâyeye geçişler, zaman ve mekân algısındaki döngüsellik ve karakterlerin rasyonel motivasyonlardan çok, sezgisel bir arayışla hareket etmesi, filmin yapısını Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sindeki iç içe geçmiş anlatı geleneğine yaklaştırmaktadır. Bu yapısal tercih, filmin sadece bir konu olarak ele aldığı tasavvufî yolculuğu, aynı zamanda biçimsel olarak da taklit etmesini sağlamaktadır. Seyirci, tıpkı filmin kahramanları gibi, yolun sonunun neresi olduğunu bilmeden, sadece anın getirdiği işaretleri ve tecrübeleri takip ederek bir anlam arayışına dahil olmaktadır.

Bu bağlamda, filmin tecrübe katmanları, tasavvufî bir seyr ü sülûkun temel unsurları olan anahtar kodlar üzerinden anlamlandırılmaktadır. Takip eden alt bölümlerde, bu mânevî yolculuğun zeminini ve rehberini kuran baba ve çöl; yolculuk esnasında yaşanan en yoğun bâtinî tecrübeleri temsil eden semâ ve kadın; ve nihayetinde bu tecrübenin en önemli aşamalarından biri olan aşkıta yok oluşu simgeleyen pervane ve meczup kodları, sinemanın görsel ve anlatsal diliyle nasıl işlendiği bağlamında detaylı bir şekilde okunmaktadır. Filmde parçalı gibi görünen yapı, aslında bütüncül bir mânevî tecrübenin inşasına dolaylı bir anlatım aracı olarak hizmet etmektedir.

2.1. Yolun Rehberi: Baba ve Çöl

Bab'Aziz filminin sinemasal seyr ü sülûku, iki temel unsur üzerine kurulmuştur: yolculuğun geçtiği mekân (çöl) ve bu yolda yol alan karakterler, özellikle rehber (Baba) ve öğrenci (İştar). Bu unsurlar, sadece birer anlatı öğesi olmanın ötesinde, tasavvufî yolculuğun hem zahirî zorluklarını hem de bâtinî imkânlarını temsil eden derin sembolik katmanlara sahiptir. Khemir, bu kodları kullanarak, tasavvuftaki teslimiyet, varlığın dili ve mürid-mürşid ilişkisi gibi kavramları sinemanın görsel diline tercüme etmektedir.

Çöl, filmde yaşamın ve hakikat arayışının geçtiği ana sahne olarak konumlandırılmıştır. Yönetmenin de belirttiği gibi, “Her Arapça kelime akan ufak bir parça kum barındırır” (*Omarbacha*, 2019). Bu ifade, çölü sadece coğrafi bir mekân olmaktan çıkarıp, onu dilin ve varlığın zuhur ettiği bir alana dönüştürmektedir. Sayısız kum tanesinden oluşan bu sonsuz mekân, İbnü'l-Arabî'nin (2007) “Allah'ın kelimeleri tükenmez” (c. 3, ss. 165–166)¹ ilkesinin ve varlığın kendisinin ilâhî bir “söz” olduğu anlayışının sinemasal bir yansıması olarak okunabilmektedir. Dolayısıyla çöl, bir yandan kulun kendi beşerî benliğinden sıyrılarak ilâhî varlıkta yok olma, kendi varlığından geçme hâlini ifade eden mânevî bir “fenâ” tecrübesinin zeminiyken, diğer yandan her bir kum tanesinin bir “kelime” olduğu, okunmayı bekleyen devasa bir ilâhî metindir. Bu metni okuyabilmek ise, zahirî gözlerden feragat etmeyi gerektirmektedir.

Bu ilâhî metnin içindeki rehber, zahirî gözleri görmeyen ancak bâtinî bir görüşe (basiret) sahip olan Baba Aziz karakteridir. Onun körlüğü, tasavvufta hakikat yolcularına mânevî rehberlik ederek onları kemâle erdiren, irşad eden mürşid-i kâmilin, dünyevi suretlere takılıp kalmayan ve hakikati gönül gözüyle gören yönünü simgelemektedir. Yanındaki yolcu ise torunu İştar'dır. İştar, aceleci, sürekli sorular soran, hedefe bir an önce varmak isteyen ve hikâyelere meraklı yapısıyla, iradesini bir rehberle teslim ederek mânevî eğitime adım atan ve hakikat yoluna yeni girmiş olan mürid (öğrenci) arketipini temsil etmektedir. Baba Aziz, İştar'ın bu rasyonel ve sabırsız sorularına doğrudan cevaplar vermek yerine, tasavvuf geleneğindeki en kadim eğitim metotlarından birini kullanır: hikâye anlatımı (kıssa). O, İştar'ı ve dolayısıyla seyirciyi, Prens'in hikâyesi gibi iç içe geçmiş anlatıların içine çekerek eğitir. Bu noktada film, kendine referans veren (meta-narrative) bir yapı kurmaktadır. Biz sinemada bir hikâye izlerken, karakterin de bir hikâye anlatarak yolculuğuna anlam kattığını görürüz. Böylece film, hikâye anlatımının kendisinin tasavvufî bir

¹ Bu ilke, *Kur'an-ı Kerim*'deki (Kehf 18:109, Lokman 31:27) ayetlere dayanmaktadır.

yol, bir eğitim ve bir “yetiştirme” metodu olduğunu hem içerik hem de biçim olarak ortaya koymaktadır. Yönetmen bu estetik tercihiyle, tıpkı İhtar gibi seyirciyi Baba Aziz'in anlattığı hikâyelerle içsel bir dönüşüme ve yolculuğun sırrının hedefe varmaktan çok, yolda anlatılan ve yaşanan hikâyelerde saklı olduğunu idrak etmeye davet etmektedir.

Khemir, çölün hem hiçliği hem de kelimeleri barındıran sonsuz metnini; babanın bâtinî rehberliğini ve hikâye anlatıcılığını, İhtar'ın zahirî merakıyla birleştirerek, tasavvufî yolculuğun ancak bir mürşidin rehberliğinde, dünyevî aklın sorularından sıyrılıp, varlığın dilini ve hikmetli kıssaları sabırla dinleyerek kat edilen içsel bir süreç olduğunu sinematografik olarak ifade etmektedir. Böylece baba ve çöl, filmde yalnızca tasavvufî kavramların temsilcileri olarak kalmaz; seyirciyi de İhtar gibi belirsizlik, teslimiyet ve duyu eşiğinde konumlandıran, sinemasal bir başlangıç hâli tecrübesi üretir.

2.2. Buluşma Anları ve Tecelli: Semâ ve Kadın

Tasavvufî yolculuk, çölün sonsuzluğunda mekanik bir ilerleyişten ibaret değildir; aksine, yol boyunca yaşanan ve bu mânevî yolda ilerleyen hakikat yolcusunu, yani sâliki (mürid) dönüştüren ani “buluşma” anları ile anlam kazanmaktadır. Arapça *vecd* kelimesinin kökeni olan v-c-d fiili, “bulmak” anlamına gelmektedir. Bu etimolojik bağ, filmin merkezindeki estetik üslubun biçimlendirici unsurudur: Khemir, tasavvuftaki *vecd* hâlini, çöl gibi bir hiçlik mekânında “su bulma” eylemiyle görselleştirmektedir. Çölde bulunan bir yudum su, sıradan bir susuzluğu gidermenin çok ötesinde, hayatın kendisini bulmakla eşdeğer, yoğun mânevî tatmin ve coşku anı oluşturur. Film, bu temel metaforu semâ ve kadın temsilleriyle derinleştirerek, mânevî “buluş”un farklı katmanlarını estetik bir tecrübeyle dönüştürmektedir.

Tasavvufta ilk semâ meclislerinin Zünnûn Mısırî, Seriyy Sakatî ve Cüneyd Bağdâdî gibi öncüler tarafından kurulduğu bilinmektedir (Yılmaz, 1995, s. 32). Özellikle Cüneyd Bağdâdî, semânın mânevî özünü, ruhun ilksel *Elest Bezmi* ahdini hatırlaması ve Allah'ın “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” seslenişini *vecd* ile yeniden işitmesi olarak tanımlamıştır. Bu çerçeveye semâ, ruhun kendi kökenine duyduğu özlemin bedensel bir ifadesidir (Yılmaz, 1995, s. 32). *Bab'Aziz* filmi, bu derin teolojik anlamı sinematografik bir anlatıya dönüştürür; dairesel kamera hareketleri ve ritmik kurguyla seyirciyi, sadece bir dansı izlemeye değil, ruhun o ilksel hafızasını yeniden canlandırmaya ve o ilâhî buluş anını tecrübe etmeye davet etmektedir. Semâ, filmde bu coşkulu buluşmanın en devingen ve işitsel formudur. Zikir meclisleri, mûsikî ve ritmik hareketler, sâlikin çölde aradığı o mânevî “su”yu bulduğu anlardır. Serrâc'ın (1996) da belirttiği gibi, semâda dinlenen bir ses, kişinin içindeki “saklı bulunan duygunun güçlenmekte”(ss. 261-262) olduğu bir hali tetikleyerek onu *vecd* hâline taşır.

Bu bağlamın işlendiği en belirgin sahne, İhtar'ın Baba Aziz ile çölde bulunduğu mescitte yaşanır. Bu mescit, yönetmenin kamerasında zikir ve semânın bir “ilâhî güzellik merkezi” olarak sunulduğu bir tecelli mekânıdır. Ancak İhtar'ın asıl buluşu, bu kolektif *vecd* hâlinin kalbinde, son derece kişisel bir tecrübeyle gerçekleşir. Filmde zikir seslerinin ve semânın döngüselliklerinin ortasında, İhtar Allah'ın güzel isimlerinin (esmâ-i hüsnâ) zikredildiği bir ilâhî duyar. Bu ilâhî ses, onu yüzleri tamamen örtülü üç kadına doğru çeker. İçlerinden birinin peçesini araladığında ise ilâhî bir güzellikle yüz yüze gelir. Bu an, filmin kilit bir epistemolojik dönüşümünü içerir: İhtar, güzelliği duyarken artık görmeye de başlar. Bu, tasavvuftaki *kalp kulağının* açılmasının, *kalp gözünün* açılmasına vesile olması ilkesinin bir temsilidir. Yönetmen, semâ ve *vecd* tecrübesinin nihai amacının ve sonucunun, ilâhî güzelliğin ve lütfun yaratılmışlar üzerinde görünür hâle geldiği o cemel tecellisine şahit olmak olduğunu görsel ve işitsel bir dille ifade etmektedir. Zikir ve semâ, sâliki hazırlayan, kalbini ve duyularını arındıran bir süreçtir; bu sürecin sonunda ise “bulunan” şey, İlâhî Güzelliğin bir suretteki yansımasıdır. İhtar'ın, yani arayıştaki sâlikin,

semânın coşkusunun ortasında kadının (cemal) dingin ve perdelenmiş güzelliğini bulması, semâ ve kadın kodlarını birbirini tamamlayan bir bütün haline getirir. Zikir, cemali görmek için bir davettir; semâ ise o davete icabet edenin yaşadığı coşkun bir estetik tecrübedir.

Yolculuktaki “buluş”un kâmil formlarından birisi de semâ ile iç içe geçmiş olan kadın figürü aracılığıyla temsil edilen cemal tecellisidir. Film, bu noktada sadece estetik bir temaşa sunmakla kalmaz, aynı zamanda aşk kavramına kapı aralayarak tasavvuftaki insanın kemâlât yolculuğunu, yani kişinin kendi diğer yarısını bularak tamamlanmasını merkeze alır. Bu tamamlanma arayışı, neredeyse tüm erkek karakterlerin yolculuğunda bir kadın figürüyle karşılaşarak dönüştüğü sahnelerle işlenmektedir. Filmin açılışındaki Prens'in hikâyesi, bu diyalektiğin temelini kurar. Prens, dans eden kadınların, mûsikînin ve her türlü zevkin sunulduğu bir çadırda, dünyevi güzelliğin birçoğuna sahiptir. Hizmetçinin altın tasta getirdiği suyu, Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sindeki (2001) zevk sahibi arif gibi tadararak onun “acı” olduğunu, yani zahirî lezzetlerin kendisine yetmediğini ve asıl tadını fark eder (c. 1, s. 31, b. 275-276). Bu sahne, filmin temel yaklaşımlarından birini açığa çıkarır: Hakiki yolculuk, prensin zaten sahip olduğu dünyevî hazları -çöldeki su, yemek, mûsikî ve kadın gibi unsurları- terk edip, bu hazların ilahî ve hakiki suretlerini aramaya yönelmesiyle başlar. Yönetmen, gösterilen dünyevi zevkleri temsil eden unsurları, filmin ilerleyen sahnelerinde ilâhî tecellilere dönüştürerek tebdili görselleştirir. Bu çerçevede Prens'in ihtişamlı ipek kıyafetlerini çıkararak sade bir derviş hırkası giymesi, dünyevî konumdan mânevî yönelişe geçişini ima eden görsel bir unsur olarak okunabilir. Bu kostüm değişimi, yalnızca dış görünüme ilişkin bir tercih olarak değil; tasavvufî hafıza, mânevî arınma ve dünyevî kimlikten uzaklaşma fikriyle ilişkilendirilebilecek sembolik bir ayrıntı olarak değerlendirilebilir (Çetin ve Demirdaş, 2026). Dolayısıyla film, sâlikin dünyevî kimliğinden sıyrılışını açık bir söylemle ifade etmekten ziyade, bunu kıyafet, beden ve suret üzerinden ima eden bir temsil biçimine başvurur. Tamamlanma arayışı, kâmil tezâhürüne Hüseyin karakterinin tecrübesinde kavuşmaktadır. Hüseyin, yolculuğunun sonunda eşyle -ayrı olduğu kendisinin diğer yarısıyla- birlikte mezara girerek tasavvuftaki *ölmeden önce ölme* hâlini yaşamakta; bu yolla tasavvufun ontolojik tamamlanma ideali olan insan-ı kâmil hakikatini cisimleştirmektedir. Bu eylem, İbnü'l-Arabî'nin (2007) ifade ettiği, erkeğin ve kadının birbirinde fâni olarak “insanlık” hakikatinde “bir” olduğu en kâmil buluşmanın imgesel temsilidir (c. 11, s. 167). Diğer karakterler de bu kemâlât yolculuğunun farklı aşamalarını tecrübe eder: Nur, Zeyd için hem mânevî bir ışık hem de aşılması gereken bir perdedir; Zehra, Osman için içsel cennet güzelliğidir. Ancak filmde anlatı olarak en soyut ve kâmil tecelli, Hüseyin'in zikir esnasında karşılaştığı imgede yaşanır. Yönetmen burada Hüseyin'e dışsal bir kadın figürü göstermez; bunun yerine duvara yansıyan, sureti olmayan, sadece bir silüet ve sestten ibaret bir imge sunar. Bu görsel tercih, silüetin Hüseyin'in kendi içindeki tamamlanmayı bekleyen diğer yarısı, yani onun ayrık ve parçalanmış benliğinin dışıl yönü olduğuna işaret etmektedir. Ne odur ne de ondan ayrıdır. Bu gölge, Hüseyin'in dışında aradığı değil, içinde taşıdığı ve birleşmeyi beklediği hakikate işaret eden içsel bir imgedir. Bu sahne, İbnü'l-Arabî'nin (2016), “Hakk'ın kadın suretindeki müşahedesi en büyük ve en kâmil müşahededir” (ss. 245-246) fikrinin, kişinin kendi içsel tecellisine yönelik bir tefsiri gibidir. Nitekim bu içsel birleşme, filmin ilerleyen sahnelerinde Hüseyin'in dışıl yarısıyla birlikte mezara girerek ölmeden önce ölmesi eylemiyle somutlaşır. Bu eylem, iki ayrı cinsin bir araya gelmesinden öte, bu ikisinin birliğinde ortaya çıkan ve Allah'ın halifesi olan kâmil İnsan'ın potansiyeline yapılan bir işarettir. Böylece film, tasavvufî yolculuğun nihai amacının, vecd anları ve cemal tecellileriyle eksik parçalarını “bularak” “bir” olma ve insanlık hakikatini gerçekleştirme süreci olduğunu ortaya koymaktadır.

2.3. Aşkta Yok Oluş: Pervane ve Meczup

Bab'Aziz'in döngüsel anlatı evreninde, seyr ü sülûkun farklı tecrübeleri eş zamanlı olarak yaşanmaktadır. Yolculuk esnasında tecrübe edilen vecd ve cemal buluşmaları, nihayetinde aşkta

yok olma (fenâ) potansiyelini barındırır. Film, ifade edilmesi zor soyut mertebeyi, tasavvuf şiirinin iki güçlü imgesi olan “pervane” ve “meczip” aracılığıyla sinemasallaştırmaktadır. Bu iki kod, filmde sadece birer sembol olarak kalmaz, aynı zamanda yolculuğun nihâî merhalelerinden birini ve aklın sınırlarının aşıldığı noktayı temsil eden estetik ve dramatik işlevler üstlenir. Pervane metaforu, filmdeki farklı karakterlerin hakikatle kurdukları ilişkinin epistemolojik derinliğini özetleyen bir anahtar olarak kullanılır. Hasan'ın, kardeşi Hüseyin'in sırrını çözdüğü anda fonda duyulan ilâhî, tasavvuf literatüründe sıkça işlenen üç hâlî özetler: ateşi uzaktan bilmek (ilme'l-yakîn), ateşe yaklaşıp ısınıp hissetmek (ayne'l-yakîn) ve kendini ateşe atarak onda yok olmak (hakka'l-yakîn). Film, bu üç mertebeyi üç farklı erkek karakterin yolculuğuyla somutlaştırır:

- Ateşe en uzak, onu sadece “bilen” ilk pervane Osman'dır. O, hakikati ve güzelliği (Zehra) hep kendi dışında, suretlerde arar ve bu yüzden ona dair bir “bilgi” edinse de tecrübesine tam olarak varamaz.
- Ateşi “hisseden” ikinci pervane Zeyd'dir. Onun ateşi, mânevî ışığı temsil eden Nur karakteridir. Yönetmen, Zeyd'in Nur'un yüzünü ve cismini görmesini sağlayarak, bu “ayne'l-yakîn” yani görerek bilme ve hissetme mertebesini sinematografik olarak somutlaştırır.
- Ateşin kendisi olup onda yok olan üçüncü pervane ise Hasan'dır. O, hakikati ve ışığı kendi içinde bulduğu için ateşin kaynağı bizzat kendi varlığı olmuştur. Bu yüzden, kardeşinin vuslatına yardım ederek ve nihayetinde meczubun yardımıyla onu “gömerek”, sembolik olarak kendini ilâhî aşka atmış ve onda fânî olmuştur.

Bu metaforik yapı, filmin sadece bir aşk hikayesi anlatmadığını, aynı zamanda tasavvufî bilginin farklı seviyelerine dair bir “görsel tez” sunduğunu göstermektedir (Öztürk, 2019).

Bu “yok oluş” hâlinin yaşayan ve yürüyen formu ise Meczip karakteridir. Tasavvuf literatüründe meczup, Allah'ın ani bir cezbisiyle kendine çektiği, bu tecellinin sarhoşluğuyla aklı ve şuuru perdelenmiş görünen ancak gönlü Hakk ile dolu olan kişidir (Uludağ, 2003). Kızıl saçlı derviş, film boyunca tam da bu tanıma uygun olarak, rasyonel aklın ve nedenselliğin dışında hareket eden tüm anlam katmanlarında bir şekilde gösterilen figürdür. Onun “anlamsız” görünen eylemleri — elindeki süpürgeyle minareyi temizlemeye çalışması, delikli bir çantayla kum taşıması — aslında zahirî aklın beyhudeliğine ve bâtinî amelin sırrına işaret eden derin metaforlardır. Süpürge, “cananının eşliğini canıyla süpürmek” ilahisiyle birleşerek nefsi arındırmanın sembolü haline gelir. Karakter, İbnü'l-Arabî'nin (2007) eserinde bahsettiği, tecellinin şiddetiyle akılları giden Behlûl gibi figürlerin sinemasal bir yansımasıdır (c. 2, s. 265). O, hikâyenin kilit anlarında ortaya çıkarak, karakterlerin akılla çözemediği düğümleri çözer; Hüseyin'in vuslatına yardım eder, Hasan'ı kendi hakikatiyle yüzleştirir. Meczip, cezbe yoluyla fenâ hâlini bir biçimde tecrübe etmiş ve artık dünyevî kuralların ötesinde yaşayan bir deli-bilgedir (Abdal). Dolayısıyla film, pervane metaforuyla aşkta yok oluşun kuramsal çerçevesini çizerken, meczup karakteriyle bu hâlin yaşayan, somut ve tekinsiz bir örneğini seyircinin karşısına çıkarmaktadır. Böylece filmdeki seyr ü sülûk; Baba'nın rehberliğinde açılan bir arayışla başlayan, pervane ve meczupun vücûd bulduğu fenâ tecrübesiyle tamamlanan bütünlüklü bir mânevî yolculuk olarak tebâruz etmektedir. Pervanenin ateşe atılması ve meczupun rasyonel aklı devreden çıkaran bu eylemleri, klasik anlatı sinemasının neden-sonuç mantığıyla bütünüyle kavranamamaktadır. Bu noktada film, maddî gerçekliğin sınırlarını aşarak izleyiciyi tasavvuf kozmolojisindeki idrak basamağına, yani *âlem-i misâle* (hayâl/rüyâ âlemine) çekmektedir. Filmdeki mantık-dışı gibi görünen bu eylemler ve akıldışı eşzamanlılıklar, İbnü'l-Arabî'nin “âlem-i misâl” kavramsallaştırmasıyla anlam kazanmaktadır. Tasavvufî bağlamda hayâl, salt bir kuruntu olmayıp cismanî dünya ile rûhânî dünya arasında bir köprü, bir berzah niteliği taşımakta; hakîkatın idrak edilmesinde aklî

melekelerin ötesinde ontolojik bir işlev görmektedir (Yalsızuçanlar, 2007, ss. 216-217). Nitekim *Bab'Aziz*, izleyicisini dar rasyonalitenin kısıtlarından kurtarıp hakikatin ancak bu sembolik berzahta, yani kalbin gözüyle tecrübe edilebileceği, farklı bir görme biçimi sunan sinemasal anlatı boyutuna taşımaktadır.

3. Anlatının Aynasından Tecrübenin Kalbine

Bab'Aziz filminin tasavvufî kodları üzerinden yapılan bu deşifre, eserin sadece tasavvufî temaları işleyen bir film olmadığını, aynı zamanda tasavvufî tecrübenin kendisini sinemanın estetik diline tercüme etmeye çalışan özgün bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yapı, Hollywood sinemasının temelini oluşturan ve seyirciyi neden-sonuç ilişkisine dayalı bir olay örgüsüne bağlayan klasik üç perdeli anlatı modelini (ayrıntılı bilgi için bkz. McKee, 2011) bilinçli olarak kırmaktadır. Filmin döngüsel zamanı, iç içe geçmiş hikâyeleri ve karakterlerin rasyonel motivasyonlardan arındırılmış arayışları, “Ne oldu?” ve “Ne olacak?” sorularını önemsizleştirmektedir. Bunun yerine film, seyirciyi tasavvufî bir tecrübenin merkezindeki “Ne hissediliyor?” ve “Ne tecrübe ediliyor?” sorularıyla baş başa bırakmaktadır. Bu estetik tercih, yönetmenin tasavvufu öğretmek veya açıklamak yerine sezgisel olarak hissettirme ve sezdirme amacını ortaya koymaktadır. Söz konusu anlatı düzeni, hikâyeyi tekdüze bir bilgi kategorisine ırcâ etmeksizin onu hâl ve seyr biçiminde tecrübe ettirmekte; film de bu yolla *tasavvufu temsil* yerine *tasavvuf tecrübesinin tercümesini* amaçlamaktadır. Türkiye'de mânevî sinema arayışları üzerine önemli metinler kaleme alan İhsan Kabil de (1999) sinemanın salt öğretici bir tahakküm aracına dönüşme riskine karşı bu türden bir estetik tavrı savunmaktadır. Kabil'e göre seyirciyle özgün ve açık zihinli bir bağ kurmak isteyen yönetmen, “didaktik bir metot izlemekten ziyade, sembolik ve mecazî bir yol tercih” etmelidir; ancak bu yolla sinema ve insan ilişkisi aşkın bir eksene oturabilmektedir (s. 77). Nitekim *Bab'Aziz*'in bilgi aktarmayı reddeden bu tutumu, Kabil'in işaret ettiği aşkın eksenin estetik bir tezâhürüdür. Başka bir deyişle filmin inşa ettiği bu sinemasal hâl dili, izleyicinin algı ve duygulanımını dönüştürme potansiyeli taşıyan etkin bir estetik örgütlenme olarak okunabilir.

Bu bağlamda *Bab'Aziz*, pasif bir “izleyici”yi hedeflemez; aksine, seyirciyi, tıpkı İştâr gibi, anlamı ve menzili belirsiz bir yolculukta aktif bir “yolcu”ya dönüştürmeyi amaçlar. Geleneksel dini filmlerin didaktik durağanlığına düşmekten kaçınan film, sembollerini (baba, kadın, meczup, pervane) birer ders materyali olarak sunmaz. James Monaco'nun (2002) belirttiği gibi, sinemanın en güçlü yanı, kodlarını evrensel bir görsel dille aktarabilmesidir (s. 172). Khemir de bu potansiyeli kullanarak, tasavvufun derin ve kompleks sembolizmini, Batılı veya konuya yabancı bir izleyicinin dahi sezgisel olarak bağ kurabileceği evrensel arketiplere (bilge rehber, ilâhî güzellik, kutsal deli) dönüştürmektedir.

4. Sinemanın Perdesi: Gösteren ve Gösterilenin Diyalektiği

Bab'Aziz filminin tasavvufî tecrübeyi sinemanın estetik diliyle yeniden üretme başarısı, aynı zamanda sinemanın ontolojik doğası ve tasavvufun temsil ile olan mesafeli ilişkisi üzerine temel bir soruyu gündeme getirmektedir. Göstergebilimsel açıdan sinema, gösteren (perdedeki görüntü) ile gösterilen (temsil edilen şey) arasındaki bağı son derece yoğunlaştıran, fakat teorik düzeyde bu ikisini tam anlamıyla özdeşleştirmeyen bir sanattır. Roland Barthes'ın (1993) ifade ettiği gibi etrafımızdaki her nesne bir gösterge ve anlam taşıyıcısıdır (ss. 153-155); sinema, bu göstergeleri hareket ve zamanla birleştirerek güçlü bir gerçeklik yanılsaması üretir. Klasik örnekte olduğu gibi, seyircinin perdedeki trenin gerçekten üzerine geldiğini zannederek irkilmesi, “gösteren sanki gösterilenin kendisiymiş” (Yıldız, 2018, s. 31) duygusunu doğurur; oysa göstergebilim tam da bu “sanki”nin analizine odaklanır. Tasavvufî perspektiften bakıldığında ise bu durum, sûret– mânâ ilişkisindeki en temel riske tekabül etmektedir: suretin mânâyı bütünüyle örttüğü ve hakikatin salt bir görüntüye indirgenerek unutulduğu an. Bu makalede *Bab'Aziz* filmi, sinemanın temsil

gücünün hem imkânları hem de sınırları üzerinden okunmaktadır. Film, tasavvufî mânâyı aşkın imgeler aracılığıyla sezdirirken; İbnü'l-Arabî'nin perde metaforu bağlamında düşünüldüğünde, sinemasal tasvirin hakikatin kendisiyle bütünüyle örtüşemeyeceğini de ortaya koymaktadır. Bu yönüyle film, bir “perde” işlevi görerek hakikati hem görünür kılmakta hem de örtmektedir.

Söz konusu ontolojik birleşme, tasavvufî bir perspektiften değerlendirildiğinde hem bir imkânı hem de ciddi bir riski bünyesinde barındırmaktadır. Tasavvuf erbabınca sürekli dikkat çekilen sûret-mânâ ilişkisinde, sûretin mânâyı örtmesi ve hakîkatin bir illüzyona indirgenmesi tehlikesi, sinemanın “gösteren-gösterilen” birleşmesinde de belirginleşmektedir. Bu ikilem aşılmak ve sinemanın hakîkatle kurabileceği ilişki anlamlandırılmak istendiğinde başvurulabilecek önemli kuramsal çerçevelerden birini İbnü'l-Arabî'nin perde ve gölge oyunu metaforu sunmaktadır. Geleneksel gölge oyununun taşıdığı bu felsefî altyapı ile modern sinema arasındaki bağ, Türkiye'deki kuramsal arayışlarda da yankı bulmuştur. Nitekim İhsan Kabil (1999), sinemayı asıl olanın yeniden tasavvur edildiği ontolojik bir düzlem olarak nitelerken, meddah ve Karagöz gibi geleneksel seyirlik sanatlarımızın taşıdığı tasavvufî akışın sinemaya evrilme potansiyeline de dikkat çekmektedir. Kabil'e göre Doğu'nun hayal dünyası ve bilhassa İbnü'l-Arabî'nin görsel seyahat metinlerinde yaşananlar, sinema teknolojisinin sunduğu imkânlarla çok daha uç ve derûnî bir boyuta taşınabilmektedir. İbnü'l-Arabî'nin (2007) kendi metinlerinde belirttiği üzere, gölge oyunundaki perde yaratılmışlar âlemini (sûretleri) temsil etmektedir. Perdeye bakan seyirci farklı sûretler ve hareketler görmekte; ancak ârif olan bilmektedir ki bu hareketler “görünen sûretlere değil, tek bir hakîkate aittir” (c. 8, s. 140). Söz konusu metafor, sinema perdesi için de geçerlidir: Perde, hakîkati hem gösteren hem de onu bir sûret katmanıyla “perdeleyen” bir araçtır. O, hakikatin kendisi değil, hakikatin yansıtıldığı yerdir (Çetin, 2019, s. 121). Bu illüzyonu kişi tasavvufta seyr ü sülûk yoluyla aşmaktadır.

Bab'aziz, sinemasal temsilin yapısal “perde” niteliğinin bilincinde olan bir anlatı olarak okunabilmektedir. Film, seyirciyi perdedeki sûretlere sabitlemekten ziyade bu sûretlerin ardında beliren anlam katmanlarına yönelten sembolik ve şiirsel bir dil geliştirerek perdede görünenin hakîkatin doğrudan kendisi değil, daha derin bir hakîkate işaret eden bir “gölge” ya da “rüya” olarak anlaşılabilceğini düşündürmektedir. Bununla birlikte sinema, tasavvufî tecrübeye ne denli yaklaşırsa yaklaşınsın, gösterenler ve imgeler aracılığıyla işleyen bir temsil alanı olma niteliğini büyük ölçüde korumaktadır. Bu nedenle tasavvufî tecrübe, sinemasal olarak temsil edilebilen bir konu olmanın ötesinde; bizzat yaşanması ve hâl biçiminde tecessüm etmesi gereken bir varoluş kipi olarak değerlendirilebilmektedir. Tasavvufî perspektiften bakıldığında, hakikatin asıl mekânı temsil değil, bizzat yaşanan “hâl” olduğundan, sinema bu oluş hâlini sanatsal bir tür ve anlatı yapısı olarak ontolojik bir paralellik izleyerek *perdeye* yansıtılabilir. Bununla birlikte bu gölge, pasif bir yansıma değildir; kadraj, ritim, ışık ve ses tasarımıyla izleyicinin duyumsama biçimini dönüştüren etkin bir tecrübe alanıdır. *Bab'Aziz* bu anlamda, tasavvufî hâlin kendisi değil; o hâl davet eden, onu hatırlatan, seyirciyi kendi içsel yolculuğuyla yüzleştiren bir sinemasal eşiktir. Dolayısıyla, tasavvufun sinemasal ifadesi, yetkinlik olduğu kadar, bir eksikliği de içinde barındıran, hakikate yaklaştırdığı kadar ondan uzaklaştırma potansiyeli de taşıyan, diyalektik bir süreç olarak okunabilir.

Sonuç

Bu çalışma, tasavvufun bâtınî ve tecrübeye dayalı dili ile sinemanın suret merkezli ve göstergebilimsel dili arasındaki ilişkiyi, Nacer Khemir'in *Bab'Aziz* filmi üzerinden incelemeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda film, belirli tasavvufî kavramlar ve sembolik anlatım biçimleri çerçevesinde ele alınmıştır. Tasavvuf geleneğinin kâinatı ilahî bir metin, varlıkları ise bu metnin kelimeleri olarak okuyan çok katmanlı dil anlayışı ile sinemanın görsel semboller ve metaforlar aracılığıyla anlam kuran estetik yapısı arasındaki ilişki, çalışmanın teorik zeminini oluşturmuştur.

Bu teorik çerçeve, *Bab'Aziz*'in tasavvufî bir konuyu doğrudan aktaran bir film olmanın ötesinde, tasavvufî tecrübeye ilişkin sezgisel ve estetik bir duyumsama alanı açan; bu nedenle sinemasal hâl dili kavramı çerçevesinde okunabilecek bir anlatı olarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır.

Bab'Aziz filmi, bu sinemasal hâl dilini inşa ederken, klasik anlatı sinemasının doğrusal ve neden-sonuç odaklı yapısını bilinçli olarak tercih etmemektedir. Film, tasavvufî seyr ü sülûkun temel arketiplerini -yol gösteren baba, tamamlanmayı bekleyen insan, vecd hâlini tetikleyen semâ, cemel tecellisine ayna olan kadın, fenâ mertebesine ulaşan pervane ve aklın ötesindeki bilgeliği temsil eden meczup- iç içe geçmiş, döngüsel bir anlatı evreninde bir araya getirmektedir. Bu yapı, seyirciyi yalnızca rasyonel bir takipçi konumunda bırakmaktan ziyade, filmdeki karakterlere benzer biçimde, menzili tam olarak belirlenemeyen ruhanî bir yolculukta anlam arayan etkin bir özne olarak konumlandırır. Bununla birlikte, İbnü'l-Arabî'nin perde metaforu ışığında yapılan analiz, sinemanın ontolojik sınırlarına da işaret etmektedir. Sinema, temsil gücünün en yoğunlaştığı anlarda bile hakikatin kendisini doğrudan ortaya koymaktan ziyade, onun perdeye yansıyan bir “gölgesini” görünür kılar. Gösteren ile gösterilen arasındaki ontolojik bağlamda aşılması güç mesafe, tasavvufun nihai hedefi olan *oluş* hâli karşısında sinemanın temsili yapısını hatırlatmaktadır. Bununla birlikte *Bab'Aziz*, bu temsil perdesinin farkında olan bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Film, seyirciyi suretin kendisine sabitlemekten ziyade, suretin ardındaki anlam imkânlarına yönelten tasavvufî bir yapı kurar. Bu yapı, izleyiciyi kesin bir hakikat iddiasına ulaştırmaktan çok, asıl mânânın izini sürmeye davet eden dolaylı ve sezgisel bir anlatım biçimi üretmektedir.

Sonuç olarak *Bab'Aziz*, modern sinemada ruhanî arayışların nasıl temsil edilebileceğine dair dikkat çekici bir örnek sunmaktadır. Film, tasavvufu didaktik bir öğretiye indirgemekten ziyade, estetik imgeler, sembolik anlatım ve sezgisel deneyim üzerinden kurar. Bu bakımdan eser, tasavvuf ve sinema çalışmaları açısından önemli bir tartışma alanı açmakta; suretin ardındaki mânâ arayışını sinemasal temsilin imkânları ve sınırları içinde yeniden düşünmeye imkân tanımaktadır.

Kaynakça / References

- Anadolu Ajansı. (2017, 28 Kasım). *Sinema zaman inşa etme sanatıdır*.
<https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/yonetmen-kaplanoglu-sinema-zaman-insa-etme-sanatidir/981022>
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven* (S. Rifat & M. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Çetin, O. (2019). Sinema ve tasavvuf. İçinde A. C. Haksever (Ed.), *Tematik tasavvuf toplantıları* (C. 1, ss. 107–134). Sonçağ Akademi Yayınları.
- Çetin, O., & Demirdaş, Ö. (2026). Wearing tradition: The khirqa and Sufi memory in Nacer Khemir's Bab'Aziz. *Religions*, 17(5), 547. <https://doi.org/10.3390/rel17050547>
- Gülşen, E. (2016). *Sinemanın kökleri: Anlam arayışında sanat ve sinema*. İnsan Yayınları.
- Hücviri. (2014). *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat bilgisi)* (S. Uludağ, Çev., 4. bs). Dergâh Yayınları.
- İbnü'l-Arabî, M. (2007). *Fütuhât-ı Mekkiyye* (E. Demirli, Çev.). Litera Yayıncılık.
- İbnü'l-Arabî, M. (2016). *Fusûsu'l-Hikem* (E. Demirli, Çev., 3. bs). Kabalcı Yayınları.
- Kabil, İ. (1999, 10 Ekim). Sinema, hayatın aynasıdır [Söyleşi]. *Yeni Şafak*.
<https://www.yenisafak.com/gundem/sinema-hayatin-aynasidir-593999>
- Khemir, N. (Yönetmen). (2005). *Bab'Aziz* [Film]. Behnegar; Farabi Cinema Foundation; Hannibal Films.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2015). *Metaforlar* (G. Y. Demir, Çev., 2. bs). İthaki Yayınları.
- McKee, R. (2011). *Öykü: Senaryo yazımının özü, yapısı, tarzı ve ilkeleri* (N. Yılmaz, E. Yılmaz, & F. Kınalı, Çev.). Plato Film Yayınları.
- Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler* (O. Adanır, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Mevlâna Celâleddin Rumî. (2001). *Mesnevi tercümesi* (Ş. Can, Çev., 3. bs). Ötüken Neşriyat.
- Mevlâna Celâleddin Rumî. (2018). *Fihi ma fih* (A. A. Konuk, Çev., 11. bs). İz Yayıncılık.
- Mitry, J. (1989). *Sinema estetiği ve psikoloji* (O. Adanır, Çev.). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur? Sinema dili, tarihi ve kuramı* (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayınları.
- Omarbacha, N. (2019). *An interview with Nacer Khemir*. Spirituality & Practice.
<https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/17822>
- Öztürk, R. (2019). Sufism in cinema: The case of Bab'Aziz: The prince who contemplated his soul. *Film-Philosophy*, 23(1), 55–71. <https://doi.org/10.3366/film.2019.0098>
- Peirce, C. S. (1955). *Philosophical writings of Peirce* (J. Buchler, Ed.). Dover.
- Saussure, F. d. (2001). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.). Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Schrader, P. (2018). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.
- Serrâc, E. N. es-. (1996). *el-Lüma': İslâm Tasavvufu* (H. K. Yılmaz, Çev.). Altınoluk.
- Şasa, A. (2003). *Yeşilçam günlüğü* (2. bs.). Küre Yayınları.

Çetin, O. (2026). *Bab'Aziz Filminin Anlatı Yapısı ve Tasavvufî Sembolizmi*. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 87-103.
<https://doi.org/10.59280/film.%201808231>

- Uludağ, S. (2003). Meczup. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (c. 28, ss. 285–286). TDV Yayınları.
- Wright, M. J. (2007). *Religion and film: An introduction*. Tauris.
- Yalsızuçanlar, S. (2007). *Rüya sineması* (3. bs.). Kapı Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S., Şasa, A., & Kabil, İ. (1997). *Düş, gerçeklik ve sinema*. İz Yayıncılık.
- Yesevi, H. A. (2016). *Divân-ı Hikmet* (H. Bice, Ed., 2. bs.). H Yayınları.
- Yıldız, S. (2018). *Sinematografik anlatım* (2. bs.). Su Yayınevi.
- Yılmaz, H. K. (1995). Âyin ve Semâ. *Altınoluk Dergisi*, 109, 32.

Extended Abstract

The Narrative Structure and Sufi Symbolism of the Film *Bab'Aziz**

Oğuz Çetin

PhD.

Independent Researcher

oguzcet@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-9623-7819>

This article examines Nacer Khemir's film *Bab'Aziz* (2005) as a case study to explore how the abstract and esoteric experiences of Sufism can be translated into the concrete and visual language of cinema. Moving beyond conventional thematic readings, the study proposes a methodological bridge between the distinctive ishārī (allusive, symbolic) language of Sufism and the semiotic structure of cinema. Its central claim is that *Bab'Aziz* loosens the conventions of classical narrative not in order to “teach” Sufi truths didactically, but to construct an aesthetic framework that immerses the spectator in an intuitive experience. In this way, the film seeks to “translate” Sufi experience rather than merely “represent” it, thereby developing what this article terms a “cinematic language of spiritual states” (*hāl*). This proposed concept is examined by tracing how the film reconfigures and visualizes key Sufi codes.

The theoretical framework of the analysis is grounded in a dialogue between two distinct yet intersecting languages. On one side stands the symbolic and allusive language of Sufism, which reads the cosmos as a divine text and searches for *ma'nā* (meaning) behind *ṣūrah* (form), drawing on the principles of Ibn 'Arabī—who maintains that “all the languages of the universe are the words of God”—and on Rūmī's form–meaning dialectic. On the other side stands the audiovisual language of cinema, articulated through Charles S. Peirce's semiotic triad of icon, index, and symbol and through the powerful illusion of reality emphasized by film theorists such as Jean Mitry. The article brings together the Sufi tradition of “reading with the eye of the heart” and the semiotic gaze of cinema to decipher the multilayered universe of meaning that underlies the film's formal structure and narrative strategies.

*This article is based on a master's thesis titled “The Cinematic Expression of Sufism in the Context of the Film *Bab'aziz*”, which was prepared in 2020 at the Department of Sufism within the Division of Fundamental Islamic Sciences at the Institute of Social Sciences, Ankara University, under the supervision of Prof. Dr. Vahit Göktaş.

Within this framework, the film draws the spectator into a Sufi *sayr wa sulūk* (spiritual journey) by deliberately loosening linear causality and classical plot logic. This journey is built up, layer by layer, through a series of central Sufi figures and motifs. The desert, as the primary landscape of the journey, is not merely a geographical backdrop but simultaneously the ground of *fanā'* (annihilation) and a vast divine text in which every grain of sand functions as a “word” waiting to be read. The guide who moves through this text is Bab'Aziz, an archetypal *murshid-i kāmīl* (perfect spiritual master), outwardly blind yet endowed with *baṣīrah* (inner vision). He does not simply “show” the way; he embodies it, guiding his disciple less through rational explanations than through storytelling (*qiṣṣa*). Through this self-reflexive narrative structure, the film suggests that storytelling itself is a mode of Sufi pedagogy and a crucial component of its cinematic language of *hāl*.

The spiritual journey acquires its depth through sudden moments of encounter or *wajd* (from the root w-j-d, “to find”), which the film visualizes through the recurring metaphor of “finding water” in the desert. The most dynamic form of this ecstatic encounter appears in the *semā'* sequences. Scenes of *dhikr* and rhythmic movement become cinematic nodes where the spiritual seeker's thirst is quenched. In a pivotal moment, the protagonist Ishtar first “hears” the divine names in a circle of *dhikr* and, through this auditory opening, begins to “see” a Woman who signifies divine beauty. This sequence marks an epistemological shift in which the “ear of the heart” opens the “eye of the heart.” The female figure, in line with Ibn 'Arabī's thought, functions as a mirror of theophany (*jamāl*), through which the male character discovers his missing half and approaches completion in the truth of *insāniyya* (humanness). This trajectory culminates when the character Hussein enters a grave with his female counterpart, embodying the Sufi principle of “dying before death.”

The final station of this journey, *fanā' fi'l-ʿishq* (annihilation in love), is rendered through the metaphor of the Moth (*parvāneh*). A poem recited in the film aligns three different characters with the classic Sufi epistemological stations: knowledge by report (*ʿilm al-yaqīn*), knowledge by direct vision (*ʿayn al-yaqīn*), and knowledge by realization (*ḥaqq al-yaqīn*). The living embodiment of annihilating love is the *majdhūb* (the enraptured one). This “wise fool,” who appears to act beyond the bounds of rational logic, performs seemingly “senseless” gestures that are in fact dense metaphors for inner purification and for the limits of merely exoteric reasoning. Through these figures—the Father, the *semā'*, the Woman, the Moth, and the *majdhūb*—the film organizes a series of interconnected cinematic configurations of spiritual states, thus giving concrete form to the proposed “language of *hāl*.”

Finally, the article reflects on the ontological limits of cinema through Ibn 'Arabī's metaphor of the veil or screen (*pardeh*). From a Sufi perspective, cinema is a medium of presentation: it can project only the “shadow” of reality, never reality itself in its fullness. While the ultimate aim of Sufism is not to “represent” truth but to *be* in truth, cinema—even at its most spiritually ambitious—remains within the domain of representation and suggestion. Yet *Bab'Aziz* derives its strength precisely from its awareness of this veil: it repeatedly encourages the spectator to look through and beyond form, to seek the meaning that lies behind it. In conclusion, the film offers a valuable model for how spiritual quests can be articulated through the art of cinema in the modern world. It suggests that Sufism need not be reduced to didactic instruction, but can instead be conveyed as an aesthetic and intuitive experience through cinema's unique, affective “language of spiritual states.” In doing so, the work contributes not only to the growing field of Sufism-and-cinema studies but also serves as a reflective mirror in the desert for contemporary viewers seeking the meaning behind the forms that surround them.