T.C.
RECEP TAYYİP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

MANTIKU'T-TAYR VE HÜSN Ü AŞK'I SİNEMA ANLATISI PERSPEKTİFİNDEN OKUMAK

(Yüksek Lisans Tezi)

Ömer DİŞBUDAK

Danışman
Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇUOĞLU

RİZE
2025

KABUL VE ONAY

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında, Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇUOĞLU danışmanlığında, Ömer DİŞBUDAK tarafından hazırlanan *Mantıku't-Tayr ve Hüsn ü Aşk'ı Sinema Anlatısı Perspektifinden Okumak* adlı bu tez çalışması, 23/07/2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliğiyle~~/oy çokluğuyla~~ başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	**Ünvanı, Adı SOYADI**	**İmza**
Başkan	: Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇUOĞLU	
Üye	: Doç. Dr. Ahmet TOPAL	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Songül KARACA	

ETİK BEYAN

Türk Dili ve Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans programından mezun olmak üzere teslim ettiğim "Mantıku't-Tayr ve Hüsn ü Aşk'ı Sinema Anlatısı Perspektifinden Okumak" adlı tezim, bilim ve araştırma etiği prensiplerine riayet edilerek tarafımdan yazılmıştır.

Tez çalışmamda, başka kaynaklardan aktarılan bütün bilgi ve alıntılar, Enstitünüz Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak açıkça gösterilmiştir. Kaynağı gösterilenler dışında kalan bütün bilgiler uygun araştırma yöntemi kullanılarak tarafımdan edinilmiş ve esere bu şekilde yansıtılmıştır. Şahsıma ait olmayan hiçbir bilgi, kasıt veya kusurlar, şahsıma aitmiş gibi gösterilmemiştir. İnternet kaynakları dâhil, sahibine/kaynağına atıf yapılmaksızın hiçbir bilgi kullanılmamıştır. Aksinin ortaya çıkması halinde doğacak bütün hukuki, idari, akademik ve etik sorumluluk tarafıma ait olacaktır. Eserin tesliminden sonra herhangi bir zamanda, bilim etiğine aykırılık tespit edilmesi ve /veya eserimle ilgili intihal veya intihal şeklinde anlaşılacak bir durumun ortaya çıkması halinde; Üniversiteniz ve eğitim kadronuzun hiçbir şekilde sorumlu tutulmayacağını hür irademle kabul, beyan ve taahhüt ederim.

23/07/2025

Ömer DİŞBUDAK

ÖN SÖZ

Sinema var olduğu andan itibaren edebiyatla sıkı bir bağ içinde olagelmiştir. Öyle ki dünya sinemasında önemli etki yaratan pek çok yapımın edebi eserlerden uyarlama olduğu görülmektedir. Hal böyleyken şiir ve sinema gibi iki büyük sanat dalını tezimizde çalışma konusu olarak belirlememizdeki en önemli sebep Türk edebiyatının en büyük mesnevileri olarak kabul edilebilecek olan *Mantıku't-Tayr* ve *Hüsn ü Aşk*'ı sinema anlatısı noktasında derinlemesine bir yoruma ve tartışmaya açmaktır. Zira bu eserlerin, alegorik ve çok katmanlı bir yapı teşkil etmeleri hasebiyle pek çok farklı disiplinle okunmaya olduklarını söylemek mümkündür.

Bu çalışma vesilesiyle yaptığımız literatür taramasında pek çok çalışmada benzer verilerin benzer şekilde dillendirildiğini müşahede ettik. Ancak veri topladığımız süreçte araştırmamızın özünü oluşturan konunun benzeri bir çalışmaya ne yazık ki rastlayamadık. Bu durumu bir dezavantaj olarak görmek yerine Galip Dede'nin yolundan giderek naçizane "*bir başka lisan tekellüm etmeye*" azmettik. Dolaysıyla tezimiz temel itibarla yoruma dayalı araştırma-inceleme yöntemlerini zorunlu kılan ve kişisel değerlendirmelerin ön plana çıktığı bir çalışma olmuştur.

Hayat serüvenim içinde sinema ve edebiyat gibi iki ilgi alanımı böylesi bir tez çalışmasıyla harmanlama noktasında bana yol gösterdiği için, çalışma süresince içeriği oluşturma hususunda bana güvenerek olabildiğince özgür bir çalışma ortamı sağladığı için, aynı ulvi meseleleri dert edinmekten öte bir övüncüm olmayan kıymetli tez danışman hocam Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇUOĞLU'na; ufuk açıcı önerileri ile yolumu aydınlatan Dr. Öğr. Üyesi Songül KARACA'ya sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

Ömer DİŞBUDAK
RİZE/2025

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY I
ETİK BEYAN II
ÖN SÖZ III
İÇİNDEKİLER IV
ÖZET VI
ABSTRACT VII
KISALTMALAR VIII
ŞEKİLLER LİSTESİ IX
GİRİŞ 1
1. TÜRK VE DÜNYA SİNEMASININ KLASİK TÜRK ŞİİRİYLE ÖRTÜŞTÜĞÜ YERLER 9
1.1. Goodbye Again Filmi ve Su Kasidesi 9
1.2. Inside Out ve Rasih'in Beyti 13
1.3. Dış Görünüş Kısa Filmi ve Dertli Dolap 18
1.4. Sinema ve Mazmûnlaşma 27
1.4.1. Bikr-i Mazmûn / Bikr-i Kadraj 29
1.4.2. Reklam Filmleri ve Renkler 34
1.4.3. Sinemada Metinlerarasılık: Colera Kısa Filmi ve İncil 39
2. SİNEMATOGRAFİK AÇIDAN MANTIKU'T- TAYR 44
2.1. Mantıku't-Tayr'ın Tasavvufi Bağlamı ve Özeti 44
2.2. Mantıku't-Tayr ve Lucy Filmi 47
2.2.1. Vahdetten Kesrete Lucy 50
2.2.2. Kesretten Vahdete 54
2.2.3. Fenadan Bekaya Hüdhüd ve Lucy 62
2.2.4. Benzersiz Bir Ölçü Birimi Olarak: Bir 64
2.2.5. Hiç'liğin Var'lığı: Her Yerdelik 66
3. SİNEMATOGRAFİK AÇINDAN HÜSN Ü AŞK 71
3.1. Hüsn ü Aşk'ın Sinemaya Uyarlanması İçin Model Kabul Edilebilecek Bir Film: Bal 71
3.2. Hüsn ü Aşk'ın Tasavvufi Bağlamı ve Özeti 75

3.2.1. Hüsn ü Aşk ve Fight Club Filmi..... 79
3.2.1.1. Karakter ve Mekân İsimlendirmelerindeki Ortak Tavır 79
3.2.1.2. Olayların Tek Karakterin Zihin Dünyasında Gerçekleşmesi..... 83
3.2.1.3. İki Eserlerin de Başladığı Yerde Son Bulması 87
3.2.1.4. İtiraz Ettikleri Düşüncedeki Benzerlik: Mâsiva ve Kapitalizm..... 91
3.2.1.5. İnsan-ı Kâmil ve Üst İnsan: Aşk Ya da Jack 99
3.21.6. Allah'a Kavuşmak ya da Tanrıyı Öldürmek..... 102
3.2.1.7. Hüsn'üne Kavuşmak Sevdasında Bir Süper Kahraman: Aşk..... 106
4. TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER 109
KAYNAKÇA.....112

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Ana Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Tez Türü : Yüksek Lisans Tezi
Danışman : Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇUOĞLU
Hazırlayan : Ömer DİŞBUDAK
Yıl : 2025
Sayfa Sayısı : 126

ÖZET

MANTIKU'T-TAYR VE HÜSN Ü AŞK'I SİNEMA ANLATISI PERSPEKTİFİNDEN OKUMAK

Bu tez çalışması, klasik doğu anlatılarından *Mantıku't-Tayr* ve *Hüsn ü Aşk* mesnevîlerini, modern sinema anlatısı bağlamında yeniden yorumlamayı amaçlamaktadır. Tasavvufî düşünceyle yoğrulmuş bu eserler, insanın aşkın ve içsel yolculuğunu konu edinmekte; bireyin benlik, aşk, hakikat ve Tanrı arayışını simgesel ve metaforik bir yapı içerisinde sunmaktadır. Günümüzde sinema, sadece görsel bir sanat olmanın ötesine geçmiş çağdaş bireyin anlam dünyasına yön veren güçlü bir anlatı aracına dönüşmüştür. Bu bağlamda klasik sufî metinlerin sinema perspektifiyle okunması, hem bu metinlerin yeni yorumlara açık doğasını ortaya koymakta hem de sinemanın çok katmanlı anlatı yapısının edebiyatla olan ilişkisini derinleştirmektedir.

Tezimizde *Mantıku't-Tayr* ve *Hüsn ü Aşk* isimli mesnevilerin muhtelif kimi sinema anlatılarıyla olan muhteva ve teknik benzerlikleri üzerinde durmaya çalıştık. Böylelikle başta mezkûr eserler olmak üzere müktesebatımızdaki diğer büyük eserlerin çağın anlatım aracı olan sinemaya aktarılması hususunda bir farkındalık oluşturmayı murat ettik.

Çalışmamızda mesnevi nazım biçimini ihtiva eden ve sinema anlatılarını içeren tez çalışmaları taranarak bu konuda yazılmış önemli kitap ve makaleler incelenmiştir. Taranan kaynaklar incelendiğinde böyle bir çalışmanın Türk sineması ve Türk edebiyatında ilk kez yapılıyor olması çalışmanın bu alanda önemli bir açığı kapatacağını düşündürmektedir. Diğer yandan literatüre yeni bir bakış açısı kazandıracak olması çalışmanın bir başka özgün yanını ifade etmektedir.

Bu noktada çalışmamızın giriş bölümünde bir anlatı türü olarak mesnevi ve sinema ile ilgili bilgiler verildi. Birinci bölümünde klasik şiirimizin dünya sinemasındaki kimi filmlerle kurulabilecek bağlantıları ve mazmununun sinema ve reklam filmlerindeki kullanımları irdelendi. İkinci bölümde *Mantıku't-Tayr* filmi ile *Lucy* filminin benzer yanları masaya yatırıldı üçüncü bölümde ise *Hüsn ü Aşk* ve *Fight Club* filmi gerek biçimsel olarak gerek içerik olarak mukayese edildi.

Anahtar Kelimeler: Mantıku't-Tayr, Hüsn ü Aşk, mesnevi, sinema, Lucy, Fight Club.

Recep Tayyip Erdogan University Institute of Graduate Studies
Department : Turkish Language and Literature
Thesis Type : Master's Thesis
Supervisor : Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇUOĞLU
Author : Ömer Dişbudak
Year : 2025
Pages : 126

ABSTRACT

READING MANTIKU'T-TAYR AND HÜSN Ü AŞK FROM THE PERSPECTIVE OF CINEMATIC NARRATIVE

This thesis aims to reinterpret the classical Eastern narratives of Mantıku't-Tayr and Hüsn ü Aşk within the context of modern cinematic narrative. These works, deeply rooted in Sufi thought, explore the spiritual and inner journey of human beings, presenting the individual's quest for the self, love, truth, and God through a symbolic and metaphorical structure. Today, cinema has transcended its role as a mere visual art form, evolving into a powerful narrative medium that shapes the contemporary individual's world of meaning. In this context, reading classical Sufi texts through a cinematic lens not only reveals the inherent openness of these texts to new interpretations but also deepens the relationship between the multi-layered narrative structure of cinema and literature.

In this thesis, we sought to highlight the similarities in content and technique between the mesnevi poems of Mantıku't-Tayr and Hüsn ü Aşk and certain cinematic narratives. By doing so, we aimed to raise awareness about the potential for adapting these and other great works from our literary heritage into cinema, the dominant narrative medium of our time.

In this study, we surveyed theses on mesnevi and cinematic narratives and examined important books and articles written on the subject. A review of the sources indicates that a study of this nature has not been previously conducted within Turkish cinema and literature. This suggests that the study will fill a significant gap in this field. Furthermore, its contribution of a new perspective to literature represents another unique aspect of this work.

At this point, the introduction of our study provides information about mesnevi as a narrative genre and about cinema. The first chapter examines the connections that can be established between our classical poetry and certain films in world cinema, as well as the use of its themes and motifs in cinema and commercials. In the second chapter, the similarities between Mantıku't-Tayr and the film Lucy are discussed. The third chapter, on the other hand, compares the poems Hüsn ü Aşk and the film Fight Club in terms of both form and content.

Keywords: Mantıku't-Tayr, Hüsn ü Aşk, mesnevi, cinema, Lucy, Fight Club.

KISALTMALAR

a.g.e	:	Adı Geçen Eser
bk.	:	Bakınız
c.	:	Cilt
ed.	:	Editör
çev.	:	Çeviren
drl.	:	Derleyen
DİB	:	Diyanet İşleri Başkanlığı
Ed.	:	Editör
haz.	:	Hazırlayan
nr.	:	Numara
s.	:	Sayfa
sy.	:	Sayı
TDV	:	Türkiye Diyanet Vakfı
vb.	:	Ve benzeri
vd.	:	Ve diğerleri
Yz.	:	Yazma

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Goodbye Again filminin ilgili sahnesinden görsel 10
Şekil 2. Goodbye Again filminin ilgili sahnesinden görsel 11
Şekil 3. Goodbye Again filminin ilgili sahnesinden görsel 11
Şekil 4. Ters Yüz filminin ilgili sahnesinden görsel 14
Şekil 5. Ters Yüz filminin ilgili sahnesinden görsel 15
Şekil 6. Ters Yüz filminin ilgili sahnesinden görsel 17
Şekil 7. Ters Yüz filminin ilgili sahnesinden görsel 17
Şekil 8. Antakya'da Âsi nehri üzerinde bir naura ve su değirmeni, 20.yy. başı 20
Şekil 9. Dış Görünüş isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel 21
Şekil 10. Dış Görünüş isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel 22
Şekil 11. Dış Görünüş isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel 22
Şekil 12. Dış Görünüş isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel 23
Şekil 13. Dış Görünüş isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel 23
Şekil 14. Alfred Hitchcock'un Kuşlar filmindeki Hitchcock effect sahnesi 30
Şekil 15. Bonus reklam filminden görsel 35
Şekil 16. Bonus reklam filminden görsel 35
Şekil 17. Bonus reklam filminden görsel 35
Şekil 18. Bonus reklam filminden görsel 35
Şekil 19. Teknosa reklam filminden görsel 37
Şekil 20. Teknosa reklam filminden görsel 37
Şekil 21. Teknosa'nın turuncu-lacivert logosu 38
Şekil 22. Colera isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel 39
Şekil 23. Colera isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel 40
Şekil 24. Colera isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel 40
Şekil 25. Colera isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel 41
Şekil 26. Colera isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel 41
Şekil 27. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller 51
Şekil 28. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller 51
Şekil 29. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller 52
Şekil 30. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller 52

Şekil 31. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller 52
Şekil 32. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller 52
Şekil 33. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 55
Şekil 34. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 55
Şekil 35. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 55
Şekil 36. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 56
Şekil 37. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 56
Şekil 38. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 56
Şekil 39. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 56
Şekil 40. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 57
Şekil 41. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 58
Şekil 42. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 58
Şekil 43. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 58
Şekil 44. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 59
Şekil 45. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 59
Şekil 46. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 59
Şekil 47. Şekil: Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 60
Şekil 48. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 60
Şekil 49. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller 61
Şekil 50. Lucy filminin ilgili sahnelerinden görsel 61
Şekil 51. Lucy filminin ilgili sahnelerinden görsel 63
Şekil 52. Lucy filminin ilgili sahnelerinden görsel 64
Şekil 53. Lucy filminin ilgili sahnelerinden görsel 65
Şekil 54. Lucy filminin kapanış sahnesinden görsel 67
Şekil 55. Lucy filminin kapanış sahnesinden görsel 67
Şekil 56. Yakup'un oğlu Yusuf'a oku diye seslendiği ilk sahne 72
Şekil 57. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne 81
Şekil 58. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne 81
Şekil 59. Tyler Durden'ın evinin olduğu sokak: Paper Street 83
Şekil 60. Jack'in Tyler Durden olduğunu fark ettiği sahne 85
Şekil 61. Jack'in Tyler Durden olduğunu fark ettiği sahne 86
Şekil 62. Jack'in Tyler Durden olduğunu fark ettiği sahne 86

Şekil 63. Jack'in Tyler Durden olduğunu fark ettiği sahne 86
Şekil 64. Fight Club filminin açılış sahnesinden bir görsel..... 89
Şekil 65. Fight Club filminin açılış sahnesinden bir görsel..... 89
Şekil 66. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel..... 90
Şekil 67. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel..... 90
Şekil 68. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel..... 90
Şekil 69. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel. 90
Şekil 70. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel..... 91
Şekil 71. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel..... 91
Şekil 72. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 94
Şekil 73. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 94
Şekil 74. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 95
Şekil 75. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 95
Şekil 76. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 95
Şekil 77. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 96
Şekil 78. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 96
Şekil 79. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 96
Şekil 80. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 97
Şekil 81. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 97
Şekil 82. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 103
Şekil 83. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 103
Şekil 84. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 103
Şekil 85. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 103
Şekil 86. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 104
Şekil 87. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 104
Şekil 88. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 104
Şekil 89. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 104
Şekil 90. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 105
Şekil 91. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne..... 106

GİRİŞ

Doğu edebiyatının klasik eserleri, yalnızca edebi estetiğiyle değil; insanı, varlığı ve hakikati anlama çabasıyla da çok katmanlı bir dünya sunar. Bu metinler, okuyucusunu yalnızca bir hikâyeye değil, çok daha derin bir iç yolculuğa davet eder. *Mantıku't-Tayr* ve *Hüsn ü Aşk*; bu anlamda tasavvufi geleneğin güçlü temsilcileri olarak hem biçimsel açıdan hem de içerik açısından insanın içsel seyrini alegorik anlatımlarla işleyen eserlerdir.[1] Bu eserler yalnızca tasavvufi düşüncenin sembolik birer temsili değil, aynı zamanda insanın metafizik yolculuğunun sanat aracılığıyla dışavurumu olarak yorumlanabilir. Bu mesnevilerde anlatılan yolculuk, dışsal bir serüven gibi görünse de aslında özünde benlikten sıyrılma, hakikate ulaşma, aşkın anlamını idrak etme ve varlıkla yüzleşme gibi felsefi ve ontolojik temalar üzerine kuruludur.

Bu noktada, *Mantıku't-Tayr*'daki kuşların Simurg'u arayışı ve *Hüsn ü Aşk*'taki Aşk'ın kendi benliğini aşarak Hüsn'e ulaşma gayreti; yalnızca edebi değil, sinematografik bir kurguya da dönüşebilecek türden anlatılar olarak görülebilir. Mezkûr eserlerde karakterlerin çıktığı yolculuk, bir başlangıç, bir ayrılma, bir sınavlar dizisi ve nihai dönüş gibi aşamalarla örülü olduğu görülmektedir. Bu anlatı usulünün sinemadaki kahraman anlatısının temel eksenleriyle örtüştüğü ve klasik mesnevilerin, sinema anlatılarının tarihsel kökleriyle ilişkili olarak yeniden değerlendirilmeye açık olduğu söylenebilir.

Çalışma, bu metinlerdeki anlatı yapısının modern sinema diliyle nasıl bir kesişim noktası oluşturduğunu ortaya koymayı hedeflerken, aynı zamanda edebi bir tür olarak mesnevinin sinemasal bir yeniden yorumlama potansiyeline de dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Diğer yandan çalışmanın önemi salt metinlerarası bir bağ kurmakla sınırlı değildir. Aynı zamanda, Doğu'nun anlatı geleneğinin, Batı merkezli anlatı modelleriyle kıyaslandığında ne denli derinlikli ve bütünlüklü bir yapıya sahip olduğunu göstermek; klasik metinlerin yalnızca geçmişe ait değil, günümüzün görsel anlatılarına da yön verebilecek dinamik bir potansiyel taşıdığını ortaya koymak bu tezin temel motivasyonunu oluşturmuştur. Dolayısıyla bu çalışma, edebiyat ile sinema

[1] İzzettin Said Güneri, Ferîdüddin Attâr'ın Mantıku't-Tayr'ında Kuş Sembolleri ve Yedi Vâdi Metaforunun Tasavvufî Bağlamda Analizi, *Burdur İlahiyat Dergisi* 9 (December 2024), 35-36.

arasındaki geçişkenliği klasik metinler üzerinden inceleyerek, Doğu'nun kadim hikâye anlatı biçimlerinin bugünün görsel kültürüne nasıl yansıyabileceğine dair özgün bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır.

Bu ve buna benzer düşüncelerimizden sebep bu çalışma sürecinde zaman zaman, yapılan çözümleme ve çıkarımların nesnel geçerliliği konusunda tereddütler yaşadık. Kurulan bağlantıların, disiplinlerarası yorumun doğası gereği, öznel ya da aşırı yoruma dayalı zihinsel kurgular olabileceği yönünde çıkmaza düştüğümüz oldu. Bu noktada imdadımıza yetişen isim Mehmet Kaplan oldu. Mehmet Kaplan'ın "Geçmiş devirlerin sanat eserlerini, üzerinden geçen asırların ve asrımızın tecrübelerini de dikkate alarak yorumlamak, insan düşüncesinin en tabii hakkıdır."[2] şeklindeki ifadesi, bu çalışmanın teorik meşruiyetine önemli bir zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla mesnevi gibi klasik bir edebî formun, çağın en güçlü anlatı mecralarından biri olan sinema perspektifiyle birlikte ele alınması hem tarihsel devamlılık fikrini beslemekte hem de disiplinlerarası etkileşime katkı sunmaktadır.

Tezimizin ana başlığı olan *"Mantıku't-Tayr ve Hüsn ü Aşk'ı Sinema Anlatısı Perspektifinden Okumak"* ifadesi, ilk bakışta okuyucuda söz konusu eserlerin içeriklerinin doğrudan sinema uyarlamaları üzerinden değerlendirileceği izlenimi doğurabilir. Örneğin, *Mantıku't-Tayr* bağlamında kuşların başrolde olduğu ve seyahat fikrini konu alan bir animasyon film ya da *Hüsn ü Aşk* bağlamında, büyük aşkların anlatıldığı klasik birer kurmaca filme gönderme yapılacağı düşünülebilir. Ancak burada kastettiğimiz, bu metinlerin sinemaya birebir aktarımı değil bilakis klasik edebiyat ile sinema arasında kurulabilecek daha spesifik, gizil ve derinlikli yapısal ve tematik düzeydeki anlatı bağlarını araştırmaktır. Nitekim divan şiiri geleneğinin alegorik yapısı, karakter temsilleri, zaman ve mekân kullanımı gibi unsurları üzerinden, klasik edebiyat ve modern sinema anlatıları arasında derinlikli ve yaratıcı ilişkiler kurulmasının mümkün olabileceği kanaatindeyiz.

[2] Mehmet Kaplan, *Yunus Bir Haber Verir* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021), 22.

BİR ANLATI TÜRÜ OLARAK SİNEMA VE MESNEVİ

Bir Anlatı Türü Olarak Mesnevi

Arapça s-n-y kökünden türeyen ve ikişer, ikişerli gibi manalara gelen mesnevi kelimesi[3] kelime kökü itibarıyla Arap dilinde neşvünema bulsa da "mesnevi" şeklinde kullanımı ilk kez Fars edebiyatında olmuş ve oradan Türk diline geçmiştir.[4] Edebî terminoloji içerisinde, aynı vezinle yazılmış ve her beyti kendi içinde bağımsız olarak kafiyelenmiş nazım biçimi mesnevi olarak adlandırılmaktadır.

Mesnevî**,** edebî bir terim olarak, her beyti kendi içinde kafiyeli olan mısralardan oluşan bir nazım biçimi olarak tanımlanır. Bu biçimin belirgin özelliği, beyitlerin kendi arasında anlam ve kafiye bakımından bağımsız olmasıdır. Mesnevîlerde beyit sayısına dair herhangi bir sınırlama bulunmamakta; iki-üç beyitten başlayarak binlerce beyte ulaşabilen kapsamlı yapılar teşkil edebilmektedir. [5]

Türk edebiyatında mesnevi nazım şekliyle kaleme alınan ilk eser, Balasagunlu Yûsuf'un 1069/1070 yıllarında Balasagun'da başlayıp Kaşgar'da tamamladığı ve Karahanlı hükümdarı Tabgaç Buğra Han'a sunduğu *Kutadgu Bilig*'dir. Anadolu sahasında ise mesnevi türündeki ilk örneklerden biri, XIII. yüzyılda Yunus Emre tarafından 1308 yılında yazılan *Risâletü'n-Nushiyye* adlı eserdir. [6]

Mesnevi nazım şeklini, klasik edebiyat içerisinde yalnızca bir şiir formu olmanın ötesinde, aynı zamanda güçlü bir anlatı yapısı barındıran edebî bir tür olarak gören araştırmacılar olmuştur. Yapısal olarak beyitler hâlinde ve aruz vezniyle yazılan mesneviler, biçimsel anlamda şiir özelliklerini muhafaza ederken, içerik itibarıyla öyküleme ve tahkiye unsurlarını da bünyesinde barındırır.[7] Mesnevileri nazım ile hikayenin birleşimi olarak gören Ece'nin[8] şu tespiti bu noktada oldukça yerindedir: "Romandan önce Klasik Osmanlı Edebiyatında, seçkinler için yazılmış hikayeler olan

---

[3] İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2010), 309.

[4] Amil Çelebioğlu, *Türk Edebiyatında Mesnevî* (İstanbul: Kitabevi, 1999), 21.

[5] Çelebioğlu, *Türk Edebiyatında Mesnevî*, 21.

[6] Ahmet Kartal, "Eski Türk Edebiyatında Mesnevî", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 10 (2007), 355.

[7] Hüseyin Tunca, "Hüsn ü Aşk Mesnevisinde Aşk'ın Yolculuğu," *Medeniyet Kültürel Araştırmalar Belleteni* 4, sy. 6 (Temmuz 2024), 1.

[8] Selami Ece, *Manisalı Camii'nin Vamık u Azra Mesnevisi*, doktora tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, 2002, 270.

mesneviler, Farsça ve Arapçadan çevrilmiş tarihsel ve efsaneleşmiş olayları içeren eserlerdir."[9] Nitekim mesnevilerde olay örgüsü, karakter gelişimi, zaman ve mekân unsurları, dramatik yapı gibi öyküleyici edebiyatın temel bileşenlerine yer verilirken, aynı zamanda şiir diliyle estetik bir söylem inşa edilir. Bu durumun, mesnevîyi yalnızca bireysel duyguların ifadesine değil, aynı zamanda toplumsal, tarihsel, metafizik ve tasavvufî içeriklerin aktarımına da uygun hâle getirdiği söylenebilir. Dolayısıyla mesnevî hem form hem içerik düzleminde şiir ve hikâye türlerinin kesişim noktasında konumlanan özgün bir anlatı biçimi olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan mesnevilerde anlatım tekniklerinin kullanılışı hususunda Ece şunları söyler: "Şair nazmın vezin ve kafiyeyle sınırlanmış imkânlarını kullanmamaktadır. Anlatma, tasvir, mektup, duraklama, geriye dönüş, sahne, diyalog ve hatta iç monolog teknikleri bile kullanılır."[10]

Her ne kadar mesneviler nazım biçiminde kaleme alınmış eserler olsa da yapı bakımından günümüzün kurmaca türleri olan hikâye ve romanın temel bileşenlerini barındırmaktadır. Anlatıcı, olay örgüsü, karakterler, mekân, zaman ve anlatım teknikleri gibi modern anlatı kuramlarının esas aldığı unsurlar, klasik mesnevi geleneğinde belirgin biçimde yer almaktadır. Bu yönüyle mesneviler, yalnızca şiirsel formların değil, aynı zamanda anlatı estetiğinin de taşıyıcısıdır.[11]

Sonuç olarak, mesnevi nazım şekli biçimsel özellikleri bakımından Divan şiirinin diğer nazım biçimlerinden ayrılmaktadır. Her beytin kendi içinde anlam bütünlüğü taşıması, beyitler arasında kafiye zorunluluğu bulunmaması ve beyit sayısına ilişkin herhangi bir sınırlamanın olmaması, mesneviyi özellikle uzun soluklu ve anlatı temelli metinler için elverişli bir zemin hâline getirmiştir. Bu yapısal esneklik, tahkiye temelli şiir yazmak isteyen şairlerin mesneviye yönelmelerinde belirleyici bir etken olmuştur. Bununla birlikte mesnevi, yalnızca bir anlatı formu değil, aynı zamanda yazıldığı dönemin edebî beğenisi, şairin hayat görüşü, dönemin kültürel

[9] Ece, *Manisalı Camii'nin Vamık u Azra Mesnevisi*, 260.

[10] Selami Ece, "Modern Öyküleme Teorileri Açısından Mesnevî", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 9/20 (2002), 99–105.

[11] Ahmet İşler, *Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk Mesnevisi'nin Roman Tekniği Bakımından İncelenmesi* (Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2020), 21.

kodları ve okur hayal gücü hakkında da önemli ipuçları sunan bir nazım şeklidir.[12] Bu bağlamda mesnevilerin içerdiği motifler, olay örgüsü ve karakter inşası aracılığıyla, dönemin zihniyet dünyasının ve estetik algısının anlaşılmasında değerli bir kaynak işlevi gördüğü söylenebilir. Tüm bu yönleriyle mesneviler sinema anlatılarına kaynaklık edebilecek çalışmalar olarak görülebilir.

Bir Anlatı Türü Olarak Sinema

Sinema sanatı, doğası gereği çok disiplinli bir yapıya sahiptir ve edebiyat, müzik, tiyatro, mimari ve resim gibi farklı sanat dallarının bileşiminden doğmuştur.[13] Bu yönüyle sinema, yalnızca teknik bir anlatı biçimi değil; diğer sanat disiplinlerinden hem biçimsel hem de içerik düzeyinde beslenen, aynı zamanda onları yeniden üretme ve dönüştürme kapasitesine sahip dinamik bir alandır. Nitekim sinemanın estetik dili, resim sanatının kompozisyon ve ışık kullanımına, tiyatronun sahneleme ve oyunculuk ilkelerine, müziğin ritmik yapısına ve mimarinin mekân organizasyonuna sıkı sıkıya bağlıdır. Ancak sinemanın en güçlü ve vazgeçilmez ilişki kurduğu alan kuşkusuz edebiyattır.

Zira sinema tarihsel gelişimi boyunca birçok yönüyle dönüşebilmiş, zamanla sessiz sinemadan deneysel anlatılara kadar pek çok biçimi ortaya koymuş olsa da anlatı unsuru yani *hikâye* daima varlığını ve önemini korumuştur. Sessiz filmler, diyalogsuz anlatılar ya da müziksiz yapımlar mümkündür; ancak öyküsüz bir film düşünmek neredeyse olanaksızdır. Bu durum, sinema ile edebiyat arasında yapısal bir bağın varlığına işaret eder. Her iki sanat formu da temelde bir anlatı sunar ve karakterler, çatışma, zaman ve mekân gibi öğeler üzerinden anlam üretir. Dolayısıyla sinema ile edebiyat arasındaki ilişki, sadece bir uyarlama ya da esinlenme düzeyinde değil; anlatıbilimsel bir düzlemde de derinlikli bir etkileşime dayanmaktadır.

Bu bağlamda sinemanın anlatısal yapısının edebî formlardan beslenmesi, yalnızca içerik düzeyinde değil, aynı zamanda karakter inşası, anlatıcı bakış açısı, zaman kurgusu ve tematik örüntü gibi yapısal unsurlarda da kendisini göstermektedir. Bu

[12] Hasan Aktaş, *"Fuzûlî ve Şeyh Gâlib'in Mesnevîlerindeki Aşk Kahramanları (Mecnûn & Aşk) ile Mizaç ve Kişilik Bakımından Özdeşleşmeleri", Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 36 (2011), 134.

[13] Muhammet Sağlam, *Sinemada Peygamber Tasavvuru ve Temsili* (Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Doktoran Tezi, 2022), 17.

nedenle sinema ile edebiyat arasındaki ilişki, tesadüfi ya da yüzeysel bir benzerlikten öte, kurucu ve sürekli bir etkileşimdir.

Sinema, yalnızca teknik bir icat değil; aynı zamanda anlatının çağdaş biçimlerinden biri olarak, insanın varoluşsal arayışlarını ifade etme ve yeniden üretme biçimidir. Klasik anlatı gelenekleriyle kurduğu derin bağ sayesinde, geçmişin sözlü ve yazılı kültürünü bugünün görsel diline tercüme edebilmektedir. Bu yönüyle sinema hem bireysel hem de kolektif hafızanın taşıyıcısı olarak işlev görür. Anlatının temel meselelerini sahneleme gücüne sahip olan bu sanat dalı, kültürel sürekliliğin kurulmasında da etkin bir rol üstlenir. Nitekim sinemanın bu çok katmanlı karakteri, onu diğer sanat dallarıyla sürekli diyalog hâlinde tutar. Bu noktada Sağlam'ın tespitleri oldukça yerindedir:

> "Kendinden önceki sanat dallarından resim, müzik, tiyatro, edebiyat gibi sanat tarihinin önemli türlerini yapı taşları olarak bünyesinde barındıran sinema, sahip olduğu görme ve gösterme gücünü de kullanarak, icadından bugüne kadar hep insanı 'anlatmaktadır'. Anlatı geleneğinin zamanla değişen formlarını kullanma konusunda oldukça mahir bir sanat dalı olarak sinema, toplumların sahip olduğu kültürel kodları taşıma ve sonraki kuşaklara aktarma noktasında önemli bir araçtır. İnsanoğlunun ölümle kurduğu paradoksal ilişkiyi aşma yöntemi olarak hikâye, kıssa ve efsanelerin taşıdığı aktarma görevini 20. yüzyıldan itibaren sinema bütün imkânlarıyla topluma sunmaktadır. Efsaneler ve mitoloji bu yolla farklı bir formda daha uzun ama yaşama imkânına kavuşmuş olmaktadırlar."14

Farklı disiplinlerdeki sanat verimleri arasındaki sonsuz ve sınırsız bir geçirgenliğin varlığından hareketle sinema gibi özü ve var oluşu itibariyle her sanat verimiyle doğal ve kendiliğinden bağ kuran bir sanat dalının şiir gibi *sanatlar üstü bir sanata* bigâne kalması elbette düşünülemez. Hal böyleyken denilebilir ki pekâlâ şiir çekilebilir, film yazılabilir denebilir.

1895 yılında Lumiere Kardeşler'in sinemayı keşfiyle başlayan süreçte daha ilk kısa filmlerden itibaren bir hikâye anlatma yoluna gidilmiştir. "Trenin Gara Girişi" isimli kısa film öylesine güçlü tesir eder ki filmi izleyenler trenin kendi üstlerine geldiğini düşünerek korkuyla salonu terk ederler.[15] Burada Hz. Peygamberin "Beyanda (beliğ söz) sihir vardır"[16] hadisini anmakta fayda var. Günümüz koşulları düşünüldüğünde o gün için söz'ün ihtiva ettiği anlam dünyası bugün iktidarını görüntüye ve sinemaya devretmiş durumdadır denebilir. Dolayısıyla mezkûr hadisten

---

[14] Sağlam, *Sinemada Peygamber Tasavvuru ve Temsili*, 17.

[15] Murat İri, "Hafızadan Harekete: Görünen ve Kaydedilen Gerçeklik," *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 17 (Mart 2012), 585-886.

[16] Sahih-i Buhari, Tıp 51.

ilhamla sinemada sihir vardır dense mübalağa etmiş olunmayacağı kanaatindeyiz. Diğer yandan dünyaca ünlü İranlı yönetmen Mecid Mecidi'ye atfedilen, "Peygamberlik devam etseydi, peygamberler tebliği sinema ile yaparlardı."[17] sözü birbirini destekler mahiyettedir. Görsel kültürün modern temsil biçimlerinden biri olan sinema, yalnızca estetik ve teknik bir ifade aracı olmanın ötesinde, çağdaş insanın düşünsel, duygusal ve kültürel dünyasını etkileyen çok katmanlı bir iletişim mecrasına dönüşmüştür. 20. yüzyılın başlarından itibaren hızla gelişen bu sanat formu gerek anlatı yapılarının çeşitliliği gerekse teknolojik imkânların genişlemesiyle birlikte sınırlarını aşarak küresel bir ifade diline evrilmiştir. Sinemanın böylesine geniş bir etki alanına sahip olması, onu sadece ulusal sınırlarla sınırlı bir kültürel üretim değil, aynı zamanda evrensel bir anlatı biçimi olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Kültürler arası etkileşimin, ortak duyguların ve insan deneyiminin paylaşılabilirliği açısından bakıldığında, sinemanın evrensel niteliği yalnızca içeriksel değil, aynı zamanda yapısal ve teknik yönlerden de temellendirilebilecek bir özellik olarak öne çıkar. Ayzenşyayn'ın şu sözleri de ziyadesiyle bu hakikate ışık tutar:

> "Sinema kuşkusuz sanatların en evrenseli. Sadece çeşitli ülke filmlerinin dünyayı kat ederek en ücra köşelere ulaşmasından ötürü değil, öncelikle tekniğinin gittikçe zenginleşen olanakları ve durmadan gelişen yaratıcı gücünün sinemaya evrensel çapta bir nitelik kazandırmasıdır bunun nedeni"18

Bu bağlamda, sinema da yalnızca teknik bir araç ya da görsel eğlence biçimi değil; kendine özgü bir anlatı dili, sembolik yapısı ve kültürel temsilleriyle başlı başına bir anlam evrenidir. Bu nedenle sinemayı derinlemesine kavrayabilmek, onun tarihsel gelişimini, anlatı biçimlerini ve toplumsal işlevini çözümleyebilecek düzeyde bir sinema bilgisine sahip olmayı gerektirir.

Diğer yandan sinemanın tekniğine hâkim olmanın sinemayı anlama noktasında daha işlevsel olduğunu düşünen yönetmenler olduğu gibi tam tersi herhangi bir entelektüel çabaya başvurmaksızın hatta bilakis o zeminden uzak durularak -dahası sanatın ümmisi olunarak- hakiki sanat eserinin üretilebileceğini ve anlaşılabileceğini iddia eden yönetmenler de olmuştur.[19]

---

[17] "Peygamberlik Sürse Tebliğ Sinema ile Yapılırdı", NTV, 24 Ekim 2017, https://www.ntv.com.tr/turkiye/peygamberlik-surse-teblig-sinema-ile-yapilirdi,7gMyLImIQ0iP4Tw4gDPz8Q (erişim 16.07.2025).

[18] Sergey Ayzenştayn, *Bir Sinemacının Düşünceleri* (İstanbul: Yol Yayınları, 1975), 7.

[19] Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 27-31.

Anlatı biçimleri tarih boyunca türlü formlarda tezahür etmiş; mağara resimlerinden ilahî metinlere, destanlardan romanlara kadar insan, kendini ve dünyayı anlamlandırma çabasını farklı sanat türlerinde sürdürmüştür. Bu anlamlandırma süreçlerinde kimi zaman kelimeler, kimi zaman da imgeler öne çıkmıştır. Sinema ise bu iki temel bileşeni -sözü ve görüntüyü- eş zamanlı olarak kullanan, zaman ve mekânla organik bağlar kurabilen, modern çağın en kapsamlı anlatı aracıdır. Geleneksel sanatların taşıdığı estetik kodları bünyesinde yeniden üretirken, onların ötesine geçerek hem düşünceyi hem de duyguyu çok katmanlı biçimde ifade edebilme imkânı sunar.

Bu bağlamda sinema, yalnızca teknik bir buluş değil; insanın varoluşsal sorularına çağdaş bir yanıt biçimidir. Duyulara hitap eden yapısıyla anlık bir tecrübe yaşatırken, sahip olduğu anlatı diliyle kalıcı izler bırakır. Diğer sanat formlarında olduğu gibi, sinemada da anlam bir düzen içinde kurgulanır; fakat sinema, bu düzeni ses, görüntü, kurgu ve ritim gibi çok sayıda dinamik unsurla kurar. Bu nedenle sinema, yalnızca bir anlatı formu değil, aynı zamanda sezgisel, tinsel ve bir nevi vahye dayalı bir hissetme ve hissettirme biçimidir.[20] İşte bu çok boyutlu doğası sayesinde sinema, sadece sanatlar arası bir geçiş alanı değil, kendine özgü bir dil ve ifade rejimi oluşturur. Anlatının teknik değil varoluşsal bir mesele olduğuna inanan sanatkârlar için sinema, kelimelerin kifayetsiz kaldığı yerde devreye giren bir anlatım imkânıdır. Dolayısıyla sinemayı sadece diğer sanatların mirasçısı değil, aynı zamanda çağdaş insanın en kapsayıcı dilsel aracı olarak değerlendirmek gerekir.

[20] Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 73.

1. TÜRK VE DÜNYA SİNEMASININ KLASİK TÜRK ŞİİRİYLE ÖRTÜŞTÜĞÜ YERLER

1.1. Goodbye Again Filmi ve Su Kasidesi

Çalışmamızın bu başlığında klasik şiirimiz ile dünya sinemasından muhtelif film sahneleri arasında tespit edebildiğimiz kimi ortaklıklara değinmeye çalışacağız. Her ne kadar burada tahkiye temelli bir tür olan mesnevilerin sinema ile olabilecek bağlantılarını irdeliyor olsak da aslında divan şiirinin hemen tüm nazım biçimleri- gazel, kaside, rubai, tuyuğ, kıt'a, müstezad ve terkib-i bend gibi- sinemaya bir öz, bir ruh ya da bir temel sağlayabilir, ilham verebilir kanaatindeyiz. Zira bu formlar, sadece edebî birer biçim değil; aynı zamanda zamanlar üstü bir anlam arayışının ve medeniyet tasavvurunun taşıyıcısıdır. Sezai Karakoç'un: "Tümüyle Divan şiirimiz sanki 500-600 yıl yaşamış ve hiç ihtiyarlamamış bir şairin Divanı şeklindedir. Her yüzyılda yeniden gençleşen bir şairin divanı."[21] şeklindeki tespiti, klasik metinlerimizin durağan değil, aksine dinamik ve yenileyici bir karaktere sahip olduğunu ortaya koyar. Karakoç'un bu görüşü, klasik edebiyatı geçmişin kapanmış bir sayfası olarak değil; bugüne ve hatta yarına hitap eden bir canlılıkla değerlendirme yönünde güçlü bir perspektif sunmaktadır.

Bu perspektiften hareketle bakıldığında, sinema gibi çağın en etkili sanat dallarından biriyle kurulacak yaratıcı ilişkilerin yalnızca mümkün değil, aynı zamanda zaruri olduğu düşüncesindeyiz. Nitekim klasik şiirimizin sunduğu imgesel derinlik, duyuş zenginliği ve varlık tasavvuru, modern sinemanın anlam arayışlarına güçlü içerikler ve estetik katkılar sağlayacağı açıktır. Medeniyetimizin sîrette ve surette taşıdığı o ince zevk, anlam yoğunluğu ve sembolik zekâ evrensel düzeyde estetik ve düşünsel etki uyandırabilecek özgün anlatı formlarının ortaya çıkmasına vesile olabileceği kanaatindeyiz.

Bu bölümde, bir roman uyarlaması olan ve yönetmenliğini Anatole Litvak'ın üstlendiği 1961 Fransa–ABD ortak yapımı *Goodbye Again* filminden dikkat çekici bir sahneyi ele almak istiyoruz. Filmin ana karakterlerinden olan Paula (Ingrid Bergman) oldukça gergin bir yemeğin ardından sevilisi Roger (Anthony Perkins)'dan ayrılmaya

[21] Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I – Medeniyetin Rüyası / Rüyanın Medeniyeti* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2012), 120.

karar verir. Ve yemek yedikleri mekânı terk eder ve aracına yönelir. Paula'nın peşinden gelen Roger, ilişkiyi kurtarma çabasıyla son bir girişimde bulunsa da bu çaba sonuçsuz kalır. Nihayet Paula aracına biner ve hızla uzaklaşır. Ardından büyük bir üzüntü eşliğinde ağlamaya başlar. Burada teknik bir maharet olarak kamera POV açıya yani oyuncunun gözünden çekime geçer. Biz gözyaşları içindeki karakterin gözünden süzülen yaşların ardından izleriz filmi bir süre. Söz konusu sahnede karakter, içinde bulunduğu yoğun duygusal çöküntünün bir yansıması olarak aracı gözyaşları eşliğinde bir sürer. Ağlaması giderek artar, görüş açısı bulanıklaşır ve yolu net olarak göremez hale gelir. Elleriyle kendi gözyaşını silmesi beklenirken Paula boş bulunur ve (yağmur yağdığı, yani tüm dünyayı suların kapladığı intibaına kapılarak) aracın sileceklerini çalıştırır.[22] Bir süre şaşkınca durumu anlamaya çalışan Paula nihayet durumun farkına varır ve acı acı gülümser ve gözyaşlarını elleri ile silmeye başlar.[23] Sahne tamamlanır bir sonraki sahneye geçilir.



Şekil 1. Goodbye Again filminin ilgili sahnesinden görsel

[22] Bk Şekil1-2-3.

[23] *Mezkûr sahne, filmin 1:20:00–1:25:00 dakikaları arasında yer almaktadır.* Bkz. Goodbye Again, yönetmen Anatole Litvak, ABD–Fransa ortak yapımı, 1961, https://ugurfilm9.com/goodbye-again/(erişim 17 Temmuz 2025).



Şekil 2. Goodbye Again filminin ilgili sahnesinden görsel



”

Şekil 3. Goodbye Again filminin ilgili sahnesinden görsel

Ağlayan kişinin yaşadığı içsel çöküntünün bir neticesi olarak tüm dünyayı suların kapladığı intibaına kapılması fikri sinematografik açıdan son derece etkileyici ve estetik değeri yüksek bir sahne tasarımıdır. Şimdi bu sahne ile irtibat kurduğumuz ve benzer tematik dokuyu barındırdığını düşündüğümüz bir beyte odaklanacağız.

Bu beyit, Fuzuli'nin ölümsüz eseri Su Kasidesi'nin ikinci beyitiden başkası değildir:

Âb-gûndur günbed-i devvâr rengi bilmezem
Yâ muhit olmış gözümden günbed-i devvâra su[24]

[24] Şiirin tam metni için bk. https://www.antoloji.com/su-kasidesi-siiri/

Şair öyle çok ağlamıştır ki artık tüm dünyayı su renginde görmektedir. Fuzûlî'nin bu beyti, bireysel acının evreni saran bir tasavvura dönüştüğü fikrine zarif bir örnek olarak karşımıza çıkar. Beytin şerhine dair İpekten şunları aktarır:

"Şu dönen (gök) kubbenin rengi su renginde (mi)dir? Yoksa gözümden (akan) su mu (gözyaşları mı bu dönen (gök) kubbeyi kaplamıştır, bilemiyorum."[25]

Yine İpekten, beytin sanat tarafına ve muhtevasına dair şunları aktarır:

> "Bu beyitte Fuzûlî, yine çok ağladığını anlatmak istemiş. Gözyaşlarının gökyüzünü kapladığını söyleyerek mübalağa sanatı yapıyor. Öte yandan Gökyüzünün maviliğinin nedenini bilmez görünerek Tecâhül-i ârifane yapmıştır. Ayrıca gökyüzünün maviliğini gözyaşlarının orasını kapladığı şeklinde açıklayarak Hüsn-i ta'lil sanatı yapıyor. Fuzûlî aslında bir gerçeği söylemiş; gözyaşı döken bir kimsenin her şeyi bu su perdesi ardından görmesi doğaldır."[26]

Özetle Fuzûlî çokça ağlamaktır ve tüm dünyayı bu gözyaşının ardından izlemektedir. Hal böyleyken tüm her şeyin gözüne su renginde görünmesi de oldukça normaldir.

Goodbye Again filminin çekiminden yaklaşık 500 yıl önce yazılmış olan bu beyit adeta mezkûr sahnenin ilhamını vermiş gibidir. Bu sahnenin doğrudan söz konusu beytin ışığında kurgulandığını öne sürmek elbette mümkün değildir. Öyle ki yönetmen ya da senaristin klasik şiirden böyle bir alımlama yaptığına dair elimizde herhangi bir kanıt da mevcut değildir. Ancak beyitte dile getirilen duygusal yoğunluk ve tematik yapı, filmin ilgili sahnesindeki anlatım ile oldukça dikkat çekici şekilde örtüşmektedir. Özetle ilgili beytin, bu ve buna benzer sahnelere estetik açıdan pekâlâ ilham ve esin kaynağı olabilecek bir beyit olduğu aşikardır.

Bu bağlamda klasik Türk şiirinin gerek tematik zenginliği gerekse imgeler dünyasıyla sinema sanatına ilham verebilecek çok sayıda dize ve beyit içerdiğini söylemek mümkündür. Klasik şiir metinlerimize bu bakış açısıyla yeniden eğilmek ve bu dikkatle şiirleri gözden geçirmek, klasik edebiyatın çağdaş anlatı sanatları olan sinema ile olan potansiyel etkileşim alanlarını keşfetmek açısından oldukça değerli bir yaklaşım olacaktır.

Divan şiirinin kendine has, özgün ve estetik açıdan yüksek anlatım biçiminin eseri olan beyitler, bütün bir sinema filminin yapımı noktasında ilham verici olabileceği gibi spesifik olarak bu şekilde bir sahnenin tasarımına da ilham verebilir

[25] Haluk İpekten, *Fuzulî: Hayatı, Sanatı, Eserleri* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2007), 75–76.
[26] İpekten, *a.g.e,* 75–76.

düşüncesindeyiz. Divan şiirine dönük böylesi bir yaklaşım, yalnızca çağdaş sinema metinlerinin anlam katmanlarını derinleştirmekle kalmayacak, aynı zamanda klasik şiirimizin beslendiği kadim medeniyet birikiminden ilham alarak daha kalıcı ve evrensel sinema filmlerinin çekilmesine de katkı sağlayacaktır.

Tökel de bu hakikate dair düşüncelerini şöyle dillendirir:

> Divan şairlerinin değişmeyen, hiç de değişmeyecek insani hallere, insanın zaaflarına, bu zaafların onu düşürdüğü perişanlığa, bu perişanlıkla çıkagelen bireysel ve toplumsal felaketlere dair olağanüstü dikkatleri; bugün ve hatta gelecekte de her zaman ihtiyacımız olan, olacak olan çok ince dikkatlerle örülmüş tespitleri vardır. Bu tespitlere bir kulak kesilebilsek, aslında hiç de kıymetini bilmediğimiz ne devasa hazineler üzerinde oturduğumuzu anlar ve "Neden bunlardan bizi mahrum bıraktılar?" diye ahu vah ederdik. "Ol mahiler ki, derya içinde deryayı bilmezler" sözü sanki tam da bizim hali pürmelâlimizi ifade için söylenmiş gibidir.[27]

Sonuç olarak şiirin imgesel derinliği ve duygu yoğunluğu, sinemanın görsel anlatım olanaklarıyla buluştuğunda ortaya son derece katmanlı ve etkileyici anlatılar çıkacağı konusuna inancımız tamdır. Bu bağlamda, her bir sahnesi klasik edebiyatımızdaki farklı bir şairin farklı bir şiirinden esinlenerek kurgulanmış bir sinema filmi oluşturmak niçin mümkün olmasın? Böyle bir kurgu, yalnızca şiirsel kaynaklara dayalı bir estetik birlik sağlamaz; aynı zamanda edebî referansların sinema aracılığıyla yeniden yorumlanmasına imkân tanır. Bu türden bir film yapısı, hem edebî mirasın çağdaş anlatı teknikleriyle yeniden yorumlanmasına katkı sağlayacak hem de disiplinler arası geçişkenliği pekiştirecektir. Dolayısıyla şiir ile sinema arasındaki bu yaratıcı etkileşim, Türk sinemasını yeni biçimsel denemelere ve anlam katmanlarına açarak onu yalnızca görsel bir araç olmaktan çıkarıp çok katmanlı bir anlatım formuna dönüştürecektir.

1.2. Inside Out ve Rasih'in Beyti

Klasik şiir geleneği ile modern sinema anlatısı arasında kuramsal olarak kurulabilecek en verimli köprülerden biri, duyguların temsili ve anlatılma biçimleridir. Özellikle duygu olgusu hem geleneksel şiirlerde hem de modern görsel anlatılarda insanın iç dünyasını kavrama ve temsil etme aracı olarak işlevselleşmiştir. Çalışmamızın bu bölümünün odağında, 18. yüzyıl Divan şairlerinden Balıkesirli Rasih'in;

[27] Dursun Ali Tökel, *Divan Şairi Diyor ki* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019), 65.

Dîlde gam var şimdilik, lütfeyle gelme ey sürûr

Olamaz bir hânede mihmân, mihmân üstüne[28]

beyti ile 2015 yılında vizyona giren *Inside Out (Ters Yüz)* isimli animasyon filmi arasındaki tematik ve anlatımsal paralellikleri irdelemeye çalışacağız.

Râsih'in bu şiiri yazmasından yaklaşık iki yüzyıl sonra yapılan "Inside Out" (*Ters Yüz* 2015)[29] adlı animasyon film, Râsih'in şiirde başvurduğu anlatım stratejisiyle dikkat çekici bir paralellik arz eder. Öyle ki Ters Yüz filminde de hemen hemen aynı sahne tasarımını izleriz. Filmde insan zihninde yer alan temel duygular Neşe (Joy), Üzüntü (Sadness), Öfke (Anger), Korku (Fear) ve Tiksinti (Disgust) somut karakterler olarak betimlenmiştir.[30] Bu karakterler, Riley adlı bir çocuğun zihnindedir ve film anbean olağan akıştan çıkarak çocuğun beyninin içine girer; orada bu duyguların birbiri ile çatışma hallerini mücessem olarak resmeder.[31] Hatta filmin kahir ekseriyeti Riley'in zihninde geçer. Bu karakterler, çocuğun davranışlarını ve zihinsel süreçlerini yönetir; karar anlarında kontrol merkezinde sırayla yer alır ve tüm hikâye bu duyguların çatışması üzerine inşa edilir. Yani filmde bu duygular yalnızca içsel uyarılar olarak değil, fiziksel forma sahip bireyler olarak temsil edilir.



Şekil 4. Ters Yüz filminin ilgili sahnesinden görsel

[28] Şiirin tam metnine erişim: https://www.antoloji.com/mujgan-mujgan-ustune-siiri/ (Son erişim: 08.07.2025).
[29] Filme erişim: https://www.fullhdfilmizlesene.so/film/ters-yuz-fh2/ (Son erişim tarihi:09.07.2025).
[30] Bk. Şekil 4.
[31] Bk. Şekil 5.



Şekil 5. Ters Yüz filminin ilgili sahnesinden görsel

Beyitte dikkat çeken en önemli unsur, şairin soyut olan duygularıyla adeta kanlı canlı bir şahısmış gibi konuşmasıdır. Zira Rasih bu beytinde çok açık bir şekilde bizzat kendi duygularıyla sohbet etmektedir. Şair beyitte sürûrdan ricacı olur, süruru yani sevinç ya da mutluluk duygusunu içeri girmemesi için kibarlıkla uyarır. Dahası, şairimiz tabiri caizse müsait olmadığını gönlünde bir başka misafiri ağırladığını çünkü içeride hâlihazırda "gam" duygusunun var olduğunu şairane bir zarafetle dillendirir. Yani gam ve sürûr birer kişileştirilmiş duygu olarak bu evde ağırlanan misafirler gibi sunulur. Bu ifade, hem soyut duyguların somut şahıslar hâline getirilmesi hem de içsel çatışmaların dramatikleştirilmesi olarak okunabilir. Dolayısıyla dikkatle incelendiğinde, şairin söz konusu beyitte teşhis sanatı maharetiyle duyguları yalnızca geçici ruh hâlleri veya soyut kavramlar olarak değil, irade sahibi, karar alabilen, arzuları olan özneler şeklinde kurguladığı görülmektedir. Bu yaklaşım, klasik şiirde sıkça rastlanan soyut unsurları somutlaştırma eğiliminin bir yansımasıdır. Böylelikle duygular, pasif birer deneyim nesnesi olmaktan çıkarak anlatıdaki dramatik yapının aktif öğeleri hâline gelir. Şairin bu tercihi, hem okuyucunun duygu dünyasıyla daha derin bir bağ kurmasını sağlar hem de şiirsel metni, psikolojik ve varoluşsal boyutları olan çok katmanlı bir yapı hâline dönüştürür.

Dikkat çeken bir diğer husus beytin içeriğinin, insan ruhundaki duyguların "misafir" gibi gelip geçici olduğuna dair bir bilinç içermesidir. Zira burada "misafir" ifadesi, duyguların kalıcı değil, gelip geçici bir mahiyette olduklarını imler. Bu anlayış, yalnızca bireysel bir tespit değil, aynı zamanda tasavvufî ve irfanî düşüncenin insan

psikolojisine bakışını da yansıtır. Zira tasavvuf geleneğinde ne hüzün ne de sevinç ebedî değildir; her biri gelip konaklayan, vakti geldiğinde ise çekip giden birer misafir duygudur.[32] Bu hal Yunus Emre'nin,

Hak bir gönül verdi bana hâ demeden hayrân olur.
Bir dem gelir şâdi kılur bir dem gelir giryân olur[33]

Dizelerinde vurguladığı hakikati hatırlatır bir nevi. Dolayısıyla beyitte, sadece hüzün ve sevinç gibi zıt iki duygunun aynı anda bir gönülde barınamayacağına dair estetik görün yanı sıra, aynı zamanda duyguların gelip geçici doğasına dair metafizik bir şuur da söz konusudur.

Şekil 7'de de görüleceği üzere filmde her bir duygunun yani karakterin kendine has sesi, rengi, jestleri ve hareket kalıpları vardır. Bu karakterler hem renk kodlamaları hem de davranışsal özellikleriyle izleyicide güçlü bir çağrışım uyandıracak biçimde tasarlanmıştır. Örneğin, Neşe (Joy) parlak sarı renkte, sürekli iyimserlik yayan, hareketli ve enerjik bir figür olarak temsil edilirken; Üzüntü (Sadness) mavi tonlarda, durgun, içe dönük ve mahzun bir duruş sergilemektedir. Öfke (Anger) canlı kırmızıyla, tez canlı ve patlamaya hazır bir hâlde betimlenirken; Korku (Fear) mor renkte, aşırı temkinli, kaygılı ve paranoyak bir profil çizer. Tiksinti (Disgust) ise yeşil tonlarda, seçici, mesafeli ve kendinden emin bir tavırla canlandırılmıştır.[34] Bu yönüyle film, klasik şiirin soyut anlatısının modern sinemadaki görselleşmiş karşılığı olarak okunabilir. Dahası bu benzerlik klasik edebiyat ile modern sinemanın birbirinden kopuk değil; tersine ortak meseleleri farklı yollarla anlatan iki anlatı biçimi olduğuna işaret eder.

[32] Özelsel, Michaele Mihriban. Halvette 40 Gün Psikolog Bir Dervişe'nin Halvet Günlüğü ve Bilimsel Çözümlemesi. çev. Petek Budanur Ateş. (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 8. Basım, 2008), 138-139.
[33] Abdülbâki Gölpınarlı, *Yunus Emre ve Tasavvuf* (İstanbul: İnkılap, 2008), 375.
[34] Bk. Şekil 6-7.



Şekil 6. Ters Yüz filminin ilgili sahnesinden görsel



Şekil 7. Ters Yüz filminin ilgili sahnesinden görsel

Sonuç olarak Rasih'in mezkûr beyti ile Ters Yüz isimli animasyon film insanın duygusal deneyimlerini soyutluktan somutluğa taşıma çabasını taşır. Duyguların sahneye, perdeye ya da beyte çıkarılması, insanın iç dünyasını anlatıya dâhil etme arzusunun ortak ürünüdür. Bu yönüyle Râsih'in Divan şiirindeki estetik tercihleriyle Ters Yüz filmindeki anlatısal kodlar, disiplinlerarası bir yaklaşımla örtüştürülebilir.

Ve son olarak altını önemle çizmek gerekir ki Rasih'in yalnızca bir beyitle örneklediği bu anlatım üslubu Ters Yüz isimli 'filmin tamamının' ana fikrini ve biçimsel tasarımını teşkil eder. Yani klasik şiirin yalnızca bir beyti bile koskoca bir filmin anlam dünyasını ve biçimsel tasarımını oluşturmada esin kaynağı olabilecek yoğunluk ve derinliktedir denebilir.

1.3. Dış Görünüş Kısa Filmi ve Dertli Dolap

Edebiyatta ve sinemada dahası hakiki sanat verimi olarak kabul edebileceğimiz diğer olay merkezli tüm eserlerde meselenin nerede ve kimler arasında geçtiğinin bir önemi yoktur. Hatta olayın somut olarak insan ya da insanlar arasında geçmesi dahi gerekmez. Aslolan şey eserin nasıl ve ne şekilde söylendiğinden çok eserde ne söylendiğidir. Bu tarz metinlerde suret silikleşir sîret değer kazanır. Kabuk kırılır, öz filizlenir. Konuya dair Mehmet Tekin'nin şu ifadeleri tahkiye temelli tüm anlatılar için geçerlidir denebilir:

> "Romanın estetik değeri, vak'a etrafında kıvamını bulur. Vak'a, en kısa tanımla bir oluştur, eylemdir. Bir eylemin, mutlaka bir eyleyeni (faili) olacaktır. Eyleyenin, mutlaka insan olması gerekmez. Bir romanın bünyesinde bir vak'a veya vak'alar varsa vak'anın ortaya çıkmasında (zuhurunda) rol oynayan bir kişi (eyleyen) de –mutlaka- vardır. Bir kişinin biraz önce belirttiğimiz gibi, insan olması şart değildir; insan kimliği kazandırılmış (teşhis edilmiş) her şey ve –canlı, cansız- her varlık, kişi olarak kabul edilir, edilmelidir. Vak'anın zuhurunda kişi veya kişilerin rol oynaması, 'kişiler sistemi'ni meydana getirir. Bu nitelemeyi, tam karşılığı olmasa da "şahıs kadrosu"yla karşılayabiliriz." [35]

Örneğin Yunus Emre, "Dertli Dolap" adlı şiirinde, cansız bir nesne olan dolabı, şiirsel bir özne hâline getirerek ona adeta kendinden bir ruh üfler ve konuşturur. Dolap, Yunus'un elinde yalnızca maddi bir nesne değil, insanî duyguları ifade eden ve varoluşsal sorgulamalara aracılık eden sembolik bir figür hâline gelir. Bu yönüyle Yunus Emre, tasavvufî düşüncenin de etkisiyle, eşyayı anlamla donatır ve okuyucuyu sıradan bir nesne üzerinden derin metafizik anlamlara davet eder.

Diğer yandan şiirde asıl konuşan dolap kisvesinde elbette Yunus'un bizzat kendisidir. Şiirde Yunus'un Allah'a niyazını duyarız. Yunus dertli bir dolap üzerinden insanın yeryüzündeki var oluş gerekçesine dair bir bilinci idraklere sunar. Sehl-i mümteni[36] düşüncesinin bir verimi olarak oldukça sade görünen bu mısralar derununda son derece derin manalar ihtiva eder. Yunus, yaşadığı hayata dair memnuniyetini ve tevekkülünü dile getirir. Dünyanın geçiciliği, kaza ve kadere iman konusu, dahası Allah'a olan aşkını bir çırpıda dillendiriverir:

Dolap niçin inilersin/ Derdim vardır inilerim
Ben Mevlâ'ya âşık oldum/ Anın için inilerim

[35] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)* 1, 4. b., İstanbul, Ötüken Yayınları, 2004, 71.
[36] Mine Mengi, "Sehl-i Mümteni", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 36 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009), 320–321.

Benim adım dertli dolap/ Suyum akar yalap yalap
Böyle emreylemiş Çalap/ Derdim vardır inilerim

Beni bir dağda buldular/ Kolum kanadım yoldular
Dolaba lâyık gördüler/ Derdim vardır inilerim

Ben bir dağın ağacıyım/ Ne tatlıyım ne acıyım
Ben Mevlâya duacıyım/ Derdim vardır inilerim

Dağdan kestiler hezenim/ Bozuldu türlü düzenim
Ben bir usanmaz ozanım/ Derdim vardır inilerim

Dülgerler her yanım yöndü/ Her âzam yerine kondu
Bu iniltim Haktan geldi/ Derdim vardır inilerim

Suyum alçaktan çekerim/ Dönüp yükseğe dökerim
Görün ben neler çekerim/ Derdim vardır inilerim

Yunus bunda gelen gülmez/ Kişi muradına ermez
Bu fânide kimse kalmaz/ Derdim vardır inilerim[37]

Yunus Emre'nin "Dertli Dolap" şiirinde merkezde yer alan "dolap" imgesi, yalnızca şiirin görünen yüzüyle sınırlı bir anlam taşımaz. Dolap burada Yunus'un asıl anlatmak istediği meseleye ulaşmak için seçtiği bir çıkış noktası, bir anlatı aracı, bir mecaz düzlemi olarak karşımıza çıkar. Elbette Yunus, derdini dillendirmek için başka bir metafor veya sembolik yapı seçebilirdi; ancak şiirin yazıldığı dönemde, su dolapları[38] gündelik hayatın ayrılmaz bir parçasıydı. İnsanların gündelik yaşamın içinde hemen her gün karşılaştığı hem işlevi hem de sesiyle hafızalarında yer eden bu nesne, dönem insanının son derece aşina olduğu bir nesne idi.

[37] Asım Aykut Aksakal (der.), *Yunus Emre'den Altın Öğütler* (İstanbul: Kozmik Kitaplar, 2005), 103-104.
[38] Bk. Şekil 8.



Şekil 8. Antakya'da Âsi nehri üzerinde bir naura ve su değirmeni, 20.yy. başı[39]

Günlük hayatta sıradan bir eşya olarak görülen dolap, Yunus Emre'nin şiirinde basit bir nesne olmaktan çıkar; onun dizelerinde dolap, insanın varoluşsal serüvenine ve ilahî düzene işaret eden metafizik bir metafora dönüşür. Bu bağlamda Yunus, halkın dilinden aldığı bir imgeyi, âdeta semavî bir hakikatin ipucu hâline getirerek, şiirinde görünen ile görünmeyen arasındaki perdeyi aralar**.** Şair, bu dolap sembolüyle yalnızca bireysel bir feryadı değil, aynı zamanda insanın dünya üzerindeki ontolojik konumunu, yaratılış gayesini ve ilahî düzene karşı tavrını dillendirir. Hasılı şiirdeki dolap nasıl ki fiziksel dolabın çok ötesinde bir anlam evrenine sahipse, modern anlatılarda da kullanılan her görsel veya anlatısal unsur, görünen varlığının ötesinde ihtiva ettiği yeni anlam katmanlarıyla kıymetlenir. Tıpkı *Dertli Dolap*'ta olduğu gibi, bir sanat eseri ancak temsil ettiği nesnenin ötesine geçebildiği, gündelik olanı aşkın bir anlamla buluşturabildiği ölçüde hakikate yaklaşabilir ve görünenin ardındaki derinliği sezdirme kudretiyle anlam kazanır.

Benzer bir durumu sinema sanatından bir örnekle desteklemek, anlatının evrensel boyutunu ve sembolik gücünü daha açık biçimde ortaya koyacaktır. Zira bir filmin türü, süresi veya geçtiği mekân ne olursa olsun, asıl mesele onun temas ettiği özdür. Bu bağlamda, *Dertli Dolap* şiirindeki alegorik yaklaşım ile modern kısa film örneklerinden biri ola *"Dış Görünüş"*[40] adlı yaklaşık üç dakikalık animasyon film arasında anlamlı bir bağ kurmak mümkündür.

---

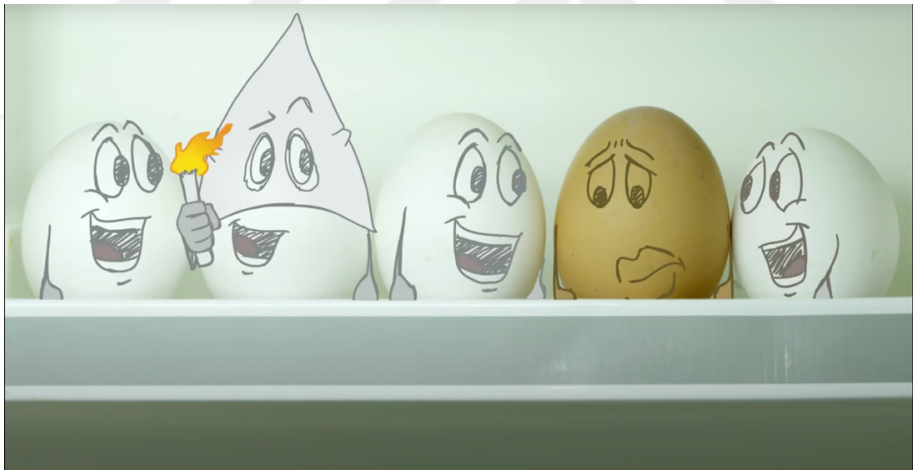
[39] Ataman Demir, *Çağlar İçinde Antakya* (İstanbul: Dafne Kitap, 2016), 189.

[40] Dış Görünüş izleme linki: https://www.youtube.com/watch?v=ATD1ZxP9v_g (Erişim Tarihi: 07.07.2025).

Dış Görünüş isimli kısa animasyon filmin kahir ekseriyeti bir buzdolabının içinde geçer. Buzdolabının içindeki tüm yumurtalar beyaz renktedir; yalnızca biri kahverengidir. Bir sabah uykularından uyanan beyaz yumurtalar, yanlarındaki kendilerine benzemeyen bu "öteki" yumurtayı dışlayarak onunla alay etmeye başlarlar.[41]



Şekil 8. Dış Görünüş isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel



Şekil 9. Dış Görünüş isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel

Bir süre sonra buzdolabının kapağı açılır ve sahibi olduğu anlaşılan yaşlı bir adam, bir adet beyaz yumurtanın yanı sıra kahverengi yumurtayı da seçerek dolabın dışına çıkarır. Yaşlı adam ocağın altını yakar, tavaya yağı koyar ve tam bu noktada kamera tepe açıya geçer. Beyaz ve kahverengi yumurtanın ikisi de aynı tavaya kırılır.

[41] Bk. Şekil 8-9.

Birbirine hiç benzemeyen kabuk renklerine mukabil tavada pişen özleri birebir aynıdır.[42]



Şekil 10. Dış Görünüş isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel



Şekil 11. Dış Görünüş isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel[43]

Bir vakit sonra yaşlı adam market alışverişinden döner. Aldıklarını buzdolabına yerleştirmek üzere açar dolabı. Bu kez aldığı yumurtalar kahverengidir. Ve buzdolabında bir önceki alışverişten kalma sadece bir adet beyaz yumurta durmaktadır. Yani bu kez tam tersi beyaz yumurta diğerlerinin içinde yalnız kalmış ve azınlık durumuna düşmüştür. [44]

[42] Bk. Şekil 10-11.

[43] Dış Görünüş Kısa Filmi izleme linki: https://www.youtube.com/watch?v=ATD1ZxP9v_g (Erişim Tarihi: 07.07.2025).

[44] Bk. Şekil 12-13.



Şekil 12. Dış Görünüş isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel



Şekil 13. Dış Görünüş isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel

Bu kısa film, tıpkı "Dertli Dolap" şiirindeki dolap gibi gündelik hayatta sıkça karşılaşılan basit bir nesne olan yumurtalar üzerinden evrensel bir hakikati dillendirir: İnsanın özü birdir; dış görünüşler ayrımın değil, çeşitliliğin işaretidir. Dış görünüşteki farklılıklarına rağmen "öz"ün aynı olması teması, bu çağdaş kısa filmde güçlü bir sembolik dille aktarılmıştır. Dolayısıyla gerek klasik döneme ait dertli bir su dolabı, gerekse modern çağın gündelik yaşam nesnesi olan buzdolabı olsun; sanatkârın bakışında sıradan işlevselliklerini aşarak kendi bağlamlarının ötesine geçerler. Estetik bir niyetle ele alındıklarında, bu nesneler anlam katmanlarıyla donanır, maddi sınırlarını terk eder ve insanın varoluşsal sorgulamalarına aracılık eden simgesel unsurlar hâline gelirler.

Hasılı yönetmen her gün gözümüzün önündeki yumurtalardan yola çıkarak insan hakları, ırkçılık, ayrışma, ötekileştirme gibi insana ve insanlığa dair pek çok meseleyi oldukça sade, açık ve anlaşılır bir dille üstelik kısacık bir sürede bir tek cümle

dahi kurmadan anlatmayı başarır. Bu ve buna benzer kısa filmleri sinemanın sehl-i mümteni filmleri olarak değerlendirmek mümkündür.

Bugün Yunus'un kastettiği su dolapları yok belki ama her gün gözümüzün önünde olan buzdolapları var. *Dış Görünüş* isimli kısa film de tıpkı Yunus'un *Dertli Dolap* şiirinde olduğu gibi bugünün insanının her gün karşısına çıkan bir manzara -her açtığımızda karşımıza çıkan buzdolabındaki yumurtalar- üzerinden insanlığa dair derin ve mühim söylemler içerir. Her iki anlatıda da nesneler sadece araçtır; asıl mesele, insanın özüyle yüzleşmesi ve hakikati aramasıdır.

Kanaatimiz odur ki sanatın kudreti tam da burada kendini gösterir: Bütünüyle gündelik olanı, insanlık durumlarını yansıtan evrensel simgeler hâline getirebilme kudretinde. Gündelik hayatın sıradan ve işlevsel nesneleri, sanatın ve sanatçının dönüştürücü hamlesiyle anlam katmanları kazanabilir ve o nesneler artık yalnızca bir obje olmaktan çıkarak insanın ruhsal, düşünsel ve varoluşsal serüvenine dair derinlikli anlatıların taşıyıcısına dönüşür. Dolap gibi sıradan bir nesne, kimi zaman Yunus Emre'nin *Dertli Dolap* şiirinde olduğu gibi ilahî aşka açılan bir mecaz kapısı, kimi zaman da *Dış Görünüş* isimli kısa filmde olduğu üzere toplumsal önyargıları sorgulayan güçlü bir metafora dönüşebilir.

Bu noktada bir parantez açmak gerekirse dünya sinemasının ünlü yönetmeni Robert Bresson ile Yunus Emre arasında bu anlamda bir üslup benzerliğinden söz edebiliriz. Robert Bresson'un sinema dili, özellikle biçimsel sadelik ve içsel yoğunluk bakımından tercih ettiği arılık ve ölçülü ifade tarzı, Yunus Emre'nin şiirlerinde görülen sade söyleyişle ortak bir estetik anlayışı paylaşır. Yunus Emre'nin yalın dili, görünüşte basit olan ifadelerinin arkasında derin metafizik katmanlar barındırırken; Bresson da sinema aracılığıyla karmaşık insanlık durumlarını minimal diyalog ve sembolik görüntülerle sunmayı tercih eder. Her iki isim de gösterişten, süslemecilikten ve abartıdan uzak durarak, hakikate daha doğrudan ve saf bir yoldan ulaşmayı hedefler. Bu açıdan bakıldığında, Bresson'un sinematografisi ile Yunus Emre'nin şiiri, biçimsel sadeliği bir ifade eksikliği değil, bilakis, derin bir anlam arayışının taşıyıcısı olarak konumlandırır.[45] Gülşen'in, Bresson sinemasını tanımlarken yaptığı "Bresson filmlerinin en önemli özelliği ulaşılması zor sadeliğidir"[46] tespiti, isabetli olmanın

[45]Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 137.
[46] Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 135.

ötesinde, klasik şiir estetiğinde yer alan *sehl-i mümteni* anlayışının sinemadaki yansıması olarak değerlendirilebilir. Zira *sehl-i mümteni* ilk bakışta sade ve kolay gibi görünen bir ifadenin ardında, estetik ve anlam bakımından ulaşılması son derece güç bir derinliği barındırır.[47] Bresson'un sinemasında da benzer biçimde, yapaylıktan uzak, arı bir biçim tercih edilmesine rağmen, bu sadeliğin altında yoğun bir içsel gerilim, ontolojik sorgulama ve sembolik bir anlatı derinliği gizlidir. Bu yönüyle Gülşen'in tespiti, sadece Bresson'un sinema diliyle ilgili bir gözlem değil, aynı zamanda Doğu estetik geleneğiyle kurulabilecek anlamlı bir bağın da işaretidir.

Yukarıda bahsi geçen örneklerden yola çıkarak ifade edilebilir ki, sanat eserlerinde yalnızca canlı varlıklar ya da gözle görülebilir somut nesneler değil, aynı zamanda soyut kavramlar, düşünceler ve hayal ürünü unsurlar da birer anlatı öznesi, hatta ana karakter olarak işlev görebilir. Sanat, bu yönüyle fiziksel gerçekliğe bağlı kalmaksızın, insan zihninin derinliklerinde var olan soyut temsilleri ete kemiğe büründürme kudretine sahiptir. Nitekim *Ters Yüz (Inside Out)* filminde de görüldüğü üzere, insan zihnindeki temel duygular ayrı ayrı karakterler şeklinde kurgulanarak anlatının merkezine yerleştirilmiştir. Benzer biçimde, bu çalışmanın temelini teşkil eden ve ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak inceleneceği üzere, *Mantıku't-Tayr* ile *Lucy* filmi; *Hüsn ü Aşk* ile *Fight Club* filmi de benzer bir estetik matematiğe sahiptir. Bu eserlerde de dışsal gerçeklikten ziyade, bir karakterin zihinsel süreçleri merkezde yer almakta; öyküde yer alan diğer karakterler, esas öznenin iç dünyasının, düşünsel çatışmalarının ve psikolojik dönüşümünün sembolik yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda sanat, düşünceyi cismanî bir forma sokarak hem bireysel hem de evrensel hakikat arayışlarına sahne açar denebilir. Nitekim bu iki örnekte de olduğu üzere sanat verimleri hakikati doğrudan aktarmak yerine, dolaylı ve simgesel yollarla ifade ve işaret etmeyi tercih eder. Zira hakikatin kendisi çoğu zaman doğrudan gösterilemez; ancak simgeler, imgeler ve temsil öğeleri aracılığıyla sezdirilebilir. Bu bağlamda, sanatın dili, gerçekliğin bire bir taklidi değil, onun yeniden yorumlanmış bir izdüşümüdür. Özellikle soyut ya da aşkın olanı anlatmak isteyen sanatçı, kaçınılmaz olarak maddi olana, somut temsil biçimlerine yönelir. İşte tam da bu

[47] Detaylı bilgi için bk. Mine Mengi, "Sehl-i Mümteni", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 36 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009), 320–321.

noktada, sanatsal imge devreye girer. Sanatın bu tavır ve kudretine dair Tarkovski'nin ifadeleri oldukça ufuk açıcıdır:

> "Sanatsal imge her zaman bir mecazdır, yani bir şeyin bir başka şey dolayımıyla gösterilmesidir. Büyüğün küçükle gösterilmesi gibi. Canlıları anlatan sanatçının ölülerden yararlanması, sonsuzdan söz ederken de sınırlı olandan yola çıkması gibi. Bir şeyin yerine geçen bir başka şey! Sonsuz, maddeleştirilemez; onun ancak yanılsaması, imgesi yaratılabilir."[48]

Semih Kaplanoğlu "Kafamda giderek netleşen bir şey var, o da sinemanın manevi bir alan olduğu"[49] diyerek sinemanın manevi alanla olan münasebetine dikkatleri çeker. Kaplanoğlu'nun bu ifadesi, sinemanın yalnızca bir görsel eğlence aracı olmanın ötesinde, insanın iç dünyasına, varoluşsal meselelerine ve ruhsal derinliğine temas eden bir sanat formu olduğunu vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, sinemanın maddi gerçekliği yansıtmanın ötesinde, insanın metafizik sorularına dair bir alan açtığı düşüncesine dayanır. Zira sinema, tıpkı şiir, edebiyat veya tasavvuf gibi, görünmeyeni görünür kılma potansiyeline sahiptir. Görsel imgeler, kurgu, ritim ve ses gibi araçlarla sadece dış dünyayı değil, bireyin iç dünyasını, bilinçaltını, inançlarını, korkularını ve umutlarını da sahneye taşıyabilir. Tüm bunların ışığında sinema, bir anlama ve anlatma biçimi olduğu kadar bir hissetme ve hissettirme biçimidir de diyebiliriz. Ve bu yönü sinemayı şiire yaklaştırır.

Böylelikle sinema, kutsala ya da manevi olana temas eden anlatıların modern bir taşıyıcısı hâline gelir. Özellikle Carl Gustav Jung'un kollektif bilinçdışı ve arketipler teorisi bağlamında değerlendirildiğinde, sinemanın evrensel semboller ve mitik yapılar aracılığıyla ruhsal çözümleme ve anlam üretme potansiyeli taşıdığı görülmektedir. Stanley Kubrick'in "*2001: A Space Odyssey"*, Terrence Malick'in" *The Tree of Life"* ya da Andrei Tarkovsky'nin" *Nostalghia"* gibi filmleri, sinemanın bu "manevi alan" işlevine dair güçlü örneklerdir. Bu tür yapıtlar, izleyiciye sadece bir hikâye anlatmaz; onunla bir deneyim paylaşır, onu içsel bir yolculuğa çıkarır.

Dolayısıyla sinemanın manevi bir alan olduğu düşüncesi, sinemayı yalnızca teknik ve estetik boyutlarıyla değil, aynı zamanda insanın kendilik bilinciyle kurduğu ilişki açısından değerlendirmeyi gerekli kılar. Bu da sinemayı felsefi, psikolojik ve hatta metafizik bir disiplin olarak ele almanın kapılarını aralar.

---

[48] Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Mazlum Beyhan (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016), 32.
[49] Bk. https://www.fikriyat.com/galeri/sinema/yonetmenlerden-sinema-dersi-niteliginde-sozler/2

Sanat sinemasında tabiri caizse yönetmen seyirciden akletmesini, uyanık olmasını, aktif ve diri bir zihinle filme dahil olmasını ve filmde olup bitenler arasında bağ kurarak kendince bir netice elde etmesini bekler. Dolaysıyla yönetmen muhatabından bir emek ve çaba bekler. Filmini dışardan bir gözle "seyretmelerini" değil tamamen filme müdahil olarak, filmin izini sürerek "izlemelerini" talep eder. Diğer yandan bu düşünce yapısındaki yönetmenler muhataplarından manevi bir derinlik de talep ederler. Onlar için sanat sanat için midir, sanat toplum için midir sorusunun ötesinde sanat ruh içindir. Aksi halde tüm bu çaba "ha bir kuru emek"tir.[50]

1.4. Sinema ve Mazmûnlaşma

Genelde sanatçı, özelde şair muhatabıyla şifreli, örtük ve gizemli bir iletişim içindedir. Bu şifreli iletişim sanatın doğası gereği paradoksal bir yapı arz eder. Aynı anda hem gizlemek hem aşikâr etmek adeta sanatın şiarıdır denebilir. Sanat eseri ancak bu gizemli tezatlığı başarabildiği ölçüde hakikate temas etmeyi başarabilir ve böylelikle ebediyete kanatlanabilir. Mağara duvarından sinema perdesine uzanan kesintisiz serüvende bu hemen hemen hep böyle olagelmiştir. Dolayısıyla şairin yaptığı ile yönetmenin yaptığı bu noktada benzerlik arz eder. Çalışmamızın bu bölümünde bu paradoksal yapı üzerinde durmak istiyoruz.

Sanatçı, vücuda getirdiği eseri hem herkesçe bilinsin hem de ruhsal anlamda belli bir merhaleyi kat etmiş olanlar tarafından anlaşılsın ister. Bu ruhsal merhale kuru bir teknik yeterlik değildir elbette. Bilakis ruhsal bir yetkinlik halinden söz ediyoruz. Dolayısıyla sanat eserinin üretilmesi de tüketilmesi de metafizik bir yetkinlik neticesinde vuku bulur. Bu başta şiir olmak üzere resim, mimari, fotoğraf ve dahi sinema için de geçerlidir.

Sanat eseri içini açma konusunda seçici bir tavır sergiler. Kendi fiziksel ve metafiziksel yetkinliğine erişebilene son derece konuşkan, esrarını faş eden bir tavır sergilerken talep ettiği ruhsal olgunluğu elde edemeyene son derece ketum ve anlaşılmazdır. Hasılı sanat verimleri aşinaya aşikâr, gayrına pinhandır.[51]

---

[50] Yunus Emre'nin şu satırlarından ilhamla: Okumaktan ma'na ne /Kişi Hakk'ı bilmekdür /Çün okıdun bilmezsin/Ha bir kuru emektir.

[51] Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 89.

Daha canlı ve spesifik bir örnek vermek gerekirse örneğin Divan şiirinin terminolojisine hâkim olmayan biri için bu şiirler ağır, sıkıcı, anlaşılmaz ve karmaşık gelebilir. Oysa klasik şiirin anlam dünyasına vukûfiyeti olan biri için divan şiirleri paha biçilmez mücevherler hükmündedir. Nitekim klasik şiir, anlamın bu çok katmanlı yapısıyla dikkat çeken ve her dizesinde derin bir kültürel arka plan barındıran bir anlatı türüdür. Bu çok katmanlılık, sadece söz sanatlarıyla değil; aynı zamanda mazmûn adı verilen kültürel kodlar ve çağrışım ağlarıyla zenginleşir. Mazmûn, yüzeydeki anlamın ötesine geçilmesini gerektiren, sezgisel ve gelenek temelli bir okuma pratiğini zorunlu kılar. Bu yönüyle klasik şiirdeki mazmûnlar, okuyucu ile şair arasında kurulan örtük bir iletişim biçimidir. Modern dönemde bu türden dolaylı anlam aktarımı, özellikle medya, reklam ve sinema alanlarında "sübliminal mesaj" kavramıyla karşılık bulmuştur. Mazmûn ve sübliminal mesaj arasındaki bu dikkat çekici benzerliğe dair Şener Öndeyici'nin tespitleri oldukça isabetlidir:

> Mazmûn kavramıyla ilgili yapılabilecek bir diğer yakıştırma ise "sübliminal mesaj"dır. Günümüz popüler kültüründe, bilhassa reklam ve pazarlama alanında kullanılan bu tabir şu şekilde izah edilebilir: "Subliminal mesajlar yani bilinçaltına yönelik telkinler insanların farkına varmadan bilinçaltlarına gönderilen saklı (gizli) mesajlardır. Bu mesajlar görüntü, ses veya yazı şeklinde olabilmektedir. Bu yöntem reklamcılıkta, siyasette, sinema filmlerinde, dizilerde, sanat çalışmalarında, müzik, grafik ve daha birçok alanda kullanılmaktadır. Telkinler, genellikle görsel veya işitsel karakterdedir. Kısaca göze veya kulağa hitap eder; ancak bu telkinler normalde gözle veya kulakla fark edilmeden bilinçaltı tarafından algılanırlar. (…) Mazmûn, bu bağlamda klâsik şairin okuyucuya gönderdiği sübliminal mesajdır. Klâsik şiir geleneğine vâkıf bir kimse, içinde mazmûn bulunan bir beyti okuduğunda, zihninde uyanması gereken kavram kendiliğinden belirir. Bu yönüyle mazmûn, sorusu ve cevabı yalnızca klâsik şiiri geleneğine vâkıf okuyucu tarafından anlaşılabilecek edebî bir bilmece ve bir hüner gösterisidir.[52]

Bu bağlamda, klasik şiirdeki "mazmun" kavramının temel işlevi olan, anlamı katmanlandırma ve derinleştirme biçimi; yalnızca şiirle sınırlı kalmayıp, çağdaş anlatı biçimlerinden biri olan sinema sanatında da farklı biçimlerde tezahür etmektedir. Dolayısıyla, klasik edebiyatın sembolik dilinde önemli bir yer tutan mazmunun, sinemada da görsel ve anlatımsal karşılıklarını aramak ve sinema sanatında mazmun hükmünde kabul edilebilecek hususları irdelemek yerinde olacaktır.

Nasıl ki klasik şair, şiirini mazmunlar, söz sanatları ve çeşitli edebî oyunlarla derinlikli bir yapıya kavuşturuyorsa, bir film yönetmeni de benzer şekilde sinematografik anlatıyı kamera hareketleri, ışık düzenlemeleri ve görsel-işitsel

[52] Özer Şenödeyici, "Mazmun Beyanındadır: Klâsik Türk Şiirinde Mazmun Arayışına Katkılar", *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature* 4/4 (2018), 1054.

efektlerle zenginleştirir. Her iki sanat formunun da mütekâmil bir biçimde anlaşılması; onu var eden yapısal ve estetik unsurlar hakkında bilgi sahibi olmayı, ruhi bir derinliği ve dikkatli bir çözümleme becerisini gerektirir. Bu bağlamda, bir eserin özüne nüfuz edebilmenin yolu, onun üretim biçimlerine ve ifade tekniklerine dair farkındalık geliştirmekten geçer. Dolayısıyla bizlere düşen görev; kelime ya da görüntü kisvesine bürünmüş sanat eserinin ardında yatan anlam katmanlarını keşfetmeye çabalamaktır. Bir başka ifadeyle, sanatçının yalnızca "ne söylediğine" değil, bunun ötesinde "ne söylemek istediğine" de dikkat kesilmek ve eserin iç dünyasında akan anlam örgüsüne kulak vermek onu hakkıyla anlama hususunda belirleyici olacaktır.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında, klasik şiirdeki mazmun kavramının işlevine benzer biçimde, sinema anlatılarında da alt metne yerleştirilen, doğrudan değil dolaylı yollarla anlam üreten sembolik unsurların izini sürmek mümkündür. Şimdi, bu bağlamda sinema anlatılarında "mazmun hükmünde" kabul edilebilecek estetik ve anlam yüklü ögelere daha yakından bakmak yerinde olacaktır.

1.4.1. Bikr-i Mazmûn / Bikr-i Kadraj

Mazmuna dair mütekamil bir çerçeve çizen Ece şunları söyler: "Mazmun ağacın tohumda gizli olması gibi gizlidir. Kelamın içindeki "gizli mana" ve "açık sır"dır.[53] der. Bu tanım, mazmunun hem saklı hem de sezdiren doğasına işaret etmekte; klasik şiirin anlam katmanlarını anlamada anahtar bir kavram olduğunu ortaya koymaktadır.

Orijinal mazmûnlar vücuda getirme gayretinde olan şairlerin edebiyat sahasının kaşifleri oldukları söylenebilir. Söylenmemiş sözlerin peşinde koşan şairler misali sinemada da gerek biçim gerek biçem olarak yeni arayışlar peşinde koşan öncü yönetmenler olmuştur. Her yönetmenin sinemaya dair yaptığı her katkı elbette mazmûn olarak değerlendirilemez. Ancak Alfred Hitchcock tarafından sinemaya armağan edilen "Hitchcock efffect"[54] isimli kamera hareketinin bir sinema mazmûnu olabileceği kanaatindeyiz. "Hitchcock efekti" ya da "Vertigo efekti" şeklinde bilinen kamera tekniği sinema tarihinde ilk olarak Alfred Hitchcock'un *Vertigo* (1958) filminde sistematik biçimde kullanılmıştır. Bu teknik, kameranın geriye doğru hareket

[53] Selami Ece, *Hüsnüne Aşk Olsun* (Erzurum: Fenomen Yayınları, 2012), 20.
[54] Bk. Hitchcock Efekt Örneği: https://www.youtube.com/watch?v=4lIwwoaEvjM&t=40s

ederken odak uzaklığının eşzamanlı olarak artırılması (veya tersi) ile elde edilir. Bu yöntem, izleyicide mekânsal algının bozulduğu, yerçekiminin ortadan kalktığı ya da zamanın büküldüğü hissini yaratır.[55] Tam da bu nedenle Hitchcock efekti yalnızca teknik bir buluş değil, sinemada "baş dönmesi" ya da "gerçeklikten kopma" durumunu anlatan görsel bir mazmun olarak yorumlanabilir.

Şairin mazmunla yaptığı mecazı, sinemada yönetmen bu tür kamera hareketleriyle gerçekleştirir. Kamera, karakterin zihinsel ve duygusal çözülüşünü hissettiren bir araç olarak kullanılır; tıpkı klasik bir şiirde, bir âşığın derin ruh hâlinin mecazlarla, remizlerle yansıtılması gibi. Böylece, Vertigo efektinin sinemada kurduğu anlam katmanı, klasik şiirdeki mazmunun kullanımına tekabül eder denebilir.

Bu kamera hareketini sinema dünyasına Alfred Hitchcock armağan ettiği için bu kamera hareketi kendi adıyla anılır olmuştur. Hatta kuşlar filmindeki sahne sinemanın ikonik sahnelerinden biri haline gelmiştir.[56] Bu bağlamda "Hitchcock effect" olarak bilinen ve baş dönmesi, gerçeklikten kopma ya da zihinsel çözülme gibi kavramları görsel düzlemde temsil eden kamera tekniği de, mazmûn kavramıyla benzer bir işleve sahiptir.



Şekil 14. Alfred Hitchcock'un Kuşlar filmindeki Hitchcock effect sahnesi

[55]Vertigo effect örnekleri için bk. https://www.youtube.com/watch?v=sKJeTaIEldM (son erişim:11.07.2025)

[56] Bk. Şekil 18.

Vertigo efekt ile mazmun arasında kurduğumuz benzerliği Prof. Dr. Orhan Kemal Tavukçuoğlu'nun bir konferans[57] esnasında değindiği bir mazmûn şerhini buraya alarak açalım:

Leblerün tek lā'l ü lāfun tek dürr-i şehvār yoh
Lā'l ü gevher çoh lebün tek lā'l gevher-bār yoh

Fuzuliye ait bir gazelin matla beyti olan bu dizelerde, Kelime-i Tevhid'e dair herhangi bir söylem olmamasına rağmen "l" seslerinin tekrar etmesi ve yok-çok, tek-var ifadeleriyle bir Kelime-i Tevhid mazmunu sızar: Lâ ilâhe İllallah: Allahtan başka İlah yoktur. Vahdet-i Vücut anlayışına da denk düşecek şekilde: Tek Allah var; başka var yok.

Şiirin yalnızca anlam düzleminde değil, biçimsel kurgusunda da son derece incelikli bir yapıya sahip olduğunu aşikardır. Dikkatle bakıldığında, burada şiirin muhtevasının, yani özünde taşıdığı anlamın, doğrudan biçimsel yapıyı şekillendirdiği rahatlıkla söylenebilir. Şair adeta söylemeden söylemiştir söylemek istediğini. Benzer bir yapı sinema sanatında da gözlemlenebilir. Nasıl ki klasik şiirde mazmun, anlamı örten ama aynı zamanda ona işaret eden sembolik bir yapı kuruyorsa; sinemada da kamera hareketleri, kadraj tercihleri ve görsel kompozisyonlar yalnızca biçimsel tercihler olmaktan çıkar, anlatının ruhunu taşıyan mimari unsurlar hâline gelir. Bu bağlamda sinemanın görsel dili, muhtevayı hem saklayan hem de açığa çıkaran bir anlatı örgüsüne dönüşür. Kamera hareketleri ya da ışık kullanımı gibi biçimsel tercihler, tıpkı klasik şiirdeki söz sanatları gibi, anlatının derin yapısını inşa eder ve izleyiciyi eserin içsel anlam dokusuna doğru yönlendirir. Böylece sinema, biçim ile anlam arasında kurduğu bu dinamik ilişki aracılığıyla, çağdaş bir mazmun estetiği üretmiş olur.

Nasıl ki şiirde içerik ile biçim arasında ayrılmaz bir ilişki varsa, sinema sanatında da anlatılmak istenen düşüncenin ya da duygunun biçimsel yansıması, özellikle kamera kullanımındaki tercihlerle somutlaşır. Şair, anlam dünyasını vezin ve kafiye gibi biçimsel unsurlarla inşa ederken; yönetmen de benzer şekilde anlatısının ruhunu kamera açıları, plan-sekans yapıları, ışık kullanımı ve kurgu ritmi gibi teknik

[57] Bu beyit Prof. Dr. Orhan Kemal Tavukçuoğlu tarafından 22 Aralık 2022 tarihinde Berceste Kısa Film Festivali'nin açılış konuşmasında şerh edilmiştir. Videoya erişim linki: https://youtu.be/6BmdR30ZcVg?si=n6M7D5jqiEfAXQKE 6-8dk (Son erişim:08.07.2025).

araçlarla kurar. Dolayısıyla sinemada içerik kadar, o içeriğin nasıl bir görsel dil ve anlatım estetiğiyle sunulduğu da anlamın derinliği ve etkisi açısından belirleyicidir.

Dolayısıyla sinemada gerçekleştirilen her biçimsel tercih, filmin anlatmak istediği derin anlamla doğrudan ilişkilidir. Kamera açıları, ışık kullanımı, renk tercihleri ve çerçeveleme gibi görsel anlatı unsurları, yalnızca teknik seçimler değil; aynı zamanda anlatının özüne yapılan göndermelerdir. Örneğin, alt açıdan çekilen bir sahne karakterin yüceliğine, kudretine ya da heybetine vurgu yapar. Yani alt açı çekim, kameranın karaktere aşağıdan bakarak onu kadrajda olduğundan daha büyük, görkemli ve baskın göstermesidir. Bu teknik, karakterin kudretine, otoritesine, yüceliğine ya da tehdit edici gücüne vurgu yapar; seyircide hayranlık, saygı veya korku duyguları uyandırır.[58]



Şekil 15. Zincirsiz filminden alt açı örnekleri



Şekil 16. Zincirsiz filminden alt açı örnekleri

[58] Bk. Şekil 14-15.

Üst açıdan yapılan çekimler ise karakteri küçültmek, aciz göstermek ya da psikolojik olarak bastırılmışlığını ifade etmek amacı taşır. Yani Üst açı çekimleri kameranın karaktere yukarıdan bakarak onu kadrajda küçültmesidir. Böylece karakter, edilgen, çaresiz, bastırılmış veya güçsüz bir konumda sunulur. Bu açı, otoriteye boyun eğmişlik, psikolojik baskı altında olma veya toplumsal hiyerarşide düşük bir noktada bulunma hâlini görsel olarak ifade eder.[59]



Şekil 17. Zincirsiz filminden üst açı örnekleri



Şekil 18. Zincirsiz filminden üst açı örnekleri

Yönetmen alt ya da üst açı kullanırken kişiyi aşağılamak, küçük görmek diye özellikle belirtmek durumunda değildir. Kamera açısı ya da kamera hareketleri bu amaca âmâde kılınır. Bu tarz kullanımlar sinemadaki mazmun kullanımına örnek teşkil edebilir. Bu yönüyle kamera, sadece görsel bir araç değil; aynı zamanda anlamı şekillendiren ve yönlendiren bir anlatı nesnesi hâline gelir.[60] Tıpkı klasik şiirde

[59] Bk. Şekil 16-17.

[60] Sinema filmlerindeki açıların psikojik etkilerine dair bk. https://www.lumosajans.com/video-cekiminde-kamera-acilari/

mazmûnun şiirin estetik örgüsü içinde anlamı derinleştirmesi gibi, sinemada da biçimsel unsurlar özün inşasında kurucu bir rol üstlenir. Böylece sinema, yüzeyde görünenin ötesine geçerek izleyicisini metnin alt katmanlarında dolaşmaya davet eder. Hal böyleyken şairin kelime üzerindeki biçimsel tasarrufu yönetmenin kamerayı konumlandırışındaki tasarrufuna tekabül eder diyebiliriz. Dahası sinema dili konusunda yetkin olan izleyiciler, bu tekniği estetik ve anlatı bağlamında hızla teşhis edebilirler. Ne var ki teknik bilgiye sahip olmayan sıradan bir izleyici dahi, bir Hitchcock efekti sahnesinde bilinç düzeyinde olmasa da sezgisel olarak bir dengesizlik, bir kaygı veya baş dönmesi hissine kapılacaktır. Bu yönüyle söz konusu teknik, klasik şiirdeki mazmûnların işlevine benzer bir şekilde izleyicinin anlam ve iç dünyasına nüfuz eder; görünenin ötesinde derin bir hissî katman oluşturur.

1.4.2. Reklam Filmleri ve Renkler

Son yıllarda reklamcılık anlayışında köklü bir dönüşüm yaşandığı dikkat çekmektedir. Geleneksel reklamlarda ürün veya markanın doğrudan tanıtılması ve övülmesi ön plandayken, günümüzde bu doğrudanlık yerini dolaylı anlatım tekniklerine bırakmıştır. Modern reklamcılık stratejileri, tüketiciyle duygusal ve simgesel düzlemde bir bağ kurmayı hedefleyen anlatı kurgularına yönelmiştir. Bu dönüşüm, anlatı biçimleri açısından klasik edebiyattaki *mazmûn* anlayışıyla karşılaştırılabilecek bir yapı arz etmektedir. Bu bağlamda, çağdaş reklam filmlerinde de benzer bir estetik strateji uygulanmaktadır: Marka ya da ürün açıkça zikredilmemekte, ancak onunla özdeşleşmiş olan renk, imge, ses ya da bağlamsal unsurlar aracılığıyla çağrışım yolu tercih edilmektedir.

Örneğin Bonus markasına ait bir reklam filminde, markanın adı veya logosu reklamın sonuna kadar hiçbir biçimde görünmemektedir.[61] Ancak reklam boyunca markaya özgü yeşil renk, görsel anlatımın merkezine yerleştirilmiştir. Renk, burada yalnızca estetik bir tercih olmaktan çıkıp bir kimlik göstergesi, bir çağrışım aracına dönüşmektedir. Böylece marka, alımlayıcıya doğrudan sunulmadan, zihinsel bir arka planın parçası hâlinde imâ yoluyla iletilir.[62]

---

[61] Bonus Reklam Filminin linki:https://www.youtube.com/watch?v=wkEvHopUsQU&t=4s (Erişim:18.07.2025).

[62] Bk. Şekil 19-20-21-22.



Şekil 15. Bonus reklam filminden görsel



Şekil 16. Bonus reklam filminden görsel



Şekil 17. Bonus reklam filminden görsel



Şekil 18. Bonus reklam filminden görsel

Sosyal medya ve gündelik hayat üzerinden aşinalık kazanılan marka kimliği, burada yalnızca bir renk üzerinden yeniden etkinleştirilir. Reklamın bu yeni anlatım biçimi, tüketicinin markayla olan önceki deneyimlerine ve belleksel çağrışımlarına güvenmektedir. Dolayısıyla bu teknik, klasik şiirdeki mazmûn gibi, gösterilmeden gösterme, söylenmeden söyleme sanatıdır. Her iki durumda da anlam, ima ile inşa edilmekte; bu ise sanatın ve estetik iletimin derinliğini göstermektedir.

Renklerin birer çağrışım unsuru olarak kullanılmasının, modern görsel anlatılarda anlam inşasına hizmet eden temel stratejilerden biri olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, renklerin -tıpkı klasik edebiyattaki *mazmûn*lar gibi- doğrudan bir anlam taşımasalar da asıl manaya ulaşmada aracı birer unsur olarak işlev gördükleri aşikardır. Özellikle reklam filmlerinde markanın adı, logosu veya ürünü gösterilmeden, yalnızca markaya özgü renk paleti kullanılarak oluşturulan bu anlatı stratejisi, tüketici belleğinde önceden yer ettiği kabul edilen bilgi ve izlenimlerle birleşerek markanın çağrışımını mümkün kılar. Bu durum, anlamın yalnızca gösterilen unsurlar üzerinden değil, aynı zamanda ima edilen bağlamlar aracılığıyla da kurulabileceğini göstermektedir. Rengin anlam taşıyıcı bir araca dönüşmesi, tıpkı klasik şiirdeki mazmûn gibi, alımlayıcının kültürel birikimiyle birleşerek çok katmanlı bir anlam üretimine zemin hazırlar. Böylelikle reklam filmlerindeki renk kullanımı, yalnızca görsel bir tercih değil, aynı zamanda kültürel ve anlamsal bir strateji olarak da okunabilir.

Benzer şekilde Teknosa'ya[63] ait bir reklam filmi incelendiğinde, klasik şiirdeki mazmûn anlayışını andıran bir estetik stratejinin sinematografik biçimde uygulandığı açıkça fark edilmektedir. Söz konusu reklamda, yalnızca bir sahnede ve oldukça kısa bir süreyle -birkaç saniyeliğine- üzerinde "Teknosa" yazan bir kutu belirir. Bunun dışında film süresince marka adı doğrudan telaffuz edilmez, ürün tanıtımı yapılmaz, hatta slogan bile kullanılmaz. Ancak buna rağmen filmin bütün anlatı evreni, Teknosa'nın kurumsal kimliğini oluşturan turuncu ve lacivert renklerin baskınlığıyla örülmüştür.[64] Her karede bu iki rengin farklı nesnelerde,

[63]Teknosa'nın Anneler Günü reklam filmi erişim linki: https://www.youtube.com/watch?v=0g3Bhce3zdc

[64] Bk. Şekil 23-24.

kıyafetlerde, hatta ışık kullanımında bile süreklilik arz etmesi, izleyici zihninde markaya dair çağrışımların aktif kalmasını sağlar.



Şekil 19. Teknosa reklam filminden görsel



Şekil 20. Teknosa reklam filminden görsel

Bu durum, markayı doğrudan sunmak yerine, onu ima eden, çağrıştıran ve zihinsel belleği harekete geçiren bir anlatım biçiminin tercih edildiğini göstermektedir. Başka bir deyişle, marka burada yalnızca bir nesne olarak değil; estetik bir atmosfer, hissedilen ama söylenmeyen bir değer olarak yapılandırılmıştır. Renklerin bu denli belirleyici biçimde kullanılması, klasik edebiyatta mazmûnun şiirin satır aralarına sinmiş manası gibi, burada da markanın kimliğinin görsel örüntüye nüfuz etmesini sağlamaktadır. Böylece reklam filmi, izleyicinin aşinalığına güvenerek, markayı

adıyla değil, duygusuyla ve çağrışımıyla hatırlatmayı hedeflemektedir.[65] Bu anlamda söz konusu reklam anlamın eserin içine gizlenmesi ve ima yoluyla iletilmesi bakımından, sanatın temel ilkeleriyle örtüşen bir anlatı modeli olarak değerlendirilebilir.



Şekil 21. Teknosa'nın turuncu-lacivert logosu

Gerek sinemada gerek reklam dünyasında bu ve benzeri estetik stratejilerin sayısını artırmak mümkündür. Nitekim renk kullanımının anlam taşıyıcı bir unsura dönüşmesi, çağdaş görsel anlatım pratiklerinde giderek daha yaygın bir yöntem hâline gelmiştir. Bir reklam filminde kullanılan baskın renk tonları, yalnızca görsel zenginlik yaratmakla kalmaz; aynı zamanda markaya özgü bir mazmûn işlevi görerek, izleyicinin bilinçaltında markayla özdeşleşmiş çağrışımları harekete geçirir. Bu bağlamda turuncu ve lacivert renklerin hâkim olduğu bir reklam evreninde Teknosa'yı; yeşil tonlarının yoğunlukla yer aldığı bir başka örnekte ise Garanti Bankası'nı ima eden bir mazmûn yapılanmasından söz edilebilir. Bu renkler, artık yalnızca görsel bir tercih değil, marka kimliğini temsil eden semboller hâline gelmiştir.

Sonuç olarak, klasik şiir geleneğinde mazmûnların kelime ve sembollerle örülmüş anlam yoğunlukları olması gibi, modern reklamcılıkta da renk, ses, nesne ya da mekân gibi görsel ve işitsel unsurlar birer görsel mazmûn olarak işlev görmektedir. Böylece çağdaş reklamcılığın anlam üretme süreci, gösterilenin kendisinden çok ima edilenin izleyici tarafından keşfedilmesine dayanır. Bu da modern mazmûn estetiğinin reklam gibi ticari alanlarda dahi ne denli etkili bir araç hâline geldiğini ortaya koyar.

[65] Bk. Şekil 25.

1.4.3. Sinemada Metinlerarasılık: Colera Kısa Filmi ve İncil

Aritz Moreno'nun 2013 yapımı İspanyol kısa filmi *Colera*[66] yaklaşık altı dakika süresine rağmen, yoğun semboller ve katmanlı anlatımıyla dikkat çeken dramatik bir kısa filmdir. Bu kısa film, kesintisiz bir tek plan (one-shot) tekniğiyle çekilmiş olup, seyirciyi yalnızca anlatının görsel akışına değil, aynı zamanda etik ve metafizik kimi göndermeler de içerir.

Film, köyün dışında olduğu izlenimi veren açık bir alanda toplanmış silahlı bir grup insanın öfkeli adımlarla ilerleyişlerini göstererek başlar. Elinde taş, sopa ve silahlar bulunan bu grup, toplumdan tecrit edilmiş, hastalıklı olduğu düşünülen yaşlı bir adamı linç etmek üzere ilerlemektedir. Kamera grupla birlikte ilerler, bu da izleyicide çatışmaya ortak olma hissi uyandırır.

Kalabalığın bu öfkeli yürüyüşü esnasında ön saflarda bir kız çocuğu belirir. Beyaz elbiseli bu kız çocuğu yerden bir taş alır ve kalabalığın arasındaki yerine tekrar karışır. Öfkeli kalabalık cüzzamlı olduğu anlaşılan yaşlı adamın kulübesine varır. Bu öfkeli kalabalık yaşlı adama çok da yaklaşmamaya özen göstererek onu kulübesinden çıkmaya zorlar. Adam kulübesinden çıkar ve biraz önce yerden taş alan kız çocuğu yaşlı adamın kafasına ilk taşı fırlatır. Bu beyaz kıyafetli küçük kız çocuğunun ilk taşı atması, filmin alegorik boyutunun ilk katmanını oluşturur.[67]



Şekil 22. Colera isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel

[66] Colera isimli kısa filme erişim linki: https://www.youtube.com/watch?v=uE2DAL16FiA (Son erişim:13.07.2025)

[67] Bk. Şekil 26-27-28.



Şekil 23. Colera isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel



Şekil 24. Colera isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel

Kız çocuğunun bu hareketinin ardından grubun geri kalanı hızla adama saldırmaya başlar; cüzzamlı adam kaçmaya çalışsa da engellenir. Bir silah ateşlenir ve cüzzamlı adam öldürülür. Öfkeli kalabalık amaçlarını gerçekleştirmiş ve bu hastalıklı adamdan kurtulmuş olmanın sevinciyle büyük bir katarsis yaşar. Köylüler bu hasta ve uğursuz adamı öldürdükleri ve köylerini temizledikleri için sevinirler ancak bu sevinçlerinin bir süre sonra kursaklarında kalacaklarından henüz haberdar değildirler. Zira bu noktadan itibaren kamera tepe açıya geçer ve geri geri açıldığında gerçek gün yüzüne çıkar: Adamın cesedi köyün içme suyu kaynağına düşmüştür. Yani köylülerin kurtuldukları ve yok ettiklerini düşündükleri şey asılında daha yeni başlıyordur ve bu cüzzamlı adamın cesedi temiz içmeye suyuna düşmüştür. Dolayısıyla adamdaki hastalığın temiz içme suyuna karışmasıyla su kirlenecek kolera meydana gelecek ve

hastalık tüm köye ve belki de çevre beldelere yayılacaktır. Bu da filmin alegorik boyutunun ikinci katmanını oluşturur.[68]



Şekil 25. Colera isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel



Şekil 26. Colera isimli kısa filmin ilgili sahnesinden görsel

Bu kısım kısa filmin ilk bakışta anlaşılan yüzeysel hikayesidir. Ancak filmin anlam katmanları derinleştikçe ortaya bambaşka bir resim çıkmaktadır. Öyle ki filmin en çarpıcı sahnelerinden biri, köylülerin arasından beyazlar giymiş küçük bir kız çocuğunun çıkarak "ilk taşı atmasıdır." Zira ilk taşı köylülerin kirli ve pasaklı kıyafetlerine mukabil beyaz elbiseli bir kız çocuğunun atmış olması bir tesadüf olmasa gerek. Dolayısıyla bu sahnenin, İncil'de geçen "İçinizde kim günahsızsa, ilk taşı o atsın" ifadesine doğrudan bir gönderme olarak yorumlanabilir. İlgili metin, zina yaparken yakalanan bir kadının taşlanmak istenmesi üzerine Hz. İsa'nın halkı vicdani sorgulamaya davet ettiği anlatıdır. Bu olayda Hz. İsa şöyle der: "İçinizde kim günahsızsa, ilk taşı o atsın."[69] Bu durum filmdeki Hz. İsa'ya yapılan ilk gönderme olarak kabul edilebilir.

[68] Bk. Şekil 29-30.
[69] *İncil, Yuhanna 8:7, Kitab-ı Mukaddes.*

Filmdeki diğer bir Hz. İsa göndermesi ise yaşlı adamın cüzzamlı olarak görülmesi ve toplumdan tecrit edilmedir. İncil'de Hz. İsa'nın cüzzamlı hastalara temas ettiği ve onları iyileştirdiği anlatılır.[70] Dahası öfkeli kalabalık tarafından yok edildiğine ve ortadan kaldırıldığına inanılan adam köyün içme suyu kaynağına düşmüştür. Tıpkı çarmıha gerildiğinde Hz. İsa'nın öğretisinin bastırılmak ve yok edilmek istenmesi gibi. Nasıl ki Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi ile Hz. İsa'nın öğretileri yok olmamıştır bu adamın *yok edilmesi de* bir tehlikeyi bertaraf etme arzusunu temsil eder. Ancak bu "tehlike", tıpkı İsa'nın öğretilerinin daha sonra tüm dünyaya yayılması gibi, sembolik düzlemde yok edilemeyecek, tersine toplumun en kılcal damarlarına dek yayılacaktır. Çünkü virüs en olmayacak yerle, su kaynağıyla temas etmiştir. Benzer şekilde Hz: İsa'nın düşmanlarının onu öldürme çabası, mesajının kitleselleşmesini engelleyemedi; bilakis hızlandırdı. Öyle ki çarmıha gerilerek yok edildiği düşünülen Hz. İsa'nın hayatı ve öğretileri ile şekillenen Hristiyanlık[71] bugün yaklaşık 2.5 milyar takipçisiyle dünyanın en çok nüfusa sahip dini hâline gelmiştir.

Bu çerçevede film, *Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi* ve ardından gelen kurtuluş öğretisiyle dolaylı bir paralellik kurar. Tarihsel bağlamda Hz. İsa, kendi toplumunun dışladığı, çarmıha gererek ortadan kaldırmak istediği bir figürdür. Ancak onu yok ettiklerini düşünenler, öğretilerinin evrenselleşmesini engelleyememiştir. *Colera* da benzer biçimde, toplumun dışladığı bir figürü öldürerek arındığını sanan, ancak yaptığı davranışla felaketi davet eden bir kolektif psikolojiyi gözler önüne serer. Hz. İsa'yı öldürdüklerini düşünen Yahudiler de benzer bir şeyi düşündüler: Bir pisliği temizledik.

Diğer yandan İslam inancında -Yahudilik ve Hristiyanlık gibi diğer inançların aksine- Hz. İsa'nın ölmediğini meleklerin onu dördüncü kat göğe çıkardıklarına inanılır.[72] Hz. İsa'nın öldürülmemiş olduğu Kur'an-ı Kerim'de ısrarla vurgulanır: "Allah elçisi Meryem oğlu Îsâ Mesîh'i öldürdük" demeleri yüzünden... Hâlbuki onu ne öldürdüler ne de çarmıha gerdiler; (başkası ona benzer kılındığı için) şüphe içine düşürüldüler. Onun hakkında ihtilâfa düşenler bu konuda tam bir kararsızlık içindedirler. Bu hususta zanna uyma dışında hiçbir bilgileri yoktur ve kesin olarak onu

[70] Bk. Matta 8:1-4; Luka 17:11-19.
[71] Sağlam, Sinemada Peygamber Tasavvuru ve Temsili, 44-45.
[72] İskender Pala, *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2021), 235.

öldürmemişlerdir. Bilâkis Allah onu kendine kaldırmıştır. Allah izzet ve hikmet sahibidir.[73]

Hz. İsa'nın hayatından kesitlerin direkt olarak anlatıldığı film sayısı yaklaşık olarak iki yüz ellidir.[74] Nitekim Hz. İsa anlatısı denildiğinde genellikle akla gelen ilk şey bir dönem filmi, antik çağ atmosferi ya da tarihî bir yeniden canlandırma olabilir. Oysa *Colera* gibi filmler, bu anlatıyı doğrudan değil, çağrışımsal ve simgesel düzlemde işleyerek, onu günümüzün anlatım olanaklarıyla yeniden üretir. Filmin içerisindeki küçük ama anlam yüklü dokunuşlar sayesinde, hikâye yalnızca bir İspanyol köyündeki linç ve tecrit vakası olmaktan çıkar; etik, inanç ve insanlık durumlarına dair evrensel bir meseleye dönüşür. Böylece sanat, geçmişin kutsal anlatılarını bugünün görsel diliyle yeniden kurar ve onları çağdaş izleyiciye güçlü biçimde aktarır.

Sonuç olarak bu örtülü göndermeler ve özünde barındırdığı Hz. İsa mazmunu ile Colera isimli kısa film bir anda ispanyanın köyünde geçen bir tecrit hikayesi olmaktan çıkarak evrensel bir anlatıya dönüşür.

Son olarak belirtmek isteriz ki çalışmamızın bu bölümünü,

Esrarımı Mesnevî'den aldım
Çaldım velî mirî malı çaldım

diyerek *Hüsn ü Aşk*'ı, başında bir iftihar vesilesi olarak gördüğü Mevlana'nın Mesnevi'sinden ilhamla yazdığını hiç çekinmeden -hatta büyük bir gurur vesilesi olarak- belirten Şeyh Galip'in izinden giderek vücuda getirmeye gayret ettik. Hasılı çaldık evet ama mirî malı çaldık. Nitekim çalışmamızın bu bölümünü tez danışman hocamız Prof. Dr. Orhan Kemal Tavukçuoğlu'nun kıymetli tespitlerine borçluyuz

[73] Nisa 4/157-158.
[74] Sağlam, *Sinemada Peygamber Tasavvuru ve Temsili*, 4.

2. SİNEMATOGRAFİK AÇIDAN MANTIKU'T- TAYR

2.1. Mantıku't-Tayr'ın Tasavvufi Bağlamı ve Özeti

Vahdet-i Vücut düşüncesini kendine has alegorik bir üslupla ele alan ve Makâlât-ı Tuyûr, Makâmât-ı Tuyûr, Tuyûrnâme gibi isimlerle de anılan Mantıku't-Tayr, yaklaşık 5000 beyitten müteşekkil bir mesnevidir.[75]

Mantıku't-Tayr, tasavvufun belkemiği mesabesinde olan vahdet-i vücûd inancını temsilî şekilde anlatan bir mesnevidir.[76] İranlı şair Ferîdüddîn Attar'ın 1187'de kaleme aldığı bu eserine isim olarak seçtiği *Mantıku't-Tayr ifadesi ise İslam'ın kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'de direkt olarak geçen bir terkiptir.[77] Bununla birlikte* Attâr, kuş dili, kuşların sohbeti gibi manaları ihtiva eden mantıkut'tayr ifadesini Kur'an'dan iktibas etmekle kifayet etmez; mesnevisindeki hikâyenin ana taşıyıcılarından olan ve diğer kuşlara rehberlik eden kuşun ismi olan Hüdhüd'ü de direkt olarak Kur'an'dan alır. [78]

Hal böyleyken Mantıku't-Tayr için özünü ve sözünü direkt olarak Kur'an'dan alan bir eserdir diyebiliriz. Yani *Ferîdüddîn Attar* sırtını ilahi bir kaynağa dayamış ve eserini bu dikkat ve rikkatle vücuda getirmiştir denebilir.

Vahdet-i vücûd kelimesi "varlığın birliği veya varlığın tekliği" anlamına gelir. Bu anlayışı savunan mutasavvıfların temel dayanakları "Var olan tek Var, Allah'tır." düşüncesidir.[79] Tasavvuf düşüncesinde bu durum varlık ve eşyanın yalnızca bir ayna olduğu düşüncesini doğurmuştur. Zira tasavvuf düşüncesine göre tüm varlıklar Allah'ın isimlerinin tecelli ettiği bir ayna hükmündedir.[80]

Ferîdüddîn Attâr da *Mantıku't-Tayr* isimli ölümsüz eserinde baştan sona vahdet-i vücûd inancını anlatır. Buna göre var olan sadece vücûd-ı mutlaktır. Bütün kudret O'nda ve O'ndandır. İnsanın kâinatta varlık halinde gördükleri, vücûd-ı mutlakın bir ayna hükmünde olan âdem-i mutlakla karşılaşmasından doğan çeşitli

---

[75] H. Ahmet Sevgi, "Mantıku't-Tayr", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (Ankara: TDV Yayınları, 2003) c.29, 29-30.

[76] Necati Sümer, "Kahramanın Yolculuğu Miti Çerçevesinde *Mantıku't-Tayr* Adlı Eserde Hakikat Arayışı," *Journal of Analytic Divinity* 5/2 (Haziran 2021), 37.

[77] Neml 27/16.

[78] Neml 27/10.

[79] Necdet Tosun. "İmâm-ı Rabbânî'ye Göre Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şuhûd", İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2), (23), 181-192.

[80] Ekrem Demirli, "Vahdet-i Vücûd", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 42/432.

görünüşlerden ibarettir. Allah çeşitli şekillerde tecelli ettiğinden bütün eşya ve yaratıklar bir varlığa sahip gibi görünür. Aslında bu görünen şeylerin gerçek varlığı yoktur. Attâr eserinde bu inancı kuşların dilinden temsilî bir tarzda hikâye etmiş, Hüdhüd ile çeşitli kuşlar arasında geçen konuşmalar aracılığı ile tasavvufî düşüncelerini açıklamıştır.[81]

Tasavvuf yolunu tutan mutasavvıflar bireysel ihtiraslarını değil Allah'ı merkeze alan ve yalnızca O'nu anlatan şiirler söylemişlerdir.[82] Vahdet-i vücut anlayışını kuşanan ve Allah kelamını (mantıku't-tayr) eserine katık eyleyen Attâr da bir mutasavvıfa yakışacak şekilde bütün eseri boyunca Allah'ı anlatmıştır. Eserde Attâr, Allah'a kavuşmanın yegâne yolunu insanın bizatihi kendi canından vazgeçmeyi göze alabilmesi olarak görür. İnsanın ancak benliğini feda edebilmesi durumunda kâinatın tek Var'ı ile var olabileceğini dillendirir. Öyle ki eserinde bunu üst perdeden haykırır:

> "Sana gelince, yok et kendini. Budur işte kemal, olgunlaşma. Kaldır ortadan kendini. Budur onunla vuslat, buluşma. Kaybet kendini, fâni ol. Sen onda, canlar canının sırrına ermek budur. Bunun dışındakilerin hepsi de boş iddiadır. Birliğin, tevhidin içinde yürü, ikilikten uzak dur. Sadece bir tek gönlün, bir tek kıblen, bir tek yüzün olsun!"[83]

Tasavvufi şiirler, Allah'ı önceleyen ve insanı kalbinden yakalayarak yüce bir yaşayışa sevk etmeyi gaye edinen verimler olarak yorumlanabilir. Fetih suresinden ilhamla tasavvufi şiirlere Allah'ın eli değmiş[84] gibidir desek haddi aşmış olmayacağımızı ümit ediyoruz. Allah'ın yardımı ve koruması ile eser veren ve varlığın gerçek künhüne eren sûfinin dizeleri de kuşkusuz O tek Varlığın varlığını haykıracaktır.

Bu girizgahın ardından Mantıku't-Tayr'ı özetlemek gerekirse: Hüdhüd'ün tavsifi ve taltif edilmesiyle başlayan eserde85 bilinen ve bilinmeyenleri de dahil olmak üzere[86] dünyadaki bütün kuşlar bir araya gelerek hiçbir memleketin hükümdarsız olamayacağını ve hükümdarı olmayan bir diyarda düzen ile istikrarın sağlanamayacağını dillendirirler. Oysa kendi ülkelerinin lideri hükmünde bir kuş yoktur. Bu durumdan bizar olan kuşlar kendilerinin bir sultana ihtiyaçları olduğuna

---

[81] H. Ahmet Sevgi, "Mantıku't-Tayr", TDV İslam Ansiklopedisi (Ankara: TDV Yayınları, 2003) c. 29 s. 29-30.

[82] Ali Tenik, "Tasavvufî Şiir Poetikası," *İlahiyat Tetkikleri Dergisi* 48 (Aralık 2017), 144.

[83] Ferîdüddîn Attâr, *Mantıku't-Tayr*, çev. Cemal Aydın (İstanbul: Sufi Kitap, 2023), 29.

[84] Fetih 48/10.

[85] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 69.

[86] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 74.

hükmederler. Bu konuşma esnasında orada hazır bulunan ve mürşidi temsil eden, Hz. Süleyman'ın mahrem sırdaşı ve haberci kuşu olarak tanınan Hüdhüd87 aradıkları padişahı bulma yolculuğunda onlara rehberlik edebileceğini bildirir. Hüdhüd'ün bu önerisi, bir hükümdara kavuşmayı arzulayan kuşlar tarafından büyük bir memnuniyetle karşılanır.[88]

Ne var ki, yolun son derece uzun ve zahmetli olacağını fark eden bazı kuşlar, bu yolculuğa hiç çıkmamak için çeşitli mazeretler öne sürer. Bülbül, papağan, tavus kuşu, kaz, keklik, hüma, doğan, balıkçıl, baykuş ve saka kuşu başta olmak üzere diğer pek çok kuş türü[89] türlü bahaneler sıralayarak sefere katılma noktasında özür beyan ederler. Hüdhüd ise öne sürülen her mazereti tek tek değerlendirir ve mazeret olarak sunulan gerekçeleri hükümsüz bırakacak yanıtlar verir. Nihayetinde bütün kuşları ikna etmeyi başarır ve tüm kuşalar Hüdhüd'ün rehberliğinde yolculuğa çıkmaya razı olur.

Kafile nihayet yola çıkar. Yolculuğun ilerleyen safhalarında, sayısız kuş yorulup bitkin düşer ve Hüdhüd'den içlerini kemiren bu kuşkuları gidermesini talep ederler. Hüdhüd de bunun üzerine önlerinde "Talep, Aşk, Mârifet, İstiğna, Tevhîd, Hayret, Fakr u Fenâ" adlarıyla bilinen yedi vadi bulunduğunu ve bu vadileri aşmayı başarabilirlerse padişahları Sîmurg'a kavuşabileceklerini açıklar. Kuşlar yeniden yola koyulur. Ne var ki, bu zorlu yolculuğun sonunda yalnızca otuz kuş -üstelik onların hepsi de hasta ve bitkin durumdadır- söz konusu yedi vadiyi aşıp yüce bir dergâhın eşiğine ulaşmayı başarır.[90]

O yüce makamın eşiğinde ansızın o makamın baş görevlisi görünür; kuşların Sîmurg'u aradıklarını anlayan bu görevli,[91] her birinin önüne birer kâğıt parçası bırakıp kağıtta yazılı olanları okumalarını talep eder. Kuşlar, kendilerine verilen bu kâğıtları okuduklarında, yolculuk boyunca gerçekleştirdikleri bütün eylemlerin orada yazılı olduğunu büyük bir hayretle okurlar. Tam o esnada Sîmurg belirir; ne var ki, karşılarında gördükleri Sîmurg aslında kendilerinden başka bir varlık değildir. Kuşlar, Sîmurg'un suretinde kendilerini, kendi benliklerinde ise Sîmurg'u görür ve bu manzara karşısında hayretler içinde kalırlar. O sırada gaipten bir ses işitilir: "Siz

---

[87] Neml 27/20-30.

[88] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 79-80.

[89] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 110.

[90] H. Ahmet Sevgi, "Mantıku't-Tayr", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2003, 29-30.

[91] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 348.

buraya otuz kuş olarak geldiniz ve otuz kuş olarak göründünüz; sayınız daha fazla ya da daha az olsaydı yine aynı sayıda görünecektiniz. Burası bir aynadır." Nihayetinde otuz kuşun hepsi Sîmurg'un varlığında fâni olup, bir gölgenin güneşte yok olması misali ortadan kaybolur; artık ortada ne yol kalır ne yolcu ne de kılavuz. Böylece, hedefledikleri menzile ulaşan bu otuz kuş, aradıkları Sîmurg'un aslında bizzat kendileri olduğunu idrak ederler. Ben'lik sen'lik bahsi aradan kalkar ve eser başta zikrettiği vahdet-i vücut anlayışına bağlanarak nihayete erer.[92]

2.2. Mantıku't-Tayr ve Lucy Filmi

Bir film kuşkusuz pek çok farklı perspektiften ele alınabilir. Zira bir filme dair sosyal, siyasal, ekonomik, psikolojik, teknik okumalar yapmak pekâla mümkündür. Diğer yandan zengin alegorik yapısı, derin mesajları ve kuşların evrensel imajıyla özgün ve etkileyici bir senaryo potansiyeline sahip olan Mantıku't-Tayr mesnevisi ile dünya sinemasından pek çok film disiplinlerarası okuma yöntemine oldukça müsaittir.

Feridüddîn-i Attâr'ın *Mantıku't-Tayr isimli mesnevisi* ile sinema anlatıları arasında kurulabilecek bağlantılar, özellikle tematik düzlemde oldukça dikkat çekicidir. Feridüddîn-i Attâr'ın bu eserde tercih ettiği alegorik anlatımı, kolektif yolculuk fikri ve kahramanın dönüşüm süreçleri modern sinemanın birçok anlatısal yapısıyla örtüşmektedir. Nitekim bu benzerlikler klasik edebiyat sahasında araştırmalar yürüten uzmanların gözünden kaçmamış ve *Mantıku't-Tayr* ile sinema anlatılarının benzeşen yanları kimi araştırmacılarca masaya yatırılmıştır.

Örneğin Mantıku't-Tayr ile Joseph Campbell'ın, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (The Hero With A Thousand Faces) adlı eserinde formüle ettiği kahramanlık mitinin yapısal kurgusu büyük oranda benzerlik arz etmektedir ve bu mesele konuyla ilgili inceleme yapan araştırmacılar tarafından daha önce pek çok kez dile getirilmiştir.[93] Tekrara düşmemek adına bu kısma girmiyoruz.

Diğer yandan *Mantıku't-Tayr*, Neo'nun gerçekliği sorgulayıp "seçilmiş kişi"ye dönüşmesi, ana kahramanların hakikate ulaşmak için kendi benliklerinden vazgeçmek zorunda oluşları, manevi rehberlik noktasında Morpheus ve Hüdhüd'ün benzerlikleri

---

[92] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 348-355.

[93] Mantıku't Tayr'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu isimli eser özelinde değerlendirildiği çalışmalardan biri olarak şu çalışma örnek gösterilebilir: Sümer, Necati. "Kahramanın Yolculuğu Miti Çerçevesinde Mantıku't -Tayr Adlı Eserde Hakikat Arayışı". Journal of Analytic Divinity 5/2 (Haziran 2021), 31-48.

gibi açılardan Matrix[94] ile; beş mevsimlik döngü üzerinden bireyin nefsini terbiye ederek tekâmülünü tamamlaması ve hakikate ulaşma çabasıyla Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring[95] filmi ile; yolculuk, arayış, benlikle yüzleşme, dönüşüm ve hakikate ulaşma gibi evrensel temaları çok güçlü işlemesi yönleriyle Into The Wild[96] filmi ile; "Bölge"ye yapılan yolculuk ile zahiren fiziksel bir geçiş gibi görünse de aslında bireyin içsel hakikate ulaşma yönündeki metafizik arayışını temsil etmesi yönleriyle Stalker[97] filmiyle ortak okumalar yapmaya oldukça müsaittir.

Mantıku't-Tayr mezkûr filmler başta olmak üzere daha pek çok film ile disiplinlerarası okumaya müsait olsa da biz, Luc Besson'un 2014 yapımı Fransız bilimkurgu filmi Lucy filmi arasında tematik ve yapısal bir karşılaştırma yapmayı daha uygun bulduk. İki eser arasında vahdet-kesret vurgusu, varlığın birliği meselesine yaptıkları göndermeler, bireyin potansiyelini keşfetme, kendi sınırlarını aşma ve mutlak hakikate ulaşma yolculuğunu konu edinmeleri konuları başta olmak üzere pek çok ortak tavır tespit ettik.

Fransız yönetmen Luc Besson'ın 2014 yılında yazıp yönettiği Lucy filmi ile İranlı şair Ferîdüddin Attâr'ın 12. yüzyılda kaleme aldığı *Mantıku't-Tayr* mesnevisi arasında disiplinlerarası bir okuma yapacağımız bu bölümde başka çağlar, başka sanat alanları, başka inançlar ve daha nice başkalıklar olsalar da eserler, ortak bir insanlık tecrübesinin yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Lucy[98] filmini genel olarak özetleyerek başlamak gerekirse;

Bir bilim kurgu aksiyon filmi olan Lucy, insan beyninin %10'luk kullanım kapasitesinin artması durumunda neler olabileceğini konu alır. Filmin başrol oyuncusu, Tayvan'da yaşayan ve okuyan genç bir kadın olan Lucy Miller (Scarlett Johansson)'dır. Erkek arkadaşı Richard, onu Koreli acımasız uyuşturucu baronu Bay Jang için bir kurye işine bulaştırır. Lucy, içeriğini bilmediği bu çantayı Bay Jang'a teslim etmek üzereyken bir tuzağın ortasında kalır ve esir alınır.

Bay Jang, Lucy'nin vücuduna, yeni ve oldukça tehlikeli bir sentetik uyuşturucu olan CPH4 içeren bir paketi ameliyatla yerleştirir. Bu uyuşturucuyu uluslararası

---

[94] *Matrix:* Yönetmenliğini 1999 yılında Wachowski Kardeşler'in yaptığı bilimkurgu aksiyon filmi.

[95] *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring:* Yönetmenliğini 2003 yılında Kim Ki-duk'un yaptığı Güney Kore filmi.

[96] *Into the Wild:* Yönetmenliğini 2007 yılında Sean Penn'in yaptığı ABD filmi.

[97] *Stalker:* Yönetmenliğini Andei Tarkovsky'nin yaptığı Rus filmi.

[98] *Lucy*, yönetmen Luc Besson (Fransa: 2014), https://www.fullhdfilmizlesene.so/film/lucy-fh1/ (erişim 13.07.2025).

piyasaya dağıtmak için Lucy ve diğer kuryeler kullanılır. Ancak Lucy'ye uygulanan şiddet sonrası, vücuduna yerleştirilen torba patlar ve madde kana karışır. Bu kimyasal maddenin etkisiyle Lucy'nin beyni alışılmışın çok ötesinde işlemeye başlar. İlk olarak %20, sonra %40, %60, %80 seviyelerine ulaşır. Her artışla birlikte Lucy'nin zaman, mekân, duyular ve bedeni üzerindeki kontrolü de artar. Kademe kademe artan beyin kapasitesiyle Lucy, karşıdaki insanların zihinleri okuyabilme, nesneleri zihniyle hareket ettirebilme, fiziksel acıyı hissetmeme, kitapları saniyeler içinde okuyup anlayabilme gibi daha pek çok insanüstü yeteneğe erişir. Bu yeni yetenekleriyle Lucy, kendisine bu kötülüğü yapanlardan intikam almaya karar verir. Bay Jang'ın adamlarını teker teker etkisiz hale getirir. Aynı zamanda, beyin kapasitesinin artışının etkilerini anlamak için dünyaca ünlü nöroloji profesörü Samuel Norman (Morgan Freeman) ile iletişime geçer. Profesör Norman, insan beyninin potansiyeli üzerine araştırmalar yapan bir uzmandır ve Lucy'nin durumu onun teorilerini doğrular.

Bay Jang ve adamları Lucy'nin peşini bırakmaz. Paris'te Lucy ve Profesör Norman bir araya gelirken, Bay Jang'ın çetesi de onları takip eder. Büyük bir çatışma yaşanır. Lucy, beyninin %99'una ulaştığında hem fiziksel hem de metafiziksel anlamda üstün bir varlığa dönüşür. Maddesel dünyayı kendi isteğiyle değiştirebilir, insanüstü hız ve güçle hareket edebilir. Lucy'nin beyin kapasitesi durmaksızın artmaya devam eden bu süreçte Lucy, insanlığın evrimsel geçmişini, yaşamın anlamını ve evrenin sırlarını kavramaya başlar. Fiziksel bedeni, beynindeki bu muazzam değişime ayak uydurmakta zorlanan Lucy beyninin %100'ünü kullanma noktasına ulaşır. Bu noktada, fiziksel bedenini geride bırakarak evrenin bir parçası haline gelir. İnsanlık tarihini ve evrenin oluşumunu izler. Sonunda tüm maddeden bağımsız, evrensel bir varlığa dönüşür. Profesör Norman'a tüm insanlık için çok değerli bir hediye bırakır: tüm bilgiyi içeren bir flash bellek. Lucy, "Ben her yerdeyim" mesajını bırakarak, bilincin sadece bedensel bir varlıkla sınırlı olmadığını, bilginin ve varoluşun çok daha geniş bir boyutu olduğunu vurgular ve film nihayete erer. Lucy artık zaman, mekân ve madde bariyerini kırmayı başaran *bir* varlığa dönüşür.

Ana hatlarıyla özetlediğimiz bu bölüme bakınca Lucy isimli film ile *Mantıku't-Tayr* arasında bariz bir benzerlik yok gibidir. Ancak filmin satır aralarındaki mesajlara dikkatle bakılırsa çokça benzerliğin varlığı müşahede edilebilir kanaatindeyiz. İki ayrı dünya ve tür arasında irdelemeye çalıştığımız bu hal, insan ruhunun ve bilincinin

zaman ve mekân ötesi bir arayış içinde olduğunu ve bu arayışın farklı kültürel ve sanatsal ifadelerde ortak temalar taşıdığını söylemek mümkündür.

Çalışmamızın bu bölümünde Lucy isimli film ile Mantıku't-Tayr mesnevisi arasında var olduğunu düşündüğümüz benzerlikleri detaylı olarak irdelemeye çalışacağız.

2.2.1. Vahdetten Kesrete Lucy

Vahdet-i vücûd felsefesinin nadide örneklerinden biri olan *Mantıku't- Tayr* mesnevisi vazettiği düşünceye münasip düşecek şekilde hem biçimsel üslubu hem de muhtevası itibariyle Allah ile başlar, Allah ile biter. Besmeleyle (Allah'ın adıyla) başlayan eser besmeleden hemen sonra Allah'ın kimi sıfatlarını sıralar: "Ruhu Yaratan, değersiz toprağa can ve iman bahşeden Yüce Yaradan'a hamdolsun! Arşını (kudret tahtını) suyun üstüne yerleştiren yerdekilerin hayatını da yelin üzerine kuran, gök kubbeyi yükselten, yeri de yayıp döşeyen, göklere sürekli hareket, yere ise tekdüze bir sükûnet veren O'dur."[99]

Ferîdüddîn Attâr eserine Allah adıyla başlamakla yetinmez ve eserinin daha giriş kısmı hükmündeki ilk sayfalarında eserin nihai varacağı yere dair bir söylemde bulunur. Yani finalde ortaya çıkması beklenen sürpriz sonu zedeleme pahasına eserindeki vahdet-i vücut fikrini daha eserin en başında açık eder:

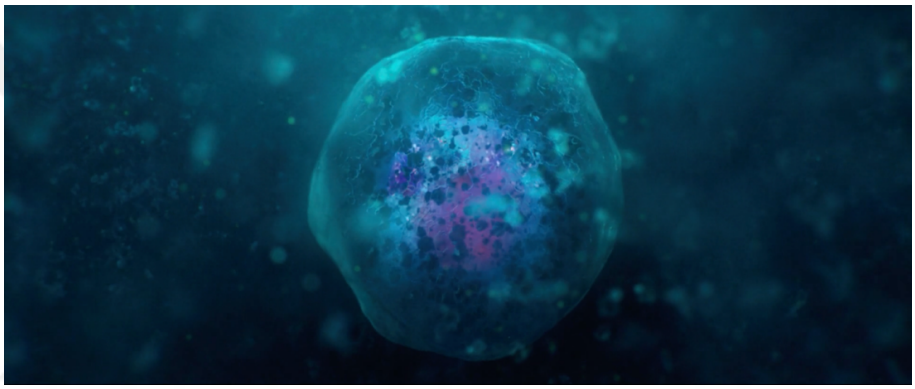
> Parça (cüz) ve bütün (kül), O'nun pak zâtının delilleridir; gökkubbe ve yerküre, O'nun sadece bir avuç toprağıdır. Arşı su üzerinde durmada, dünya da hava üzerinde… Öyleyse bırak suyu, havayı, bütün varlık O'ndan ibaret! Arş da âlem de sadece bir tılsımdır (büyüdür, sihirdir); Allah'tır mevcut olan; bütün bu şeylerinse ancak adı var! Bil ki görünen âlem de, görünmeyen âlem de O'ndan ibaret! O'ndan başka bir şey yok; olan varsa, yine O'dur! Hepsi sadece O'nun zâtıdır, fakat farklı biçimlerde… Hepsi de tek dildir, fakat değişik dillerde dillendirilmekte… Er olan kişi, yüz farklı kıyafetle görünse de o bir tek Padişahı tanıyabilmeli![100]

Filmlerin açılış sahneleri de bir filmin anlatı dünyasının izleyiciye ilk sunumu olması bakımından son derece kritik bir işlev görür. Bu sahneler yalnızca dikkat çekici bir başlangıç değil, aynı zamanda filmin temasına, atmosferine ve karakter dinamiklerine dair önemli ipuçları barındırır. Nitekim film sanatında açılış sekansları, yönetmenin estetik ve anlatı tercihlerini yoğun biçimde yansıttığı, kimi zaman tüm filmin alegorik bir özeti niteliğinde olan anlatı düğümleridir. Dolayısıyla açılış sahnesi,

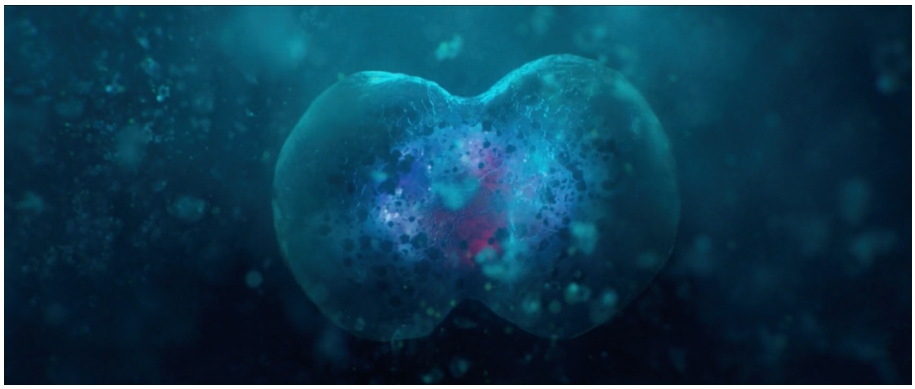
[99] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 19.
[100] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 24-25.

yalnızca bir giriş değil, bütün filmin ruhunu sezdiren kurucu bir unsur olarak değerlendirilmelidir.

Bu yaklaşımı destekler mahiyette, *Lucy* filmi de daha açılış sahnesinden itibaren ana meselesine dair derin bir ipucu sunar. Filmin jenerik kısmında, prolog niteliği taşıyan bölümde, izleyici karşısına çıkan ilk görüntü tek bir hücredir. Bu hücre zamanla ikiye, dörde ve ardından onlarca hücreye bölünerek çoğalır. Aralara filmin cast bilgileri girer ve nihayet hücreler çoğaldıkça çoğalır, arttıkça artar. Yani film daha açılır açılmaz vahdetten kesrete deveran edecek bir arka planı olduğunu ihbar eder seyirciye.[101] Başlangıçtaki bu simgesel anlatım, film boyunca sürecek olan metafizik bir sorgulamanın ilk adımı olarak değerlendirilebilir.

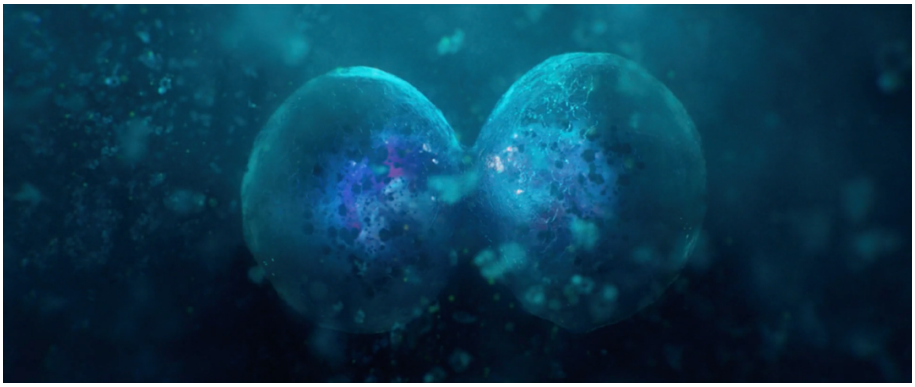


Şekil 27. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller

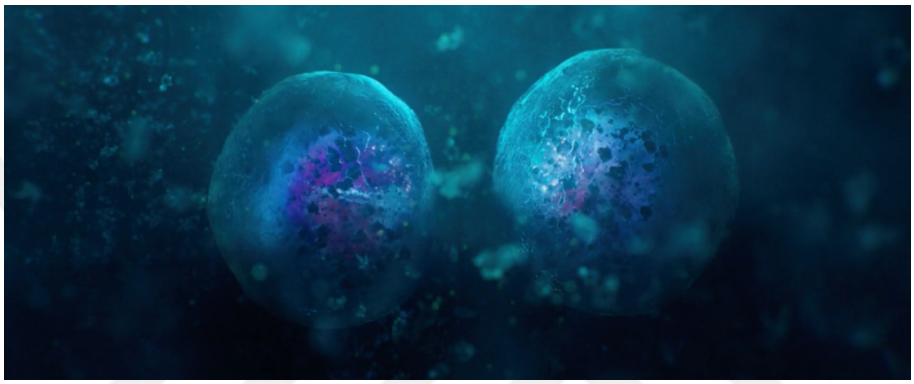


Şekil 28. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller

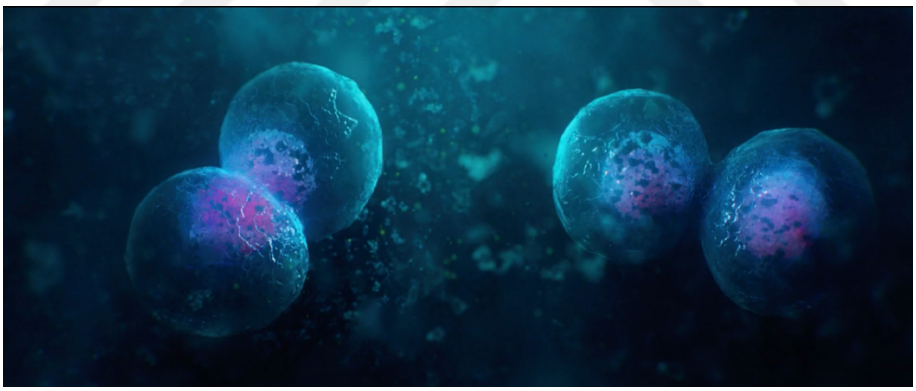
[101] Bk. Şekil: 31-32-33-34-35-36.



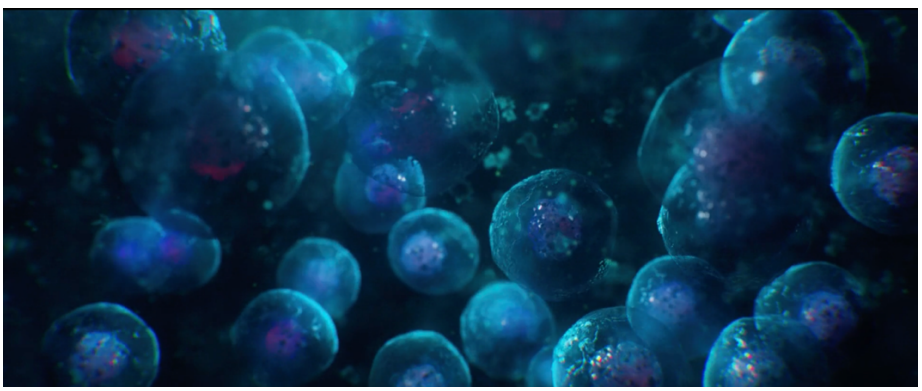
Şekil 29. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller



Şekil 30. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller



Şekil 31. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller



Şekil 32. Lucy filminin açılış sahnesinden görseller

Bu açılış sahnesi bir nevi tasavvuftaki yaratılışın Bir'den Bir'e olacak döngüsüne bir gönderme hükmünde okunabilir. Nitekim Bir'le başlayan film türlü kesret sahnelerinin ardından filmin finalinde yine bir *Tek*'e dönüşür,[102] ve döngü tamamlanır. Zira yukarıdaki görseller filmin en başı, açılış sahneleridir.[103] Ve filminin sonunda, kapanış sahnelerinde bu kez tam tersi olur. Lucy'nin dünyaya veda etmesi ve yok olması sahnesinde[104] başta ayrışan hücreler *bir bir birleşir*. Ve nihayet tüm hücreler tek bir hücre haline döner. Yani kesret biter vahdete erişilir. Hikâye başladığı yerde nihayete erer. Hasılı tasavvuftaki tüm varlıkların Allah'tan gelip Allah'a gittiği inancını andıran *devir*[105] tamamlanır. *Bir* ile başlayan film *bir* ile biter. Böylelikle fenafillah mertebesine erişen Lucy'nin, yok olduğu anda asıl varlığı başlar. Demirli'nin bu konudaki tespitleri de tasavvufun vahdet-kesret hususuna bakışını destekler niteliktedir:

> "Her şeyden önce, bütün düşünürlerin çözmek istediği sorunun çokluğun birlikle ilişkisini açıklamakta düğümlendiğini söylemeliyiz: Birlik mertebesinde nasıl bir çokluk olabilir? İbnü'l-Arabi ve takipçilerinin soruya verdiği cevap, 'bir içinde çok' ya da 'birlikteki çokluk' terimiyle açıklanabilir. Birlikte çokluk veya çokluk içindeki birlik terimleri, vahdet-i vücûdu benimseyen sûfilerin asıl ile arızi olanın ilişkisini açıklarken ulaştıkları merkezi bir terim olarak ortaya çıkar ve varlığın bütün türlerinde kendini gösterir. Bu yönüyle "Birliksiz çokluk, çokluksuz birlik olmaz." veya "Birlik her şeyi ayakta tutandır." gibi nispeten felsefi ifadelerden "Halk içinde Hak ile olmak" veya "Halk içinde yalnız kalmak" (halvet der encümen) gibi daha yaygın ifadelere kadar farklı derecelerde bu düşüncenin tezahürlerine tanık oluruz. Bütün bu düşünceler, esas itibarıyla, ilahi zat ile sıfatları arasındaki ilişkinin asıl, bütün varlığın ise bu *asla* göre ortaya çıkan bir fer olmasının sonuçlarıdır. İbnü'l- Arabî'nin söylediği gibi, *bir* demek sürekli zata işaret ederken *çokluk* sıfatlardan söz etmek demektir."[106]

Yine Lucy filminin müzik kullanım tercihi de bu anlayışı destekler mahiyettedir. Nitekim filmin açılış sahnesinde kullanılan müzik birebir kapanış sahnesinde de kullanılır. Yani film başladığı müzik ile nihayete erer. Açılış sahnesinde kullanılan müziğin, kapanış sahnesinde birebir tekrarlanması; anlatının dairesel yapısını tamamlar niteliktedir. Böylece film, başladığı sesle son bulur; bu da anlatının hem ritmini hem de anlam bütünlüğünü destekleyen önemli bir estetik tercih olarak yorumlanabilir.

---

[102] Filmin son kısmındaki tekrar Bir'e dönüş meselesine çalışmamızın ilerleyen bölümde değinilecektir.

[103] *Lucy*, yönetmen Luc Besson, (42.sn.-01.21 dk. arası).

[104] *Lucy*, yönetmen Luc Besson, (1:20:34dk).

[105] Süleyman Uludağ, "Devir"**,** *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (İstanbul: TDV Yayınları, 1994)c.9, 231-232.*

[106] Ekrem Demirli, "Tasavvufun 'Tutarlılık' Arayışında Bir Yorum Çerçevesi Olarak Vahdet-i Vücûd: Yûnus Emre'de Vahdet-i Vücûd Anlayışının Yansıması Hakkında Bir Değerlendirme," *İslâm Araştırmaları Dergisi*, sayı 21 (2009), 40-41.

Sonuç olarak her iki eser de özündeki asıl mesajları daha baştan muhatabına hissettirmeleri ve hikayelerinin başladıkları yerde nihayete ermeleri yönleriyle benzerlik arz eder. Bu benzerlik salt bir üslup benzerliği değil belirttiğimiz üzere bir muhteva benzerliğidir de. *Mantıku't-Tayr* da *Lucy* de *Bir*likten çokluğa, vahdetten kesrette deveran eden bir seyir arz etmeleri hasebiyle ziyâdesiyle benzeşirler.

2.2.2. Kesretten Vahdete

Mantıku't-Tayr'ın ana meselesi yolculuktur. Zira kendilerine bir hükümdar bulmak üzere bir araya gelen kuşlar, Sîmurg'a ulaşmak üzere yedi vadiden geçerken, bu vadiler bireyin nefsî aşamalarını simgeler: Talep, Aşk, Marifet, İstiğna, Tevhid, Hayret ve Fakr-Fena.[107] Her bir vadi, bireyin ruhsal tekâmül ve dönüşümünün bir durağıdır.[108] Yani vukû bulan değişim bir anda sihirli bir değnek değmesi gibi bir anda olup bitmez. Eserde değişim bir süreçtir. Erginlenme, gelişme, değişme ve mükemmel insan olma hususu[109] mucizevi bir tavırla ve bir anda olmaz, kademeli olarak gerçekleşir.

Benzer şekilde Lucy filminde Lucy isimli ana karakterimiz bir anda değişim ve gelişim sergilemez. Lucy'nin kâmil insan olma serüveni de tedricen seyreder. CPH4 isimli kimyasal madde Lucy'nin kanına yavaş yavaş karışır. Ve böylelikle Lucy'nin fiziksel ve ruhsal kabiliyetleri aşama aşama artar. Filmin bu biçimsel tasarımı tasavvufun seyr ü sülûk bahsi ile benzerlik arz eder. Öyle ki kümülatif olarak gelişen bu kapasite artışı esnasında Lucy'nin kabiliyet ve hünerlerine adım adım bir yenisi eklenir. Kuşların vadileri aşama aşama geçerek kâmil insan olmaya adım adım ilerlemeleri misali Lucy'nin de zihnini kullanma kapasitesi yani *mükemmel insan* olma serencamı tedricen seyreder.

Örneğin Lucy takside giderken kendisinden mesafe olarak epeyce uzakta olan insanların konuşmalarını işittiğini şaşkınlıkla fark eder.[110] Hatta telefonun diğer ucundaki insanın ne söylediğini de net şekilde duyabildiğini fark eder. Tek yapması

---

[107] H. Ahmet Sevgi, "Mantıku't-Tayr", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (Ankara: TDV Yayınları, 2003) c.29, 29-30.

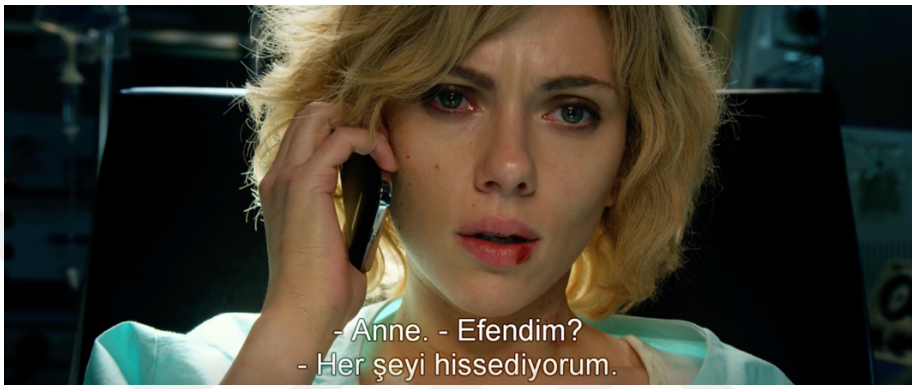
[108] Güneri, İzzettin Said. "Ferîdüddin Attâr'ın Mantıku't-Tayr'ında Kuş Sembolleri ve Yedi Vadi Metaforunun Tasavvufî Bağlamda Analizi". Burdur İlahiyat Dergisi 9 (Aralık 2024), 33-55.

[109] Sümer, Necati. "Kahramanın Yolculuğu Miti Çerçevesinde Mantıku't -Tayr Adlı Eserde Hakikat Arayışı", Journal of Analytic Divinity, 5/2 (June 2021): 31-48.

[110] Lucy, Yönetmen Luc Besson, dk. 31.

gereken şey kendisini çok da zorlamadan duruma dikkat kesilmektir. Ve bu aşamada zihninin sadece %40'ını kullanabilmektedir.

34. dakikadan itibaren ameliyat masasında annesi ile yaptığı telefon görüşmesinde kendine ve hayata dair tüm her şeyi hissedebildiğini ve hatırlayabildiğini söyler. Bu bir aşamadır ve bu aşamada Lucy'nin kabiliyetleri hissetmek ve hatırlamak üzerine kuruludur. Nitekim bu aşamada havayı, uzayı, dünyanın dönüşünü hatta annesinden emdiği sütün tadını anımsar:[111]



Şekil 33. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



Şekil 34. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



Şekil 35. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller

[111] Bk. Şekil: 37-38-39-40-41-42-43-44.



Şekil 36. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



Şekil 37. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



Şekil 38. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



Şekil 39. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



Şekil 40. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller

Lucy'nin zihin kapasitesinin geldiği bu aşamayı anlattıktan sonra yönetmen Luc Besson adeta filme yeni bir parantez açar. Evet, Lucy'nin zihinsel kapasitesi aşama aşama genişlemektedir; ancak bu dönüşümün nasıl gerçekleştiği meselesi izleyicinin zihninde hâlâ bir soru işareti olarak devam etmektedir. Bilim kurgu türü, doğası gereği gündelik hayatın sınırlarını aşan ve çoğu zaman gerçeklikten uzak olayları konu edinir. Ancak yönetmen Luc Besson, bilim kurgu anlatısının bu özelliğine yaslanarak meseleyi basitçe "zaten yaşanması mümkün olmayan şeyler anlatılıyor" argümanıyla geçiştirme yoluna gitmez. Aksine, filmin ilerleyen sahnelerinde anlatının ikna ediciliğini artırmak üzere ele aldığı konuları bilimsel zeminde açıklama çabasına girişir.

Bilim kurgu yazını üzerine çalışan Amerikalı karı-koca eleştirmenler Alexei ve Cory Panshin**,** *The World Beyond the Hill* adlı eserlerinde Bilimkurgu türünün doğasına dair şunları dile getirirler:

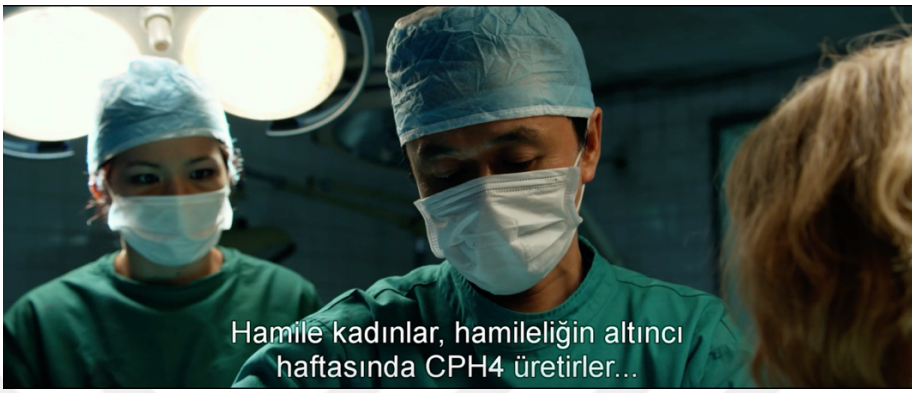
> "B-K'da bilmediğimiz güçlere, dünya üstü varlıklara ve bize olanaksız gibi görünenlerin mümkün olduğu büyülü dünyalara rastlarız. Bu harikalar, olağandışı bakış açıları bilim-kurgunun gerçek özünü, büyüleyiciliğinin kaynağını oluşturur. Bunlar olmadan bilim-kurgu diğer her şeye benzerdi: olağan, tanıdık, sıradan, alışılmış…"[112]

Bu bağlamda Luc Besson'un filmi, bilim kurgu estetiğini sürdürürken aynı zamanda anlatının inandırıcılığını bilimsel açıklamalarla güçlendirmeye çalışır. Film, izleyiciyi fantastik olanın ardında yatan mantıksal ve biyolojik temellere ikna etme arzusundadır. Bu çabanın en belirgin örneklerinden biri, Lucy'nin karnına yerleştirilen CPH4 adlı maddenin işleviyle ilgilidir:

İlgili sahnede[113]bu maddenin ne olduğu bilimsel bir anlatımla açıklanır. CPH4'ün, hamilelik sürecinde anne vücudu tarafından yalnızca bir kez ve çok sınırlı

[112] Jacques Baudou, *Bilim-Kurgu*, çev. İpek Bülbüloğlu (Ankara: Dost Kitabevi, 2005), 14-15.
[113] Bk. Şekil 45-46-47-48-49-50.

miktarda üretildiği belirtilir. Maddenin işlevi, fetüsün gelişimini başlatmak ve sürdürmek için gerekli hayati koşulları sağlamaktır. Filmde ise bu maddenin sentetik ve yüksek dozlu bir formunun Lucy'nin bedenine girmesi, onun beyin kapasitesinde sıra dışı bir genişlemeye ve insani sınırların ötesine geçen bir dönüşüme yol açar.



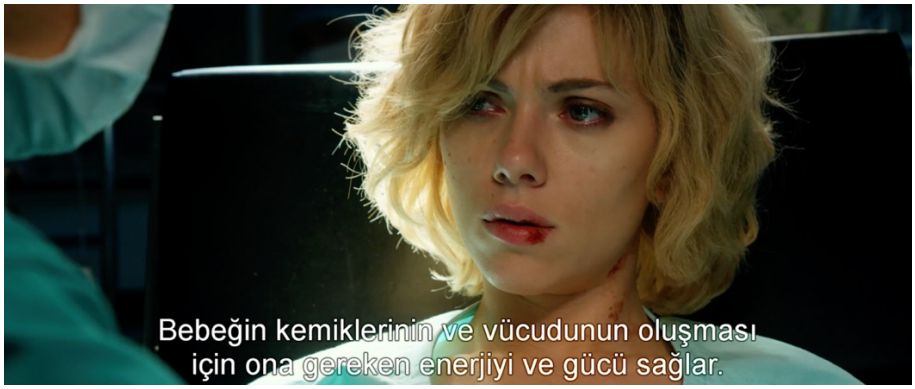
Şekil 41. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



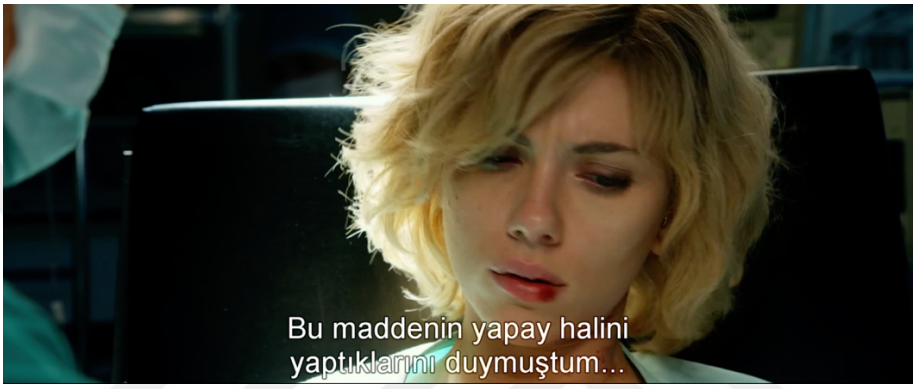
Şekil 42. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



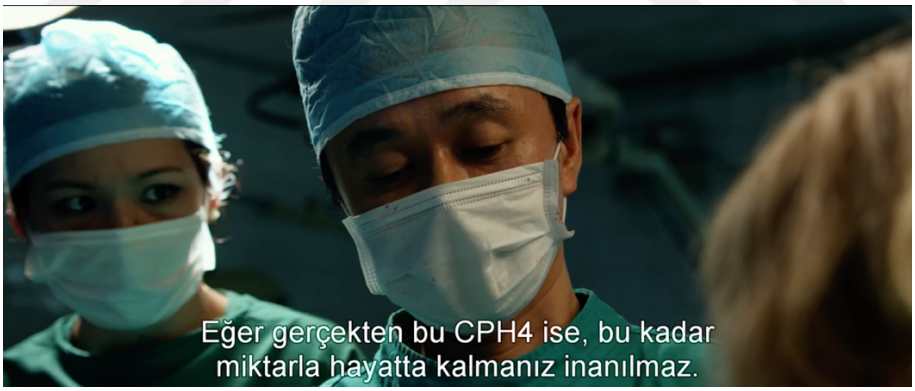
Şekil 43. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



Şekil 44. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



Şekil 45. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



Şekil 46. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller

Sonuç olarak, söz konusu sahne, Lucy'nin bedenine yerleştirilen maddenin içeriği ve etkileri hakkında izleyiciye bilimsel temellere dayandığı izlenimi veren açıklamalar sunar. Bu açıklamalar sayesinde Lucy'nin zihinsel ve fiziksel dönüşümüne dair süreç, bütünüyle kurguya dayalı görünmekten çıkar; daha ikna edici ve rasyonel bir zemin üzerine inşa edilir. Anlatının bu aşamasından itibaren karakterde gözlemlenen olağanüstü değişim, salt bir "mucize" ya da "fantezi" olmanın ötesinde, bir tür biyolojik evrim anlatısı olarak sunulmaya başlanır.

Nitekim takip eden sahnelerde Lucy'nin gerçekleştirdiği eylemler, bilişsel sınırların çok ötesine geçen nitelikler arz eder. Örneğin filmin 38. dakikasında, Lucy

doğadaki canlı yapıları sezgisel olarak algılamanın da ötesine geçerek, bir ağacın damarlarındaki ve köklerindeki sıvı sirkülasyonunu gözlemleyebilecek düzeye ulaşır. Bu sahneyle birlikte karakter artık yalnızca çevresel uyarıcılara duyarlı olmakla kalmaz; aynı zamanda varlıklara doğrudan müdahale kapasitesi de kazanır.

Akabinde Lucy'nin zihinsel gücü, bir başka insanın beynindeki sinirsel devinimleri görselleştirebilecek ve onun zihninden geçen düşünceleri doğrudan okuyabilecek kadar genişler. Bu aşamada yalnızca mevcut düşünceyi değil, kişinin geçmiş yaşantılarına dair izleri de zihinsel olarak tarayabilmektedir. Böylelikle Lucy insan belleğine dair zaman ve mekân sınırlarını aşan bir erişim sergiler. Bu tür bir kapasite, klasik anlamda epistemolojik sınırların aşılması, bir başka deyişle bilgiye ulaşmanın insanüstü bir biçimini temsil eder. Beyin kapasitesi ilerlemeye devam eden Lucy, bir sahnede arkadaşına sarılırken onun sağlık sorunlarını teşhis edebilir ve adeta biyomedikal bir tarayıcı gibi, çözüm önerileri sunabilecek bir bilinç düzeyine ulaşır.[114]



Şekil 47. Şekil: Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller



Şekil 48. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller

[114] Bk. Şekil 51-52-53.



Şekil 49. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller

Daha sayısız insanüstü özelliğe kavuşan Lucy "hayatında ilk defa araç kullandığı halde son sürat araç kullanma konusunda oldukça maharetlidir.[115]



Şekil 50. Lucy filminin ilgili sahnelerinden görsel

Lucy, film boyunca gerçekleştirdiği eylemler ve geçirdiği dönüşümler aracılığıyla aşama aşama insanüstü bir bilişsel ve fiziksel kapasiteye ulaşır. Bu süreç, yalnızca bir teknolojik evrim anlatısı değil, aynı zamanda metafizik boyutlar içeren bir yükseliş hikâyesi olarak da okunabilir. Zira karakterin kazandığı kudret, yalnızca bilgiye hükmetme değil, zamanı, mekânı ve varoluşu algılama biçimini kökten değiştirme yetisine kadar uzanır. Bu bağlamda Lucy, bir noktadan sonra neredeyse Tanrısal nitelikler arz eden bir varlık görünümüne bürünür.

Lucy'nin bu aşamalı yükselişi, klasik İslam tasavvuf geleneğinde yer alan seyr ü sülûk kavramı ile bir paralellik taşır. Bu düşünce sisteminde, salik yani yolcu, bir mürşid-i kâmil rehberliğinde mertebe mertebe ilerleyerek fenâfillah makamına, yani kendi benliğini aşarak ilâhî hakikatte yok oluş haline erişir. [116]

---

[115] Bk. Şekil 54.

[116] Süleyman Uludağ, "Sülûk", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (DİA), c. 38, İstanbul: TDV Yayınları, 2010, 127-128.

Benzer biçimde, Ferîdüddîn Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eserinde de otuz kuş (sî-murg), vadilerle sembolleştirilen içsel yolculuklar sonucunda Simurg'a -yani aslında kendi öz hakikatlerine- ulaşırlar. Her bir vadi, bir sonraki aşamanın ön koşuludur; dolayısıyla bu yolculuk tedricî bir erginlik süreci olarak okunur. Attâr, *Mantıku't-Tayr* adlı eserinde çeşitli kuş türlerini alegorik bir yapı içerisinde kurgulayarak, her birini insan nefsinin zaaflarını, ahlâkî erdem arayışını ve ilâhî hakikate ulaşma yolundaki ruhsal mertebeleri temsil eden simgesel varlıklar olarak konumlandırmıştır[117]

Lucy'nin bilgiyle donanması, bedensel sınırlarını aşması ve giderek tümel bir varlığa dönüşmesi, tasavvufta anlatılan hakikate yolculuk metaforuyla örtüşmektedir. Bu bağlamda, Lucy karakteri bir mürşid-i kâmil gibi düşünsel aydınlanmaya ulaşan, kendi varlık sınırlarını aşarak başka benlikleri de dönüştürme kudretine erişen figür olarak yorumlanabilir. Aynı şekilde, *Mantıku't-Tayr'*daki otuz kuşun uzun ve çetin bir yolculuğun ardından Simurg'a ulaşmaları da bireysel benlikten evrensel hakikate yönelen mistik arayışın alegorik ifadesidir.[118]

2.2.3. Fenadan Bekaya Hüdhüd ve Lucy

İslam inancında insan ömrü ölümle noktalanmaz. Ölüm, ebedi hayata erişmek için bir geçiş olarak tasvir edilir. Bu konuda sayısız ayet[119] ahiret hayatının ebedi oluşuna vurgu yapar. *Mantıku't- Tayr* da tasavvufi bir eser olması hasebiyle bu inanışa bir gönderme yapmaktan çekinmez. Öyle ki *Mantıku't Tayr* mesnevisi de otuz kuşun ölüme temas ettikleri anda ölümsüzlüğe yani ebediyete bir vurgu yapar:

> "Derken, o yok olmaya hazır kuşlar, külliyen yok olmalarına ramak kalmışken, lûtfolundu, yeniden kendilerine geldiler. Hepsi de kendilerinden geçmişken kendilerine geldiklerinde, yok oluşun ardından çok daha engin bir ebediyete (fenadan bekâya) erdiler."[120]

Mantıku't Tayr, yaşamın ölümle noktalanmadığını insan ömrünün ebedi olarak var olacağı ölümsüzlük fikrini bu cümlelerle dillendirir. Lucy filminde de polis şefinin "Ölmektense geç kalmayı yeğlerim" ifadesi karşısında Lucy'nin "Gerçekte hiçbir

---

[117] Güneri, İzzettin Said. "Ferîdüddin Attâr'ın Mantıku't-Tayr'ında Kuş Sembolleri ve Yedi Vadi Metaforunun Tasavvufî Bağlamda Analizi". Burdur İlahiyat Dergisi 9 (Aralık 2024), 33-55.

[118] Filiz Şavran, "*İbnü'l Arabi'nin Modern Sinemadaki İzdüşümleri; Lucy Örneği" Book Of Congress, sy2.(2020),* 99.

[119] Konuyla ilgili bk. Tevbe Suresi, 100. Ayet, Ahzâb Suresi, 65. Ayet, Beyyine Suresi, 8. Ayet, Kehf Suresi, 108. Ayet, Fussilet Suresi, 28. Ayet gibi.

[120] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 357.

zaman ölmüyoruz*"*[121] repliği filmin anlam dünyasındaki derinliğe dair oldukça dikkat çekici bir ifadedir. Lucy'nin bu ifadesi, ölümden sonra başlayan hayatın ebedîliğine doğrudan bir gönderme olarak yorumlanabilir.

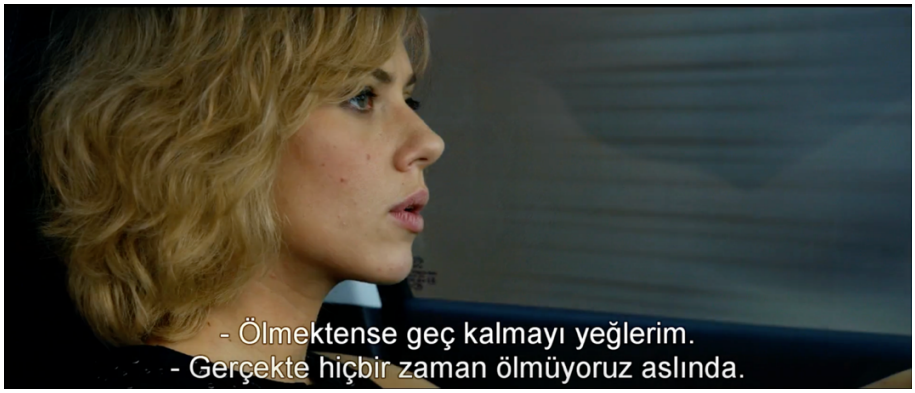


Şekil 51. Lucy filminin ilgili sahnelerinden görsel

Diğer yandan bu cümlenin tam da böyle bir sahnede zikredilmesi de oldukça manidardır. Zira aksiyonun hat safhaya çıktığı ölümle yüz yüze gelindiği, heyecanın pik yaptığı bir anda ölümsüzlüğe dair yapılan bu gönderme *Mantıku't-Tayr*'da geçen "külliyen yok olmalarına ramak kalmışken"[122] ifadesi ile benzeşir. Ve gerçekte hiçbir zaman ölmüyoruz ifadesi de filmin asıl meselesi olan ölümsüzlük fikrinin filmin sahneleri arasına profesyonel şekilde yedirilmesi olarak okunabilir.

Son kertede ana karakterlerin ölümle burun buruna geldikleri bir anda ebedi hayata ve ölümsüzlüğe dair yaptıkları gönderme ile iki eser şaşırtıcı biçimde söz ve fikir birliği içindedir. Her iki anlatı da ölümü bir yok oluş değil, bir dönüşüm süreci olarak ele alır. *Lucy,* modern bir sanat olan sinemanın diliyle bunu gösterirken; *Mantıku't-Tayr* ise aşkın ve manevi yolculuğun gölgesinde tasavvufun çizdiği sınırlar dahilinde bu hakikati ifade eder. Her iki eser de ölüme benzer bir misyon yükler.

[121] *Lucy*, yönetmen Luc Besson, 1.00.15. dk
[122] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 357.



Şekil 52. Lucy filminin ilgili sahnelerinden görsel

Yönetmen Luc Besson, *Lucy*'nin temelinde yatan felsefî ve metafizik alt yapıyı, filmin hedeflediği geniş izleyici kitlesinin görsel-işitsel beklentilerini göz ardı etmeden, anlatının muhtelif sahneleri arasına incelikle yerleştirir. Böylece film kuru ve didaktik bir üslup yerine sürükleyici ve yüksek tempolu bir aksiyon yapısı içinde daha derin temaları ima eden çok katmanlı bir yapı sunar. Yönetmenin tercih ettiği bu anlatı biçimi *Lucy*'yi sadece bir popüler kültür ürünü olmaktan çıkarır, özünde bireyin içsel yolculuğunu ele alan alegorik bir anlatıya dönüştürür. Tüm bu açılardan bakınca Lucy isimli film özünde ihtiva ettiği alt mesajlarla adeta örtülü bir *Mantıku't-Tayr* uyarlaması gibidir.

2.2.4. Benzersiz Bir Ölçü Birimi Olarak: Bir

Tasavvuf düşüncesinin merkezinde yer alan ve özellikle Ferîdüddîn Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* adlı alegorik mesnevisinde derinlemesine işlenen temel ilke, varlıkların çokluğunun hakikatte birliğe işaret ettiği anlayışıdır. Bu bağlamda her bir mahlûk, Zât-ı Mutlak'ın bir tecellisi, yani ilahi hakikatin suretler âlemindeki yansımalarından biri olarak değerlendirilir. Ontolojik düzlemde, var olan her şey, aslî ve Mutlak Varlığın (Hakk'ın) farklı mertebelerdeki zuhur biçimi olarak kabul edilir. Hilalin dolunayın içinde mündemiç olması misali tüm mevcudat ilahî hakikatin bir tezahürü olarak yorumlanır. Bu düşünce, vahdet-i vücûd anlayışı çerçevesinde varlıkla-Varlık arasındaki birliğe bir işaret olarak hükmündedir.[123] Genel itibarla tasavvufi metinler kainattaki tek varlık olarak *Bir* olan Allah'ı görür. *Mantıku't-Tayr* da özü itibariyle mütemadiyen varlığın birliği fikrini haykırır. Otuz kuşun Simurg ile

[123] İlhan Genç, "Hüsn ü Aşk Kahramanı Aşk'ın Manevî Yolculuğunun Retorik Boyutu," *I. Ulusal Sosyal Bilimler Sempozyumu 'Bir Metafor Olarak Yol/Yolculuk'* (Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, 2004), 9-10.

karşılaştıkları bölümde Huzura eren kuşlar bu yüce hakikatle karşılaşırlar ve büyük şaşkınlık yaşarlar:

> İşte o an, cihan Simurg'unun ışıldayan çehresinin yansımasıyla, Simurg'un yüzünü apâşikar gördüler. Otuz kuş (si murg) dikkatle baktıklarında, gördüler ki bu otuz kuş(sî murg) o Simurg idi. Afallayıp kaldılar, büsbütün şaşkına döndüler.
>
> Nasıl o iken, bu olup çıktıklarını anlamıyorlardı! Kendilerini O mükemmel Simurg olarak görüyorlardı! Simurg'un kendisi tamı tamına bu otuz kuştan(sî murg) ibaretti!
>
> Simurg yönüne baktıklarında, Simurg o idi, oradaki Simurg'tu. Fakat dönüp kendilerine baktıklarında da onlar bu otuz kuş (sî murg) idiler ve o, bir başkasıydı. İki yöne birden baktıklarında ise, her ikisi de kesinkes tam bir Simurg'tu. O buydu, bu da oydu. Bu dünyada böyle bir şeyi hiç kimse asla ne görmüş ne de duymuştu![124]

İlginç şekilde Lucy filminin bir sahnesinde de üst perden bu hakikat vurgulanır. Lucy eline bir kalem alır ve kalem Bir'liği temsil edecek şekilde havada asılı kalır. Ve Lucy şu cümleyi kurar: "Bir benzersiz bir ölçü birimidir"[125] Bu cümlede "Bir" ifadesi tırnak içinde yazılır ve tonlama maharetiyle özel olarak vurgulanır.[126]



Şekil 53. Lucy filminin ilgili sahnelerinden görsel

Lucy'nin zihinsel kapasitesi arttıkça zamanı, mekânı, dili ve benliği aşması, varlığı tekil bir noktada kavramaya başlaması, tasavvufî açıdan tevhid fikriyle paralellik arz eder. Lucy'nin bu sahnedeki "Bir" vurgusu, *Mantıku't-Tayr*'daki Simurg'un temsil ettiği birlik hakikatiyle birebir örtüşmektedir. Bu ifade, evrende tüm farklılıkların ve çokluğun kaynağının bir tekillik (unity) noktasında toplandığı metafizik bir vurgudur. Lucy'nin evrende varlığın özüne dair edindiği sezgisel bilgi, tasavvufi anlamda "fenâ" ve "bekâ" kavramlarıyla ilintilidir.[127] Dolayısıyla *Lucy* filmi

---

[124] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 353-354.

[125] Lucy filmi dk. 1.08.00.dk.

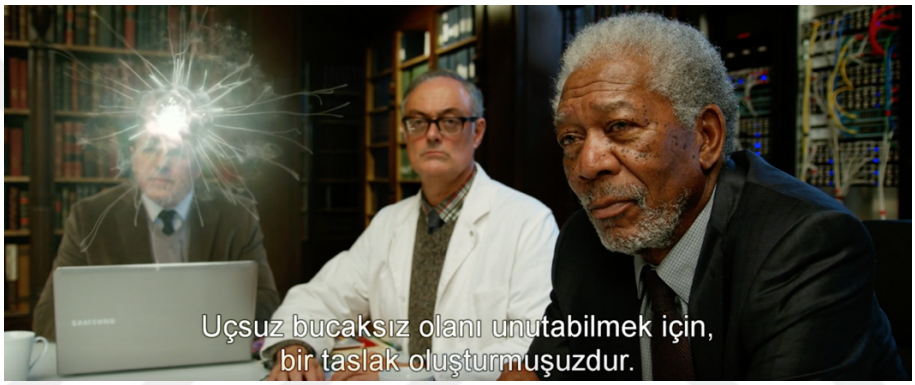
[126] Bk. Şekil 57.

[127] Mustafa Kara, "Fenâ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995), c. 12, 333-335.

ve *Mantıku't-Tayr* mesnevisi, felsefi olarak birbirinden uzak gibi görünse de varlığın kaynağına dair sundukları metafizik perspektiflerle ortak bir zeminde buluşurlar.

Zihinsel kapasitesinin artışıyla birlikte eriştiği kimi hakikatleri başta nöroloji profesörü Samuel Norman olmak üzere diğer bilim insanlarına anlatan Lucy bu sahnede yine dikkat çekici birtakım ifadeler kullanır: "Aslında sayılar ve harfler diye bir şey yoktur. Var oluşumuzu anlaşılır kılmak için bazı şeyleri kodlayarak insansı hale getirmişizdir."

Bu girizgahın ardından asıl mühim cümleyi kurar: "Uçsuz bucaksız olanı unutabilmek için, bir taslak oluşturmuşuzdur"[128] bu ifadede geçen *uçsuz bucaksız olmak* ifadesi direkt olarak Allah'a bir gönderme olarak kabul edilebilir.



Şekil 58. Lucy filminin ilgili sahnesinden görseller

Tasavvuf geleneğinde "uçsuz bucaksız olmak", genellikle Mutlak Varlık (Allah) veya ilahi hakikat olarak yorumlanır. Nitekim bu inanca göre Allah, sonsuz(bî-nihaye), bütün varlıkların kaynağı ve her şeyin ötesinde olan tek varlıktır.[129] İnsan ise sınırlı idrak kapasitesi nedeniyle bu mutlak varlığı semboller, imgeler, sezgi ve mecazlar yoluyla anlamaya çalışır. Nitekim Kur'an'da da "Gözler O'nu idrak edemez, ama O, bütün gözleri idrak eder."[130] bu sınırlılığa işaret eder.

2.2.5. Hiç'liğin Var'lığı: Her Yerdelik

Lucy isimli filmi alelade bir aksiyon filmi olmaktan çıkararak tezimize mevzubahis etmemize vesile olan ve öne sürdüğümüz düşünceyi en güçlü argüman olarak destekleyen kısım filmin kapanış bölümüdür. Öyle ki Lucy filminin son

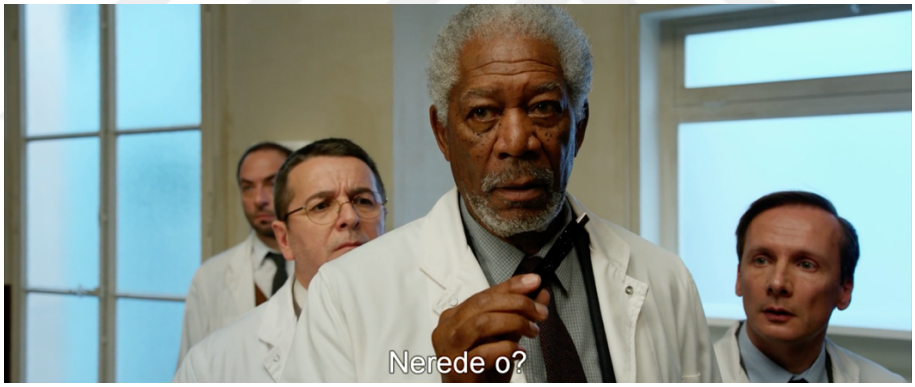
[128] Lucy filmi dakika: 1:22:01/Lucy İzleme Linki: https://www.fullhdfilmizlesene.so/film/lucy-fh1/ (Son Erişim Tarihi: Temmuz 2025).

[129] Sevda Aktulga Gürbüz, "Nûr ve Zulmet/Karanlık Kavramları Üzerine Tasavvuf Merkezli Bir İnceleme," *Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9/1 (Haziran 2023), 61.

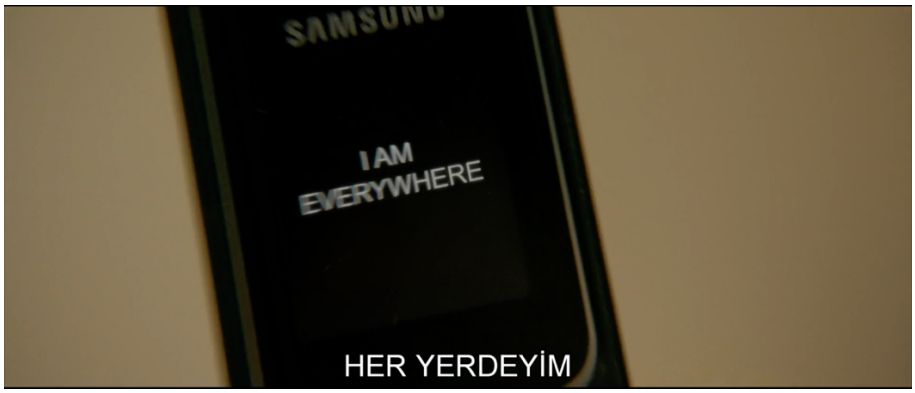
[130] En'am 6/103.

sahneleri, bireysel benliğin sınırlarını aşarak tüm varoluşu kuşatan evrensel bir bilinç düzeyine ulaşma sürecini, sinemanın görsel ve anlatımsal imkânlarıyla ifade eder. Filmde beyninin %100'üne ulaşan Lucy, artık maddeye bağımlı olmaktan çıkar. Lucy, Prof. Norman ve bilim ekibiyle birlikte çalıştığı laboratuvarda, Lucy çokluk bariyerini aşarak, tüm evrensel bilgiyi de içinde barındıracak şekilde bir tek varlığa, dijital bir veri depolama aygıtına dönüşür. Zaman, mekân ve benlik sınırlarını aşar. O artık varlığın bir parçası değil, varlığın kendisiyle özdeşleşmiş bir bilinçtir.

Filmin final sahnesinde Lucy'nin fiziksel varlığı tamamen ortadan kalkar. Dedektifin "Nerede?" sorusuna karşılık, telefon ekranında şu mesaj belirir: "Ben her yerdeyim."[131] Filmin doruk noktası olarak kabul edilebilecek bu sahne aynı zamanda tasavvufi düşüncede Allah'ın her an her yerde hazır ve nazır oluşunu çağrıştıran bir ifadedir. Bu hakikat Kur'an-ı Kerimde şu şekilde geçer: "Gökleri ve yeri altı günde yaratan, sonra arşa istivâ eden O'dur. Toprağa giren ve ondan çıkan, gökten inen ve ona yükselen her şeyi bilir. Nerede olursanız olun O sizinle beraberdir. Allah yaptıklarınızı görmektedir."[132]



Şekil 54. Lucy filminin kapanış sahnesinden görsel



Şekil 55. Lucy filminin kapanış sahnesinden görsel

[131] Lucy filmi dakika: 1:22:01/Lucy İzleme Linki: https://www.fullhdfilmizlesene.so/film/lucy-fh1/ (Son Erişim Tarihi: Temmuz 2025).
[132] Hadid 57/4.

Bekâbillah kavramına dair Poyraz şu özeti yapar: "Gerçek hayat ondan sonra ulaşılacak hayattır. Çünkü Hak'la dirilmek; ağırlıklarını atmış ve hür olarak, adeta ilâhî bir kişilikle hayata devam etmektir. Bunun adı "Bekâbillâh"tır."[133] Bu açıdan bakılınca Lucy filminin bu kısmı tasavvufun kadim meselesi olan bekâbillaha ermenin adeta görsel şölen olarak sunulması olarak değerlendirilebilir. Lucy'nin yaşadığı bu hal tasavvufî bağlamda fenâfillâh (benliğin erimesi) ve ardından gelen bekâbillâh (ilahi varlıkla baki kalma) kavramına direkt olarak bir gönderme hükmünde okunabilir. Nitekim Lucy artık yoktur, gözlere görünmeyecektir lakin o artık *her yerde*dir. Tabiri caizse kâinatın tüm esrarına erişen Lucy bekâbillaha erişir, evrenin yegâne varlığı olan Bir'le birleşir.

Tasavvuf geleneğinde "yolculuk" sadece bir manevî tekâmül süreci değil, aynı zamanda insanın kendi varlığını aşarak mutlak varlığa yaklaşma çabasıdır. Bu yolculuk, şeriat, tarikat, hakikat ve marifet gibi katmanlarla şekillenirken, nihai durak olarak Allah'a vuslat hedeflenir. Ancak bu vuslat, klasik anlamda bir "ulaşma" ya da "sona varma" değildir. Bilakis, her türlü zihinsel temsilin ve kavramsal kesinliğin geride bırakıldığı, mutlak bilinmezliğin sınırında gerçekleşen bir "hayret" hâliyle belirginleşir.

"Hayret", tasavvufta bir bilgi eksikliği değil, bilginin kendini hükümsüz kıldığı bir seviye olarak değerlendirilir. Yolcunun bildiği her şey, alışageldiği tüm anlayış kalıpları, varlık tasavvurları ve benliğini şekillendiren zihinsel sabiteler bu noktada çözülmeye başlar. Artık "bildiğini bilmek" yerini "bilmenin imkânsızlığına dair bir farkındalık"a bırakır. Bu farkındalık, yalnızca ontolojik değil, epistemolojik bir dönüşüm anlamına gelir. İnsanın kendini ve Rabbi'ni bildiğini zannettiği noktada, tam da orada, hayret baş gösterir.

Filmin nihayete erdiği bu kısımda da "Allah'a doğru" devam eden seyr u sülûk sona ermiş; her yerde olmaklıkla "Allah'ta gidiş" başlamıştır. Konuya dair Demirli'nin aktardıkları oldukça yerindedir:

> Hayret, Allah'a yolculuğun nihayetidir; 'nihayet' derken, bir bitişten söz etmemek şartıyla! O zaman şöyle de diyebiliriz: Hayret, insanın aşina olduğu bilgilerle ve onlara göre gerçekleştirdiği *seyr ilallah*, (Allah'a doğru gidiş) sürecinin *fena fillah* makamına ermekle *seyr fillah* (Allah'ta gidiş) haline gelmesinin neticesidir. Bu makama ulaşan insan, beşerî varlığının -ki burada varlık, mükteseb bilgileri, alışkanlıkları ve her türlü

[133] Yakup Poyraz, "Fenâfillâh Mertebesinden Bekâbillâh Makamına Mevlânâ'da İlâhî Aşk," *Electronic Turkish Studies* 9/9 (2014), 890.

> insanî hali ve durumu içerir- silinmesiyle umduğundan başka bir şey bulmakla 'hayret' halinde kalır.[134]

Lucy, son aşamada bildiklerini tüm insanlığa aktarmayı kendine görev bilerek bir tür "rehber" rolü üstlenir. Lucy bu yönüyle de Hüdhüd ile ilişkilendirilebilir. Nitekim Hüdhüd, *Mantıku't- Tayr* mesnevisinde diğer kuşları Simurg'a götürmekle görevli bir mürşid ve rehber konumundadır.[135] Tek farkla ki Lucy'nin filmin sonunda geldiği üst insan olma haline Hüdhüd mesnevinin başında hazırıdır. Tasavvuftaki devir nazariyesini tamamlayan Hüdhüd'ün bu serüveni hikâyede yoktur. Yani hikâyenin ortasından başlamaktadır. Hüdhüd yedi vadiyi geçmiş Simurg'u görmüş tanımış bilmiştir ancak bu kısımlar mesnevide satır aralarında verilen bilgilerle anlaşılır. Hüdhüd'ün seyr ü sülûku detaylı olarak verilmez hissettirilir: Yani devir nazariyesi hükmünce devrini tamamlayan Hüdhüd yeni bir var oluşla elde ettiği tüm bilgiyi yeni muhataplarına aktarmak üzere hazır ve nazırdır. Bu yönüyle Lucy'nin filmin sonunda ulaştığı mertebeye Hüdhüd zaten baştan hazırdır.

Bu kısımda dikkat çeken bir diğer husus filmin başında bir tek hücre bölünerek çoğalırken bu kez hücreler tersine bir seyir arz eder. Lucy'deki beyin fonksiyonları ilerledikçe kesret yani çokluk halde bulunan hücreler tek bir hücrede toplanmaya başlar. Bir olarak başlayan film yine bir olarak nihayete erer. Bu durum tasavvufun ana meselelerinden olan devir nazariyesine bir atıf olarak yorumlanabilir. Diğer yandan *Lucy* filminin tasavvufun fenâfillâh ya da bekâbillâh kavramlarını doğrudan anlatmak amacıyla çekilmiş olduğu yönünde sığ ve temelsiz bir iddiada bulunmak elbette söz konusu değildir. Daha önce de andığımız üzre Tökel'in: "Bütün kitaplar sanki el birliği etmiş, bir tek kitabı açıklamak için yazılıp duruyordu"[136] cümlesini bu noktada bir kez daha anmakta fayda görüyoruz. Deriler, lisanlar, yaşanılan devirler, coğrafyalar, hayata bakışlar, zevkler değişse de insan her yerde aynı insandır. Dolayısıyla kaçınılmaz bir benzerlikle pek çok sanat eseri benzer duygu ve düşünceleri vazetmektedirler.

Müslüman bir yönetmenin, "fenâfillâh ya da bekâbillah" gibi derinlikli bir tasavvufî meseleyi beyaz perdeye aktarması durumunda, anlatı yapısı itibarıyla *Lucy* benzeri bir kurgunun ortaya çıkması muhtemeldir denilebilir. Filmler

---

[134] Suad Hakîm, *İbnü'l-Arabî Sözlüğü*, çev. Ekrem Demirli (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2005), 273; Ekrem Demirli, *Şair Sûfîler*, (İstanbul: Sufi Kitap, 2013), 141.

[135] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 69.

[136] Tökel, *Divan Şairi Diyor ki*, 25.

zahirde bir polisiye, aksiyon, gerilim veya bilim kurgu filmi gibi görünse de herhangi bir tasavvufi meseleyi bir mazmun misali özünde barındırabilir. *Lucy* filmini vücuda getiren sanatçıların böyle bir düşüncesi ya da gayesi olup olmadığı elbette bu çalışmanın konusu değildir. Ancak her ne kadar böyle bir amaç güdülmemiş olsa da eserin içerdiği anlatı üslubu ve imgeleri, kimi zaman örtük kimi zaman ise açık biçimde, İslam düşüncesi ve tasavvufun temel kavramlarıyla örtüşen anlam katmanları ve çağrışımlar barındırmaktadır. Bu bağlamda sinema, klasik tasavvuf metinleriyle çağdaş bir diyaloğa girerek hakikat arayışının zamansız ve evrensel doğasını görünür kılmaktadır.

3. SİNEMATOGRAFİK AÇINDAN HÜSN Ü AŞK

3.1. Hüsn ü Aşk'ın Sinemaya Uyarlanması İçin Model Kabul Edilebilecek Bir Film: Bal

Bu bölümde, *Hüsn ü Aşk*'ın beyaz perdeye uyarlanabilirliğine ışık tutabileceği düşünülen *Bal* adlı filmden sahneler ele alınacaktır. Amaç, *Hüsn ü Aşk*'ı yalnızca 18. yüzyılın tarihsel ve kültürel bağlamına hapsetmeden, özündeki mesajı muhafaza ederek günümüz sinema anlatılarıyla kurabileceği tematik ve yapısal benzerliklere dikkat çekmek; böylece eserin çağdaş izleyiciyle kurabileceği yeni anlam katmanlarına dair bir farkındalık ortaya koymaktır.

Sinema anlatılarının kahir ekseriyetinin özü, soyut bir fikri somutlaştırma çabasıdır. Bu bağlamda tasavvufî bir metin olan *Hüsn ü Aşk*'ın da sinema sanatıyla ifade bulması yalnızca mümkün değil; aynı zamanda yaratıcı anlatı biçimleri açısından da son derece verimli bir potansiyel taşır. Zira Şeyh Galib'in bu mesnevisi, sadece alegorik bir aşk hikâyesi değil, aynı zamanda insanın nefsani yolculuğunu ve ilahi hakikate ulaşma çabasını katmanlı bir yapıda anlatan felsefî ve metafizik bir metindir. Bu noktadan hareketle, şimdi *Bal* filmi ile *Hüsn ü Aşk* mesnevisi arasında tematik, yapısal ve sembolik düzeyde ortak bir okuma gerçekleştirmeyi amaçlıyoruz.

Bal, senaristliğini ve yönetmenliğini Semih Kaplanoğlu'nun üstlendiği bir Türk filmidir ve yönetmenin "Yusuf Üçlemesi" olarak bilinen üçlemesinin son halkasını oluşturur. Bu üçleme, sırasıyla *Yumurta (2007), Süt (2008)* ve *Bal (2010*) filmlerinden meydana gelmiştir. Her üç filmde de ana karakterin adı Yusuf, babasının adı ise Yakup'tur. Bu isim tercihlerinin rastlantısal olmadığı ve anlatının derin yapısında Hz. Yusuf kıssasına örtük göndermelerde bulunulduğu söylenebilir. Özellikle karakter isimleri ve baba-oğul ilişkisi etrafında şekillenen temalar, kıssanın modern anlatı içindeki izlerini taşır.

Bal filminde baba Yakup ile oğlu Yusuf arasında derinlikli ve sembolik bir ilişki kurulmuştur. Karadeniz yaylasında geçen bu film, doğrudan bir edebî ya da kutsal metin uyarlaması olmamakla birlikte, Hz. Yusuf kıssasının modern bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Film boyunca kıssaya açık göndermeler yapılmaz; ancak *Bal, Süt* ve *Yumurta* adlı üçlemenin tamamında, özellikle de *Bal*'da, kıssanın izleri çeşitli metaforlar ve sahne kompozisyonları aracılığıyla sezdirilir. Örneğin, *Bal*'ın açılış sahnesinde Yusuf'un gördüğü bir rüyayı babasına anlatmak

istemesi, ancak babasının bu rüyayı uluorta paylaşmamasını öğütlemesi, Kur'an'daki Yusuf kıssasına doğrudan gönderme niteliğindedir. Bu sahne, filmin temel izleğini belirlerken aynı zamanda kıssanın ruhunu da yansıtır. Ancak çalışmamızın sınırları gereği, filmin tüm sahne çözümlemelerine burada ayrıntılı biçimde girilmeyecektir.

Bal filminin açılış sahnesinde Allah'ı, kitabı, Kur'an'ı zikretmeden bir kuran mazmunu vardır diyebiliriz. Bal, Süt, Yumurta isimli üç uzun metraj filmin başlangıç noktası olarak kabul edebileceğimiz Bal filminin açılış sekansında duyduğumuz ilk söz takvim yaprağını okumak üzere hazır bulunan Yusuf'a, babası Yakup'un "Oku" nidası olur.[137]



Şekil 61. Yakup'un oğlu Yusuf'a oku diye seslendiği ilk sahne



Şekil 56. Yakup'un oğlu Yusuf'a oku diye seslendiği ilk sahne

Bu elbette filmin ilk cümlesi olmaklıkla başlı başına Kur'an-ı Kerim'e bir göndermedir. Ancak kayda değer olan yanı yönetmen sahneyi öylesine ustalıkla dizayn

[137] Bk. Şekil 60-61.

eder ki filmi izleyen ve İslam dinine mesafeli olan herhangi birini de irite edecek bir durumun söz konusu olmayışıdır. Verilmek istenen mesaj filmin bağlamı içerisinde son derece makul ve mantıklı bir noktaya yerleştirilir: Okumayı yeni sökmeye çalışan çocuğu babasının teşvik etmesinden ibarettir sahne. Filmi izleyen ve inandığı dinin ilk emri "Oku" olan bir müslüman buradaki göndermeyi anlayacak ve belki mutlu olacaktır. Bu emirden haberdar olmayan bir gayrimüslim izlediğinde de herhangi bir şekilde rahatsız olmayacak tabiri caizse vaaz dinliyor ya da dini bir propagandaya maruz kalıyor gibi hissetmeyecektir. Özetle sahne kuru bir didaktizmle vaaz vererek değil son derece estetik ve sanatkarane bir biçimde tasarlanmıştır. Verilmek istenen mesaj filmin içerisine ustalıkla yerleştirilmiştir.

Yönetmenin onca peygamber arasından Hz. Yusuf'u seçmesi elbette bizzat kendi hikayesiyle paralellik kurabilmesinin bir neticesidir. Yani biz üstü kapalı olarak bir Hz. Yusuf hikayesi izliyor olsak da işin özünde her üç filmde de Semih Kaplanoğlu'nun kişisel yaşamını, dünya görüşünü izleriz. Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki Bal benzeri filmleri kıymetli kılan yan eserin özündeki dini ya da kültürel referanslar anlaşılmasa da anlatının kendi estetik ve dramatik bütünlüğü içerisinde bağımsız bir sanat eseri olarak varlık gösterebilme kudretine sahip olmasıdır.

Tarihsel süreç içerisinde, özellikle Hz. Yusuf kıssası başta olmak üzere birçok kutsal ve edebî anlatının, mekânsal, zamansal ve estetik biçimleri dönüştürülerek sinema diline uyarlanabildiği görülmektedir. Nitekim *Bal, Süt ve Yumurta* üçlemesinde Hz. Yusuf kıssasının Karadeniz'in sisli yaylalarında geçen modern bir anlatı olarak yeniden inşa edilmesi, bu tür dönüşümlere örnek teşkil eder. Bu durum, kutsal ya da alegorik metinlerin içerdiği evrensel temaların, farklı zaman ve mekân bağlamlarında yeniden kurgulanabileceğini açıkça ortaya koymaktadır. Benzer bir biçimde, *Hüsn ü Aşk* da tarihî ve tasavvufî bağlamından koparılmaksızın, çağdaş sinema dili aracılığıyla yeni bir yoruma kavuşabilir.

Nitekim *Hüsn ü Aşk*, yapısal özellikleri bakımından sinema estetiği açısından son derece verimli bir anlatı zemini sunar. Eserdeki içsel yolculuk teması, soyut karakterler, sembolik mekânlar ve anlatı boyunca gelişen dramatik kırılma anları; sinema kuramında sıkça başvurulan "kahramanın sonsuz yolculuğu" modeline büyük ölçüde karşılık gelir. Aşk'ın Hüsn'e ulaşmak amacıyla çıktığı metafizik yolculuk, klasik sinema anlatılarında olduğu gibi çeşitli çatışma anları, rehberlik eden figürler, içsel dönüşümler ve kriz noktalarıyla şekillenen bütünlüklü bir dramatik yapı sergiler.

Semih Kaplanoğlu, sinemasının merkezine kültürel ve İslami referansları yerleştirmeyi yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda sanatsal bir sorumluluk olarak gören bir yönetmen profili çizer. Bu yaklaşımını *Buğday* (2017) filminde de sürdürür. Yönetmen filmde Cemil ve Erol adlı iki ana karakter üzerinden Hz. Hızır ile Hz. Musa kıssasına göndermede bulunulur. Cemil, Hızır'ı; Erol ise Musa'yı simgeler. İkili arasında geçen sembolik yolculuk, Kur'an'daki kıssanın çağdaş bir yeniden yorumu niteliğindedir. *Buğday* filmi bu yönüyle modern sinema diliyle inşa edilmiş alegorik bir anlatı olarak öne çıkar. Kaplanoğlu'nun yaklaşımı, didaktizme düşmeden, yüksek sesle vaaz vermeden ve seyirciyi zorlamadan düşünsel katmanlar kurabilen bir sinema anlayışını yansıtır.

Ayrıca *Hüsn ü Aşk*'ın sinemaya uyarlanmasının meşruiyeti yalnızca teknik ya da estetik değil, aynı zamanda kültürel ve düşünsel bir düzlemde de temellenebilir. Postmodern anlatıların çoğunda, geleneksel metinlerle yeni anlatı biçimleri arasında köprüler kurulmakta; "yüksek" edebiyat ile "popüler" sinema arasındaki sınırlar giderek silinmektedir. Dolayısıyla *Hüsn ü Aşk*'ın sinema diline uyarlanması, bir tür geleneksel kültürel kodun çağdaş anlatı araçlarıyla yeniden ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda, *Hüsn ü Aşk*'ı sinemaya aktarmak, eseri tahrif etmek değil, aksine onun alegorik katmanlarını çağdaş bir izleyiciye ulaşabilir hâle getirmek anlamına gelir. Dolayısıyla bu açıklama faaliyeti, sinemanın görsel ve işitsel olanaklarıyla pekâlâ gerçekleştirilebilir. Aşk'ın iç yolculuğu, dışsal sahnelere taşınabilir; rüya, hayal ve hakikat arasındaki geçişler sinematografik tekniklerle yeniden inşa edilebilir.

Her film soyut bir düşüncenin tecessüm etmiş biçimi olduğuna göre, *Hüsn ü Aşk* gibi hem sembolik hem de felsefî açıdan zengin bir eserin sinema diline tercüme edilmesi yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda kültürel devamlılık açısından da anlamlı bir çabadır. Eserin yapısı, teması ve anlatı tekniği; modern sinemanın gerektirdiği dramatik örgüye ve karakter gelişimine imkân tanımakta, bu da onun çağdaş anlatı biçimlerine başarıyla uyarlanabileceğini göstermektedir.

Hüsn ü Aşk'ın sinematografik anlatıya uyarlanmasına yönelik taşıdığımız derin iştiyak ile inşa ettiğimiz ve soyut söylemler içeren bu bölümün ardından, söz konusu mesnevinin çağdaş sinema diliyle nasıl ilişkilendirilebileceği üzerine daha somut ve uygulamalı bir tartışmaya geçmek yerinde olacaktır. Bu doğrultuda aşağıdaki bölümde *Hüsn ü Aşk*'ın sinema anlatısıyla kurabileceği örtük ilişkilerin nasıl

yapılandırılabileceği, esere yönelik göndermelerin hangi tematik, yapısal ya da sembolik düzeylerde kurulabileceğini üzerine somut bir film örneği üzerinden değerlendirmeye çalışacağız.

Amaç, klasik bir tasavvufî metnin doğrudan bir sinema uyarlamasını yapmak değil; onun alegorik, sembolik ve metafizik öğelerini çağdaş sinema anlatısının içerisine ustaca yerleştirmek suretiyle çok katmanlı bir anlam örgüsü kurmaktır. Bu çerçevede, seçtiğimiz örnek filmin anlatı yapısı, karakter ilişkileri, yolculuk motifi, içsel dönüşüm teması ve hakikate ulaşma arayışı gibi başat unsurlar bakımından *Hüsn ü Aşk* ile örtük bir paralellik taşıması gözetilecektir. Ayrıca semboller, görsel metaforlar ve karakter dinamizmi aracılığıyla mesnevideki ruhsal serüvenin modern bir estetikle sinemaya nasıl taşınabileceği üzerine çıkarımlarda bulunmak hedeflenmektedir.

3.2. Hüsn ü Aşk'ın Tasavvufi Bağlamı ve Özeti

Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi, yalnızca klasik divan edebiyatının estetik inceliklerini barındıran bir edebî eser değil, aynı zamanda derin tasavvufî sembollerle örülmüş bir mânevî yolculuk anlatısıdır.[138] Eserde yer alan karakterler, mekânlar ve olaylar, yüzeyde bir aşk hikâyesi izlenimi verse de hakikatte insanın nefs mertebelerini aşarak hakikate ulaşma çabasını temsil eden bir seyr ü sülûk haritası çizer. Hüsn ilahi güzelliği, Aşk ise bu güzelliğe ulaşmak isteyen saliki simgeler.[139] Dolayısıyla *Hüsn ü Aşk*'ın tasavvuf kavramları olan aşk, tevhid, fena, bekâ ve marifet gibi mefhumları, alegorik bir yapı içerisinde sanatkârane bir biçimde işlediği söylenebilir.

Hüsn ü Aşk, varlık anlayışını vahdet-i vücûd (varlığın birliği) çerçevesinde kurgular.[140] Eserdeki çokluk, aslında birliğin bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Hüsn ve Aşk'ın hakikatte bir ve aynı hakikatin iki yüzü olduğu yönündeki yorum, İbnü'l-Arabî'nin "bir içinde çokluk" anlayışıyla birebir örtüşür. Varlıkta gerçek anlamda sadece Allah'ın var olduğu ve tüm mahlûkatın O'nun isim ve sıfatlarının gölgesi olduğu fikri, mesnevinin merkezinde yer alır.

---

[138] Mehmet Celal Varışoğlu, "'Öl ve Ol' Fikri Çerçevesinde *Hüsn ü Aşk* Kahramanı Aşk'ın Kendisini Bulma ve Tanıma Süreci," *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6, no. 2 (1 Aralık 2007), 24-25.

[139] Abuzer Kalyon, "Hüsn ü Aşk'tan Hareketle Mesneviler İçin Bir İnceleme Önerisi," *Turkish Studies-Language and Literature* 14, no. 4 (2019), 1936.

[140] Songül Aydın Yağcıoğlu, "Leyla vü Mecnun ile Hüsn ü Aşk'ın Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi," *Journal of Turkish Language and Literature* 41 (Aralık 2011), 211.

Tasavvufi bağlamda düşünüldüğüne kalp hem biyolojik hem de metafiziksel bir merkez olarak, insanın ilahî sıfatları içselleştirerek kemale ulaşmasının mekânı kabul edilmekte; bireyin simgesel yolculuklarda farklı mekânlarla temsil edilen içsel derinliklere inmesi, "kendilik" idrakine ve ruhsal dinginliğe erişmenin temel koşulu olarak yorumlanmaktadır. *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde de evrensel bir örüntü olarak Mutlak Dinginlik'e ulaşma çabası işlenmekte; âşık konumundaki Aşk'ın, mâşuk Hüsn'e kavuşmak için çıktığı sembolik yolculuk ayrılış, aşama ve dönüş aşamalarından oluşan bir dönüşüm süreci olarak kurgulanmaktadır. Konuya dair mütekamil bir çerçeve çizen Doğan şu ifadeleri kullanır:

> "Kalp, fiziksel anlamda vücuttaki kan dolaşımının merkezi konumundaki küçük bir organ olmanın yanında metafiziksel anlamda Allah'ın kürsüsü olarak kabul edildiğinden sonsuz bir genişliğe sahiptir. Allah'ın celal ve cemal sıfatlarının mükemmel bir terkibi olan insanın bu sıfatları içselleştirerek kemâlini bulması ancak kalbinin derinliklerine inmesiyle mümkün olur. Kalbin derinliklerine yapılan ve bilinçdışına gidiş olarak da değerlendirilebilecek olan bu yolculuk esnasında insan, tıpkı simya işleminde olduğu gibi değişik süreçlerden geçerek "kendilik"ini idrak eder. İnsanın "kendilik"ini idrak ederek mutlak dinginliğe ulaşması ancak kendi ruhsal derinliklerine nüfuz etmesiyle mümkün olacağından sonsuz çeşitlikte sunulan simgesel seyahatlerdeki farklı mekânların işlevsellikleri temelde hep aynı kalmaktadır.
>
> Evrensel bir örüntü dâhilinde sürekli yinelenen Mutlak Dinginlik'e yeniden ulaşma çabasını Hüsn ü Aşk mesnevisinde de görürüz. Mesnevide âşık (arayışçı, mürid, salik) konumundaki Aşk'ın, mâşuk (aranan, sevgili, mutlak güzel) konumundaki Hüsn'e kavuşmak üzere çıktığı sembolik yolculuk anlatılır. Aşk'ın dönüşümüne sebep olan sembolik seyahati, ayrılış – aşama – dönüş şeklinde gerçekleşir."[141]

Hüsn ü Aşk'ta Aşk'ın Hisar-ı Kalp'te gerçekleştirdiği içsel seyahat, insanın hakikate ulaşma sürecinde kalbin merkezî konumunu görünür kılmakta; bu yolculuk, kalbin ilahî güzelliğin tecelli mekânı olması sebebiyle kahramanın ruhsal tekâmülünü mümkün kılan dönüştürücü bir süreç olarak kurgulanmaktadır:

> Mutlak Güzellik her ne kadar varolan tüm şeylere yansımış ve hepsinde temaşa edilir bir halde bulunsa da esas olarak bunu içselleştirmek eğiliminde olan kişinin, Mutlak Güzelliği araması gereken yer; eşref-i mahlukat olmanın, kendiliğin, şifrelendiği yer olan kalptir. Allah'ın arşı olan kalp, insanın kemâlat sürecinin mührünü taşır. Bu meyanda Aşk'ın katetmek zorunda olduğu Hisar-ı Kalp yolunun (içsel seyahat) kelimenin tam anlamıyla bir 'kral yolu' olduğunu söylemek mümkündür. Aşk'ın, Hüsn'e biçilen baha olan kimyayı getirmek üzere çıktığı bu yolculukta, yolun kendisi bir kimya olur ve onun dönüşümünü sağlar.[142]

Bu girişin ardından *Hüsn ü Aşk*'ı özetlemek gerekirse:

---

[141] Doğan, *Dönüşüm Sürecindeki İnsan*, 305.

[142] Doğan, *Dönüşüm Sürecindeki İnsan*, 305.

Araplar arasında bütün güzel huyları kendilerinde toplayan seçkin bir kabile mevcuttur ki bu topluluk, "Benî Mahabbet" olarak anılmaktadır. Kaderin Benî Muhabbet kabilesindeki insanlara biçtiği hayat çizgisi ise oldukça çetindir. Bu kabilenin halkı, bahtsızlıkla maluldür; çektikleri dertlerden dolayı benizleri solmuş, giydikleri elbise temmuz güneşi kadar yakıcı, içtikleri ise âdeta yeryüzünü tutuşturacak nitelikte bir ateştir. Yaşadıkları diyar, kederin ve matemin kol gezdiği bir mekândır. Sohbetleri hep âh u figan doludur; kaderin ansızın gönderdiği belâlar onların rızkı, üzerlerine yağan ateş ise sıradan bir yağmur gibi olağandır. Eğlenmek yahut neşelenmek istediklerinde bile bela tufanı kabarır, dağ gibi ağır darbeler bardakları parçalar, ölümün kendisi ise şarap yerine sunulur.

Hayatlarının en güzel dönemleri ve avlanmaları da kaderleri gibi sıkıntılarla örülüdür. Bu keder yüklü ortamda bir gün dikkat çekici bir hadise vukû bulur. Kabile büyüklerinden birinin oğlu, diğerinin ise kızı aynı gece dünyaya gelir. Bu iki çocuk doğar doğmaz, kız çocuğuna "Hüsn", erkek çocuğuna ise "Aşk" ismi verilir ve aile büyüklerinin kararıyla birbirlerine nişanlanırlar. Zaman geçer; çocuklar büyür ve mektep çağına gelir. Onların eğitim aldığı okul "Mekteb-i Edeb", öğretmenleri ise "Molla-yı Cünûn" adıyla anılan çılgınlık mollasıdır.

Mektepte eğitim görürlerken Hüsn, içinde bulundukları geleneklere aykırı biçimde Aşk'a gönül verir, ancak bu sevgisini dile getiremez. İçten içe derin bir sevdayla yanar. Ara sıra Aşk'ın bulunduğu hücreye giderek etrafında pervane gibi dolaşır. Bazen de birlikte Feyz Havuzu'nun bulunduğu Mana Bahçesi'nde vakit geçirirler. Bu bahçenin mihmandarı, Sühan adında yaşlı, bilge ve zamandan münezzeh bir şahsiyettir. Sühan, bu iki gönül arasında aracılık yaparak aralarındaki sevgi bağının güçlenmesine vesile olur. Ancak aralarına giren Hayret adlı bir karakter, buluşmalarını engellemek ister. Hüsn ve Aşk, Sühan aracılığıyla mektuplaşmaya devam eder. Hüsn'ün dadısı İsmet, genç kızın haline üzülür ve ona nasihatlerde bulunur. Öte yandan Aşk'ın lalası Gayret ise onu hüzünlerinden vazgeçirmeye çalışır. Ancak Gayret'in sözleri, Aşk'ı incitir; nihayet Gayret ona koşulsuz destek olacağını bildirir. Bu gelişmeler üzerine Molla-yı Cünûn, Hüsn uğruna mücadele etmenin farz olduğuna dair fetva verir.

Bu fetva üzerine Aşk ve Gayret, kabile meclisini toplar ve Hüsn'ü ister. Ancak kabile büyükleri alaycı bir tavırla bu isteği reddeder. Aşk, kalbinin parçalandığını Hüsn'e bildirir; Hüsn ise kabile kararına itaat edeceğini bildirir. Aşk, neden böyle bir

zulme uğradığını sorduğunda, kabile büyükleri Hüsn'e ulaşmanın Kalb ülkesinde bulunan kimyayı getirmedikçe imkânsız olduğunu açıklarlar. Yolculuk; bin başlı ejderhalar, mumdan gemilerin yüzdüğü ateş denizleri, gam harabeleri, matem sarayları, cadı kılığındaki ejderhalar ve daha pek çok tehlikeyle doludur.

Aşk bu zorluğu kabul eder ve Gayret ile yola çıkar. İlk adımda bir yokluk kuyusuna düşerler. Kuyunun dibi karanlık ve dehşetle doludur; burada dert ve bela devinin eline düşerler. Bu dev, Aşk ve Gayret'i semirip sonra yiyebilmek için hapseder. Bu esnada Sühan, yine yardım eder ve kuyunun dibindeki ism-i a'zam yazılı ipi tutmalarını söyler. Bu ipten yalnızca salih olanların haberi vardır ve ona tutunan kurtulur. İkili, ipi bulur ve kuyudan çıkar.

Aşk, Sühan'dan Hüsn'ün izini sorsa da Sühan cevap vermeden bir kuş olup uçar. Aşk ve Gayret, yollarına devam eder; bu kez gam harabesinde soğuk, çetin kış koşullarıyla ve korkunç bir cadı ile karşılaşırlar. Cadı, Aşk'ı kendisine nikâhlanması için zorlar; reddedilince onu işkenceye maruz bırakır. Aşk, Allah'a sığınır; bu yakarış karşılık bulur ve Sühan yetişip cadıyı bertaraf eder. Aşk'a Hüsn'ün ona bir kılıç ve at gönderdiği bildirilir, Gayret'e ise kanatlar verilir. Böylece yeniden yola revan olurlar.

Gam harabelerini, matem sarayını geçtikten sonra karşılarına devlerin mumdan gemilerle dolandığı ateş denizi çıkar. Sabreden Aşk, gemilere binmeyi reddeder; duasıyla ateş denizini geçme cesareti bulur. Aşkar adlı atı Anka kuşu gibi süzülerek bu engeli aşar. Gayret de kanatlarıyla uçup geçer.

Nihayet Çin ülkesine varırlar. Sühan, papağan kılığına girerek Aşk'ı burada karşılar ve onu Hüşrüba adlı kıza gönül vermemesi konusunda uyarır. Ancak Aşk, Hüsn'e benzettiği Hüşrüba'ya âşık olur. Aşk'ın gafleti, onu Zatüssuver kalesine hapseder. Kale, göz alıcı ama esaret doludur. Aşk burada dua ve niyazla kurtuluş arar. Bülbül kılığındaki Sühan yine yetişir, ona kaleyi yakmasını söyler. Aşk, emre uyarak kaleyi ateşe verir ve kurtulur.

Yorgun ve yılmış hâlde olan Aşk'a Sühan bu defa tabip kılığıyla gelir ve Kalp kalesine götürür. Bu kale, beş kapılı, nurla çevrili bir yerdir. Aşk burada ışık ordusu tarafından karşılanır ve taçlandırılır. Ancak gönlü hâlâ Hüsn'dedir. Köşküne doğru ilerlerken ney ve tambur sesleriyle bir perde açılır. Karşısında Gayret, Hayret, İsmet ve Molla-yı Cünûn vardır. Sühan tüm hakikati açıklar: Aslında "Aşk, Hüsn'dür; Hüsn de Aşk'ın ta kendisidir." Birlik varken ikilik olmaz. Aşk, Hayret tarafından Hüsn'e teslim edilir ve vuslat gerçekleşir. Bundan ötesi ise insan idrakinin sınırlarını aşar.

3.2.1. Hüsn ü Aşk ve Fight Club Filmi

Çalışmamızın bu bölümünde, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisine sinemasal bir perspektif kazandırmak ve eseri daha somut, anlaşılır bir düzlemde ele alabilmek amacıyla, anlatı yapısı ve tematik benzerlikler bakımından David Fincher'ın *Fight Club* (1999) filmi ile paralel bir okuma gerçekleştirmeye gayret ettik. Zâhirî ve bâtınî anlamlara zarar vermeyecek biçimde yürütmeye çalıştığımız bu karşılaştırmalı analizle iki yapıt arasında ortak anlatı unsurlarını ortaya koymaya çalıştık. Böylece, klasik bir tasavvuf metni olan *Hüsn ü Aşk*'ın sinema anlatısına uyarlanabilirliğine yönelik kavramsal bir zemin oluşturmak ve bu türden bir uyarlama fikrine mütevazı da olsa katkı sunmayı hedefledik.

Hüsn ü Aşk ve *Fight Club* arasında kurulan bu karşılaştırmalı değerlendirme, ilk bakışta aşırı yorumlama ya da bağlam dışı ilişkilendirme olarak değerlendirilebilir. Elbette *Fight Club*'ın yazarı Chuck Palahniuk ya da filmin yönetmeni David Fincher'ın, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisinden doğrudan haberdar oldukları ve bu eserden etkilenerek yapıtlarını inşa ettikleri gibi bir iddiada bulunmak bu çalışmanın sınırlarının ve bilimsel ciddiyetin ötesindedir. Ancak, her iki eserin de özünde bireyin içsel dönüşümüne, benlik arayışına ve varoluşsal çatışmalarına odaklandıkları göz önünde bulundurulduğunda, biçim ve bağlam açısından farklılıklar taşısalar da tematik düzeyde pek çok benzerlik barındırdıkları görülmektedir.

Bu bağlamda *Hüsn ü Aşk* ve *Fight Club*, ait oldukları kültürel ve tarihsel zeminler farklı olsa da insanın tinsel yolculuğunu anlatmaları bakımından ortak bir anlatı ekseninde değerlendirilmeye açıktır. Nitekim eserler görünürde birbirinden ayrışıyor olsa da özdeki yapısal ve düşünsel paralellikleri, disiplinlerarası bir okuma için verimli bir zemin sunmaktadır. Şimdi iki eser arasında tespit edebildiğimiz muhtelif bağlantıları ve ortak okumaları maddeler halinde masaya yatıracağız.

3.2.1.1. Karakter ve Mekân İsimlendirmelerindeki Ortak Tavır

Hem Fight Club'ta hem de *Hüsn ü Aşk*'ta dikkat çeken ilk husus her iki eserdeki mekân ve karakter isimlerinin kahir ekseriyetinin soyut ve hayal ürünü kelimelerden seçilmiş olmasıdır. *Hüsn ü Aşk*'ta Hüsn güzellik demek143 iken Aşk ise sözlükte "şiddetli ve aşırı sevgi; bir kimsenin kendisini tamamen sevdiğine vermesi,

[143] Kubbealtı Lügati: "Hüsn" maddesi. https://lugatim.com/s/HÜSÜ (Erişim10.07.2025)

sevgilisinden başka güzel görmeyecek kadar ona düşkün olması" anlamına gelir.[144] Yani Hüsn de Aşk da somut ve mücessem isimler değil soyut, genel ve mücerret isimlendirmelerdir. Bu durum, her iki anlatının da sıradan birey hikâyelerinin ötesine geçerek, evrensel ve zamansız bir anlam katmanı oluşturma çabasının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Zira mücerret isimler, okuyucunun ya da izleyicinin zihninde belirli bir kişiden ziyade bir hâli, bir süreci veya bir ruh durumunu çağrıştırır. *Hüsn ü Aşk*'ta bu tercih, bireysel bir aşk hikâyesi anlatmanın ötesinde, aşkın ve güzelliğin mutlak boyutuna işaret etme niyeti taşır. Böylece anlatı, aşkı dünyevî bir tema olmaktan çıkararak, ilâhî olanla ilişkilendiren sembolik bir düzleme taşır. Dolayısıyla mekân ve karakter isimlendirmelerindeki bu tercih İlâhi aşkın bir terennüm biçimi olarak yorumlanabilir. Doğan'ın konuya dair tespitleri oldukça manidardır:

> Gâlib'in, kahramanları müşahhas olarak değil de mücerret olarak dile getirmesindeki hikmeti, mesnevide mecazî bir aşkın değil, hakikî bir aşkın anlatılıyor olmasında bulmak mümkündür. Ancak kahramanların mücerret olmasına rağmen, âşık ve maşukun tasvirleri geleneğin çizmiş olduğu şekilde karşımıza çıkar. Aşk (âşık), yakışıklı bir delikanlı ve Hüsn (güzel bir kız) olarak geleneksel imgeler dâhilinde ve benzer özelliklerle tavsif edilir.[145]

Klasik aşk anlatılarında, örneğin *Leyla ile Mecnun, Ferhad ile Şirin* ya da *Gül ile Bülbül* gibi eserlerde, aşkın temsili somut karakterler aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu anlatılarda kahramanlar, yaşanmışlığa, tarihselliğe ve bireysel psikolojiye sahip somut kişiler olarak kurgulanır. Her ne kadar bu kişiler aynı zamanda aşkın farklı yönlerini temsil etseler de anlatının merkezinde somut olarak insanî ve tarihsel figürler yer alır. Buna karşın Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi, aşkın mahiyetini daha soyut, metafizik ve evrensel bir düzlemde ele almayı tercih eder.

Bu eserde başkişiler olan "Aşk" ve "Hüsn" isimleri doğrudan soyut kavramlardan oluşur; karakterler artık bireysel şahsiyetler değil, insan ruhunun içsel dinamiklerini temsil eden simgesel varlıklardır. Bu yönüyle *Hüsn ü Aşk*, aşkı sadece beşerî bir tecrübe olarak değil, insanın varoluşsal ve tasavvufî yolculuğunun bir metaforu olarak işler. Dolayısıyla, klasik mesnevî geleneğinde sıkça rastlanan somut karakterli aşk anlatılarından farklı olarak *Hüsn ü Aşk*, karakter tasarımında kavramsal bir soyutlamaya gitmiş ve aşkı bizzat özneleştirerek anlatının merkezine

---

[144] Süleyman Uludağ, "Aşk," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 4 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991), 17–18.

[145] Ahmet Doğan, *Dönüşüm Sürecindeki İnsanın Sembolik Seyahati ve Hüsn ü Aşk Örneği* (Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), 164.

yerleştirmiştir. Buradaki tercihin amacı, bireysel aşk hikâyesi anlatmaktan ziyade, insanın Mutlak Güzellik'e yönelişini ve bu yolda yaşadığı seyr ü sülûkü alegorik biçimde görünür kılmaktır. Nitekim bu soyut isimlendirme, insanın kendi benliğiyle kurduğu içsel ilişkiyi, aşkın metafizik bir arayış olduğunu vurgular niteliktedir.

Benzer biçimde, David Fincher'ın Fight Club (1999) adlı filminde de soyut bir mekân ve karakter isimlendirme stratejisi benimsenir. Öyle ki filmin başkarakterinin adı izleyiciye hiçbir zaman verilmez. Karakter, senaryo metninde yalnızca "Anlatıcı" (Narrator) olarak tanımlanır. Anlatıcı, film boyunca çeşitli terapi gruplarında kendisini "Cornelius", "Rupert", "Travis" ya da "Jack" gibi farklı isimlerle tanıtır. Bu çoklu kimlik kullanımı, yalnızca bir gizlilik tercihi değil, aynı zamanda karakterin kimlik bunalımını ve parçalanmış benliğini de temsil eden bir tercihtir. Marla Singer karakterinin Anlatıcı'ya "Sen kimsin?" diye sorduğu sahnede Anlatıcı'nın cevap vermemesi ve bu sorunun yanıtsız kalması, karakterin henüz sabitlenmiş bir kimlik kazanamadığını, dolayısıyla tanımlanabilir bir "ben"e sahip olmadığını gösterir.



Şekil 57. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



Şekil 58. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne

Bu somut isim bariyerini kırma düşüncesi, her iki eserde de anlatının metafizik ve psikolojik katmanlarını derinleştiren önemli bir yapısal tercihtir. *Hüsn ü Aşk*'ta "Aşk" isminin herhangi bir kişisel kimlikten bağımsız olması, onu bir tasavvufî

mertebe ve varoluşsal arayışın adı haline getirirken; *Fight Club*'da da Anlatıcı'nın sabit bir isme sahip olmaması, onun parçalı bilinç yapısını, bastırılmış arzularını ve bölünmüş benliğini temsil eder. Ancak gerekçeler muhtelif olsa da isimlendirme tercihlerinin benzer oluşu iki eseri birbirine yaklaştıran mühim noktalardan biri olarak kabul edilebilir. Her iki durumda da karakterlerin anonimleştirilmesi, bireysel anlatının ötesine geçilerek daha evrensel, hatta ontolojik bir sorgulama alanına kapı aralar.

Bu bağlamda her iki anlatıda da karakterlerin isimsizliği, yalnızca biçimsel bir tercih olarak değerlendirilmemelidir. Aksine, bu tercih, eserin temel felsefesine içkin bir ontolojik ve temsili strateji olarak ortaya çıkar. *Hüsn ü Aşk*'ta "Aşk"ın bir kişi adı olmaktan ziyade evrensel bir arayış ve varoluş halini temsil etmesi; *Fight Club*'da ise Anlatıcı'nın belirgin bir kimlik taşımaması, karakterlerin herhangi bir birey olabileceğine -hatta herkes olabileceğine- yönelik örtük bir göndermedir.

Bu isimsizlik, "ben"in sınırlarını ortadan kaldırarak okuyucu ya da izleyicinin kendi varlık deneyimini bu karakter üzerinden yeniden düşünmesine imkân tanır. Böylece, anlatı öznesi bireysel bir kimlikten arındırılarak evrensel bir temsil düzlemine taşınır. Film, kişisel bir hikâyeden çok, insanın kendilikle kurduğu varoluşsal ilişkiler yumağına dönüşür. Özellikle *Hüsn ü Aşk*'ta, "Aşk"ın her insanda doğuştan var olan, fakat kemal yolculuğu olmaksızın tamamlanamayacak bir cevher oluşu; isimsizlikle birlikte tüm insanlara dair bir ontolojik paydada buluşmayı da mümkün kılar. Benzer şekilde *Fight Club*'da "Anlatıcı", modern insanın parçalanmış kimliğiyle özdeşleşerek herkesin ruhsal çelişkilerini ve kimlik krizlerini temsil eden anonim bir figüre dönüşür.

Dolayısıyla, her iki anlatıdaki isimsizlik, yalnızca bir kimlikten arındırma değil; aynı zamanda evrenselleştirme işlevi taşır. Bu yönüyle, her bir okuyucu ya da izleyici, anlatının öznesiyle kolayca özdeşlik kurabilir. Her iki eserde de müşahhas isimler yerine mücerret isimlerin tercih edilmesi sanatkarların "Ey muhatap, bu senin hikayen!" deme biçimi olarak görülebilir.

Benzer şekilde, bu tercih yalnızca karakter isimlendirmelerinde değil, mekân adlandırmalarında da belirgin biçimde karşımıza çıkar. *Hüsn ü Aşk*'taki mekân isimleri de tamamen hayal ürünüdür. Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde yalnızca kişiler değil, olayların geçtiği mekânlar da sembolik anlamlar taşır. Mana Mesiresi, Gam Harabeleri, Feyz Havuzu, Zâtü's-Süver Kalesi ve Matem Sarayı gibi yerler, dış dünyaya ait fiziksel alanlar olarak değil; bireyin içsel serüveninde karşılaştığı manevi

duraklar olarak tasarlanmıştır. Eserde mekânların somut bir coğrafyaya ait olduğu açık biçimde belirtilmez; yalnızca anlatının İslam topraklarında, Arap bölgelerinde geçtiğine dair genel bir bilgi verilir.[146]

Benzer bir simgesel yaklaşımın *Fight Club* filminde de söz konusu olduğu söylenebilir. Anlatıcı ile Tyler Durden'ın yaşadığı evin bulunduğu sokak olan "Paper Street", ismiyle dikkat çeker. Bu adlandırma, yalnızca kâğıt üzerinde var olan fakat gerçek dünyada bulunmayan, yani hayal ürünü mekânları ifade eden bir kavramdır. Dolayısıyla, fiziksel bir mekândan çok zihinsel veya metaforik bir alanı temsil eder. Bu kullanım, tıpkı *Hüsn ü Aşk*'taki soyut coğrafyalar gibi, karakterin içsel dünyasına açılan bir sahne işlevi görür.[147]



Şekil 59. Tyler Durden'ın evinin olduğu sokak: Paper Street

Bu kullanım biçimi elbette bu iki esere has değildir. Örneğin benzer bir kullanım *Matrix* filmi için de geçerlidir. *Matrix* filminin baş karakteri "Neo" kod adlı bilgisayar programcısının filmdeki asıl adı Thomas Anderson'dır. Anderson ismi hem genel hem özel anlamı olan bir isimdir: "Yunanca kökenli bir kelimeden tercüme edilerek kahramana verilen "Anderson" ismi, Hz. İsa da kendisini tanımlamak için bu ismi kullanmıştır, aynı zamanda "Âdemoğlu" anlamına gelmektedir."[148]

3.2.1.2. Olayların Tek Karakterin Zihin Dünyasında Gerçekleşmesi

Hem *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde hem de *Fight Club* filminde dikkat çeken önemli yapısal ortaklıklardan bir diğeri, anlatının tek bir karakterin iç dünyasında vuku

[146] Yavuz Bayram, "Bildungsroman Örneği Olarak Hüsn ü Aşk", *İlmî Araştırmalar*, sy. 23 (Bahar 2007), 12.
[147] Bk. Şekil 64.
[148] Muhammet Sağlam, *Sinemada Peygamber Tasavvuru ve Temsili* (Doktora Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022), 145.

bulmasıdır. Her iki eser de özünde bireyin içsel bir yolculuğunu konu edinir; anlatı, dış gerçeklikten ziyade bireyin zihin dünyasında şekillenir. Bu bağlamda, her iki anlatıda da yaşanan olaylar, kahramanın benliğiyle kurduğu çatışmalı ilişkiyi ve kendilik bilincine ulaşma çabasını temsil eder.

Hüsn ü Aşk mesnevisinde kahraman Aşk, metaforik ve sembolik engellerle dolu uzun bir serüvenin ardından Hüsn'e kavuşur. Ancak bu buluşma, bir vuslattan ziyade hakikatin idrakidir. Aşk, Hüsn'ün aslında kendisi olduğunu öğrenir. Mesnevinin bu noktada sunduğu tasavvufi hakikat, insanın hakikat yolculuğunun, dışsal bir arayıştan çok, içsel bir keşif olduğu fikrini merkeze alır: "*Hüsn Aşk'ta, Aşk Hüsn'dedir."* Doğan'ın bu noktadaki tespitlerini aktarmak yerinde olacaktır:

> Sühan, Aşk'a aslında yola çıktığı noktadan başka bir yere gelmediği gerçeğini söyler. Bunun (rasyonel) aklın idraki dışında gerçekleşen bir sır olduğunu ifade eden Sühan, yolculuk boyunca farklı kılıklara bürünerek ona yardıma geldiğini, cadıyı helak edenin, yoldaki tehlikeleri bertaraf edenin, papağanın, bülbülün, sülünün, ihtiyar hekimin hep kendisi olduğunu söyler. Yolculuk boyunca bütün bu yaşananlara, bir yanlış düşünce -Aşk'ın Hüsn'ü kendinden ayrı sanması- sebep olmuştur. Gerçekte Hüsn ve Aşk'ın ayrılığı yoktur. Hüsn de Aşk da bir ve aynıdır:[149]

Bulmağa zuhûr bu mebâhis
Bir kec-nazar olmuş idi bâis

Kim Aşk Hüs(ü)n'dür ayn-ı Hüsn Aşk
Sen râh-ı galatda eyledin meşk

Birlikde bu kîl ü kâl yokdur
Ol farzda hiç muhâl yokdur

(H. A. 1999- 2001)

Benzer biçimde *Fight Club* filminde de başkarakterin dış dünyayla kurduğu ilişkiler, aslında kendi içsel çatışmalarının ve bölünmüş benliğinin yansımalarıdır. Tyler Durden karakteri, Anlatıcı'nın bastırdığı arzularının ve öteki benliğinin bir temsili olarak ortaya çıkar. Film ilerledikçe seyirci, anlatının gerçekte çift karakterli bir psikolojik yapının ürünü olduğunu ve tüm mücadelenin bireyin kendi iç hesaplaşması olduğunu kavrar. Böylece tıpkı *Hüsn ü Aşk*'ta olduğu gibi, kahraman kendiyle yüzleşerek bir tür hakikat bilgisine ulaşır.

[149]Doğan, *Dönüşüm Sürecindeki İnsan*, 299.

Dolayısıyla *Fight Club* filminde de tüm film Anlatıcı olarak tanınan Jack karakterinin iç dünyasına bir yolculuktur. Filmin içerisindeki diğer tüm mekân ve karakterler antagonist karakterimizin yani Jack'in zihninin derinliklerindeki birer sembol hükmündedir. Nihai menzile varınca kendisini maceraya çağıranın yine bizzat kendisi olduğu gerçeğiyle yüzleşen Jack'te adeta bir Simurg şaşkınlığı görülür. Zira tüm film boyunca kendisine eşlik eden ve filmin dinamik gücü olan Tyler Durden diye biri yoktur ve hiç olmamıştır. Tyler Durden, anlatıcının bir zihin bölünmesi ya da çoklu kişiliğinden bir kişilik olarak görülebilir. Dolayısıyla Tyler Durden karakteri Anlatıcı'ın bizzat kendisi ve olmak istediği kişilik tipidir. Anlatıcı tüm bu zorlu badirelerin nihayetinde eriştiği menzilin yine bizzat kendisi, kendi benliği ve ruhu olduğunu fak eder. Ancak süreç boyunca bunun farkında bile değildir. Fight Club, Jack'in zihnindeki oluşturduğu koca bir hayali evrendir.[150]

Sonuç olarak gerek *Hüsn ü Aşk* gerekse *Fight Club*, bireyin içsel dönüşümünü ve "ben"in inşasını merkeze alan kurgusal yapılarıyla, bireysel hakikat arayışını semboller ve metaforlar aracılığıyla derinlikli biçimde işler. Her iki anlatı da görünürde bir dış yolculuğu ya da çatışmayı sahneye taşırken, aslında tüm gelişmeler bireyin ruhsal derinliğinde, içsel evreninde yaşanmaktadır. Her iki eserde de ana karakterler, yolculuğun sonunda aradığı gerçeğin dışarıda değil, kendi içinde saklı olduğunu idrak eder. Dolayısıyla, bu eserler yalnızca bireysel bir serüveni değil, insanın evrensel anlamda kendini bulma ve aşma çabasını işler diyebiliriz.



Şekil 60. Jack'in Tyler Durden olduğunu fark ettiği sahne

[150] Bk. Şekil 65-66-67-68.



Şekil 61. Jack'in Tyler Durden olduğunu fark ettiği sahne



Şekil 62. Jack'in Tyler Durden olduğunu fark ettiği sahne



Şekil 63. Jack'in Tyler Durden olduğunu fark ettiği sahne

Bu düşünceden yola çıkarak Tyler Durden Jack'in zihin dünyasında yarattığı hayali bir karakterse ona dair tüm her şey de hayalidir tespitine ulaşabiliriz. Nasıl ki *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde Aşk'ın yaşadığı içsel çatışmalar tasavvuf serüveninde salikin yaşadığı ya da yaşayacağı zorlu badirelerin temsilidir işte öyle de Jack'in Tyler ile tartışması ya da kavga etmesi aslında kişinin kendi düşünceleriyle kavga etmesinin bir temsilidir. Bu açıdan bakınca tüm bu çatışma hali bir tür ruhsal ve psikolojik sağaltım olarak kabul edilebilir. Kendi içsel serüveninde düşünceleriyle harp etmeyenin kendine karşı muzaffer olması beklenemez. O mücadeleden geçemeyen

kişinin evvela kendine, nihayetinde de Hüsn'e (İlâhî güzelliğe) erişmesi mümkün değildir.

3.2.1.3. İki Eserlerin de Başladığı Yerde Son Bulması

Tasavvufun ısrarla üzerinde durduğu bir mesele olan Devir Nazariyesi[151], *Hüsn ü Aşk*'ın da ana meselelerinden birini oluşturur. Öyle ki;

> Tarz-ı selefe tekaddüm ettim
> Bir başka lügat tekellüm ettim[152]
>
> *(H.A 2009.beyit)*

diyen Şeyh Galip, gelenekte var olan kadim aşk anlayışını *Hüsn ü Aşk* isimli mesnevisiyle kökten sarsar. Daha eserin adını şekillendirirken bile özgün bir tavırla hareket eder. Zira gelenekte var olan Ferhad u Şirin, Vamık u Azra, Yusuf u Züleyha, Hüsrev ü Şirin, Kerem ile Aslı gibi eserlerde ilk önce zikredilen aşık tipiyken *Hüsn ü Aşk*'ta malumdur ki ilk önce zikredilen aşık değil maşuktur. Mezkûr eserlerde ismi ilk zikredilen karakter hikayelerin ana kahramanlarıdır. Yani Ferhad, Vâmık, Yusuf, Hüsrv, Kerem hep ana kahramandır. Dolayısıyla eserin ismi geleneğin yerleşik kalıbı gereği pekâlâ Aşk u Hüsn olabilirdi. Ancak Galip'in daha baştan idraklere sunduğu şey bu serüvenin önce Hüsn yani Allah ile başladığıdır. Dolayısıyla eserin güzelle değil güzelin kaynağı olan 'güzellikle' yani Hüsn ile başlamasının uygun olduğudur. Böylelikle Şeyh Galip bu mesnevinin Aşk'ın hikayesi olmaktan öte Hüsn'ün hikayesi olduğu mesajını daha baştan fısıldar kulaklara.

Tasavvufta devriyye, varlığın Allah'tan çıkıp tekrar O'na dönüşünü anlatan bir düşünce sistemine dayanır. Bu anlayışa göre ilahî nur, önce madde âlemine iner (*kavs-i nüzûl*), sonra insan formunda tekrar aslına, yani Allah'a döner (*kavs-i urûc*). Bu döngüsel varlık anlayışı, şiirlerde sembolik bir yolculuk olarak işlenir. Şairler genellikle bu süreci kendi içsel deneyimleri üzerinden aktarır ve tüm varlık mertebelerini benliklerinde temsil ederler.[153]

Hüsn ü Aşk'taki bu anlatım üslubu elbette Hz. Adem'den devraldığımız kadim hikâyenin kaçınılmaz olarak özgün bir kopyasıdır. Bu noktada yalnızca *Hüsn ü Aşk*

---

[151] Süleyman Uludağ, "Devir", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 9 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994), 231–232.

[152] Ece, *Hüsnüne Aşk Olsun*. s. 803.

[153] Bk. Mustafa İsmet Uzun, "Devriyye", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 9 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1994), 251–253.

değil tahkiye usulüne dayalı tüm hikayeler muhteva olarak ayrışsalar da mimari olarak aynı meseleyi tekrar eder durur. Bu konuda Doğan şunları aktarır:

> "Bu meyanda anlatı dünyasındaki kahramanın dönüşüm sürecindeki seyahatini, Âdem'den tevârüs edilen yazgının, bir yazıcının muhayyilesindeki aksi olarak okumak mümkündür. Âdem'in (insan) yazgısını yüklenen kahramanın şahsında, yaratılış-arayış -dönüş sürekli olarak tekrarlanır."[154]

Özetle, *Hüsn ü Aşk* mesnevisi, yapısal ve tematik açıdan değerlendirildiğinde, tasavvufî düşünce sisteminde önemli bir yer tutan devriyye anlayışının klasik edebiyattaki temsillerinden biri olarak okunabilir. Eserdeki anlatı örgüsü, bir aşk hikâyesinden öte, insanın ezelî hakikatten koparak maddî âleme inişi ve ardından tekrar o hakikate dönüş sürecini sembolik bir dille sunar. Başkahraman Aşk'ın çıktığı bu uzun ve zorlu yolculuk, aslında insanın kendini tanıma, nefsini aşma ve dünyaya ait engellerle yüzleşme sürecini simgeler denebilir.[155]

Böylelikle Aşk, hikâyenin sonunda Hüsn'e kavuştuğunda, esasında kendisine dönmüş olur. Bu noktada hikâye başladığı yerde ve kişide son bulur. Bu yapısal döngü, tasavvufî literatürde "Her şey aslına rücû eder"; "İş O'ndan başladı, yine O'na döner"[156] esasına dayanan *devir nazariyesi*yle birebir örtüşür. Şeyh Gâlib bu fikri, mesnevinin sonlarında şu beytiyle veciz biçimde ifade eder:

Kim Aşk Hüs(ü)n'dür ayn-ı Hüsn Aşk
Sen râh-ı galatda eyledin meşk

(H.A. 1999)

Bu beyitte Gâlib, Aşk'ın Hüsn'ün aynası olduğunu, yani aslında birbirlerinden farklı değil, aynı hakikatin tezahürleri olduklarını belirtir. Yani aranan şey, ötelerde veya başkasında değil; kişinin özünde, kendi bâtınında mevcuttur. Bu düşünce, tasavvufun temel esaslarından biri olan *ene'l-Hakk* (Ben Hakk'ım)[157] anlayışıyla da paralel bir perspektif sunar.

Fight Club filminde de benzer bir yapı dikkat çeker. *F*ilmdeki Jack'in ulaşmak istediği Tyler Durden karakteri yine Jack'in kendi iç hakikatinde mündemiçtir. Öyle ki

---

[154] Doğan, *Dönüşüm Sürecindeki İnsan*, s. 67

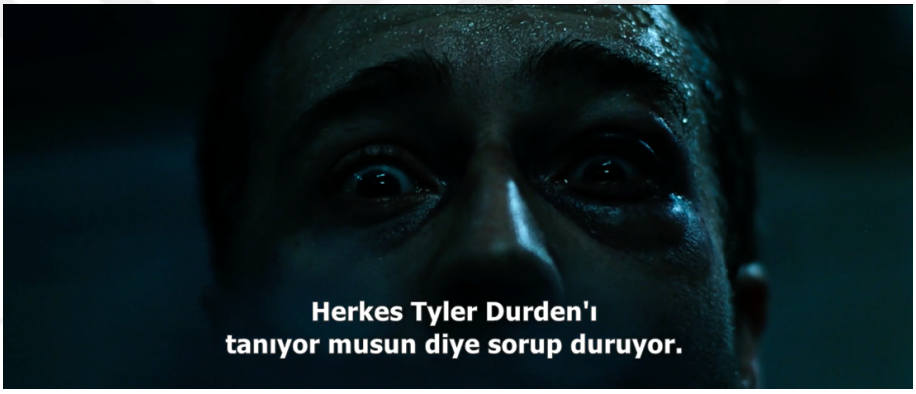
[155] Ahmet İçli, "Hüsn ü Aşk Mesnevisinde Dramatik Aksiyonu Oluşturan Değerler Üzerine Bir İnceleme," *Fırat University Journal of Social Sciences* 20/2 (2010), 75-76.

[156] Süleyman Uludağ, "Devir", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 9 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994), s.231–232.

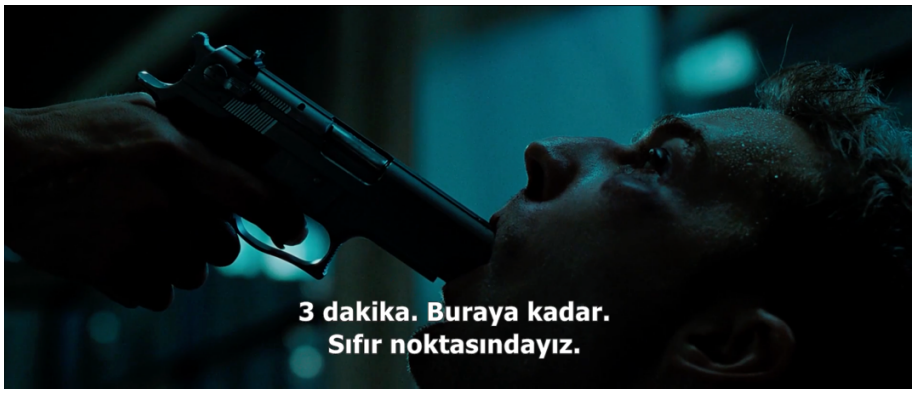
[157] Süleyman Uludağ, "Hallâc-ı Mansûr", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 15 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997), 377–381

Tyler Durden, Jack'in bir alt benliği olarak görülmüştür.[158] Hasılı her iki eser de bireyin içsel benliğine yönelişini, bir öze dönüş ve dönüşüm süreci olarak sunar. Nitekim ne Jack filmin sonunda başlangıçtaki Jack'tir ne de Aşk, mesnevinin sonunda başlangıçtaki Aşk'tır.

Diğer yandan *Fight Club* filminde tüm anlatı süreçleri tamamlandıktan sonra flashforward (ileriye sıçrama) tekniği devreye girer. Yani anlatı döngüsel bir biçimde başa sarılarak, izleyici tekrar filmin başlangıç sahnesine, Jack'in ağzına silah dayandığı ana geri götürülür. Ancak bu kez belirgin bir fark vardır: Artık Tyler Durden adlı bir karakter yoktur. Ve nitekim hiç olmamıştır. Bu durum, Jack'in zihinsel çatışmalarını aştığını ve öz benliğiyle yüzleştiğini gösterir. Böylece, Jack'in ağzına silah dayayan kişi artık bir *başkası* değil, bizzat Jack'in yani Anlatıcı'nın kendisidir.[159]



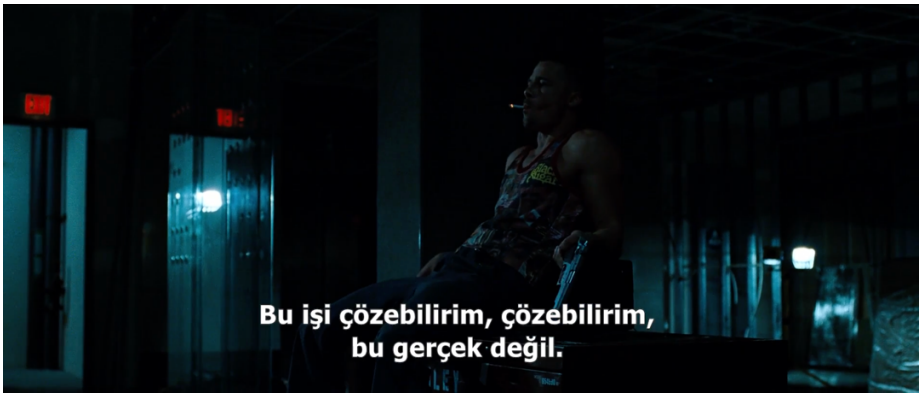
Şekil 64. Fight Club filminin açılış sahnesinden bir görsel



Şekil 65. Fight Club filminin açılış sahnesinden bir görsel

[158] Ezgi Sertalp, "Parçalanmış Benlikler, Parçalanmış Hayatlar ve Parçalanmış Filmler: Bir Dövüş Kulübü Okuması," *Moment Dergi* 3/2 (2016), 399.

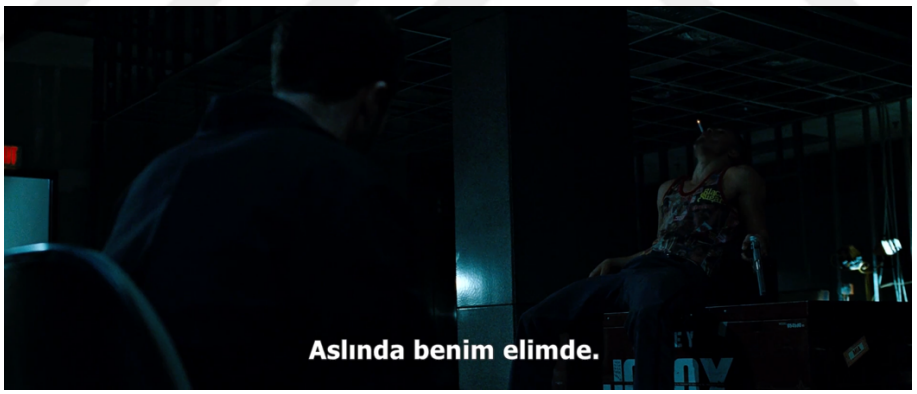
[159] Bk. Şekil 69-70-71-72-73-74-75-76.



Şekil 66. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel



Şekil 67. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel



Şekil 68. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel



Şekil 69. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel.



Şekil 70. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel



Şekil 71. Fight Club filminin kapanış sahnesinden bir görsel

Özetle anlatı, son sahnesiyle başladığı noktaya döner ve dairesel yapısını tamamlar. Dolayısıyla *Fight Club* da tıpkı *Hüsn ü Aşk* gibi dairesel bir yapıya sahiptir. *Fight Club*'ın bu dairesel anlatı yapısı, tasavvuftaki devir nazariyesiyle de dikkat çekici bir biçimde örtüşür. Film, başladığı sahneye dönerek anlatısını kapatırken, tasavvufta varlığın kaynağından çıkıp yine aynı kaynağa dönüşünü esas alan döngüsel zaman anlayışını çağrıştırır. Jack'in kendi benliğiyle yüzleşerek başladığı noktaya dönmesi, insanın metafizik bir yolculukla *Hakikate* yönelişini simgeler gibidir. Bu yapı hem bireysel bir arayışı hem de varoluşun sonsuz devinimini yansıtan mistik bir derinlik taşır.

3.2.1.4. İtiraz Ettikleri Düşüncedeki Benzerlik: Mâsiva ve Kapitalizm

Tasavvufî geleneğin temel metinlerinden biri olan Şeyh Gâlip'in *Hüsn ü Aşk*'ı, insanın ilahî hakikate ulaşma yolculuğunu sembolik ve alegorik bir anlatımla işler. Bu yolculukta birey, yalnızca dünyevî arzularından değil, aynı zamanda varlık iddiasından da sıyrılmalıdır. Tasavvufî literatürde "Allah dışındaki her şey" anlamına

gelen mâsivâ,[160] bu yolculukta birer engel olarak görülür. Dolayısıyla kişi, özüne, hakikatine ve insân-ı kâmil mertebesine ulaşabilmek için mâsivâyı geçmek zorundadır. Bu, sadece maddi dünyadan değil, bilgi, statü, kimlik ve aidiyet gibi sembolik yapılar dahil olmak üzere geçici olan her türlü dünyevî bağlılıktan arınmayı gerektirir.

Benzer bir varoluşsal çözülme ve yeniden inşa süreci, çağdaş Batı sinemasının eleştirel örneklerinden biri olan *Fight Club* filminde de karşımıza çıkar. Film, modern kapitalist toplumun bireyi bir tüketici nesneye indirgediği ve bu bağlamda öz benliği görünmez kıldığı fikri üzerine kuruludur. Kapitalizm, bireyin kendi kimliğini nesneler aracılığıyla tanımlamasına neden olur; böylece birey, özgün benliğine ulaşmak bir yana, kimliksizleşmiş bir tekrarın içine hapsolur. *Fight Club*, bu düzene karşı geliştirilen radikal bir başkaldırı anlatısıdır. Dolayısıyla, filmde kapitalizm bireyin öz benliğine ulaşmasının önünde temel bir ayak bağı olarak resmedilir.

Bu bağlamda, *Hüsn ü Aşk*'taki mâsivâ kavramı, *Fight Club*'taki kapitalizme denk düşer. Her iki kavram da eserlerde bireyin içsel hakikate ulaşmasını engelleyen bir perde işlevi görür. Ancak iki eser arasındaki bu ortaklık, onların ontolojik ve epistemolojik yaklaşımlarındaki farklılıklarını göz ardı edilmesine neden olmamalıdır. *Hüsn ü Aşk*, doğulu ve tasavvufî bir çerçevede bireyi benlikten soyutlamaya yöneltirken; *Fight Club*, bireyin ben'ini keşfetme ve öz benliğini inşa etme arayışını merkeze alır. Bir başka ifadeyle, Doğu geleneği benlikten geçmeyi, Batı geleneği ise benliği bulmayı hedefler.

Bu nedenle *Fight Club* ile *Hüsn ü Aşk*'ın metafizik duruşları aynı düzlemde olmasa da ikisi de bireyin dışsal belirleyicilerden kurtularak hakiki bir varoluşa ulaşmasını esas alır. *Hüsn ü Aşk*'ta bu yolculuk aşkın bir benliksizleşmeye (fenâ), *Fight Club*'ta ise dünyevî yapılarla kopuşa dayalı bir benlik keşfine çıkar. Nihayetinde her iki anlatı da bireyin kendini yeniden inşa sürecine dair güçlü bir ontolojik arayış barındırır: biri aşk ile benliğinden hiçliğe, diğeri öfke ile benliğe ulaşmanın yollarını arar. Doğu geleneğinde bu çaba, çokluk içinde birliği arama ve her adımda öz'e yaklaşma iradesiyle bütünleşir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu varoluşsal yönelimi "Şark'ın ezelî birlik rüyası" olarak tanımlar ve bu bağlamda onu şu sözlerle betimler:

> "O daima Bir'in etrafında toplanmak ister, onun için daima bir şeylerden soyunur, her adımda bir şeyler atar. Daima en esaslıyı, aslînin ta kendisini bulmak için gene çok esaslı bir şeyden (Leylâ'nın kendisinden ve kendi hayatından)

[160] Süleyman Uludağ, "Mâsivâ," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003), c. 28, s. 76.

> vazgeçer. Onun bütün içtimai kayıtlardan sıyrılışı, bütün sorumluluklardan vazgeçerek elde ettiği hürriyet, ölümle ebediyetin böyle el ele verişi, Müslüman Şark'ın ezelî birlik rüyasıdır."[161]

Bu düşüncenin ışığında yorumlamak gerekirse Tüm var'dan geçip Tek ve Bir olan *Var*'a erişmenin, O'nda kaybolmanın tahkiye edilmiş şeklidir *Hüsn ü Aşk:*

> "Kahramanın yolculuğu, bireyin ruhunun, kalbinin/bilinçdışının derinliklerine gidişidir. Bu gidiş esnasında 'benlik' her adımda daha da geride kalır ve nihayetinde de fena bulur. Geri dönüş fena bulan 'benlik'in küllerinden yeniden doğuştur ve kahraman bu süreçle kalbinin derinlikerinde/bilinçdışında olanları aydınlığa çıkarmış olur. Bu gidiş-dönüş simgesel anlamda bir ölüm ve yeniden doğuştur."[162]

Sanayi devrimiyle birlikte değişen üretim ilişkileri, yalnızca ekonomik yapıları değil, bireyin kimliğini ve toplum içindeki konumunu da derinden dönüştürmüştür. Modern kapitalist sistem, üretimin ötesine geçerek tüketimi merkeze almış; bireyi de bu tüketim döngüsünün temel taşı hâline getirmiştir. *Fight Club* filmi tam da bu noktada devreye girer: Tüketimi bir yaşam biçimi olarak benimseyen bireyin nasıl kimliksizleştiğini, içsel boşlukla nasıl yüzleştiğini ve sistemin beklentilerine karşı nasıl bir varoluşsal kriz yaşadığını çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Filmdeki anlatı, tüketim kültürünün birey üzerinde kurduğu tahakkümün yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda psikolojik ve ontolojik bir mesele hâline geldiğini gözler önüne serer."[163]

Filmde mâsivada kaybolan insanın ruhsal bunalımını ve sorgulamalarını yansıtan replikler son derece manidardır:

> "Lanet olsun bütün bir nesil benzin pompalıyor, garsonluk yapıyor ya da beyaz yakalı köle olmuş... Reklâmlar yüzünden araba ve kıyafet peşinde nefret ettiğimiz işlerde çalışıp gereksiz şeyler alıyoruz. Bizler tarihin ortanca çocuklarıyız, bir amacımız ya da yerimiz yok. Ne Büyük Savaş'ı yaşadık ne de Büyük Buhran'ı. Bizim savaşımız ruhani bir savaş. En büyük buhranımız hayatlarımız.[164]

Fight Club filminin ana karakteri olan Jack, modern kapitalist sistemin birey üzerinde kurduğu tahakkümün tipik bir yansımasıdır. Sahip olduğu her nesneyi yalnızca bir tüketim malı olarak değil, aynı zamanda kimliğini inşa eden unsurlar olarak görür. Kataloglardan seçtiği mobilyalar, tasarım objeleri ve ev dekorasyonuna dair her ayrıntı onun için birer varlık sebebine dönüşmüştür. Bu nesneler aracılığıyla

---

[161] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995), 139.

[162] Doğan, *Dönüşüm Sürecindeki İnsan*, 115.

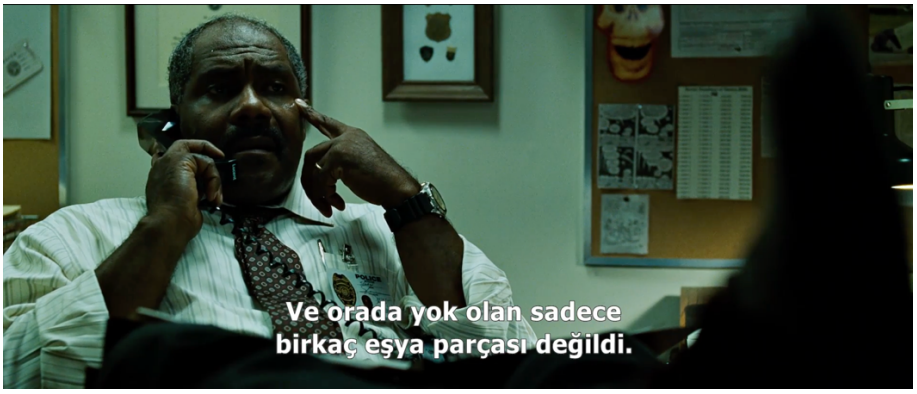
[163] Göker Göksel ve S. Polat Alpman, "Tüketim Toplumuna Sinemasal Bir Yaklaşım: *Fight Club*," *Atatürk İletişim Dergisi*, sayı 1 (Ocak 2011), 128.

[164] Fight Club filminin 1:10:00-1:12:00 dakikaları arasında geçen replikler. Filme erişim: https://www.filmmodu.nl/fight-club-altyazili-film-izle

kendine ait, tanımlı ve düzenli bir hayat kurduğuna inanır. Ne var ki, evindeki tüm eşyaların bir patlamayla yok olması, sadece maddi bir kayıp değil, onun için kişisel bir çöküştür. Bu olay, Jack'in içsel olarak parçalanmaya başlamasına ve metaların ardındaki gerçek benliği sorgulamasına neden olur. Böylece film, kapitalist düzenin bireyi nasıl nesneyle özdeşleştirdiğini, kimliği nesneye endekslediğini ve bu yapının çöküşünün bireyde varoluşsal bir krizi tetiklediğini çarpıcı biçimde gözler önüne serer. Dolayısıyla filmde Jack'in o güne dek özenle, bir bir biriktirdiği tüm metaları bizzat kendi kimliğinin bir parçası olarak gördüğüne şahit oluruz. Dahası evinde o güne dek biriktirdiği eşyaların yok oluşunu bir nevi kendi sonu olarak görecek kadar kapitalist düzenin neferidir.[165]



Şekil 72. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



Şekil 73. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne

[165] Bk. Şekil 77-78-79.



Şekil 74. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne

Oysa Jack'in bastırılmış benliği olan ve filmin ilerleyen bölümlerinde gerçek benliğin bir yansıması olarak ortaya çıkan Tyler Durden, Jack'in temsil ettiği tüm yaşam biçimini kökten reddeder. Tyler, kapitalizmin mülkiyet temelli değer sistemini yalnızca sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda onun bireyi nasıl esir aldığını da açıkça ortaya koyar.[166]



Şekil 75. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



Şekil 76. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne

[166] Bk. Şekil 80-81.

Bu ve benzeri sahneler Jack'in Tyler ile olan içsel kavgasının tezahürleri olarak okunabilir. Bir yanı alıştığı düzeni devam ettirmek üzere mücadele ederken diğer yanı hepsini yerle bir etmenin tadını çıkarır. Hatta sahnenin devamında söylediği şu sözler bu reddedişin özeti niteliğindedir: "Sahip oldukların sonunda sana sahip oluyor."[167]



Şekil 77. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



Şekil 78. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



Şekil 79. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne

[167] Bk. Şekil 82-83-84-85-86.



Şekil 80. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



Şekil 81. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne

"Sahip oldukların sonunda sana sahip oluyor" cümlesi, kapitalist sistemin birey üzerindeki en görünmez ama en güçlü tahakküm biçimini ifşa eder: Birey, özgür olduğunu zannına kapılırken aslında sahip oldukları tarafından tanımlanmakta ve yönetilmektedir. Tyler'a göre gerçek özgürlük, bu yapay kimliklerden, sahip olma arzusundan ve mülkiyet bağımlılığından kurtulmakla mümkündür. Onun temsil ettiği yaklaşım, sadece tüketimi değil, bizzat sahiplik fikrini de reddeden radikal bir anti-kapitalist duruş olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda Tyler, Jack'in iç dünyasındaki dönüşüm arzusunun ve varoluşsal özgürlük arayışının sembolü olarak okunabilir.

Fight Club modern dünyanın var ettiği tüketici insan tipine bir başkaldırı hükmündedir. Zira insanı bir tüketim makinası olarak tanımlayan bu kapitalist düşünceyi filmin içindeki repliklerle en üst perdeden eleştirir: "Yaptığınız işiniz değilsiniz, banka hesabınız değilsiniz, bindiğiniz araba değilsiniz, cüzdanınızdaki para değilsiniz, üniformanız değilsiniz, sizler bu dünyanın şarkı söyleyip, dans eden pisliklerisiniz!"[168]

[168]Fight Club filminin 1.24.00- 1.25.00 dakikaları arasında geçen replikler. Filme erişim: https://www.filmmodu.nl/fight-club-altyazili-film-izle (son erişim: 09.09.2025)

Sonuç olarak *Fight Club* bireyin kendi iç dünyasında yaşadığı derin çatışmanın ve varoluşsal arayışın görsel bir alegorisi olarak okunabilir. Film boyunca izlediğimiz dövüşler, dışsal bir şiddetin ötesinde, bireyin kendi içindeki ikilemlerle, bastırılmış arzularla ve kimlik bunalımlarıyla giriştiği mücadelelerin mücessem hâlidir. Tyler Durden karakteri, sadece bir kişi değil, adeta sistemin dayattığı normlara itiraz eden bir düşüncenin, bir bilinç sıçramasının vücut bulmuş biçimidir. Jack'in kapitalist düzenin dayatmalarını sorgusuzca kabul eden edilgen kimliğinden uyanarak benliğini sorgulamasına yol açan şey, Tyler'ın temsil ettiği bu alt bilinçtir. Bu yönüyle Tyler Durden, Jack'in içsel aydınlanma sürecinde, kendini tanımasına vesile olan bir iç rehber olarak karşımıza çıkar.

Benzer şekilde *Hüsn ü Aşk* da özünde bireyin hakikate ulaşma sürecinde yaşadığı içsel yolculuğu, aşk metaforu üzerinden kurgular. Aşk'ın Hüsn'e ulaşabilmesi için pek çok zorluktan geçmesi, kendi nefsinden arınması ve içsel bir dönüşüm yaşaması gerekir. Aşk karakterinin yaşadığı bu zorlu sürece dair İçli oldukça mütekamil bir çerçeve çizer:

> Hüsn ü Aşk'ta kahramanın olgunlaşma sürecini etkileyen faktörlerin başında mesnevinin diğer kahramanları gelmektedir. Bu anlamda Molla-yı Cünûn, Suhan, İsmet ve Gayret olumlu; Hayret, Huşrûbâ, cadılar, gulyabaniler ve cinlerse olumsuz işlev üstlenmişlerdir. Ayrıca "Mekteb-i edeb, Mânâ mesîresi, Feyz havuzu, Kalp diyârı, İsm-i a'zam, âh kılıcı, at (Aşkar), Hüsn'ün sarayı" diğer olumlu faktörleri; "kuyular, gam harâbeleri, ateş denizi, gam çölü, mâtem sarayı, Çin ve Zâtü's-suver kalesi" de diğer olumsuz faktörleri oluşturmaktadır. Aşk'ın, gerçeğe varan yolculuğunda karşılaştığı engeller (Gam harabeleri, Gam çölü, Ateş denizi, Zâtü's-suver kalesi, devler, gulyabaniler, cadı, Huşrûbâ) sabrını, cesaret ve kararlılığını sınaması bakımından önemlidir. Aşk için bir anlamda 'imtihan' olan bu sembolik engeller, aslında ona nefsini kontrol altında tutmayı ve görünenlerin (zâhir) içyüzünü anlamayı öğretir.
>
> Aşk'ın yolculuğu, ruhun Allah'ı bulmak için gösterdiği gayretin ve imtihanların sembolüdür. Onun içsel serüveni, insanın serüvenidir. İnsanın düşüşü ve yükselişi arasındaki yolculuk, bu dünya hayatını başarıyla tamamlamak olduğu gibi, Aşk da Hüsn'e ulaşıp asıl mekânına gitme gayretinde olanların sembolü durumundadır.[169]

Gayret gibi sembolik figürler, Aşk'ın iç dünyasındaki çeşitli hâlleri temsil eder. Bu bağlamda, *Fight Club'ta* Tyler Durden neyse, *Hüsn ü Aşk*'ta Gayret de odur: bireyin benliğini inşa etmesine yardım eden, kimi zaman sarsan ama yönlendiren içsel kuvvetlerdir.

Her iki eser de bireyin öz benliğiyle yüzleşmesi, dış dünyanın aldatıcı yüzeyinden sıyrılması ve nihayetinde hakiki olanla temas kurması üzerine kuruludur. *Fight Club,* kapitalist dünyada nesnelerle özdeşleşen bir benliği

[169] İçli, *Hüsn ü Aşk Mesnevisinde Dramatik Aksiyonu*, 75-76.

parçalayarak bireyi özüne döndürmeyi amaçlarken; *Hüsn ü Aşk,* tasavvufî bir çizgide, mâsivâdan (Allah'tan gayri her şeyden) geçmeyi ve en sonunda ilahî hakikate ulaşmayı öğütler. İkisi de biçimsel olarak farklı geleneklerden besleniyor olsa da özünde bireyin kendini tanıma, aşma ve yeniden var etme sürecini anlatır.

Bu nedenle *Fight Club* ve *Hüsn ü Aşk* hem Doğu'nun hem Batı'nın anlatı geleneklerinde bireysel dönüşümün ve içsel çatışmanın sembolik temsilleri olarak okunabilir; biri "benliğe ulaşmak", diğeri ise "benlikten geçmek" yoluyla hakikati arar denebilir.

3.2.1.5. İnsan-ı Kâmil ve Üst İnsan: Aşk Ya da Jack

Sanatın öznesi olarak insan, doğası gereği sürekli bir değişim ve dönüşüm hâlindedir. Bu bağlamda, insan merkezli her sanatsal üretim de kaçınılmaz olarak bir dönüşüm anlatısını içerir. Nitekim sabit ve durağan bir karakterin yer aldığı bir anlatıdan söz etmek, dramatik yapı açısından eksik bir kurguya işaret eder. Bu doğrultuda gerek *Hüsn ü Aşk* mesnevisi gerekse *Fight Club* filmi, bir yolculuk ve tekâmül hikâyesi olarak yapılandırılmıştır. Her iki eserde de ana karakterin, içsel bir serüven aracılığıyla değişime uğradığı; benlik, hakikat ve varoluş gibi meselelerle yüzleşerek farklı bir bilinç düzeyine ulaştığı görülmektedir.

Diğer yandan insanın bizzat kendi hayatı bir değişim ve dönüşüm süreciyken, ondan sadır olan edebî ve sanatsal metinlerin bu dönüşümü işlememesi düşünülemez. Bu noktada dikkat çekici bir örnek, "kalp" kelimesinin etimolojik kökenidir. Arapça kökenli olan bu kelime,[170] "bir şeyin içini dışına çevirmek, altını üstüne getirmek, ters yüz etmek, bir şeyi başka bir forma dönüştürmek" gibi anlamlara gelir.[171] Kalb kelimesinin bu anlam dünyası, insanın içsel dinamiklerinin ne denli dönüşüme açık olduğunu da simgeler. Dolayısıyla *Hüsn ü Aşk* ve *Fight Club* gibi eserler, yalnızca bireysel bir macerayı değil, insan ruhunun evrensel devinimini anlatan dönüşüm metinleridir.

Hüsn ü Aşk mesnevisinde, Aşk ve Gayret'in seyahatleri boyunca karşılaştıkları her bir engel ve problem, anlatının dramatik çatısını derinleştiren yapı taşları olarak değerlendirilebilir. Bu kurgusal strateji, özellikle ana akım sinema anlatılarında temel

170 Bk. Kubbealtı Lügati kalp maddesi: https://lugatim.com/s/kalp

171 Süleyman Uludağ, "Kalp", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 24 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001), 229–232.

kabul edilen dramatik yapı modeli ile benzerlik göstermektedir. Nitekim klasik Hollywood anlatı geleneğinde sıkça başvurulan üç perdeli yapı doğrultusunda, merkezde yer alan karakter belirli bir amaca ulaşma çabasındadır. Ancak bu yolculuk, yalnızca düz bir ilerleyiş değil; aksine karakterin karşısına çıkan çeşitli engeller, çatışmalar ve karar anlarıyla şekillenen dinamik bir süreçtir. Bu zorluklar, karakterin dönüşümünü mümkün kılarken, aynı zamanda anlatının sürükleyiciliğini sağlayan temel dramatik unsurlar olarak işlev görür. Böylece hem izleyici ilgisi diri tutulur hem de anlatının yapısal bütünlüğü güçlendirilir.[172] *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde de benzer bir dramatik mantık işletilmektedir. Aşk'ın Hüsn'e ulaşmak adına çıktığı metaforik yolculuk boyunca geçtiği her durak, karşılaştığı her tehlike ve çözdüğü her muamma, bir sonraki aşamanın hazırlayıcısı olur.

Bu kurgusal yapı, yalnızca içeriği değil, anlatının muhatabıyla kurduğu ilişkiyi de belirler. Her çözümden sonra ortaya çıkan yeni bir sorun, okuyucunun veya izleyicinin dikkatini sürekli uyanık tutar. Dolayısıyla *Hüsn ü Aşk*'ta karşımıza çıkan bu yapı, anlatının dinamiğini sağlayan temel unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Dahası mesnevinin geleneksel yapısına rağmen çağdaş anlatı teknikleriyle ne derece örtüştüğü bu açıdan da incelenebilir.

Diğer yandan bu değişim dönüşüm hali müspet ya da menfi olabilmekle birlikte insan mütemadiyen seyir halindedir. İnsanoğlu ahsen-i takvim ya da esfel-i sâfilin yönünde bir değişimin kaçınılmaz yolcularıdır. Tasavvufi düzlemde bu insan tipi insan-ı kâmil olarak sistemleştirilmiştir:

> "İnsân-ı kâmil şeriat, tarikat, hakikat ve mârifet itibariyle tam ve ergin olan kişidir. Kâmil insanın sözleri doğru, işleri iyi, ahlâkı güzeldir, mârifet sahibidir, yani eşyayı ve ondaki hikmetleri gereği gibi bilir. Esasen sülûkün amacı da söz konusu dört hususu kemale erdirmekten ibarettir. İnsân-ı kâmilin bir başka fonksiyonu da ilâhî varlık için en büyük şahit ve delil olmasıdır. Bu delil öteki bütün delillerden daha güçlüdür; çünkü ilâhî isim ve sıfatlar hiçbir varlıkta insân-ı kâmilde olduğu kadar parlak bir şekilde görünmez. O Allah isminin mazharı, yaratılışın gayesi ve Allah'ın halifesidir."[173]

Tasavvufi planda ölmeden önce ölmek olarak formülize edilen bu yapı, zaruri ve mukadder olan ölümden evvel ihtiyari bir ölüm şeklidir. Allah'ın kudreti karşısında kişinin kendinden, kendi benliğinden geçerek Allah'ta fena bulmasıdır. Dolayısıyla *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde Aşk'ın eriştiği makam bir fena makamıdır.

---

172 Syd Field, *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri* (Delta, 2005), s. 31.

173 Mehmet S. Aydın, "İnsân-ı Kâmil", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 22 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000), 330–331.

Fight Club'ta ise sahip olduğu tüm o şatafatlı eşyaları, iş yerindeki kariyerini ve insanlar arasındaki itibarını bizzat kendi elleriyle feda eden bir Jack izleriz. Kendinden geçme halinin bir başka tezahürüdür Jack'in yaşadığı. O da Aşk ile benzer süreçleri tecrübe eder. Erişmek istediği hal yine kendi içinde gezdirdiği bir başka "Ben"idir. Jack benliğinden geçerek bir başka benliğe yani Tyler Durden'a erişir. Sürecin sonunda erişmek istediği ve rol model olarak kabul ettiği Tyler Durden'ın bizzat kendi içinde olduğunu anlar. Bunu bir tür tensel ve tinsel bir soyunma hali olarak düşünebiliriz. Jack tensel olarak tüm sahip olduğu maddi nesnelerden 'geçer' yeni bir tensel hale bürünür. Diğer yandan o artık sürecin başındaki Jack değildir. Tinsel olarak da yepyeni bir kimlikle karşımızdadır. Jack, Fight Club filmindeki bu misyonuyla kendini gerçekleştirmiş bir birey olarak kabul edilebilir. Jack'in içinde bulunduğu hali Maslow'un diliyle özetlemek gerekirse;

Maslow'a göre kendini gerçekleştiren birey, sahip olduğu potansiyeli açığa çıkarabilen ve bu potansiyeli en üst düzeyde kullanabilen kişidir. [174]Kendini gerçekleştiren insanın ahvâline dair bir diğer yorumsa şöyledir:

> "…Kendini gerçekleştiren insan çevresinden bağımsız özerk bir yapıya sahiptir. Kendini gerçekleştiren insanın en önemli özelliği yaratıcı ve üretken olmaktır. Yaratıcılık 'sadece sanatta kullanılan tanımı ile değil daha geniş kapsamlı olarak insanın içindeki gizil yeteneklerin dışa vurumu' olarak ele alınabilir[175]

Gerek *Hüsn ü Aşk* gerekse *Fight Club,* insanın kendi hakiki benliğine ulaşma serüvenini merkeze alan anlatılar olarak değerlendirilebilir. Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi, varlığın ilahî kaynağından (Hayy) gelip tekrar o kaynağa (Hû) dönüşme sürecini sembolik bir düzlemde işler. Bu açıdan eser, insanın kişisel devinimini tamamlayarak "ahsen-i takvîm" mertebesine, yani yaratılmışların en güzeli olma potansiyeline ulaşmasının bir temsili olarak okunabilir.

Bir diğer ifadeyle, *Hüsn ü Aşk*, sûfî düşüncede sıkça rastlanan "devr-i âlem" ve "seyr ü sülûk" kavramları çerçevesinde, bireyin benliğini aşarak mutlak hakikate ulaşma yolculuğunu anlatır. Aşk'ın Hüsn'e ulaşmak için katettiği zorlu menziller, bireyin nefsini terbiye edip hakikati idrak etmesi yolunda geçmesi gereken manevi sınavların birer metaforu olarak işlev görür.

---

[174] Abraham H. Maslow, "The Farther Reaches of Human Nature," *Journal of Transpersonal Psychology* 1, no. 1 (1969): 4–5.

[175] Erden, M., & Akman, Y. (2002). Gelişim ve öğrenme (11. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi. 2002, 88-92.

Öte yandan David Fincher imzalı *Fight Club*, modern bireyin kapitalist düzen içerisinde yaşadığı kimlik krizine ve anlam boşluğuna bir başkaldırı niteliğindedir. Film, günümüz insanının sistem tarafından dikte edilen kimlikler, tüketim alışkanlıkları ve aidiyet yapıları içerisinde kendine yabancılaşmasını konu edinir. Bu bağlamda film, bireyin sahte benliğini yıkarak öz benliğine ulaşma sürecini alegorik bir biçimde sunar. Jack'in Tyler Durden ile girdiği çatışma, bu içsel uyanışın ve hakiki varoluş arayışının sembolüdür.

Her iki anlatı da farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda üretilmiş olmalarına rağmen, insanın kendi hakikatine ulaşma çabası üzerinden kesişir. *Hüsn ü Aşk*'ta aşk metafiziğin dili olurken, *Fight Club*'ta isyan ve yıkım bu işlevi üstlenir. Sonuçta her iki eser de bireyin hakikatiyle yüzleşmesini ve dönüşümünü konu edinen ontolojik sorgulamalar içerir.

3.21.6. Allah'a Kavuşmak ya da Tanrıyı Öldürmek

Hüsn ü Aşk bir ben'likten geçme hikayesi iken *Fight Club* bir ben'lik keşfi hikayesidir demiştik. Dolayısıyla bu iki eser benzer meselenin iki farklı veçhesi olarak kabul edilebilir. Ancak bu iki dünya benlikle olan münasebetleri ve bu konudaki nihai hedefleri noktasında ayrışırlar. Örneğin tasavvuftaki İnsan-ı Kâmil'in mukabilinde Nietzsche "üst insan" tanımını yapar. İnsan-ı kâmil ile 'üst insan'ın seyr ü süluku ya da yaşam serencamı zahiren benzeşse de nihai hedeflerindeki bambaşkalık nedeniyle ayrışırlar. İnsan-ı kâmil kendi var'lığını Allah'ın varlığında eritmeyi başaran "lâ mevcûde İllallah" sırrına eren insandır. Onun tek ve nihai hedefi Allah'a kavuşmak ve yalnızca O'nun varlığının bilincine ererek huzura kavuşmaktır. Oysa Nietzsche'nin 'üst insan' olarak sistematiğini belirlediği insan tipinin nihai hedefi kişinin ene'sini yani ben'ini yücelterek Tanrı'yı hayatın dışına itmek dahası Tanrı'yı yok etmektir:

> "Bir zamanlar Tanrı denirdi uzak denizlere bakılırken, ama ben Üstinsan demeyi öğrettim size. Sadece bir isimdir Tanrı; fakat ben sizin isminiz, yaratıcı iradenizi geçsin istemem. Tanrı yaratabilir misiniz? O zaman Tanrıdan söz açmayın bana! Oysa üst insanı çok güzel yaratabilirsiniz."[176]

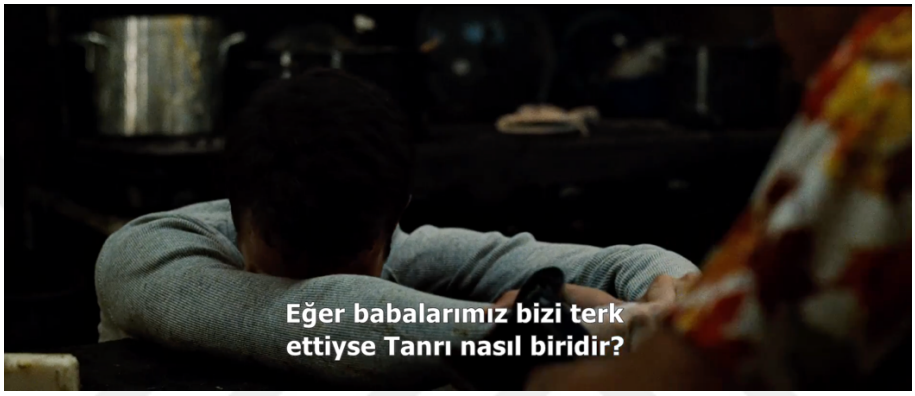
Bu anlamda *Fight Club*'un baba ve Tanrı ile kurduğu münasebet Nietzsche'nin düşüncesiyle birebir örtüştüğü söylenebilir. Nitekim şekil 87-88-89-90-91-92-93-94'teki replikler bu hakikate ayna tutar.[177]

---

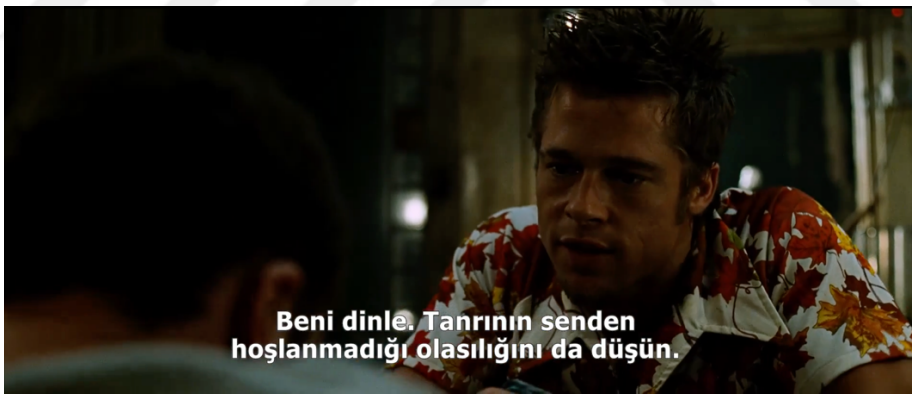
[176] Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. Firdevs Tunalı (İstanbul: 2022), 79–80.
[177] Bk. Şekil 87-88-89-90-91-92-93-94.



Şekil 82. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



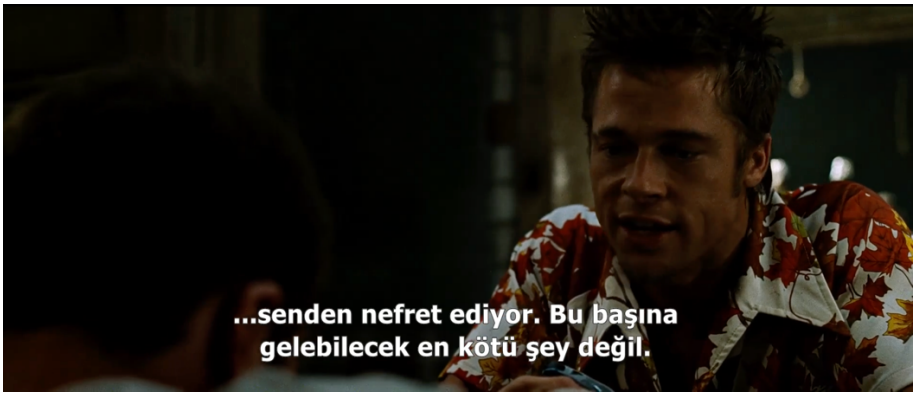
Şekil 83. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



Şekil 84. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



Şekil 85. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



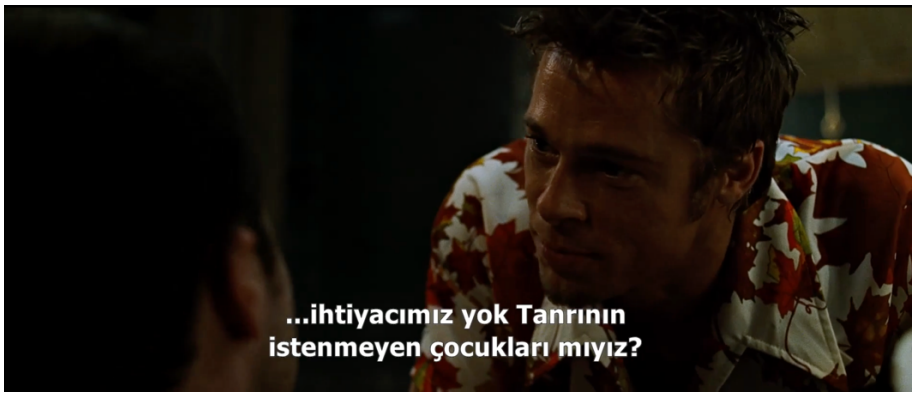
Şekil 86. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



Şekil 87. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne



Şekil 88. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne

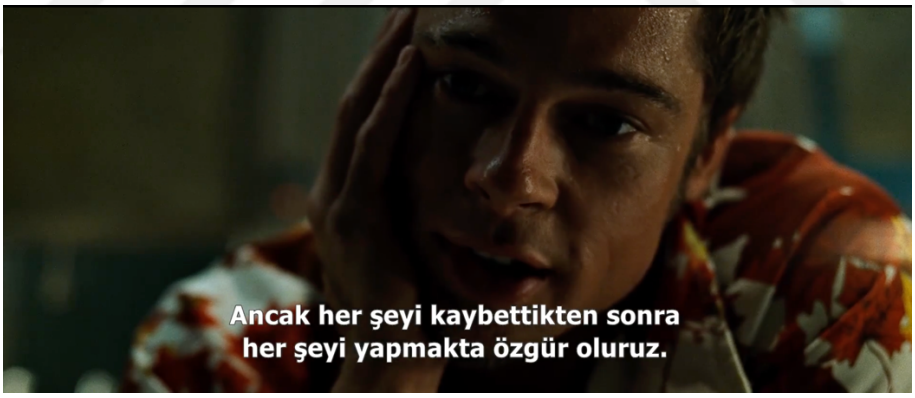


Şekil 89. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne

Dolayısıyla Doğu, fenafillah makamına erişerek Tanrı'ya kavuşmayı başaran insan olmayı düşleyip onu yüceltirken Batı'nın 'üst insan'ı Tanrı'nın yakasına yapışıp onu yok etmeyi düşler. Dolayısıyla *Hüsn ü Aşk* ve *Fight Club* pek çok noktada benzeşseler de yaratıcı ile olan münasebetleri noktasında ayrışırlar. Bu açıdan bakınca *Hüsn ü Aşk* bir ruhsal tekâmül hikayesiyken *Fight Club* bir dibe vuruş hikayesi olarak değerlendirilebilir. Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman* isimli eserinde bu meseleye dikkat çeker:

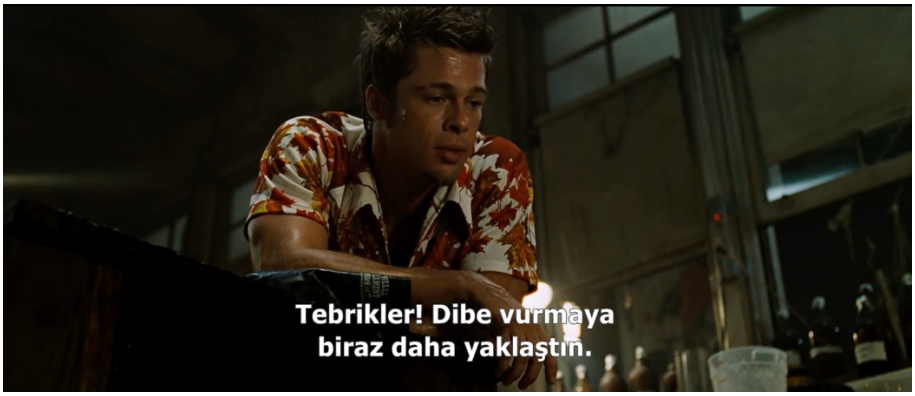
> "Doğu hep hakikate Batı'dan daha yakın oldu. Ama Batı uygarlığı hayata dair maddi iddialarıyla Doğu'yu ezip geçti. Doğu ve Batı müziklerini karşılaştırın. Batı bağırır: Bu, benim! Bana bakın! Nasıl acı çektiğimi, nasıl aşık olduğumu görün! Ne kadar mutsuz olduğumu! Ben! Ben! Ben! Doğu kendine dair tek kelime etmez! Yaratıcı'da Doğa'da ve Zaman'da eriyip gitmiştir. Sonra her şeyde yeniden keşfeder kendini!"[178]

Yaptığımız tüm bu değerlendirmeler bir dünyayı topyekûn kabul ya da red olarak görülmemelidir. Ancak her iki dünyanın Yaratıcıyla olan münasebetleri noktasında genel kabul olarak bariz şekilde ayrıştığını söylemek de malumun ilanıdır. Nitekim *Hüsn ü Aşk*, Allah'a kavuşmakla yücelen insana övgü iken *Fight Club*, an'ı yaşayıp dibe vurarak yücelmenin rüyasını kurar:[179]



Şekil 90. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne

[178] Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Mazlum Beyhan (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016), 248.
[179] Bk. Şekil 95-96.



Şekil 91. Fight Club filminin ilgili bölümünden bir sahne

Hüsn ü Aşk, "Bir ben vardır bende benden içeri" diyerek içindeki ben'i bilip o ben'den geçmeyi tasarlarken *Fight Club* o ben'i keşfettikten sonra o ben'i bir sidretü'l-müntehâ olarak görür ve onun bir adım ötesine geçmek gibi bir muradı yoktur. *Hüsn ü Aşk*, Allah'a kavuşarak gerçek özgürlüğe erişebileceğine iman ederken *Fight Club Tanrı'yı yok ederek* özgürlüğe kavuşma rüyası görür. Biri anda kalıp dibe vurmayı yüceltirken diğeri ebedî olana meylin huzurunu yaşar.

3.2.1.7. Hüsn'üne Kavuşmak Sevdasında Bir Süper Kahraman: Aşk

Şiir gibi bir sanat türünün zamanla göz ardı edilmeye başlanması, yani anlam, işlev ve değer kaybına uğraması karşısında; bu kaybın, sinema gibi başka bir sanat formu aracılığıyla telafi edilmesi ve yeniden görünür kılınması mümkün olabilir. Bu çalışmayı, tam da bu anlamda bir tür "sanatlar arası ikame ve itibarın iadesi" çabası olarak görmek mümkündür. Bu noktada, bizlere ilham veren benzer bir örneğe değinmek yerinde olacaktır.

"Mihriban" örneği, edebî bir metnin başka bir sanat dalıyla buluşarak nasıl yeni bir hayata kavuşabileceğinin çarpıcı bir örneğidir. Şair Abdurrahim Karakoç'un 1960 yılında kaleme aldığı bu şiir, otuz yılı aşkın bir süre Dosta Doğru adlı şiir kitabındaki şiirlerden bir şiir olarak varlığını sürdürmüştür. Ancak şiir, bestekâr Musa Eroğlu tarafından bestelendiği andan itibaren, yalnızca edebiyat çevrelerinin değil, geniş halk kitlelerinin de hafızasına yerleşmiş; tabiri caizse hak ettiği gönül tahtına müziğin desteği ile oturabilmiştir. Bu durum, bir sanat eserinin kendi sınırları içinde kalması hâlinde ulaşabileceği etkinin sınırlı olabileceğini; fakat başka bir sanat diliyle buluştuğunda çok katmanlı bir anlam kazanabileceğini ortaya koyar. Kuşkusuz şiirin kıymeti kendinden menkuldür. Lakin müziğin şiire omuz vermesiyle bu değer daha görünür, daha kolektif ve daha etkili bir hâle gelebilir. Naçizane bizim de yapmayı arzu

ettiğimiz şey Mihriban örneğinde olduğu gibi *Hüsn ü Aşk*'ı sıkıştığı sayfalardan kanatlandırıp sinema perdesine havalandırmaktır.

İşte bu perspektiften bakıldığında, *Mantıku't-Tayr* ve *Hüsn ü Aşk* gibi klasik bir mesnevilerimizin sinema sanatı aracılığıyla yeniden yorumlanması, yalnızca bir uyarlama çabası değil; şiirin, hikâyenin ve sembolik anlatımın yeni bir ifade alanı kazanması anlamına gelir. Nasıl ki "Mihriban" şiiri müzikle buluştuğunda toplumsal bellekte kalıcı bir yer edinmişse, *Mantıku't-Tayr* ve *Hüsn ü Aşk* da sinema perdesine yansıtıldığında hem çağdaş izleyiciyle yeniden buluşacak hem de klasik edebiyatın taşıdığı derinlik ve hikmet sinema diliyle yeniden keşfedilecektir.

Benzer bir anlatı mantığıyla değerlendirildiğinde, *Iron Man*, *Batman*, *Superman*, *X-Men* ve *Spider-Man* gibi süper kahraman filmlerinin önemli bir kısmı, yapısal düzeyde Hz. İsa'nın hayat hikâyesiyle örtüşür. Bu karakterlerin her biri, insanlık için kendini feda eden, toplumun dışına itilmiş ama kurtarıcı misyon yüklenmiş figürler olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla bir peygamber filmini yalnızca tarihsel koşulları birebir canlandıran bir yapım olarak görmek ne kadar sınırlayıcıysa, *Mantıku't-Tayr* ve *Hüsn ü Aşk* gibi klasik mesnevilerimizin de sinemaya aktarımını sadece geleneksel kostümler ve döneme ait sahnelerle sınırlandırmak o kadar sınırlayıcı olur.

Bu noktada Ece'nin şu ifadeleri oldukça ufuk açıcıdır:

> Hüsn ü Aşk Allâh'ın kâinata şamil olan iki sıfatıdır. O hâlde eser bir kelimesinden bütününe, cüzünden küllüne kadar bütün yönleriyle, bu dikkatle tevil edilip okunacak demektir. Sıfatlar, zattan bağımsız düşünülemez. Tek başlarına hüviyet ve şahsiyet sahibi değildirler. İlintisi oldukları zatı bildirmeye ve tanıtmaya yararlar. Tek başına beyazdan söz etmek veya beyazı göstermek mümkün değildir. Beyaz, ancak bir nesne ile gösterilebilir, bu defa da gösterilen yine beyaz değil, beyaz olan nesnedir. İlintiler temsil ettikleri nesnenin tevilidirler. Hacim olur, renk olur, koku olur, tat vs. olurlar. Bunlar duyusal ilintilerdir. Bir de izafe edilen ilintiler vardır. Kadehi aşığın kalbi, şarabı ilâhî aşk olarak görmek de kadeh ve şaraba izafe edilmiş sıfatlardır. Zerreden güneşe kadar, her şeyde; kuşlarda, çiçeklerde, insanlarda bütün mahlukatta hüsn ve aşkın rivayeti okunur. Rivayet muhtelif olsa da hakikat tektir. Güzellik de aşk da vücud-ı mutlakın kâinatta görünüp bilinme biçimidirler. Biçimlerinin değişip çoğalması hatta bazen hak ve bazen batıl bir kıyafete bürünmesi de mümkündür. Hak kadar, batıl olan da vücud-ı mutlakı tanımlar. Çizgi, karanlık ve aydınlık ile şekil kazanır. Perspektif değişse de hakikat değişmez. Aynı güzellik Yusuf'ta Hak, Venüs'te batıldır. Venüs'te batar, Yusuf'ta doğar. Hazret-i Ebubekir de Karun da servete aşıktır. Fakat bu aşk, birinde Allâh yolunda harcamak için, diğerinde biriktirmek ve tanrılık taslamak içindir. Süleyman, kudretle itaat ettiği için kudretli; Nemrut, kudretle baş kaldırdığı için zavallıdır.[180]

O halde Ece'nin bu ifadelerinden güç ve ilham alarak sormak gerekirse: Neden günümüzde, İstanbul'da, İzmir'de, Konya'da, Erzurum'da ya da Adana'da yaşayan ve

[180] Ece, *Hüsnüne Aşk Olsun*, 38.

"Hüsn"üne ulaşmak için türlü içsel ve dışsal mücadeleler veren bir "Aşk" karakteri sinema perdesine taşınmasın? Neden *Hüsn ü Aşk*'ın içsel hakikat yolculuğu, günümüz dünyasında bir beyaz yakalının, bir marangozun ya da bir taksi şoförünün hayatı üzerinden yeniden yorumlanmasın? Dahası, neden "Aşk" karakteri, maddi ve manevi engelleri aşarak "Hüsn"e ulaşmayı hedefleyen çağdaş bir kahraman -hatta bir tür "süper kahraman"- olarak yeniden tasavvur edilmesin? Sahip olduğu "süper gücü" zamana, mekâna ve dünyevi hazlara karşı direnme kudreti olan ve Hüsnü'ne ulaşma çabası da aslında insanın kendi içindeki güzelliğe, hakikate ve sonsuzluğa doğru attığı cesur adımlar olan bir süper kahraman?

Israrla belirtmek gerekir ki burada önerilen şey, klasik metni yüzeyde birebir temsil etmek değil; onun derin yapısını, alegorik ve sembolik dünyasını koruyarak, günümüz insanının varoluşsal sorunları ve arayışlarıyla örülmüş yeni bir anlatı kurgulamak, yani anlamı çağdaş bir bağlamda görünür kılmaktır. *Hüsn ü Aşk'ın* anlam evreni, tıpkı bir fon gibi filmin derin katmanında yer alırken; yüzeyde, modern bir kahramanın şehir hayatı içindeki mücadeleleri, bu klasik metnin ruhunu yaşatmasıdır. Zaten eseri motomot dönüştürmek bir sanatkâr eylemi değil bir zanaatkar eylemi olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla şiiri filme dönüştüren yönetmenden beklenen tavır çağın ve iştigal ettiğin sanatın gereklerine uygun olacak şekilde kendi imzasını atabilmesidir. Bu durumu Tarkovski son derece beliğ bir dille şöyle özetler:

> "Sinemanın geleceği açısından en zararlı tutum bence kağıtta yazılı olanları olduğu gibi uygulamaya ve çoğu kez spekülatif bir yapı olarak düşünülmüş şeyleri tıpatıp beyazperdeye yansıtmaya çalışmaktır. Bu, her zanaatçı-profesyonelin gerçekleştirebileceği basit bir operasyondur. Oysa canlı yaratıcılığın doğası, sürekli hareket halinde olan sürekli değişen nesnel dünyayı dolaysız biçimde gözlemleyebilmeyi ve bundan zevk almayı gerektirir. Ressam renkler, edebiyatçı sözcükler, besteciyse seslerle savaşır: Yaratacakları eserin temelini oluşturacak malzemeye karşı verdikleri ağır, kahredici bir savaştır bu."[181]

Sanatçıdan, özellikle de yönetmenden beklenen şey; metni birebir kopyalayarak belgesele dönüşen bir aktarım yapmak değil, o metnin ruhunu sezgisel bir derinlikle kavrayıp kendi estetik dünyasında yoğurarak sinematografik bir anlatıya dönüştürmesidir. Çünkü hakiki sanat, sadakatin ötesine geçip anlamı yeniden üretme cesaretidir. Dolayısıyla bir yönetmenin asli görevi, kağıt üzerindeki ifadeleri olduğu gibi perdeye taşımaktan ibaret değil, metnin özünü hissedip ona kendi imzasını katarak yeni bir hakikat alanı inşa edebilmektir.

---

[181] Tarkovski, Mühürlenmiş Zaman, s. 93.

4. TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Klasik Türk edebiyatının derinlikli anlatı dünyası ile sinemanın biçimsel olanaklarını bir araya getirmenin imkânlarını tartıştığımız bu çalışmada, özellikle tasavvufî ve alegorik metinlerin sinema sanatına nasıl ilham verebileceğine dikkat çekmeye çalıştık. Klasik eserlerin sinemayla yeniden buluşabileceği ortak bir anlatı zemininin mümkünlüğü hususu elbette yalnızca *Mantıku't-Tayr* ve *Hüsn ü Aşk* gibi birkaç seçkin örnekle sınırlı değildir. Öyle ki Türk edebiyatı, bilhassa klasik dönem metinleriyle, insanın evrendeki yerini, aşkın metafizik boyutunu, benliğin sınırlarını ve hakikate yönelen içsel yolculuğu çok katmanlı anlatılar aracılığıyla ele alır. Bu eserler, yalnızca bireysel duyguların değil; toplumsal düzenin, kozmik dengenin ve tasavvufî hikmetin de söze döküldüğü zeminlerdir. Alegorik yapıları, sembolik karakter örgüleri ve evrensel temalarıyla klasik Türk edebiyatı, modern anlatı kuramlarının merkezinde yer alan pek çok meseleyi, çağlar öncesinden bugüne seslenir biçimde işlemiş; insanlık durumuna dair derin bir bakış üretmiştir. Dolayısıyla bu metinler, sadece edebî değil, aynı zamanda felsefî ve sinematografik açılımlar sunabilecek ölçüde zengin ve çok yönlü anlatı dünyaları barındırır. Bu külliyat içerisinde, yalnızca estetik ve dilsel açıdan değil, aynı zamanda yapısal ve tematik yönleriyle de sinema sanatına kapı aralayabilecek çok sayıda eser mevcuttur. Ne var ki, bu eserlerin büyük bir kısmı hâlâ edebiyat tarihi kitaplarının tozlu sayfalarında unutulmuş biçimde durmakta; sinema gibi çağdaş bir anlatım aracına aktarılmaları, yeniden yorumlanmaları ve bugünün izleyicisiyle buluşturulmaları için uygun zamanı ve zemini beklemektedir. Çalışmamızda bu sorumluluğun ve imkânın izinden hareketle, edebî mirasımızın sinemasal potansiyel taşıyan bazı seçkin örneklerine dikkat çekmek istedik. Çünkü her biri kendi içinde tutarlı bir estetik düzene sahip bu klasik eserler; alegorik derinlikleri, evrensel meselelerle kurdukları temas ve semboller üzerinden inşa ettikleri katmanlı anlatılarıyla, çağdaş sinema anlatısının temel yapı taşlarıyla örtüşmektedir. Bu eserlerin yalnızca okur için değil, yönetmen ve senaristler için de birer ilham kaynağı, hatta özgün bir senaryo omurgası olabileceği kanaatindeyiz.

"Mantıku't-Tayr ve Hüsn ü Aşk'ı Sinema Anlatısı Perspektifinden Okumak" başlıklı bu tez çalışmasında, metafizik ve ontolojik sorgulamalarla örülü bu iki klasik

mesnevinin, çağdaş sinema anlatısında nasıl bir karşılık bulabileceği incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı, söz konusu eserlerdeki hakikat arayışı, benlik çözülmesi, aşkınlık ve dönüşüm gibi temaların; modern sinemanın anlatısal yapısı ve biçimsel imkânları aracılığıyla nasıl yeniden üretilebileceğini ortaya koymak olmuştur. Elde edilen bulgular, klasik mesnevilerin dramatik örgüsü, tematik yoğunluğu ve sembolik anlatım dili bakımından çağdaş sinema eserleriyle şaşırtıcı ölçüde örtüşen yapılar içerdiğini göstermekte; bu metinlerin yalnızca tarihsel değil, aynı zamanda sinematografik düzlemde de yeniden anlamlandırılabilecek nitelikte olduğunu ortaya koymaktadır.

Çalışmamızın giriş bölümünde, sinema anlatısının temel öğeleri ve mesnevi türünün yapı ve anlatı mekanizmaları kuramsal olarak ele alınmıştır. Sinematografik anlatı teknikleri ile tasavvufi mesnevilerin alegorik öyküleme biçimleri karşılaştırılmış, karakter kurgusu, yolculuk motifleri ve dönüşüm temaları gibi bileşenler üzerinde durulmuştur. Böylece film anlatısındaki temel ögeler ile mesnevi geleneğinin ortak noktaları ortaya konarak çalışmanın sonraki bölümlerine kavramsal bir temel sağlanmıştır.

Birinci bölümde, klasik Türk şiirinin sembolik ve imgesel anlatım olanaklarının modern sinemanın görsel dilinde nasıl karşılık bulduğu örnek filmler üzerinden incelenmiştir. *Goodbye Again* ve *Inside Out* gibi yapımlar, yalnızca anlatı düzeyinde değil, sahne tasarımı ve duygu aktarımı bağlamında da klasik beyitlerin estetik ve tematik izlerini taşımaktadır. Özellikle Fuzûlî ve Râsih gibi divan şairlerinin dizelerinde ifadesini bulan derin duyguların, sinemada birebir olmasa da sezgisel bir karşılık bulduğu sahneler, şiirsel anlatım ile sinemasal kurgu arasında anlamlı bir köprü kurmaktadır. Edebi metin ile görsel anlatı arasındaki bu yaratıcı etkileşim, yalnızca bir benzerlik tespiti değil, aynı zamanda iki sanat formunun insan deneyimini ifade etme çabasındaki ortak estetik duyarlılığını da gözler önüne sermektedir. Böylece bu bölüm, klasik şiirin çağdaş anlatı biçimlerine entegrasyonunun hem mümkün hem de verimli bir yöntemle gerçekleştirilebileceğini ortaya koymuş; sinema ile divan edebiyatı arasında çoğu zaman göz ardı edilen ama derinlikli bir etkileşime işaret eden ortak tematik ve yapısal izlekleri gün yüzüne çıkarmıştır.

İkinci bölümde, Ferîdüddîn Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* adlı tasavvufî mesnevisi ile Luc Besson'un *Lucy* filmi arasında kurulan biçimsel ve tematik paralellikler derinlemesine incelenmiştir. Her iki anlatıda da kahraman, bilinen gerçekliğin ötesine

geçerek varlığın anlamına dair bir yolculuğa çıkar; bu yolculuk, zahirî dünyadan bâtınî hakikate, parçalanmış benlikten mutlak bilince yönelir. *Mantıku't-Tayr*'da kuşların Simurg'u arayışı, bireyin Tanrı'ya ulaşma arzusunu simgelerken; Lucy'de başkahramanın beyninin kapasitesini aşamalı olarak kullanmaya başlamasıyla gelişen zihinsel dönüşüm, insanın aşkın varoluşa geçişini temsil eder. Lucy filminde bilimkurgu estetiğiyle ifade edilen bilişsel sıçramalar, *Mantıku't-Tayr*'da manevî arınma ve aşk yoluyla gerçekleşir. Böylece bu karşılaştırmalı okuma, klasik mesnevi geleneğinin arketipsel yapılarını modern sinema anlatısında yeniden yorumlamış; bilim, mistisizm ve metafiziğin iç içe geçtiği disiplinlerarası bir çözümleme zemini oluşturmuştur.

Üçüncü bölümde Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi ile David Fincher'ın *Fight Club* filmi arasında biçimsel ve tematik düzeyde kurulan paralellikler ele alınmıştır. Her iki anlatı da bireyin içsel çatışmaları, benlik bölünmesi ve varoluşsal sorgulamalar etrafında şekillenmektedir. *Hüsn ü Aşk*'ta Aşk'ın Hüsn'e ulaşma arzusu, yalnızca dünyevî bir aşk hikâyesi değil, benliğin terbiye edilerek hakikate ulaşma yolculuğudur. Nihayetinde hem Aşk hem Anlatıcı karakteri, içsel bir dönüşüm geçirerek kendilik bilincine ulaşır. Bu karşılaştırma, geleneksel bir mesnevinin tasavvufî derinliğinin, çağdaş bir sinema metninde farklı biçimsel kodlarla yeniden üretilebileceğini göstermektedir. Böylece klasik bir metin ile modern bir filmin, bireyin hakikat arayışını anlatmak konusunda ortak bir anlatı zemini kurabileceği ortaya konmuştur.

Çalışmanın özgün katkısı, tasavvuf klasiği metinler ile modern sinema dilini disiplinlerarası bir yaklaşımla buluşturmasında yatmaktadır. Klasik Doğu anlatı geleneğinin derinlikli ve bütüncül kurgusunu, Batı merkezli sinemasal formlarla kıyaslamalı olarak ele alan bu perspektif, edebiyat ve sinema arasında yaratıcı bir estetik ve düşünsel köprü kurmuştur. Bu bakımdan çalışmanın gerek edebiyat araştırmacıları gerek sinema sanatçıları için kadim metinlerin çağdaş anlatılarla diyaloğa girmesi hususunda ufuk açıcı bir yaklaşım sunması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

Aksakal, Asım Aykut. (der.) Yunus Emre'den Altın Öğütler. İstanbul: Kozmik Kitaplar, 2005.

Aktaş, Hasan. "Fuzûlî ve Şeyh Gâlib'in Mesnevîlerindeki Aşk Kahramanları (Mecnûn & Aşk) ile Mizaç ve Kişilik Bakımından Özdeşleşmeleri", Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 36 (2011).

Aydın Yağcıoğlu, Songül, *Leyla vü Mecnun ile Hüsn ü Aşk'ın Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi.* Journal of Turkish Language and Literature, sayı 41 (Aralık 2011).

Ayzenştayn, Sergey. "Bir Sinemacının Düşünceleri", İstanbul: Yol Yayınları, 1975.

Baudou, Jacques. *Bilim-Kurgu*, *çev. İpek Bülbüloğlu.* Ankara: Dost Kitabevi, 2005.

Bazın, Andre. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yay., Sinema Dizisi No:6, Aralık 1996.

Bayram, Yavuz. "Bildungsroman Örneği Olarak Hüsn ü Aşk", *İlmî Araştırmalar* 23 (2007).

Çelebioğlu, Amil. *Türk Edebiyatında Mesnevî*. İstanbul: Kitabevi, 1999.

Demir, Ataman. *Çağlar İçinde Antakya*. İstanbul: Dafne Kitap, 2016.

Demirli, Ekrem. "Tasavvufun 'Tutarlılık, Arayışında Bir Yorum Çerçevesi Olarak Vahdet-i Vücûd: Yûnus Emre'de Vahdet-i Vücûd Anlayışının Yansıması Hakkında Bir Değerlendirme". *İslâm Araştırmaları Dergisi*, 21 (2009).

Demirli, Ekrem, "Vahdet-i Vücûd." Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Cilt 42. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Doğan, Ahmet. "Dönüşüm Sürecindeki İnsanın Sembolik Seyahati ve Hüsn ü Aşk Örneği", Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Ece, Selami. "Hüsnüne Aşk Olsun". İstanbul: Fenomen Yayıncılık, 2013.

Ece, Selami. "Modern Öyküleme Teorileri Açısından Mesnevi", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 9/20 (2002): 102.

Ece, Selami. "Manisalı Camii'nin Vamık u Azra Mesnevisi" (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, 2002).

Field, Syd. *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*. Rev. ed. New York: Delta, 2005.

Genç, İlhan. “Hüsn ü Aşk Kahramanı Aşk’ın Manevî Yolculuğunun Retorik Boyutu.” I. Ulusal Sosyal Bilimler Sempozyumu ‘Bir Metafor Olarak Yol/Yolculuk’. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, 2004, 9-10.

Gölpınarlı, Abdülbâki. *Yunus Emre ve Tasavvuf*. İstanbul: İnkılap, 2008.

Gürbüz, Sevda Aktulga. “Nûr ve Zulmet/Karanlık Kavramları Üzerine Tasavvuf Merkezli Bir İnceleme.” *Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9/1 (Haziran 2023).

Gülşen, Enver. “Hakikatin Sineması”. 2. baskı. İstanbul: Külliyat Yayınları, 2015.

Güneri, İzzettin Said. “Ferîdüddin Attâr’ın Mantıku’t-Tayr’ında Kuş Sembolleri ve Yedi Vadi Metaforunun Tasavvufî Bağlamda Analizi”, *Burdur İlahiyat Dergisi*, 9.

İçli, Ahmet. “Hüsn ü Aşk Mesnevisinde Dramatik Aksiyonu Oluşturan Değerler Üzerine Bir İnceleme.” Fırat University Journal of Social Sciences 20/2 (2010).

İri, Murat. “Hafızadan Harekete: Görünen ve Kaydedilen Gerçeklik”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | Istanbul University Faculty of Communication Journal* 17 (Mart2012).

Kalyon, Abuzer. “Hüsn ü Aşk’-tan Hareketle Mesneviler İçin Bir İnceleme Önerisi”. *Turkish Studies - Language and Literature* 14, no. 4 (2019)

Kaplan, Mehmet. ”Yunus Bir Haber Verir”. 2. baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.

Kara, Mustafa. “Fenâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995.

Karakoç, Sezai. *Edebiyat Yazıları I – Medeniyetin Rüyası / Rüyanın Medeniyeti*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 2012.

Karakoç, Sezai. *İnsanlığın Dirilişi*. 2. baskı. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1977.

Kartal, Ahmet. “Eski Türk Edebiyatında Mesnevî”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 10 (2007).

Mengi, Mine. “Sehl-i Mümteni”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, c. 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009.

Nietzsche, Friedrich. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. Firdevs Tunalı. İstanbul: Say Yayınları, 2022.

Pala, İskender. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.

Poyraz, Yakup. “Fenâfillâh Mertebesinden Bekâbillâh Makamına Mevlânâ’da İlâhî Aşk.” Electronic Turkish Studies 9/9 (2014).

Sağlam, Muhammet. “Sinemada Peygamber Tasavvuru ve Temsili”, Doktora Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, 2022.

Sertalp, Ezgi. “Parçalanmış Benlikler, Parçalanmış Hayatlar ve Parçalanmış Filmler: Bir Dövüş Kulübü Okuması.” Moment Dergi 3/2 (2016).

Sümer, Necati. “Kahramanın Yolculuğu Miti Çerçevesinde Mantıku’t-Tayr Adlı Eserde Hakikat Arayışı”, *Journal of Analytic Divinity*, 5/2 (Haziran 2021).

Şenödeyici, Özer. “Mazmun Beyanındadır: Klâsik Türk Şiirinde Mazmun Arayışına Katkılar.” *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, sayı 4 (Ekim 2018).

Şeyh Gâlib. *Hüsn ü Aşk*, haz. Hüseyin Ayan, Orhan Okay. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.

Şavran, Filiz. “İbnü’l Arabi’nin Modern Sinemadaki İzdüşümleri; Lucy Örneği.” *Book of Congress*, sy. 2 (2020).

Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Edebiyat Üzerine Makaleler”. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.

Tarkovski, Andrey. “Mühürlenmiş Zaman”, çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016.

Tenik, Ali. “Tasavvufî Şiir Poetikası.” *İlahiyat Tetkikleri Dergisi* 48 (Aralık 2017).

Tunca, Hüseyin. “Hüsn ü Aşk Mesnevisinde Aşk’ın Yolculuğu.” Medeniyet Kültürel Araştırmalar Belleteni 4, sy. 6 (Temmuz 2024).

Tosun, Necdet. “İmâm-ı Rabbânî’ye Göre Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şuhûd.” *İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, (İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-2), sy. 23 (2007).

Uludağ, Süleyman. “Aşk”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. c. 4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991.

Uludağ, Süleyman, “Mâsivâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 28. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003.

Uludağ, Süleyman, “Sülûk”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 38. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.

Varışoğlu, Mehmet Celal, *‘Öl ve Ol’ Fikri Çerçevesinde Hüsn ü Aşk Kahramanı Aşk’ın Kendisini Bulma ve Tanıma Süreci*. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 6, no. 2 (1 Aralık 2007).