

- Enver Gülşen, *Sinemanın Hakikati*, İstanbul: Külliyyat Yayınları, 2011, 379 s.  
Değerlendiren: Hasan Ramazan Yılmaz\*

*Sinemanın Hakikati*, sunuş ve prolog bölümleri ile bunları takip eden üç kısımdan meydana geliyor. Bu kısımlar "Hakikatin Hakikati", "Hakikatin Görünümleri: Edebiyatta ve Sanatta Hakikat Sorunu" ve "Sinemanın Hakikatinden Hakikatin Sinemasında Yolculuk" başlıklarından oluşmaktadır. Birbirinden ayrı zamanlarda yazılmış olan metinler, sinemanın edebiyat, felsefe, din ve tasavvuf ile olan ilişkilerini sorgulamaktadır. Bu alanların tamamının insanın varoluşuna ilişkin çeşitli iddialar sunabilecekleri düşünüldüğünden yapılan sorgulamaların merkezindeki iki önemli nokta dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki, varlık tasavvurunun farklı çağlarda ve medeniyetlerde değişen yapısıdır. Diğeri ise buna bağlı olarak sanat anlayışlarının, insanın hakikat arayışına veya hakikatten uzaklaşmasına vesile olma niteliğidir.

Sanat, insanın dolaysız hâliyle idrak etmekte zorlanacağı, ağırlığını üstlenemeyeceği bilgi ve anlamları idrak etme çabasıdır (s. 75). Kitabın sunuş bölümünü yazan Yusuf Kaplan, sinemanın bu tür bir bakışla okunabilmesine zemin hazırlamaktadır. Kaplan'a göre sinema, yapısal olarak filmi çeken yönetmenin içinde bulunduğu entitenin sınırlarını aşmasına ve bir medeniyet sahasına vukuf etmesine olanak verir. Sinemanın bu niteliği, çağın zaafalarını ve imkânlarını açığa çıkarmasından ve çağın *zeitgeist*'i olmasından kaynaklanır. Bu bakımdan, insan aklının ve arzularının hakikat mertebesine yükseltildiği bir medeniyet coğrafyasında, sinemanın, ancak seküler bir ikonografi üretmek için mevcut olan bir sanat cihetinden icra edildiğinde ise büyük bir sanat formu olarak geliştiği medeniyetin zaafalarını aşma olanakları sunan bir vasıta vazifesi görmektedir (s. 20).

İnsan ve âlemdeki ilahî tabiatın keşfi üzerinden kemale eren bir sanat eseri, birden fazla katmandan teşekkül etmektedir. Enver Gülşen, bir sanat eserinde vücut bulan bu katmanları, kitabın prolog bölümünde bir tasavvuf eseri ile bir sinema eserini mukayese ederek açıklıyor. Mutasavvıf Feridüddin Attar'ın *Mantıku't Tayr* adlı eseri ve Rus yönetmen Tarkovksy'nin *Stalker* (İz Sürücü) filmi, yapılan mukayesenin paydaşlarını oluşturmaktadırlar.

Eserlerin sahip oldukları katmanlardan ilki, *görünür gerçeklik* boyutu, yani anlatılan hikâyedir. *Mantıku't Tayr* ve *Stalker*'da gözle görülür ilk unsur olan hikâye, bu eserlerle irtibata geçen en düşük algı düzeylerinin tek muhatabıdır. Görünür gerçeklik, kendisinden sonraki katmanların oluşumunu destekler ve sonraki katmanlara ulaşan okurlara, eserdeki hikmetleri sunan bir kaynak vazifesi görür.

\* Akademik Uzman, İstanbul Ticaret Üniversitesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü.

Eserlerdeki ikinci katman, gösterge vazifesi gören gerçek nesnelere ifade ettikleri *alegorik* anlam katmanıdır. Bu ikinci katman, hem rasyonel yöntemlerle hem de bilinç üstü düzeyden inşa edilebilir ve ilk bakışta sanatçının örtük niyetlerini barındıran sembollerden oluştuğu düşünülebilir. Üçüncü katman, sanat eserinin, müellifin *ruhsal deneyimine* dönüşmesi ile şahsiyet kazanır. Bu durum söz konusu olduğunda alegorik katman, sanatçının gizlediği anlamlardan bağımsızlaşır ve ruhsal katmanla bütünleşir. Eserlerdeki hikâyeler, bu aşamada görünür gerçeklik katmanı vasfından uzaklaşarak hakikatin iz düşümlerine dönüşmektedir (s. 58). Üçüncü katmanın da sırrına eren bir sanatçı, eserinde *marifet* katmanını inşa edecektir. Böyle bir sanat eseri ruhsallığın mahiyetine açılır (s. 58). Hakikatin temaşa edildiği katmandır marifet katmanı.

Kitabın birinci kısmında, insanın Tanrı ve âlemle olan ilişkilerini kendi varoluşsal konumunda sürdüren aydınlık yönü, İslam metafiziği ve tasavvuf çerçevesindeki mülhazalarla ele alınmaktadır. Tasavvufun sanata ve özellikle de sanatın formuna yapacağı düşünülen mühim katkılar, tasavvufun Tanrı tasavvuruna ilişkin ilk açıklanmalarla belirtmeye başlar. “Kelamın ve felsefenin insanla ilişkisini kestiği, âlem ve insandan uzaklaştırdığı ve mutlak bir aşkınlık olarak kurduğu Tanrı tasavvuruna karşılık tasavvuf, insanla ilişkisi ontolojik olan bir Tanrı tasavvuru ortaya koyar (s. 87)”. Allah’ın *bâtın* ve *zahir* yönlerinden fenomenler dünyasının metafizik kaynağı olan zahiri yönünün, çeşitli tecellileri ile insan ve âlemle olan ilişkisi detaylandırılmaktadır (s. 101-106).

İnsanın ayrıca, Tanrı’yı varlık zincirinin dışında tutarak âlemle olan ilişkilerini de kendi hazları doğrultusunda araçsallaştırdığı bir karanlık yönü bulunmaktadır. Bu yön, kitapta modern Batı düşüncesi ile ifade edilir. *Görünen gerçeklik* katmanına sıkışarak çağın zaafalarını icra ve teşhir eden bir sanat anlayışı, modern Batı düşüncesinin gelişimi ile kendini göstermektedir. Görünen gerçekliğin taklit edilmesi şeklinde özetlenebilecek olan *mimesis* yaklaşımı, bu tür bir sanat anlayışının en önemli örneği olan Hollywood sinemasının kodlarını oluşturmaktadır.

İslam metafiziği ve modern Batı düşüncesi hakkındaki bölümlerinin ve bu bölümlerde açıklanan düşüncenin değişen mahiyeti ile farklı varlık tasavvurlarının idrak edilmesi, bu konulara ilişkin bir bakış açısının oluşmasını gerektirmektedir. Özellikle bu bölümlerde tartışılan konuların özgün bir film diliyle olan irtibatının kurulması, tek bir alanda uzmanlık mantığı ile sinema üzerinde çalışan kişiler için zor olabilir.

Kitabın önemli tezlerinden biri, sanat eserinin insanın *esfel-i safilin* ve *ahsen-i takvim* hâllerinden yalnızca birine odaklanmak zorunda olmadığıdır. Hakikat arayışındaki büyük sanat eserleri, özellikle de modern dönemde icra edilmiş olanlar, insanın esfel-i safilin hâllerini ifşa ederek vicdanındaki büyük acı ile ahsen-i takvime ulaşma çabalarını yansıtabilirler. Kitabın ikinci kısmı, çeşitli edebiyat eserlerine yer verip ele alınan eserlerdeki insan ve hakikat problematiğini çözümlenmeye ayrılmıştır. Enver Gülşen’in bu eserler üzerine yaptığı mülhazalar zaman zaman bir sanat eseri formunda su yüzüne çıkmaktadır. Alegorik katmanda gerçekleştiği fark edilen anlatımlar, özellikle kitabın epilog bölümünde okuyucunun da dâhil olabileceği ruhsal bir deneyime dönüşüyorlar.

İkinci kısımda incelenen sanatçılardan Dostoyevski, klasik roman biçiminin tersine, "farklılıkları çoğaltarak bütün çelişkileri ve çatışmalarıyla 'tamamlanmamış insan' üzerine" odaklanır (s. 159). Dostoyevski'de görülen roman formunun vicdani çöküş ile yükseliş arasında bir "yolculuk" a ve "seyr-i süluk" a dönüşebilecek bir yapıya sahip olması, tasavvufun katkılarıyla oluşabilecek film biçimi vizyonu bakımından oldukça önemli. Zira kitabın üçüncü kısmında, "hakikatin sinemasına yolculuk" çerçevesinden irdelenen bazı filmlerin rüya aracılığıyla yaşattığı ruhsal deneyim ve ontolojik yükselmeye paralel olarak Dostoyevski romanlarında keşfedilecek sinematografik öğelerin başında da rüyalar bulunmaktadır (s. 154).

Sinematografik bir eserin Dostoyevski romanlarından kesbedeceği en mühim nokta, sanattaki ontolojik yükselme biçimleridir. Ancak, Türkiye'de ve dünyada Dostoyevski'nin düşünsel birikiminden beslenerek ya da romanlarından bizzat uyarlanarak çekilmiş filmlerden birçoğu, yalnızca nefsin aşığı mertebelerinin keşfi ile sınırlı kalarak Dostoyevski'yi, "insanın kötülüğünün derinliğini keşfeden büyük bir psikolog olarak" (s. 158) anlama becerisini gösterebilmişlerdir.

Kitabın edebiyat eserleri üzerindeki çözümlemeleri, sinemanın edebiyatla kuracağı ilişkinin filmin nevi şahsına münhasır formunu yok edebileceğini de akıllara getirmektedir. Özellikle mimetik sinema geleneğinin takipçisi olan, dramatik anlatı gramerini özümseyen filmler, sinemayı roman türünden dilsel anlatıların etkisi altına sokmaktadır. Kelimeyi ve dilsel anlatıyı önceleyen bu eğilime karşı çıkan, resim ve görsel kompozisyonu önceleyen sinema yaklaşımı, sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren kendini göstermektedir (Şentürk, 2012, s. 173). Nitekim biçimsel özelliklere hikâyeden bağımsız bir şekilde ciddi bir estetik önem atfederek yeni formel yaratımlar üreten avangart filmler, hâkim sinema anlayışının ilk meşruiyet sorunsalını oluşturmuşlardır (bkz. Şentürk, 2012).

Kitabın üçüncü kısmında, sinemanın varoluşuna yönelik önemli bir iddia serdedilmektedir. Çağımızda sinema olmadan düşüncenin eksik kalacağı ifade edilmektedir. Bu tez, Tarkovsky ve 20. yüzyıl filozoflarından Gilles Deleuze'un görüşleri ile destekleniyor. Düşüncede bir irrasyonel yönün bulunduğunu söyleyen Deleuze, sanatın düşüncenin irrasyonel yönüne olan ihtiyaçtan hasıl olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte felsefenin kavram yaratmak, sanatın ise duyum yaratmak suretiyle düşünceye yol açtığını açıklamaktadır. 20. yüzyılın düşünce koşullarına bakıldığında ise görsel ve işitsel olanın yoğunluğu göze çarpmaktadır. Bu bakımdan düşünce üretiminin ve ifadesinin önceki çağlardan farklı formlarda gerçekleştirilmesine olan ihtiyaç, Tarkovsky'nin dediği gibi, sinemayı "20. yüzyılın kendine özgü düşünce koşullarında zorunlu olarak ortaya çıkmış bir sanat" hâline getirmektedir (s. 264-265).

Deleuze'e göre sinemanın duyum yaratma biçimlerinden ilki olan *hareket imgesi* (Movement Image), sinemayı estetiğe değil, retoriğe dayalı bir düşünce aracı olarak kodlar. Sinemanın bir diğer düşünce üretim biçimi ise *zaman imgesi* (Time Image) dir. Böyle bir biçimle işlendiğinde, sinema görüntüsü tek bir anda ortaya çıkabilen

bir sonsuzluk gibidir. Görüntü dili ile sergilenecek küçük bir vicdani yükseliş, filmin hikâyesindeki eşsiz retorikten ya da muazzam bir edebiyat eserinin kıraatinden daha değerlidir. Zaman imgesinde önemli olan, hayatın dolaysız ve yalın hâli üzerinde oluşturulan öznel zamanın, izleyicinin kendi içsel öznelliğinde açıklanabilmesidir.

Din ile sanat eseri arasında yalnızca epistemolojik bir irtibat kurulması, sanatın dinî bir perspektiften icrasında yaşanan en büyük eksikliklerden biri olarak kitaptaki önemli vurgular arasında kendini gösteriyor. Dinin, eserdeki içerik/hikâye kısmına tekabül eder mahiyette yer alması, dinin ve özellikle de tasavvufun sanat eserinin formuna yapacağı katkılarının önüne geçmektedir (s. 276).

Tasavvuf, insanın hakikat yolculuğundaki tek bir ana ait nitelikleri açığa çıkarabilen dolaysız hâl dili vasıtasıyla, film sanatına özgün bir biçim kazandırabilir. Bu bakımdan İslam estetiği perspektifinden işletilecek bir sinemanın formel istikametinde *hayal* ve *rüyanın* önemli bir yeri bulunmaktadır (s. 298). Hayal, İslam düşüncesinde maddi ve metafizik âlem arasında bir tercümandır. İnsanın maddi dünyada gördükleri ile metafizik dünyadan mana olarak algıladıkları, rüya vasıtasıyla her ikisinden farklı formlarda yeniden üretilir (s. 283).

Rüyanın içsel mantığını ve zamanını filmlerine taşıyabilen sayılı yönetmenlerden ilki Tarkovsky'dir. Ülkemizde ise Semih Kaplanoğlu'nun, rüyayı içine dâhil edebilen bir film dili oluşturmayı amaçladığı söylenmelidir. Benzer bir şekilde Reha Erdem de lirik denilebilecek bir biçim oluşturarak filmlerinde rüya atmosferinin müphemliğini yakalayabilmiştir (Şasa, 2010, s. 25). Bu tür yönetmenlerin, gerçekliğin temsili ile gerçek dışının sembolizasyonu arasındaki/ötesindeki filmleri, rüya acayipliğinin oluşmasına imkân verir. Rüya, insan bilincinin ötesindeki hakikatlere uzanabiliyorsa film, rüyayı fenomenlerin diliyle değil, rüyanın kendi diliyle aktarmalıdır.

Rüyanın kendine has ritmi ve mantığı bağlamında, film içinde tek sekanslık bir rüya-ya yer vermek doğru değildir. Filmin kendisini bir rüya olarak düşünmek gerekir. Bu şekilde film, izleyicinin kendi rüyası hâline gelerek tasavvufi bir tecrübeye dönüşebilir. O ana kadar suretleri algılayabilen insani bilinç ise rüyanın ontolojik düzeyine çıkarak suretlerin ardındaki manaları idrak eder (s. 304-305). Filmin rüyaya dönüşmesi neticesinde sinemanın hakikatle kurduğu irtibat, onu ontolojik bir form yapmaktadır.

Türk sinemasının geneline bakıldığında, filmin zanaat olmaktan çıkarak tam anlamıyla bir sanat olarak anlaşılması ve formu önemsenerek icra edilmeye başlanması, 1950'lere rastlamaktadır. Sinemamızda 1950'lere kadar Anadolu halk kültürlerinden beslenerek anlatım biçimlerini oluşturmuş olan masalsi semantik yapı, Hollywood sinemasındaki romansı anlatı ve Avrupa sinemasındaki toplumsal gerçekçi sinema yaklaşımının etkisiyle tam da bu tarihlerde son bulmuştur (Oskay, 1996, s. 105). Türk sinemasının 1960'tan itibaren roman türünün anlatı yapısına geçmeye başlamasıyla, geleneksel kültürlerden beslenen masalsi yapı kullanılarak oluşabilecek özgün denemelerin ufukları sınırlanmıştır.

Enver Gülşen; Tarkovsky ve Semih Kaplanoğlu filmleri üzerinde yaptığı okumalarla, rüya gören ve gördüğü rüyalarla bu dünyanın şeylerinde hayal âleminin ontolojik gerçeklerini tasvir eden sanatçıların ruhsal deneyimlerini anlatmaktadır. Ancak, bu okumaların neticesinde, “film bu yollarla rüyaya dönüşebilir”, “izleyici bu şekilde sanatçının ruhsal deneyimine intikal edebilir” gibi bir rehber oluşmamıştır. Film yapımına yönelik yönetsel önerilerin geliştirilmesini, kitabın bir felsefi metin olarak altına girdiği yükümlülükler arasında göstermek mümkün olmayabilir. Çünkü nihai tanımlamada her bir çekim, *oluşun* bir daha kopyalanamayacak dolaysız bir zaman-mekân durumu olarak ifade edilmektedir. Her rüya, kendi sanatçısının ontolojik gerçekliğini taşımaktadır. Bunlardan birini anlamak bir yenisini üretmek anlamına gelmemektedir. Gülşen’in bu tespitlerine karşılık, filmin icrasına ilişkin yönetsel tartışmalara girmek ve özgün film formları geliştirmeye yönelik düşünsel çabaların uygulama alanlarına aktarılmasına dönük stratejiler üretmek, Türkiye’de sinema literatürünün açıkta kalan önemli bir kısmı olarak kendini gösteriyor.

Sinemada görüntüyü kadrajlamanın, açığı planlamanın, karakterleri oluşturmanın, odak değiştirmenin gelmiş geçmiş bütün filmlerden farklı olarak yapılabileceğini ve daha önce söylenmemiş bir anlamın oluşturulabileceğini bilmek, bizi muazzam bir özgünlük alanı ile karşı karşıya getirmektedir. Bu vesileyle, film teorisinde ve icrasında sinemayı yalnızca siyasal/toplumsal bir vizyon üretimine endeksleyenler ya da filmi psişik bir form olmaya itenler, sinemanın varlık tasavvurunun bir tasviri olduğu yönündeki yaklaşım ile bu kitap vesilesiyle tanışabilirler.

### Kaynakça

Oskay, Ü. (1996). Sinemanın yüzüncü yılında Türk sinemasında entelektüellik tartışması. S. M. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (s. 93-109). Ankara: Doruk Yayıncılık.

Şasa, A. (2010). *Yeşilçam günlüğü*. İstanbul: Küre Yayınları.

Şentürk, R. (2012). Avangart sinema ve empresyonizm. *Global Media Journal*, 3(5), 142-175. (e-journal). [http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ\\_5.\\_sayi\\_Guz\\_2012/pdf/Senturk.pdf](http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ_5._sayi_Guz_2012/pdf/Senturk.pdf) adresinden 5 Aralık 2012 tarihinde edinilmiştir.