

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

**NACER KHEMİR SİNEMASI VE BAB'AZİZ FİLMİ;
GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME**

AHMET YESEVİ ÖZEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
DOÇ. DR. ZEHRA ÖZKEÇECİ**

KONYA-2024



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ahmet Yesevi Özel		
	Numarası	21813301006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sinema ve Televizyon		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Zehra ÖZKEÇECİ		
Tezin Adı	Nacer Khemir Sineması ve Bab'Aziz Filmi; Göstergebilimsel Çözümleme			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Ahmet Yesevi ÖZEL

ÖN SÖZ

Çalışmada, Bab'Aziz Filminde kullanılan simge, metafor ve imgeler kültürel alt yapı ile ilişkilendirilerek, kültürel kodların sinemaya nasıl yansıdığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda, Nacer Khemir ve Sineması özelinde Bab'Aziz Filmi göstergebilimsel çözümleme tekniğiyle incelenmiştir.

Çalışmanın hazırlanma sürecinde yardımı, anlayışı ve desteklerinden dolayı danışman hocam Doç. Dr. Zehra ÖZKEÇECİ'ye, bilgi paylaşımında bulunan Yönetmen Nacer KHEMİR'e, Yönetmen Ali ÖZEL'e ve Öğr. Gör. Mehmet Ali SEVİMLİ'ye en içten teşekkürlerimi sunarım.

Tez yazma süresince her daim destek olan, fikirlerini paylaşan sevgili eşim Esra ÖZEL'e, kızım İlbilge'ye, Fransızca film çevirilerinde yardımcı olan Ozan Deniz ÖZEL ve Nimet KUBUR'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ahmet Yesevi ÖZEL
Konya, Ocak, 2024



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Ahmet Yesevi Özel		
	Numarası	21813301006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sinema ve Televizyon		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Zehra ÖZKEÇECİ		
Tezin Adı	Nacer Khemir Sineması ve Bab'Aziz Filmi; Göstergibilimsel Çözümleme			

ÖZET

Tunuslu yönetmen Nacer Khemir'in, 2005 yılında seyirciyle buluşan "Bab'Aziz" Filminde, otuz yılda bir araya gelen dervişlerin toplantısına giden Bab'Aziz'in hikâyesi ana öğe olarak işlenmektedir. Gözleri görmeyen Bab'Aziz'e bu yolculukta torunu İshar eşlik etmektedir. Filmde, Bab'Aziz ile birlikte Zeyd, Osman, Hasan, Nur ve Hüseyin'in hikâyelerine de değinilmektedir. Bab'Aziz dışındaki diğer karakterlerin hepsi yolculuğa çeşitli sebeplerle çıkmıştır. Yönetmenin karakterler için ortak kullandığı semboller söz konusudur. Bunun yanında, her karakterin psikolojik durumunu işaret eden farklı semboller de kullanmıştır.

Nacer Khemir'in en önemli filmi olarak nitelendirilen Bab'Aziz Filmi içerisinde kullanılan metaforlar ve sembollerin kültürel altyapısı bulunmaktadır. Bu göstergelerden bazıları servi ağacı, kapı, kuyu, ceylan temsilleridir. Bu temsillerin, Bab'Aziz Filmi içerisindeki yerinin anlaşılabilmesi için Nacer Khemir'in film içerisinde referans aldığı Doğu kültürünün tahlil edilmesi gerekmektedir. Bu çalışmada, film içerisinde kullanılan metaforlar göstergibilimsel çözümleme yöntemiyle analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Göstergibilim, Nacer Khemir, Bab'Aziz



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü



Author's	Name and Surname	Ahmet Yesevi Özel		
	Student Number	21813301006		
	Department	Cinema and Television		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	<input checked="" type="checkbox"/>	
		Doctoral Degree (Ph.D.)	<input type="checkbox"/>	
	Supervisor	Doç. Dr. Zehra ÖZKEÇECİ		
Title of the Thesis/Dissertation	The Cinema of Nacer Khemir and The Film Bab'Aziz; Semiotic Analysis			

ABSTRACT

In Tunisian director Nacer Khemir's film "Bab'Aziz", which was released in 2005, the story of Bab'Aziz, who goes to a gathering of dervishes every thirty years, is the main element. Bab'Aziz, who is blind, is accompanied on this journey by his grandson Ishtar. In addition to Bab'Aziz's story, the stories of Zayd, Osman, Hasan, Nur and Hussein are also mentioned throughout the movie. However, all the other characters except Bab'Aziz embarked on this journey for various reasons. In addition to the common symbols used for the characters in the film, the director also uses different symbols that indicate the psychological state of each character.

Many of the metaphors or symbols used in Bab'Aziz, which is considered by cinema authorities as Nacer Khemir's most important film, have a cultural background. Some of these signs are the representations of cypress tree, door, well, gazelle. In order to fully understand the place of these representations in Bab'Aziz, the eastern culture that Nacer Khemir references in the film needs to be fully analyzed. However, this is beyond the scope of this study. In this study, the metaphors used in the film were analyzed by semiotic analysis method.

Keywords: Cinema, Semiotics, Nacer Khemir, Bab'Aziz

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	i
Ön Söz	ii
Özet.....	iii
Abstract.....	iv
Fotoğraflar Listesi.....	vii
Tablolar Listesi	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

NACER KHEMİR VE SİNEMASI

1.1. Nacer Khemir'in Yaşam Öyküsü ve Sinemacı Kimliği.....	8
1.2. Nacer Khemir'in Filmografisi.....	11
1.2.1. Kısa Metraj Filmleri	11
1.2.1.1. Le Mulet, 1975.....	11
1.2.1.2. L'alphabet de Ma Mere (The Alphabet of My Mother), 2008	11
1.2.2. Belgesel Filmleri	12
1.2.2.1. L'ogresse et les 7 files, 1977	12
1.2.2.2. Sheherazede, 2011	12
1.2.2.3. Somaa, 1978.....	12
1.2.2.4. Yasima or the 60 Names of Love, 2013	13
1.2.2.5. Looking for Muhyiddin, 2014	13
1.2.2.6. Min Ayna Nabya (Where to Start), 2014.....	13
1.2.2.7. Loving Wallada, 2019.....	14
1.2.3. Uzun Metraj Filmleri	14
1.2.3.1. Yüce Tanrının Ülkesi (L'Histoire du pays bon Dieu), 1976	14
1.2.3.2. Çöl Gezginleri (El- Haimoune), 1984.....	15
1.2.3.3. Güvercinin Kayıp Gerdanlığı (Le Collier Perdu De La Colombe)- 1991	17
1.2.3.4. Bab'Aziz Filmi, 2005	20
1.2.3.5. Fısıldayan Kumlar (Whispering Sands), 2018.....	24

İKİNCİ BÖLÜM

BAB'AZİZ FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Araştırmanın Amacı	27
2.2. Araştırmanın Önemi	27
2.3. Araştırmanın Problemi	27
2.4. Araştırmanın Varsayımları	28
2.5. Araştırmanın Yöntemi	29
2.5.1. Göstergebilim	29
2.5.1.1. Göstergebilim Uygulayıcıları	31
2.5.1.2. Ronald Barthes	33
2.5.1.3. Göstergebilim ve Sinema	35
2.6. Araştırmanın Evren ve Örnekleme	36
2.7. Araştırmanın Sınırlılıkları	37
2.8. Veri Toplama Tekniği	37
2.9. Bulgular	38
2.9.1. “Bab’Aziz” Filminin Künyesi	38
2.9.2. “Bab’Aziz” Filminin Özeti	38
2.9.3. “Bab’Aziz” Filmindeki Karakterler	39
2.9.4. “Bab’Aziz” Filminin Göstergebilimsel Çözümü	40
3. Sonuç	73
KAYNAKÇA	76

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Film afişi	40
Fotoğraf 2: Film giriş yazısı (Time Code: 00.01.55)	42
Fotoğraf 3: Filmin açılış sahnesi (Time Code:00.02.31)	43
Fotoğraf 4: Kumun içinden çıkan el ve kırmızı şapka (Time Code: 00.02.48)	44
Fotoğraf 5: Yıkılmış yapıda Bab'Aziz'i arayan İshar (Time Code: 00.03.20).....	44
Fotoğraf 6: Bab'Aziz'in ceylan sevmesi (Time Code: 00.08.11).....	45
Fotoğraf 7: Bab'Aziz, İshar ve ceylan (Time Code: 00.08.20)	45
Fotoğraf 8 : Prensın çadırında eğlenmesi (Time Code:00.10.55).....	46
Fotoğraf 9: Prensın çadırda düşünceli bakışı (Time Code: 00.11.02)	46
Fotoğraf 10: Prensın çadırın kapısından çıkması (Time Code:00.12.01).....	47
Fotoğraf 11: Prensın atını görmesi (Time Code: 00.12.03).....	47
Fotoğraf 12: Ceylanın prene bakışı (Time Code: 00.12.43)	48
Fotoğraf 13: Prensın atıyla ceylanın peşinden gitmesi (Time Code: 00.12.57)	48
Fotoğraf 14: Çadırdakilerin atı yakalaması (Time Code: 00.14.20).....	49
Fotoğraf 15: Prensın uşağının üzüntülü hali (Time Code: 00.14.03)	49
Fotoğraf 16: El fenerleriyle tepenin üstündeki insanlar (Time Code:00.16.20).....	50
Fotoğraf 17 : Aceleyle hareket eden insanlar (Time Code:00.15.45).....	50
Fotoğraf 18: Suyun başında oturan prens (Time Code: 00.18.34).....	51
Fotoğraf 19: Dervişlerin buluşması görüntüsel göstergeler (Time Code: 00.27.03) .	52
Fotoğraf 20: Suda kendisini seyreden prens (Time Code: 00.30.32)	53
Fotoğraf 21: Prensın baktığı su (Time Code: 00.30.42)	53
Fotoğraf 22: Dervişlerin mola yeri, Osman'ın kuyuya atlaması (Time Code: 00.30.55)	54
Fotoğraf 23: Osman'ın kaçıışı ve bir kapıdan içeriye girişi (Time Code: 00.41.48)..	56
Fotoğraf 24: Osman'ın kuyuya düşüşü (Time Code: 00.41.58)	56
Fotoğraf 25: Osman'ın sarayda uyanışı (Time Code: 00.42.11)	56
Fotoğraf 26: Osman ve Zehra (Time Code: 00.42.55)	56
Fotoğraf 27: Bab'Aziz, Kızıl Derviş ile karşılaşır (TimeCode: 00.47.31)	58
Fotoğraf 28: Kızıl Derviş cami avlusunu temizlemektedir (Time Code: 00.47.56)..	58
Fotoğraf 29: İshar'ın camideki desenli perdeye bakışı (Time Code: 00.48.54)	59
Fotoğraf 30: İshar'ın perdeden başka bir bölüme geçişi (Time Code: 00.49.00).....	59
Fotoğraf 31: İshar'ın girdiği bölüm (Time Code: 00.49.14)	59
Fotoğraf 32: İshar'ın bölmeye girdikten sonra yüzündeki mutluluk ifadesi (Time Code: 00.49.05).....	59
Fotoğraf 33: İshar'ın ceylanı görmesi (Time Code: 00.52.11).....	60
Fotoğraf 34: İshar'ın ceylanın peşinden gitmesi (Time Code: 00.52.20).....	60

Fotoğraf 35: İshar'ın çölde kaybolması ve korkması (Time Code: 00.54.09).....	61
Fotoğraf 36: Bab'Aziz'in İshar'ı araması (Time Code: 00.53.39)	61
Fotoğraf 37: Hasan'ın çölde gasp edilmesi (Time Code: 00.56.49).....	62
Fotoğraf 38: Hasan'ın hırsıza kızması (Time Code: 00.57.13)	62
Fotoğraf 39: Kızıl Derviş ve bitkin haldeki Hasan (Time Code: 01.12.10)	62
Fotoğraf 40: Kızıl Derviş'in Hasan'ı taşıması (Time Code: 01.11.57)	62
Fotoğraf 41: Hüseyin ve sevdiği kadının mezar odasına girmesi (Time Code:01.13.23).....	64
Fotoğraf 42: Kızıl Derviş'in mezar odasını kapatması (Time Code:01.13.43)	64
Fotoğraf 43: Bab'Aziz'in bir mezarlık alanda duruşu (Time Code: 01.14.26)	65
Fotoğraf 44: Mezardakilerin kalkması (Time Code: 01.14.33)	65
Fotoğraf 45: Bab'Aziz'in menziline ulaşması (Time Code: 01.16.50)	67
Fotoğraf 46: Dervişin prensin yanına yeni kıyafetler getirmesi (Time Code: 01.17.33)	67
Fotoğraf 47: Ceylan'ın prensin bulunduğu alana gelişi (Time Code: 01.17.51)	67
Fotoğraf 48: Prens ruhunu izleme sürecinin bitişi (Time Code: 01.18.31)	67
Fotoğraf 49: Bab'Aziz'in sarığı (Time Code: 01.26.55)	68
Fotoğraf 50: Bab'Aziz'in hazırlanması ve arkadaki ceylan (Time Code: 01.26.31). 68	
Fotoğraf 51 : Hasan'ın Bab'Aziz'in yanına gelmesi (Time Code: 01.29.09).....	69
Fotoğraf 52: Hasan'ın Bab'Aziz'i defnetmesi (Time Code: 01.30.00)	69
Fotoğraf 53: Hasan'ın Bab'Aziz'in kıyafetleriyle yeni bir yolculuğa çıkması görüntüsel göstergeler (Time Code: 01.30.17)	70

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Afişteki görüntüsel göstergeler	41
Tablo 2: Film giriş yazısı görüntüsel göstergeler	42
Tablo 3: Çöl görseli görüntüsel göstergeler.....	43
Tablo 4: Kum fırtınasından kurtulma ve arayış görüntüsel göstergeler	44
Tablo 5: Kamp yeri ve ceylanın gelişi sahnesi görüntüsel göstergeler.....	45
Tablo 6: Prensın eğlence sahnesi görüntüsel göstergeler	46
Tablo 7: Prensın çadırdan çıkma sahnesi görüntüsel göstergeler	47
Tablo 8: Ceylanın bakışı ve prensın atın üstünde takip etmesi görüntüsel göstergeler	48
Tablo 9: Prensın atının tek başına gelmesi görüntüsel göstergeler.....	49
Tablo 10 : Prensın kaybolduğu haberi görüntüsel göstergeler	50
Tablo 11: Suyun başında oturan prens görüntüsel göstergeler	51
Tablo 12: Dervişlerin çölde bir araya gelmesi görüntüsel göstergeler	53
Tablo 13: Suyun yanında oturan prens ve su görüntüsel göstergeler	54
Tablo 14. Dervişlerin mola yeri, Osman'ın kuyuya atlaması görüntüsel göstergeler	55
Tablo 15: Osman'ın kaçışı ve kuyuya düşmesi görüntüsel göstergeler.....	56
Tablo 16: Kızıl Derviş'in kum taşınması görüntüsel göstergeler	58
Tablo 17: İshar'ın camideki bir bölmeye girmesi görüntüsel göstergeler.....	59
Tablo 18: İshar'ın ceylanın peşinden girmesi görüntüsel göstergeler	61
Tablo 19: Kızıl Derviş'in Hasan'ı bulması görüntüsel göstergeler	62
Tablo 20: Hüseyin'in sevdiği kadınla mezar odasına girmesi görüntüsel göstergeler	64
Tablo 21: Bab'Aziz'in mezarlıkta insanları uyandırması görüntüsel göstergeler	66
Tablo 22: Prensın yeni bir yolculuğa başlaması görüntüsel göstergeler	67
Tablo 23: Bab'Aziz'in ölümü ve Hasan'ın onu defnetmesi görüntüsel göstergeler..	69
Tablo 24: Hasan'ın yeni yolculuğu görüntüsel göstergeler	71

GİRİŞ

İnsan, var olduğu eski çağlardan itibaren biçim, sembol, imgelemlerin çepeçevre sardığı bir yapı içerisinde yaşamaktadır. Çevresini saran bu yapı içinde diğerleriyle etkileşimi sağlamak ve düşüncelerini paylaşabilmek için göstergelere ihtiyaç duymaktadır. Göstergeler insanın sadece düşüncelerini değil davranışlarını, kavgalarını, duygularını iletişim kurduğu canlı ve cansız varlıklara aktarmasını sağlamaktadır. Düşünen varlık olarak insanın kendini gerçekleştirme alanı göstergelerle mümkün olabilmektedir.

Bilimsel bir alan olarak göstergelerin yorumlanması ve analiz edilmesi dil bilimiyle başlamıştır. Göstergebilimsel yöntem, Saussure, Pierce ve Ronald Barthes'in dil bilimi üzerine yaptıkları çalışmalarla kapsayıcı olmuş ve farklı alanlarda kullanılmıştır. Göstergebilim, medya ve görsel iletişim araçlarındaki gelişmelerle birlikte, görsel iletişim araçlarını da kapsamıştır. Son yüzyılda ortaya çıkan ve gelişmeye devam eden sinema da göstergebilimin çalışma konuları arasına girmiştir.

Göstergebilimin inceleme sahasına giren sinema, yapı itibarıyla görsel kısaltma sanatı olarak kabul edilmektedir (Terzi, 2021: 54). Yönetmen, film yaratımı sürecinde çeşitli sembol, temsil, metafor, dilsel ögelerle hedef kitlesi olan seyirciye iletiler göndermekte ve seyircinin anlam yaratmasını sağlamaktadır. Sinema, anlatı içerisindeki göstergelerle düz anlam bakımından gerçeği yansıtırken, yan anlamla görünenin arkasındaki gerçeği ortaya koymaktadır (Agocuk, 2014: 7). Sinema seyircisi kendi tecrübe ve birikimleriyle bu anlamlandırmayı tamamlamaktadır. Göstergebilim, bu anlamlandırma sürecini bilimsel bir faaliyet alanı olarak ele almakta ve görünenin arkasındaki gerçeğe ulaşma amacındadır. Film içerisinde sahnenin nasıl kurgulandığını, göstergelerin hangi temsil ve metafor aracılığıyla yaratıldığını, o göstergelerden nasıl bir anlam çıkarılması gerektiğini ortaya

koymaktadır. Göstergibilim, film içeriğine bilimsel bir yaklaşım geliştirerek, sinema seyircisini duygusal bakış açısından uzaklaştırmaktadır.

Yedinci sanat olarak tanımlanan sinema, insanların bütün duygularına hitap etmekte, çok kısa sürede izleyeni etki altına alabilen güçlü bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır (Çiçek, 2016: 26). Sinema bu güçlü yanıyla filmlerin içinden çıktığı kültürün fikir, gelenek ve çağrışımlarını beyaz perdeye yansıtmaktadır (Clarke, 2012: 17). Bu durum, film yaratım sürecinde etkili olan yaratıcı ekibin, daha özelde yönetmenin kendi kültüründen ayrışarak film yapmasını zorlaştırmaktadır. Sinema filmlerinin yaratım süreci genel olarak toplumun çok eski ve bir o kadar da güçlü geleneklerine dayanmaktadır (Aslanyürek, 2012: 104). Sinemanın üretim sürecindeki bu kaynaklar; filmlerin seyirciyle bulunduğu ilk zamanlardan itibaren geleneklerin, edebi metinlerin, sanatsal yapıtların filmlerin içerisinde temsil edilmesini sağlamıştır. Temsil, kimi zaman bir sembol ya da kodla, kimi zaman da doğrudan çağrışım yaparak oluşturulmuştur.

Sosyal bir varlık olan insan, kendisini inşa ederken çevresel faktörlerden etkilenmektedir. Yönetmen ve senarist, içinde yaşadığı kültürün; deneyimleri, tecrübeleri, üzüntüleri ve sevinçleri ile temas halinde yetişmektedir. Yönetmenin etkileşim içinde olduğu bu kültürel temel, film yapım sürecinde, kültürel kodlardan faydalanarak kendi sinemasal bakış açısıyla bir inşa süreci içinde olduğunu göstermektedir. Bu durum bütün sinema türlerinin (popüler ya da bağımsız) üretim sürecinde etkili olmaktadır. Kültürden bağımsız film yaratım süreci, anlatı olarak çeşitli kopukluklara yol açmaktadır.

Yönetmenlerin sinema filmlerinin inşası sırasında kültürden beslenmeleri, filmlerini kültürel taşıyıcı konumuna getirmektedir. Kültürel taşıyıcı konumunda olan sinema, devletlerin ulusal kimlik ve ulusal bilinç inşasında kullandıkları önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır (Cox, 2016: 107). Özellikle ulus-kimlik inşası süreçlerindeki devletler, sinemanın izleyiciyi etkileme gücünden faydalanarak sinemayı propaganda aracı olarak kullanmaktadırlar.

1960'lı yıllara kadar Fransız sömürsü olan Tunus'da sinema, sömürgeci gücün tahakkümü altında sürdürülmüştür. 1924 yılında, Tunus'un ilk uzun metrajlı filmi *The Girls from Carthage*, Tunuslu Yahudi Albert Samana Chikly tarafından çekilmiştir (Armes, 2009: 5). Birinci Dünya Savaşı'ndan Tunus'un Fransa'dan bağımsızlığı kazandığı 1956 yılına kadar, yerel film yönetmenleri tarafından sadece iki uzun metrajlı film çekilmiştir (Cox, 2016: 109). Bu süreçte çekilen filmlerin amacı; sömürge ülke temsilcilerini eğlendirmek ve sömürgeci ülke ideolojisini yerel halka dayatmaktır.

Eski sömürge ülkesi olan Tunus'da sinema, Fransız sinema endüstrisinin tahakkümü altında gelişme göstermiştir. 1958 yılında bağımsızlığını kazanan Tunus, sömürgecilik sonrası diğer Mağrip (Cezayir, Fas) ülkelerindeki gibi film üretim süreçleri devlet desteğiyle ilerlemiştir. Sözde bağımsızlığını kazanan Tunus, devlet ile kurumların işleyişinde olduğu gibi sinema sektörünün gelişmesinde, finansal sistemin ve dağıtım ağının kurulmasında Fransızları örnek almışlardır. Tunus'da devlet desteğiyle film yapım süreçlerinde oluşan zorluklar, Paris'teki Centre National Cinématographique'in örnek alındığı SAPTEC (Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique)'ın kurulmasıyla aşılmaya çalışılmıştır (Armes, 2009: 6). Daha sonra Tunus Kültür Bakanlığı bünyesine geçen SAPTEC, resmî ideoloji ve devletin izin verdiği filmlere destek vermeye başlamıştır (Armes, 2019: 6). 1970'li yıllara kadar ulusal kurtuluşun idealize edildiği, tek bir kaynaktan direnişin verildiği algısı yaratılmıştır (Kchir-Bendana, 2003: 37). Devlet eliyle ilerleyen bu süreç, Tunuslu yönetmenlerin kısıtlı alanlarda kalmalarının sonucu olarak üretim süreçlerini yavaşlatmıştır. Bu gibi nedenlerle Tunus'da film sektörü yeteri kadar gelişmemiştir. 1960'lı yıllardan 1990'lı yıllara kadar, yılda bir iki uzun metraj filmi üretimi yapılırken, genel olarak belgesel film yapımcılığına ağırlık verildiği görülmektedir. Tunus Sinemasında, 1970'li yıllardan sonra resmî ideolojinin dayattığı konular değişmeye başlamıştır. Bu süreçte çekilen filmlerde genel toplumsal sorunlar, göç olgusu ve işçi hareketleri gibi konular işlenmiştir (Gökçe, 2017: 74).

Mağrip Sinemasında, yönetmenler filmlerine pazar oluşturma ve dağıtım gibi konulardaki sorunlarını aşabilmek için kendilerini konumlandırarak yer aramıştır. Yönetmenler, Doğu Kültürü ve Batı Kültürü arasında nerede olmaları gerektiği çıkmazı içinde olmuşlardır (Kchir-Bendana, 2003: 41-42).

Tunus Sinemasında, salt politik filmlerin yanında kendi tarzını arayan yönetmenler de olmuştur (Chikhaoui, 2002: 114). Tunus Sinemasının, son dönem önemli temsilcilerinden Nacer Khemir, ulusal film yapım sürecine direk olarak katılmamıştır. Khemir'in Sinemasında, Arap kültürel zenginliğinden beslenen *Binbir Gece Masalları* ve Doğunun mistik öğelerinin etkileri görülmektedir (Peyrusse, 2006: 549). Khemir film anlatısını *Binbir Gece Masalları*'nın anlatısına benzetirken, filmlerindeki hikâyeler daha çok İslamın kültürel mirasını çağrıştırmaktadır.

Yönetmenin anlatı olarak etkisinde kaldığı *Binbir Gece Masalları*'nın ana gövdesini Şehrazat ve Şehriyar arasındaki hikâye oluşturmaktadır (Bölükbaşı, 2023: 89). Semerkant hükümdarı Şahzaman, kardeşi Sâsânî Hükümdarı Şehriyar'ı ziyaret etmek için bir gün yola çıkar, yolda bir şey unuttuğu aklına gelir. Şahzaman unuttuğu şeyi almak için saraya dönünce karısının kendisini aldattığını öğrenir ve onu öldürür. Daha sonra Şahzaman, kardeşi Şehriyar'ın karısının da kardeşini aldattığını öğrenir. Şehriyar avdan dönünce karısını öldürtür ve bütün kadınların hain olduğu kanısına varır. O günden sonra her gün yeni bir kadınla evlenir ve her sabah yeni kadını öldürtmeye başlar. Üç yıl sonra ülkede evlenecek kadın sayısı azalmaya başlar. Şehriyar'ın vezirinin kızı Şehrazat bütün kadınları kurtarmak için bir plan yapar. Plan neticesinde, Şehriyar'la evlenir ve her gece bir masal anlatmaya başlar. Bu masallar 1001 gece boyunca devam eder. Şehriyar karısının güvенеbileceği biri olduğunu kanısına varır ve ölümler son bulur.

Binbir Gece Masalları'nın anlatım tarzı masal içinde masal formatındadır. Masallar çeşitli coğrafyalarda geçmektedir. Yapılan çalışmalarda, *Binbir Gece Masalları*'nın kaynağı tam olarak tespit edilemese de İran, Irak, Hindistan ve Mısır kaynaklı 264 hikâyeden oluşmaktadır (Tülücü, 2004: 4-5). *Binbir Gece Masalları*'nın masal içinde masal şeklindeki anlatı tarzı Nacer Khemir'in filmlerinde kurduğu hikâye anlatısında sıklıkla görülmektedir. *Çöl Gezginleri* Filmindeki ana

hikâye anlatısının içine yerleştirilen hazine arayan yaşlı adam ve kuyudan çıkan cin figürü, *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı* Filminde Semerkant Prensesinin hikâyesi, *Bab'Aziz* Filminde Prens'in hikâyesi ve diğer karakterlerin hikâyeleri buna örnek gösterilebilir.

Yönetmenin filmlerindeki kurduğu anlatının çağrıştığı Doğu ve İslam kültürünün etkisi, Tunus'un bağımsızlık sonrası geçirdiği modernizasyon süreciyle ilgilidir. Tunus bağımsızlığını kazandıktan sonra, devlet eliyle geçmişin kültürel zenginlikleri reddedilerek, Batıyı örnek alan modernizasyon süreci ideolojik olarak benimsenmiştir (Cox, 2016: 112). Yönetmen, Tunus yönetiminin köksüzleştirme hareketinin, Tunus'un geleceği ve genç kuşak için problemlili bir alana yol açacağı düşünçesine sahiptir. Nacer Khemir'in ilk uzun metrajlı filmi, *Yüce Tanrının Ülkesi* Filminde, Tanrının ülkesi olarak tasavvur ettiği Tunus'un kendisidir. Ülkeden kaçmak isteyenler ise Tunus'un genç nesilleridir. *Çöl Gezginleri* Filmi ile *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı* Filminde, Tunus yönetiminin unuttuğu ve önemsemediği Tunus halkını çağrıştıran metaforlar yerleştirmiştir (Kamoun, 2017: 109-110).

Khemir'i diğer yönetmenlerden farklı kılan, hikâyesinin içine yerleştirdiği tasavvufi öge, temsil ve metaforlarla klasik mesaj kaygısı güden filmlerden ayrışarak, masalsi bir evren içinde değerlerini savunmasıdır.

Tasavvufi temsil ve metaforlar, yönetmenin filmlerinde sıklıkla kullandığı ögelerdir. Tasavvuf; Tanrı, evren ile insan ilişkisini bir bütün olarak ele alan, insanın nefsanî ve dünyevî arzularından arındırılmasını amaçlayan düşünce tarzıdır (Tonza, 2012: 24). Tasavvuf, ruhu temizlemek için varlığı bilmeyi ve anlamayı amaçlamaktadır (Akarpınar, 2004: 4). Tasavvufta bilgi, zahir (açık) ve bânın (gizli) olarak ikiye ayrılmaktadır. Derviş, sırâ ulaşmak için bânın ilmi keşfetmeyi oradan da varlığa ulaşmayı amaçlamaktadır (Durak, 2023: 8). Varlık yaratıcının kendisini temsil etmektedir. Bu noktada tasavvuf, varlığa ulaşmak için kurmuş olduğu sistemde, gizli anlamları olan sembollere sıklıkla başvurmaktadır (İbiş, 2021: 447-448). Bu simge ve semboller daha çok bânın ilmi ve daha önceki tasavvuf ehliyle alakalıdır. Bu semboller tasavvuf ehli tarafından kolaylıkla ayırt edilebilmektedir. Bu sembollerden bazıları şöyledir; Allah'ın birliği (elif harfi, vav harfi, lale), Allah'ın

yaratma sanatı ve gücü (yağmur, yıldırım ve meteorolojik olaylar), ilahi sırlar ve anlamlar (çerağ, inci, anahtar, perde-örtü, ceviz, ney), vuslat (ateş, yanmak), yaratılış (beyaz renk, zümrüt) ve tecelli (damla, altın tozu, ayna) gibi birçok sembol bulunmaktadır (Akarpınar, 2004: 11-15).

Nacer Khemir, tasavvuftaki sembolik anlatımdan etkilenmiştir. Bazı tasavvufi sembollerini film anlatısının içine ustalıkla yerleştirmiştir. Yönetmen *Bab'Aziz* Filmi'ni çektikten sonra, Nawara Omarbacha'ya vermiş olduğu röportajda *Bab'Aziz* Filmini çekme amacını şöyle açıklamaktadır: “*Babanızla birlikte yürürken, babanızın ansızın düşüp yüzünün çamurla kirlendiğini gördüğünüzde ne yaparsınız? Babanızı kaldırır ve yüzünü temizlersiniz. Burada babamın yüzü İslamı temsil ediyor. Filmimde o yüzü, sevgi ve bilgelik dolu samimi İslam kültürünü göstermeye çalıştım.*” der (www.spiritualityandpractive.com, 2023). Röportajdan anlaşılacağı üzere Khemir, 11 Eylül 2001 tarihinde, Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan intihar saldırısı ile Doğu özelinde yaratılan “terörist” algısını yıkmak istemektedir. Bundan dolayı İslamın güzel yanlarını tasavvufi bir perspektiften filmlerinin içine yerleştirmiştir.

Khemir'in film anlatısının beslendiği kaynaklardan yola çıkılarak filmografisindeki filmlerde görüldüğü gibi geçmişi filmleri yoluyla yeniden canlandırmak istemiştir. Bu değerler yönetmenin oryantalist bakış açısının zihinlerde yarattığı olumsuz Doğu mitini de ortadan kaldırmaya yönelik oluşturulan bir savunma hattıdır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, Nacer Khemir'in hayatı ile filmografisi yer almaktadır. Bu bölümde Nacer Khemir'in sinemacı kimliğinin ve hikâyeciliğinin nasıl oluştuğu anlatılmaktadır. Filmlerinde kurduğu anlatısının daha iyi anlaşılması için beş filminin detaylı özeti verilmektedir. Bu beş filmi farklı dönemlerde çekimlerini yaptığı; *L'Histoire de pays du Bon Dieu (Yüce Tanrının Ülkesi'nin Hikâyesi, 1976)*, *El- Haimoune (Çöl Gezginleri, 1984)*, *Le Collier Perdu De La Colombe (Güvercinin Kayıp Gerdanlığı, 1991)*, *Bab'Aziz, 2005*, *Whispering Sands (Fısıldayan Kumlar, 2018)* filmleridir. Bununla birlikte Nacer

Khemir'in farklı dönemlerde çekmiş olduğu "Çöl Üçlemesi" üzerinde detaylı bir şekilde durulmaktadır.

İkinci bölümde, çalışmanın yöntemi ile bulgularına yer verilmektedir. Yöntem kısmında çalışmanın amacı, sorunsalı, önemi, sınırlılıkları ve veri toplama yöntemine değinilmiştir. Ayrıca göstergebilim tanımı, göstergebilim uygulayıcıları ve sinema göstergebilimi anlatılmaktadır. Bu bölümde, çalışmanın ana konusu olan *Bab'Aziz* Filmindeki sembol, simge ve metaforların kullanıldığı 53 adet görsel göstergebilimsel yöntem kullanılarak yorumlanmaktadır. Film içerisindeki karakterler için ortak kullanılan göstergeler ve her karakterin kendi yolculuğunun içerisindeki özel göstergeler irdelenmektedir. Yönetmenin dikkat çekmek istediği metafor ve temsiller, sosyo-kültürel bir okumayla yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

NACER KHEMİR VE SİNEMASI

1.1. Nacer Khemir'in Yaşam Öyküsü ve Sinemacı Kimliği

Nacer Khemir, 1948'de Tunus'un Korba kentinde dünyaya gelmiştir. Henüz 6 yaşındayken yatılı okula verilmesiyle hayatı askeri bir düzene girmiştir. Yatılı okulda sanatsal faaliyetlerde bulunan Khemir'in sinemayla tanışması ilkokul yıllarına denk gelmektedir. Yatılı okulda, cuma günleri gerçekleştirilen film izleme saatleri Khemir'in sanata olan merakının artmasına yol açmıştır. Khemir, 10 yaşındayken resim sanatına yönelmeye başlamıştır (Marquès, 2017: 21). Resim sanatına yönelimi, yaz tatilinde köylerine gelen bir ressamın köyü resmetmesiyle başlamıştır. Khemir'in kendi ifadesiyle "*Her zaman çirkin gördüğüm köyümü ilk defa güzel gördüm. Böylelikle güzelliğin yumuşaklıkta ve şefkatte olduğunu anladım*" (<https://guncesinema.com>, 2023). Khemir, köyünü resmeden ressamdan ve yaptığı resimden çok etkilenmiş, gelecekte onun gibi bir ressam olmayı arzulamıştır. Khemir bu arzusunun peşinden giderek ressam ve heykeltıraş olarak birçok eser ortaya koymuştur. Eserleri çeşitli sanat merkezleri ve galerilerde sergilenmiş ve sergilenmeye devam etmektedir. Bu eserlerden başlıcaları şöyledir:

- Resim ve Heykelleri, Museu de Tunisia, 2002
- Les 60 Moms de l'Amour, Granada, 1991
- L'Èle des 1001 Nuits Saló del llibre Infantil, Montreuil, 1991
- Signes, Centre George Pompidou, Paris, 1989
- Un Conte des Mille et une Nuits à Korba, Centre Georges Pompidou, Paris
- Museu d'Art Modern, Paris (Marquès, 2017: 21).

Nacer Khemir'in babasının ölümü onu ve kardeşlerini derinden etkilemiştir. Babasının ölümünün ailesinin üzerindeki olumsuz etkisini hafifletmek isteyen Nacer Khemir, annesinden masal anlatmasını ve kardeşlerinin de anlatılan masalı

resmetmelerini istemiştir. Kendisi de kardeşleriyle birlikte anlatılan masalları resmetmiştir. Annesinin anlattığı masallar, masalcılara ve masallara olan ilgisini artırmıştır. Annesinin anlattığı masalların etkisiyle, Tunus Medine'sinde masalcılarla ilgili çeşitli çalışmalar yaparak, kaligrafik öğelerin yoğun olduğu ilk kitabı olan *L'ogresse(1975)*'i yayınlamıştır. Khemir, bu kitaptan yola çıkarak *L'ogresse(1977)* adlı filmini İsviçre Roma Televizyonu için çekmiştir (Ginsberg ve Lippard, 2020: 231). Yayınladığı kitap sayesinde sanat camiasında ses getirmiş ve Doğu masal geleneğine hâkim olması nedeniyle Fransa'da ilgiyle karşılanmıştır. 1982 ve 1988 yıllarında “*Binbir Gece Masalları*” nı 25 saatlik bir hikâye olarak Paris'teki Theatre National de Chailot'ta anlatmıştır (Marquès, 2017: 22). Yönetmen, 2022 yılında 8.Âlemlere Rahmet Kısa Film Festivali'nin ustalık sınıfı söyleşisinde hikâye anlatıcılığını şöyle açıklamaktadır: “*Binbir Gece Masallarını otuz yıl boyunca Avrupanın farklı farklı ülkelerinde anlattım. Sonra kendimi hikâye anlatıcısı olarak buldum. Bu filmlerde anlatma kabiliyeti kazanmak için hedeflediğim bir şeydi. Çünkü hikâyesiz kimlik olmaz ve bu öz kimliğimi yeniden keşfetmek, yeniden bulmak için hikâye anlatıyordum. Hikâye anlatıcılığı bizim için sinemanın atasıdır.*” (www.aa.com.tr, 2023).

Khemir'in gençlik yıllarından itibaren kaligrafi, heykel, resim ve yazarlık gibi çeşitli sanat dallarıyla uğraşıyor olması kendine has bir figür olmasını sağlamıştır. O, diğer Mağripli sinemacılardan farklı olarak, kendi kendini yetiştirmiş ve Tunus amatör film hareketinin bir parçası olmamıştır. Fransa'da yaşayan Mağripli sinemacılar arasında bir gelenek olan sinema üzerine eğitim alma yolunu seçmemiştir (Armes, 2018: 143).

Khemir, Batı tarafından kaotik görülen Doğu imajını ortadan kaldırmak istemektedir. O, sinemayı bu doğrultuda bir araç olarak kullanmak istemiştir. Sinema sayesinde Doğunun kötü imajı yıkılacak, yaptığı işlerle kendisi ve sineması Batı ile Doğu arasında köprü görevi görecektir. Sinemaya 1970'li yıllarda çekmiş olduğu 16mm filmlerle başlamıştır. Kısa animasyon türünde olan bu filmler *La Fleur(1970)*, *Le Boucheron (1972)* ve *Le Mulet (1975)*'tir. Khemir'in aynı yıllarda Fransız Antenne 2 (France 2) televizyonuna 53 dakikalık *L'Histoire de pays du Bon Dieu*

(*Yüce Tanrının Bu Ülkesi-1976*) ve İsviçre Roma televizyonuna 77 dakikalık *L'ogresse(1977)* filmlerini çekmiştir (Armes, 2010: 70). 1976 yılında Fransız Antenne 2 (France 2) televizyonuna Fransızca ve Arapça olarak çektiği çekmiş olduğu *L'Histoire de pays du Bon Dieu (Yüce Tanrının Ülkesi'nin Hikâyesi-1976)* ile hikâye anlatıcılığı yönünü ortaya koymuştur. Filmde, bilinmeyen bir ülkenin içinden çıkmak isteyen bir gencin, yolda karşılaştığı herkese ülkenin sınırını sorarak ilerlemesi anlatılmaktadır. Khemir'in film içerisindeki hikâyeyi işleyiş tarzı daha sonra çekeceği filmlerinde ortaya koyacağı sinema felsefesini göstermektedir.

Nacer Khemir'in sinema çevrelerinin dikkatini çektiği ilk filmi, 1984 yılı yapımı, Arapça *El- Haimoune (Çöl Gezginleri)* Filmidir. Film, daha sonra tamamlayacağı çöl üçlemesinin ilk filmidir. Yönetmen, sinema çevrelerinde ilgiyle karşılanmış ve çeşitli festivallerde ödüller almıştır. Bu ödüller; 1984 yılında Nantes Üç Kıta Film Festivali Altın Montgolfiere, 1985 yılında Valencia Akdeniz Sinema Festivali Altın Palmiye ve 1984 Kartaca Film Festivali'ndendir. Yönetmen Arapça çekmiş olduğu *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* (1991) ve Arapça, Farsça dillerini kullandığı *Bab'Aziz* (2005) Filmlerini çekerek üçlemeyi tamamlamıştır. Üçlemenin en dikkat çeken filmi *Bab'Aziz*'dir. Üçlemedeki her film farklı bir anlatıma sahip ve her filmin kendi iç dinamikleri bulunmaktadır. Filmlerde; karakterler, olay örgüleri, hikâye anlatımı birbirinden farklıdır ve çöl görseli eşliğinde ana tema güçlü bir anlatımla ortaya konulmaktadır. Çöl üçlemesindeki filmleri tek bir kategoride birleştirmek imkânsızdır (Castles, 2016: 55).

Film çalışmalarıyla birlikte belgesel yapımlarına da ağırlık veren Khemir, 2011 yılında hikâye anlatıcısı olarak içinde yer aldığı fantastik belgesel *Sheherazede*'yi yönetmiştir. 2014 yılında, Muhyiddin İbnü'l Arabî'yi aradığı *Looking for Muhyiddin* belgesel filmini çekmiştir. 2017 yılında ise son filmi *Whispering Sands (Fısıldayan Kumları)* çekmiştir.

Nacer Khemir'in filmlerindeki hikâye anlatımının ana kaynağı; İslamın kültürel mirası, Endülüs Emevîlerinin etkileyici mekânları ve efsaneleri oluşturmaktadır (Shafik, 2016: 53). Khemir, film anlatısında aynı zamanda sözlü geleneğin izlerini sıklıkla kullanmaktadır. Sufizm, mistisizm ve müziğin etkisinden

yararlanarak, seyirciyi anlatısının içine çekerek, uçsuz bucaksız çöl görselleri arasında adeta zamana yolculuğa çıkarmaktadır (Marquès, 2017: 28).

1.2. Nacer Khemir'in Filmografisi

1.2.1. Kısa Metraj Filmleri

1.2.1.1. Le Mulet, 1975

Le Mulet, Nacer Khemir'in ilk kısa filmlerindendir. Ana tema olarak yabancılaşmayı ele almaktadır. Filmde, yük hayvanı olan katırım arabayı çeken bir hayvan olduktan sonra hızla dönüşüme uğraması anlatılmaktadır. Film, sıradan insanın kendisine yabancılaşmasını ve olaylardan kaçışını farklı bir tarzda ele almaktadır (Ben Ayed, 2019: 294).

1.2.1.2. L'alphabet de Ma Mere (The Alphabet of My Mother), 2008

L'alphabet de Ma Mere Filmi, 2008 yılında Nacer Khemir'in çekmiş olduğu kısa filmidir. Evinin avlusunda oturan yaşlı kadının yanına sessizce bir kaplumbağanın gelmesiyle film başlamaktadır. Kaplumbağanın gelmesi kadının kendi içinde yolculuğa çıkmasını sağlamaktadır. Kaplumbağa yaşlı kadının hatıralarına açılan bir kapı görevi görerek, kadının kayıp olan oğluna olan özlemini ortaya çıkarmakta ve geçmişinin önemli anlarını canlandırmaktadır (www.moviefone.com,2023).

Film, 2008 yılında Jeonju International Film Festivali'nde "Jeonju Digital Project" bölümü içerisinde yer almıştır. L'alphaner de Ma Mere Filmi, festivalin bu bölümünde, Burkina Fasolu Yönetmen İdrissa Ouedraogo'nun "*The Birthday*" Filmi, ve Çadlı yönetmen Mahamat Saleh-Haroun'un "*Expectations*" Filmiyle birlikte üç yönetmenin otuzar dakikalık kısa filmleri, festival yönetiminin yapımcılığını üstlendiği bir yapımla birleştirilerek "Return" adını verdikleri tek bir film ortaya çıkarılmıştır. Üç yönetmenin birleştirilen filmi Jeonju International Film Festivali kapsamında gösterime sunulmuştur (Marquès, 2017: 23).

1.2.2. Belgesel Filmleri

1.2.2.1. L'ogresse et les 7 files, 1977

L'ogresse et les 7 files, Nacer Khemir'in 1975 yılında yayınlamış olduğu L'ogresse isimli kitabıyla aynı ismi taşıyan 1977 yapımı filmidir. Film, İsviçre Roma Televizyonunda yayınlanmıştır. 77 dakikalık filmde, Tunus'ta var olan Ogress (dev) mitini çeşitli hikâyelerle anlatmaktadır. Ogress mitinde, devlerin içinde olduğu bir dünya tasavvuru yaratılmaktadır. Devlerin içinde olduğu hikâyeler çeşitli versiyonlardan oluşmaktadır. L'ogresse Film i içerisinde hikâyeler, aynı adı taşıyan kitabında olduğu gibi ağırlıklı olarak kaligrafik çizimlerden oluşmaktadır (Ginsberg ve Lippard, 2020: 231).

1.2.2.2. Sheherazede, 2011

Yönetmen Nacer Khemir, "Binbir Gece Masalları"ndan yola çıkarak Arap hikâye anlatıcılığı geleneğini filme yansıtmıştır. Sultan Şehriyar, bir adada hüküm sürmektedir. Şehriyar, bir gün karısının kendisini aldattığını öğrenir. Öfkelenerek karısını idam ettirir. O günden sonra bütün kadınların hain olduğu düşüncesine kapılarak, vezirine, her gece kendisine yeni bir kadın bulmasını emreder ve gün doğumu ile onları idam ettirir. Ülkede genç kız sayısı azalmaya başlar. Vezirin kızı Şehrazat bu gidişe son vermek ister ve sonraki eş adayı olur. Şehrazat, evlendiği günden itibaren her gece heyecanlı ve merak uyandıran hikâyeler anlatmaya başlar. Hikâyeleri en heyecanlı yerinde keserek, sultanın merakını artırır ve idam edilmekten kurtulur (Yılmaz, 2012: 302-303). Nacer Khemir, filmde hikâye anlatıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Loş bir ortamda kelimelerin gücünü kullanarak, seyirciyi anlatı içerisinde yolcuğa çıkarır. Filmde bazı hikâyeleri sinema dilini kullanarak canlandırmalarla sunmaktadır.

1.2.2.3. Soma, 1978

Soma'nın yönetmenlik koltuğunda, Mohamed Charbagi ve Nacer Khemir oturmaktadır. Soma'da sömürgecilik sonrası bağımsızlığını kazanan Tunus'un geçirmiş olduğu modernizasyon süreci eleştirilmektedir. Filmde, geleneksel yapının modernitenin uygarlık, gelişmişlik gibi monoton söylemleriyle nasıl yıkıldığı ortaya

konulmaktadır. Modernleşme hareketiyle, Tunus halkının kurak toprakla ilişkisinin bitmesi ile şehre ya da yurt dışına göç etmesiyle, küçük işler ve cılız maaşlarla yaşadıkları zorluklar anlatılmaktadır (<https://cinematunisien.com>, 2023).

1.2.2.4. Yasima or the 60 Names of Love, 2013

Nacer Khemir, Fransa’da “Aşkın 60 Adı” Sergisine hazırlanırken kendi iç çekişmelerinden kurtulmak için Tunus’a seyahat eder. Tunus’a seyahatleri sırasında doğduğu köyünü ve büyük teyzesini ziyaret eder. Khemir teyzesinin hikâyesinden etkilenecek bu belgeseli çeker. Belgesel, yaşlı kadının yani Nacer Khemir’in teyzesi Yasmina’nın, derin kişisel hikâyesini ve hayatının zorlu süreçlerini ele almaktadır (Réalités Online, 2014).

1.2.2.5. Looking for Muhyiddin, 2014

3 saatlik bir belgesel projesi olan filmde Nacer Khemir, yönetmen, yapımcı ve oyuncu olarak yer almıştır (Marquès, 2017: 24). Film, Muhyiddin İbnü’l Arabî’yi belli bir kurgu dâhilinde tanıtmaktadır. Filmde, annesinin cenazesi için Tunus’a dönen bir adama, babası tarafından verilen bir emanetin yerine götürülme hikâyesi anlatılmaktadır. Khemir, uzun süredir kayıp olan Muhyiddin adındaki şeyhi bulmak için yola çıkar. Yol boyunca şeyhin birçok arkadaşı ve talebesi ona rehberlik eder, yol gösterir. Kahramanımız yol boyunca şeyhin yaşamını ve insanlığa olan sevgisini keşfeder (<https://artify.tn>, 2023).

1.2.2.6. Min Ayna Nabya (Where to Start), 2014

Min Ayna Nabya, Nacer Khemir’in 1975 yılında çekmiş olduğu *Yüce Tanrının Ülkesi* Filminin devamı niteliğindedir. *Yüce Tanrının Ülkesi* Filminde, Tunus’un sembolik olarak betimlendiği Tanrının Ülkesinden çıkmak isteyen bir kişinin arayışı sinematik bir dille ele alınmıştır. İlk filmde 40 yıl sonra çekilen *Min Ayna Nabya?* Filminde, 2011 Tunus Devrimi sonrasında ülkenin durumunu ele alınmaktadır. Khemir, ütöpik siyasi bir kurgu olarak kameraya aldığı bu belgeselde, ülkesi Tunus’un, dünyadaki yeni gelişmeleri ve değişiklikleri kaçırmamak için “nereden başlamalı?” sorusuna cevap aramaktadır. Kurgu dâhilinde seyirciye çeşitli durumlara dair sorular sormaktadır (www.imdb.com, 2023).

1.2.2.7. Loving Wallada, 2019

Nacer Khemir'in belgesel-kurgu türünde olan Loving Wallada Filmi, 1025'te öldürülen son Endülüs Emevi halifelerinden III. Muhammed (el-Mustakfi)'ın tek çocuğu olan Prens Wallada'yı anlatmaktadır. Wallada yaşadığı dönemde edebiyat, sanatla uğraşmış ve etrafına şair ve yazarları toplamıştır. Film sırasında dönemin önemli felsefeci ve edebiyatçısı olan İbn Hazm'ın da izi sürülerek Endülüs şiir ile müzik geleneğine ulaşılmaya çalışılmaktadır. Filmde, Wallada ile ünlü şair İbn Zeytun'un mutsuz aşk hikayesinin yanında Endülüs Emevileri'nin düşüşü ve Endülüs'te yaşanan iç savaş anlatılmaktadır (<https://artify.tn>, 2023).

1.2.3. Uzun Metraj Filmleri

1.2.3.1. Yüce Tanrının Ülkesi (L'Histoire du pays bon Dieu), 1976

Yönetmen: Nacer Khemir, Senaryo: Nacer Khemir, Yıl: 1976, Süre: 55 dakika, Dil: Arapça-Fransızca.

Film, kayalıkların arasında yürüyen bir adamın görüntüsü ile başlamaktadır. Genç adam yürürken, dış sestten genç adamın hikâyesi anlatılmaktadır. Yüce Tanrı'nın ülkesinde yaşayan genç adam, belli bir düzen içerisinde bir arada yaşayan insanlardan sıkılarak farklı ülkeleri, farklı insanları bulmak maksadıyla ülkeden çıkmayı hedeflemektedir. Ülkeden daha önce çıkan ya da çıkma girişiminde bulunanların izlediği yolu öğrenmek isteyen genç adam yaşlı bir adamın yanına gelir. Yaşlı adam, genç adam bir şey demeden, Yüce Tanrı'nın ülkesinden çıkmak isterken başına türlü belalar gelen Akarrek'in hikâyesini anlatmaya başlar. Akarrek, ülkeden çıkarken bir devin saldırısına uğrar ve devin kız kardeşi onu yemeye çalışır. Akarrek, zekâsını kullanarak durumdan kurtulur. Ama daha sonra ne olduğu ile ilgili net bilgi yoktur. Yaşlı adam, kahramanımızı başka bir adamın yanına gönderir.

Yüce Tanrı'nın ülkesinden ayrılmak isteyen adam, ülkeden çıkmak isterken ortadan kaybolan gencin babasının yanına giderek onun hikâyesini dinler. Oğlunun beyaz bir kurbağayı bularak ülkeden çıkacağını ve onu aramaya gittikten sonra bir daha onu bulamadıklarını anlatır. Gencin babası onu daha iyi bir yol bulabilmesi için

bir şairin yanına yönlendirir. Genç oradan oraya, insanların hikâyeleri dinleyerek bir yol bulmaya çalışır. En sonunda Yüce Tanrı'nın topraklarında umudun anahtarının yalnızca çocuklarda olacağını keşfeder.

Yüce Tanrının Ülkesi Filmi, Nacer Khemir'in ilk uzun metraj filmi olarak kabul edilmektedir. Filmin genel hikayesi köyden kente, ülkeden yurt dışına göçü eleştiri niteliğindedir. Teknik açıdan birçok sorunu olmasına rağmen, daha sonra yapacağı filmlerin alt metnini oluşturmaktadır.

1.2.3.2. Çöl Gezginleri (El- Haimoune), 1984

Yönetmen: Nacer Khemir, Senaryo: Nacer Khemir, Yıl: 1984, Süre: 95 dakika, Dil: Arapça

Film, uçsuz bucaksız çöl görselinin üstünde, otobüste yolculuk yapan yaşlı birinin Hallâc-ı Mansûr¹'dan alıntılacağı, nameli bir şekilde söylediği şiirle başlar. Otobüs şoförünün sorduğu sorularla, köye yeni atanan bir öğretmen Abdüsselam (Nacer Khemir)'in, bilmediği bir coğrafyada, atandığı köye gitmeye çalışırkenki tedirgin hali ve şüpheli bakışları görülür. Abdüsselam, otobüs şoförüne köyün yerini sorar, şoför çölde köyün olmadığını söyler. Filmin ilk sahnesinde, Hallâc-ı Mansûr'un bir şiirini seslendiren ihtiyar ona köyü tarif edeceğini söyler. Otobüs çölde ilerlerken, çölde gezinen bir grubun sesleri öğretmenin dikkatini çeker. Çöl gezginleri bu sahnede ilk defa çıkar. Köyün gizemli havası yavaş yavaş seyirciye hissettirilir.

Öğretmen, çölde yürüyerek köye ulaşır. Yabancı birinin gelmekte olduğu haberi köyde hızlıca yayılır. Köylüler, köyün dışında Abdüsselam'ı karşılar. Film içerisinde seyirciye sunulan köy, zaman ve mekândan ayrılmış bir haldedir. Köylülerin karakter tiplerini gerçeklikten uzak, hayali bir çizgidedir. Köyün şeyhi, köyde okul olmadığı için öğretmeni niye gönderdiklerini anlamaz. Şeyh, kalacak yer olarak kendi evini gösterir. Abdüsselam evin avlusuna girdiğinde şeyhin kızını görür. Kızın yüzü çeşitli yöresel işaretlerle bezelidir, bu durum Abdüsselam'ın dikkatini

¹ Hallac-ı Mansur: İran doğumlu ünlü sufi ve mistik şairdir. Zındıklık suçlamasıyla 922'de idam edilmiştir (<https://islamansiklopedisi.tr/hallac-i-mansur>, 2023).

çeker. Şeyh, öğretmene, oğlunun çok uzakta olduğunu ve odasında geçici süreliğine misafir olabileceğini söyler. Şeyhin oğlunun odasında duvarda asılı duran Burak² görseli seyirciye gösterilir. Öğretmen odanın penceresinden bakarken uçsuz bucaksız çöl görseli seyirciye tekrar gösterilir.

Abdüselam, köyün en yaşlı insanlarıyla sohbet eder. Bu sohbetler sırasında şeyhin oğluyla birlikte köydeki gençlerin, bir lanete kapılarak çöle gittikleri ve bir daha geri dönmediklerini öğrenir. Bu lanet, gençleri çöle çekmekte ve durmadan çöl içerisinde gezen bir topluluk haline getirmektedir. Abdüselam, bu durum karşısında şaşkınlığını gizleyemez.

İlerleyen günlerde köyün bilge kişisi Hacı, öğretmeni yanına çağırır. Hacı, Abdüselam'a bir kitap verir. Bu kitabın laneti bitireceğini söyler. Köyde kimse kalmadığı zaman gezginlerin köyle geldiğini ve insanlar köye gelmeden köyü terk ettiklerini söyler. Köylünün her yıl olduğu gibi bu yıl da hac görevi için üç gün köyden ayrılacağını söyler. Gezginler köye geldiğinde, ihtiyar bir kadın görününce kitabı okuyarak laneti kovabileceğini anlatır. Bu görevi en iyi Abdüselam'ın yapabileceğini söyler. Abdüselam kabul eder. Hac günü geldiğinde köylü tamamen köyü boşaltır. Hacı'nın dediği gibi gezginler köye gelmeye başlar. Şeyhin bahçesinde kitapla bekleyen Abdüselam'ın yanına, Hacı'nın bahsettiği gizemli kadın gelir. Abdüselam, kitabı açmadan kadının büyüüne kapılır, kitabı orada bırakarak gezginlerle birlikte çöle doğru yol alır.

Filmin son bölümünde köye, kaybolan öğretmen Abdüselam'ın akıbetini soruşturmak için bir albay gelir ve herkesi sorguya çeker. Albay, sorguya çektiği kişilerden sonuç alamaz. Bir gece yarısı hakaretler ederek köyden ayrılır. Filmin sonunda, Abdüselam ve diğer çöl gezginlerinin akıbeti seyirciye gösterilmemektedir.

Çöl Gezginleri Filmi, sinema otoriterlerinin dikkatini çeken bir filmidir. Film aynı zamanda çöl üçlemesinin ilk filmidir. Nacer Khemir, film sırasında tasavvufi

² Burak: İslam inancına göre İslam Peygamberi Muhammed'in, Miraç (Göğe yükselişi)'in gerçekleşmesine yardımcı olmuş bir tür bineği ifade etmektedir (<https://islamansiklopedisi.com.tr/burak>, 2023).

ögeleri, simgeleri sıklıkla kullanmış ve filmin içine ustalıkla yerleştirmiştir. Film Doğunun mistik ögelerini, masal sembollerini, rüyadaymış hissi veren bir anlatımla seyirciye sunmaktadır.

1.2.3.3. Güvercinin Kayıp Gerdanlığı (Le Collier Perdu De La Colombe)-1991

Yönetmen: Nacer Khemir, Senaryo: Nacer Khemir, Yıl: 1991, Süre: 88 dakika, Dil. Arapça

Yönetmen, *Güvercinin Kayıp Gerdanlığı* Filminde, İbn Hazm'ın aşk ve âşıklar üzerine yazdığı "*Güvercinin Gerdanlığı*" isimli kitabının özünden hareketle aşkı arayan bir hattatı ele alır. Film, büyük bir mezarlıktaki Hasan ve Zin'in koşturmacasıyla başlar. Hasan, gerçek aşkın arayışında olan hüsn-ü hat talimi yapan bir gençtir. Kendisine eğitim veren ustasının kızına uzaktan bir sevgi beslemektedir. Bu uzaktan sevgi onun ilahi aşka meyletmesine yol açmaktadır. Zin ise, bebekken babasının terk ettiği bir çocuktur. Bebeklik döneminde gerçekleşen terkediliş Zin için arayış, özlem ve beklentiye dönüşmüştür. Babasının geri dönmesini istemekte, bu isteğini bastıramamaktadır. Çevresine tepki vererek, yaşadığı şehrin çarşısını alt üst etmekte, çeşitli olaylara karışmaktadır. Zin'in en yakın dostu küçük maymunudur. Zin, Endülüs prensinin bir tılsımla maymuna dönüştüğüne inanmakta ve o normale döndüğünde babasının da geleceğini düşünmektedir.

Hasan'ın şeyhin kızına olan aşkı onu bir arayışa sürüklemiştir. Bu arayış sahaflarda ve sohbet ortamlarında aşk kelimesini aramasına yol açmıştır. Hasan, aşk hakkındaki kelimelerin altmış adet olduğunu ama otuz beş tanesini bildiğini ve hepsini öğrenmek istediğini ara ara tekrarlamaktadır. Hasan, çarşıda yeni bir aşk kelimesi olup olmadığını öğrenmek için sık sık yanına uğradığı hattatın yanına gider. Hattat ona, "*Aşkın diğer harflerini buldun mu?*" der. Hasan, olumsuz cevap verir. Hattat, "*Aşk için bir harf bile yeter, niye hepsini arıyorsun?*" diye sorar. Hasan, "*Aşkın ne olduğunu bilmek istiyorum.*" diye cevap verir.

İlerleyen günlerde Hasan, çarşıda aşkın yeni kelimelerini ararken Zin'in haber vermesiyle hamamın ocakçısı Ghifar'ın ocakta yakılmak için verilen kitapları yaktığını öğrenir. İçinde aşk kelimelerinin olabileceğini düşündüğü için Ghifar'ı, durdurmaya çalışır. Ghifar, kitapların kirli olduğunu, mezarlıkta kendisine yakılması için verildiğini söyler. Kitapları veren adam Ghifar'a şöyle der: *“Kitapları yakın, kimse benim rüyamı göremeyecek, Semerkant Prensesinin rüyasını”* der. Hasan, Ghifar'a *“Semerkant Prensesi kim?”* diye sorar ama bir cevap alamaz. Zin el çabukluğuyla çaldığı bir sayfayla hızlıca oradan uzaklaşır. Hasan, sayfanın peşine düşer ve Zin'den ister. Zin gömleğinin altında olan sayfayı çıkarmak için mescide girer. Mescidin her zamanki sadeliğinden uzak bir hale dönüştüğünü görür. Endülüs Emevilerinden kalma meşhur Kurtuba Ulu Camii onun yerine gelmiştir. Zin, koşarak Hasan'a haber vermek için dışarıya çıkar. Hasan'a mescidin değiştiğini ve Kurtuba Ulu Cami olduğunu söyler. Hasan bu duruma inanmaz, hayal gördüğünü söyler ama yine de mescidin değişmiş olabileceğini düşünerek mescide girer. Mescit eski haline dönüşmüştür. Zin, Hasan'a sayfayı verir ve yalan söylemediğini tekrar dile getirir.

Hasan, kitaptan kalan sayfayı alır ve okuyarak mezarlığa gider. Sayfada şöyle yazmaktadır: *“Aşk; başlangıç kolaydır, bitiriş zor. Bir gece bir rüya gördüm, boş bir havuzun başında iki yaşlı kadın havuzun susuzluğunu giderircesine birbirlerine su atıyordu. Boş havuzun başında Semerkant Prensesi iri gözleriyle bir kırmızı nara baktı.”*. Hasan bu sözleri okuduktan sonra mezarlıkta bir meczubun ağlayarak kendisine doğru geldiğini görür. Meczup, başından geçenleri anlatır ve elindeki kırmızı narı gösterir. Meczubun anlattıkları Hasan'ın ilgisini çeker ve meczuba, *“Aşk gerçekte nedir?”* diye sorar. Meczup cevap veremez. Allah'a yakararak oradan uzaklaşır.

Hasan, yakmaktan kurtardıkları sayfayı mezarlığa giderek sık sık okumaya devam eder. Mezarlığa geldiği günlerden birinde sayfayı okurken gürültülü bir ses duyar. Karşısında, altı kırmızı boyalı üstü beyaz bir atın üstünde duran, masallardan çıkmış gibi bir kadın görür. Hasan, kadına dalgın dalgın bakarken Zin gelir ve kadın kaybolur.

Yakılmaktan kurtardığı sayfada yazılı olanlar Hasan'ı etkisi altına alır ve kitabın tamamına ulaşmak için sahafları gezmeye başlar. Bu arayış bir sonuç vermeyecektir. Zin, Hasan'a yardım etmek için onu gizlice çarşının en büyük sahafının deposuna sokar ve birlikte kitabı aramaya başlarlar. Kitabı ararken, Zin'in aracılık ettiği diğer âşıklarda Hasan'ın kitabı bulabilmesi için yardıma gelirler. Depo bir anda yanmaya başlar. Yangın çıkarken Zin ortadan kaybolur. Zin'i ararlar ama bulamazlar. Filmin bu anında Zin'in mezarlıkta olduğunu ve yanına gelen bir adamla (babası) birlikte mezar odasına girdikleri ve mezar odasında yürüyüşleri gösterilir.

Zin'in ortadan kayboluşu ve Hasan'ın aradığı kitabı bulamamasıyla birlikte filmin bu aşamasından sonra film içerisinde kargaşa ortamı başlamaktadır. Ülkenin Prensinin de ölüm haberi şehirde hızlıca yayılmış ve kargaşaya yol açmıştır. Bu kargaşaya, dilenciler önderlik etmektedir. Şehri yağmalamak için bir araya gelmeye başlayan dilenciler, önlerine çıkan her şeyi yakmaya, öldürmeye başlamışlardır.

Herkes tedirgin bir şekilde şehirden kaçmaya ve saklanmak için yer bulmaya çalışmaktadır. Hasan, daha önce Mekke'ye gitmek için yola çıkan şeyhinin peşinden gitmek için yola koyulmaktadır. Çölde ilerlerken uğradığı bir medresede daha önce mezarlıkta gördüğü masalsı atı görür. Atın üstündeki kadını aramaya başlar. Kadını bulur ve ona "*Sen kimsin?*" diye sorar. Kadın, bu soruya cevap vermez. Hasan yanında taşıdığı sayfayı kadına uzatır, kadın sayfayı okur ve adını söyler. Adının Aziz olduğunu öğrendiğimiz kadın ve Hasan birlikte masalsı atın üstünde ilerlemeye başlarlar. Yolda ilerlerken saldırıya uğrarlar ve Hasan kadını tekrar kaybeder.

Hasan bu ayrılıktan sonra kadından vazgeçerek şeyhini bulmak için peşinden gitmeye devam eder. Yolculuk sırasında dilencilerin her yeri yakıp yıktığını görür. Yolda ilerlerken rast geldiği dere kenarında bir adamla karşılaşır. Adam yolların tekin olmadığını bahçesine gelmesini söyler. Hasan, burada bir kadının şarkı söylediğini duyar. Adama şarkı söyleyenin kim olduğunu sorar. Adam, Semerkant Prensesi olduğunu söyler. Prensesin, bu ağıtı rüyasında gördüğü sevdiğinin gelmesi için yaktığını söyler. Adam, prensesin günlerdir söylediği ağıtın bahçesini kuruttuğunu, eski canlılığını kaybettiği anlatır. Hasan, duvarın arkasından gelen sesin

sahibini görebilmek için duvarın üstüne doğru uzanır. Hasan'ın okuduğu sayfalardaki temsilin aynısı duvarın arkasında karşısına çıkar. Bu durumla daha fazla baş edemeyeceğini düşündüğü için ayrılarak şeyhini bulmak için tekrar yola koyulur. Yolculuk sırasında şeyhinin arkadaşı Şifacı İsa'nın evini sorar ve onun evine gider. Şifacı İsa'nın evine girince Aziz'i görür. Aziz ona kırmızı bir nar verir. Hasan, Aziz'in etkisine girmiş ve ona âşık olmuştur.

Aziz ile Hasan birlikte yolculuk etmeye başlarlar. Yolda ilerlerken bir adamın cenaze taşındığını görürler. Adam, bu cenazenin şeyhine ait olduğunu ve rüyasında gördüğü Semerkant Prensesine duyduğu aşktan dolayı onu arayarak, öldüğünü anlatır. Cenazeyi taşıyan adam şeyhinin notlarını aldığı kitabı Hasan'a verir. Hasan deniz kenarına geldikten sonra kitabı açar. Kitap, Ghifar'ın ocakta yaktığı kitaptır. Hasan'ın uzun süre aradığı kitap eline geçmiştir. Hasan, kitaba bakınca aslında Aziz'in Semerkant Prensesi olduğunu anlar. Bu sırada dilenciler Aziz ve Hasan'ın üstüne doğru uzaktan koşturarak gelirler. Aziz ve Hasan uçurumdan denize atlarlar. Aziz o andan sonra kaybolur. Hasan'da sırrı çözememiş halde yakılmış, yıkılmış halde olan şeyhinin evine gelir ve havuzda suretini izlemeye başlar.

Film, çöl üçlemesinin ikinci filmidir. Film bir arayış imgelemi üzerine kurulmuştur. Film sürecinde yönetmenin Endülüs Emevîler'ine duyduğu özlem, Endülüs'ün mistik mekânlarının film içerisinde kullanılmasından açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Kuzey Afrikalı Müslümanlar için Endülüs "kayıp cennet" olarak tasavvur edilmektedir (Atabağsoy, 2020: 24). Filmin ana teması içindeki arayış süreci, kayıp cennet olarak tasavvur edilen Endülüs'ü arayış sürecidir.

Çöl üçlemesi içerisinde yer alan filmde kullanılan bazı kostüm ve olay örgüleri, üçlemenin diğer filmleriyle bağlantılı olarak kurulmuştur. Filmin finalinde suda suretini seyreden Hasan'ın, hikâyesinin başka bir aşaması, üçlemenin son filmi Bab'Aziz Filminde de üzerinde durulan önemli öğelerdendir.

1.2.3.4. Bab'Aziz Filmi, 2005

Yönetmen: Nacer Khemir, Senaryo: Nacer Khemir, Yıl: 2005, Süre: 98 dakika

Film, Kuran-ı Kerim'in surelerinden olan Al-i İmran'ın 33-35³. Ayetlerinin okunması ile başlar. Bu ayet okunurken, çölün ortasında bir çukurda elinde süpürge ile cezbe gelip dönmeye başlayan kızıl saçlı derviş görülür. Al-i İmran suresinin 33-35. ayetleri biterken ekranda Arapça olarak, *“Allah’a ulaşmak için yaratılmışlar adedince yol vardır.”* yazısı belirir. Uçsuz bucaksız çöl görseliyle film başlar. Çölün içindeki yıkılmış yapıların birinin içinde, kum fırtınasından saklanan ve üstüne kapanan kumları temizleyen bir el görünür. Filmin ana kahramanı İshar, kumların içinden çıkar ve dedesi Bab’Aziz’i aramaya başlar. Kumların içinden gözleri görmeyen dedesini çıkarır ve üstündeki kum tanelerini temizler. İshar dedesine, *“Artık oraya gitmek istemiyorum”* der. Dedesi ona, *“Haydi yürü, geri dönmeyeceğiz.”* der. Uçsuz bucaksız çölde dede ve torun yürümeye başlar. İshar gideceklere yere gitmek istememektedir ama dedesinin görmediği için gideceği yeri bulamayıp kaybolmasından da korkar. Dedesine, *“Ya kaybolursan”* der. Dedesi ona, *“İnancı olan insan asla kaybolmaz.”* diye cevap verir. Dedesini yalnız bırakmak istemeyen İshar tekrar sorar, *“Toplantı nerede?”*, dedesi, *“Bilmiyorum meleğim, kimse bilmiyor. Yalnızca yürümek kâfidir, çağrılanlar bir şekilde yeri bulacaktır.”* der ve kum tepelerinin arasında yürümeye başlar.

Dede ve torun, çölde gece olduğu için bir ağaç altında mola verirler. Dedenin yanına bir ceylan gelir, dede onu sever. Bab’Aziz, torununa onu uzun süredir tanıdığını söyler. Gece, çölün üstünü örterken, dedesi İshar’a bu ceylanın hikâyesini anlatmaya başlar. Bu, kendini seyreden prensin hikâyesidir. Çölde süslü bir çadırda eğlenen prens, bir anda atından gelen çingirak sesiyle irkilir ve kapıdan dışarıya çıkar. Atının yanına gider ve ilerideki ceylanı görür ve peşinden gider. Biraz sonra at tek başına prensin çadırına gelir. Prensın yardımcısı onu bulmak için her yere haber salar ama sonuç çıkmaz. Birkaç gün sonra prensin hüküm sürdüğü bölgeye bir adam gelir ve prensi gördüğünü söyler. Prensın çölün ortasında bir su birikintisinde kendisini seyrettiğini iletir. Prensın yardımcısı yanına birkaç adam alır ve haberi getiren kişiyle prensin olduğu bölgeye giderler. Prensın yanına gittiklerinde prens

³ Al-i İmran Suresi 33-35. Ayetleri: Allah birbirinden gelme nesiller olarak Âdem’i, Nuh’u, İbrahim ailesini ve İmran ailesini seçip âlemlere üstün kıldı. Allah hakkıyla işitmekte ve bilmektedir. Bir zamanlar İmran’ın karısı şöyle demişti: “Rabbim! Karnımdakini kayıtsız şartsız sana adadım, benden kabul buyur; Kuşkusuz sensin hey şeyi işiten, her şeyi bilen.” (<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Al-i%imran-suresi/328/35-ayet-tefsiri>, 2023)

gelenleri fark etmez. Prensini yerini gösteren adam, “*Yalnızca âşık olmayanlar kendini izler, prens şu an canını izliyor. Sakın onu uyandırmayın, yoksa bu onun göçmesine sebep olur.*” der. İshar, dedesinin anlattığı hikâyenin son bölümlerinde uyuyakalır. Uyandığında kimseyi yanında göremez ve oradan geçen bir otobüsü görür, dedesinin onu bıraktığını düşünür ve otobüsün peşinden koşmaya başlar. Otobüs geçip gider. İshar, geri döndüğünde dedesini fark eder koşar ve ona sarılır. Bu arada toplantıya katılmak isteyen başka bir kişi de otobüsten inerek onların yanına doğru gelir. Gelen kişi toplantıya giden yolu sorar, Bab’Aziz; “*Yalnız yürü, yol sana açılır*” der. Herkes kendi yoluna gider.

Dedesi İshar’a bu toplantının otuz yılda bir yapıldığını, dünyanın çeşitli bölgelerinden gelen ve gerçekten arayanların yolu bularak menzile ulaştığını anlatır. Bu toplantının günlerce, gecelerce sürdüğünden bahseder. Bir anda tepelerin ardından toplantıya gitmek için toplanan dervişler çıkmaya başlar. Bu sahneden sonra İshar ve dedesi konaklama yerine ulaşır. Burada yolculuğa çıkmış olanlara yemek dağıtılır. İshar ve dedesi yemek yemeğe başlarlar. Bu arada İshar, dedesinden prensin hikâyesini anlatmaya devam etmesi ister. Dede anlatmaya başlar. Prens günlerce, gecelerce suya bakmaya devam etmektedir. Başında sadece haberi getiren adam kalmıştır.

Dede hikâyeyi anlatırken, buldukları yerde bir anda bir kargaşa olur. Bir kişi kuyuya atlamaya çalışmıştır. Kuyunun başında olanlar onu son anda kurtarmıştır. Bab’Aziz ondan hikâyesini anlatmasını ister. Adının Osman olduğunu öğrendiğimiz adam hikâyesini anlatmaya başlar. Osman, kuyuya ilk düşüşünde güzel kızların ve güzel yiyeceklerin olduğu bir saraya düştüğünü, sonra sarayın kaybolduğunu anlatır. Hayalindeki sarayı tekrar bulabilmek için kuyuya atladığını söyler. Osman, hikâyesini orada olanlara anlatmaya başlar. Yaşadığı ülkeyi terk ederek başka bir ülkeye gitmek için para biriktirir. Arkadaşı Hüseyin’in de onunla gelmesini ister ama Hüseyin yaşadığı yerden ayrılamayacağını söyler. Hüseyin, arkadaşı Osman’a yardımcı olmak için ona tek değerli varlığı saatini verir. Osman, yasa dışı yollarla ülkeden gideceği için kaçakçıyla meyhanede görüşür. Osman meyhanenin başka bölümüne geçince, Hüseyin zannettiği başka bir kişiyi görür ve ona niye burada

olduğunu sorar. Hüseyin zannettiği adam çok sarhoştur, Osman'ın dediklerini anlayamaz. Osman, daha sonra mescide gelip Hüseyin'e olan biteni anlatır. O da o kişinin ikizi Hasan olduğunu söyler. Bu arada Kızıl Derviş, Hüseyin ve Osman'ı takip etmektedir. Osman, Hüseyin'in şeyhi tarafından verilen mektubu sahibine ulaştırır. Kadın, şeyhin mektubunu Osman'ın okumasını ister. Osman mektubu okurken, kadının kocası eve doğru gelir. Adam evde birinin olduğunu görünce eve doğru koşmaya başlar. Osman adamın geldiğini görünce çatıya çıkararak kaçmaya çalışır ama bir anda bir kuyunun içine düşer. Gözlerini bir sarayda açtığını söyler. O sarayda birçok kızın içinden Zehra'yı sevdiğini anlatır. Zehra'nın sarayın dışındaki ateş için kendisini gönderdiğini ve dışarıya çıkıp ateşe baktıktan sonra ne Zehra'nın ne de sarayın kalmadığını söyler, hepsi ortadan kaybolmuştur. Osman'da sarayını bulabilmek için toplantıya gitmek isteyenlere katılır.

Bab'Aziz ve İshar, toplantıya gitmek için gruptan ayrılarak farklı bir yoldan giderler. İshar yanlış yoldan gittiklerini söyler. Dedesi ona "*Herkesin kendi gidiş yolu vardır*" der. Yola devam ederler. Çölün ortasında yerin altına yapılmış olan camide zikir meclisine katılırlar. İshar, dışarı çıktığında dedesinin gördüğü ceylanı görür ve onun peşinden gider. Dedesi İshar'ı aramaya başlar. Ertesi gece yolda ilk karşılaştıklarındaki şarkıyı söyleyen Zeyd, İshar'ı yarı baygın bir halde bulur ve dedesine getirir. İshar dinlenirken, Zeyd, hikâyesini anlatmaya başlar. Bir yarışmaya girdiğini ve o yarışmada devamlı ağzından düşürmediği dizelerle "*Ey gün yüksel, zerrelere raks etmekte, Ona şükretmek için kâinat şükretmekte...*" yarışmayı kazandığını anlatır. Bu yarışmadan sonra âşık olduğu kadının (Nur) onu terk ettiğini söyler. Onu aramak için yollara düştüğünden bahseder.

Bu arada çölün diğer ucunda, Hasan kardeşi Hüseyin'i öldürdüğünü düşündüğü Kızıl Derviş'i aramaya başlar. Motorlu bir kişi yoluna çıkar. Ona yardım edeceğini söyler. Biraz ilerledikten sonra Hasan'ı gasp eder ve yarı çıplak bir halde çöle bırakır. Çölün diğer ucunda Hasan baygın bir vaziyette yatmaktadır. Kızıl Derviş gelip ona su verir. Onu taşımaya başlar. Filmin bu bölümünde Hüseyin'in nasıl öldüğü seyirciye anlatılır. Kızıl Derviş, Hüseyin ve sevdiği kadını bir mezar odasına (onların) isteği ile kapatmıştır.

Bab'Aziz, torunu ve Zeyd ile çölde yürürken bir noktada durur, kabrine vardığını ve menzile ulaştığını söyler. İshar'a Zeyd ile toplantıya gitmesi gerektiğini söyler. İshar, dedesinin anlattığı prens hikâyesini bitirmesini ister. Bab'Aziz, prensin günlerce suya baktığını ve halkının artık onu unuttuğunu söyler. Prens, uyandığında artık değişmiştir. Dedesi, prensin maddi dünyadan geçerek, manevi dünyayı seçtiğini anlatır. Prens uyandığında yaşlı dervişin kıyafetlerinin yanında olduğunu görür ve onları giyerek çölün derinliklerine doğru gider. İshar dedesini bırakmak istemez ama Zeyd onu alıp götürür. Zeyd ve İshar toplantı yerine varırlar. Toplantı yerinde Zeyd 'in sevdiği kızı Nur'u bulurlar. Bu arada boş mezarın yanında duran Bab'Aziz'in yanına Hasan gelir. Bab'Aziz, Hasan'a ölümün bir son değil başlangıç olduğunu anlatır. Hasan duruma anlam veremez. Filmin sonunda Bab'Aziz hırkasını çıkarır ve kabrine yatar. Hasan, ölmüş olan Bab'Aziz'i defneder. Bab'Aziz 'in hırkasını üstüne giyerek çölün derinliklerine doğru ilerler.

1.2.3.5. Fısıldayan Kumlar (Whispering Sands), 2018

Yönetmen: Nacer Khemir, Senaryo: Nacer Khemir, Yıl: 2018, Süre: 95 dakika

Film, çölün içinde asfalt bir yolda hareket halinde olan arazi aracındaki yaşlı adamın telefonu çalmasıyla başlar. Bu yaşlı adam aynı zamanda rehberdir. Günleri genelde yollarda geçer. Rehberin, ikisi ikiz üç çocuğu vardır. İkizlerden birinden gelen telefon, rehberin çocuğunun işle ilgili sıkıntıları olduğunu anlamamızı sağlar. Rehber, tavsiye vereceği zaman direk söylemek yerine bir hikâyeyle karşısındakine anlatır. Oğlunun sıkıntılı halini düzeltmek için ona hikâye anlatacakken oğlu telefonu kapatır. Rehber, havaalanından müşterisini almakta geç kalır. Müşterisi otele giriş yaparken yetişir.

Müşterisi Kanada'dan gelir. Çölün ortasında bir şelale arar. Geç kaldığı için müşterisinden azar işitir. Kadın otele giriş yapmak için lobiye ilerleyince rehberin telefonu tekrar çalar. Telefondaki kişi kızıdır, babasına kardeşinin durumundan bahseder. Rehber, ona göz kulak olmasını ve işi ile ilgili delice bir şey yapmasına engel olmasını ister. Eğer dinlerse ona bir hikâye anlatacağını söyler. Kızı hikâyeyi dinlemeye başlar. Rehber, *“geçmişte benim gibi devamlı yollarda olan bir derviş*

varmış. Bu derviş o kadar çok yürümüş ki ayağındaki ayakkabılar bu kadar yolculuğa dayanamamış ve yırtılmış. Derviş, neden benim başıma bu geldi! diye Allah'a yakarmış. Yırtık ayakkabıları çıkararak bir köye gelmiş ezan sesini duyunca camiye gitmiş. Namazını kılmış tam çıkacakken yanında namaz kılan adamın bacakları olmadığını görmüş. O an tövbe etmiş ve Allah'a, Allah'ım ayakkabımın yok ama yine de ayaklarım var demiş."

Kadın, rehberin çocuğunun büyük olduğunu öğrenince hala ona neden hikâye anlattığını sorar. Rehber de babasının da bir durum hakkında yol göstereceğinde onu bir hikâye yardımıyla anlattığını söyler. Yolcu kadın, rehberle samimi olmak istemez ama bu yöntemin ilginç olduğunu kabul eder. Yolculuk boyunca rehber; dedesinin, babasının, amcasının hikâyesini çeşitli şekillerde anlatır. Kadın ilgiyle hikâyeleri dinlemeye devam eder.

Rehberin amacı kadının neden Kanada'dan ülkesine şelale bulmak için geldiğini öğrenmektir. Kadına şelaleyi neden bulmak istediğini sorduğunda kişisel meselelerini konuşmayacağını ve sadece doğru yere gitmek istediğini söyler. Rehberin ilk götürdüğü şelale, kadının aradığı şelale değildir. Yol değiştirirler başka yöne doğru giderler. Bu arada rehberin telefonu ara ara çalar ama telefonu tam çekmediği için cevap veremez. Çölün ortasında bir kamp kurarlar. Adam kadına eğer gezmek isterse ve uzaklaşırsa uzattığı düdüğü çalmasını ister. Gece ilerlerken kadın daha önce görmediği kuşların uçtuğunu görür. Onları takip ederek aradığı şelaleyi bulur. Çantasından çıkardığı teneke kutuyu kucığına alır sıkı sıkı sarar ve ağlamaya başlar. Şelalenin dibine teneke kutuyu bırakır.

Kadın, şelalenin yanından uzaklaşarak, kamp alanını bulmak için yürümeye başlar. Ama kamp alanını bulamaz. Rehberin verdiği düdüğü çalmaya başlar. O kadar uzun süre çalar ki nefessiz kalır. Bu arada rehberde onu aramaktadır. Rehber, düdük çalarak onun kendisine gelmesini sağlamaya çalışmaktadır. Saatler sonra kadın yorgun bir halde rehberin yanına gelir. Kadın; rehberine "düdük çaldım neden beni bulamadın" der. Rehber, kadının alması gereken düdüğü kamp alanında bulduğunu söyler. Kadın, şelaleyi bulduğunu ve emanetini bıraktığını söyler. Rehber, burada şelalenin olmadığını, her yerin çöl olduğunu söyler. Buldukları yerin

etrafını araçla dolaştırır ama şelaleden iz yoktur. Rehber, artık hikâyesini anlatmasını ister. Kadın, annesinin küçükken buradan Kanada'ya kaçtığını, zor bir hayat yaşadığını anlatır. Kadının annesi vasiyet olarak küllerini, doğduğu topraklarda bulunan iki kayalığın arasından akan şelaleye bırakmasını istemiştir. Rehber, kadının bir rüya gördüğünü ve gerçek olmadığını kadına anlatmaya çalışır. Kadın buna inanmaz, şelaleyi gerçekten bulduğunu söyler.

Kadın düş âleminde üzerine düşen emaneti yerine ulaştırdığını düşünmeye başlar. Görüntü, gün batımında yoldan geçen araçların ışıkları içinde bir Arap nağmesiyle kararır.



İKİNCİ BÖLÜM

BAB'AZİZ FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Araştırmanın Amacı

Çalışmada, Bab'Aziz Filmi'ndeki göstergelerin sosyo-kültürel okumayla doğru anlaşılabilmesi amaçlanmaktadır. Batı toplumlarında, Doğu kültürüne ait mitler, kültürel öğeler oryantalist bakış açısı sayesinde merak konusu olmuş ve gezginler tarafından yüzyıllardır keşfedilmeye çalışılmıştır. Göstergibilimsel çözümleme yöntemiyle incelenecek olan Bab'Aziz Filminde; Doğu kültürü sinema diliyle anlatılmaktadır. Filmdeki metaforik temsil ve simgeler çözümlenecektir. Hikâye anlatısı içinde hikâyeyi güçlendiren görsel imgelerin izi sürülecektir.

2.2. Araştırmanın Önemi

Sinemada görsel göstergeler hikâye anlatım tarzına göre, izleyicinin yorumuna açık bir şekilde çeşitli anlamlar taşımaktadır. Sinema filmlerinde, hikâye anlatısının akışına göre görsel gösterge olarak renkler, kamera açıları, hava durumu gibi birçok etkiden yararlanılmaktadır. Kullanılan argümanlar her film için genel geçer değildir. Her yönetmen, içinden çıktığı toplumun kültürel kodlarına göre göstergelerine anlamlar yüklemektedir.

Bu çalışma; Nacer Khemir'in Sinemasını tanıtmaya açısından önemlidir. Ayrıca yönetmenin Doğunun kültürel kodlarını, mistik öğelerini, tarihsel birikimini filmlerinin içine nasıl yerleştirdiğini ortaya koyması açısından önemlidir. Çalışma, daha sonra yapılacak araştırmalar açısından Doğulu bir yönetmenin, Doğu kültürel kodlarını görsel göstergelerle filmlerinde nasıl kullandığını, mistik öğelerin aktarılmasında nasıl yol izlediğini ortaya koyması açısından yol gösterici olacaktır.

2.3. Araştırmanın Problemi

Sinema, ilk ortaya çıktığı andan itibaren anlam üretme üzerine kurulu göstergelerden oluşmuştur (Harward, 2012: 189). Göstergibilimin sinemaya uygulanması, yansıtılan göstergelerin analiz yöntemiyle ortaya çıkarılmasını

sağlamıştır (Yolcu, 2021: 45). Göstergeler; kültürel, toplumsal, siyasi, ekonomik, dinsel vb. olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu göstergeler, sinemada doğrudan ya da dolaylı olarak izleyiciye sunulmaktadır. Görüneni değil, görünenin arkasındaki gerçeği göstermeyi hedefleyen göstergebilim ele alınan filmin alt metnini görmemizi sağlayarak; görünmeyeni göstererek bir anlam yaratmaktadır (Yıldız ve Yalçın, 2020: 47).

Sinemanın öncü yönetmenleri Melies, Pudovkin, Kuleşov sinemanın gelişimi için kurgu ve imgeleri kullanarak anlatım oluşturmuşlardır. Bu anlatımın analiz edilmesi ve farklı bir disiplin olarak karşımıza çıkması 1960'lı yıllara denk gelmektedir. Metz, Sassure, Barthes'in konu ile ilgili çalışmaları, göstergebilimsel film analizini ortaya çıkarmıştır.

Nacer Khemir, Arap kültürünün derin sembolizmi ve mistik geleneğini, sinema filmlerinde Tanrı, çöl, insan, kapı, yolculuk, kuyu gibi görsel göstergelerle seyirciye sunmaktadır. Khemir, film anlatısını görsel estetiğin ağırlıkta olduğu sembolik imgelerle destekleyerek mistik bir hikayeleştirme ile ortaya koymaktadır. Nacer Khemir'in 2005 yapımı Bab'Aziz Filmi görsel göstergelerin yoğun şekilde kullanıldığı mistik hikâye anlatısı olarak sunulmaktadır. Bab'Aziz Filminin göstergebilimsel çözümlemesi, filmdeki sembolik ve mistik öğeleri daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

2.4. Araştırmanın Varsayımları

Sinema, görsellerin belli bir kurgu dâhilinde bir araya getirilerek seyirciye sunulduğu sanat dalıdır. Sinema, diğer sanat dallarındaki gibi gösterilenin arkasında kültürel, dini, toplumsal alt metinleri olan bir araçtır. Sinema, basit bir hikâye anlatımında bile sosyo-kültürel yapıyı taşıyıcı konumdadır.

- a) Sinema, sosyo-kültürel bir taşıyıcı konumdadır.
- b) Sinema filmi içerisindeki göstergeler doğru yorumlanmadan tam olarak anlaşılabilir değildir.
- c) Yönetmenler, yetiştikleri toplumun kültürel kodlarıyla ilişkilidir.

- d) Nacer Khemir'in Bab'Aziz Filminde kullanılan göstergeler sosyo-kültürel iletiler taşımaktadır.

2.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada, kavramsal ve kuramsal veri sağlamak için literatür taraması yapılmıştır. Çalışmanın konusu Bab'Aziz Filmini analiz edebilmek için göstergebilimsel analiz yöntemi seçilmiştir. Bab'Aziz, göstergelerin yoğun olarak kullanıldığı bir filmidir. Bu göstergelerin çözümlenmesi filmin anlaşılır kılınmasını sağlayacaktır. Bab'Aziz Filmi, yönetmenin dünya sinema kamuoyu tarafından en yoğun ilgiyle karşılanan filmidir.

Göstergebilimsel yöntem içerisinde birçok farklı yaklaşım mevcuttur. Bu çalışmada, göstergebilimsel analiz için Ronald Barthes'in yaklaşımı referans alınmıştır. Barthes'e göre göstergeler, görünenin arkasındaki gerçeği anlamak ve yorumlamak için kullanılan anlamlandırma biçimidir. Anlamlandırma iki düzeyden oluşmaktadır. Temel anlam, gerçek nesnenin ya da şeyin zihinde oluşturduğu yansımadır. Yan anlam ise göstergenin izleyicinin sosyo-kültürel altyapısıyla oluşan anlama düzeyidir (Barthes, 2015: 50-51). Temel anlam herkesin kolaylıkla fark edebileceği bir anlamlandırma düzeyiyken, yan anlam çeşitli etmenlerle, belli pratikler referans alınarak oluşturulan anlamlandırma sürecidir. Bab'Aziz Filmi temel anlam ve yan anlam göstergeleriyle analiz edilmiştir. Ayrıca, Barthes'in yönteminde yer alan metafor, simge ve mitler üzerinden yorumlamalar yapılacaktır.

2.5.1. Göstergebilim

Göstergebilim, ilk aşamada dilsel ya da görsel ayırım yapmadan göstergelerin analizini yapmayı amaç edinen bir metottur. Kelime anlamı olarak göstergebilim, eski Yunancada 'semeion' sözcüğüne dayanırken, Batı dillerinde örneğin; Fransızca'da 'semiologie', İngilizcede 'semiotics' terimlerinin karşılığıdır (Akerson, 2019: 49). Göstergebilim, insanın varoluşunu sürdürdüğü çevresini anlamasını sağlayan ve üzerinde araştırma yapabileceği bir model ortaya koymaktadır (Rifat, 1999: 20).

Göstergebilim için en önemli kavram “Gösterge” dir. Göstergenin temsil ettiği içerik şu şekilde tanımlanmaktadır; kendi dışında bir şeyi temsil eden, temsil ettiği şeyin yerine geçen şeyler olarak kabul edilmektedir (Rıfat,2009: 11). Bu şeyler; sözcük, işaret, dil, simge veya herhangi bir şey olabilmektedir. Göstergeyi daha açık bir şekilde ifade edecek olursak; toplumsal bir varlık olan insanın birbirleriyle iletişim kurabilmek için kullandığı dil, davranış, jest, görüntü, sanatsal faaliyetleri, trafik işaretleri vb. gibi bildirim amacı olsun ya da olmasın anlamlı bir yapıda oluşan bir dizge olmaktadır (Erdoğan, 2018: 67). Bu dizgeler tekil olarak gösterge olarak adlandırılır. Göstergeler, anlamlandırmanın aracı olarak birer uyarıcı konumundadır. Göstergenin işlevi, iletişim halindeyken farklı bir imgeyi akılda canlandırmaktır (Guiraud, 1994: 39).

Göstergebilim yeni bir kavram olarak düşünülse de kökleri eskilere dayanmaktadır. Göstergebilim, ilk başlarda dil bilimin bir parçası olarak kullanılmıştır. Daha sonraları dil bilimci olan Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure'nin açıklamalarıyla birlikte gelişmiş ve göstergebilim disiplinler arası bir yöntem olarak kullanılmaya başlanılmıştır (Erol, 2020: 269).

Göstergebilimin üç temel çalışma alanı vardır.

a) Göstergenin Kendisi: Gösterge türleri, ileti taşıma biçimlerine göre, maruz kalanlar ile ilişkilendirme süreçlerinin araştırılmasıdır. Göstergeyi inşa edenin insan olduğu düşünülürse, gösterge yalnızca insanların kullanımı ile anlaşılabilir.

b) Kodlar ve Sistemler: Göstergeleri oluşturan kodlar ve sistemlerin, içinden çıktığı toplumun iletişim kanallarını ortaya koymasındadır.

c) Göstergelerin ve Kodların İçerisinde İşlediği Kültür: Kültürün ya da toplumun bu kod ve göstergelere bağlılığı önem arz etmektedir (Fiske, 2003: 62).

İnsanın varlığından günümüze kadar göstergeler bir şekilde yaşamımızda olmuştur. Göstergebilimdeki gelişmelerle birlikte, 1960'lı yıllardan itibaren bilinçli bir şekilde tiyatro, sinema, pazarlama, edebiyat gibi birçok alanda kullanılmıştır. Gösterge kullanılırken bir sınırlama bulunmamaktadır. Simgeler, işaretler, sözcükler

gibi birçok kavram gösterge olabilmektedir (Rifat, 2009: 11). Göstergebilim, göstergelerin ve kodların anlamlarını tutarlı bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu anlamlar, gösterge ile kodların arkasındaki kültürel ve ideolojik alt yapıyla oluşmaktadır (Rifat, 2002: 19). Kısaca göstergeler deneyimlerin yorumlanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu deneyim bireyin çevresini anlamlandırabilmesini sağlamaktadır. Göstergebilimin temeli bir kültüre ait olan ortak değerlerin, sürekli tekrarlanmasıyla insana alıştırılmasına dayanmaktadır (Terzi, 2021: 20).

Göstergebilimsel çözümleme, anlam taşıyan bütünü (tiyatro, metin vb.) oluşturan parçaları bir üst dil ile ortaya koymaktadır. Ortaya koyma süreci anlamın kendisinden ziyade okunacak olan nesnelere ya da imgelerin bütününe eklenmiş anlamlı parçalarının üretim süreçlerine odaklanmaktadır (Rifat, 2009: 58). Bu üretim süreçlerinde, göstergenin ne olduğundan çok neyi gösterdiği ve neyi temsil ettiği önemlidir.

2.5.1.1. Göstergebilim Uygulayıcıları

Göstergebilim tarihsel olarak felsefe, mantık, matematik, dil bilimi gibi birçok bilim dalında kullanılmıştır. Dil biliminde ağırlıklı olarak kullanılan göstergebilim, 1960'lı yıllara gelindiğinde Saussure ve Peirce'in öncülük etmesiyle gelişerek bilim dalı olarak karşımıza çıkmıştır (Irmak, 2022: 11). Saussure'un göstergebilim anlayışı dil göstergelerini kapsamaktadır. Saussure'nin öğrencileri Charles Bally ve Albert Sechehaye onun ders notlarını kitap haline getirmişlerdir. Saussure'nin "Genel Dil Bilimi Dersleri" kitabı sadece bir kitap olarak kalmamış genel dilbilim kuramı olarak ortaya çıkmıştır (Malmkjær, 2009: 67). Saussure'un geliştirdiği kuram, kelime ya da sözü dilden bağımsız olarak ele almaktadır. O, dilin toplumsal yönüne işaret ederek göstergebilimi ortaya koymaktadır. Saussure, dilin sadece göstergeler dizisi olduğunu ortaya koyarak, göstergeyi bir kavram ve bir işitme imgesinin birleşimi olarak tanımlamıştır (Saussure, 1998: 41). Saussure kuramında nesneyle ismi değil, kavram ile imgeyi birleştirmektedir. Bu da onun gösterge kavramını ortaya çıkarmıştır. Saussure, göstergeyi açıklamak için kavram yerine gösterilen, işitme imgesinin yerine gösteren kavramını kullanmayı önermiştir (Karadayı, 2020: 66). Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki rastlantısaldır,

tecrübeye dayalıdır. Saussure, göstergenin iki önemli unsuru gösteren ve gösterilen kavramlarını iki yüzü birbirinden ayıramayan bir kâğıda benzetmiştir (Kınay, 2019: 24). Gösterilen kavram, gösteren ise zihinde oluşan imgedir. Saussure, göstergenin diğer göstergelerle ilişkide olduğu sürece anlamlı olduğu düşüncesinden hareketle göstergenin, gösteren ve gösterilenden meydana geldiğini ifade etmektedir (Güzey, 2023: 22).

Charles Saders Peirce, Saussure'nin çağdaşıdır. Peirce'ın kurmuş olduğu sistem de göstergenin mantıkla ilişkisi üzerinde durmuştur (Demir, 2009: 47). Peirce'e göre ise; gösterge birine yöneliktir. Bir şeyin yerini tutan sıfat başka bir ifade olarak ortaya çıkmaktadır. Bu gösterge Peirce'ye göre gösterilmek istenenin yorumudur (Rıfat: 2000: 132). Göstergeyle bir anlam aktarımı yapılmaktadır. Peirce göstergeyi üçlüklere dayalı bir göstergeler dizisi olarak ele almaktadır. Birinci üçlükte gösterge sade bir nitelik, gerçek bir varlık olmasına göre yapılmaktadır. Bir insanın ses tonu buna örnek olabilir. İkinci üçlükte, nesne arasındaki ilişki göstergenin kendi başına özellik taşımasına, nesneyle yorumlayan arasındaki ilişkisine göre farklılık göstermektedir. İkinci üçlük, bir şey için ifade edilen ikon, imge ve simge vb.dir. Üçüncü üçlükte yorumlama yapan kişinin göstergeyi olasılık, gerçeklik ya da mantık göstergesi biçiminde canlandırmasına göre yapılır (Karaman, 2017: 29-30). Ona göre gösterge, bireylere göre değişiklik gösteren herhangi bir şeyin yerine geçen şeydir. Peirce'nin üçlükleri her üçlüğün birbiriyle bağlantılı olduğu bir sistemdir. Anlatılmak istenen şey gösterge, nesne ve yorumun birbirleriyle karşılıklı ilişkisinden gelmektedir. Nesne ve yorumlayanla anlamlama gerçekleşmektedir. Bu anlamlama ilişkisi, zihne uyarıcılarla giden göstergenin, zihinde uyanan imgesinin tekrar yorumlanarak anlamlandırılmasıdır.

Peirce'e ve Saussure aynı dönemde birbirinden habersiz bir şekilde göstergebilim üzerine çalışmışlardır. Peirce, göstergelerin mantıksal işlevini vurgularken, Saussure göstergelerin toplumsal işlevine vurgu yapmaktadır. Peirce göstergeyi üçlü bir yapı içinde ele alırken, Saussure ikili bir yapıyla ele almaktadır (Demir, 2009: 45-52).

Pierce'e ve Saussure'nun kurmuş olduğu ve temelini attıkları bu sistem 1960'lı yıllarda bağımsız bir bilim dalı olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Göstergebiliminin bir diğer önemli temsilcisi Umberto Eco'dur. Eco göstergebilimi, en sade halden en karmaşık hale içinde kültürel olguları barındıran bir araç olarak tanımlamıştır. O göstergelerin anlamının sınırsız olduğu savını savunarak "sınırsız anlam" fikrini geliştirmiştir. Bu sava göre iki farklı toplum, aynı göstergeyi yorumlarken kendi kültürel birikimine göre anlamlandırmayı yapmaktadırlar. Anlamlandırma, kültürel alt yapılar farklı olduğu için birbirinden farklı olacaktır (Gündoğar, 2023: 13).

2.5.1.2. Ronald Barthes

Ronald Barthes'in göstergebilimin kurucuları kabul edilen Saussure ve Peirce'yle birlikte göstergebilimin gelişimine önemli katkıları olmuştur (Büyüktaş, 2020: 157). Barthes, Saussure'nin düşüncelerinden yola çıkarak göstergebilimin ilkelerinin amacını açıklamıştır. Barthes'in göstergebilimin üzerine yaptığı çalışmalar anlamlandırma üzerine yoğunlaşmaktadır. Barthes, göstergebilimdeki gelişmeler ile dünyanın anlamlandırılması arasında bir ilişki olduğunu ve göstergebilimin dilbilimden insan bilimine kadar disiplinler arası bir işlevinin olduğunu ifade etmektedir (Güzey, 2023: 24).

Barthes, Saussure'nin tasarımını değiştirerek göstergebilimi dilbilimin bir alt dalı olarak görmektedir. Saussure'e göre dilbilim göstergebilimin bir bölümüyken, Barthes her gösterge dizgesinin altında dilin bulunacağını savunduğu için ona göre göstergebilim dilbiliminin bir bölümüdür (Demir, 2009: 67). Barthes'in göstergebilim anlayışında her görüntü çok anlamlıdır ve rastgele şeylerden sanat eserlerine kadar her şey bir gösterge olarak analiz edilebilmektedir (Yücel, 2009: 291). Barthes, bir dil olmasa da anlamlı dizgiler oluşturan her şeyin göstergebilimle analiz edilebilir olduğunu ortaya koymuştur. Barthes' göre çevremizde gördüğümüz, duyu organlarımızla algıladığımız her şeyin gizli kalmış anlamları yorumlanabilmektedir.

Barthes'e göre gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki etkileşimdir ve bu etkileşimin kurulmasıyla anlamlama ortaya çıkar (Özcan, 2022: 8). Anlamlar toplumsal ilişkiler ve yapıların içinde oluşmaktadır. Anlamın toplumsal sistemle olan ilişkisi, anlamaların kültürel ve siyasi pratiklerin içinde toplumsal aktörlerin konumlarını nasıl inşa ettiği gösterilerek kurulabilir (Çiğdem, 1998: 56-57).

Barthes, anlamlandırmayı iki düzeyde ele almıştır. Temel anlam (düz anlam) ve yan anlam olarak isimlendirmiştir (Fiske, 1990: 115). Anlamlandırmanın ilk düzeyi olan temel anlamda, gösteren ve gösterilen arasındaki göstergenin nesnel gerçekliği ortaya konulmaktadır. Temel anlam, daha açık bir ifadeyle göstergenin ortak duygusal birikimle oluşan birinci anlamıdır. Temel anlam, direk olarak algılanan anlamdır; yan anlam ise göstergenin arkasında olan, gizli kalmış anlamını ifade etmektedir. Temel anlam ve yan anlam arasındaki farkı bir örnekle açıklayabiliriz: Örneğin; sokak fotoğrafı binalar arasında uzanan bir şehir yolunu gösterir. Eğer sokak farklı yöntemlerle fotoğflanırsa farklı anlamlar ortaya çıkabilmektedir. Birinci fotoğraf çekilirken, gün ışığında, yumuşak bir odak ayarı yapılabilir ve sokak çocuklar için mutlu bir oyun alanı olarak gösterilebilir. Aynı sokak, aynı anda siyah beyaz bir şekilde sert odak ayarı, güçlü kontrast kullanarak çocuklar için zalim ve yıkıcı bir mekân haline getirilebilir. Bu iki fotoğraf, aynı anda ve birbirine yalnızca birkaç santimetre uzaklıkta iki fotoğraf makinesi tarafından çekilmiş olabilir (Fiske, 1990: 115-116). Bu iki fotoğraf temel anlamda sokağı gösterir ama yan anlamda farklı şeyleri ifade etmektedir. Barthes, olguların anlamlanması aşamasında göstergebilimle ilişki kurulması gerektiğini ve göstergelerin yan anlam boyutuna önem verilmesini gerektiğini ortaya koymaktadır (Bircan, 2015: 29).

Yan anlam, göstergelerin çözümlenmesinde okuyucuların duyguları, heyecanları ve kültürel yapılarıyla meydana gelen anlamlamayı ortaya çıkarmaktadır (Çubuk, 2019: 37-38). Yan anlam, insanın içinde bulunduğu kültürel altyapıyla oluşmaktadır. Örneğin bir filmde kullanılan sahneler, temel anlamından ziyade seyircinin duygularını, düşüncelerini yönlendirerek yan anlamlar taşımaktadır (Altın, 2023: 57). Yan anlam metinlerin, görüntülerin detaylı bir şekilde okunmasına olanak sağlamaktadır.

2.5.1.3. Göstergebilim ve Sinema

Göstergebilim, anlam bilimi olması nedeniyle, sinema filmlerinin anlatısının kurulmasında ve özgün dilinin oluşmasında etkisi vardır (Terzi, 2021: 50). Film göstergebilimi, bir film içerisindeki gösteren ve gösterilenin anlamı; gösterenlerin nasıl bir bütün olarak toplandığını açıklayan geniş, kapsayıcı bir model oluşturmayı önermektedir (Yolcu, 2021: 46).

Film hikâyesi içerisindeki göstergeler, seyirci ve sinemacı arasındaki aktarımı sağlamaktadır. Sinema göstergebilimi, film içerisindeki karmaşık anlatı yapısını oluşturan yapıları ortaya çıkararak bu yapıların içerisinde yer alan göstergeleri ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Bu göstergeleri ortaya çıkararak, sinema filminin hikâye anlatımı sırasında ortaya konulan anlamlı parçacıkları yorumlayarak perde arkasında kalan gerçeğe odaklanmaktadır (Terzi, 2021: 50).

Sinema bir olgunun, bir olayın metin ya da fotoğraflanmasından farklı bir şekilde oluşturulmaktadır. Bundan dolayı gerçek hayatta karşılaşılabileceğimiz olayların, kişilerin, durumların benzeri sunularak yazılı ve sözlü dillerin yapamadığı kesin bilgi sunma ve aktarma özelliğine sahiptir (Çubuk, 2019: 36). Sinema, içinden çıktığı toplumun bir aynası konumundadır. Sinema göstergebilimi, yansıtılan görüntüdeki gösterenin temel anlamının ötesinde yan anlamla ilgilenmektedir.

Göstergebilim, filmin çekimi ya da nasıl çekildiği üzerine durmaz. Sadece filmi bir seyirci gibi ele alırken üst okuma yapar ve filmin nasıl anlaşıldığına odaklanır. Üst okuma yaparken ele aldığı verileri, film üzerinde anlamlı bir bütün olarak ele alır (Büker, 1985: 50).

Ronald Barthes, Sassure ve Hjelmeslev'in göstergebilim alanındaki kavramlarını ele almıştır. Bu kavramları geliştirerek moda, görüntü, yazın, mitler gibi alanlara göstergebilimsel yaklaşmıştır. Barthes, sinemada anlamın iletilmesini sağlayan göstergeleri düz anlam ve yan anlam diye ikiye ayırmaktadır. Temel anlam; anlamın basit ilk anlam düzeyi, derinliğinde bir şey aramadan yüzeydeki anlamıdır. Yan anlam ise ele alınan görüntüde, görünenin dışına çıkarak gösterilmek istenendir (Hayward, 2012: 190). Daha açık ifadeyle yönetmenin neyi anlatmak istediğidir.

Christian Metz, Barthes'ın genel göstergebilim konusundaki görüşlerinden etkilenecek, yapısal dilbilimin ortaya koyduğu ilkelerden faydalanmıştır. Metz, sinemanın görsel-işitsel yanının bir dili, bir anlamı olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Ona göre göstergebilim, yönetmenin ne yapması gerektiği değil, filmin anlam üretme konusuyla ilgilenmektedir (Çiçek, 2016: 35-36).

Metz'in de içinde bulunduğu göstergebilimciler görünen ve gösterilen arasında bir fark olamayacağını ifade etmektedir. Saussure ve diğer göstergebilimciler göstergeyi, gösteren ve gösterilen olarak ikiyi ayırırlar. Saussure'a göre gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşur. Gösteren anlatımı, gösterilen ise içeriği ifade eder. Barthes'e göre bu ayrım, göstergebilimde de göstergelerin incelenmesini sağlar. Gösterilen, göstergeyi kullanan kişinin bu göstergeden anladığı şeydir. Anlamı sağlayan gösterilen, aracı olan ise gösterendir (Barthes, 1979: 31-35).

Göstergebilimsel yaklaşımda bir filmin teknik olarak nasıl çekildiği çok önemli değildir. Göstergebilimsel yaklaşım bir filmi incelerken, sıradan bir izleyiciden farklı olarak filmin nasıl algılandığını öğrenmeye çalışmaktadır (Yolcu, 2021: 47). Bunun içinde metni okur ve metnin anlamlandırma sürecini bulmaya çalışır. Bu anlamlandırma sürecinde psikoloji, sosyoloji, antropoloji gibi birçok bilim dalından faydalanılmaktadır (Büker, 1985: 50).

Düşünürler, göstergebilim üzerine çeşitli yorumlar ile eklemeler yaparak dilsel ve görüntüsel olan her alanda göstergebilimin şekillenmesini sağlamışlardır. Yedinci sanat olarak adlandırılan ve popüler kültürün de en önemli tüketim unsuru olan sinemada göstergebilimin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Sinema, imgelerden yararlanarak kendi üretim kodları çerçevesinde birtakım anlamlar üretmektedir. Bu bağlamda, imgelerden hareketle oluşturulan filmlerin anlamlandırılmasında göstergebilim önemli bir yere sahiptir.

2.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bu araştırmanın evreni; Nacer Khemir'in filmografisi içinde yer alan Çöl üçlemesindeki Bab'Aziz Filmini kapsamaktadır. Örneklemi ise Bab'Aziz Filmi

içerisinde yer alan göstergelerdir.

2.7. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, Nacer Khemir'in "Bab'Aziz" isimli sinema filmi ile sınırlıdır.

2.8. Veri Toplama Tekniği

Çalışmada görsel materyaller, dokümanlar ve gözlemden faydalanılmıştır. Nacer Khemir'in 2005 yapımı "Bab'Aziz" Filminden metafor ve sembollerin yoğun olarak kullanıldığı görseller seçilmiştir. Veriler göstergebilimsel teknikle çözümlenmiş ve sosyo-kültürel bir okumaya tabi tutulmuştur.



2.9. Bulgular

Bu çalışma, Nacer Khemir'in Bab'Aziz Filmini kapsamaktadır. Çalışmanın bulguları aşağıda verilmiştir.

2.9.1. "Bab'Aziz" Filminin Künyesi

Filmin Adı: Bab'Aziz

Yönetmen: Nacer Khemir

Yapımcı: Behnegar Film, Hannibal Films

Senarist: Nacer Khemir, Tonino Guerra (Katkıda bulunan)

Oyuncular: Parviz Shahinkhou, Meryem Hamid, Hossein Panahi, Nessim Khaloul, Mohammed Graiaa, Golshifteh Farahani, Soren Mehrabiar

Müzik: Armand Amar

Görüntü Yönetmeni: Mahmoud Kalari

Sanat Yönetmeni: Nacer Khemir

Kurgu: Isabelle Rathery

Film Türü: Dram, **Yapım Yılı:** 2005, **Süre:** 98 dakika

Ülke: İran, Tunus

Dil: Farsça, Arapça ve Hintçe

2.9.2. "Bab'Aziz" Filminin Özeti

2005 yılında sinemalarda vizyona giren *Baz'Aziz* Filminin, günümüze yakın bir zamanda geçtiği film içerisindeki hikâyelerden anlaşılmaktadır. Film, Bab'Aziz'in her otuz yılda bir dünyanın çeşitli yerlerinden gelen dervişlerin

bilinmeyen bir yerdeki toplantıya, torunu İshar'ın yarenliğinde yürüyüşü ile başlamaktadır. Film içerisinde Bab'Aziz kendi hikâyesini torununa anlatmaktadır. Filmde Bab'Aziz'in hikâyesinin yanında Hasan, Osman, Nur ve Zeyd' in hikâyeleri de anlatılmaktadır. Nacer Khemir'in Çöl Üçlemesinin son filmi olan Bab'Aziz, metaforik öğelerin yoğun olarak kullanıldığı ve hikâye içinde hikâyenin yer aldığı bir filmidir. Dünya sinema otoritelerinin dikkatini çeken filmde, oryantalist bakış açısına karşın İslam dünyasına farklı bir bakış açısı getirmeye çalışılmıştır.

Filmin bazı kısımları Arapça, bazı kısımları Farsça olarak çekilmiştir. Filmin genel dili Farsçadır. Genel dil Farsça olan filmde, ana karakter olan ve aynı zamanda filme adını veren Bab'Aziz Farsça kıymetli, efendi anlamlarına gelmektedir. Filmin, isiminin Bab'Aziz olması genel hikâyeye de hizmet etmektedir.

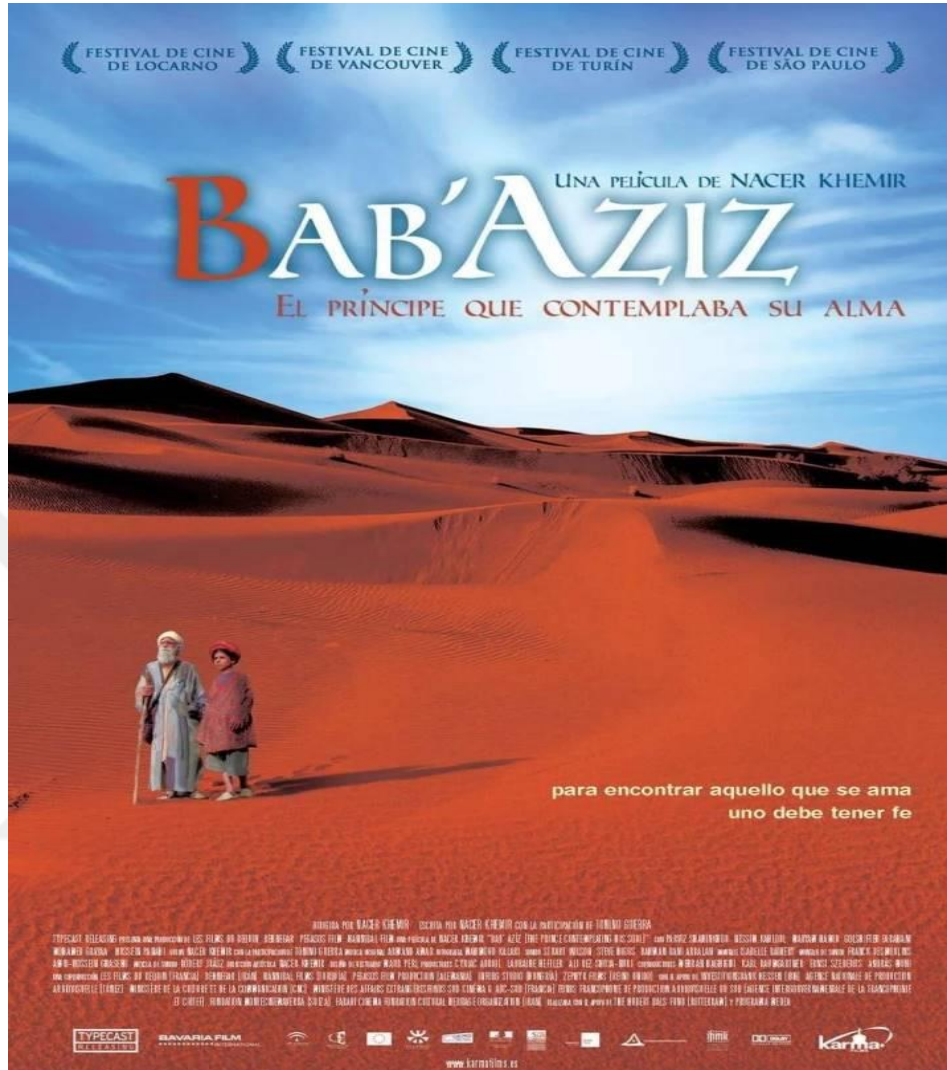
Filmin ilk açısında “*Yaratılanlar adedince Allah'a giden yol vardır.*” sözü ile filmin ana teması seyirciye verilmiştir. Film sürecinde seyirciye aktarılan ana ve yan hikâyelerde, arayış içinde olan kalplerin doğru yolu bulacağını, bunun için sadece yolda olmak gerektiği vurgusu yer almaktadır. Bu yolda karakterlerin hiçbiri aynı nedenden dolayı aynı yolu izlemez (Bucuka, 2023:104). Bütün karakterler farklı nedenlerle yola çıkmışlar ve farklı yolları kullanmaktadırlar.

Filmin finalinde Bab'Aziz'in yolculuğu biterken, neredeyse anadan üryan olan Hasan, Bab'Aziz'in hırkasını giyerek kendi yolculuğuna başlamıştır. Hasan, uçsuz bucaksız çöllere doğru yürürken, ağıt olarak kullanılan bir nağmeyle, kamera kararır ve film biter.

2.9.3. “Bab'Aziz” Filmindeki Karakterler

Filmin başrol oyuncularından Parviz Shahinkhou, âmâ olan Bab'Aziz karakterine can vermektedir. Meryem Hamid Bab'Aziz'in toplantıya gitmesi için ona eşlik eden torunu İshar rolünde oynamaktadır. Hossein Panahi Kızıl Derviş, Nessim Khaloul Zeyd, Mohammed Graiaa Osman, Golshifteh Farahani Nur, Soren Mehrabiar ise Derviş rolünü canlandırmaktadır.

2.9.4. “Bab’Aziz” Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi



Fotoğraf 1: Film afişi

Nacer Khemir’in Çöl Üçlemesi filmlerinin sonuncusu olan *Bab’Aziz* Filmi 2005 yılında fotoğraf 1’deki afişle (www.naredebiyat.com, 2023) seyirciyle buluşmuştur. Film, Nacer Khemir’e uluslararası film festivallerinde birçok ödül kazandırmıştır.

Filmin afişinin merkezinde çöl bulunmaktadır. Sürekli arayış içerisinde bulunan insan için çöl, bir hareket bir arayış mekânıdır. Çöl asla bir ikamet mekânı değil, sefer yeri olarak tasavvur edilmektedir (Meçin, 2020: 332) Çölün yol, yolculuk mekânı olduğu imgesi, görseldeki ihtiyar adam ve küçük çocuğun varlıklarıyla yansıtılmaktadır. Çöl görselinin üstünde, kendinden emin bir şekilde başı dik olarak

konumlanan ihtiyar Bab'Aziz'i görmekteyiz. Bab'Aziz'in yanında vücut yönü Bab'Aziz'e dönük olarak hareket halinde olan ama Bab'Aziz'i çizgisel olarak küçük farkla da olsa geriden takip eden torunu İshar'ı görmekteyiz. Afişte, karakterlerin sağ tarafına doğru küçük puntolarla yazılmış olan, “*İnancı olan asla kaybolmaz, yolu bulur*” sözü yer almaktadır. Bu yazıyla birlikte çölün bir hareket, yol ve yolculuk mekânı olduğu algısı güçlendirilmektedir.

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Yaşlı Adam	Çölde ilerleyen ve gideceği yöne doğru bakan yaşlı adam	Yaşlı adam, gözü görmediği halde gideceği yönü iyi bilen, emin adımlarla ilerleyen birisidir.
Çocuk	Yaşlı adamın yanında onu kolundan tutan bir çocuk	Çocuğun, vücut yönü yaşlı adama dönük bir şekilde durduğu için yaşlı adamın talimatlarıyla hareket ettiği hissettirilmektedir. Çocuğun diz kırımlarından çekingen bir halde olduğu gösterilmektedir.
Çöl	Uçsuz bucaksız bir alan	Çöl, bilinmez bir âlem olarak karşımıza çıkmaktadır. Her tepenin birbirine benzemesi film afişine bilinmezlik katmaktadır.

Tablo 1: Afişteki görüntüsel göstergeler

Afişteki yazı ve görseller afiş içerisindeki sembolik anlamları göstermektedir. Uçsuz bucaksız çöl görselinin içerisindeki gözleri görmeyen Bab'Aziz'in daha önce hiç gitmediği toplantı yerine tamamen inancıyla ulaşacağı, afişteki yazıyla desteklenmektedir.



Fotoğraf 2: Film giriş yazısı (Time Code: 00.01.55)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Yazı, (Yönetmenin Notu)	Allah'a ulaşmak için yaratılmışlar adedince yollar vardır.	Yönetmen; bu notla tek tipleşmeye karşı bir duruş sergilemektedir.

Tablo 2: Film giriş yazısı görüntüsel göstergeler

Filmin giriş yazısında yer alan söz, filmde anlatılan hikâyelerin özeti niteliğindedir (Fotoğraf 2). Film sürecinde Bab'Aziz, Zeyd, Hasan, Osman'ın hikâyelerinden arayış sürecinde olduklarını, bir şeye ulaşmayı hedeflediklerini görmekteyiz. Karakterler, menzillerine ulaşmak için farklı yolları kullanmaktadırlar.

Filmin açılış sekansındaki bu söz, yönetmenin aynı zamanda politik duruşunu ortaya koymaktadır. İslam inancında, ana değerlerin farklı yorumlanması ve çeşitli politik sebepler nedeniyle ayrılmış mezhepler vardır. Zaman zaman bu mezhepler arasında çatışmalar, çekişmeler ve atışmalar yaşanmaktadır. Yönetmen, bu farklılıkların sorun edilmemesi gerektiğini, menzilin doğru olduktan sonra ne kadar farklı yollardan gidilirse gidilsin Allah'a ulaşılacağını savunmaktadır. Film sürecinde

de sembolik olarak dervişlerin farklı yollardan giderek aynı yere ulaşmasıyla bunu vurgulamaktadır.



Fotoğraf 3: Filmin açılış sahnesi (Time Code:00.02.31)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Çöl Görseli	Uçsuz bucaksız kum yığını	Filmin açılış sekansının içinde yer alan bu görselle çölün uçsuz bucaksız hali farklı bir evren tasavvuru olarak sunulmaktadır. Çölün ortasındaki yıkılmış bir yapıyla seyircide merak ögesi uyandırılmaktadır.

Tablo 3: Çöl görseli görüntüsel göstergeler

Kamera, rüzgâr sesiyle hareketlenen kumların bulanıklaştırdığı çöl görsellerinin arasından, yıkılmış bir yapıya doğru yaklaşmaktadır. Arka planda ses efekti ile desteklenen rüzgâr sesiyle çöl fırtınasının dinmek üzere olduğu seyirciye hissettirilmektedir. Görselle, seyirciye bilinmezlik hissi oluşturulmakta ve yıkılmış olan yapıya odaklanma ile seyirciye çözümleme sunulmaktadır.



Fotoğraf 4: Kumun içinden çıkan el ve kırmızı şapka (Time Code: 00.02.48)



Fotoğraf 5: Yıkılmış yapıda Bab'Aziz'i arayan İshar (Time Code: 00.03.20)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Kırmızı Şapka ve el	Fırtınadan kurtulan birisinin şapkası ve eli	Kumun içinden çıkan kırmızı şapka ve el temsili bir kurtuluş ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır.
Yıkılmış yapı ve çocuk	Yıkılmış bir yapının etrafında birisini arayan bir çocuk	Yapı yıkılmış olsa da bir yaşam olabileceği, bir sığınak haline gelebileceği gösterilmektedir.
Kapı	Yıkılmış yapının giriş kapısı	Yıkılmış yapının giriş kapısı, bir nevi başka bir âleme geçişi temsil etmektedir.

Tablo 4: Kum fırtınasından kurtulma ve arayış görüntüsel göstergeler

Çöl fırtınasından kurtulan İshar, içinde bulunduğu yerden çıkmak için kumları avucuyla atar ve kırmızı şapkasını dışarıya doğru çıkarır (Fotoğraf 4). Daha sonra kendisi çıkar. Kırmızı renk tarih boyunca farklı anlamlar taşımıştır. Kimi zaman şehvet, kötülük, cehennem anlamlarına geldiği gibi kimi zamanda ululuk, yücelik anlamlarına gelmiştir. İslam toplumlarında daha çok kötü şeyleri çağrıştırmaktadır. Müslüman bir toplum olan İran'da ise daha çok kültürel birikimden gelen bir anlayışla kırmızı renk mutluluğu temsil etmektedir (Soygüder, 2009). Kırmızı rengin bu sahnede de mutluluk, umut, kurtuluş ögesi olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

İshtar'ın, viran haldeki yapının etrafında Bab'Aziz'i aradığı sahnedeki kapı figürü dikkat çekmektedir (Fotoğraf 5). Kapılar, tarih boyunca mekânlar arası sınırı koymak için kullanılmıştır. Tasavvuf anlayışında kapı, çeşitli anlamlara geldiği gibi zahirî ve bâtını ilimlerin ayrıştığı bir şeriat noktası olarak görülmektedir (Boz, 2023: 167). Bu sahnede tam olarak bir ayırmadan söz edemesekte, başka bir âleme geçiş olarak sunulmakta, maddi dünyadan manevi dünyaya açılan bir temsil olarak görülmektedir.



Fotoğraf 6: Bab'Aziz'in ceylan sevmesi (Time Code: 00.08.11)



Fotoğraf 7: Bab'Aziz, İshtar ve ceylan (Time Code: 00.08.20)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Ceylan	Bab'Aziz'in sevdiği canlı varlık.	Ceylan, manevi âlemi temsil etmektedir.

Tablo 5: Kamp yeri ve ceylanın gelişi sahnesi görüntüsel göstergeler

Bab'Aziz ve İshtar, uzun bir yürüyüşten sonra geceyi geçirmek için bir yerde mola verirler. İshtar ateş yakmak için yakacak bir şeyler bulmaya gider. Bu sırada Bab'Aziz'in yanına bir ceylan gelir (Fotoğraf 6). Bab'Aziz gelen ceylanı sever. Bu sırada İshtar elinde yakacak bir şeylerle Bab'Aziz'in yanına gelir. İshtar, Bab'Aziz'in sevdiği ceylanı görür (Fotoğraf 7). Bab'Aziz ceylanı uzun süredir tanıştığını söyler. İshtar 'da ceylanı sevmeye başlar.

Ceylan, tasavvuf inancında ilahi olanı temsil etmektedir. Ceylan temsili, menkıbeler, manzumeler gibi birçok yerde kullanılmaktadır. İslam coğrafyasında

ceylanın yer aldığı her resim, figür, şiir ya da yazıda manevi olana çağrışım yapılmaktadır (Denizmen, 2021: 235). Bu sahnede ceylan manevi olana işaret etmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Bab'Aziz'in anlattığı "Prens hikâyesi" ile bu durum daha açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır.



Fotoğraf 8 : Prens'in çadırında eğlenmesi
(Time Code:00.10.55)



Fotoğraf 9: Prens'in çadırda düşünceli bakışı
(Time Code: 00.11.02)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Prens	Çadırında eğlenmekte olan bir kişi.	Diğerlerinden yüksekte konumlandığı için mekânın ona ait olduğu, söz sahibi olduğu görülmektedir.
Çadır	Çölün ortasında konumlanmış sıcaktan koruyan bir gölgelik	Çadır sadece güneşten korunma görevini yerine getirmiyor. Bu sahnede Prens'in eğlendiği bir mekân haline dönüşmüştür. Çadırın içindeki desenler çeşitli sembolik anlamlar taşımaktadır.

Tablo 6: Prens'in eğlence sahnesi görüntüsel göstergeler

Bab'Aziz, İshar'a Prens'in hikâyesini anlatmaya başlar. Prens, çölün ortasındaki çadırında müzisyenlerin eşliğinde eğlenmektedir. Prens'in diğerlerinden seviye olarak yüksekte oturması, eğlencenin onun için yapıldığı izlenimi uyandırmaktadır (Fotoğraf 9). Prens'in oturduğu yerin hemen arkasındaki ağaç ve bitki motifleri dikkat çekmektedir. En dikkat çeken figür servi ağacıdır. Servi ağacı, hayat ve ölümü çağrıştırması nedeniyle hayat ağacı olarak sembolize edilen ağaçlardandır (Özgeriş, Karahan & Özgeriş, 2022: 275). Servi ağacının her mevsim

yeşil kalması ve uzun süre yaşaması sebebiyle tasavvuf düşüncesinde ölümle bağdaştırılmıştır (Çetin, Yayık, 2021: 489). Tasavvuf kültüründe ölüm bir son değildir. Ölümle birlikte geçici dünya sona ermektedir ve sonsuz dünya başlamaktadır (Çelik, 2009: 122). Bu sahnede servi ağaçlarının dikkat çekici bir şekilde görünür olması sahnenin bir geçiş aşaması olarak kurgulandığı düşüncesini uyandırmaktadır.



Fotoğraf 10: Prens'in çadırın kapısından çıkması (Time Code:00.12.01)



Fotoğraf 11: Prens'in atını görmesi (Time Code: 00.12.03)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Kapı ve Prens	Çadırın kapısında duran birisi	Çadır kapısı bu sahnede bir geçiş imgelemi olarak kullanılmaktadır.
At ve Prens	Çadırın kapısında duran bir kişi ve garip hareketler yapan atı	Prens kapıdan geçmiş ve yeni âleme adım atmıştır. Atın garip hareketleri prene bir nevi işaret vermektedir.

Tablo 7: Prens'in çadırdan çıkma sahnesi görüntüsel göstergeler

Dışarıdan gelen sesle irkilen Prens, dışarıya bakmak için hareket eder. Prens hareket ettiği anda çadırın içindeki müzik susar. Prens çadırın kapısındaki tülü açar ve dışarıya bakar (Fotoğraf 10). Bu sahnede, kapı figürü ve servi ağacı motifinin ekranı dolduracak şekilde görülmesi, prensin maddi dünyadan manevi dünyaya geçişini simgelemektedir. Prens çadırın güvenli alanından çıkıp, bilinmez alana hareket etmeden önce kapının önünde duraksar, etrafına bakar (Fotoğraf 11). Bu duraksama onun tedirginlik halini yansıtmaktadır. Çöl kumlarının üstünde gördüğü

atının, prensi bir yere çağırır hali onun için yeni bir aşamanın başlangıcı olduğunu düşündürmektedir.



Fotoğraf 12: Ceylanın prensi bakışı (Time Code: 00.12.43)



Fotoğraf 13: Prensın atıyla ceylanın peşinden gitmesi (Time Code: 00.12.57)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Ceylan	Çadırdan çıkan adama bakan ceylan	Ceylan, ürkek bir hayvan olarak bilinmektedir. Bu sahnede ceylan prensi direk bakmaktadır. Bu bakış prensin dikkatinin ceylana doğru çekilmesini sağlamıştır.
Prens ve Ceylan	Atın üstünde ceylana doğru hareket eden birisi	Prens atının üstüne bindikten sonra, ceylan prensi doğru bir kez daha bakar. Ceylan, prensi bir yere davet edasıyla bakmaktadır.

Tablo 8: Ceylanın bakışı ve prensin atın üstünde takip etmesi görüntüsel göstergeler

Ceylan figürü bu sahnede de manevi olana işaret etmektedir (Fotoğraf 12). Onun, korkusuzluğuyla prensin dikkatini çekmiştir (Fotoğraf 13). Ceylan, prensi bir yere götürmek için gelmiş gibidir. Ceylan ilerledikçe arkasına bakıp prensin onu takip ettiğinden emin olmak istemektedir. Bu tavır prensin, ceylanı yakalamak için hırslanmasına yol açmış ve ceylanın peşinden giderek bilinmeze doğru yolculuya çıkmıştır.



Fotoğraf 14: Çadırdakilerin atı yakalaması
(Time Code: 00.14.20)



Fotoğraf 15: Prens'in uşağının üzüntülü hali
(Time Code: 00.14.03)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Çöl görseli ve insanlar	Atı yakalamaya çalışan insanlar	Prens olmadan atın tek gelmesi, başına kötü bir şey gelmiş olabileceğini çağrıştırmaktadır.
İnsan	Üzüntülü bir şekilde bakan bir insan	Prens'in uşağının üzüntülü bakışı prensin öldüğünü düşüncesini çağrıştırmaktadır

Tablo 9: Prens'in atının tek başına gelmesi görüntüsel göstergeler

Prens atıyla ceylanın peşinden gittikten bir süre sonra at tek başına çadırın oraya gelir. İçeridekiler atın geldiğini duyup dışarıya çıkarlar (Fotoğraf 14). At huysuz bir şekilde içeriden çıkanlardan kaçır ve müzisyenler güçlkle atı yakalarlar. Prens'in uşağı, atın tek geldiğini görünce korkuyla etrafa bakar ve dizlerinin üstüne çöker. Ekranaya yüzü korku içinde olan uşağın görüntüsü gelir (Fotoğraf 15). Uşak, "Prensimizin başına ağzıma alamayacağım bir şey geldi." der. Bu sahnede prensin ölmüş olabileceği hissi seyircide oluşturulmaktadır.



Fotoğraf 16 : Aceleyle hareket eden insanlar
(Time Code:00.15.45)



Fotoğraf 17: El fenerleriyle tepenin üstündeki insanlar
(Time Code:00.16.20)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
İnsanlar	Toz duman bir yer ve koşuşturan insanlar	Bu sahnedeki havaya kalkan tozlar mekâna ve duruma kaotik bir hava katmaktadır.
El fenerli insanlar	Ellerinde el fenerleriyle bir şeyler arayan insanlar	Gece vakti kum tepelerinin üstünde ellerinde fenerlerle prensi arayan kişiler gösterilmesi, prensin önemli bir şahsiyet olduğu izlenimi yaratmaktadır.

Tablo 10 : Prensın kaybolduğu haberi görüntüsel göstergeler

Prensın kaybolduğu haberi halkına ulaşmıştır. Halk, kargaşa içinde, nereye gittikleri belli olmayacak şekilde sağa sola dağılmaktadır (Fotoğraf 16). Bu sahnede prensın önemli bir insan olduğu halkın kaos halinde sağa sola gitmesinden belli olmaktadır. Prensini bulmak için bir çaba içine giren topluluk, her yere haber göndermektedir. Akşam olduğu halde ellerinde el fenerleriyle kum tepelerinin üstünde yürüyen insanlar görseli, onun sayılan ve sevilen bir şahsiyet olduğunu göstermektedir (Fotoğraf 17). Bu sahnede tepenin üstünde el fenerleriyle ilerleyen sekiz kişi rahatlıkla görülmektedir. İnsanların el fenerleriyle bir tepenin üstünde olmaları, prensın ruhsal uyanışının başlangıcı olarak nitelendirilebilir.



Fotoğraf 18: Suyun başında oturan prens (Time Code: 00.18.34)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
İnsan	Suyun başında oturan birisi	Suyun başında kaybolduğu düşünülen Prensi görmekteyiz. Prens vecd halindedir.
Su	Çölün ortasında bir su kaynağı	Bu sahnede su, bir yansıtma aracı olarak bulunmaktadır.
Gömlek	Üzerinde yazılar ve şekiller olan bir gömlek	Tılsımlı gömlek olarak bilinen, giyeni koruyacağı düşünülen bir gömlek vardır.
Aşınmış Kayalar	Suyun etrafındaki kayalıklar	Prensın arkasında duran kayalar, adeta onun korumalarıymış gibidir.

Tablo 11: Suyun başında oturan prens görüntüsel göstergeler

Bu sahnede, Prensın yerini bilen bir kişi Prensın uşağını suyun başına götürür. Onun kendisini izlediğini, uyku halinde olduğunu söyler (Fotoğraf 18). Eğer uyandırmaya çalışırlarsa ölebileceğini söyler. Prensın üstündeki gömlek, tılsımlı gömlek olarak bilinmektedir. Tılsımlı gömlek, Doğu kültürlerinde, önemli kişilerin savaş ve tehlike durumlarında giydikleri bir gömlektir. Kötülüklerden korunmak için

gömleğin üzerine Kur'an-ı Kerim'den bazı ayetlerin ve geometrik şekillerin yazılmasıyla yapılmaktadır (Öz, 2020: 241). Tılsımlı gömleği giyen kişinin kötülüklerden korunduğuna inanılmaktadır.

Prensın önünde oturduğu su kaynağı prensin kendini izlediği bir nevi ayna görevi yapmaktadır. Bu sahnede Prens kendini aynada izlemektedir. Ayna tasavvuf kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. Kişi aynada canını, cananını görür. Ayna, metaforik olarak kişinin kendisini değil ruhsal olanı yani ilahi olanı seyredebileceği bir şeydir (Sümer, 2017: 1373). Filmin bu bölümünde bu durum diyaloglarla da beslenmektedir. Prensın başında bekleyen derviş; *“Yalnızca âşık olmayanlar kendi tezahürünü görür orada. O şimdi cânını seyrediyor”*.

Bu sahnede prensin arkasında duran kayalar, onu koruma, kollama görevi üstleniyormuş hissi uyandırmaktadır. Kayalar, rüzgârın aşındırması ile sanki kumun üstünde oturan birer insan şekline dönüşmüştür.



Fotoğraf 19: Dervişlerin buluşması görüntüsel göstergeler (Time Code: 00.27.03)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
İnsan	Dans eden insanlar	Bir araya gelen dervişler, yolculukları farklı yollardan olsa da aynı yerde buluştuğu görülmektedir.

Tablo 12: Dervişlerin çölde bir araya gelmesi görüntüsel göstergeler

Bu sahnede, İshar müzik seslerini duyunca Bab'Aziz'e toplantı yerine ulaştıklarını söyleyerek, koşarak müzisyenlerin yanına gider. Müzisyenlerin tınları eşliğinde dans etmeye başlar. Bu sırada toplantıya gitmek için yolda olan dervişlerde farklı tepeciklerden çıkarak onlara katılırlar. Bu sahnede filmin ilk sahnesinde geçen “...İnanıyorsan, yolu bulursun...” sözüne atıf yapılmaktadır.



Fotoğraf 20: Suda kendisini seyreden prens (Time Code: 00.30.32)



Fotoğraf 21: Prensın baktığı su (Time Code: 00.30.42)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
İnsan	Suyun başında oturan prens	Yüzündeki terlemeden ve saçlarındaki dağınıklığından dolayı çok uzun süredir orada bulunduğu vurgulamaktadır.
Su	Yerden kaynayan su	Yerden kaynamakta olan suda çeşitli yansımalar bulunmaktadır. Prens hemen suyun başında olduğu halde yansıması suda yoktur. Prens suya bakışının normal bir bakış olmadığı izlenimi yaratılmıştır.

Tablo 13: Suyun yanında oturan prens ve su görüntüsel göstergeler

Bu sahnede, Prens terli ve yağlanmış cildinden, suyun başında çok uzun zamandır oturduğu izlenimi oluşturulmaktadır (Fotoğraf 20). Prensi, uşağı dâhil herkes unutmuş, ondan umudu kesmiştir. Prens baktığı suda etraftaki nesnelere yansıması olduğu halde, prensin yansıması bulunmamaktadır. Bu yansımanın bulunmaması, Prens başka bir âlemde olduğunun göstergesidir.



Fotoğraf 22: Dervişlerin mola yeri, Osman'ın kuyuya atlaması (Time Code: 00.30.55)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Kuyu	Su çıkarma için kullanılan alan	Dervişlerin mola verdiği mekânın merkezindeki kuyu, mekânın ana ögesi olduğunu göstermektedir. Kuyu aynı zamanda psişik bir alan olarak tasavvur edilmektedir.
İnsan	Osman	Kuyuya atlayan genç adam aslında bunu kendine zarar vermek için yapmamıştır. Kuyuya atlayarak mekân değiştireceğini düşünmüştür.

Tablo 14. Dervişlerin mola yeri, Osman'ın kuyuya atlaması görüntüsel göstergeler

Dervişlerin toplantı yerine yolculukları sırasında mola verdikleri belli kamp alanları bulunmaktadır. Sahnenin gerçekleştiği mekânda bu mola yerlerinden biridir. Mekân, bir medrese yapısına benzemektedir. Mekânın tam merkezinde bir kuyu bulunmaktadır. Mekândakiler, ziyaretçilerin su içebilmesi için kuyudan su çekmektedirler. Bu sırada bir genç (Osman) kuyuya atlar ve çevredekiler onu kuyudan çıkarır (Fotoğraf 22). Çevresindekiler Osman'a neden kuyuya atladığını sorar, sarayını aradığını söyler. Kuyu burada bir geçiş imgelemi olarak kullanılmaktadır. Anlatı geleneğinde kuyular, bilinmezi temsil etmektedir. Kuyuların bilinmezliğine çoğu zaman kötü yorumlamalar getirilse de kuyular bir nevi bir geçiş, olgunlaşma için bir kuluçka yeri olarak tasavvur edilmektedir (Balkaya, 2014: 58). Kuyu temsili tasavvufta da çilehane olarak görülmektedir. Kuyunun, manevi ihtiyaçlara cevap veren bir araç olduğu sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Işık, 2020: 294). Bu sahnede kuyu, Osman tarafından bir geçiş aracı olarak kullanılmaktadır.

Film bu sahneden sonra yan hikâyelere yönelmektedir. Osman dervişlere hikâyesini anlatırken, Osman'ın hikâyesi görüntüye gelmeye başlar. Osman, daha iyi bir yaşam sürebilmek için yaşadığı ülkeden başka bir ülkeye gitmeye

çalışmaktadır. Bu amaçla para biriktirip kaçakçılarla anlaşır. Çöldeki özel kumlardan getirerek hattatlara satmaktadır. Bu faaliyetle yaşamını idame ettirmektedir.



Fotoğraf 23: Osman'ın kaçıışı ve bir kapıdan içeriye girişi (Time Code: 00.41.48)



Fotoğraf 24: Osman'ın kuyuya düşüşü (Time Code: 00.41.58)



Fotoğraf 25: Osman'ın sarayda uyanışı (Time Code: 00.42.11)



Fotoğraf 26: Osman ve Zehra (Time Code: 00.42.55)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Düz Anlam	Gösterilenler
	Düz Anlam	Yan Anlam
Kapı	Giriş- çıkış için kullanılan nesne	Osman, mekânın içine doğru kaçmasıyla yıkılmış bir mekânda kalması, sıkışmışlık halini göstermektedir.
Kuyu	Kurumuş bir su kuyu	Kuyu burada bir geçiş imgelemi olarak kullanılmaktadır
Kapı	Sarayın giriş kapısı	Osman'ın tekrar bir kapıdan içeriye girmesi, onun yeni bir dünyaya geçişini imgelemektedir.
Saray	Havuzlu bir doğu sarayı	Saray, Osman'ın değişen ruhani durumunu göstermektedir.

Tablo 15: Osman'ın kaçıışı ve kuyuya düşmesi görüntüsel göstergeler

Osman, çölden aldığı kumları son kez hattata götürür. Hattat ona bir mektup verir ve bunu mektuplaştığı hanıma götürmesini ister. Osman mektubu alır ve kadına götürür. Mektubu kadına ulaştırır. Kadın okuma yazması olmadığı için Osman'ı içeriye alır ve onun mektubu okumasını ister. Osman, kadına mektubu okurken kocasının geldiğini söyler. Osman telaşla dış kapıdan çıkmaya yeltenir ama karşıdan gelen adamı görür, iç avluya doğru yönelir (Fotoğraf 23). Bu sahnede Osman evin iç avlusundan başka bölüme geçer. Bu bölüm, kapı olarak tasavvur edilebilir. Osman, iç avlu girişinden geçtikten sonra kendisini bir evin yıkıntıları arasında bulur. Böylelikle Osman'ın yeni bir mekâna geçişini sağlanmıştır.

Osman, yıkıntılar arasında kaçarken birden çatı çöker ve bir kuyunun içine düşer (Fotoğraf 24). Bu sahnede de kuyu yeni bir mekâna açılan kapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir öndeki sahnede Osman'ın neden kuyuya atladığı sorusu da böylelikle cevaplanmıştır. Kuyuya düştükten sonra Osman, kendisini bir sarayda bulur. Sarayın içinde şaşkın şaşkın dolaşırken, sarayın avlusundaki kızları görür ve kapıdan içeriye girer (Fotoğraf 25). Sarayın içinden avluya geçiş için kullanılan kapı metaforu yeni bir duruma geçişi temsil etmektedir. Üç yerde kapı, bir yerde kuyu metaforu kullanılmıştır. Osman'ın her mekân değiştirmesinde aracı olarak kullanılmıştır. Kapıdan ya da kuyudan geçiş imgelemleriyle hikâye anlatımı güçlendirilmiştir.

Osman, saray içindeki yüzleri görülmeyen kızlardan Zehra'ya âşık olur (Fotoğraf 26). Bu sahnede göstergebilimsel açıdan zıtlıklara da yer verilmiştir. Kurumuş kuyu karşısına, saraydaki ihtişamlı havuz yerleştirilmiştir. Osman'ın tepesinde gezdiği ev yıkıntıları karşısına, saray görüntüsü konulmuştur. Bu zıtlıklar, Osman'ın ruhani olarak sıkıntı halinin çıkış yönünü tasvir eder niteliktedir. Bu çıkış, dervişlerle toplantıya katılmaktır. Osman'da dervişlerle birlikte toplantı için yolculuğa katılır.



Fotoğraf 27: Bab'Aziz, Kızıl Derviş ile karşılaşır (TimeCode: 00.47.31)



Fotoğraf 28: Kızıl Derviş cami avlusunu temizlemektedir (Time Code: 00.47.56)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
İnsan	Cami avlusunda çalışan birisi	Elinde delik bir sepetle caminin avlusunu kumdan temizlemeye çalışan birisi görülmektedir. Burada Kızıl Dervişin çabası beyhudedir. Yönetmen burada önemli olanın niyet olduğu vurgulamaktadır.

Tablo 16: Kızıl Derviş'in kum taşıması görüntüsel göstergeler

Bab'Aziz ve İshar mola vermek için çölün ortasında, yerin altında olan camiye gelir. Bu sırada avluda kum taşıyan Kızıl Dervişle karşılaşılır (Fotoğraf 27). Kızıl Derviş, caminin avlusundaki kumları sepetine doldurarak dışarıya taşımaktadır. Ancak, Kızıl Dervişin taşıdığı kumdan daha fazlası duvarların üstünden tekrar cami avlusuna dökülmektedir. Yönetmen burada önemli olanın niyet olduğu vurgusunu yaparak İslam Peygamberi Hz. Muhammed'in "*Ameller niyetlere göredir*" hadisine atıf yapmaktadır.



Fotoğraf 29: İshar'ın camideki desenli perdeye bakışı (Time Code: 00.48.54)



Fotoğraf 30: İshar'ın perdeden başka bir bölüme geçişi (Time Code: 00.49.00)



Fotoğraf 31: İshar'ın girdiği bölüm (Time Code: 00.49.14)



Fotoğraf 32: İshar'ın bölmeye girdikten sonra yüzündeki mutluluk ifadesi (Time Code: 00.49.05)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Çocuk	Bab'Aziz'in torunu	İshar, bir kapıdan içeriye girmesi ile farklı bir dünyaya geçiş aşaması başlamaktadır.
Perde	Caminin başka bir bölümüne açılan kapısı	Çöl camisinin içerisinde bulunan başka bir bölmeyi ayırmak için kullanılan bir araç.

Tablo 17: İshar'ın camideki bir bölmeye girmesi görüntüsel göstergeler

Bab'Aziz ve İshar camiden içeriye girerler. Cami içerisinde tasavvufi bir ritüel olan zikir⁴ yapılmaktadır. Bab'Aziz ortamdakilerle birlikte zikir çekmeye başlar. İshar, çocuk olması hasebiyle zikre katılmaz. Onun ilgisini zikir çekenlerin arkasındaki caminin başka bir bölümüne açılan perde çeker (Fotoğraf 29) Zikir çekenlerin arasında geçerek şüphe ve biraz da korkuyla o perdenin köşesinden içeriye başını uzatır (Fotoğraf 30). Bu sahnede kapı metaforu başka bir temsille karşımıza çıkmaktadır. İshar'ın küçük adımlarla perdeye yaklaşması ve şüpheyile başını perdenin köşesinden sokması; İshar için yeni bir âlemin açılışını temsil etmektedir.

İshar perdeden içeriye geçince, yüzünde yer alan korku ve şüphe ifadesi yerini mutluluk ile hayranlığa bırakmıştır (Fotoğraf 32). Daha sonra mekânın genel görüntüsü seyirciye gösterilmiştir (Fotoğraf 31). Mekân, kırmızı ve beyazın ahenk içinde kullanıldığı çeşitli kalem işi süslemelerin olduğu bir yerdir. Cami mütevası yapısından ayrışarak, adeta görsel şölenin seyirciye sunulduğu bir alandır. Kapı imgelemiyle cami ve bu mekân ayrışmış, farklı bir âlem algısı güçlendirilmiştir.



Fotoğraf 33: İshar'ın ceylanı görmesi (Time Code: 00.52.11)



Fotoğraf 34: İshar'ın ceylanın peşinden gitmesi (Time Code: 00.52.20)

⁴ Zikir: Sözlükte “bir şeyi anmak, hatırlamak” anlamındaki zikir kelimesi dini literatürde “Allah'ı anmak ve unutmamak suretiyle gafletten ve nisyandan kurtuluş” anlamında kullanılır. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/zikir#1>, 2023).



Fotoğraf 35: İshar'ın çölde kaybolması ve korkması (Time Code: 00.54.09)

Fotoğraf 36: Bab'Aziz'in İshar'ı araması (Time Code: 00.53.39)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Çocuk	Bab'Aziz'in torunu	İshar, Ceylanı görmesiyle Prens'in yaşadığı sürecin benzerini yaşayacağı düşüncesi
Ceylan	Çölde gezen bir hayvan	Ceylanın tıpkı Prens'i peşinden çektiği gibi İshar'ı da çölün derinliklerine çekmesi
Çöl	İssız çöl	Bilinmezliklerin olduğu bir alan
Gece	Güneş battıktan sonraki durum	Çölün bilinmez halinin güçlendirilmesi için kullanılmış olan durum

Tablo 18: İshar'ın ceylanın peşinden girmesi görüntüsel göstergeler

İshar, camideki bölmeden çıktından sonra dedesi Bab'Aziz'in yanına gelir. İshar, Bab'Aziz'e seslenir ama o vecd halindedir. Caminin ışık kaynağı olan çatıdaki camlı bölmeden içeriye doğru bakarken bir sesle irkilir ve ceylanı görür. Ceylan, İshar'a doğru bakmaktadır (Fotoğraf 33). İshar ceylanı yakalamak için peşinden gider (Fotoğraf 34). Bu sahnede İshar, Bab'Aziz'in anlattığı Prens'in hikâyesindeki Prens'in geçtiği süreçlerin bir benzerini yaşamaktadır. İshar için bilinmeze giden yol ceylanın peşinden gitmesiyle başlamıştır. İshar belli bir süre ceylanın peşinden gider ama ceylanın izini kaybeder. O, çölün ortasında yapayalnız kalmıştır (Fotoğraf 35).

İshtar, korkuya kapılır Bab'Aziz'e seslenir ama bir cevap alamaz. İshtar, ne ceylanı ne de camiye geri dönüş yolunu bulamamaktadır. İshtar'ın bu sahnede bilinmezlik âlemine girdiğini güçlendirmek için gece ve çöl sonsuzluk anlamında kullanılmaktadır. Bu sırada gözleri görmeyen Bab'Aziz hisleriyle torununun camide olmadığını fark etmiştir. Bab'Aziz dışarıya çıkarak torunu İshtar'ı aramaya başlamaktadır (Fotoğraf 36).



Fotoğraf 37: Hasan'ın çölde gasp edilmesi (Time Code: 00.56.49)



Fotoğraf 38: Hasan'ın hırsıza kızması (Time Code: 00.57.13)



Fotoğraf 39: Kızıl Derviş ve bitkin haldeki Hasan (Time Code: 01.12.10)



Fotoğraf 40: Kızıl Derviş'in Hasan'ı taşıması (Time Code: 01.11.57)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Hasan	Çölde çıplak kalan kişi	Hasan'ın yarı çıplak halinden onun dünyevi şeylerden arındırıldığı anlamı çıkarılmaktadır.
Kızıl Derviş	Toplantıya giden birisi	Dervişlerin toplantısına gitmekte olan derviş olduğu konuşmalarından anlaşılan birisi.
Çöl	Kum yığını	Bilinmezliklerle dolu olan kumlu alan.

Tablo 19: Kızıl Derviş'in Hasan'ı bulması görüntüsel göstergeler

Hasan, İshar'ın çölde kaybolduğu gecenin sabahında, kardeşini öldürdüğünü düşündüğü Kızıl Derviş'i bulabilmek için çölde ilerlemektedir. Belli bir süre sonra çölde karşılaştığı birisi onu gasp eder. Hırsız, Hasan'ın kıyafetleri dâhil her şeyini çalmıştır (Fotoğraf 37). Hasan, yeni doğmuş bir çocuk gibi çıplak bir haldedir. Hırsıza kıyafetlerini aldığı için haykırmaktadır (Fotoğraf 38). Bu sahnede Hasan'ın çıplak olarak gösterilmesi, onun maddi olanla bağlarının tamamen kesileceğini, nefsanî ve şehvani duygularının bastırılıp, manevî olana bir yolculuk yapacağını göstermektedir.

Hasan, uzun süre çölde dolaştıktan sonra susuzluktan ve sıcaktan bitkin bir halde yere düşer. Belli bir süre baygın bir şekilde yatar. Dervişlerin toplantısı için çölde hareket halinde olan Kızıl Derviş, Hasan'ı görür ve ona yardım eder (Fotoğraf 39). Hasan, Kızıl Derviş'i görünce, “*sen benim kardeşimi öldürdün, nasıl yaptın*“ diye sorar. Kızıl Derviş; “*Ben sadece onun dileğini yerine getirdim*“ der (Fotoğraf 40). Kızıl Derviş Hasan'ı alıp taşımaya başladıktan sonra, fonda Mevlana'nın beyitlerinden bir şarkı çalmaktadır. Şarkı şöyle demektedir:

“Bu dünyadaki insanlar bir mum alevinin etrafındaki üç tane kelebek gibidirler,

İlki aleve yaklaşır ve şöyle der: Ben aşkı biliyorum.

İkincisi kanatlarını yaklaştırarak aleve değdirdi ve o dedi ki: Ben aşkın nasıl yaktığını biliyorum.

Üçüncüsü hiç tereddüt etmeden kendisini ateşin kalbine attı ve ateş onu eritti.

Yalnızca o bildi, gerçek aşkın ne olduğunu”

Bu şarkıdaki kelebeklerin aşkı tanıma, tatma halleri birbirinden farklıdır. Mecazi olarak bilginin üç seviyeden olduğu yakınlıklarına işaret etmektedir. İlk kelebeğin aleve ulaşması ilme'l-yakîn, ikincisinin kanadını ateşe değdirmesi ayne'l-yakîn, üçüncüsünün ateşe kendisini atması hakka'l-yakîndir (Öztürk,2019: 61).

Fondaki şarkı bitince Hasan, “beni bırak öleyim, sen benim canımın canını öldürdün” der. Kızıl Derviş Hasan’a bakar ve şöyle der: “Kendi kendine; benim, kardeşini senden daha çok sevdiğini söyle, sadece onun dileğini yerine getirdim.” der. Kızıl Derviş’in bu vurgusu aslında Hasan’a bir mesaj niteliğindedir. Hüseyin, Kızıl Derviş’ten yapmasını istediği şeyi ilk başta Hasan’dan istemiştir ama Hasan, “böyle bir şey yapamayacağını” söylemiştir. Hüseyin ona “başka birini mi bulayım” diye de sormuştur.



Fotoğraf 41: Hüseyin ve sevdiği kadının mezar odasına girmesi (Time Code:01.13.23)



Fotoğraf 42: Kızıl Derviş’in mezar odasını kapatması (Time Code:01.13.43)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Hüseyin	Mezar odasına giren kişi	Hüseyin, mezar odasına girerek maddi âlemden manevi âleme geçişini başlatmaktadır.
Kadın	Sevdiği adamla mezar odasına giren bir kadın	Sevdiği adamla ruhunun birleşmesi için ölmeden ölme arzusunda olan bir kadın.
Mezarlık	Vefat eden kişilerin gömüldüğü yer	Maddi âlemden manevi âleme geçiş kapısı.
Gaz Lambası	Karanlıkta etrafı aydınlatan ışık kaynağı	Manevi âleme giden yolu aydınlatan bir araç.

Tablo 20: Hüseyin’in sevdiği kadınla mezar odasına girmesi görüntüsel göstergeler

Hüseyin, kardeşinden olumlu cevap alamayınca Kızıl Derviş’ten bu işi yapmasını istemiştir. Hüseyin’in isteği, sevdiği kadınla bir mezar odasına gömülmektir. Kızıl Derviş bu istediği kabul eder. Gece yarısı Hüseyin ve sevdiği kadın ellerindeki gaz lambalarıyla mezar odasına girerler (Fotoğraf 41). Bu sahnede Hüseyin, sevdiği kadınla maddi âlemden manevi âleme geçmektedir (Fotoğraf 42). Elleriindeki gaz lambasının ışığı, yol gösterici olarak temsil edilmektedir. Işık,

tasavvufta Nur'u temsil etmektedir. Nur, İslam öğretisinde insanların önlerini aydınlatarak doğruya, güzele ulaştıran araçtır (Harman, 2018: 679).

Kızıl Derviş, Hüseyin ve sevdiği kadın mezara girdikten sonra mezar odasının üstünü kapatır. Bu sırada fonda çalan müzik farklı anlamlar çıkarmamızı sağlamaktadır. Şarkının sözleri şöyledir:

*“Zaman Seviniyor
İkimiz bir araya gelince,
Sen ve ben, iki farklı beden,
Tek ruhuz, sen ve ben.
Sen benden müstesna,
Aynı neşenin sevinci,
Nafile sözcüklerden dingin ve hür,
Sen ve ben”.*

Şarkı, Hüseyin ve sevdiği kadına söyleniyor gibidir ama aslında durum öyle değildir. Şarkı, iki kardeş Hüseyin ve Hasan'a seslenmektedir. Hüseyin, daha çok maddi âlemle; Hasan, manevi âlemle iştigal olmaktadır. Hüseyin ortadan kaybolduktan sonra, Hasan kardeşinin yokluğunu hissetmiş ve onsuz bir bütün olamayacağı kanısına varmıştır. Dünyevi zevkleri bırakarak, kardeşinin katilini bulmak için çöllere düşmüştür. Hüseyin'in mezar odasına girişi Hasan'ın manevi âlemle hemhal olmasının yolunu açmıştır (Fotoğraf 37).



Fotoğraf 43: Bab'Aziz'in bir mezarlık alanda duruşu (Time Code: 01.14.26)



Fotoğraf 44: Mezardakilerin kalkması (Time Code: 01.14.33)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Bab'Aziz	Toplantı yerine giden kişi	Dervişlerle toplantı alanına giderken, bir mezarlıkta durarak selam vermesiyle yatan herkesin ayağa kalmasını sağlayan kişi.
Mezarlık	Vefat eden kişilerin defnedildiği yer	Dervişlerin, manevi âlemlerle iştiğal ettikleri alan olarak tasavvur edilmektedir.
Ayağa kalkan insanlar	Yattıkları mezardan kalkan insanlar	İslam inancına göre kıyamet günü tekrar dirilen ruhları temsil etmektedir

Tablo 21: Bab'Aziz'in mezarlıkta insanları uyandırması görüntüsel göstergeler

Bab'Aziz torunu İshar'ı, Zeyd'in yardımıyla bulur. İshar, sarsılmıştır ve hastalanmıştır. Belli bir süre İshar'ın iyileşmesini beklerler ve tekrar yola çıkarlar. Zeyd de onlarla gelmektedir. Zeyd bu arada kendi hikâyesini anlatır. Sevdiği kadın Nur'u bulmak için bu yolculuğa çıktığını, dervişlerin toplantısına bu yüzden gitmek istediğini anlatır. Bab'Aziz, Zeyd ve İshar çölde ilerlerken Bab'Aziz bir mezarlığın önünde durur ve “*Selamünaleyküm*” der (Fotoğraf 43). Mezarlık görünümü çukurlardan dervişlerin ayağa kalktıkları görülür (Fotoğraf 44). Ayağa kalkan dervişler Bab'Aziz'le selamlaşır ve yollarına devam ederler. Bu sahnede Bab'Aziz'in bir selamıyla ayaklanan dervişler, Kur'an'ı Kerim'de geçen kıyamet günü İsrâfil'in⁵in sûra⁶ üflemesiyle ölümlerin haşr olunmasını çağrıştırmaktadır.

⁵ İsrâfil: İslam inancına göre dört büyük melekten biri olup kıyamet günü sura üflemekle görevlidir (<https://islamansiklopedisi.org.tr/israfil>, 2024).

⁶ Sur: Kıyametin kopmasını ve insanların yeniden dirilmesini ifade eden bir Kur'an terimi (<https://islamansiklopedisi.org.tr/sur—kiyamet#1>, 2024).



Fotoğraf 45: Bab'Aziz'in menziline ulaşması (Time Code: 01.16.50)



Fotoğraf 46: Dervişin prensin yanına yeni kıyafetler getirmesi (Time Code: 01.17.33)



Fotoğraf 47: Ceylan'ın prensin bulunduğu alana gelişi (Time Code: 01.17.51)



Fotoğraf 48: Prens'in ruhunu izleme sürecinin bitişi (Time Code: 01.18.31)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Bab'Aziz	Mezarın başında oturan kişi	Bab'Aziz için dünya yolculuğunun artık bittiğini göstermektedir.
Prens	Suyun Başında oturan kişi	Uzun süredir kendisini seyreden Prens, manevi âlemlerle hemhal olmuştur.
Ceylan	Bir hayvan	Ceylan, Prens'in manevi âleme geçişini tamamlanmasının işareti olarak tekrar ortaya çıkar.
Elbise	İnsanların üstüne giydiği kumaş kıyafet	Bu sahnede Prens'in yeni kıyafet giymesi, onun yeni bir aşamaya doğru yolculuğa başlayacağını temsil eder.

Tablo 22: Prens'in yeni bir yolculuğa başlaması görüntüsel göstergeler

Bab'Aziz, mezar için kazılmış çukurların arasından geçerek, bir çukurun başında duraksar ve onun yanına oturur. İshar'a artık yolculuğunun bittiğini Zeyd ile dervişlerin toplantısına giderek, Zeyd'in Nur'u bulmasına yardımcı olmasını ister

(Fotoğraf 45). İshar bu duruma anlam veremez ama Bab'Aziz'in anlattığı Prens hikâyesini devamını dinlemeden gitmeyeceğini söyler. Bab'Aziz, prensin hikâyesini anlatır. Prens uzun süre suyun başında kalmıştır. Prens bekleyen derviş ona yeni kıyafetler getirmiştir (Fotoğraf 46). Prens, suda kendini izlemeye başladığından beri görünmeyen ceylan tekrar ortaya çıkar (Fotoğraf 47). Ceylan tekrar Prens yakınlarına geldikten sonra Prens manevi uykusundan uyanır ve dervişin getirdiği kıyafetleri giyerek tekrar yola çıkar. Bu yolculuk çölde tekrar ceylanla karşılaşarak, menziline yani mezarına ulaşınca sona erer.

Bu sahne, Bab'Aziz'in yola çıkma amacının kendi mezarına ulaşmak olduğunu açıkça göstermektedir. Ceylan'ın tekrar ortaya çıkması Prens için artık yeni bir yolculuğun başlayacağını ve manevi olgunluğa ulaştığını vurgulamaktadır (Fotoğraf 47). Prens, ceylanın görülmesinden çok kısa bir süre sonra manevi uykusundan uyanır ve dervişin getirdiği kıyafetleri giyerek yeni yolculuğuna başlar (Fotoğraf 48). Dervişin getirdiği kıyafetler, onun manevi seyrinin yeni aşamasını temsil etmektedir. Prens yolculuğu artık Bab'Aziz'in yolculuğudur. Bu sahnede Bab'Aziz'in anlattığı hikâyenin kendisinin hikâyesi olduğu seyirciye gösterilmektedir.



Fotoğraf 49: Bab'Aziz'in sarığı (Time Code: 01.26.55)



Fotoğraf 50: Bab'Aziz'in hazırlanması ve arkadaki ceylan (Time Code: 01.26.31)



Fotoğraf 51 : Hasan'ın Bab'Aziz'in yanına gelmesi (Time Code: 01.29.09)



Fotoğraf 52: Hasan'ın Bab'Aziz'i defnetmesi (Time Code: 01.30.00)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Bab'Aziz'in sarığı	Beyaz bez parçası	Bab'Aziz'in kefeni olarak temsil edilmektedir.
Bab'Aziz	Mezarın başında oturan kişi	Yolculuğunun sonuna gelmiş, ölümüne hazırlanmakta olan kişi.
Hasan	Gasp edilen kişi	Hasan'ın yeni yolculuğunun ilk aşamasında olduğu temsil edilmektedir.
Mezarlık	Ölülerin defnedildiği yer	Bu sahnede mezarlık, seven ve sevgilinin birbirine kavuşmasını sağlayan aracı bir yapı olarak tasavvur edilmektedir.

Tablo 23: Bab'Aziz'in ölümü ve Hasan'ın onu defnetmesi görüntüsel göstergeler

Bab'Aziz, İshar ve Zeyd yanından ayrıldıktan sonra sarığını çıkarır ve mezarının yanına serer (Fotoğraf 49). Sarık, tasavvuf ekollerinde dervişlerin kefenidir (Şengül, 2007: 62). Sarık, dervişin her an ölüme hazır bir hayat yaşamasını hatırlatmaktadır. Bu sahnede, Bab'Aziz'in sarığını çıkararak çukurun yanına sermesi onun artık ölüme hazır olduğunu göstermektedir. Bab'Aziz, sarığını serdikten sonra üstünü başını düzeltir. Bu sırada arkasında ceylan oturmaktadır (Fotoğraf 50). Film boyunca tek başına ayakta, hareket halinde gördüğümüz ceylan bu sahnede oturur vaziyettedir. Ceylan, Bab'Aziz'in ömrünün bir yansıması olarak gösterilmektedir.

Bab'Aziz, tüm hazırlığı yapar ve beklemeye başlar. Hiçbir şeyden habersiz Hasan yarı çıplak bir halde Bab'Aziz'in yanına gelir (Fotoğraf 51). Bab'Aziz,

Hasan'ın geldiğini hissedince; "*Hasan, seni bekliyordum.*" der. Hasan, bu duruma anlam veremez. Bab'Aziz ölümüne Hasan'ın şahit olmasını ve onu gömmesini ister. Hasan buna da anlam veremez, neden o olduğunu sorgular. Bab'Aziz, ölümün son olmadığını yeni bir başlangıca açılan bir kapı olduğunu ve Bab'Aziz için bu gecenin düğün gecesi olduğunu anlatır. Bu sahnede, tasavvufta sıkça rastlanan ölümü düğün gecesine benzetme tabiri kullanılmaktadır. İslam inancında ölen insanın bedenidir, ruh ise ölmez âlem değiştirmektedir. Ölüm, Allah'tan gelen ruhun tekrar Allah'a geri dönmesidir (Çelik, 2009: 122). Tasavvufta bundan dolayı düğün gecesi tabiri kullanılmaktadır.

Bab'Aziz, ruhunu teslim ederken geçireceği aşamalardan dolayı Hasan'ın biraz uzaklaşmasını ve öldükten sonra gelmesini ister. Hasan biraz uzaklaşır. Belli bir süre sonra Bab'Aziz ölür ve Hasan geri gelir. Bab'Aziz 'den kalan hırka, asa ve gömleği üstüne giyer. Bab'Aziz'i defneder (Fotoğraf 52).



Fotoğraf 53: Hasan'ın Bab'Aziz'in kıyafetleriyle yeni bir yolculuğa çıkması görüntüsel göstergeler (Time Code: 01.30.17)

Görüntüsel Göstergeler		
Gösterenler	Gösterilenler	
	Düz Anlam	Yan Anlam
Hasan	Çölde yürüyen bir kişi	Hasan'ın ölmüş olan Bab'Aziz'in kıyafetlerini giyerek yeni bir yolculuğa başlaması, onun maddi âlemden manevi âleme geçişinin temsilidir.

Tablo 24: Hasan'ın yeni yolculuğu görüntüsel göstergeler

Hasan, Bab'Aziz'i defnettikten sonra Bab'Aziz'in kıyafetleriyle çölün derinliklerine doğru yürümeye başlar. Hasan, artık maddi dünyadan koparak, manevi dünyanın içinde yeni yolculuklara doğru yol almaktadır.

Bu çalışmada, göstergebilimin ana uygulayıcıları hakkında bilgiler verilerek; Tunuslu yönetmen ve yapımcı Nacer Khemir'in hayatı, filmografisi ilgili bilgiler eşliğinde en önemli filmi olarak nitelendirilen *Bab'Aziz* Filmii içerisindeki göstergeler incelenmiştir. Film içerisinde yer alan mekânlar, renkler, dil ve simgesel öğeler irdelenmiştir.

“Bab'Aziz” Filminde, Bab'Aziz karakterinin ana hikâyesi ve yan hikâyesi (İshtar, Osman, Zeyd, Hasan ve Hüseyin'in farklı amaçlarla yolculuğu) ele alınmaktadır. Filmin analizi esnasında kapı sembolünün her karakter için kullanıldığı görülmüştür. Filmde, ana karakterler bir kapıdan geçtikten sonra yolculuklarına başlamaktadırlar. Bab'Aziz'in anlattığı hikâyesinde yani Prens'in hikâyesinde eğlence meclisinde eğlenirken, dışarıdan gelen seslerden dolayı dışarıya çıkmaktadır. Servi ağaçları ile bezeli çadırın tül kapısından çıktından sonra manevi yolculuğu başlamaktadır. Osman'ın yolculuğu, hattatın gönderdiği mektubu bir kadına okumak için onun kapısından geçmesiyle başlamaktadır. Zeyd'in hikâyesi, sevdiği kadın Nur'un şiir meclisine girişiyle başlamaktadır. Hasan'ın değişim hikâyesi, kardeşi Hüseyin'in mezar odasının kapısından girmesiyle başlamaktadır. İshtar'ın olgunluğa ulaşma hikâyesi, dedesi Bab'Aziz'le dervişlerin toplandığı çöl camisinde, caminin ayrı bir bölmesine bez kapıdan geçmesiyle başlamıştır. Yönetmenin kapı figürü başat öge olarak kullanmasındaki amaç tasavvuf inancıyla alakalıdır. Film analiz edilirken değinildiği gibi Tasavvuf inancında kapı, bir geçiş bir sınır olarak görülmektedir.

Daha açık ifadeyle maddi ve manevi dünya, zahiri ve batini ilimler arasındaki sınırdır. Film anlatısı içerisinde ustalıklı kapı sembolünü yerleştiren yönetmen, her şeyin başlangıcının o kapıdan geçmekle başlayacağını vurgulamaktadır.

Filmdeki karakterler için hem ortak semboller hem de her karakterin psikolojik durumunu işaret eden farklı semboller kullanılmıştır. Prens yani Bab'Aziz çadırının içerisinde bezgin ve sıkkın haldeyken, çadırın dışına gelen tasavvufi bir öge ceylan farklı bir aşamaya geçmesini sağlamıştır. Osman yaşamından ve çevresinden sıkılmış haldedir. Bu sıkıntılardan kurtulmak için kaçak yollardan başka ülkeye gitmek istemektedir. Osman, hesapta olmayan bir kuyuya düşmesiyle farklı bir arayışa girmiştir. Zeyd'in bir şiir meclisine girmesi Nur'a âşık olmasını sağlamıştır. Nur'un bir gece vakti onun yanından ayrılması Zeyd'in yolculuğunu başlatmıştır. Hasan, zevk ve sefa içinde yaşarken neredeyse unuttuğu kardeşinin ölümüyle sarsılmıştır. Kardeşinin katilini bulabilmek için yola düşmesi onun dönüşümünü sağlamıştır.

Bab'Aziz Filmi analiz edilirken, film içerisinde başka göstergelere de sıklıkla başvurulduğu görülmüştür. Film esnasında kullanılan göstergelerin birçoğunun kültürel altyapısı bulunmaktadır. Bu göstergelerden bazıları servi ağacı, kapı, kuyu, ceylan temsilleridir. Bu temsillerin, *Bab'Aziz* Filmi içerisindeki yerinin anlaşılabilmesi için Doğu kültürünün tahlil edilmesi gerekmektedir. Bu durum filmde ayrı olarak sosyo-kültürel bir okuma yapmakla mümkündür. Sosyo-kültürel okuma yapmadan film incelendiği zaman, yönetmenin işaret etmek isteği vurgular anlaşılmayacak, farklı bir şekilde yorumlanacak ya da vurgulamak istediği noktalardan uzaklaşmış olacaktır.

3. Sonuç

İnsanlar, ilk çağlardan itibaren kendilerini ifade etmek için sembolleri kullanmışlardır. Bu, kimi zaman duvarlara işledikleri resimlerle, kimi zaman günlük hayatta kullandıkları alet ve eşyalara kazıdıkları figürler aracılığıyla olmuştur. Sembolleri oluşturmak ve anlamlandırmak için tecrübelerine başvurmuşlardır. İnsanlık geliştikçe sembolleri kullanım alanları ve kullanım yöntemleri değişmiştir. İnsanlar ifadelerin, sembollerin, çizgilerin, temsillerin anlamlı bir şekilde okunabilmesi, doğru anlaşılabilmesi için çeşitli yöntemlere ihtiyaç duymuşlardır. Bu ihtiyaç, göstergebilim gibi yöntemlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Göstergebilim örtük temsillerin, işaretlerin, metaforların okunmasını sağlayarak, bütün içindeki parçaların anlamlı ve doğru yorumlanmasının yolunu açmıştır.

Göstergebilimin dil bilimi ile başlayan yolculuğu, görsel alandaki gelişmelerle birlikte görsel araçlar ve sinemayla devam etmiştir. Sinemanın karmaşık süreci, sahnelerin içine açık ya da gizli şekilde yerleştirilen sembollerin, imgelerin ve metaforların sıklıkla kullanılmasını sağlamaktadır. Filmin, bütünsel bir şekilde anlamlandırılabilmesi için sahnelerin içine yerleştirilen imge ve metaforların doğru şekilde analiz edilmesi gerekmektedir. Göstergebilim bu aşamada devreye girmektedir. Göstergebilim, film içerisindeki imge, metafor ve sembollerin doğru okunmasını ve yorumlanmasını sağlayarak, perde arkasında kalanları çözümlenmektedir.

Göstergebilimsel çözümlemesini yaptığımız *Bab'Aziz* Filminin yönetmeni ve senaristi Nacer Khemir, çocuk yaşlarda tanıştığı sinema filmleri ile sinemaya ilgi duymaya başlamıştır. Yönetmen, film yaratım süreçlerinden önce resim, kaligrafi gibi alanlarda kendisini geliştirmiştir. Khemir, içinde yetiştiği Tunus toplumunun masalsı geleneğinden etkilenerek kitaplar yazmış ve 1970'li yıllarda kısa filmler çekmeye başlamıştır. Khemir'in ilk çektiği kısa filmler genelde animasyon türündedir. Yönetmen, 1975 yılında Tunus masalcı geleneğinde önemli yer tutan *L'ogress* mitini ele aldığı daha çok kaligrafik öge ve resimlerin olduğu kitabını yayınlamıştır. *L'ogress* Kitabı ile edebiyat çevrelerin dikkatini çeken Khemir, 1977

yılında kitabından uyarladığı *L'ogress* Filmiyle Fransa'daki film sektöründe ilgiyle karşılanmıştır.

Khemir, 1970'li yıllardan günümüze sinema, belgesel, kısa film projelerinde yer almıştır. Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi, *Yüce Tanrı'nın Ülkesi*'dir. Khemir, 1976 yılında hikâye anlatımı ve olaylarda kurduğu bağlantı ile Doğu kültürünün farklı yönlerini ortaya koyarak çektiği *Yüce Tanrı'nın Ülkesi* Filminde, Tunus'un içinde bulunduğu çıkmazları, yerel halkın bunalımını masalsı bir hikâye ile anlatmaktadır. Yönetmen 1984 yılında *Çöl Gezginleri*, 1992 yılında *Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı*, 2005 yılında *Bab'Aziz* Filmlerini içine alan bir Çöl Üçlemesi çekmiştir.

Khemir Sinemasının en önemli özelliği, film anlatısının, Arap edebiyatının önemli eserlerinden *Binbir Gece Masalları*'nın anlatım tarzına benzemesidir. Khemir, film anlatısını, çocukluk yıllarından beri maruz kaldığı *Binbir Gece Masalları*'na benzeterek anlatımda akıcılığı yakalamış ve bu masal tarzını çekmiş olduğu sinema filmlerinin içine ustalıkla yerleştirmiştir. Yönetmen, ayrıca filmlerinde Doğu'nun mistik öğelerini, Tunus'un modernleşme sorunlarını, İslam toplumunun yalın halini ortaya koymaya çalışmıştır.

Çözümlemesi yapılan *Bab'Aziz* Filmi, Batı toplumuna İslam'ın yalın halini iletmek amacı gütmektedir. Dünya genelinde özellikle 11 Eylül 2001'de Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan intihar saldırısı ile birlikte Müslüman toplumlara yönelik "terörist" algısı oluşturulmaya başlanmıştır. Bu terörist algısını yıkmak isteyen Yönetmen, masalsı Doğu imajıyla saygılı, hoşgörülü, samimi bir Doğu imajı yaratmayı amaçlamıştır.

Batı, Doğuyu her zaman masalsı, sınır ve kısıtlamanın olmadığı boş zamanın çok olduğu mistik bir mekân olarak tasavvur etmektedir. *Bab'Aziz* Filmi içerisinde yansıtılan karakterlerin birçoğu bir işle iştigal olmayan, zamanla ilgili herhangi bir problemi olmayan insanlardır. Bab'Aziz karakteri, gözleri görmediği halde otuz yılda bir yapılan dervişlerin toplantısına katılmak için bilmediği yola koyulan "*bir lokma bir hurka*" düsturuyla hareket eden bir kişiyi temsil etmektedir. Bu amaç uğrunda

küçük yaştaki torunu İshar'ı yanında götürmüştür. Bab'Aziz karakteri film boyunca yönetmen tarafından hem idealize edilmekte hem de yol durumuyla hiç alakası olmayan torunu İshar'ı yanında götürerek problemlı bir karaktere dönüştürülmektedir.

Osman karakteri, film boyunca giyim kuşamından yaptığı işe kadar (hattatlara kum taşımak) amaçsız, salaş bir karakter olarak tamda Batılı bakış açısıyla yaratılan Doğulu insan temsilini yansıtmaktadır. Hasan karakteri zevk ve sefa içerisinde amaçsız bir şekilde yaşarken, kardeşinin öldürülmesiyle (kendi isteğiyle mezar odasına girmesi) hayatı değişmiştir. Kardeşini öldüren kişiyi ortadan kaldırmak amacıyla çöle doğru yolculuğa çıkar. Amacı kardeşine karşı getiremediği görevlerinin pişmanlığıyla vicdanını rahatlatmaktır. Hasan karakterinin tiplmesi de Osman karakteri gibi salaş Doğulu imgesini yansıtmaktadır. Film içerisindeki diğer karakterler için de bu durum geçerlidir.

Batının Doğuya bakış açısını eleştiren Khemir, Bab'Aziz Filminde, eleştirdiği bakış açısına sahiptir. Doğuyu Batı gibi tasvir etmektedir. Doğunun özelliklerini yansıtırken, Batılı bakış açısını onaylayan göstergeler yerleştirmiştir. Bu durum Khemir'in çelişkili bir bakış açısıyla filmi ele aldığını ve tarz arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Doğulu yönetmen problemlı yaklaşımıyla, Batının Doğuyu algıladığı gibi Doğu imajı çizmesine rağmen Doğunun kendine has sembol ve metaforlarını filmin içinde ustalıkla kullanması *Bab'Aziz* Filmini farklı bir anlatıma çevirmiştir. Yönetmenin, kendine has anlatım tarzıyla birlikte tasavvufi öğeleri film içine yerleştirmedeki yeteneği filmin ses getirmesini sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Agocuk, P. (2014). Amarcord Filmi Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 7(31), 7-18.
- Akarpınar, R. B. (2004). Sufi Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi Hakkında Bir Deneme. *Türbilig*, 7, 3-19.
- Akerson, F. E. (2019). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Altın, M. S. (2023). Amerikan Görsel Kültürünü Forrest Gump Filmi Üzerinden Okumak: Göstergebilimsel Bir Analz. *Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel Kültür Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi*.
- Armes, R. (2003). Cinema in the Maghreb. In *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* (pp. 436-533). Routledge.
- Armes, R. (2010) The Poetic Vision of Nacer Khemir, *Third Text*, 24:1, 69-82, <https://doi.org/10.1080/09528820903488927>
- Armes, R. (2018). *Roots of the New Arab Film*. Indiana University Press.
- Armes, R. (2006). *African Filmmaking: North and South of the Sahara*. Indiana University Press.
- Aslanyürek, S. (2012). Tarkovski'den Sinema Dersleri-Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair. *Agora Kitaplığı*, İstanbul.
- Atabağsoy, N. (2020). Bir Film (Nacer Khemri- Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı), Bir Piyes (Abdülhak Hamid- Tarık): Endülüs İmgesinin Yansıtılmasında Aşkın İşlevselliği, *Nüsha*, 20(51), 15-30.
- Balkaya, A. (2014). Halk Anlatılarında Kuyununcu İşlevselliği Üzerine Bir Okuma. *Milli Folklor*, 26(102), 53-64.
- Barthes, R. (2005). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. M.Rifat-S.Rifat). YapıKredi Yayınları, İstanbul.
- Baydar, Ç. (1998). Yazılı Basında Haber Söyleminin Oluşturulması. *Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı, Genel Gazetecilik Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi*.
- Ben Ayed, M. (2019). Le Cinema d'animation en Tunisie, Un Cinema de la Marge En Contexte Autoritaire. Paris:L'Harmattan, <https://doi.org/10.4000/remmm.14895>.
- Bircan, U. (2015). Ronald Barthes ve Göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-42.

Boz, M. (2023). Türk Kültüründe ve Alevi- Bektaşî İnançında Kapı- Eşik Kavramı: The Concept of Door and Threshold in Alevi- Bektashi Belief and Culture. *Edeb Erkan*, 2023(3), 157-171.

Bucuka, Y. (2023). Körlük ve Bilgelik. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1),95-110.

Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. Hayalperest, İstanbul.

Büyüктаş, S. (2020). Küreselleşme Bağlamında Hollywood Sinemasının Ulusötesiliği Yeniden İnşası: 2000 Sonrası Hollywood Filmlerinin Göstergebilimsel Analizi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Redyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

Castles, S. (2016). Nacer Khemir's *The Wanderers of the Desert* (1986), *The Lost Neckring of the Dove* (1991), and *Baba Aziz: The Prince Who Contemplated HisSoul* (2005). Gauch, Suzanne(ED), *Maghrebs in Motion: North African Cinema in Nine Movements* (New York, 2016;online edn, Oxford Academic, 21 Jan. 2016). <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190262570.003.0004>.

Chikaoui, T. (2002). Le Cinéma tunisien des années 90: permanences et spécifités. *Horizons Maghrébins*, 46, 114-115. <https://doi.org/10.3406/horma.2002.2035>

Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. (Çev: Ç. E. Babaoğlu). Kalkedon Yayınları, İstanbul.

Çiçek, M. (2016). Göstergebilim ve Sinema ya da Sinema Göstergebilimi. *Kesit Akademi Dergisi*, 2(3), 25-41.

Çelik, İ. (2009). Türk Tasavvuf Düşüncesinde Ölüm. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 16(40), 119-146.

Çetin, O. (2020). Bab'Aziz Filmi Bağlamında Tasavvufun Sinemasal İfadesi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı, Tasavvuf Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Çetin, Y. & Yayık, B. (2021). Tasavvuf Düşüncesinde Servi Ağacı ve Türk-İslam Sanatındaki Yansımaları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 100), 485-514. <https://doi.org/10.34189/hbv.100.030>.

Çubuk, M. (2019). *Zvyagintsev Filmlerinde Ailenin Sunumu: Göstergebilimsel Bir Analiz*. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Cox, A.T. (2016). Çağdaş Tunus Sineması:Diktatörlerin Çocukları. *The Journal of Academic Social Science*, 28(4), 106-125.

Demir, S. (2009). Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Denizmen, S. (2021). Mevlânâ'nın Dîvânında "Kut"lu Ceylan Motifi. Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. 27(27), 213-238. <https://doi.org/10.15247/dev.2986>.

Durak, E. (2023). Yeni Türk Sinemasında Tasavvuf İmgeleri. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Sinema Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Erdoğdu, Z. S. (2018). Televizyon Reklamlarında Kültürel ve Dini Göstergelerin Kullanımı: 2010-2017 Coca-Cola Ramazan Dönemi Reklamlarının Göstergebilimsel Analizi. Gümüşhane Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler Ve Tanıtım Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Erol, E. G. (2020). İnsan Ticaretine Karşı Hazırlanan Kampanyaların Modern Kölelik Bağlamında Claude Levi-Strauss'un İkili Karşıtlıklar Modeli Üzerinden İncelenmesi. Göç Araştırmaları Dergisi,, 6(2), 260-291.

Fiske, J. (2003). İletişim Çalışmalarına Giriş. Bilim ve Sanat, Ankara.

Ginsberg, T., & Lippard, C. (2020). Historical dictionary of Middle Eastern cinema. Rowman & Littlefield Publishers.

Guiraud, P. (1994). Göstergebilimç (Çevç M. Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları

Gündoğar, D. (2023). Tasarımda Görsel Metafor ve Metonimi: Yossi Lemel Afişlerinin Göstergebilimsel Analizi. Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Güzey, K. (2023). Gastronomi Temali Filmlerin Göstergebilimsel Analizi. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.

Harman, M. (2018). Çerağ Aslında Neyi Aydınlatır? (Bektaşî Tarikatında Çerağ ve Ona Yüklenen Anlamlar). Kurtoğlu, O & Enginer, A.Ç. (Ed), IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşîlik Sempozyumu Bildiri Kitabı, Ankara, Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramaları. Es Yayınları, İstanbul.

Irmak, T. (2022). Youtube Videoları Örnekleminde Dijital Toplumsallaşma: Dini Grup Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi. Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Işık, N. (2020). İşlevselcilik Açısından Kuyu Motifinin Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sinemasına Yansımaları. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 26(2), 281-2916. <https://doi.org/10.22559/folklor.1207>.

İbiş, M. (2021). Sûfileirn Şiirlerindeki Sembol ve İşaretler: Hicri Yedinci Yüzyıla Kadar. *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8(1), 444-468.

İpek, B. (2019). “Chronique des années de braise” ve Sams El- Qusur” Filmlerinin Postkolonyal Teori Çerçevesinde İncelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 117-140.

Kabadayı, L. (2020). Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Karaman, E. (2017). Ronald Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 25-36.

Kamoun, O (2017). En quête d'une vérité de la figure du désert, entre le cinéma de Nacer Klémir et mon film de chercheure. *Universté Toulouse-Jean Jaurés, Doctorat en Cinéma*.

Kchir- Bendana, K. (2003). *İdeologies of the Nation in Tunisian Cinema*. *The Journal of North African Studies*, 8(1), 35-42.

Kınay, K. (2019). Nostalji Reklamlarının Göstergebilimsel Çözümlemesi. *Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi*.

Malmkjaer, K. (2009). *Yapısal Dilbilimi ve Ferdinand de Saussure*. (Çev: K. Demirci). *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*,93(685), 67-71.

Marquès, A. C. (2017). *Art i narració oriental al cinema de Nacer Khemir* Doctoral dissertation, *Universitat de Girona*.

Meçin, M. (2020). Felsefe ve Tasavvufta Sefer Metaforu. *Akli ve Manevi Yoculuk. İlted :İlahiyat Tetkitleri Dergisi*(54), 329-353. <https://doi.org/10.29288/ilted.791301>.

Öz, E. (2020). Tılsımlı Gömlekler ve Kam Kıyafetleri Bağıntısı. *Sanat ve Tasarım Dergisi* (25), 237-248.

Öztürk, R. (2019). *Sufism in Cinema: The Case of Bab’Aziz: The Prince Who Comtemplated His Soul*. *Film-Philosophy*, 23(1), 55-71. <https://doi.org/10.3366/film.2019.0098>.

Özcan, S. (2022). Göstergelerle Film Okumak: “Beni Çok Sev” Film Örneği. *Beykoz Üniversitesi, Lisansüstü Programlar Enstitüsü, İletişim Tasarımı Ve*

Göstergebilim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Özgeriş, M. M., Karahan, F. & Özgeriş, M. (2022). Servi Ağacının Türk Kültürü ve Peyzajında Kazandığı Hayâli' nin "Serv" Redifli Kasidesindeki Yansımaları. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1),273-287. <http://dx.doi.org/10.18506/anemon.960603>.

Peyrusse, C. (2006). Cent ans de cinéma en Midi toulousain: représentation régionale ou création d'un imaginaire national?. In *Annales du Midi*, 118(256), 527-556,. *Persée-Portail des revues scientifiques en SHS.*, <https://doi.org/10.3406/anami.2006.7153>.

Rifat, M. (1999). *Gösterge Eleştirisi*. İstanbul: Kaf Yayınları.

Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Rifat, M. (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2*. İstanbul: OmYayınevi.

Saussure, F. (1998). *Genel Dil Bilim Dersleri*. (Çev: B. Vardar.). Multilingual, İstanbul.

Shafik, V. (2016). *Arab Cinema: History and cultural identity*. The American University in Cairo Press.

Soygüder, Ş. (2009). Renklerden Kırmızı, Kırmızısın Diliyle Duygusal Okuryazarlık. *Fotografya Sanal Dergi*,21, www.fotografya.gen.tr.

Sümer, N. (2017). Mitolojik ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(52), 1367-1375. <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2017.1986>.

Şengül, M. (2007). Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Romanlarında Bir Anlatım unsuru Olarak Semboller. *Erdem*,17(49),57-66.

Terzi, Ö. (2021). Mecid Mecidi Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: "Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi" Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Sanat Tasarım Doktora Programı, Doktora Tezi.

Tonca, F. (2012). Doğu Mistisizmi ve Anadolu Tasavvudu'nun Araştırılması ve Seramik Uygulamaları. *Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi*.

Tülücü, S. (2004). *Binbir Gece Masalları Üzerine(Seçilmiş Bir Bibliyografya İle)*. Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 22, 1-53.

Yılmaz, A. (2012). *Çocuk Eğitiminde Masalın Yeri (Binbir Gece Masalları Örneği)*. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal

Bilimler Dergisi, 2012(25), 299 306.

Yıldız, G., Yalçın, S. (2020). “Apocalypto” Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi. Siyasal İletişim Çalışmaları (Ed. Beyler Yetkiner). Akademisyen Kitabevi A.Ş., Ankara.

Yolcu, P. (2021). Gişe Memuru Filmi Özelinde Göstergibilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma. Dijital Communication Journal, 4(4), 44-59. <http://dx.doi.org/10.51295/dicoj.14>.

Yücel, H. (2009). “Groupe u”, Metin Çözümlemeleri. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Al-i İmran Suresi 33-35. Ayetleri, <https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/Al-i%imran-suresi/328/35-ayet-tefsiri>, Erişim Tarihi: 20.07.2023

An Interview with Nacer Khemir, <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/17822>, Erişim Tarihi: 15.01.2024.

Bab’Aziz Filminin Afişi (2005), <https://www.naredebiyat.com/2020/10/28/pol-pot-vekitlesel-delilik/>, Erişim Tarihi: 03.11.2023.

Burak, <https://islamansiklopedisi.com.tr/burak>, Erişim Tarihi: 20.10.2023.

Doğan,Z.N. (2023),Nacer Khemir’in Sinemasını Kendisinden Dinleyelim, Uсталık Sınıfı, <https://guncesinema.com/nacer-khemirin-sinemasini-kendisinden-dinleyelim/>, Erişim Tarihi: 05.10.2023.

Hallac-ı Mansur, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hallac-i-mansur>, Erişim Tarihi: 20.10.2023.

İsrafil, <https://islamansiklopedisi.org.tr/israfil>, Erişim Tarihi: 09.01 2024.

L’alphabet de Ma Mere, <https://www.moviefone.com/movie/lalphabet-de-ma-mere/YlauLExi3cdPLhREPKyau4/main/>, Erişim Tarihi: 10.08.2023.

L’ogresse et les, <https://cinematunisien.com/blog/2021/09/14/logresse-et-les-7-filles/>, Erişim Tarihi: 10.08.2023.

Looking for Muhyiddin, <https://artify.tn/en/media/6128e887b97e2b5bcf8be40a5/looking-for-muhyiddin>, Erişim Tarihi: 18.08.2023

Loving Wallada, <https://artify.tn/en/media/61490d7ba93078307ab92df7/loving-wallada>, Erişim Tarihi: 20.07.2023.

Min Ayna Nadya, https://www.imdb.com/title/tt1198430/?ref_=nm_film_t_2_wr, Erişim Tarihi: 20.07.2023

Réalités Online (2014), Rencontre avec Nacer Khemir en marge de la présentation de son film "Yasima et les 60 noms de l'amour", <https://realites.com.tn/fr/rencontre-avec-nacer-khemir-en-marge-de-la-presentation-de-son-film-yasmina-et-les-60-noms-de-lamour/>, Erişim Tarihi: 20.07.2023.

Sheherazade Summary, <https://www.trigon-film.org/en/movies/Sheherazade>, Erişim Tarihi: 20.07.2023

Somaa, <https://cinematunisien.com/blog/2019/11/16/somaa/>, Erişim Tarihi: 10.08.2023.

Sûr, <https://www.islam-aksiklopedisi.org.tr/sur---kiyamet>, Erişim Tarihi: 13.01.2024.

Şani, A.E. (2022). Tunuslu Yönetmen Nacer Khemir Sinemaya Nasıl Başladığını Anlattı., <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/tunuslu-yonetmen-nacer-khemir-sinemaya-nasil-basladi-gini-anlatti/2749708#>, Erişim Tarihi: 05.10.2023.

Zikir, <https://www.islamansiklopedisi.org.tr/zikir>, Erişim Tarihi: 12.01.2024.