



## MOLLA FENÂRÎ ONTOLOJİSİ VE SİNEZOFİK KAVRAMLARLA ANDREİ TARKOVSKY'NİN *STALKER* FİLMİ

MOLLA FENÂRÎ'S ONTOLOGY AND ANDREI TARKOVSKY'S  
FILM *STALKER* THROUGH CINE-SOPHIC CONCEPTS

Murat ÇELİK

---

Çukurova İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü  
nsbnsgs@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1966-7668

[10.5281/zenodo.21010222](https://doi.org/10.5281/zenodo.21010222)

---

### ÖZET

Bu çalışma, modern sinemanın en önemli yönetmenlerinden Andrei Tarkovsky'nin başyapıtı *Stalker* (İz Sürücü) filmini, İslam metafiziğinin ve Ekberî geleneğin önde gelen temsilcilerinden Molla Fenârî'nin ontolojik sistemi bağlamında çözümlemeyi amaçlamaktadır. Modern sinemanın salt dış dünyayı kaydetmenin ötesine geçerek varoluşsal hakikati anlama çabası, çoğunlukla seküler ve modern anlatı kalıpları tarafından estetik veya psikolojik sınırlar içine hapsedilmektedir. Bu sınırları aşmak ve sinematik imgenin madde ile mana arasında duran eşsiz yapısını anlamlandırmak üzere makalede, "Sinezofik Analiz" adı verilen özgün bir metodoloji benimsenmiştir. Fenomenoloji ile klasik irfan düşüncesini iç içe geçiren bu yöntem, filmi salt tüketilecek bir metin veya görsel şölen olarak değil, izleyicinin bizzat dahil olup şahitlik ettiği bütüncül bir varlık deneyimi olarak tanımlamaktadır.

Analizin kuramsal temelini, Molla Fenârî'nin *Misbâhu'l-Üns* adlı eserinde kurguladığı Vahdet-i Vücûd (Varlığın Birliği) sistemi ve varlık mertebeleri oluşturur. Fenârî metafiziğine göre mutlak varlık (Vücûd-ı Mutlak) tüm mevcudatın kaynağıdır ve dış dünyada belirlemek istediğinde varlıkların ezeli prog-

ramları olan A'yân-ı Sâbite (Ezeli Suretler) aşamasından geçer. Varlık, homojen bir kütle değildir; kendi içinde yoğunluk ve şiddet farklarına dayalı ontolojik bir hiyerarşi barındırır. İslam felsefesinde zirveye ulaşan bu durum, makalede “Teşkik-i Vücûd” (Varlığın Derecelenmesi) kavramıyla ele alınmaktadır. İlahî tecelli her yere ulaşsa da yansımanın kalitesi, kalp aynası metaforunda belirtildiği gibi, tecelli kabul eden nesnenin veya insanın saflığına, yani istidadına bağlıdır. Aynanın pürüzlü olması ışığın formunu bozacağı gibi, ontolojik olarak maddi dünyaya (kesâfete) inildikçe hakikatin görünürlüğü de o denli perdelenir. Aynanın şeffaflaşması (letâfet) ise Tarkovsky sinemasındaki karanlıktan aydınlığa, sepyadan renge doğru geçişin metafiziksel altyapısını kurar. Ayrıca Fenârî'nin, vücub (zorunluluk) ve imkân (mümkünlük) arasında kurduğu hassas denge, filmde karakterlerin sürekli değişen ontolojik konumlarını açıklar.

Mekân ve zamanın filmdeki kullanımı, klasik ontolojinin iniş (nüzul) ve ara-kesit (berzah) aşamalarına kusursuz bir şekilde tekabül eder. Filmin açılışında yer alan sepya renkli endüstriyel şehir, ışığın ve nûrun en düşük seviyede tecelli ettiği, ruhun maddeye hapsediği kesâfet (yoğunluk) alanıdır. Bu daraltıcı yapıdan çıkılıp ulaşılan Bölge (The Zone) ise fiziksel yasaların askıya alındığı, maddi dünya ile ruhsal dünya arasında duran bir berzah ve manaların suret kazandığı bir “Âlem-i Misal” (Hayal Âlemi) hüviyetindedir. Dinamik topoloji kavramıyla ifade edildiği üzere Bölge; sabit bir coğrafya değil, karakterlerin içsel hallerine göre şekil alan esnek bir kuvvet alanıdır. Zaman kurgusu da bu mekânsal evrime eşlik eder. Sanayi şehrindeki ölçülebilir, çizgisel kronolojik zaman (Kronos); Bölge'ye girilmesiyle beraber geçmiş ve geleceği birleştiren dikey bir ana (Kairos/ Ân-ı Dâim) dönüşür. Zamanın derecelenmesi (Teşkik-i Zaman) kavramı üzerinden ele alınan Tarkovsky'nin uzun planları, izleyiciyi nesnenin hakikatini görebileceği bir “Şuhûd” (şahitlik) sükûnetine davet eder. Benzer biçimde işitsel katmanda da kesif metalik gürültüler, Bölge'nin içlerine doğru yerini su şırıltılarına ve ruhsal fısıltılara bırakarak ontolojik bir letâfet titreşimi yaratır. Yolculuğa katılan karakterler, ezeli hakikatleriyle (A'yân-ı Sâbite) yüzleşen varlık makamlarının birer arketipidir. Yazar, hakikati entelektüel kibriyle perdeleyen rasyonel aklı simgelerken Profesör, aklın kontrol edemediği mutlaklığı imha etmek isteyen pozitivist bilim anlayışını temsil eder. İz Sürücü ise varlığını ilahi iradeye teslim etmiş (fakr), hiçlik üzerinden şeffaflığa ulaşan bir mürşit ve İnsan-ı Kâmil prototipidir. Üçlünün ulaştıkları hedefin (Oda) eşliğinde beklemeleri ve içeri girmemeleri, hakikati nesneleştirmeyi reddeden bir hayret makamıdır; zira hakikat gidilecek bir mekân değil, kalpte belirecek bir tecellidir. Filmin finalindeki telekinezi sahnesi, epistemolojik anlamda bilen,

bilinen ve bilginin (Âlim-Ma'lûm-İlm) birliğini vurgular. İz Sürücü'nün kızının bakışlarıyla masadaki bardağı hareket ettirmesi, ruhani olanın maddi olan üzerindeki mutlak hakimiyetinin bir ilanıdır. Kutsalın ulaşılamaz Bölge'de değil, sıradan bir mutfak masasında ve kirlenmiş bir bardakta tecelli etmesi, Molla Fenârî'nin Vahdet-i Vücûd yaklaşımının sinematik yansımalarından biridir.

Özetle bu çalışma, Andrei Tarkovsky'nin sinematik vizyonu ile Molla Fenârî'nin tasavvufî düşüncesini evrensel bir bağlamda buluşturmaktadır. Geliştirilen sinezofik metot, sinemayı estetik ve seküler kalıpların ötesinde bir şahitlik ve varlık inşası olarak yeniden kurgular. *Stalker* filmi, sadece görsel bir kurgu hikâyesi değil; modern dünyanın boğucu kesâfetinden sıyrılarak insanın kendi içsel berzahında gerçekleştirdiği dikey ve ontolojik bir hicettir.

#### **Anahtar Kelimeler:**

Sinezofik Analiz, Molla Fenârî Ontolojisi, Andrei Tarkovsky (*Stalker*), Berzah ve Varlık Mertebeleri, Vahdet-i Vücûd (Teşkîk-i Vücûd)

#### **ABSTRACT**

This study aims to analyze Andrei Tarkovsky's masterpiece *Stalker* within the framework of the ontological system of Molla Fenârî, a prominent figure in Islamic metaphysics and the Akbarian tradition. Modern cinema's endeavor to comprehend existential truth beyond merely recording the external world is often confined within aesthetic or psychological boundaries by secular and modern narrative molds. To transcend these boundaries and interpret the unique structure of the cinematic image that stands between matter and meaning, this article adopts an original methodology called "Cinesophic Analysis". Integrating phenomenology with classical mystical thought, this method defines the film not merely as a text to be consumed, but as a holistic experience of being in which the viewer directly participates and witnesses.

The theoretical foundation of the analysis is built upon the system of Vahdet-i Vücûd (Unity of Being) and the degrees of existence structured by Molla Fenârî in his work *Misbâhu'l-Üns*. According to Fenârî's metaphysics, the Absolute Being (Vücud-ı Mutlak) is the source of all existence, and when it wills to manifest in the external world, it passes through the stage of A'yân-ı Sâbite (Immutable Entities/Eternal Archetypes), which are the eternal programs of be-

ings. Existence is not a homogeneous mass; it contains an ontological hierarchy based on differences in intensity and density, a phenomenon addressed in the article through the concept of “Teşki-k-i Vücûd” (Gradation of Being). Although divine manifestation reaches everywhere, the quality of the reflection depends on the purity, or predisposition (istidat), of the object or human receiving it, as articulated in the “Heart Mirror” metaphor. Just as a rough mirror distorts the form of light, the visibility of truth becomes increasingly veiled as one descends into the material world (kesâfet). The clarification of the mirror (letâfet) establishes the metaphysical infrastructure of the transition from darkness to light and from sepia to color in Tarkovsky’s cinema. Furthermore, the delicate balance established by Fenârî between necessity (vücub) and contingency (imkân) explains the constantly shifting ontological positions of the characters in the film. The use of space and time in the film perfectly corresponds to the descent (nüzul) and isthmus (berzah) stages of classical ontology. The sepia-toned industrial city at the film’s opening is the realm of descent and density, where light manifests at its lowest level and the soul is trapped in matter. In contrast, “The Zone” functions as a “Berzah” (Isthmus) standing between the material and spiritual worlds, and as an “Âlem-i Misal” (Imaginal World) where physical laws are suspended and meanings acquire form. Expressed through the concept of Dynamic Topology, the Zone is not a static geography but a flexible force field that takes shape according to the inner states and predispositions of the characters. The construction of time accompanies this spatial evolution; the measurable, linear chronological time (Kronos) of the city transforms into a vertical “Eternal Now” (Kairos / Ân-ı Dâim) that unites the past and the future upon entering the Zone. Addressed through the concept of the Gradation of Time (Teşki-k-i Zaman), Tarkovsky’s long takes invite the audience to a tranquility of “Şuhûd” (witnessing) where they can see the truth of the object. Similarly, in the auditory layer, dense metallic noises leave their place to water ripples and spiritual whispers deeper in the Zone, creating an ontological vibration of subtlety.

The characters are archetypes of existential stations confronting their eternal truths (A’yân-ı Sâbite). The Writer symbolizes the rational intellect (Akl-ı Cüz-i) that veils the truth with its intellectual arrogance. The Professor represents the positivist understanding of science that seeks to destroy the absolute it cannot control. The Stalker is a prototype of the Perfect Man (İnsan-ı Kâmil) and a spiritual guide (Mürşit) who has surrendered his existence to the divine will (fakr) and reached transparency through nothingness. The trio’s waiting at

the threshold of their destination (The Room) without entering is a station of bewilderment (Hayret) that refuses to objectify the truth; because truth is not a place to go, but a manifestation to appear in the heart. The telekinesis scene at the finale emphasizes the unity of the knower, the known, and knowledge (Âlim-Ma'lûm-İlm) in an epistemological sense. The Stalker's daughter moving the glass on the table with her gaze is a declaration of the absolute dominance of the spiritual over the material. The manifestation of the sacred not in the unreachable Zone, but on an ordinary kitchen table and in a dirty glass, is one of the most perfect cinematic reflections of Molla Fenârî's belief in the Unity of Being (Vahdet-i Vücûd).

In conclusion, this study universally unites Andrei Tarkovsky's cinematic vision with Molla Fenârî's mystical thought. The developed Cinesophic Method reconfigures cinema as an act of witnessing and existential construction beyond aesthetic and secular molds. The film *Stalker* is not merely a story of visual fiction; it is a vertical and ontological migration (hicret) that the individual realizes in their own inner isthmus (berzah), breaking free from the suffocating density of the modern world.

**Keywords:**

Cinesophic Analysis, Molla Fenârî's Ontology, Andrei Tarkovsky (*Stalker*), Isthmus and Degrees of Existence, Unity of Being (Gradation of Being)

## GİRİŞ

### **Problematik: Modern Sinema ve Klasik İrfan Arasındaki Ontolojik Rezonans**

Modern sinema, dış dünyayı kaydetme işlevinin ötesine geçerek, insanın varoluşsal hakikatini ve eşyanın ötesindeki manayı kavrama çabasının mecrası haline gelmiştir.<sup>1</sup> Ancak seküler-modern anlatı kalıpları, sinemanın sunduğu bu derinlikli imajları çoğu zaman salt estetik veya psikolojik bir düzleme hapsetmektedir.

Bu noktada temel problematik, sinematik imgenin “madde” ile “mana” arasındaki o kritik eşikte durma kabiliyetinin, klasik irfan düşüncesi (özelde Ekberî gelenek) ile nasıl bir ontolojik rezonans kurabileceğidir.

Modern sinemanın hakikat arayışı, özellikle Andrei Tarkovsky gibi yönetmenlerin eserlerinde, sadece teknik bir başarı değil, dikey bir varlık tecrübesi olarak belirlemektedir. Bu çalışmada söz konusu tecrübenin, İslam metafiziği ve tasavvuf gibi klasik düşünce geleneklerinin teorik kavramları dışında kalarak bütüncül bir şekilde izah edilme çabasının modern sinema kuramının yaşadığı temel eksikliklerden biri olduğunu ileri sürmekteyiz. Dönmez’in de belirttiği gibi tasavvuf, esaslı bir felsefedir. İslâm medeniyetinde felsefe, hikmete tekabül eden bir faaliyet olup bir dizi hikemî ilim (bilim) yoluyla keşfedilebilir. Tasavvuf da hikmete götüren bir yaşama biçimidir.<sup>2</sup>

### **Amaç: “Bölge”nin Berzah Olarak İnşası ve Varlık Mertebeleri**

Bu çalışmanın temel amacı, Andrei Tarkovsky’nin *Stalker* (İz Sürücü, 1979) filminde kurgulanan “Bölge” (The Zone) kavramını, Molla Fenârî’nin ontolojik sisteminde merkezî bir yer tutan “Varlık Mertebeleri” (Hazerât-ı Hams) ve “Berzah” kavramları üzerinden yeniden çözümlenektir.

1 Deleuze, Gilles. *Sinema I: Hareket-İmge*. Çev. S. Özdemir. (İstanbul: Norgunk Yayıncılık), 2014, 11.

2 Süleyman Dönmez, “Nous ile Logos Birliği Esasında Tasavvuf Felsefesi ve Mevlânâ,” *Felsefe Dünyası*, sayı: 76 (Kış 2022): 13.

Fenârî'nin *Misbahü'l-Üns* eserinde sistematize ettiği "Varlık" ve "Tecelli" diyalektiğinin, Tarkovsky'nin sinematik mekân ve zaman kurgusuyla olan yapısal benzerlikleri ortaya konulacaktır.

Çalışma, filmdeki görsel ve işitsel kodların, Fenârî metafiziğindeki "kesâfetten letâfete" doğru evrilen varlık hiyerarşisine nasıl tekabül ettiğini açığa çıkartmayı ve bu sayede filmi bir "keşf süreci" olarak yeniden yorumlamayı hedeflemektedir.

### **Yöntem: Sinezofik Analiz ve Fenomenolojik Okuma**

Çalışmamızda yöntem olarak, sinema ve felsefeyi/metafiziği bütüncül biçimde ele alan özgün bir metodoloji niteliğindeki Sinezofik Analiz<sup>3</sup> benimsenmiştir. Bu yöntem, filmi salt bir metin veya sanat nesnesi olarak değil, izleyicinin de dahil olduğu bir "Varlık Deneyimi" alanı olarak kabul eder. Sinezofik yaklaşım, fenomenolojik okuma araçlarını (zaman, mekân, ses ve imge algısı) Molla Fenârî'nin tasavvufi ontolojisiyle sentezleyerek; imgenin arkasındaki "Kuvvet Alanı"nı deşifre etmeyi amaçlar.

Analiz süreci boyunca, Tarkovsky'nin "mühürlenmiş zaman" teorisi ile Fenârî'nin "Teşhik-i Vücûd" (varlığın derecelenmesi) ilkeleri arasında metinlerarası ve görüntülerarası karşılaştırmalar yapılacaktır. Bu yöntemle, karakterlerin Bölge içindeki hareketi, ruhsal bir tekâmülün (seyr-i sülûk) ve ontolojik bir faz geçişinin sinematik izdüşümü olarak okunacaktır.

### **KURAMSAL ARKAPLAN:**

#### **MOLLA FENÂRÎ'DE VARLIK VE TECELLİ**

Molla Fenârî ontolojisi, İbn Arabî tarafından temelleri atılan Vahdet-i Vücûd (Varlığın Birliği) geleneğinin Osmanlı düşünce dünyasındaki sistemli bir ifadesidir. Fenârî'nin *Misbâhu'l-Üns* adlı eserinde kurulan bu yapı, varlığın sadece bir mevcudiyet meselesi değil, aynı zamanda bir bilgi ve zuhur (belirîş) süreci olduğunu vazeder.<sup>4</sup>

3 Sinezofî; "Sinema" ve "Sophia" (Hikmet) kavramlarının sentezinden türetilmiş özgün bir metodolojidir. Bu yöntem, sinematik imgeyi bir kurgu veya estetik nesne olmakla birlikte Molla Fenârî ve Ekberî gelenek çerçevesinde, varlığın mertebeleri arasında gerçekleşen bir "şahitlik" (*shühûd*) ve "keşf" süreci olarak ele alır. Bu yaklaşım teşhik-i zaman, dinamik topolojik faz kavramları gibi sinema ve felsefe arasında ilişkiler kuran çeşitli yeni kavramlara yer vermektedir.

4 Muhammed bin Hamza el-Fenârî, *Misbâhu'l-Üns Beyne'l-Ma'kül ve'l-Meşhûd*, ed. M. Hâcevî (Tahran: İntişârât-ı Mevlâ, 1995), 199-222.

### Vücut-ı Mutlak ve A'yân-ı Sabite Kavramları

Fenârî metafiziğinin merkezinde Vücut-ı Mutlak (Mutlak Varlık) kavramı yer almaktadır. Vücut-ı Mutlak, her türlü sınırlamadan, kayıttan ve tayyünden azade olan; hiçbir zıttı veya benzeri bulunmayan salt varlık hakikatidir. Bu mertebede varlık, henüz hiçbir form kazanmamıştır ve sadece “Kendi”liği ile kaimdir. Ancak bu mutlaklık, bir “zuhur” iradesiyle dış dünyaya yöneldiğinde A'yân-ı Sâbite (Ezeli Suretler/Hakikatler) mertebesiyle karşılaşılır. A'yân-ı Sâbite, eşyanın ilahi ilimdeki ezeli programları ve değişmez hakikatleridir. Bu kavramlardan “Vücut-ı Mutlak”, tüm varlıkların kaynağı olan, ancak kendisi hiçbir şeye indirgenemeyen ontolojik zemin<sup>5</sup> olarak, “A'yân-ı Sâbite” ise eşyanın henüz dış dünyada vücut bulmadan önceki ilmi suretleri olarak tanımlanmaktadır. Bir ağacın tohumundaki potansiyeli gibi, her varlığın bu âlemde nasıl bir form alacağı, hangi yeteneklere (istidat) sahip olacağı bu ezeli hakikatler tarafından belirlendiği ifade edilmektedir.<sup>6</sup>

### Varlığın Derecelenmesi (Teşhik-i Vücûd) ve Kalp Aynası Metaforu

Molla Fenârî, varlığı homojen bir yapı olarak değil, yoğunluk ve şiddet farklarına dayanan bir derecelenme içinde ele alır. Bu duruma Teşhik-i Vücûd adı verilmektedir.<sup>7</sup> İslam felsefesi tarihinde bu kavram, özellikle Sadreddin Şirâzî tarafından Hikmet-i Mûteâliye ekolü çerçevesinde ontolojik bir zirve noktasına ulaştırılmıştır. Sadrâ, varlığı mahiyetlerin (özlerin) bir arazı olarak gören yaklaşımları reddederek, “Asâlet-i Vücud” (Varlığın Asliyeti) ilkesini temele yerleştirmiştir.<sup>8</sup> Molla Sadrâ'nın geliştirdiği bu perspektife göre teşhik; tek bir hakikat olan varlığın, kendi zatî hiyerarşisi içinde “şiddet”, “zaaf”, “öncelik” ve “sonralık” derecelerine ayrılmasıdır.

Işığın farklı kaynaklarda (güneş, ay veya mum) farklı yoğunluklarda tezahür etmesine rağmen hepsinin özünde “ışık” olması gibi; varlık da en kâmil mertebeden en nâkis mertebeye kadar aynı hakikatin farklı

5 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 150.

6 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 6.

7 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 8.

8 Molla Sadreddin Şirâzî, *Dört Akli Yolculukta Aşkın Hikmet* (1. Cilt), çev. Ş. Oçal ve M. Borsbuğa (İstanbul: Litera Kitap, 2023), 150-158.

yoğunluklardaki belirışıdir.<sup>9</sup> Fenârî ve Sadrâ hattında birleşen bu teşkik anlayışı, varlığın hem birliğini (vahdet) hem de bu birliğin içindeki hiyerarşik çokluğu (kesret) aynı anda açıklar.

Bu noktada “Kalp Aynası” metaforu, hem Fenârî hem de Sadrâ sonrası gelenek için epistemolojik ve ontolojik bir kilit taşıdır. Varlık (ışık), her yere aynı kaynaktan vurur; ancak yansımanın niteliği aynanın parlaklığına ve saflığına bağlıdır.<sup>10</sup> Sadrâ'nın teşkik ilkesiyle birleştiğinde, bu ayna metaforu nesnenin sadece bir görüntüyü yansıtmasını değil, varlık yoğunluğunu (ontolojik mertebesini) da belirler. Eğer ayna (insanın kalbi veya nesnenin hakikati) pürüzlüyse, tecelli eden nurun formunu bozar. Varlığın farklı derecelerde görünmesi, kaynağın kendisinden değil, yansıdığı aynaların (istidatların) teşkik hiyerarşisindeki yerinden kaynaklanır.<sup>11</sup> Maddi dünya kesif (yoğun/bulanık) bir aynadır; ontolojik hiyerarşide yukarı çıkıldıkça ayna şeffaflaşır. Böylece epistemoloji, ontolojiden bağımsız bir temsil alanı değil, varlığın dereceli yapısına içkin bir tecelli rejimi haline gelir. Bu teorik zemin, modern görsel rejimlerle ilişkilendirildiğinde, sinema imgesinin dönüşüm süreçlerini salt estetik bir değişim olarak değil, varlığın görünürlük yoğunluğundaki kesintiler ve süreklilikler üzerinden okunabilecek bir “faz geçişleri” alanı olarak düşünmeye imkân tanır.

### Fenârî Ontolojisinde İmkân ve Zorunluluk Dengesi

Fenârî, varlık ile mahiyet arasındaki ilişkiyi Vücub (zorunluluk) ve İmkân (mümkünlük) ayrımı üzerinden temellendirerek, ontolojik düzlemde yaratılan ile Yaratıcı arasındaki hiyerarşik mesafeyi belirginleştirir. Bu çerçevede Vücub-ı Zâtî, yalnızca Vücûd-ı Mutlak'a ait olup varlığı kendinden olan, yokluğu mutlak surette imkânsız bulunan tek ontolojik mertebeyi ifade eder. Buna karşılık imkân alanı, varlığı da yokluğu da eşit derecede mümkün olan yaratılmışlar âlemine tekabül eder; bu nedenle mümkün varlıklar, kendi başlarına varlıklarını tesis edemezler ve var olabilmek için zorunlu varlığın (Vücûd-ı Mutlak'ın) tecellisine muhtaçtırlar. Bu bağımlılık ilişkisi, mümkün varlığın mahiyetinin an-

9 Şîrâzî, *Dört Aklî Yolculukta Aşkın Hikmet* (1. Cilt), 72-148; M. S. Şîrâzî, *Dört aklî yolculukta aşkın hikmet* (4. Cilt), çev. M. F. Kılıç ve M. T. Küçük (İstanbul: Litera Kitap, 2024), 230-231.

10 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 113.

11 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 33.

cak ilahî varlık tarafından sürekli olarak var kılınmasıyla gerçeklik kazandığını gösterir.<sup>12</sup> Fenârî ontolojisinde bu denge, bir “gölge” ilişkisiyle açıklanır. Gölge, ışık olmadan var olamaz (imkân), ancak ışığın kendisi de değildir. Bu durum, eşyanın hem “hakikatten bir parça” olması hem de “hakikatin kendisi olmaması” şeklindeki paradoksal yapıyı kurar.<sup>13</sup> Bu ontolojik denge, *Stalker* filminde “Bölge” içerisinde karakterlerin belirsizleşen, sabit bir konuma yerleşmeyen ve sürekli dönüşen varoluş hâllerini anlamlandırmaya imkân veren kavramsal bir çerçeve sunar.

### **MEKÂNIN TOPOLOJİSİ: “BÖLGE”DEN “BERZAH”A GEÇİŞ**

Andrei Tarkovsky'nin sinematik evreninde mekân, sadece bir olay örgüsü zemini değil; karakterlerin ruhsal derinliklerine göre bükülen ve ontolojik mertebeleri aşikâr kılan canlı bir organizmadır. Bu bölümde, filmdeki coğrafi değişimin Molla Fenârî metafiziğindeki karşılıkları analiz edilecektir.

#### **Nüzul Mertebesi Olarak Şehir: Sepya Tonların Ontolojik Karşılığı**

Filmin açılışında izleyiciyi karşılayan sepya tonlarındaki endüstriyel şehir, Molla Fenârî ontolojisindeki nüzûl (iniş) mertebesinin sinematik bir karşılığı olarak okunabilir. Nüzûl, varlığın en latif ve aşkın düzeylerinden giderek yoğunlaşarak maddi âleme doğru inişini ifade eder. Bu bağlamda sepya estetiği, nûrun en düşük yoğunlukta tecelli ettiği, varlığın kesâfet altında ağırlaştığı ontolojik bir düzleme işaret eder. Mekânların dar, paslı, gıcırıtılı ve boğucu yapısı, yalnızca fiziksel bir yoksunluğu değil; ruhun madde içinde sıkışmasını ve varlığın kendi hakikatinden uzaklaşmasını temsil eder. Burada zaman da yaratıcı akışını kaybetmiş, Kronos'un mekanik ve tiranik düzenine indirgenmiştir. Fenârî perspektifinden bakıldığında bu dünya, ontolojik daralmanın hâkim olduğu, tecellinin perdelenmediği bir varoluş katmanıdır; dolayısıyla mucize, keşf veya aşkın bir görünüş ihtimali neredeyse bütünüyle bastırılmış görünmektedir.

12 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 193.

13 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 428.

### **Berzah Olarak Bölge: Âlem-i Misal ve Fiziksel Askıya Alınış**

Raylar üzerindeki meşhur geçiş sekansıyla (Faz Geçışı) ulaşılan “Bölge” (The Zone), ontolojik anlamda bir Berzah mahiyetindedir. Berzah, Molla Fenârî düşüncesinde duyulur âlem (âlem-i şehadet) ile akledilir âlem (âlem-i ervah) arasında duran bir “ara-kesit”tir.<sup>14</sup> Bölge, fizik kurallarının sabitliğini yitirdiği, manaların suret kazandığı bir Âlem-i Misal (Hayal Âlemi) prototipidir. Fenârî’ye göre bu âlemde manalar şekil giyer, suretler ise letâfet kazanır.<sup>15</sup>

Filmde Bölge’nin “istediği her şeyi yapabilme” gücü, buranın nesnel fizik yasalarından ziyade, metafizik bir “Kuvvet Alanı” tarafından yönetildiğini gösterir. İz Sürücü’nün (Stalker) defalarca uyardığı gibi, Bölge’de düz bir yol izlemek imkânsızdır. Bu durum, Berzah’ın doğrusal değil, dairesel ve tecelliye dayalı doğasını yansıtır. Fenârî’nin “Berzah’ta her varlık kendi hakikatiyle kaimdir” ilkesi,<sup>16</sup> Bölge’nin dışarıdan gelen müdahalelere verdiği ontolojik tepkilerle somutlaşır.

### **Dinamik Topoloji: İstidatlar ve Mekânsal Bükülmeler**

Sinezofik metodolojinin merkezinde yer alan “Dinamik Topoloji” kavramı, Bölge’nin sabit ve değişmez bir mekânsal düzen değil, karakterlerin ruhsal durumlarına göre dönüşen canlı bir ontolojik alan olduğunu ifade eder. Bu yaklaşım, Molla Fenârî’nin istidat ve tecelli diyalektiğiyle doğrudan ilişkilidir. Fenârî’ye göre hakikatin görünüş biçimi, onu alımlayan mahalın istidadına göre şekillenir; dolayısıyla tecelli eden hakikat değişmese de, onun görünme tarzı alıcının ontolojik kapasitesine bağlı olarak farklılaşır. Bu bağlamda Bölge, nesnel ve nötr bir coğrafya olmaktan ziyade, karakterlerin korku, arzu, inanç ve içsel çatışmalarının mekânsal düzlemde görünür hâle geldiği dinamik bir tecelli alanı olarak okunabilir. Böylece mekân, yalnızca fiziksel bir çevre değil; karakterlerin ruhsal istidatlarının ontolojik bir projeksiyonu hâline gelir.<sup>17</sup> Bölge de karakterlerin (yazar, profesör, iz sürücü) o anki ruhsal “istidatlarına” göre bükülmek-

14 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 426.

15 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 128.

16 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 305.

17 DİPNOT EKLENMEMİŞ

tedir. Yazar'ın kibri mekânda tehlikeli bir kırılma yaratırken, İz Sü-rücü'nün teslimiyeti mekânın "Dinamik Topolojisi" içinde güvenli bir yol açmaktadır. Mekânın değişkenliği, karakterlerin "Kalp Aynası'nın o anki saflığına göre belirlenir. Topolojik yapı, gözlemcinin ruhsal koordinatlarına göre sürekli yeniden kurgulanmaktadır. Bu, Berzah'ın "hayal" (image) tabiatının bir sonucudur; orada mekân, nesnel bir kütle değil, öznel ve ontolojik bir "akış"tır.

Sonuç olarak Bölge'ye giriş, yalnızca coğrafi bir yer değiştirme değil; Molla Fenârî'nin varlık hiyerarşisi içinde kesif olandan latife, maddi olandan berzahî düzleme doğru gerçekleşen ontolojik bir hicret olarak okunabilir. Bu hareket, mekân değişiminden ziyade varlık kipinin dönüşümünü ifade eder; zira öznenin tecrübesi, bulunduğu ontolojik mertebeye göre yeniden biçimlenir ve Bölge, bu dönüşümün hem eşiği hem de tezahür sahnesi hâline gelir.

## ZAMANIN ONTOLOJİSİ: TEŞKİK-İ ZAMAN VE SİNE-MATİK MÜHÜR

Andrei Tarkovsky sinemasında zaman, sadece teknik bir kurgu birimi değil, bizzat filmin ontolojik ağırlığını belirleyen "mühürlenmiş" bir hakikattir. Bu bölümde, filmdeki zamansal işleyiş, Molla Fenârî'nin varlık hiyerarşisindeki zaman algısı üzerinden çözümlenecektir.

### Tarkovsky'nin Uzun Planları ve Fenârî'de Şuhûd Mertebesi

Tarkovsky'nin sinema dilinin en karakteristik özelliği olan "uzun planlar", izleyiciyi edilgen bir gözlemci olmaktan çıkarıp aktif bir "şahit" konumuna taşır.<sup>18</sup> Bu durum, Molla Fenârî ontolojisinde Şuhûd (Kalp gözüyle seyir) mertebesiyle doğrudan ilişkilidir.<sup>19</sup> Fenârî'ye göre şuhûd, nesnenin zahiri görüntüsünden ziyade, onun içindeki ilahi tecelliyi ve manayı bizzat müşahede etmektir.<sup>20</sup> Tarkovsky'nin dakikalarca süren ve kesintisiz akan planları, izleyicinin gündelik "hızlı" algısını kırarak onu nesnenin özündeki sükûnete

18 Andrei Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*: çev. M. Beyhan. (İstanbul: Agora Kitaplığı Yayıncılık, 2020), 80-81.

19 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 72.

20 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 48-49.

davet eder. Bu bekleme fazları, Fenârî'nin “kalbin tasfiyesi” (temizlenmesi) sürecine<sup>21</sup> benzer bir işlev görerek, bakışı derinleştirir ve imgenin arkasındaki “mana”nın açığa çıkmasını sağlar. Tarkovsky, ritmi planların uzunluğuyla değil, plan içindeki “zamanın deneyimi” ile açıklar.<sup>22</sup> Bu basınç, Fenârî'nin tecellideki yoğunluk kavramıyla örtüşür; imge ne kadar uzun süre mühürlenirse, ontolojik ağırlığı ve şuhûd derecesi o denli artmaktadır.

### **Kronolojik Zamanın (Kronos) Dikey Zamana (Kairos/An) Dönüşümü**

*Stalker* anlatısı boyunca zamanın niteliği, karakterlerin ontolojik konumuyla paralel olarak bir dönüşüm geçirir. Sinezofik metodolojimizde teklif ettiğimiz Teşhik-i Zaman, bu dönüşümün temelini oluşturur. Şehir sekanslarında zaman, sanayi toplumunun ve rasyonalitenin dayattığı, birbirini takip eden ve niceliksel olarak ölçülebilen bir akıştır. Fenârî perspektifinden bu, varlığın en kesif ve parçalı halidir.<sup>23</sup> Bölge'ye girildiğinde kronolojik akış yerini “dikey bir derinliğe” bırakır. Bu durum, Fenârî'nin “vaktin dâimî orta hâl ân”ı dediği, geçmişin ve geleceğin tek bir hakikat noktasında toplandığı mertebedir.<sup>24</sup> Bölge'de zamanın bazen hızlanması bazen durma noktasına gelmesi, onun ölçülebilir bir nicelik değil, niteliksel bir “hâl” olduğunu gösterir. Tüneldeki sekans, yatay zamanın tamamen iflas ettiği ve karakterin sadece “o an” içindeki ontolojik teslimiyetiyle var olabildiği dikey zamanın zirvesidir.

### **Ses-İmge Katmanlarının Varlıksal Mertebeleri**

Filmdeki işitsel kurgu, görüntünün salt bir tamamlayıcısı olmaktan ziyade, varlığın farklı yoğunluk düzeylerini temsil eden bağımsız bir ontolojik katman olarak işlev görür. Bu bağlamda ses-imge ilişkisi, Fenârî'nin varlık tasavvurunda olduğu gibi, tek bir hakikatin farklı derecelerde tecelli edişine paralel bir yapı arz eder. Filmin açılışında baskın olan endüstriyel gürültüler, tren sesleri ve metalik tınılar, Fenârî ontolojisindeki “kesif” (yoğun/maddi) âleme tekabül

21 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 37.

22 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, 56.

23 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 68.

24 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 68.

eder; burada ses, parçalı, sert ve süreklilikten yoksun bir yapıda tezahür eder. Buna karşılık Bölge'nin derinliklerine ilerledikçe işitsel doku giderek incelik ve "letâfet" kazanır; suyun şırıltısı, rüzgârın uğultusu ve Eduard Artemyev'in elektronik dronları, maddi belirlenimlerden sıyrılarak daha soyut ve titreşimsel bir varlık düzlemine dönüşür. Böylece ses, yalnızca atmosfer kuran bir unsur değil, ontolojik yoğunluk değişimlerini görünür kılan bağımsız bir tecelli rejimi hâline gelir.

Ses ve imge arasındaki uyumsuzluk veya dikey kesişimler (örneğin; görselde hiçbir hareket yokken duyulan metafizik tınılar), izleyiciye varlığın birden fazla mertebede aynı anda tezahür ettiğini hissettirir. Fenârî'nin "Varlığın Birliği" (Vahdet-i Vücûd) ilkesi, filmdeki ses ve imgenin bu çok katmanlı ama bütüncül yapısında sinematik bir karşılık bulur.

Sonuç olarak Tarkovsky sinemasında zamanın mühürlenmesi, Molla Fenârî'nin dikey varlık hiyerarşisini görünür kılan bir teşkîk-i zaman deneyimi olarak okunabilir. İzleyici, lineer ve kronolojik zaman akışının dışına çekilerek, varlığın farklı yoğunluk derecelerinin birbirine açıldığı bir ontolojik eşik alanına dâhil edilir. Bu süreçte Oda'nın eşiği, yalnızca fiziksel bir mekân değil, varlığın en saf ve belirlenmemiş katmanına temas edilen bir tecelli noktası olarak işlev görür; böylece izleyici, zamanın akışından ziyade varlığın derinleşen katmanlarıyla karşı karşıya bırakılır.

## **KARAKTERLERİN ARKETİPLERİ VE A'YAN-I SABİTE YÜZLEŞMESİ**

Bölge içerisindeki yolculuk, sadece mekânsal bir yer değiştirme değil; karakterlerin kendi ontolojik kökenleri ve ilahî ilimdeki ezeli hakikatleri olan A'yân-ı Sâbite'leri ile yüzleşme sürecidir. Karakterler, Molla Fenârî'nin irfanî sistemindeki farklı akıl ve idrak mertebelerini temsil eden birer arketip olarak kurgulanmıştır.

### **Yazar: Rasyonel Aklın Sınırlılığı**

Yazar karakteri, ilhamını yitirmiş ve hakikati kelimelerin dar kılıplarına hapsedmeye çalışan entelektüel bunalımı temsil eder. Sinezofik düzlemde Yazar, Molla Fenârî'nin bahsettiği insan aklı merte-

besindedir.<sup>25</sup> Fenârî'ye göre insan aklı, eşyanın zahirini kavraya da onun batınındaki “mana”ya ulaşmakta yetersizdir.<sup>26</sup> Yazar, her şeyi analiz ederek anlamlandırmaya çalışırken, aslında hakikatle arasına kalın bir “hicap” (perde) örmektedir. Yazar’ın Bölge’deki alaycı ve kuşkucu tavrı, rasyonel aklın “mümkün” olanın ötesindeki “zorunlu” hakikati kavrayamamasından kaynaklanan bir savunma mekanizmasıdır. O, hakikati bir “malzeme” olarak kullanmak ister ancak Fenârî’nin vurguladığı “Bilginin Birliği”ne ulaşacak teslimiyetten yoksundur.<sup>27</sup>

### **Profesör: Pozitivist Bilginin Ontolojik Yetersizliği**

Profesör, dünyayı ölçülebilir, deneylebilir ve kontrol edilebilir bir nesne olarak gören pozitivist bilim anlayışının temsilcisidir. Fenârî ontolojisi açısından bu durum, varlığı sadece “kesif” (maddi) boyutuyla sınırlama hatasıdır. Profesör, Bölge’nin mucizevi doğasını laboratuvar ortamına sığdırmaya ve rasyonel kanıtlarla açıklamaya çalışır. Ancak Vücut-ı Mutlak, hiçbir kalıba sığmayan ve sürekli tecelli eden bir yapı olduğundan, Profesör’ün ölçüm aletleri Bölge’de işlevsiz kalır. Profesör’ün yanındaki bombayı patlatma isteği, aklın kontrol edemediği “kutsal” karşısında duyduğu ontolojik korkunun bir sonucudur. Fenârî’nin sisteminde bu, mahiyetin (sınırın), mutlak varlığı (sınırsızlığı) kendi sınırlarına çekemediğinde onu yok sayma veya imha etme eğilimidir.<sup>28</sup>

### **İz Sürücü: “İnsan-ı Kâmil” Yolcusu ve Mürşit Arketipi**

İz Sürücü (Stalker), diğer iki karakterden farklı olarak Bölge’nin dilini bilen, onun tecellilerine boyun eğen ve bu süreçte rehberlik eden bir Berzah İnsanıdır. İz Sürücü, yolculuk boyunca “Fakr” (manevi fakirlik/hiçlik) halini temsil eder. O, yolu bildiğini iddia etmez; sadece yola ve tecellilere teslim olur. Bu yönüyle O, müridlerini (Yazar ve Profesör) kendi A’yân-ı Sâbite’leri ile yüzleştirmek için Berzah’ta gezdiren bir rehber veya “Mürşit” arketipidir. İz Sürücü için Bölge, bir kazanç kapısı değil, bir ibadet mahalli ve “Şuhûd”

25 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 30.

26 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 30.

27 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 219.

28 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 313-314.

(izleme) alanıdır. Fenârî'nin “insan, varlığın en kâmil aynasıdır” ilkesi<sup>29</sup> gereği, İz Sürücü kendi varlığını Bölge'nin iradesinde eriterek ontolojik bir şeffaflığa ulaşmıştır.

### **Oda Eşiği: Hakikatin Nesneleşmesine Karşı Duruş ve “Vazgeçişin Keşfi”**

Filmin doruk noktası olan “Oda”nın eşiği, karakterlerin fiziksel olarak içeri girmedikleri ama ontolojik olarak en büyük dönüşümü yaşadıkları yerdir. Karakterlerin odaya girmemesi, Molla Fenârî'nin Marifet (İrfan) anlayışıyla açıklanabilir. Hakikat, dışarıda gidilip girilecek bir “mekân” veya sahip olunacak bir “nesne” değildir. Odaya girmemek, hakikati nesneleştirmeyi reddetmek ve onu bir “Tecelli” olarak kalp aynasında kabul etmektir. Eşikte beklemek, Sinezofik metodolojimizde teklif edilen asimptotik özgürlük ânıdır. Karakterler merkeze en yaklaştıkları anda, hakikati kuşatmanın imkânsızlığını idrak ederler. Bu idrak, aynı zamanda Fenârî'nin bahsettiği “Hayret” makamıdır.<sup>30</sup> Odaya girilseydi, hakikat alelade bir mekâna dönüşecek ve “Faz Geçışı” tamamlanamayacaktı. Eşikte durmak, hakikatin gizemini (Gayb) muhafaza ederek ona şahitlik etmektir.

Sonuç olarak karakterlerin Oda önündeki sessizliği, Molla Fenârî'nin işaret ettiği âlim–ma'lûm–ilm birliğinin, yani bilen, bilinen ve bilginin aynı hakikatte eridiği ontolojik bütünlüğün açığa çıktığı bir eşiğe karşılık gelir. Bu eşikte söz, kavramsal düşünme ve temsili bilgi biçimleri geri çekilir; onların yerini doğrudan müşahedeye dayalı bir idrak, yani şuhûd alır. Böylece Oda önündeki sessizlik, yalnızca iletişimin askıya alınması değil, bilginin ayrıışmış yapıdan çıkarak birlik hâlinde tecelli ettiği bir varlık tecrübesi olarak belirir.<sup>31</sup>

## **FİLMİN FİNALİNİN EPİSTEMOLOJİSİ**

*Stalker* filminin final sekansı, anlatının başından itibaren kurulan ontolojik gerilimin epistemolojik bir zirveye ulaştığı noktadır. Bu bölümde, İz Sürücü'nün kızının (Marta) telekinezi eylemi, Molla

29 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 138.

30 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 305.

31 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 219.

Fenârî'nin "Vahdet-i Vücûd" (Varlığın Birliği) ve "Âlim-Ma'lûm-İlm" birliği kavramları ışığında çözümlenecektir. Filmin finalindeki telekinezi sahnesi, salt bir doğaüstü olay değil; ruhsal olanın maddi olan üzerindeki mutlak galibiyetini simgeleyen bir Faz Geçişidir. Molla Fenârî ontolojisinde varlık hiyerarşisinin en üstünde yer alan "latif" (ruhsal/nurani) olan, "kesif" (maddi/yoğun) olanı yönetme ve dönüştürme potansiyeline sahiptir. Küçük kızın masadaki bardakları sadece bakışıyla hareket ettirmesi, sinezofik metodolojimizde teklif edilen Dinamik Topoloji'nin artık sadece "Bölge" ile sınırlı kalmadığını, insan ruhunun merkezine taşındığını gösterir. Fenârî'nin "insan-ı kâmil, varlık aynasının cilasıdır" ilkesi gereği, kızın ruhsal istidadı maddi dünyanın katı kurallarını bükerek yeni bir ontolojik düzlem inşa etmektedir. Küçük kız, Bölge'nin (Berzah'ın) bir meyvesi olarak bizzat "insanlaşmış bir Berzah"tır. Onun bedenindeki engel (kesif dünyanın kısıtları) ile ruhundaki telekinetik güç (latif dünyanın imkânı) arasındaki denge, Fenârî'nin iki âlem arasındaki köprü olarak tanımladığı Berzah hakikatini somutlaştırır.

Final sahnesi, Molla Fenârî ve Ekberî gelenek tarafından vurgulanan İttihad-ı Âlim ve Ma'lûm (Bilen ve Bilinenin Birliği) ilkesinin sinematik bir betimlemesidir.<sup>32</sup> Klasik epistemolojide "bilen" (özne), "bilinen" (nesne) ve "bilgi" (aracı) arasında bir mesafe vardır. Ancak final sahnesinde kızın bardağa bakışı, bakılan nesne ile bakan özne arasındaki mesafeyi ortadan kaldırır. Fenârî'ye göre hakiki bilgi (ilm-i ledün), nesneyi dışarıdan kavramak değil, onun hakikatiyle birleşmektir.<sup>33</sup> Küçük kız bardağa bakarken, bardak artık bir "dış nesne" değil, kızın varlığının bir parçası, onun ruhsal topolojisinin bir uzantısı haline gelir. Bu durum, Fenârî'nin bahsettiği "Bilen, bilinen ve bilginin tek bir hakikatte erimesi" halidir. Bilgi, burada bir "eylem" ve "oluş" olarak tecelli eder.

### Sıradan Olanda Tecelli Eden Kutsal: Vahdet-i Vücûd İmzası

Filmin başındaki sepya ve kirli şehir atmosferine geri dönüşüne rağmen, final sahnesinin renkli ve "mucizevi" yapısı, kutsalın uzaklarda bir yerde (Bölge'de) değil, tam da sıradan olanın kalbinde

32 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 219.

33 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 49.

saklı olduğunu kanıtlar. Molla Fenârî'nin Vahdet-i Vücûd anlayışına göre, mutlak varlık her yerdedir ve her zerrede tecelli etmektedir.<sup>34</sup> *Stalker*'in finalinde tecelli artık tünellerde veya gizemli "Oda"larda değil; bir mutfak masasında, kirli bir bardakta ve sıradan bir çocuğun bakışında belirir. Bardakların hareketi sırasında arka planda duyulan Beethoven'ın 9. Senfonisi (Neşeye Övgü) ve trenin sarsıntısı, Fenârî'nin "eşyanın tesbihi"<sup>35</sup> olarak nitelediği ontolojik titreşimin bir parçasıdır. Kutsal, gündelik olanın içine sızmış ve onu dönüştürmüştür. Mucize artık "harikulade" bir olay değil, varlığın her an yeniden yaratılan tabiatının bir sonucudur.<sup>36</sup> Final sekansı, *Stalker*'in sinezofik yolculuğunu bir "oluş" doktrinine bağlar. Hakikat, gidilen bir hedef değil; kişinin kendi a'yân-ı sabite'sini ve varlıktaki o sarsılmaz birliği (Vahdet-i Vücûd), masadaki bir bardakta bile görebilme yetisidir.

## SONUÇ

Bu çalışma, Andrei Tarkovsky'nin *Stalker* filminin, Molla Fenârî'nin tasavvuf ontolojisiyle sadece tematik değil, yapısal ve metodolojik bir derinlikte konuştuğunu ortaya koymaktadır. Tarkovsky sineması, modern insanın anlam krizine seküler-teknik bir çözüm aramak yerine, izleyiciyi dikey bir varlık tecrübesine davet ederek klasik irfanî gelenekle evrensel bir düzlemde buluşmaktadır. Fenârî'nin varlık mertebeleri, berzah ve teşkik kavramları; Tarkovsky'nin "bölge", "uzun plan" ve "mühürlenmiş zaman" gibi sinematik buluşlarına güçlü bir nazari zemin sunmaktadır.

Sonuç olarak, Tarkovsky'nin sinematik imgesi; Fenârî düşüncesinde eşyanın arkasında saklı olan A'yân-ı Sâbite'nin (ezeli hakikatlerin) birer tecellisi olarak işlev görmektedir. Bu kesişim, Doğu metafiziği ile Batı sanatının "hakikat" paydasında nasıl senkronize olabileceğini kanıtlaması bakımından dikkate değerdir. Film, bir yolculuk hikâyesinden ziyade, modern dünyanın "kesâfeti" içinde unutulmuş "letâif" in (manevi inceliğin) yeniden keşfi ve insanın kendi içsel "Berzah"ında gerçekleştirdiği bir ontolojik hicrettir.

34 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 170-171.

35 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 7.

36 Fenârî, *Misbâhu'l-Üns*, 99.

Bu makalede temelleri atılan Sinezofik Metot, sinema çalışmalarında pozitivist veya salt estetik yaklaşımların ötesine geçerek, filmi bir “Varlık Deneyimi” olarak okuma imkânı sunmaktadır. Bu metodolojinin film analizlerindeki önemi şu temel noktalarda toplanmaktadır: “Teşhik-i Zaman”, “Dinamik Topoloji” ve “Meyl-i Lehvî” gibi kavramlar, sinema dilinin metafizik boyutlarını deşifre etmek için literatüre özgün bir çözümleme teklif etmektedir. Sinezofi; felsefe, tasavvuf ve sinema kuramı arasında organik bir bağ kurarak, klasik düşüncenin modern sanat formları üzerinden güncellenmesine (teceddüdüne) hizmet etmektedir. Bu metodoloji, izleyiciyi bir tüketici olmaktan çıkarıp, perdedeki tecelliye şahitlik eden bir “şâhid” konumuna yerleştirerek sinemanın deneyimsel ve irfanî potansiyelini görünür kılmaktadır. Sinezofik metodoloji; Tarkovsky dışındaki “auteur” yönetmenlerin (örneğin Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer veya Semih Kaplanoğlu) eserleri üzerinde de uygulanarak genişletilmelidir. Dijital sinema ve yapay zeka çağında “imgenin hakikati” meselesi, Fenârî'nin “Hayal Âlemi” ve “Tecelli” ilkeleri ışığında yeniden tartışmaya açılmalıdır.

Özetle, *Stalker*'ın sunduğu bu sarsıcı deneyim, Molla Fenârî'nin asırlar önce işaret ettiği gibi; hakikatin gidilen bir yer değil, bizzat o dikey akışın içindeki “sarsılmaz simetrimizde” ve kalp aynamızda beliren bir deneyim olduğunu bizlere yeniden hatırlatmaktadır.

## KAYNAKÇA

Deleuze, Gilles. *Sinema I: Hareket-İmge*: Çev. S. Özdemir. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2014.

Deleuze, Gilles. *Sinema II: Zaman-İmge*: Çev. B. Yalım ve E. Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021.

Dönmez, Süleyman. “Nous ile Logos Birliği Esasında Tasavvuf Felsefesi ve Mevlânâ.” *Felsefe Dünyası*, sayı: 76 (Kış 2022): 5–22.

El-Fenârî, Muhammed bin Hamza. *Misbâhu'l-Üns Beyne'l-Ma'kül ve'l-Meşhûd*: Ed. M. Hâcevî. Tahran: İntişârât-ı Mevlâ, 1995.

Şîrâzî, Molla Sadreddin. *Dört Aklî Yolculukta Aşkın Hikmet*. 1. Cilt. Çev. Ş. Oçal & M. Borsbuğa. İstanbul: Litera Kitap, 2023.

Şîrâzî, Molla Sadreddin. *Dört Aklî Yolculukta Aşkın Hikmet*. 4. Cilt. Çev. M. F. Kılıç & M. T. Küçük. İstanbul: Litera Kitap, 2024.

Tarkovski, Andrey. *Mühürlenmiş Zaman*: Çev. M. Beyhan. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayıncılık, 2020.