T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE İSLAMİ SİNEMA AKIMINDA KİMLİK ARAYIŞI (1989-1994)

DOKTORA TEZİ

Meryem SERDAR

Enstitü Anabilim Dalı: Sosyoloji

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mustafa Kemal ŞAN

HAZİRAN – 2017

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE İSLAMİ SİNEMA AKIMINDA KİMLİK ARAYIŞI (1989-1994)

DOKTORA TEZİ

Meryem SERDAR

Enstitü Anabilim Dalı: Sosyoloji

"Bu tez 08./06./2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir."

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Dr. Kenan ÇAĞAN	Başarılı	
Yrd. Doç. Dr. Pınar Yazgan HEPGÜL	Başarılı	
Doç. Dr. Fahri ÇAKI	Başarılı	
Doç. Dr. İrfan HASLAK	Başarılı	
Prof. Dr. Mustafa Kemal ŞAN	Başarılı	

SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU BEYAN BELGESİ

Tez Başlığı:
Türkiye'de İslami Sinema Akımında Kimlik Arayışı (1989-1994)

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın toplam 267 sayfalık kısmına ilişkin *Sakarya Üniversitesi Lisansüstü Yönetmeliği Madde 28* uyarınca aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve 18./07./2017 tarihinde Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından şahsıma iletilen *Turnitin* intihal tespit programı raporuna göre tezimin benzerlik oranı % 9.. 'tır.
Uygulanan filtrelemeler:

1) Kaynakça hariç
2) Alıntılar dahil
3) 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bu bilgiler doğrultusunda tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.
Gereğini saygılarımla arz ederim.

Öğrenci
(Adı – Soyadı, İmzası, Tarih)
Meryem SERDAR
Meryem

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ

Adı – Soyadı	: Meryem SERDAR
Öğrenci Numarası	: 0960D13003
Ana Bilim Dalı	: Sosyoloji
Programı	:
Statüsü	: ☐ Y. Lisans ☑ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora

Danışman
(Adı - Soyadı, İmzası, Tarih)
Prof. Dr. Mustafa Kemal Sarı

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın ilk tohumları 2009 yılında Bilim ve Sanat Vakfı bünyesinde düzenlenen Hayal Perdesi Sinema Atölyesi'ne katılmamla atılmış oldu. Sinemanın Sosyoloji camiasında bakir bir alan olmasına karşın filmlerin sosyoloji araştırmaları için zengin veriler sunması beni akademik olarak sinema araştırmalarına yöneltti. Bu vesileyle Murat Pay ve Hayal Perdesi Sinema Atölyesi Grubu katılımcılarına teşekkür etmek isterim.

Çalışmayı sahiplenerek beni motive eden desteğini ve yardımlarını esirgemeyen değerli danışman hocam Prof. Dr. Mustafa Kemal Şan'a; doktora sürecine birlikte başladığımız, bu süreçte destekleri ve yardımlarıyla yanımda olan değerli hocam Prof. Dr. Sami Şener'e, yoğun programının arasında vakit ayırıp çalışmanın yönünü belirlememde önemli katkılarda bulunan değerli hocam Doç. Dr. Fahrettin Altun'a ve bugüne kadar üzerimde emeği bulunan bütün hocalarıma gönülden teşekkür ederim.

Çalışma süresince istifade ettiğim İSAM, Bilim ve Sanat Vakfı&Türk Sineması Araştırmaları, Sakarya Üniversitesi, Mimar Sinan GSÜ, Beyazıt Devlet Kütüphanesi ve Marmara Üniversitesi Merkez ve Birim Kütüphaneleri çalışanlarına müteşekkirim.

Tıkandığım daraldığım her noktada yardımıma koşan burada isimlerini tek tek sayamayacağım tüm dostlarıma; hayatımın her döneminde her türlü destekleriyle bana güç veren başta annem ve babam olmak üzere büyük ve güzel ailemin her bir ferdine ayrı ayrı teşekkür ederim. Son olarak, hayatın olduğu gibi bu çalışmanın da sorumluluğunu benimle birlikte paylaşan, uzun ve zorlu olan bu süreçte gösterdiği anlayış ve fedakarlıklar için eşim İrfan'a ve varlığıyla bana huzur veren sevgili oğlum Ömer Arif'e en kalbi duygularımla teşekkür ederim.

Tüm bu katkı ve desteklere rağmen çalışmanın her bir kusuru hiç kuşkusuz bu satırların yazarına aittir.

Meryem SERDAR

08.06.2017

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ……v
ŞEKİL LİSTESİ……vi
ÖZET……..vii
SUMMARY……...viii

GİRİŞ 1
BÖLÜM 1: KAVRAMSAL ve BAĞLAMSAL ÇERÇEVE 10
1.1. Sinema-Toplum İlişkilerine Genel Bir Bakış 10
1.1.1.Sinemanın Ne'liği Üzerine 10
1.1.2. Sinema-Toplum İlişkisi 14
1.1.2.1. Dünden Bugüne Sinema Sosyolojisi Çalışmaları 17
1.1.3. Seyirci-Sinema İlişkisi 24
1.1.4. Sinema, İdeoloji ve Propaganda 28
1.2. Sinemasal Anlatıların Belirleyeni Olarak 'Kimlik' 32
1.2.1. Kimlik Kavramı 33
1.2.2. Kimliğin Kurucu Unsuru Olarak "Öteki" 34
1.2.3. Sinema Anlatılarında Yer Alan Başlıca Kimlik Türleri 37
1.2.3.1. Modern Özne Tasvirleri: Bireysel Kimlikler 38
1.2.3.2. Perdeye Yansıyan Sosyal Temsiller: Sosyal Kimlikler 39
1.2.3.3. Kolektif Bilinç Anlatıları: Kolektif Kimlikler 41
1.2.3.4. Kolektif Belleğin Kültürel Dışavurumu: Kültürel Kimlikler 43
1.3. İslami Sinemaya Zemin Hazırlayan Siyasi Koşullar 46
1.3.1. 1923-1950: Tek Parti Dönemi 47
1.3.2 1950-1980: Çok Partili Dönem 49
1.3.3. 1980-1997: Askeri Darbeden Postmodern Darbeye 53

1.3.4. 28 Şubat ve Sonrası 54
BÖLÜM 2: BİR KİMLİK ARAYIŞI OLARAK İSLAMİ SİNEMA 56
2.1. 'İslami Sinema'ya Giden Yolda Türk Sineması 56
2.1.1. Sinemanın Türkiye'ye Girişi 56
2.1.2. Türk Sinemasında Özgün ve Yerli Dil Arayışları 60
2.1.2.1. 'Milli' Bir Sinemaya Doğru 65
2.2. 'Milli Sinema'dan 'İslami Sinema'ya 74
2.2.1. Kavram Tartışması: *Milli*, *Beyaz* ya da *İslami* Sinema 75
2.2.2. '80 Sonrası Türkiye'nin Sosyo-Kültürel Ortamına Kısa Bir Bakış 79
2.2.3. Beş Kurucu Yönetmen 84
2.2.3.1. Mesut Uçakan 85
2.2.3.2. İsmail Güneş 87
2.2.3.3. Salih Diriklik 88
2.2.3.4. Mehmet Tanrısever 89
2.2.3.5. Metin Çamurcu 91
2.2.4. İslami Sinemaya Yöneltilen Eleştiriler 91
BÖLÜM 3: İSLAMİ SİNEMA FİLMLERİNİN ANALİZİ 96
3.1. Araştırmanın Yöntemi ve Tasarımı 96
3.1.1. Örnek Olay Çalışması 96
3.1.2. Yorumlayıcı Yaklaşım-Hermeneutik 98
3.1.3. Film Eleştirisine Hermeneutik Bir Yaklaşım: Teşhise Yönelik Film Analizi (Diagnostic Critique) 99
3.1.4. Araştırmanın Yürütülmesi 101
3.1.4.1. Araştırma Evreninin Belirlenmesi 101
3.1.4.2. Örnek Olayların Seçimi 102
3.1.4.3. Verilerin Toplanması 103
3.1.5 Araştırmanın Analiz Süreci 104
3.1.5.1. Verilerin Deşifre Edilmesi ve Kodlanması 104
3.1.6. Araştırmacı Hakkında Notlar 105

3.2. Analizin Birinci Aşaması: İslami Sinema Filmlerindeki Ortak Kodların Tespit Edilmesine Yönelik Bir Çözümleme 107
3.2.1. Minyeli Abdullah I 108
3.2.2. Minyeli Abdullah II 115
3.2.3. Yalnız Değilsiniz 121
3.2.4. Sonsuza Yürümek (Yalnız Değilsiniz II) 123
3.2.5. Çizme 125
3.2.6. Sürgün 128
3.2.7. Kelebekler Sonsuza Uçar (İskilipli Atıf Hoca) 130
3.2.8. Danimarkalı Gelin 133
3.2.9. Bize Nasıl Kıydınız 134
3.3. Analizin İkinci Aşaması: İslami Sinema Filmlerinde Tespit Edilen Ortak Kodlar Üzerinden *Teşhise Yönelik Analiz* 138
3.3.1. İslami Sinema Filmlerinde Bir Kimlik Meselesi Olarak 'Başörtüsü' 140
3.3.1.1. (A)normal Olanın Toplumsal Dışlanması ve Ötekileştirilmesi. 143
3.3.1.2. Yasak ve Direniş 149
3.3.1.3. Ya Aç Ya Git! 153
3.3.1.4. Başörtüsüne Toplumsal Bakış 159
3.3.1.5. Ilımlı İslam 168
3.3.1.6. Örtünmeye Yüklenen Anlam 170
3.3.1.7. Ötekileştirmenin Karşı Ucu: Örtülü Olmayana Bakış 172
3.3.2. İslami Sinema Filmlerinde Bir Kimlik Aşınması Olarak 'Batılılaşma' ya da 'Modernleş(tir)me' 173
3.3.2.1. Aydın Yabancılaşması ve Kimlik Sorunu 175
3.3.2.2. Doğu-Batı: Aşk ile Nefret Arasında Bir Sentez Arayışı 178
3.3.2.3. Batı Taklitçiliği, Kültürel Yabancılaşma ve Kimlik Krizi 182
3.3.2.4. İyi İnsan, Üstün Millet, Güçlü Devlet 190
3.3.2.5. Huzur İslam'da 190
3.3.2.6. İdeal Müslüman Kimlikler 193

3.3.2.7. Yozlaşmış Kimliklerin Öze Dönüş Hikayesi 195
3.3.3. İslami Sinema Filmlerinde Modernleş(tir)me Politikaları Bağlamında Geçmişle Yüzleşme 196
3.3.3.1. İrtica Korkusu (Laik- Anti Laik Karşıtlığı) 200
3.3.3.2. İstiklal Mahkemeleri 205
3.3.3.3. Yasaklar 210
3.3.3.4. Mağduriyet ya da Travma Anlatıları 219
3.3.3.5. İktidar/Sistem Eleştirisi 223
3.3.3.6. İdeal Öğretmen Vurgusu 225

SONUÇ 229
KAYNAKÇA 239
ÖZGEÇMİŞ 267

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Araştırmanın Evrenini Belirleyen Filmler……..102

Tablo 2: Araştırmanın Örneklemini Oluşturan Filmler……103

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1 : Sinema-Toplum İlişkisi 16
Şekil 2 : Seyirci-Sinema İlişkisi 28
Şekil 3 : Minyeli Abdullah I Filminde Öne Çıkan Temalar 115
Şekil 4 : Minyeli Abdullah 2 Filminde Öne Çıkan Temalar 120
Şekil 5 : Yalnız Değilsiniz Filminde Öne Çıkan Temalar 123
Şekil 6 : Sonsuza Yürümek Filminde Öne Çıkan Temalar 125
Şekil 7 : Çizme Filminde Öne Çıkan Temalar..... 128
Şekil 8 : Sürgün Filminde Öne Çıkan Temalar..... 130
Şekil 9 : Kelebekler Sonsuza Uçar Filminde Öne Çıkan Temalar..... 132
Şekil 10 : Danimarkalı Gelin Filminde Öne Çıkan Temalar 134
Şekil 11 : Bize Nasıl Kıydınız Filminde Öne Çıkan Temalar 138
Şekil 12 : Yalnız Değilsiniz'de Psikiyatrın Serpil'le Görüştüğü Sahne 147
Şekil 13 : Sonsuza Yürümek'te dersten çıkarılan Serap'ın başını açtığı sahne 155
Şekil 14 : Sonsuza Yürümek'te Serpil ve Serap'ın çaresizliğini gösteren sahne 157
Şekil 15 : Serpil'in namaz kılmayı denediği sahne..... 160
Şekil 16 : Danimarkalı Gelin'de küçük Suna'nın nasıl dua ettiğini gösterdiği sahne 187
Şekil 17 : Çizme'de Geleneği Temsil eden Bilal Hoca..... 217
Şekil 18 : Çizme'nin Felek Hocası 218
Şekil 19 : Çizme'de Deli Hafızın 'gerçek ezanı' okuduğu sahne 219
Şekil 20 : Filmin ilk sahnesinde otorite temsili görüntüsüyle Çizme..... 224
Şekil 21 : Filmin sonunda otoritesini kaybetmiş Çizme'nin 'acziyet' içerisindeki görüntüsü 224

Tezin Başlığı: Türkiye'de İslami Sinema Akımında Kimlik Arayışı (1989-1994)

Tezin Yazarı: Meryem SERDAR **Danışman:** Prof. Dr. Mustafa Kemal ŞAN

Kabul Tarihi:08.06.2017 **Sayfa Sayısı:** viii (ön kısım) + 267 (tez)

Anabilimdalı: Sosyoloji **Bilimdalı:** Sosyoloji

1990'lı yıllarda en parlak dönemini yaşayan ve en popüler eserlerini veren İslami Sinema akımı marjinal duruşuyla Türk sinema çevrelerinde olduğu kadar akademik camiada da göz ardı edilerek unutulmaya terk edilmiştir. Oysa sinemanın toplumsal ruhu yansıtmada olduğu gibi toplumu etkilemede ve mesaj iletmede de önemli bir fonksiyon icra ettiğine inanan bu akım sosyo-politik bir bilinçle üretilmiş 'tez' filmleri ortaya koymuştur. Sanatsal açıdan kusurlu yapısı ve çoğunlukla didaktik ve tebliğci üslubu nedeniyle sıkça eleştirilen akımın sosyolojik mahiyeti bu tartışmalar arasında kayıp gitmiştir. İslami Sinemayı 'anlama' ve 'yorumlama' amacıyla yola çıkan bu çalışma İslami Sinemayı bilimsel bir bakış açısıyla bilimsel yöntemlerle irdeleyerek bilimsel bir çalışmanın konusu yapabilmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada şu sorulara cevap aranmaktadır:

Milli sinemanın bir devamı olarak gündeme gelen İslami Sinema nedir? İslami Sinemayı var eden koşullar nelerdir? Bu filmlerin 90'lı yıllarda zirve yaparak Türk Sinemasında hasılat rekorları kırması nasıl açıklanabilir? İslami Sinemaya yöneltilen eleştiriler hangi noktalara odaklanmaktadır? İslami Sinema filmlerinde öne çıkan temalar hangileridir, bu temalar üzerinden verilmek istenen mesajlar nelerdir? İslami Sinema filmleri kimlik vurgusunu hangi boyutlar üzerinden yapmaktadır?

Bu sorulara cevap ararken sosyoloji-sinema ve kimlik ilişkisi temelinden başlanarak İslami Sinemaya dair yapılan literatür çalışmasının yanında çalışmanın uygulama kısmını oluşturan film analizlerinden yararlanılmıştır. Yorumlayıcı sosyal bilim yaklaşımı ışığında hermeneutik bir anlayışla nitel araştırma desenini kendisine temel alan bu çalışmada çoklu örnek olay stratejisi kullanılarak amaçlı örneklem tekniğiyle İslami sinema filmleri içinden seçilen dokuz film teşhise yönelik film eleştirisi (diagnostic critique) bakış açısıyla analiz edilmiştir.

Bu doğrultuda yürütülen analizler sonucunda İslami Sinema filmlerinde öne çıkan temalar; Batılılaşma/ Modernleş(tir)me, Geçmişle Yüzleşme ve Başörtüsü olarak üç ana başlık altında toplanmıştır. Filmlerdeki kimlik vurgusunun ise bu ortak temalarla bağlantılı olarak; ben ve öteki, kendilik bilinci, kimlik krizi gibi kimliğin farklı boyutları üzerinden yapıldığı belirlenmiştir. Çalışma sonucunda elde edilen bulguların İslami sinemanın çok yönlü anlaşılmasına ve yeni bir bakışla yeniden değerlendirilmesine imkan tanıdığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Kimlik, İslami Sinema, Milli Sinema, Film Analizi

Title of the Thesis: Pursuit of Identity in The Islamic Cinema Movement in Turkey (1989-1994)

Author: Meryem SERDAR **Supervisor:** Professor Mustafa Kemal ŞAN

Date: 08.06.2017 **Nu. of pages:** viii (pretext) + 267 (main body)

Department: Sociology **Subfield:** Sociology

In the 1990s, the Islamic Cinema Movement has been living the brightest period and has produced its most popular works. Nevertheless, it has been left to be forgotten in the academic community as much as it is in the Turkish cinema circles due to its marginal stance. However, the Islamic Cinema Movement believes that cinema reflects the social spirit as well as influences the society and performs a considerable function in transmitting messages. The movement produced thesis films that actually generated with socio-cultural consciousness. In terms of artistic manner, the Islamic Cinema Movement is often criticized for its flawed structure, didactic and manifastative style and that is why the movement has been lost its sociological essence among these debates. It is the primary aim of this study to make the Islamic cinema as a subject of a scientific work while 'understand' and 'interpret' it with a scientific vision and methods. To this aim, the following questions are asked in this study:

What is the Islamic cinema that becomes an agenda as a continuation of the national cinema? What are the conditions that generates the Islamic cinema? How can these Islamic films which set a revenue records and hit the top during 90s be explained? What are the focus of criticism directed towards the Islamic cinema? What are the main themes in Islamic cinema films, and what are the messages to be given on these themes? What are the dimensions of Islamic cinema films making their identity emphasis?

In order to answer these questions, starting from the sociology-cinema and basis of identity relations, it has been benefited from the literature survey on Islamic cinema as well as the film analyzes which constitue the applicable part of this study. This study is baed on a qualitative research design with a hermeneutical understanding in the light of the interpretive social science approach. There are nine Islamic films selected with the purposeful sampling technique using multiple case study strategy were analyzed from the viewpoint of the diagnostic critique.

As a result of the analysis carried out in this direction, there are three main themes that stand out in the Islamic cinema films; Westernization/Modernization, Confrontation with the Past and Headscarf. The identity emphasis in the movies is linked to common themes that made different viewpoints of identity as 'me and other', 'self-awareness', 'identity crisis.' It can be asserted that the findings obtained in this study allow Islamic cinema to be understand versatile and re-evaluated with a new perspective.

Keywords: Cinema, Identity, Islamic Cinema, National Cinema, Movie Critique

GİRİŞ

Sosyoloji bir disiplin olarak ortaya çıkmasından bu yana insana ve topluma dair hemen hemen her konuyu uğraş alanı içinde görmüştür. Sosyoloji disiplininin farklı bilim dallarıyla kurduğu ilişki sosyolojinin alt dallarını olabildiğince genişletmiştir. 19. yüzyılın sonlarında henüz çiçeği burnunda bir disiplin olan sosyoloji, kendisi gibi yüzyılın sonlarında ortaya çıkan, ilk başta eğlence amacı taşısa da izleyenlerin ilgisini çekmeyi başararak ticari bir endüstri ve etkili bir kitle iletişim aracı haline gelerek bir anda tüm toplumu etkisi altına alan sinemaya ilgisiz kalamamıştır. Sinema sosyolojisi işte bu ilginin sonucunda yüzyılın keşfi olan sinema ile kurulan ilişkiden neş'et eden bir alt disiplin halini almıştır. Sinemanın doğduğu dönemler –özellikle Amerika toplumu özelinde- düşünüldüğünde herhangi bir bilimsel iddiası olmayan bir aygıtın toplumu bu denli etkilemesi bu yeni keşfin sosyolojik incelenmesi zaruretini doğurmuş ve sinema sosyolojisi çalışmaları daha bu yıllarda kendini göstermiştir. Sinemanın etkisinin hızlı ve derin olmasında fotoğrafın donuk bıraktığı görüntülere hayat verip 'hareketli görüntüleri' (motion pictures) kullanmasının etkisi olduğu genel kabul gören bir düşüncedir.

Mcluhan'ın da belirttiği gibi alfabe öncesi dünyada kulağın egemenliği hâkim iken fonetik alfabe gözün egemenliğini ön plana çıkarmıştır. Sinemayla birlikte ise gözün ve görüntünün egemenliği kültür ve sanat faaliyetlerinde ilk sırayı almıştır. Ancak her ne kadar sinemanın başlangıcından önce ses ve sözün birinci planda olduğu dile getirilse de insanoğlunun dünyaya ilişkin tecrübelerini edinmesinde ilkçağlardan bu yana gözün önemi ve önceliğinin olduğu da bilinen bir gerçektir. Yani sesin ve konuşmanın henüz olmadığı dönemlerde gözün ve görsel imajların etkisinin olduğu bilinmektedir. Beynin işleyişiyle ilgilenen nörologlar insanoğlunun ilerlemesinde ve alet yapımında gözüyle gördüğü doğayı taklit etmesinin etkili olduğunu, zira üç boyutlu düşünme ve imajinasyon yeteneğinin insanın tabiatında var olduğunu ortaya koymuşlardır. Dolayısıyla bir mesajı iletmede ya da bir görüşü benimsetmede görsel metinlerin yazılı metinlerden çok daha etkili olmasının insanın doğasında var olan bu dürtüyle ilgili olduğu söylenebilir. Sinema ise film dilinin bir konuyu kısa ve öz olarak aktarabilme imkanına sahip olması ve hem göze (daha sonraki yıllarda) hem kulağa hem duygulara seslenen çok yönlü özelliğiyle insanları her taraftan kuşatarak etkisi altına almayı

başarmıştır. Ancak sinemanın birtakım kendine özgü özellikleri nedeniyle diğer kitle iletişim araçlarından daha etkili olduğu bilinse de toplumu etkilemede hiç kuşkusuz en önemli unsur değil, unsurlardan bir tanesidir. Kitleleri peşinden sürükleyen sinemanın etkisi çok kısa sürede ülke sınırlarını aşıp (ilk gösterim 1895'te Paris'te yapılmıştır) tüm dünyaya hızla yayılmaya başlamıştır. Çağın bu yeni buluşu sinemanın Osmanlı'ya gelişi de çok hızlı olmuş 1896'da sarayda film gösterimleri olduğu yönünde bilgiler kayıtlara geçmiştir. İlk yıllarda tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de eğlence amaçlı kullanılan sinemanın kurumlaşması I. Dünya Savaşı yıllarına dayanmaktadır. Türkiye'de sinemanın izlediği seyir tüm dünya sinemalarında olduğu gibi sosyo-politik bağlamla iç içe olmuştur. Türk siyasetinin gidişatı Türk Sinemasının yönünü de belirlemiş, sinema bir yönüyle siyasete ayna tutmuştur. Bu bağlamda Türk Sinemasında tek adam devri (Muhsin Ertıığrul) Türkiye'nin Tek Parti dönemini yansıtan bir anlayışla devam etmiş, çok partili hayata geçişle eş zamanlı olarak Türk Sinemasında da tek yönetmen dönemi kapanarak çoğulculuğa geçilmiştir.

1950-1960 arası dönemde ise Türk Sinemasında kimlik arayışları ön planda olmuştur. Böylece 60'lı yıllar gelişen siyasi koşulların da etkisiyle Türk Sinemasında yerelliğin ve özgünlüğün kuramsal temalar etrafında tartışıldığı yıllar olmuştur. 60'lı yılların sonlarında Palamentoya giren Millî Görüş hareketinin söylemleriyle benzerlik taşıyan ve tezini 'milli'lik üzerine kuran bir sinema anlayışını savunan Milli Sinema Akımı 1970'lerde ilk pratik eserlerini vermeye başlar. 1950'lerde Anadolu İslamı düşüncesinde Milliyetçi-Mukaddesatçı bir karaktere sahip olan Türkiye'deki yerleşik İslam düşüncesinin, diğer İslam ülkelerindeki hareketlerin ve tercüme faaliyetlerinin de büyük katkısıyla 1970'lerin sonlarından itibaren milliyetçi anlayıştan ümmetçi anlayışa kayarak 'İslam Alemi' fikri etrafında yoğunlaşmasıyla da irtibatlı olarak Milli Sinema Akımına mensup bazı yönetmenlerin ilerleyen yıllarda 'hem milli hem dini' anlayışa doğru kaymasıyla sinema gündemine *İslami Sinema Akımı* olarak adlandırılabilecek yeni bir akım düşer.

Araştırmanın Konusu

Bu çalışmanın konusunu; Milli Sinema Akımıyla yollarını ayırarak filmlerinde *dini/İslami* içeriği öne çıkarmayı amaçlayan *İslami Sinema* akımının tüm yönleriyle incelenmesi ve bu akımın 1989-1994 yılları arasında üretmiş olduğu filmlerin

odaklanılan temel meseleler ve kimlik vurgusu açısından analiz edilmesi oluşturmaktadır. Bu çalışma çerçevesinde *İslami Sinema* olarak isimlendirilecek olan bu akım, başlangıcından itibaren çok çeşitli temalara odaklanarak eserler vermiş ve bu sebeple de birbirinden farklı isimlendirme çabalarına konu olmuştur[1]. Bu çalışmanın sınırları bu ekolün 1989-1994 yılları arasındaki dönemini kapsaması nedeniyle *İslami Sinema* tabirinin kullanılması sosyolojik bir bakış açısının gereği sonucu oluşmuştur. Araştırmaya dâhil edilen filmler ve yönetmenler 'İslamcılık' tartışmalarından -kısmen- ötede değerlendirilmiş, söz konusu eserlerin içeriği nedeniyle bu filmler için 'İslami' tabirinin uygunluğuna karar verilmiştir. Bu bağlamda bu çalışmanın İslami Sinemaya yüklediği anlam şu olmuştur:

"İslami Sinema, ilk örneğini 1989 yılında Minyeli Abdullah filmi ile veren ve son örneğini ise 1995 yılında Ölümsüz Karanfiller filmiyle ortaya koyan; Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, Salih Diriklik, İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever ve Metin Çamurcu'nun filmlerinde ifade imkanı bulan, temelde 'Müslümanca bir sinema anlayışı geliştirerek İslami bir hayat tarzını sinemaya yansıtma' gayesini taşıyan bir sinema ekolüdür".

Bu tanımlama denemesi çalışma kapsamında İslami Sinema kavramı içerisine nelerin dahil edilip nelerin dışarıda bırakılacağını da ifade etmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada ele alınan İslami Sinema kavramı, dini içeriklere sahip televizyon filmleri[2] ya da

[1] Öncelikle çok çeşitli tanımlamalarla anılan bu sinema akımının isimlendirilmesi konusunda netlik sağlamak gerekmektedir. Zira bu akıma karşı başlangıcından itibaren Dini filmler, Milli Sinema, Beyaz Sinema, Yeşil Sinema, İnanç Sineması, İslamcı Sinema, Dinsel Sinema, Rüya Sineması, İman Sineması, İslami Duyarlıklı Filmler, Hidayet Sineması, İrfani Sinema, Arınmanın Sineması, İslami Filmler (Yenen, 2012; Lüleci, 2014; Bozdemir, 2000; Özdemir, 2011; İmançer, 2010; Maktav, 2004; Yalsızuçanlar 2007; Enneli, 2015) gibi çeşitli tanımlama denemeleri gündeme gelmiştir. Ancak bu çok çeşitli tanımlar içerisinde en fazla tercih edilerek öne çıkanlar; Milli Sinema, Beyaz Sinema ve İslami Sinema kavramları olmuştur. Milli kültürün sinema diliyle aktarılmasını hedefleyen Milli Sinema, bu ekolün 1970-1989 yılları arasında vermiş olduğu film örneklerini açıklamada kullanılabilecek bir kavram iken 1989-1994 yılları arasında üretilen filmleri açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Beyaz sinema tabiri ise beyaz renginden mülhem her türlü ideolojik çağrışımın ötesinde konumlanarak "öz kaynaklarının bilincinde olma" paydasına sahip birbirinden farklı birçok düşünceyi kapsayıcı özelliğiyle ortaya atılan bir kavramdır. (Çalışmanın içerisinde bunlara ayrıntılı olarak değinilecektir) Dolayısıyla bu çalışmanın çerçevesini çizen 1989-1994 yılları arasında üretilen tez filmlerini genel bir kategorinin içine yerleştirmekte ve marjinalliğini ortadan kaldırmaktadır. Tüm bu nedenler göz önünde bulundurularak bu çalışmada "İslami söylemin ve İslami hayat tarzının sinemaya yansıması" amacıyla, dönemin siyasal koşullarının da etki ettiği bu akımın *İslami Sinema Akımı* ve ürettiği filmlerin de İslami Sinema filmleri olarak adlandırılması uygun görülmüştür.

[2] Çalışmanın örneklemi içerisinde yer alan *Danimarkalı Gelin* bir televizyon filmi olsa da İslami Sinema içerisinde değerlendirilmiştir. Bu tercihin sebebi ilgili bölümde açıklanmaktadır.

dizilerini kapsamadığı gibi Hazretli Filmler kuşağı olarak bilinen din büyüklerinin hayatının anlatıldığı filmleri de kapsamamaktadır.

İslami Sinema ana-akım Türk sineması içerisinde çizgi dışı bir oluşum olarak kalmıştır. Bu çalışma ana-akım olmayan filmlerin de toplumsal açıdan açıklayıcı olabileceği ve önemli deneyim ve görüşler sunabileceği (Kellner, 2013: 20) düşüncesiyle bu filmleri derinlemesine okuma çabasını gaye edinmiştir. Çalışma kapsamında ele alınan filmlerin çoğunda döneminin önemli olayları, sosyo-politik koşulları ile özellikle din ve laiklik çatışmalarını ele alan konuların tekrar ettiği görülmektedir. Bu filmler dönemlerinin (ya da filmlerin geçtiği dönemin) toplumsal ve siyasal mücadelelerini ifşa etmekte ve bu mücadeleler bağlamında okunmaya zemin hazırlamaktadır. Böylece filmler toplumsal ve siyasal tarihin de okunmasına yardımcı olmaktadır.

Araştırmanın Amacı

İslami Sinema filmlerini kendisine *konu* edinen bu araştırmanın *sorunsalı* İslami Sinemanın ne olduğu, nasıl ve neden hangi koşullarda ortaya çıktığı, hangi söylemleri kullanarak filmlerini inşa ettiği ve filmlerde nasıl bir kimlik kurgusu sundukları ile kimliğin hangi boyutlarına vurgu yaptıklarıdır. Sinemanın belli bir amaca hizmet ettiği, bir düşünceyi, bir tezi, bir ideolojiyi içerisinde barındırdığı varsayımından yola çıkılarak İslami Sinema filmlerinin söylemlerinin neler olduğu sorgulanmaktadır.

Bu bağlamda çalışmayı yönlendiren sorular şunlar olmuştur:

- İslami Sinema neyi ifade etmektedir?
- İslami Sinemayı var kılan hangi koşullar ve gerekçelerdir?
- İslami Sinema filmlerinin ortak söylemleri var mıdır? Kullanılan söylemlerde ortaklık varsa hangi temalar üzerinden bu ortaklık açığa çıkmaktadır?
- İslami Sinema filmlerinde kimliğin hangi boyutlarına vurgu yapılmaktadır? Yapılan kimlik vurgusu idealize edilen kimlik biçimleri içermekte midir? İdeal kimlikler varsa bu kimliklerin kurgusu nasıl yapılmaktadır?
- İslami Sinema filmlerinin üretildikleri dönemde izlenme rekorları kırarak gündemde kalmalarının sebepleri nelerdir?
- İslami Sinemaya yönelik eleştiriler hangi noktalarda yoğunlaşmaktadır?

O halde bu çalışmanın *amacı*, *"İslami Sinemanın ne olduğunu anlamak, onu ortaya çıkaran koşulları açıklamak, filmlerinde kullandığı söylemlerin/ele aldığı temaların neler olduğunu belirleyerek bu temalar etrafında filmleri derinlemesine yorumlamak; odaklanılan temaların seçilme nedenlerini ve filmlerde sunulan temsili kimlik biçimlerini tartışmaya açmak"* olarak özetlenebilir.

Ana amacı bu şekilde belirlenen çalışma temelde; İslami Sinema filmlerini birer toplumsal metin olarak bilimsel bir yöntemle 'anlama' ve 'yorumlama' çabasına dayanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Sosyoloji disiplini içerisinde kitle iletişimine olan vurgunun yoğunluğu sosyologların ilgisini daha ziyade bu alana yöneltmiş, sinemanın kendine özgü niteliklerinin göz ardı edilerek kitle iletişim ya da medya sosyolojisi çalışmaları altında değerlendirilmesine yol açmıştır. Bu durum da sinema sosyolojisinin, sosyoloji disiplini içerisinde bakir bir alan olarak kalmasını beraberinde getirmiştir. Öte yandan Türk sineması içerisinde adeta yok sayılarak adından söz edilmeyen bir akım olan İslami Sinema da sinema araştırmaları içerisinde fark edilmeyi bekleyen bir alan olarak kalmıştır. İslami Sinema üzerine yapılan akademik çalışmaların yetersizliği (neredeyse yokluğu), sinema çalışmalarının sosyoloji içindeki öksüzlüğüyle birleşince ortaya keşfedilmesi gereken bir çalışma konusu çıkmıştır. İşte bu çalışmayı anlamlı kılan en önemli unsur, iki marjinal alanın buluşmasını sağlayarak hem Sinema Sosyolojisine eğilmiş olması hem de İslami Sinemayı sosyolojik ve sinemasal muhayyileyi birleştirerek irdelemiş olmasıdır. Dolayısıyla az sayıda örneği bulunan ve belli bir döneme imzasını atmış olan İslami Sinema filmlerinin –ideolojik, siyasi ve sanatsal tartışmaların ötesine geçebilen sosyolojik bir yaklaşımla- bilimsel bir çalışmanın konusu haline getirilmesi çalışmayı önemli kılan diğer bir unsurdur.

Böyle bir çalışmayı önemli kılan bir diğer unsur ise; İslami Sinema filmlerine yönelik literatürdeki boşluğun doldurulmasına katkı sağlayabileceği ve daha sonraki çalışmalar için bir izlek oluşturabileceği olarak ifade edilebilir. Zira araştırma sürecinde konuya ilişkin yeterli derecede araştırma bulunmadığı tespit edilmiştir. Türk Sinemasında yer alan farklı sinema akımları, farklı yönetmenler ve farklı kimlik türleri üzerinde duran bir hayli çalışma mevcuttur. Fakat İslami Sinema ve bu yönetmenler üzerine yapılan

çalışmaların sayısı yok denecek kadar azdır. Bu çalışmayı önemli ve farklı kılan başka bir unsur ise İslami Sinema filmlerine 'içeriden' anlamacı ve yorumlayıcı bir perspektifle yaklaşarak farklı yönlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlayabileceğidir. Dolayısıyla bu çalışmanın en önemli katkısı İslami Sinemayı var olan çalışmalardan farklı bir perspektif ve yöntemle ele alarak irdelemesi olarak belirtilebilir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada *nitel bir araştırma deseni* tercih edilmiştir. *Çoklu örnek olay* yöntemi ise araştırmanın stratejisi olarak belirlenmiştir. Böyle bir araştırma deseninin tercihinde, literatürde İslami Sinema filmlerine yönelik derinlemesine bir çalışmanın olmaması yönlendirici olmuştur. Böylece, sosyal bir olguyu derinlemesine ve yakından incelemeye imkan sağlayan örnek olay çalışması, ana amacı İslami Sinemayı derinlemesine anlamak ve yorumlamak olan bu çalışma için belirleyici olmuştur. Dolayısıyla İslami Sinema filmlerinin hangi söylemlere odaklandığı, neyi amaçladığı, kimlik vurgusunu hangi boyutlar üzerinden yaptığı şeklinde beliren araştırma soruları ve literatürde var olan boşluk araştırma yönteminin seçiminde belirleyici olmuştur.

Sosyoloji disipliniyle olan etkileşimi dolayısıyla film çalışmaları sosyologlar için büyük imkanlar taşımakta ve filmlerin sosyoloji araştırmaları için anket, mülakat vb. teknikler gibi önemli bir veri toplama aracı olarak kabul görmesi (Duverger, 2014: 141-142) her geçen gün artmaktadır. Film çalışmalarının akademik dünyaya -görece- yeni giren bir alan olması ve sinemanın birden fazla alanın çakıştığı bir mecra olması filmlere özgü, üzerinde uzlaşılmış sistematik araştırma modellerinin ortaya çıkmasını engellemektedir (İri, 2002: 751; Güçhan, 1993: 60; Erdoğan, 1992: 11). Filmlerin sosyolojik yorumlarına odaklanan çalışmaların disiplinler arası bir yöntem kurmaları kaçınılmaz olmaktadır. Bu çalışmalar sosyal bilimlerin birçok disiplininin (sosyoloji, edebiyat, tarih, kültürel çalışmalar, psikoloji vb.) kullandığı yöntemleri sentezleyerek film yorumuna yönelik özel bir yöntem geliştirmek durumundadır.

Bu bağlamda, çalışmanın örnek olay stratejisine yön veren yaklaşım yorumlayıcı yaklaşım-hermeneutik olarak belirlenmiş, film analizleri yorumlayıcı-hermeneutik yaklaşımı temel alan *teşhise yönelik film analizi (diagnostic critique)* yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

Daha önce belirtildiği gibi çalışmanın temel sorusu İslami Sinemanın ne olduğu, hangi koşullar altında neden ve nasıl ortaya çıktığı, hangi söylemleri kullandığı ve nasıl bir kimlik kurgusu yaptığıdır. Punch (2005: 16) amacı bakımından betimleyici araştırmaların ele alınan olayın 'ne' olduğuna odaklanırken, açıklayıcı araştırmaların olayın 'nasıl' ve 'niçin' böyle olduğu sorularına odaklandığını belirtir. Dolayısıyla İslami sinemanın ne olduğu ve mesajını nasıl verdiği neden belli temaları kullandığı gibi sorulara cevap arayan bu çalışma 'hem betimleyici hem de açıklayıcı bir amaç taşımaktadır.

Örnek olay çalışmalarının önemli bir özelliği olan sınırlarının belli olmasını ifade eden 'sınırlı sistem' olması (Punch, 2005: 146) çalışmanın İslami Sinemanın bir dönemine yoğunlaşmasını sağlamıştır. Böylece İslami Sinemanın zirveye çıktığı dönem olan 1989-1994 yılları arasında üretilen 23 İslami Sinema filmi çalışmanın evreni olarak belirlenmiştir. Araştırmanın örneklemi ise nitel araştırmalarda daha çok tercih edilen *olasılığa dayalı olmayan örneklem* türlerinden *amaçlı örneklem* yoluyla belirlenmiştir. Evreni oluşturan 23 film içerisinden araştırma sorularına ve amacına uygun olan 9 film çalışmanın örneklemi olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda çalışma kapsamına giren filmler şunlar olmuştur:

1. Minyeli Abdullah
2. Minyeli Abdullah II
3. Yalnız Değilsiniz
4. Sonsuza Yürümek
5. Çizme
6. Sürgün
7. Danimarkalı Gelin
8. Kelebekler Sonsuza Uçar (İskilipli Atıf Hoca)
9. Bize Nasıl Kıydınız

Film analizleri iki aşamalı olacak şekilde tasarlanmıştır. Analizin birinci aşamasında filmin özeti ve filmle ilgili değerlendirmelerin yer aldığı bilgiler verilerek filmlerin genel tanıtımının yapılması amaçlanmıştır. Aynı zamanda birinci aşamada filmlerde öne çıkan temalar belirlenmiştir. Bu aşamada belirlenen temalardaki ortaklık üzerinden

analizin ikinci aşaması tasarlanmış, ortak temalar temelde üç başlık altında birleştirilerek teorik veriler eşliğinde teşhise yönelik film analizi yapılmıştır.

Tüm bu bilgiler ışığında çalışmanın yöntembilimsel tercihine dair bilgiler kısaca şu şekilde özetlenebilir: Bu çalışma; yaklaşım olarak yorumlayıcı/hermeneutik; araştırma deseni olarak nitel; araştırma stratejisi olarak çoklu örnek olay; araştırmanın amacı bakımından hem betimleyici hem açıklayıcı; veri toplama aracı olarak görsel ve işitsel doküman (film); ele alınan süre olarak dönemlik; örnekleme tekniği olarak amaçlı örneklem üzerine kurulu bir yöntembilim yaklaşımını benimsemiştir.

Araştırmanın Kapsamı

Bu çalışma üç bölüm olarak tasarlanmıştır. Çalışmanın amacını belirlemek için geliştirilen sorular bölümlerin içeriğinin oluşmasında yol gösterici olmuştur. Bu çerçevede ilk bölüm sosyoloji-sinema-kimlik ilişkisini ve İslami Sinemaya zemin hazırlayan koşulları anlamaya ayrılmıştır. Bu anlayışla geliştirilen ilk bölümde öncelikle sinemanın ne olduğu üzerinde durulmuş, daha sonra sinema toplum ilişkisi irdelenmiştir. Sinema toplum etkileşiminden bahsederken Sinema Sosyolojisine kısaca değinmenin faydalı olacağı düşünülmüş ve başlangıcından bugüne sinema sosyolojisinin kısa bir tarihçesine yer verilmiştir. Sinemanın toplumla ilişkisini belirleyen en temel öğelerden biri olarak sinema-seyirci ilişkisi, sinema-ideoloji ve propaganda ilişkisine değinilmiştir. Sonrasında sinemasal anlatıların temel belirleyeni olan kimlik kavramı ele alınmış, kimliğin öteki ile ilişkisi ve çeşitli kimlik kategorileri açıklanmıştır. Son olarak İslami Sinemanın bağlamsal boyutunu görebilmek amacıyla Türk Siyasi Tarihi kısaca ele alınmış ve bölüm sonlandırılmıştır. Böylece çalışmanın ilk bölümü çalışmanın ana konusunu oluşturan İslami Sinemayı anlamlandırmak için bir zemin oluşturmuştur.

İkinci bölüm çalışmanın temel konusunu oluşturan İslami Sinemaya ayrılmıştır. İslami Sinemanın hangi bağlam üzerinde oluştuğunu anlayabilmek amacıyla öncelikle sinemanın ortaya çıkışı ve Türkiye'ye gelişi hakkında kısaca bilgi verilmiş, akabinde sinemanın Türkiye'de geçirdiği serüven üzerinde durulmuştur. Türkiye'de sinema ortamı, anlayışları/akımları ve teorileri hakkında bilgi verilerek İslami sinemayı ortaya çıkaran koşullar açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kısımda İslami Sinemanın oluşumunda büyük yeri olan Milli Sinema Akımı ve temsilcisi Yücel Çakmaklı'ya ayrıca yer

verilmiştir. İslami Sinema etrafında yaşanan kavramsal tartışmalara değinilerek Milli Sinema, Beyaz Sinema kavramları açıklanmış ve daha sonra İslami Sinema yönetmenleri hakkında kısaca bilgi verilmiştir. İslami Sinemaya odaklanırken, 90'lı yılların sosyo-politik ortamı ve bu ortam içerisinde İslami Sinema hakkında yapılan değerlendirmelere yer verilmiştir. Bunun için mümkün mertebe dönemin gazete ve dergilerine ulaşılmaya çalışılmış, bu yayınlarda yer alan İslami Sinema tartışmaları, film eleştirileri vb. bilgilere yer verilmiştir.

Çalışmanın son bölümünü oluşturan üçüncü bölümde ise film analizlerine odaklanılmıştır. Bu bölümün başında çalışmanın yöntemi ve tasarımı ayrıntılı şekilde anlatılmış daha sonra film analizlerine yer verilmiştir. Film analizleri iki aşamalı olarak tasarlanmıştır. Birinci aşamada, filmler hakkında genel ve özet bilgiler verilerek filmlerle ilgili ön bilgilendirme yapılmış ve filmlerde öne çıkan temalar belirlenmiştir. İkinci aşamada ise filmlerde belirlenen ortak temalar kapsamında tematik olarak filmlerin analizi uygun görülmüştür. Birinci aşamada filmlerde tespit edilen ortak temalar kimlik üst başlığıyla bağlantılandırılarak üç başlık altında toplanarak değerlendirilmiştir. Bu üç başlık şunlar olmuştur; İslami Sinema Filmlerinde Bir Kimlik Meselesi Olarak Başörtüsü, İslami Sinema Filmlerinde Bir Kimlik Dayatmacası Olarak Batılılaşma Ya Da Modernleş(tir)me, İslami Sinema Filmlerinde Geçmişle Yüzleşme. Bu aşamadaki analizlerde İslami Sinema filmlerinde başörtüsü, modernleşme gibi temaların kimlikle nasıl ilişkilendirilerek kullanıldığı işlenmiştir. Kimliğin hangi boyutları üzerinden bir kimlik inşası önerilmekte ya da sunulmaktadır sorusu cevaplandırılmaya çalışılmıştır.

BÖLÜM 1: KAVRAMSAL ve BAĞLAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde çalışmanın kavramsal ve bağlamsal boyutu ele alınacaktır. Kavramsal kısım, sinemanın farklı yönleriyle ele alınarak sinema-sosyoloji ilişkisinin değerlendirildiği ve kimlik ile ilgili temel kavramların ve kimliğin çeşitli boyutlarının ele alındığı bir içerikte tasarlanmıştır. Bu kısımda sinema sosyolojine dair çalışmaların tarihçesi hakkında kısa bir bilgilendirmeye de yer verilmiştir. Böylece çalışmanın sinema sosyolojisi üzerine araştırma yapacak olanlara katkı sunması umulmaktadır. Bağlamsal boyut ise, İslami Sinemanın içerisine doğduğu, beslendiği, dolayısıyla bu akımın varlık sebebi olan Türk siyasi tarihinin din-laiklik tartışmaları üzerinden ele alınmasıyla oluşturulmuştur.

1.1. Sinema-Toplum İlişkilerine Genel Bir Bakış

Genel olarak Sinema-Sosyoloji ilişkisine ayrılan bu kısımda ilk olarak sinema kavramsal açıdan ele alınacak daha sonra sinemanın işlevleri, etkileri, toplumla ilişkisi üzerinde durulacak, kabinde sinema-seyirci ilişkisine yer verilecek, ardından sinemanın politik ve ideolojik fonksiyonları üzerinde durulacaktır.

1.1.1.Sinemanın Ne'liği Üzerine

Kelime anlamı olarak sinematografi sözcüğünden kısaltılmış olan sinema kavramı kısaca, 'anlatımı hareket halindeki görüntüler aracılığıyla sağlama sanatı' (Onaran, 2012:7) olarak tarif edilmektedir. Yunanca "kinema,-atos: hareket" ile "graphein: yazmak" sözcüklerinden türetilen sinematograf, "hareketi yazan, saptayan" anlamına, sinematografi de "hareketi yazma/saptama" anlamına gelmektedir. Aygıtın mucidi olan Lumière kardeşler bu aygıta sinematograf adını vermişlerdir. Lumière kardeşler gibi, sinemanın buluşlar çağında çeşitli alıcılar yapanlar da bu buluşlara hep hareket, canlılık, yaşam kavramlarıyla ilgili adlar vermişlerdir. Çünkü yeni buluşun en belirgin özelliği hareketi, yaşamı olduğu gibi yansıtabilmesiydi. Nitekim günümüzde çok yaygın olan, hemen her ülkede kullanılan sinema (cinema) sözcüğünün yanı sıra, Birleşik Amerika'da çok kullanılan "motion Picture, moving Picture (movie): hareketli resim de keza aynı tutumu yansıtmaktadır.

Sinema sözcüğü bu dar anlamını aşarak zamanla, filmlerin gösterildiği yapı, yer; sinema çalışmalarının tümü, sinema endüstrisi kavramlarını kapsayacak biçimde anlam

genişlemesine uğramış olsa da ilk ve temel kavramın 'hareketi yazma, saptama' olduğu görülmektedir. Bu bağlamda sinema, herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptamayı, sonra gösterici yardımıyla bu resimleri karanlık bir salonda beyazperde üzerine yansıtarak hareketi yeniden oluşturmayı amaçlar (Özön, 2008: 3-4).

Hareket halindeki görüntülerin ya da hareketli resimlerin bulunuşunu pek çok ülke kendine mal etmeye çalışsa da sinemanın tek bir ülke ya da kişiye bağımlılığı söz konusu olmadığı gibi, tek bir çıkış anının olduğunu söylemek de doğru olmayacaktır. Nitekim sinemanın kökeninin İtalyanların karanlık kutu deneylerinden, diyorama, panorama, praksinoskop, kinatograf gibi birçok görsel gösteri uygulamalarına kadar uzandığı düşünülmektedir (Pearson, 2008: 30).

Sinema hem sese hem görüntüye dayanan bir yapıya sahip olup hayatın birçok alanında etkin bir rol oynaması bakımından çok yönlü bir araç olma özelliği taşımaktadır. Yukarıda sözlük anlamıyla tanımlanan sinema, çok yönlü yapısı nedeniyle çok yönlü tanımlamaları da bünyesinde barındırmaktadır. Zira sinemanın birçok farklı görsel sanatlarla benzerliği bulunduğu gibi edebi özellikleri de bulunmaktadır. Tiyatro, resim, heykel gibi sanatlara da yakınlığı bulunan sinema müzikle de iç içedir. Bütün bunların yanında sinemanın sosyolojik-psikolojik ve felsefi yönü de vardır (Kurosawa, 2006: 202).

Özön (2008: 7-8) sinemanın çok yönlülüğünü birden fazla işlevi aynı anda yerine getirmesiyle açıklar. Ona göre hem bir sanat hem bir eğlence aracı ve endüstrisi işlevi gören sinema bir iletişim aracı olarak da bir anlatım aracı ve bir dildir. Bunun yanında bir araştırma ve eğitim-öğretim aracı olan sinema aynı zamanda güçlü bir propaganda aracıdır.

Tüm bu tanımlama çabalarının ötesinde, sinemanın sosyolojisiyle uğraşanlar sinemanın bir kültür olduğunu savunmuşlardır. Aklın, bilginin, düşüncenin, medeniyetin göstergesi olan kültür, kuşkusuz sinemanın en önemli niteliklerden biridir. 'Sinema bir kültürdür' ifadesi, sinemanın ve filmlerin toplumlar üzerindeki etkisine vurgu yapmaktadır. 'Filmlerle birlikte büyümek' tabiri de filmlerin etkisinin bireyler ve toplumlarda derin olduğunu, farkında olunsun ya da olunmasın, filmlerin kimlik ve kişilik üzerinde etkin rol oynadığı gerçeğini ifade etmektedir. Dolayısıyla bu bilinçaltı etki,

filmlerin/sinemanın görünür yanının değil, görünmez olan yanının yani kültürel boyutunun daha derinlemesine incelenmesini gerekli kılmaktadır (Kayalı, 1998: 26, 105). Esasında sinemanın doğuşundan itibaren kurumsallaşma sürecine doğru giden süreç izlendiğinde; sinemanın başlangıçta bir eğlence kurumu, sonrasında bir endüstri olarak, daha sonrasında ise kültürel ve toplumsal bir kurum olarak toplumdaki yerini aldığı söylenebilir (Güçhan, 1992: 63).

Bu yönüyle sinema ve sinema ürünü olan filmler bir sanat eseri olmanın çok daha ötesinde bir işlev sağlarlar. Zira sinema gündelik hayatın çok fazla içine karışmıştır ve filmlerin etkileri doğrudan görülebilir niteliktedir. Dolayısıyla diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında filmler üzerine çok sayıda insanın söyleyecek sözü bulunur. Çünkü hayatla iç içe olan filmlerin kitle ölçeği de o oranda geniştir (Atam, 2011: lii). Filmler bireyin kendini anlamasına olduğu kadar, ait olduğu grubun değerlerini ve sosyal rolünü anlamlandırarak kendisini evren içinde konumlandırmasına yardımcı olur. Bu yönüyle filmler, edilgen bir aklın kabul ettiği fikirler ya da sabit anlam kalıpları sunmazlar. Bir film izleyiciye kendi bireysel ihtiyaçları ve arka planı doğrultusunda bir şeyler kazandırır. Dolayısıyla bir filmde yer alan tüm unsurlar (karakterler, aksiyon, söylemler, görüntüler gibi) kişisel bir gözleme dayanır ve izleyici bu unsurları kendisi için faydalı hale getirerek hayatına anlam katacak şeyleri alır (Fearing, 1976: 120).

Toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin içinde yer alan sinema bu inşa sürecini kısmen temsillerin içselleştirilmesi yoluyla yapar. Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Bu aktarıma muhatap olan kişinin var oluşu kendisine ve ait olduğu dünyaya ilişkin temsiller yoluyla biçimlenir (Ryan ve Kellner, 2010: 35). Temsiller mevcut kültürden esinlenir ve içselleştirilerek benliğin/kimliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller kültürel temsillerde içkin olan değerlerle birlikte kimliği şekillendirir. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsillerin politik işlevi son derece önemlidir. Zira kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da önemli rol oynar. Sinemanın politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan kültürel temsil arenası olduğu düşünüldüğünde kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmanın önemi ortaya çıkar (Ryan ve Kellner, 2010: 37).

Her kültür çağı aynı işlev için toplanan insanların oluşturduğu binalar topluluğuyla varlığını kanıtlar. Örneğin Yunanistan'daki tiyatrolar, Mısır'daki mabetler birer kültür çağını vurgular. Bugün de sinema salonları, ortaklaşa kullanılan binaların sayı bakımından en üst düzeyde olanıdır. Öyle ki bugün dünyada bulunan üniversite sayısından çok daha fazla sinema salonu bulunduğu bir gerçektir. Dolayısıyla bugün film izlemek/görmek, film hakkında tartışmak vb. insanlara çekici geldiği için, bu çağın insanları için nasıl okumayı öğrenmek zorunlu ise, film okumayı yani sinema izlemeyi öğrenmek de zorunlu hale gelmektedir. Zira sinemayı bir anlatım aracı olarak tam anlamıyla kavramak için sinema bilgisini edinmek gerekmektedir (Onaran, 2012:4). Aslında sinema bize gerçekliğin olabildiğince benzerini verebilmesi nedeniyle yazılı ve sözlü dillerin nadiren yapabildiği kesin bilgi iletebilme özelliğine sahiptir. Bir bakıma "film, tahayyül edemediğimizdir" (Monaco, 2002: 157).

Filmler hem göze hem kulağa hem de duygulara hitap eder, yani görüntüler akla değil duygulara seslenir. Böylece film karakterlerinin fikirleri, davranışları, kıyafetleri, zaferleri, yenilgileri vb. onu izleyenler tarafından içselleştirilir. İzleyici kendisini film karakteriyle özdeşleştirerek filmle duygusal bir bağ kurar. Bu özdeşleşme sinemanın insan ve toplum üzerindeki etkisini göstermektedir. Zira filmler insanlara davranış modelleri sunarak toplumu yönlendiren, değiştiren en etkili unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin kimliği, kullandığı dil, dünya görüşü, çevresine ve olaylara bakışı, kamerayı kullanma biçimi vb. filmin ana belirleyenleridir ve öznel olmaları bakımından aynı zamanda ideolojik bir duruşu da yansıtırlar. Kameranın kendisi objektif olsa da bir kişinin elindeyken objektivitesini kaybeder ve bir ideolojiye bürünür. Kamera, dış dünyadaki gerçekliği olduğu gibi kaydeder fakat film, yaşadığımız dünyanın gerçekliğini sunmaz, onu oluşturanın (yönetmenin) ideolojisi doğrultusunda yeniden üretirler (Enderun, 2011: 55-73).

Dünyayı bir çerçeve içine alarak görülen bir dünya sunan ve bu dünyanın içinde çeşitli görme biçimlerini de barındıran bir tahayyül olan sinemanın izleyiciye sunduğu en önemli imkanlardan biri 'katılım'dır. İzleyici filmde karşılaştığı birtakım durumları ve tecrübeleri kendisine uyarlama imkânı bulur. Böylece bulunduğu dünyadan başka bir dünyaya geçebilir, farklı sosyal kimliklere bürünebilir, dolaylı olarak diğer insanların farklı koşullarda nasıl reaksiyon göstereceğini tecrübe etmiş olur (Fearing, 1976: 120).

Dolayısıyla sinema yaşama dair her şeyi kendine konu alabilir. Anlatmak istediklerini görüntülerin yardımıyla anlatan sinema[3], belli bir zaman dilimiyle sınırlandığından, bu zaman diliminde izleyicinin merak ve ilgisini yüksek tutacak bir anlatım yolu seçmiştir. Konulu filmlerde merak ve ilgi uyandırma işlevini olay örgüsü ve karakterler sağlar. Karakterler filmde konuşmaları, hareketleri, davranışları ile görüntüyü dinamikleştirerek kendileri için öngörülen amacı yerine getirmeye çalışırlar. Sonuçta amaç, kusursuz bir insan portresi sunmaktansa kişinin psikolojik, sosyolojik ve fiziksel özellikleriyle tanımlanmasıdır (Suner, 2006: 10).

1.1.2. Sinema-Toplum İlişkisi

Parçası olduğu toplumsal süreçlere bir yandan tanıklık ederken, bir yandan da eleştirel müdahalede bulunan, bu süreçlere ilişkin yeni görme ve düşünme biçimleri öneren sinema (Suner, 2006: 10) her şeyden önce kültürel ve toplumsal bir araç olması bakımından sosyoloji araştırmaları için çok zengin veriler içeren bir kaynak durumundadır.

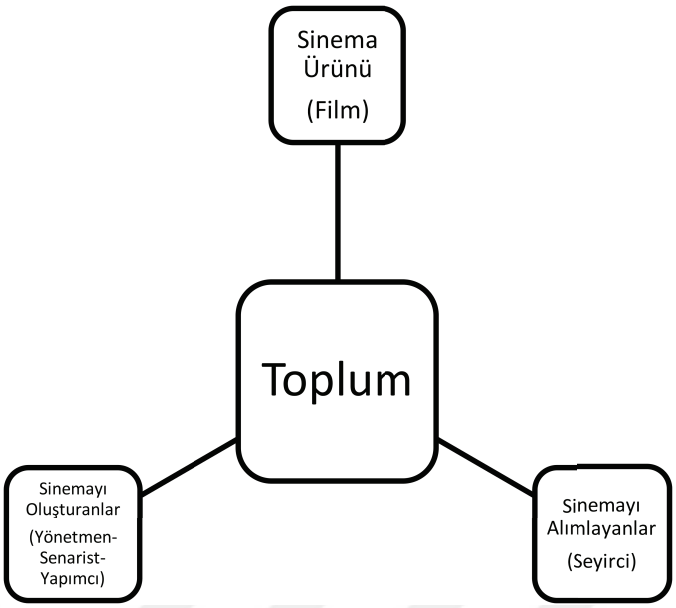
İnsan ve toplum üzerinde büyük bir güce sahip olan sinema, insanlar üzerinde gerçeklik duygusu uyandırarak kişilerin davranışlarını yönlendirebilmekte, propagantif yönüyle insanların zihin yapılarını ne giyeceklerini ne yiyeceklerini, nasıl davranacaklarını, kısaca dünyaya bakışlarını etkileyebilmektedir (Enderun, 2011: 53). Bu özellikleriyle sinema toplumu aniden ve devrimci bir şekilde değil, yavaş ama kalıcı bir biçimde yönlendirici bir etkiye sahiptir. Bu durum, sinemanın sosyolojik değerlendirmelere fazlasıyla ihtiyaç duyan bir alan olduğunu göstermektedir. Filmler, yazılı yayımlardan çok daha fazla sayıda kişiye ulaşabilme imkanına sahip olduğundan mesajını daha geniş

[3] Sinemanın görsel bir veri olması, sosyoloji araştırmalarında görsel verileri merkeze alan Görsel Sosyoloji akımı içinde değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Görsel sosyoloji daha çok sosyolojik araştırmalar için görsel veri üretmeyi hedefleyen, kameralar ve kayıt cihazları kullanarak araştırmacının kendi görsel verisini oluşturmasını öngören bir yaklaşımdır. Bu yönüyle ilk olarak antropoloji araştırmalarında görülen görsel sosyoloji çalışmaları veri olarak daha çok fotoğrafla ilgilenir. Görsel sosyolojinin verileri arasına zamanla hareketli görüntüler ve filmler dahil olsa da bu çalışma içerisinde sinema salt görsel sosyolojinin bir uğraş alanı olarak ele alınmamıştır. O nedenle Görsel Sosyoloji üzerinde ayrıntılı olarak durulmasına gerek görülmemiştir. Görsel Sosyoloji araştırmaları için şu çalışmalara bakılabilir: Michael Emmison ve Phillip Smith (2007). Researching The Visiual. Sage Publications; Marcus Bank (2001) Visual Methods in Social Research. Sage Publications. Ayrıca Uluslararası Görsel Sosyoloji Birliği'nin (IVSA) çalışmalarına da bakılabilir: https://visualsociology.org/?p=655.

kitlelere duyurabilmekte ve böylelikle etkilediği insan sayısı da çoğalmaktadır. Bunun yanında aynı mesajları yıllar boyunca aynı kitleye ilettiği için, uzun vadede kalıcı etkiler bırakabilmektedir.

Toplumlarda mevcut olan "materyal kültüre" katkı sağlayan filmler, görsel etkileriyle kültürün görsel yanını da biçimlendirerek, giyim-kuşam, moda, konuşma biçimleri ve genel olarak "hayat tarzları" üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır (Kalkan, 1993: 2). Burada sinemanın bir kitle iletişim aracı olma özelliği öne çıkmaktadır. Bu noktada kitle kültürü kavramı sosyal bilimler disiplinleri içinde çokça tartışılmaktadır. Kitle iletişim araçlarının sağladığı teknik imkanların gelişmesiyle birlikte sosyal bilimler literatüründe çokça tartışılan bir kavram olan "kitle kültürü" ortaya çıkmıştır. Kitle kültürünün ortaya çıkışının ise kitle iletişim araçlarının modern teknik imkanlarına bağlı olduğu söylenir. Yani kitle iletişim araçları/medyası kitle kültürünü doğurmuştur (Bauman, 1976: 61) da denilebilir. Sinemanın bir kitle iletişim aracı olarak oynadığı rol bu açıdan ayrıca önem kazanmaktadır.

Bir kültür modelinin dünyaya pazarlanmasında en büyük araç haline gelen (Yağız, 2009: 14) sinemayı diğer kitle iletişim araçları içerisinde öne çıkaran en önemli özellik; kültür üreten bir kurum olduğu gibi aynı zamanda kültür taşıyıcı özelliği olmasından kaynaklanmaktadır (Kalkan, 1991: 104). Zira toplumsal görüntüler, değerler, inançlar ve sosyal yapı unsurları filmleri oluşturan temel parçalardır. Bu durum da toplumsal yapı ile film arasındaki, dolayısıyla sosyoloji ile sinema arasındaki bağın oldukça kuvvetli olduğunu göstermektedir.



Şekil 1: Sinema-Toplum İlişkisi

Kaynak: Moran'dan (1988: 5) uyarlanmıştır.

Yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi, sinemayı oluşturanlar-film-seyirci ve toplum arasında karşılıklı ve dinamik bir ilişki söz konusudur. Zira sinemayı oluşturanlar, bir toplumsal yapının içerisinde yaşamakta ve mesajını iletmek istediği insanlarla aynı toplumsal yapının özelliklerini paylaşmaktadır. Dolayısıyla yönetmen veya senaristin kimliği, hayata bakışı, ideolojik görüşü, aldığı eğitim, beslendiği kaynaklar vb. arka planı topluma sunmuş olduğu eserin/filmin anlam dünyasını/meselesini belirlemektedir. Aynı zamanda dönemin siyasi ortamı, ekonomik koşullar vb. film yapım sürecini başından sonuna kadar etkilemektedir. Bu etkileşim içerisinde ortaya çıkan film, farklı bir etkileşim içerisinde izleyici kitlesiyle buluşur.

Sinemanın toplum üzerindeki etkisini sosyal teori-sinema etkileşimi üzerinden -Amerikan sineması[4] ve Amerikan toplumu özelinde- inceleyen Denzin (1991)

[4] Amerikan Sinemasının önemi yalnızca Amerika toplumunun yaşam tarzı ve kültürünün biçimlenmesinde değil tüm dünyaya ihraç edilerek tüm dünyanın biçimlenmesine olan etkisinden kaynaklanır. Dolayısıyla bu sinemaya yönelik yapılan bir değerlendirmenin ulusüstü bir özellik de taşıdığı söylenebilir. Amerikan'ın çok kültürlü toplumsal yapısı ve sinema pazarının dilini iyi kavrayabilmesi özelliğiyle Amerikan sineması bütün kültürlere seslenebilme imkanı bulmuş, böylece ortak hikayeler

günümüzün postmodern toplumunda göstergelerin hakim olduğunu ve dolayısıyla içinde yaşadığımız çağın görsel sinemasal bir çağ olduğunu vurgular. Denzin bu görsel çağda yaşayan toplumu tanımlamak için *sinemasal toplum* (1995) kavramını kullanır. Sinemasal toplum adından da anlaşılacağı gibi kendisini sinemasal aygıtlar aracılığıyla anlayan günümüzün postmodern toplumunu ifade etmektedir. Denzin'e göre sinemasal toplumun metodu kameranın bakışında aktifleştirilmiştir, ki bu bakış postmodern toplumun dikizci bakışına da işaret eder. Denzin sinemasal toplumun düşünce biçimini açıklamak için ise Mills'den[5] etkilenerek oluşturduğu *sinemasal muhayyile* kavramını kullanır.

İnsanın sosyal hayatında yaşadıklarının, deneyimlediklerinin, algıladıklarının, kısaca toplumsal gerçekliğin ve bilincin bir anlatım aracı olan sinema ile, insanın çevresine hâkim olup kurallar ve düzenlemelerle toplumsal değişmelere yön verme ihtiyacından doğan sosyolojinin birlikteliği oldukça zengin ve önemli bir araştırma alanı (Güçhan, 1993: 51) imkanını sunması sinemanın daha ilk yıllardan itibaren anlaşılmış ve sinemanın toplumla kurduğu etkileşim üzerine çok sayıda yazı yazılmış ve akademik çalışmalar yapılmıştır.

1.1.2.1. Dünden Bugüne Sinema Sosyolojisi Çalışmaları

Özellikle televizyonun yaygınlaşmasından önce sinema büyük ölçekli kültürel üretim kurumlarından biri olmuş ve böylesine dikkate değer bir sosyal olgu olan sinemanın sosyolojik ilginin odağı haline gelmesi kaçınılmaz olmuştur. Sinema sosyolojisine dair ilk akademik çalışmaların, Amerika Birleşik Devletleri'nde 1929-1932 yılları arasında sinema filmlerinin gençlik üzerindeki etkilerini araştıran ve kamu firması olan Payne Fonu tarafından desteklenen araştırmalarla (Payne Fond Studies) başladığı söylenebilir[6].

üzerinden ortak beğeniler oluşturarak Amerikan sinemasının popüler kültür ürünü olarak kitlelere seslenebilmesi kolaylaşmıştır (Çağan, 2003: 222).

[5] Wright Mills'in sosyoloji düşüncesine önemli bir katkı olarak sunduğu (sociological imagination) sosyolojik muhayyile/tahayyül/imgelem kavramı kısaca bireylerin kişisel yaşamlarındaki sorunlarla toplumsal düzeydeki sorunlar arasındaki ilişkiyi görebilecek bir bakış açısına/yeteneğe sahip olmalarını ifade eder.

[6] Faruk Kalkan (1993) sinema toplum ilişkisine yönelik ilk bilimsel kaynak olarak Hugo Münsterberg'in 1916 yılında yazdığı The Photoplay: A Psychological Study adlı kitabı gösterse de bu kitap daha çok sinemanın psikolojik yönüne odaklanır. aynı şekilde Kalkan'ın sinema-toplum ilişkisini el alan ilkler arasında yer verdiği bir çok çalışma sinema-psikoloji ilişkisi üzerine kuruludur. Dolayısıyla bu çalışmada da belirtildiği gibi sosyolojik çalışmaların Payne Fonu Çalışmaları ile başladığını söylemek daha doğru görünmektedir.

Bu çalışmalar sinema filmlerinin duygu, tutum ve davranışlara yönelik gençler üzerindeki etkilerini ölçmek amacıyla sosyologlar ve sosyal psikologları bir araya getirmiştir. Araştırmacılar filmlerin aslında çok derin etkilere sahip olduğunu vurguladıkları çalışmalarında yöntem olarak sosyal bilimler metodolojisini benimsemiş ve içerik analizi, anket ve mülakat gibi uygulamalı araştırma tekniklerini kullanmışlardır. "Motion Pictures and Youth" başlığındaki proje kapsamında gerçekleştirilen Payne Fonu Çalışmalarının filmlere sosyolojik yaklaşımda ilk olarak ve en fazla önemle üzerinde durdukları konu 'filmlerin etkileri' olmuştur. Özellikle filmlerin gençler üzerinde 'zararlı' olabilecek etkilerini en aza indirerek gençlerin kendilerini bu zararlı etkilerden koruyabilmelerine yönelik çalışmalar ilgi odaklarını oluşturmuştur (Blumer, 1933; Blumer ve Hauser 1933; Dale, 1933; Peterson, 1936). Bu araştırmalardan en önemlilerinden biri Blumer'in Movies and Conduct (1933) isimli eseridir. Blumer çalışmasında sinemanın çocuklar ve gençler üzerindeki etkisini ölçmek amacıyla filmlerin duygu, düşünce, tutum ve davranışlarında nasıl etkilerde bulunduğu gibi sorulara yönelmiştir. 1115 üniversite öğrencisi, 583 lise öğrencisi, 67 ofis çalışanı ve 58 fabrika işçisinden kendi sinema deneyimlerini paylaşmalarını, bir anlamda sinema otobiyografilerini yazmalarını istemiştir. Bu şekilde toplanan veriler istatistiksel bir amaçtan ziyade sinema izleyicilerinin sinemaya gidiş nedeni, izledikleri filmler ve filmlerin kendileri üzerindeki etkileri konusundaki duygu ve düşüncelerini açığa çıkarma amacı taşımaktaydı. Blumer gençlerin vermiş oldukları yanıtlar sonucunda sinemanın en büyük gücünün duygusal etkisinde yattığı, başarısının ve çekiciliğinin sırrının izleyiciye yaşattığı yoğun duygusal atmosferde olduğu sonucuna varmıştır. Özellikle kızların filmlerdeki romantizm, aksiyon, macera ve güzellik anlayışlarından etkilediklerini belirtmiştir. Blumer'in çalışmasına konu olan örneklem grubunun yaş itibariyle dış etkilere daha açık olan genç grup olduğu dikkate alındığında varılan sonuçların toplumun geneline uyarlanmak yerine çocuk ve gençlerle sınırlı tutulması daha faydalı görünmektedir. Zira aynı filmi izleyen bir genç ile yetişkinin filmden etkilenme biçimleri farklı olacaktır. Gençler filmdeki romantizmden, kahramanlıktan vb. etkilenirken, yetişkinlerin filmin siyasi, politik, ideolojik veya ekonomik vurgularına yönelmesi son derece normaldir.

Payne Fonu çalışmalarının büyük katkısıyla filmlerin gençler ve çocuklar üzerindeki etkileri görüldükten sonra etki alanı böylesine geniş olan bir aygıtı olumlu etkiler için

kullanmak fikri doğmuş ve filmlerin eğitsel bir materyal olarak kullanılması üzerinde durulmuştur. Bu amaçla eğitim filmleri üreten şirketler kurulmuş ve burada yapılan filmlerin eğiticilere ve okullara ulaşabilmesi için gereken düzenlemeler yapılmıştır[7]. Filmlerin eğitim amaçlı kullanılması fikri sosyoloji eğitimine özel olarak da gündeme gelmiştir. Sosyoloji konularının ve kavramlarının soyutluktan sıyrılıp öğrencilerin zihnine daha somut bir biçimde yerleştirilebilmesi amacıyla filmlerin görsel dillerinden yararlanma konusu sosyoloji eğitimine odaklanan çalışmalarda vurgulanmıştır[8]. Filmlerin sosyolojide bir eğitim materyali olarak kullanımının öğrencilere daha çok motivasyon sağlayarak dersleri daha keyifli hale getirip katılımı artırdığı, farklılıklara empatiyle yaklaşmayı sağladığı, sosyolojik olguları kavramada akademik yayınlarla gerçek dünya arasında köprü kurduğu gibi konular üzerinde durulmuştur (Demerath, 1981; Burton, 1988; Moskovich ve Sharf, 2012). Sosyoloji eğitiminde filmlerin gücünden yararlanılmasının önemine farklı bir açıdan değinen yazısında Sooryamoorthy (2007) sosyologların araştırma filmleri yapmalarının sosyolojiye yapacağı katkılardan bahseder. Bir araştırma filmi yapmanın bir makale veya kitap yazmak kadar zor olduğunu fakat bu zorlukların üstesinden gelebilmek için sosyologların teknik bilgilerini artırarak bu konuya akademik bir faaliyet olarak eğilmeleri gerektiğini söyler. Sosyologlar tarafından yapılacak araştırma filmleri sayesinde sosyal gerçeklik ve sosyal fenomenler hakkında sosyologların olduğu kadar, farklı disiplinlerden gelen araştırmacıların, toplumun ve kamuoyunun da bilgileneceğini vurgular.

Yöntem ve ölçme teknikleriyle de ilgilenen Payne Fonu Çalışmaları; bir filme maruz kalmadan önceki ve sonraki tutumun nasıl ölçüleceği, bir filmin ayırt edici etkisini değerlendirebilmek için bilimsel içerik analizinin nasıl yapılması gerektiği gibi sorulara ve yanıtlarına yönelmişlerdir. Bu sorulara verdikleri cevaplarla 1930-1940'lı yıllarda genel anlamda sosyal araştırma metodolojisine Kitle İletişim Çalışmaları kapsamında önemli katkı sunmuşlardır. Payne Fonu Çalışmalarının çoğunluğu film sosyolojisinde birincil olarak belirli bir sosyal kategorideki izleyici üzerinde filmin ölçülebilir

[7] Filmlerin eğitim materyali olarak kullanımı düşüncesiyle birlikte eğitimde kullanılabilecek filmler listesi oluşturulmuştur. İlk yıllarda önerilen film listesi için bkz. Films for Classroom Use. (1941).

[8] Sosyoloji eğitiminde kullanılacak bilinen ilk film kataloğu 1973 yılında Penslyvania Üniversitesi'nde hazırlanmıştır. Bu katalogda öğrencilere, eğitimcilere ve araştırmacılara yönelik sosyolojik kavramlar ve konulara ilişkin filmlerin listesi yer almaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bryan LeBeau (Der.). Films for Sociology (1973). Toplumsal sorunlara küresel çapta değinen filmleri ele alan bir araştırma için bkz. Paula Dressel (1990). "Films That Put Social Problems in Global Context".

etkilerine odaklanan bir gelenek başlatmıştır. Böylece sinemanın sosyolojik yönüne vurgu yapan çalışmalar kitle iletişim araştırmalarıyla iç içe geçmiştir. Bu durum sosyolojinin filmler hakkında bir duruşu olabileceği türünden soruları sınırlamakla kalmamış aynı zamanda sinemanın kendine özgü karakterini, kitle iletişiminin daha genel kuralları içerisinde kaybetmesini beraberinde getirerek özel bir alan olması gereken sinema sosyolojisinin kitle iletişim sosyolojisi içinde ele alınmasına yol açmıştır (Tudor, 2000: 189).

Payne Fonu Araştırmalarından sonra 1946 yılında sinemanın sosyolojik işlevine odaklanan Mayer'in Sociology of Film: Studies and Documents (1946) adlı eseri gündeme gelmiştir. Mayer bu eserde sinemanın sosyolojik önemini vurgularken tiyatro ve sinemanın toplumsal ve tarihsel bağlamından ve işlevlerinden bahseder. Payne Fonu çalışmalarından Blumer'ın Movies and Conduct adlı eseri ile Dale'in The Content of Motion Pictures eserlerine birer bölüm ayırır. Çocuklar, gençler ve yetişkinlerin sinema ile ilişkilerini ele alan bölümlerde sinemanın kendileri için ne anlam ifade ettiği gibi sorulara katılımcılardan verilen yanıtları paylaşır. Dolayısıyla Mayer'in eseri isminin taşıdığı iddianın hakkını veremeyerek Payne Fonu çalışmalarının bir tekrarı olduğu ve literatürdeki boşluğu dolduramadığı yönünde eleştirilere maruz kalmıştır (Berelson, 1948: 297).

Bu arka planın akabinde dünya çapında medyanın etkilerini ölçmeye yönelik bir ilgi uyanmış ve 1950'li yıllara gelindiğinde medya üzerine yapılan çalışmalar artış göstermiştir[9]. Bu dönemdeki çalışmalar modern toplumun 'kitle toplumu' olduğu tezinden yola çıkmakta medyayı ve dolayısıyla sinemayı da kitle iletişim aracı olarak değerlendirmekteydi[10]. 1960'lı yıllarda dünya sinemasında etkin rol oynayacak olan Alman dışavurumculuğu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi belli başlı akımlar yükselmeye

[9] Medya üzerine çalışmalarıyla bilinen McLuhan'ın iki önemli eserine bakılabilir. Bunlardan ilki 1964'te yayımlanan medyanın kişide yeni bir düşünceye yol açmaktan ziyade var olan düşünceleri açığa çıkardığını savunduğu Understanding Media'dır. 1967'de ise medya/iletişim çalışmalarında tartışmalara konu olacak olan ve iletişimin içeriğinden çok iletişim aygıtının doğasına vurgu yaptığı The Medium is The Message eseri yayınlanır.

[10] Kitle toplumu, kitle kültürü, kültür endüstrisi tartışmaları için bkz. Adorno. The Culture Industry. London and New York: Routledge; Max Horkheimer ve Theodor Adorno. Aydınlanmanın Diyalektiği. Kabalcı. 2010. s. 162-222; Gustave LE BON, Kitleler Psikolojisi.

başlamıştır. Bu akımlar sinemanın sanat[11] yönüne vurgu yaparak bir filmi sadece film olarak değerlendirmeyip 'film sanatı' içerisinde ele almışlardır. 1960'ların sonlarında Fransız yapısalcılığı sosyoloji ve yeni yeni oluşmaya başlayan film çalışmaları disiplinlerini de kapsayan birçok alanda etkisini göstermeye başlamıştır. Aynı yıllarda sinema sosyolojisi ile göstergebilimin etkileşimleri artmıştır. Öyle ki British Film Enstitüsü Eğitim Departmanı tarafından araştırmacıların çoğunluğunu sosyologların oluşturduğu filmlerin gösterge bilimsel ve sosyolojik içeriklerine dair yayınlar yapılmıştır (Tudor, 2000: 190).

1970 yılında sosyoloji-sinema ilişkisine odaklanan ve sinemaya o zamana kadar ele alınandan farklı bir bakış açısıyla bakan Jarvie'nin *Towards a Sociology of the Cinema: A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entartainment Industry* (1970) adlı eseri yayımlanır. Jarvie'nin eserini, izleyiciye odaklanan sinema araştırmalarından farklı kılan, sinemanın etkisini gözlemlerken bütün bir yapıyı dikkate almış olmasıdır. Kitabın adından da anlaşılacağı gibi bir endüstri olarak sinema kurumunu ele alır. Bir endüstri sosyolojisi olarak sinemayı incelerken 'filmleri kim neden yapıyor' sorusunu sorar ve daha önce göz ardı edilmiş olan sinemanın üretim boyutuna dikkat çeker. Bir seyirci sosyolojisi olarak sinemayı ele alırken 'filmleri kimler neden izliyor' sorusunu sorar ve sosyal bir kurum olarak toplumda sinemaya gitme nedenlerini tartışır. Burada eğlence aracı olarak sinemaya eğilirken eğlence sosyolojisi de yapar. Jarvie, Popper'ın görüşlerinden ilhamla, toplumu açıklamakta somut ve kalıplaşmış ifadeler kullanmayı reddettiğini dolayısıyla topluma yapısalcı ve biyo-psikolojik perspektiflerden bakan yaklaşımlardan uzak olduğunun altını çizer.

[11] Sinemanın sanatsal yönüne yapılan vurgu, sanatın toplumsal boyutuna odaklanarak sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi kendisine konu edinen Sanat Sosyolojisi altında değerlendirmeleri beraberinde getirmiştir. Bu çalışmada sinemanın sanatsal işlevinin ötesinde bir işlevi olduğu ve onu bulup anlamanın sosyolojiye katkı sağlayacağı görüşü hakim olduğundan sinemaya sanatsal yaklaşımlar ya da sanat sosyolojisi üzerinde ayrıntılı olarak durulmasına gerek görülmemiştir. Sanat-toplum etkileşimine yönelik Frankfurt Okulu düşünürlerinin önemli katkıları için bkz. Besim Dellaloğlu. Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum. 2007. İstanbul: Say Yayınları.

Jarvie'nin eserinde vurguladığı yapısalcılığa karşı duruş sinema çalışmalarında sonraki dönemde kendini gösterecek olan post-yapısalcı yaklaşımın[12] izleri olarak okunabilir. Nitekim yukarıda değindiğimiz gibi 60'ların sonlarında başlayan göstergebilim-sinema ilişkisi 70'lerde film analizlerinde belirleyici olmaya başlarken filmlerin toplumsal içeriğine ve seyirciye yönelik ilgi azalmıştır.

1970'ler ve 1980'lerde film çalışmalarında sosyolojik ilginin azaldığı, film analizlerinde sosyal teori ya da filmlerin içerdiği sosyal bağlama başvurmak yerine Lacan ve Althusser'in görüşleri ışığında yapılan metin merkezli psikanalitik analizlerin ağırlık kazanmaya başladığı görülmektedir. 1970'lerin sonlarından itibaren yükselişe geçen kültürel çalışmalar ve medya çalışmalarının akademik bir disiplin haline gelmesi film içeriklerini sosyolojik bir bakış çerçevesinde anlamaya yönelik çabaları artırmış, filmlerin sosyal bağlamları ve vurguları öne çıkmaya başlamıştır (Tudor, 2000: 191). Fakat Kültürel çalışmaların[13] disiplinler arası duruşu film analizlerinde sosyal içeriklere olan vurguyu artırmış olsa da sinema araştırmalarına hâkim olmasını ve sinema sosyolojisinin bir disiplin olarak yükselmesinin önüne geçmesini de beraberinde getirmiştir. Böylece 1990'lı yıllara kadar spesifik olarak sinema sosyolojisi çalışmalarında durgunluk yaşanmıştır. 90'lı yıllardan itibaren öne çıkan Sinema Sosyolojisi çalışmaları; Norman Denzin'in Hollywood sineması ve Amerikan toplumu özelinde 1991 ve 1995 yıllarında yapmış olduğu iki çalışma, Rajinder Kumar Dudrah'ın (2006) Bollywood sineması özelinde sinemanın sosyal ve kültürel işlevine de yer verdiği çalışma, Diken ve Laustsen'in (2007'de yayımlanan 2010'da Türkçeye çevrilen)

[12] Sosyoloji-sinema ilişkisinin tarihi sosyal teorinin tarihinden bağımsız olarak ele alınamaz. Sinema çalışmalarında benimsenen sosyolojik yaklaşımların dönemin en gözde sosyal teorileri paralelinde ilerlemesi bunun açık bir göstergesidir.

[13] Sosyoloji, tarih, edebiyat gibi farklı akademik disiplinler arasındaki ilişkiye odaklanan kültürel çalışmalar disiplini, incelemelerinde her disiplinin kendine özgü yaklaşımını disiplinler arası bir anlayışla birleştirerek kullanmayı amaçlamıştır. Kültürel çalışmalar disiplininde İngiltere'nin ve Birmingham Modern Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin (CCCS) önemli katkıları olmuştur. 1950'ler ve 60'larda üçü de İngiliz olan araştırmacılar; Richard Hoggart, Raymond Williams ve E. P. Thompson'ın kültür üzerine olan çalışmaları kültürel çalışmalar disiplinin oluşumuna katkı sağlamıştır (Willis, 1999: 174-176).

çalışmaları ile Sutherland ve Felthey'in (2013) filmlerin sosyolojik analizlerini içeren derleme çalışması olarak belirtilebilir[14].

İngilizce literatürde durum böyleyken Türkçe çalışmalarda sinema sosyolojisine dair akademik bir metinle karşılaşmak 90'lı yılların başlarına tekabül etmektedir[15]. Şüphesiz ki bunda sinemanın akademik bir disiplin olarak üniversitelerde geç tarihlerde (1975-76) yer almasının çok büyük etkisi bulunmaktadır. Faruk Kalkan'ın 1991 yılında hazırlamış olduğu doktora tezinde sinema toplumbilimine özel bir yer ayırması ve daha sonra bu çalışmanın 1993 yılında *Türk Sineması Toplumbilimi* adıyla yayımlanması sinema sosyolojisi çalışmalarının Türkiye'de gündeme gelmesini sağlamıştır. Bunu takiben Gülseren Güçhan'ın (1992) Toplumsal Değişme ve Türk Sineması adlı eseri gündeme gelmiştir. Daha sonra Güçhan sinema-toplum ilişkileri üzerine bir makale daha yazarak alana katkı sağlamıştır. Fakat burada zikredilen iki çalışmanın da iletişim bilimciler tarafından yapılmış olması sosyoloji disiplini içerisinde sinema çalışmalarının ilgi dışı kaldığını göstermektedir. Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen'in hazırlamış olduğu Filmlerle Sosyoloji isimli çalışma Türkçe literatürdeki en derinlikli sinema sosyolojisi kaynağı olarak bilinmektedir. Türk sinemasında çeşitli sosyal konulara dair çok sayıda kitap ve lisansüstü tez çalışması bulunmakla birlikte yukarıda değindiğimiz gibi bu çalışmaların neredeyse tamamı iletişim bilimleri alanlarında yapılmaktadır. İlahiyat fakültelerinde de (sinema-din ilişkisi özelinde) sinema üzerine yapılan çalışmalar azımsanmayacak orandadır. Sosyoloji bölümlerinde son yıllarda sinema üzerine yapılan tez çalışmalarında görece bir artış görülse de sinema ve sosyoloji

[14] Bu çalışma kapsamında araştırılan sinema sosyolojisine dair çalışmalar İngilizce ve Türkçe yazılmış çalışmaları kapsamaktadır. Diğer dillerde yazılmış çalışmalara -İngilizce veya Türkçe'ye çevirileri yoksa- ulaşamamış olmak çalışmanın sınırlılıklarından biridir.
Ayrıca Sosyoloji eğitiminde sinema filmlerinin kullanımına yönelik olan çalışmalar daha çok eğitim sosyolojisinin kapsamına girdiğinden sinema sosyolojisi çalışmalarının dışında tutulmuştur. Sosyoloji eğitiminde sinema filmlerinden yararlanılması üzerine yapılmış çalışmalar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Duygu Çayırcıoğlu. *Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi SBE Radyo Televizyon Sinema ABD. 2014.

[15] Sinemanın Türkiye'de yeni yeni yayıldığı yıllar ve dolayısıyla kitleler üzerindeki etkisinin en fazla olduğu dönemlerde tıpkı Amerika'da olduğu gibi sinemanın 'zararlı etkileri' üzerine yazılmış çok sayıda gazete mecmuası yer almaktadır. Türkiye'de de aynı şekilde sinemanın özellikle çocuklar ve gençlere kötü örnek teşkil ettiği yönündeki yazılarda sinema salonlarının kapatılmasını dile getiren önerilere dahi rastlanmaktadır. Sinemanın Türkiye'de gündelik hayat içerisinde oynadığı rol ve bu dönemlerde (1945-1950) sinema üzerine yazılmış çok sayıda gazete mecmuası için bkz. Levent Cantek. Cumhuriyetin Buluğ Çağı. İletişim.

ilişkisinin genişliği ve derinliği karşısında bu çalışmaların yeterli olduğu söylenemez. Dolayısıyla sosyoloji bölümlerinde sinema üzerine yapılmış lisansüstü tez çalışmalarının neredeyse yok denecek kadar az olması bugün hala sinemanın sosyoloji disiplini içerisinde bakir bir alan olarak kaldığını göstermektedir.

1.1.3. Seyirci-Sinema İlişkisi

Sinemanın toplumsal fonksiyonunda rol oynayan en önemli unsur hiç şüphesiz ki sinema seyircisidir. Yukarıda kısaca özetlemeye çalıştığımız sinema sosyolojisi çalışmalarının -özellikle ilk dönem- büyük bir kısmının içeriğinin izleyici üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Kuşkusuz sinemayı var eden unsurlardan en önemlilerinden biri seyircidir[16]. Zira sinema filmlerinin, seyirci tarafından izlenmeleri amaçlanarak üretildikleri bir gerçektir. Hiç seyircisi olmamış, hiç kimse tarafından seyredilmemiş bir filmin varlığının tartışılır hale geliyor oluşu önemli bir noktaya işaret etmektedir.

Dolayısıyla sinemayla ilgili bir çalışmada seyirciyi dışarıda bırakmanın olanaksızlığı ortaya çıkmaktadır. Sinema ile ilgili çalışmalarda hep var olduğu bilinen bir gerçek ve belirleyen olarak seyirci film-insan ilişkisi bağlamında kendini hatırlatan bir öğedir. Seyirci bir filmin bakanı, göreni ve okuyanı olarak bir filmin film olduğunun tanığı olmaktadır. Bu bağlamda, bir film söz konusu olduğunda seyircinin o filmin tamamlayanı ve olmazsa olmaz parçası olduğu ifade edilebilir (Kırel, 2010: 14). Sinema için seyircinin olmazsa olmaz bir unsur olması, sinema üzerine yapılan pek çok araştırmanın sinema seyircisi ya da sinema-seyirci ilişkisine odaklanmasını gerekli kılmıştır.

Gripsrud (2000: 201) filmlerin ahlaki içeriklerine yönelik kamusal şikayetlerin ABD'de ve Birleşik Krallık'ta 1890'ların sonunda yani sinemanın doğuşuyla birlikte başladığını belirtir. Ancak sinemaya karşı kamusal reaksiyonun 1905'lerden sonra ortaya çıkmaya başladığını söyler. Filmlerin kamusal otoritelerin ve sosyal grupların ilgisini çekmesinin en önemli nedeni olarak, filmlerin konularının genişleyerek anarşik güldürüler, suç

[16] Sinemayı var eden iki önemli unsuru para ve seyirci olarak belirleyen Adanır (2006: 23) sinemanın her şeyden önce ekonomik bir olay olduğunu dolayısıyla parasız film yapılamayacağını savunur. Bu noktada sinema endüstrisinin ticari yanı ortaya çıkar, ki bu başlı başına bir araştırma konusu olabilecek genişliktedir. Dolayısıyla seyircinin rolü hem ticari anlamda hem de filmin etkisi bakımından oldukça önemlidir.

öyküleri ve melodramatik aşk hikayelerine kadar uzanan içeriğe sahip olmaları nedeniyle artan seyirci sayısı olarak gösterir.

Sinema izleyicilerine yönelik ilk araştırmalar, yukarıda da değinildiği gibi ABD'de Payne Fonu Çalışmaları ile başlamıştır. Bu çalışmalarda filmler bir 'sosyal problem' olarak ele alınmış ve daha çok filmlerin 'zararlı etkilerine' odaklanılmıştır. Filmlerin zararlı etkilerine odaklanan bu çalışmalarda özellikle çocuklar ve gençler üzerine yoğunlaşılmıştır (Blumer, 1933; Blumer and Hauser, 1933; Dale, 1935; Peterson and Thurstone, 1936). Bu çalışmalarda sinema filmleri suçun ve ahlaki çözülmenin baş müsebbibi olarak görülmüştür. Bu anlayış daha önce de değindiğimiz gibi kitle toplumu ve kitle kültürü teorilerinin kitle iletişim araçlarına yönelttiği eleştirileri bünyesinde barındırmaktadır. Payne Fonu Araştırmaları kapsamında yapılan bu araştırmaların yayımlanan metinlerinin hepsinde Payne Fonu çalışmalarının koordinatörlüğünü yapan Charters'ın tüm seri için yazdığı aynı önsöz yer alır. Burada filmlerin gençler üzerinde müthiş bir etki yarattığını ve bu etkinin ebeveynleri endişelendirerek çocuklarının idealleri, tutum, davranış ve düşüncelerini filmlerin nasıl yönlendirdiği ya da etkileyip etkilemediğini bilmek istediklerini söyler. Bu araştırma serisinin de bu etkileri belirlemek ve değerlendirmek amacı doğrultusunda hazırlanmış olduğunu belirtir.

Sosyoloji her zaman temsil ile gerçekliğin nasıl kurulacağı meselesiyle meşgul olmak durumunda kalmıştır. Dolayısıyla bir filmi sadece kurgusal bir "film" olarak, ya da insanları eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatleri dağıtarak asıl sorunlardan ve toplumsal gerçeklik içindeki durumlarından uzaklaştırmayı amaçlayan bir eğlence olarak değerlendirmek mümkün değildir. Zira filmler yalan söylerken bile, toplumsal yapıda var olan ve hatta toplumun 'can evi'ndeki yalanı anlatırlar. Bu nedenle sadece filmlerin toplumsal gerçekliği nasıl yansıttığı ya da meşrulaştırdığı değil, toplumların nasıl olup da kendilerini ancak filmler aracılığıyla yeniden ürettiği de önem arz etmektedir (Zizek, 2010: 15).

Toplumsal ve kuramsal bir bağlamda sinema belli göndericilerin belli söylevlerine göz yuman gizleyici bir söyleme sahiptir. Sinemanın 'bir şey söyleme' süreci söylenmiş şeyden elbette ayrı tutulamaz. Filmsel mekanizmanın ürettiği anlam (ideoloji) sadece imgelerin içeriğine bağlı değildir. İzleyicinin filmi izledikçe ürettiği anlamlar da önemli bir araştırma alanıdır (İri, 2002: 745). Bu bağlamda sinemanın sosyolojik yönünü

inceleyen araştırmaların birçoğunun üzerinde odaklandığı konuyu sinema-seyirci ilişkisi oluşturmaktadır. Bir filmin seyirci tarafından nasıl alımlandığı/anlamlandırıldığı, o filmin toplumsal etkisini belirleyebilmek açısından son derece önem arz etmektedir. Zira sinema-sosyoloji etkileşim sürecinde, izleyicinin beklentileri, değerleri, inançları vb. önemli rol oynamaktadır.

Filmlerde seyircilerin mevcut hayat ve zamanlarının sınırlarını aşarak yeni görme, yaşama ve var oluş biçimleri hayal etmelerini sağlayacak ütopyacı bir boyut potansiyel olarak vardır. Filmlerdeki daha iyi bir dünyaya dair idealize görüşler ideolojik haleler sunabilir. Ancak bu görüşler eleştirel bir biçimde deşifre edildiğinde kendi döneminin ideolojik sorunsallarına ve mücadelelerine de ışık tutabilir (Kellner, 2013: 35).

Seyircinin bir çeşit aynası olarak da kabul edilen sinemada, seyirci kendinden bir şeyler görmek ister. Orada kendi özlemlerini, hayallerini, düşlerini yani kendini görmek/bulmak ister. Bu bağlamda sinemanın kimliğiyle seyircinin kimliği örtüşme gösterir. Buradan yola çıkarak, bir toplumda üretilmiş filmlere bakarak o toplumun kültürü ve kimliği hakkında yorumlamalar yapabilmek, anlamak ve çözümlemek mümkün görünmektedir (Ayça, 1992: 124). Propaganda ölçeğinde ideolojik anlayıştan arınmış bir sinemada bu tür özellikleri görebilmek sinemanın oynadığı toplumsal rolün önemini ortaya koymaktadır.

Seyirci film izlerken, simgesel davranış ve kalıplardan oluşmuş bir ayine katılmışçasına kendisine iletilen mesajları algılarken zihinsel olarak bir kanıtlamaya girmeksizin bu bütünün ardındaki anlamın etkisi altına girerek bu anlam çerçevesinde inançlar ve değerler oluşturur. Sinemasal anlatım yolları olan kurgu, ışık, kamera hareketleri, çekim ölçekleri vb. öğeler, seyirciyi etkilemek ve belirli düşünce kalıplarına çekmek üzere diğer sanat dallarında görülemeyecek bir yetkinliğe sahiptir. Zira sinemada nesneler, düşüncelerin yerine kullanılarak düşüncelerin ideolojik taraflarını temsil ederler (Güçhan, 1993: 62). Burada sinemanın ‘görme’ ve ‘gösterme’ rolünün önemi açığa çıkar. Ellul’un ifadesiyle ‘görme’, kişiyi dünyanın merkezi haline getirerek nesneleri kendi konumuna göre anlamlandırmasına yol açar. Böylece sinemada ‘görme’ bireyin egemenliğinin temelini oluşturmuş olur (1998: 22, 27). Bir filmin filmi görenler tarafından çeşitli biçimlerde yorumlanması tam da görmenin tanıdığı egemenlik konumuyla ilişkili bir süreçtir.

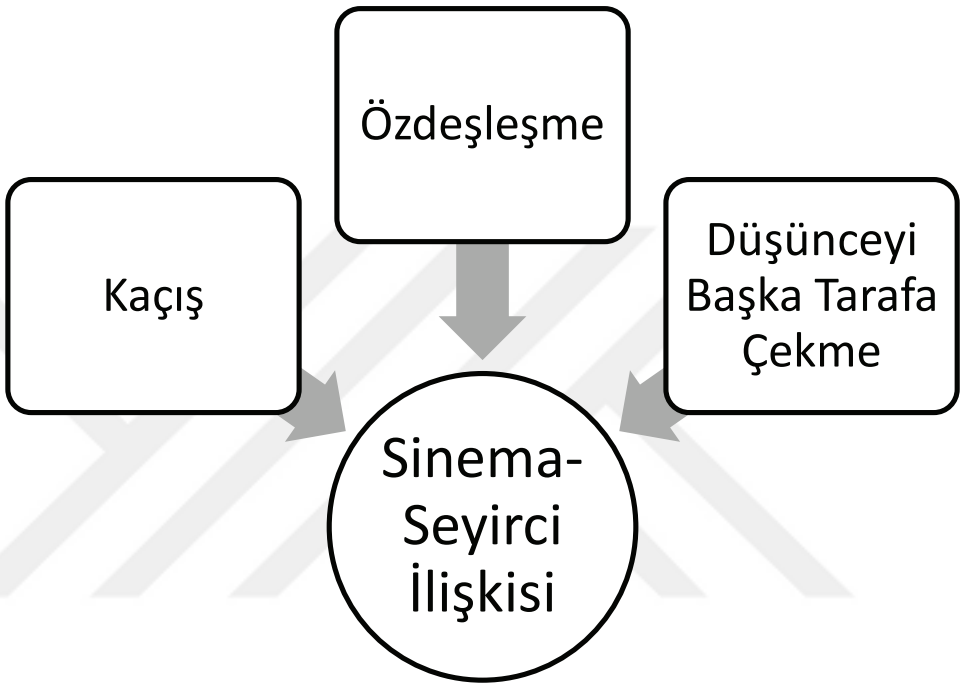
İletişim araçlarının insanlar üzerindeki etkisini açıklamada üç temel kuramla karşılaşılmaktadır. Bunlardan en fazla kullanılanı *özdeşleşme teorisi* olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanların neden sinemayı diğer iletişim araçlarına tercih ettikleri, neden bazı filmlerden diğerlerine göre daha fazla etkilendikleri, sinemada "star"ların nasıl oluştuğu ve sinemaya gitmenin kazandırdığı ana deneyimin ne olduğu soruları genellikle özdeşleşme teorisiyle açıklanmaktadır (Güçhan, 1993: 57). Yani insanların izledikleri filmlerdeki kişilerle kendilerini özdeşleştirdikleri, onların yerine kendilerini koyarak kişiliklerinde/toplumsal statülerinde farklılaşma duygusu yaşadıkları ifade edilmektedir. Film yıldızlarına özenen insanların onların giydiklerini giyerek, yediklerini yiyerek, konuşma biçimlerini vb. taklit ederek 'onlar gibi' olabileceklerine inandıkları dile getirilmektedir. Özdeşleşme teorisi bu yönüyle yalnızca sinemayı değil popüler kültür ürünlerinin tamamını değerlendirirken kullanılan bir yaklaşımdır.

Bu noktada sinemada "yıldız/star" oluşumu da sosyolojik olarak irdelenmesi gereken önemli bir alanı işaret etmektedir. Popüler kültürün bir parçası olarak modern toplumlarda boy göstermiş olan yıldız sistemi, toplumsal etki bakımından sinemada en üst düzeye ulaşmıştır. 'Topluma mal olmuş' birey olarak toplumsal roller ve tiplerin tanımları açısından etkin bir rol oynayan yıldız, diğer bireylerin nasıl davranması/yaşaması gerektiği konusunda belirleyici olabilmektedir. Topluma yeni değerler sunan ve çoğu zaman bir başkaldırının simgesi olan yıldız, kendisini özentiyle takip eden izleyici kitlesi üzerinde önemli ölçüde güç sahibidir (Yüksel, 2000: 58).

Bunun yanında, insanların sinemaya "gündelik hayatlarının korkunçluğundan kaçmak için" gittiklerini ileri süren *kaçış teorisi* ile "insanların; sorunlarını, can sıkıntılarını ve yapacak hiçbir şeyleri olmadığı gerçeğini başka işlerle meşgul olarak kafalarından atmak istedikleri için sinemaya gittikleri" görüşünü savunan *düşünceyi başka tarafa çekme (distraction) teorisi* (Güçhan, 1993: 57) sinema-seyirci ilişkisini irdeleyen diğer yaklaşımlardır. Kaçış teorisi ile düşünceyi başka tarafa çekme teorileri, aslında öz olarak benzer argümanlarla yola çıkmaktadırlar. Bu düşüncenin özünde sinemayı bir 'eğlence' ve 'endüstri' olarak görme anlayışı ağır basmaktadır.

Buraya kadar verdiğimiz bilgiler ışığında sinema çalışmalarında ilk yıllardan 1970'lerin sonlarına yani kültürel çalışmaların etkisinin hissedildiği döneme kadar 'etki' yaklaşımı çerçevesinde sinemanın toplum ve seyirci üzerindeki etkisini ölçmeye yönelik

yürütüldüğünü söyleyebiliriz. Filmlerin sosyal içeriklerinin ön plana çıkmaya başlamasıyla birlikte 'anlama' odaklı çalışmaların arttığı görülmektedir. 1970'lerde kültürel çalışmaların yükselişiyle bu eğilim hissedilse de özellikle 1990'lardan sonraki çalışmalarda yoğunluk kazanmıştır. Bu çalışmalar filmlerin etkilerinden ziyade filmin ne söylemek istediği, filmin ortaya çıktığı sosyo-politik koşullar, yönetmenin anlam dünyası gibi çok katmanlı film içeriklerini anlamaya odaklanmıştır.



Şekil 2: Seyirci-Sinema İlişkisi

1.1.4. Sinema, İdeoloji ve Propaganda

Sinema doğuşundan itibaren devletler nezdinde önemsenmiş ve birçok Avrupa ülkesinde siyasi yönetimlerce kurumsallaştırılmıştır. Şüphesiz bu durum sinemanın kitleler üzerindeki yönlendirici gücünden kaynaklanmaktadır. Bu nedenledir ki sinema; bir düşünceyi, öğretiyi veya bir inancı yayma, benimsetme ve kamuoyu oluşturmada etkin bir araç olarak kullanılmıştır. Bu noktada sinemanın propagandif gücü açığa çıkmaktadır. Propagandayı önemli kılan özellik, empoze etmeye çalıştığı söylemini güç kullanmadan ikna ve telkin yoluyla yapmasıdır. Dolayısıyla her dönemin etkin iletişim araçlarının propaganda için kullanıldığı söylenebilir. İletişim araçları aracılığıyla sözlü, yazılı veya görsel metinler benimsetilmek istenen düşünceyi geniş kitlelere ulaştırırlar.

Sinema da etkin bir iletişim aracı olarak propaganda unsuru olarak kullanıl(mış)maktadır. Zira sinema duygulara ve bilinçaltına seslenen özelliğiyle yalnızca tutum ve davranışlara etki etmekle kalmamakta, değerler üzerinde de etkin bir rol oynamaktadır. Dorsay'ın (1986: 11) ifade ettiği 'benzersiz bir değerler üreticisi' olma özelliği sinemanın propagandif yönüne vurgu yapmaktadır. Sinemada propaganda elbette ideolojiden bağımsız olarak düşünülemez. Sinemanın ideolojik fonksiyonuna vurgu yaparak Türk Sinemasında İdeoloji isimli kitabıyla gündeme gelen Uçakan, "sanatta ideoloji olmaz", "mesajlar diyaloglarla verilmez", "sanatta şu olmaz bu olmaz" gibi yasaklamalarla artık sanata yaklaşılmaması gerektiğini, sanatta önemli olan şeyin, doğal olanın doğal bir şekilde verilebilmesi olduğunu belirterek (Tosun, 1992: 71) sinemanın ideolojik fonksiyonuna vurgu yapar. Althusser'in (1994: 34) devletin ideolojik aygıtları arasında kültürel aygıtlar olarak sanat ve edebiyat ürünlerini de göstermesi tesadüf değildir.

Sinema tarihine bakıldığında, bir devletin kendi milletine veya diğer milletlere karşı yapmış olduğu pek çok siyasi propaganda filmi yer almaktadır. Sinema tarihi, siyasi ideoloji propagandalarının yanı sıra bir milletin iddialarını güçlendirip dünya kamuoyunda kabul görmesini sağlamak için başka bir millet aleyhine yaptığı etkileyici propaganda filmleriyle (Yahudi soykırımı, Ermeni soykırımı gibi) doludur. Tarih boyunca yönetimi eline geçiren her siyasi irade, kendi ideolojisini benimsetmek ya da varlığını korumak ve güçlendirmek için sinemanın gücünden yararlanmıştır. Lenin'in "siyaset kitlelerin bulunduğu yerde başlar; ciddi siyasetin başladığı yer binlerin değil milyonların bulunduğu yerdir" (Carr, 2003: 58) sözü sinemanın kitlesel gücünden bir siyasal propaganda aracı olarak istifade edilmesi düşüncesini gösterir. Yine Lenin'in dile getirdiği "sinema bizce sanatların en önemlisidir" sözüyle Sovyet Sineması özellikle "Ekim Devrimi" üzerinde durmuş ve devrim ruhunun canlı kalması için filmler yapmıştır[17.] Hitler dönemi Almanya'sında da Alman ırkının üstünlüğü ve Nazi rejimini kutsayan filmler yapılmıştır. Mussolini İtalya'sında da aynı düşünceyle filmler yapılmış ve Mussolini bu anlayış doğrultusunda "Luce Enstitüsü" ve "Cinecita"yı kurdurmuştur (Özuyar, 2004: 109). Benzer bir durum, Amerika'nın uluslararası hegemonik saldırılarını meşrulaştırma amacıyla Hollywood'a yüzlerce filmi hazırlatma çabalarında

[17] Sergei Einstein tarafından 1925 yılında yapılan "Potemkin Zırhlısı" filmi bir devrim propagandası olması için Sovyet hükümeti tarafından ısmarlanan filmlerden biridir.

da görülebilir. Dolayısıyla sinemada propaganda denilince az çok sinema ilgisi/bilgisi olan hemen herkesin aklına Sovyet Rusya Dönemi, Hitler Almanya'sı Dönemi ve Amerika Hollywood Döneminin gelmesi tesadüf değildir.

İran İslam Cumhuriyeti kurucusu Humeyni'nin de sinemayı ideolojik bir aygıt olarak kullandığı bilinmektedir. Humeyni sinemanın gücüne dikkat çekerek özellikle gençlerin sinemayla her açıdan ilgilenmesi üzerinde durmuştur. İranlı yönetmen Mecid Mecidi'nin, 'Peygamber bugün gelseydi mesajını sinemayla iletirdi' sözü sinemanın ideolojik ve propagandif yönüne işaret etmektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk de sinemaya verdiği önemi şu sözleriyle dile getirmiştir:

> "Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek barutun, elektriğin, kıtaların keşfinden çok dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşesinde oturan insanların birbirlerini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema insanlar arasındaki görüş, düşünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz".

Öztürk (2005) Cumhuriyetin ilk yıllarında (1923-1950) siyasal iktidarın sinema ile olan ilişkisini incelediği çalışmasında sinema ile ilgili tarihi belgeleri paylaşır. Bu belgelerden 1923 tarihli bir yazıda sinemadan "en birinci propaganda aleti" olarak söz edilirken, 1928 tarihli bir diğer yazı sinemayı "matbuattan sonraki en mühim propaganda unsuru" olarak ele alır. Dolayısıyla sinemanın bu gücü Türkiye'yi yabancı ülkelere tanıtacak filmlerde belirleyici olmuş ve bu filmler için siyasi yazışmalarda propaganda filmi ifadesi kullanılmıştır.

Milli Görüş lideri Necmettin Erbakan da Hollywood'a karşı alternatif bir sinema sanayiinin kurulması üzerinde durarak "nasıl ki Hollywood'da bir film sanayi var, biz de buna karşı bir sanayi oluşturmalıyız. Onlar, Hollywood aracılığıyla nasıl propagandalarını yapıyorlarsa biz de oluşturacağımız sanayi ile Müslümanlar'ı eğitmeliyiz" önerisinde bulunmuştur (2004: http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=266457).

Sinemanın devletler nezdinde bir propaganda aracı olarak kullanılması I. Dünya Savaşı yıllarında başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu ve Rus Çarlığı dışında savaşın tüm

tarafları sinema filmlerini propaganda kampanyaları için devreye sokacak duruma gelmişlerdir. Böylece sinema filmleri, bu ülkeler tarafından içlerindeki birlik havasını güçlendirmek, tarafsızları yandaş olarak savaşa çekebilmek ve toplumsal morali yüksek tutmanın yanı sıra, düşmanın moralini bozabilmek ve güçsüz bırakabilmek amaçlarıyla kullanılmaya çalışılmıştır (Akgün, 2003: 54).

Sinemanın güçlü bir propaganda aracı olması, diğer kitle iletişim araçlarına göre gerçeklik yönünün baskın olmasıyla alakalıdır denilebilir. Ekrandaki sinemasal gerçeklik izleyicinin filmle özdeşleşmesini kolaylaştıtmakta, bu noktada sinemanın anlam ve değer üretme rolü açığa çıkmaktadır. Zira sinemanın yapımcısı/yönetmeni kendi dünya görüşünü, ideolojisini ve siyasi duruşunu filmlerine yansıtabilir. İzleyici bu mesajlardan kendisine göre bir mana çıkarır. Sinema sektöründe sık sık vurgulanan "Yönetmen Tanrıdır" sözünün işlevi burada önem kazanmaktadır. Dolayısıyla yönetmen filmdeki karakterlerin var oluşu ve kaderini belirlediği gibi izleyicinin de filmi alımlamasını belirler. Diğer bir ifadeyle yönetmen izleyicinin almasını istediği mesajı istediği şekilde verir fakat alınan mesaja verilen yanıtlar her zaman aynı olmayabilir. Bununla birlikte filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan temsil stratejilerinde ve oluşturdukları muhtemel etkilerde aramak gerekir.

Tatlı (2015: 25) Türk sinemasında doğrudan doğruya devlet eksenli bir propagandanın varlığından söz edilemese de kültürel propagandanın izlerine fazlasıyla rastlandığını belirtir. Propaganda malzemesi yapılan konuların başında ise batılılaşma, modernleşme, Kemalizm ve din eksenli konuların geldiğini söyler.

Sinemanın ideolojik fonksiyonu sinema-tarih ilişkisini de gündeme getirir. Sinema 'anlamak' ve 'açıklamak' misyonuyla sosyolojiyle kurduğu ilişki gibi 'anlatmak' ve 'hatırla(t)mak' misyonlarıyla tarihle de sıkı bir bağ içerisindedir (Erkılıç, 2014: 17). Yukarıda verdiğimiz örneklerde olduğu gibi tarihin yaratılmasında ve tarihi gerçeklerin yönlendirilmesinde sinemanın bu gücü kullanılmaktadır. Dolayısıyla sinema toplumsal belleği korumak ya da inşa etmek amacıyla bir şekilde tarihle iç içe olmuştur. Sinema geçmişi farklı perspektiflerden tekrar tekrar ele alarak tarihin yeniden gözden

geçirilmesine olanak sağlar. Tarih yazımında olduğu gibi tarihe odaklanan filmlerde de ideoloji ve propaganda yer alabilmektedir[18].

Filmler belli bir dönemin olaylarını doğrudan tasvir ederek o dönemin toplumsal gerçekliklerini belgesel ve gerçekçi bir tarzda ortaya koyabilme imkanına sahiptir. Böylece filmler bir dönemin farklı yönlerini tercüme eden, yorumlayan ve dolaylı olarak resmeden alegorik temsiller de içerir. Ayrıca sinema gerçekçiliğinin ve tarzının damgasını vurduğu filmler gerçek olayları ve gerçek insanları konu ederler (Yalnız Değilsiniz, Bize Nasıl Kıydınız, Kelebekler Sonsuza Uçar gibi). Bu filmlerde yönetmenler dönemin tarihsel gerçekliklerini yakalamak için klasik Yeşilçam sineması kalıplarını kullanarak gerçek ya da gerçeğe yakın karakterler ve hikayeler üzerinden yola çıkarlar. Tarihsel olayları, kişileri, tipleri, kültürel normları ve bir toplumun belirleyici özelliklerini temsil etmeye yönelik olan bu girişimleri Kellner (2013: 30) *sinematik haritalama* olarak adlandırır. Ona göre sinematik haritalama, sinemanın günümüzün toplumsal hayatına, siyasetine ve tarihine erişim imkanı sağlayan toplumsal, siyasal ve bireysel hayatla ilgili vizyonlar inşa etme yollarını gösterir.

1.2. Sinemasal Anlatıların Belirleyeni Olarak 'Kimlik'

Sinema anlatılarının kimlikler üzerinden yürütüldüğü örneklere sadece Türk sinemasında değil tüm dünya sinemasında bolca rastlamak mümkündür. Zira sinemanın en temel konusunu oluşturan insandır ve bu insan bir filmde ister tek başına ele alınsın ister çevresi ve toplumla girdiği ilişkiler üzerinden anlatılsın tüm bu anlatıların bağlamını *kimlikler* oluşturmaktadır.

Chow (2000: 168) kimlik ile sinema ilişkisini *teğel* (*suture)* kavramıyla açıklar. Bu kavram sinema aygıtı, film ve izleyen özne arasındaki etkileşimi ifade eder. Dolayısıyla teğelin başarılı olması filmi izleyenlerin filmi izlediklerinde 'evet bu benim' ya da 'işte kendimi buldum' demelerine bağlıdır. Zira sinema, kimlik inşası/temsili süreçlerini görsellik imkanıyla ön plana çıkardığı için en önemli teğelleme sistemlerinden birini oluşturmaktadır.

[18] Sinema tarih ilişkisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Marc Ferro (1995). Sinema ve Tarih. (Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık. Dudley Andrew (2000). "Film and History". Film Studies. John Hill ve Pamela Church Gibson. Oxford University Press. s. 174-187.

İnsanı konu alan sinemasal anlatılar insanın farklı yüzleri, farklı yönleri ya da kimliklerine odaklanır. Dolayısıyla sinema çalışmalarında ele alınan filmlerdeki kimlik unsurları; etnik kimlikler, kültürel kimlikler, dini/ideolojik kimlikler, bireysel kimlikler, sosyal kimlikler gibi kimliğin farklı boyutlarını içerir. İslami Sinema filmlerinde İslami kimliklerin bireysel-sosyal- kolektif ve kültürel kimlikler olarak öne çıktığı görülür. Bu boyutlara geçmeden önce kimliğin kavramsal arka planına kısaca değinmek faydalı olacaktır.

1.2.1. Kimlik Kavramı

Bir kişi ya da topluluğun kendi nitelikleri, konumu ve değeri hakkındaki bilinçli algılaması olarak tanımlanabilen (Şimşek, 2002: 29), sözcük kökeni (idem) itibariyle özdeşliği ve aynılığı ifade eden (Kılıçbay, 2003: 155) kimlik, genel tabirle kimin kim olduğunu ve neyin ne olduğunu bilmek olarak açıklanır. Bu da kendimizin kim olduğumuzu bilmeyi, başkalarının kim olduklarını bilmeyi ve onların bizim kim olduğumuzu bilmeleri ile bizim onların bizim kim olduğumuzu düşündüklerini bilmeyi ve daha fazlasını içerir (Jenkins, 2008:5). İnsanın psiko-sosyal anlamda 'ne olduğunu' ve 'nerede durduğunu' açıklayan bir özne olarak şekillenen kimlikler sabit olmayıp sürekli olarak yeniden konumlanma özelliğine sahiptir (Karakaş, 2004: 395).

Kimlik kavramının uzun bir tarihi olduğu halde yirminci yüzyıla kadar popüler bir terim olarak kullanılmaya başlanmamıştır. Kimlik tartışmaları esas olarak iki biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bunların biri sosyolojik yaklaşım, diğeri ise psikodinamik perspektiftir. İki geleneğin de temel argümanlarından biri kimlikle ilgili özcü anlayışlara karşı çıkmaktır. Özcü anlayışlarda, kimliğin tutarlı ve yaşam boyunca neredeyse aynı kalan eşsiz bir nüve ya da öz (gerçek ben) olduğu varsayılıyordu. Buna karşılık hem sosyolojik hem psikanalitik kuramlar, kimliğin yaratılmış ve kurulmuş karakterine vurgu yaparlar.

Kimliğin sosyal yönü insan hayatının vazgeçilmez bir parçası olmasıyla ilişkilidir. Connolly her bireyin bir kimliğe ihtiyacı olduğunu, kimliksiz bir hayat mümkün olsa da bunun arzu edilen bir şey olmayacağını şöyle ifade eder: "zira böyle bir durumda ne ben herhangi bir şey olur, yapar ya da başarırdım ne de biz. Bu anlamda başarısızlıkla eleştirilecek bir 'ben' ya da 'biz' bile olmazdı ortada" (Connolly, 1995: 204).

Kimlik belirli bir aidiyete gönderme yapmasının yanında aynı zamanda farklılığı da içinde barındıran bir kavramdır (Mutlu, 1995: 207). Böylece "diğerlerinin olmadığını olmak ya da diğerlerinde olmayan özelliklere sahip olmak" olarak kimlik, bir yönüyle insanları içermekte, bir yönüyle de dışlamaktadır (Şaylan, 1999: 254). Her kişinin kimliği resmi kayıtlarda görünenlerle sınırlı olmayan; din, aile, ulus, etnik köken, meslek grubu ve sosyal çevre gibi birçok öğeden oluşmaktadır. Bu öğelerin her birine çok sayıda bireyde rastlamak mümkün olsa bile, iki farklı insanda aynı oranda benzer bir yapıya rastlamak mümkün değildir (Maalouf, 2004: 16). Daha açık bir ifadeyle söylenecek olursa; kimlik, insanın kendisini sosyal dünyasında nasıl tanımladığı ve nasıl konumlandırdığını yansıtır. Bu noktadan hareketle, kimlik, bir birey ya da grubun kendini diğer birey ya da gruplardan ayırt edici özelliklerinin bütünü olarak tanımlanabilir. Bu perspektiften bakıldığında kimliğin tanımı, daima bir diğerine göre yapılır. Diğerinden yani "öteki"nden geçer (Bilgin, 2003: 199). Bu bağlamda "öteki"ler arasından yapılan bir seçim için kullanılan, aşırı bir genel etiket olması bakımından da aldatıcı bir kavram olan kimlik, "kolektif bir aktörün bilişsel imgelerini, toplumsal gruplar arasında olduğu düşünülen ya da çizilmiş sınırları beli somut veya soyut grup ve bireyler ile kurulan duygusal dayanışmaları, ahlaki sezgileri ve ilkeleri, hatta eylem tarzlarını ve beğenilerini de içerebilir" (Jasper, 2002: 148).

Tüm bu tanımlandırma çabaları toparlanacak olursa, kimlikle ilgili "toplumun diğer unsurlarının bize karşı tepkilerinden, tutum ve davranışlarından edinilen izlenimler" şeklinde sosyolojik bir tanım; ya da "çocuğun aileden koparak toplum içinde yer almasıyla birlikte gelişen benlik duygusu" şeklinde de psikolojik bir tanım yapmak mümkündür (Birkök, 1994: 37).

1.2.2. Kimliğin Kurucu Unsuru Olarak "Öteki"

Kimlikle ilgili çalışmaların hemen hemen hepsinde 'öteki olmak', 'ötekileştir(il)mek' konularının sıkça gündeme getirildiği görülmektedir. Bir topluluğun içinde farklı olmak ya da bir ulus içinde farklı etnik veya dini kökene dayanmak azınlık statüsünde değerlendirilmeyi beraberinde getirir[19]. Azınlık kimlikleri hakkında konuşulurken konu

[19] Bir toplulukta ötekileştirilenler etnik, dini, cinsel kimlik veya hayat tarzı farklılıkları noktasında belirmektedir. Erkam Tufan Aytav'ın hazırladığı Türkiye'de Öteki Olmak adlı kitapta Yahudi, Rum, Ermeni, Süryani, Kürt, Alevi ve Çingene kimliklerinin yanında başörtülü kimliği de öteki olanlar arasında

ötekileştirilmiş kimlikler üzerinden ilerler. Dolayısıyla kimliğin diğerleri karşısındaki duruşu ya da diğerinin o kimliğin nerede durması gerektiği yönündeki algısı 'öteki' boyutuna dikkat çekmektedir.

Kimlikten söz ederken ilişkisel ve toplumsal kökenlerinden bahsetmek kaçınılmazdır. Zira bireyler kendilerini çevreden ayırma yeteneği kazandıkları zaman kendilerini tanımlayabilirler. Sembolik Etkileşimcilik ve genetik psikolojide kimliğin erken yapılanmasını araştıran çalışmalar, *tanıma* ve *tanınma* süreçlerinin bireyin yaşamındaki deneyimlerde oldukça önemli rolü olduğunu göstermiştir. Modern iletişim teorisindeki ilerlemeler de ilişkilerin kimliği yapılandırdığını, ilişkisel çöküşlerin ise kimliği yıktığını göstermiştir. Böylece modern sosyal bilimler birey ve sistemin karşılıklı olarak birbirini oluşturduğu, öznenin dış dünyayla etkin alışverişi ve dış dünyanın sunduğu kaynaklar ve aynı zamanda kısıtlamalar aracılığıyla bir özne olarak kendinin farkında olacağı düşüncesini geliştirmiştir. Dolayısıyla kimlik, bağımsız konuşma ve hareket etme kapasitesini tanımlaması bakımından, özneler arası farkındalığa sahip olmayı da zorunlu kılmaktadır. Yani kişinin kendisini diğerlerinden ayırt etme yeteneğinin "ötekiler" tarafından kabul edilmesi gerekir. Nitekim hiç kimse kendi kimliğini, başkaları o kimliği tanımadan ve kabul etmeden inşa edemez (Melucci, 2013: 41). Bu noktada kimliğin inşasında "öteki" ile ilişki gündeme gelmektedir.

Sosyolojik olarak "öteki" ile ilişkinin bir biçimi "ben" ve "öteki" arasındaki farkın saptanmasına dayanır. Bu fark kaçınılmaz olarak 'aşağıda olma' bağlamında yorumlanır. "Ben" "öteki"ne değer biçerken "benim" kültürümün ölçütlerini kullanır ki bu durumda "öteki" kendisinin eksik hali olarak kabul görür (Schnapper, 2005: 26).

Ben ve öteki arasındaki ilişki ve ayrım Hegel'in köle-efendi diyalektiğine kadar götürülür. Bu düşüncede 'ben' ile 'öteki' arasındaki dinamik ilişki, tez ve antitez karşıtlığı olarak ele alınır ve bir öz bilincin yani insanın var olabilmesi için bir başka insanın varlığının gerekli olduğu dile getirilir. Bu iki insandan her biri öznel olarak kendisinden emindir, ancak diğeri tarafından nesnel olarak kabul edilmiş değildir. Ötekiyle olan mücadelede insan karşısındakinin hayatını ve bilincini korumalı, fakat aynı zamanda onun özerkliğini de yok ederek "köleleştirmelidir". Zira efendinin

---

değerlendirilmiştir. Bu noktada öteki kimlik olarak anılanların toplumun genelinden farklılaşan ve böylece sosyal dışlanmaya maruz kalan kimliklerden oluştuğu söylenebilir.

"efendi" olabilmesi, kendisini efendi olarak kabul eden bir "köle"ye sahip olabilmesiyle mümkündür (Bulut, 2004: 11). Sonuçta, zorunlu olarak taraflardan biri kabul edilecek, diğeri de yalnızca kabul etmekle yetinecek, yani bir 'köle' ve bir 'efendi' ortaya çıkacaktır. Köle bağımlı varlık, efendi ise bağımsız varlıktır. Bu nedenle Hegel, öz bilincin kökeninden söz etmenin, kaçınılmaz olarak öz bilincin özerkliğinden ve bağımlılığından, yani efendilikten ve kölelikten söz etmek anlamına geldiğini söyler (Bumin, 1987: 33). Kimlik araştırmalarında da farklılık genel olarak ötekilik düzeyinde ele alınmaktadır.

Kolektif veya kişisel tüm kimlikler bir başkalık/ötekilik yani kendi olmayanı, kendinden farklı olanı gerektirmektedir. Sosyal ilişkilerde diğerini tanımlamanın iki tarzı *alter* ile *alter egodur*. Birincisi ben veya bizden tamamen farklı bir diğeri, *öteki,* ikincisi ise ben veya bize benzeyen bir diğeri, psikanalitik anlamda bir *başka ben*dir (Bilgin, 2007: 177). Burada ötekinin tanımında farklılık argümanıyla birlikte benzerlik söyleminin de kullanıldığını görmekteyiz. Zira ötekilik asgari bir düzeyde benzerlik de gerektirir. Bu benzerlik, farklılaşırken kendini tanımak, onda kendini bulmak için zorunludur. Kimlik bir takım ayırt edici karşıtlıklar sayesinde kendini ayakta tutar. Yani öteki bizim koruyucu duvarımızdır (Bilgin, 2007: 179). Öteki ilke olarak 'biz'e karşıt bir konumda olmak zorunda olduğundan 'biz'in yüceltilmesi 'öteki'nin alçaltılmasını gerektirmektedir. Bu bağlamda 'öteki' zorunlu olarak olumsuzlanır. Ötekilik 'benim'le ortak özellikleri paylaşmayan birini tümüyle 'öteki', hatta bazen insan değil gibi görmeyi içermektedir. Tanımı gereği bu diğeri, tüm aşina kılmalara direnir. Burada 'öteki', 'ben'in mutlak inkarıdır ve bir bağ kurma fikrini reddeder. Bu anlamda ötekileştirme kadar, öteki olarak kalma isteği de birlikte yaşama siyaseti bakımından sorunludur (Bilgin, 2007: 177). 'Öteki' ile ilgili bu tavır alış, tanıma ile başlanan bir eylemin tanımlamaya dönüştüğünü gösterir. Bu durumda da iki karşıt özneden biri diğerine kendi bilinciyle belirlediği bir kimlik sunar veya verili kimliğine müdahale etmeye başlar.

Ötekinin zorunlu olarak olumsuzlanması, ötekileştirmenin işlevlerinden kaynaklanmaktadır. Bilgin (2007: 197–198) ötekileştirmenin temel işlevlerini şöyle açıklamaktadır:

Kimliksel işlev: Ötekileştirme her şeyden önce kimlikleri tanımlamayı ve korumayı

sağlamaktadır. Zira öteki, negatif tanımlama yoluyla kimliğimizi kavramamızı ve hissetmemizi kolaylaştırmaktadır.

Yansıtma yoluyla kimlik yüceltme işlevi: Ötekine atfedilen olumsuzluklar, bu niteliklerin 'biz'im dışımızda konumlanmasını ve kendimizi rahatlatmayı sağlamaktadır. Yani öteki, yansıttığı ya da bizim gözümüzde temsil ettiği nitelikler sayesinde kendimizden memnun olmamızı sağlamaktadır.

Ötekini meşruiyet dışına atarak meşruluk kazanma: Diğerlerine karşı olumsuz hatta düşmanca yaklaşım, bir 'kötülüğe düşmanlık' ifade ettiğinden sağduyu bakımından haklılık kazanmaktadır.

Sosyal düzeni koruma işlevi: Ötekileştirme, mevcut sosyal düzeni, bu düzen içindeki kötülükleri ötekilere yükleyerek korumayı sağlamaktadır. Bunun ilk yolu da el altında bir günah keçisi bulundurmaktır. Böylece ötekini doğallaştırma, psikolojikleştirme ve özselleştirmeye tabi tutmaktır. Bu da sosyal düzeni tehdit eden davranışları, düzeni koruyacak tarzda açıklamayı mümkün kılmaktadır.

1.2.3. Sinema Anlatılarında Yer Alan Başlıca Kimlik Türleri

Soru olarak varlığı insanoğlunun varlığıyla eş zamanlı olan, sorun olarak güncel ve yaygın görünen kimlik olgusu, 1990'lı yıllarda akademik ve entelektüel tartışmaların üzerinde yoğunlaştığı bir konu olmuştur. Hemen hemen herkesin (sosyologlar, antropologlar, siyaset bilimciler, psikologlar, tarihçiler, felsefeciler..) bu konuyla ilgili söyleyecek bir şeyleri vardı ve kimlik üzerine yapılan tanımlar çeşitlilik göstermekteydi: Anthony Giddens'ın 'Modernite ve Bireysel Kimlik' tartışmasından postmodernistlerin 'farklılık' vurgusuna; feministlerin toplumsal cinsiyeti yeniden kurma girişimlerinden, önemli siyasal güç olarak ulusalcılık ve etnisitenin yeniden ortaya çıkışıyla ilgili tartışmalara kadar geniş bir alanı kapsamaktaydı. Bu tartışmalarda konu olan sadece kimlik değildi, aynı zamanda kimliğin değişimi konusuna da vurgu yapılmaktaydı. Yeni kimlik biçimlerinin ortaya çıkışı ve var olan kimliklerin dönüşümü ele alınmaktaydı (Jenkins, 2008: 7). Bauman'ın da (2009: 1) belirttiği gibi kimlik kavramı etrafında adeta bir patlama yaşanmaktadır. Çağdaş yaşamın hiçbir alanında olmadığı kadar kimlik kavramı filozoflardan, psikologlardan, sosyologlardan ve hemen hemen tüm sosyal bilimcilerden aynı derecede ilgi görmektedir. Nitekim kimlik, yaşamın diğer güncel taraflarını da bir prizma gibi yansıtmaktadır. O nedenle sosyal analizin yerleşik sorunları kimlik kavramı etrafında yeniden ele alınıp değerlendirilmektedir. Böylece

kimlik bilimsel bir sorunsala dönüşürken, her disiplin kendi bakış açısından konunun bir yönünü incelemeye başlamış ve kimlikle ilgili çalışmalar giderek artmaya başlayarak kimliğe eklenen sıfatlarla kimlik kategorileri zamanla çoğalmıştır.

Kimliğe ilişkin sinemasal anlatıların da kendisine temel aldığı bu kategoriler film anlatısına göre değişkenlik göstermekle birlikte temel olarak; bireysel, sosyal, kültürel, kolektif ve dini kimlikleri içerir. O nedenle bu temel kategorilere kısaca değinmek yerinde olacaktır.

1.2.3.1. Modern Özne Tasvirleri: Bireysel Kimlikler

Bireysel kimliği kısaca "kişinin kendi biyografisinden hareket ederek refleksif olarak kavradığı benlik" olarak tanımlamak mümkündür (Giddens, 2010: 75). Bireysel kimlik genellikle hiyerarşik bir düzende başka kişisel ve kolektif kimlikleri de kapsayan karmaşık bir toplumsal yapı içerisinde oluşur (Şimşek, 2002: 29) ve bir kişinin kim olduğu duygusunu, benlik duygusunu içeren ve kişinin kendi özelliklerini (iyi, kötü veya akıllı bir insan olmasını), faaliyetlerini, ilgilerini (yüzücü olmasını, Barış Manço hayranı olmasını) ve ortak rahatsızlıkları olan topluluklar ile kurmuş olduğu özdeşimleri (Türk olması, doğulu veya batılı olması) birleştirir (Jasper, 2002: 142).

Bireycilik, bireyin dünyadaki ve tarih içindeki konumu karşısındaki davranışı olarak kısaca tanımlanabilir. Günümüzün bireycilik anlayışı, Rönesans ve Reform sırasında doğmuş olup, Tanrısallığa ve kiliseye karşı bir tutumu göstermektedir (Gramsci, 2003: 61). Kolektif ile bireysel olanın Avrupa'da Rönesans sonrası XVI. ve XVII. yüzyıllarda yavaş ilerleyen bir süreç sonunda birbirinden ayrıldığı düşünülürse, bireysel kimlik ve bireyselcilik sorunu büyük ölçüde modern toplumların bir özelliği olarak kaşımıza çıkmaktadır. Modern hayat çok sayıda ve farklı bağlamlarda yaşandığı ve birey bunların hiçbirisine kendisini tam manasıyla veremediği için güçlü bir bireylik ve bireysel kimlik duygusuna sahip olmak baskın hale gelmektedir (Sayar, 2002: 266). Her bireyin kendine has bir karakteri ve bazen gerçekleştirebileceği bazen gerçekleştiremeyeceği potansiyelleri olduğu düşüncesi modern çağdan önceki kültürlere yabancı bir düşüncedir. Geleneksel kültürlerde 'birey' yoktur ve bireysellik ödüllendirilmez (Giddens, 2010: 103). Gelenek-ötesi bir toplumsal evrende ise benlik kapsamlı bir değişim geçirerek 'birey' 'benlik' ya da 'bireysel kimlik' ön plana çıkar. Bireysel kimlik birçok kimlik kategorisini de içerir. Özellikle modern toplumlarda bireylerin

kendilerini tanımlamada kullandıkları birçok kimlik çeşidi iç içe geçmiş durumdadır ve bu kimlikler arasındaki etkileşim bireysel kimliği zenginleştirmektedir.

Sinema anlatılarının bireysel kimliğe odaklanması da bu bağlamda daha çok modern dönemlere ve yersiz yurtsuzlaşma ya da kimliksizleşme dönemi olarak da ifade edilen postmodern dönemlere tekabül eder. Türk Sineması özelinde özellikle '90 sonrası Yeni Türkiye Sineması bireysel kimliklerin konu edildiği çok sayıda film anlatısı sunmaktadır. Modern bireyin açmazları, yabancılaşması, yalnızlığı ve daha birçok özelliği sinemasal anlatıların konusunu oluşturur.

1.2.3.2. Perdeye Yansıyan Sosyal Temsiller: Sosyal Kimlikler

Sosyal kimlik teorisi ilk olarak ırkçılık, önyargı ve ayrımcılığın sosyal inanıştaki bakış açıları ve sosyal faktörleri algılama ve kavrama ile ilgili olarak İngiltere'de Henri Tajfel'in çalışmalarıyla başlamıştır. Ancak gelişimi ve ilerlemesi John Turner ve arkadaşlarının katkılarıyla olmuştur. Başlangıçta sosyal kimlik teorisi; etnik gruplar, sosyo-ekonomik sınıflar gibi geniş ölçekli sosyal gruplar arasındaki ilişkiye odaklanırken, sonraları sosyal psikolojik bir sosyal grup teorisi olarak düşünülmeye başlanmıştır. Temel düşünce, kendini kapsayan bir sosyal kategorinin (milliyet, siyasi üyelik, spor takımı gibi) benlik algısının (self-concept) bir elementini oluşturan kendini tanımlamayı (self-definition) sağlamasıdır (Hogg, 1996: 66). Tajfel ve Turner gibi sosyal kimlik kuramcıları insanın benliğini bireysel ve sosyal kimlik olmak üzere iki kategoriye ayırmışlardır. Buna göre Türk, Müslüman, sosyolog ya da mühendis olmak bir kişinin sosyal kimliğini oluşturur. Ayşe'nin kızı, güleryüzlü vb. özellikleri ise bireysel kimliğine tekabül eder. Dolayısıyla sosyal kimlik de bireysel kimliğe benzer şekilde pek çok farklı kimliğin etkileşimi sonucunda meydana gelir. Başka insanlarla olan benzerlikler üzerine kurulu sosyal kimlik bireyi çok yakından ilgilendirir ve çeşitli yönlerden (bir grup tarafından tanınma/onaylanma/desteklenme ve üyelik verilme gibi) ona hizmet eder (Şimşek, 2002: 31, 35).

Bireysel kimlikle sosyal kimliği birbirinden ayrı olarak düşünmek imkansızdır. Çünkü bireysel kimliğimiz bireyselliğimize yön verirken, aynı zamanda toplumsal ilişkilerimiz ve diğerleriyle olan bağlarımız/iletişimimiz aracılığıyla oluşur. Sosyal kimlik bireyin farklı gruplarla olan ilişkileri ve bu ilişkiler yoluyla kendine yönelik edindiği izlenimler şeklinde oluşur ve dolayısıyla sosyal kimliğin inşası da bireyin içerisinde yer aldığı

toplum bağlamından ayrı düşünülemez (Yazgan, 2011: 35). Sosyal kimliğin karmaşıklığı bireylerin birçok gruba aynı anda ait olmasıyla alakalıdır.

Sosyal kimlik tartışmalarında *aidiyet* ve *referans grupları* önemli bir yer tutmaktadır. Bu grupların değerlendirilmesi ise çoğunlukla *verili kimlikler* ile *kazanılmış kimlikler* üzerinden yapılmaktadır. *Verili kimliği* kısaca, bireyin içerisine doğmuş olduğu ve onu elde etmek için çaba sarf etmediği, kendisine hazır olarak sunulan kimlik şeklinde tanımlamak mümkündür. *Kazanılmış kimlik* ise bireyin kendisini ve çevresini tanımaya başladıktan sonra verili kimliğinin ötesinde kendi çabalarıyla oluşturduğu kimliktir. Birey doğduğunda bir ailenin, soyun, dinin, kültürün vb. üyesi olarak dünyaya gelir, ki bunlar onun verili kimlikleridir ve aynı zamanda da *aidiyet gruplarını* oluşturur (Şimşek, 2002: 33). Birey aidiyet gruplarının normları ve değer sistemleri aracılığıyla sosyalleşir. Böylece 'kim' olduğunu idrak etmeye ve 'kim'liğini oluşturmaya başlar.

Referans grupları ise, bireyin davranışlarını ona bakarak ölçtüğü, hayatının tamamı ya da bir bölümü için ölçüt aldığı gruplardır (Bauman, 1998: 41). Zira birey, içerisine doğmuş olduğu kimliğin ötesinde bir kimlik arayışı içerisine girer, bu süreçte kendisine referans aldığı bazı gruplar vardır. Bu grupların norm ve değerleriyle kazanılmış kimliğini oluşturmaya başlar. Referans gruplarının etkisi, bireyin geçmişine ve tarihine yönelik değil; geleceğine, ideallerine ve projelerine yöneliktir (Bilgin, 1994: 236).

Sembolik etkileşimcilere göre sosyal kimlik, öğrenilen normlara göre kavranılan ve oynanan tüm sosyal rolleri kapsamaktadır. Sosyal kimliği sosyal hayatta üstlenilen rollere atıfla *rol oynama* olarak açıklayan Sembolik Etkileşimcilerin önemli isimlerinden biri olan Goffman toplumu bir sahneye, sosyal etkileşimi ise o sahnede oynanan bir tiyatro oyununa benzetmektedir. Ona göre kişiler arası etkileşim, herkesin kendine düşen rolü oynadığı bir tiyatro sahnesini andırmaktadır (Goffman, 1959).

Sosyal kimliğe ilişkin tanımlamalar birçok kimlik kategorisinin sosyal kimliğin altında değerlendirilebileceğine işaret etmektedir. Nitekim kültürel kimlikler, etnik kimlikler, kolektif kimlikler, ulusal/milli kimlikler, dini kimlikler sosyal kimlğin farklı boyutlarına işaret eder. Dolayısıyla perdeye yansıyan sosyal kimlik temsilleri daha çok bu alt kategorilere yönelmektedir. Bu kategorilerin sinema anlatılarında farklı boyutlarda yer almaları, kısa da olsa birbirlerinden bağımsız olarak ele alınmalarını gerektirmektedir.

Ancak bu çalışmanın kapsamı itibariyle dini grupları da içeren kolektif ve kültürel kimlikleri açıklamanın yeterli olduğu düşünülerek etnik ve ulusal kimliklere ayrıca yer verilmemiştir. Film içeriklerinde etnik ya da ulusal kimliklere ilişkin vurguların olup olmadığı sonuç kısmında tartışılacaktır.

1.2.3.3. Kolektif Bilinç Anlatıları: Kolektif Kimlikler

Grubun veya üyesi olunan toplumun sürekliliğini ve kalıcılığını garanti eden kolektif kimlik (Melucci, 2013: 43), kategoriden çok cemaate yakın bir grubun kendi ayırt edici özellikleri, sınırları ve çıkarları konusundaki algılarından oluşur. Bunların en aşina olunanları; sınıf, kast, din, ırk, etnisite ve toplumsal cinsiyettir. Kolektif kimlik ne kadar keskinse, kişi kendisini o grupla bireysel kimliğinin bir parçası olarak özdeşleştirmeye daha yatkındır ve kendini grubuyla özdeşleştiren birey sayısı ne kadar fazlaysa, o grubun kolektif kimliği de o denli güçlüdür. Kişisel kimlik bir bireyin algıları tarafından tanımlanırken, kolektif kimlik genellikle üyelerin ve üye olmayanların (çoğunlukla) medya tarafından süzgeçten geçirilmiş algılarına dayanır (Jasper, 2002: 143).

Klasik sosyoloji düşüncesinde yer alan Durkheim'ın 'kolektif bilinç', Marx'ın 'sınıf bilinci' ve Tönnies'in 'Gemeinschaft' tanımlamalarını bünyesinde barındıran kolektif kimlik, belirli bir durumu değil bir süreci yansıtır. Bir topluluğun kimliği diğer topluluklarla ilişki içerisinde ve zamana bağlı olarak değişim gösterir. Bu bağlamda hiçbir topluluk tek başına ve zaman-mekan dışında bir kimliğe sahip değildir. Yani bireysel kimliklerin oluşumu ancak kişiler arası ilişkilerle mümkün olduğu gibi, kolektif kimliklerin oluşumu da topluluklar arası ilişkilerle ortaya çıkmaktadır (Bilgin, 1995: 59). Kolektif kimlik aynı zamanda geçmişle de bağlantılı olarak semboller, inançlar, değerler ve bilgilerle yüklü bir gelenekten yani geçmişin mirasından hareketle inşa edilir.

Bir çatışma esnasında diğerleriyle dayanışma korunduğunda ve kişinin kendisini grubun bir parçası hissettiğinde kimlik pekiştirilerek güvence altına alınır ve diğerleriyle bir bağ hissedilir. Kişiyi diğerlerine bağlayan dayanışma, kendisini kendi eyleminin öznesi olarak kabul etmesini ve toplumsal ilişkilerde çatışmanın sebep olduğu bozulma eğilimine karşı durmasını sağlar. Kolektif seferberlik biçimlerine ya da toplumsal hareketlere katılmak, kültürel yenilik veya fedakarlık düşüncesinden ilham alınarak gerçekleştirilen gönüllü eylemlerin hepsi kimliği koruma ve tatminini kolaylaştırma

ihtiyacından kaynaklı yapılan eylemlerdir (Melucci, 2013: 45).

Bireysel ve kolektif kimlik arasındaki en önemli fark bireysel kimliğin farklılığı, kolektif kimliğin ise benzerliği vurgulaması olarak belirir.

Kolektif kimliğin oluşması, daima 'onlar'a karşı 'biz'in yaratılmasını gerektirir. Yani 'biz' onlar sayesinde var olabilmekte, dolayısıyla 'biz'in yaratılması 'onlar'ın icadını gerektirmektedir. Bu noktada, kimliğin birey ya da grubun kendini diğerleri üzerinden tanımlamasından ve dolayısıyla diğerlerinin var olduğu bir alanda konumlamasından kaynaklandığı görülmektedir. Zira kolektif kimlik, belirli bir insan grubunun/topluluğun diğerlerinden farklı olarak kendine özgü niteliklere sahip olduğu ve bir tekillik taşıdığı yönündeki bilinci ve aidiyet duygusunu belirtmektedir (Bilgin, 2007: 166). 'Biz' ve 'onlar' ayrımı sosyolojide *iç grup* ve *dış grup* ayrımı olarak da ele alınır. Bu iki kutup varlığını birbirlerine muhtaçtır. Zira dış grup olmadan iç grup duygusu gelişemeyeceği gibi, iç grup olmadan da dış grubun varlığından söz etmek mümkün değildir. 'Onlar' 'biz' olamaz ve 'onlar'ın olan 'bizim' olmaz. 'Biz' ve 'onlar' ancak birlikte karşılıklı çatışma içinde anlaşılabilir. Kişi kendi iç grubunu ancak belli bir grubu 'onlar' olarak gördüğü için 'biz' olarak görür ve benimser (Bauman, 1998: 51).

Bu doğrultuda belirli bir insan grubunun kendisi hakkındaki bilinci ve duygusuyla ilişkili olan kolektif kimliğin oluşumunda; dil, kültür, din, tarih, mekan gibi ögelerin yanı sıra topluluğun belleği de önemli bir faktör olarak belirmektedir. Zira kolektif bellek, bir topluluk tarafından yaşanmış ve içselleştirilmiş deneyimlerin bilinçli veya bilinçsiz anılarının bütünü olarak, topluluğun geçmişinden kalanı, hali hazırda olanı ve bu topluluğun geçmişini ne yaptığını ifade etmektedir. Bir topluluğun kimliğini tanımlama çabaları, kaçınılmaz olarak geçmişlerine bakmalarını gerektirmektedir. Bu manada kolektif kimlik, bir dolayımsızlık, uzun sürelilik, yapı ve konjonktür ifade etmektedir (Bilgin, 1995: 62).

Sınırları belli kültürel topluluklar tarafından taşınan bir kimlik olarak kolektif kimlik birçok grup kimliğini bünyesinde barındırır. Bu bağlamda etnik gruplar, kültürel gruplar, dini gruplar gibi grupları inceleyen birçok çalışma kolektif kimlik kavramından hareket eder. Bu çalışmanın da temel aldığı kimlik kategorisi kolektif kimliğe işaret etmektedir. Bununla birlikte İslami kimliğin yeni toplumsal hareketlerle yükselen kimlik talepleri içinde ele alınarak değerlendirilmesine imkan tanıyan kültürel kimlikler

de bu çalışma için yol gösterici olmuştur.

1.2.3.4. Kolektif Belleğin Kültürel Dışavurumu: Kültürel Kimlikler

Kültürel kimlik bir görüşe göre, ortak tarih ve ataları olan insanların ortak noktası olan 'benlik'ler anlamında tanımlanır. Bu tanımlama bağlamında kültürel kimlikler, ortak tarihsel deneyimleri ve paylaşılan kültürel kuralları yansıtır. Bunlar da bizi, gerçek tarihimizin değişen bölümleri ve iniş çıkışlarının etkisiyle sabit, değişmez ve sürekli algı dayanakları ve anlamları olan "bir halk" haline getirir (Hall, 1998:174). Bir diğer kültürel kimlik görüşü ise, birçok benzerlik noktasını kabul etmekle birlikte, derin ve önemli kritik farklı noktaları da vardır. Ve bunlar "gerçekten ne/kim olduğumuzu" ve tarih işin içine girdiğinden beri "bize ne olduğunu" belirler. Bu anlamda kültürel kimlik "var olma" kadar bir "olma" meselesidir. Geçmişe olduğu kadar geleceğe de aittir. Kültürel kimlikler bir yerden gelir, tarihleri vardır, ama tarihsel olan her şey gibi sürekli dönüşüme maruz kalırlar. Sonsuza kadar kökleşmiş bir geçmişe sabitlenmiş olmaktan çok uzaktırlar. Bulunmayı bekleyen, bulununca da benlik duygumuzu sonsuza kadar güvence altına alacak, yalnızca geçmişin geri alınmasına dayanmaktan çok uzaktırlar. Bu bağlamda kimlikler, bizi konumlayan ve kendimizi konumladığımız farklı durumlara verdiğimiz isimlerdir, geçmişin öyküleridir (Hall, 1998: 177).

1980'lerden –özellikle 1990'lardan- itibaren tüm dünyada dinsel, etnik, kültürel vb. sıfatlarla dile getirilen kimlik/farklılık talepleri, bu talepler üzerine yükselen tanınma siyaseti ve bu siyaset ekseninde oluşan kimlik temelli çatışmalar, kültürel kimlik olgusunu ön plana çıkarmıştır. Dolayısıyla Türkiye'de toplumsal yaşamın farklı alanlarında yaşanan değişim ve dönüşümü, dinsel, etnik vb. kültürel kimlik taleplerine ve bu temelde oluşan çatışmalara referans vermeden anlamak ve çözümlemek mümkün değildir. Keyman'ın Kürt kimliğine yönelik yaptığı değerlendirmeleri İslami kimliğin kültürel boyutuna uyarlamak yanlış olmayacaktır. Zira kültürel kimlik, Türkiye'de modernleşme sürecinin, siyasal alanın, ekonomik yaşamın, kültürel pratiklerin ve en temelde devlet-toplum/birey ilişkilerinin geçirdiği değişim ve dönüşüm içinde hem aktörsel hem de söylemsel olarak merkezi konumda olan bir olgu olmuştur. Bu bağlamda 1980'lardan bu yana yaşanan İslami kimliğin yükselişi ya da yeniden canlanması süreci Türkiye'de kültürel kimlik olgusunun kurucu ve dönüştürücü niteliğinin en net yaşandığı alanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de

devlet-toplum/birey ilişkileri içinde her alana damgasını vurmuş, ciddi değişim ve dönüşümleri etkilemiş, önemli bir kültürel kimlik sorunu olan İslami kimlik, var olan sistemin eleştirilerini dile getirerek kültürel kimliği merkezi konuma getirmekte ve bireysel hak ve özgürlük alanını grup hak ve özgürlükleri alanına doğru genişletme girişiminde bulunmakta ve tanınma siyasetini yaşama geçirmektedir (Keyman, 2013: 133-135). Dolayısıyla kültürel kimliklerin ve özelde İslami kimliğin tanınırlık ve bilinirlik mücadelesinin kimlik yönelimli yeni toplumsal hareketlerle içiçe geliştiği söylenebilir.

Bu bağlamda kültürel kimliklerin görünürlüğü ve bilinirliği yeni toplumsal hareketlerin yükselişiyle ilişki içinde olmuştur. Kendini tanımlama ve öteki tarafından tanınma süreçlerini ön plana çıkaran yeni toplumsal hareketlerin kimlik ve kültür konularına olan vurgusu 'yeni' sıfatını almasını sağlamıştır[20]. Ekonomik temelden ziyade kimliği rahatça ifade edebilme, katılım ve sivil haklar gibi temalar çerçevesinde kültürel anlamda gerçekleşen (Çayır, 1999: 15) yeni toplumsal hareketler, bu hareketlerin katılımcıları tarafından "alternatif hareketler" olarak da adlandırılmıştır (Offe, 1999: 61).

Türkiye'de modernleşmenin yaygınlaşması ve aktörlerinin farklılaşmasıyla birlikte yeni kimlik talepleri ve eğilimleri daha görünür hale gelmeye başlamıştır. Tek merkez kalıbını aşan yeni kimlik arayışları, bulabildiği bütün araçları etkin bir şekilde kullanmakta; sinema, televizyon, internet, reklamlar, semboller ve yeni sloganlar aracılığıyla kendi varoluşuna imkan sağlamaya çalışmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında sınırlı sayıdaki bir grubun yönlendirmesiyle oluşan modernleşme süreci farklı aktörler tarafından benimsenmekte ve yönlendirilmekte, merkezde ve yönetimde yer almak isteyenlerin niteliği ve niceliği değişmektedir. Kendini merkez ya da çevrede görenler arasındaki bu farklılaşma beraberinde yeni demokratik talepleri de ülkenin gündemine taşımaktadır. Muhafazakârlığın yükselişi olarak tanımlanabilecek bu süreç aynı zamanda İslami temeli olan grupları da içermekte, dönüştürücü veya sekülarist

[20] Belli bir amaç doğrultusunda birleşen, aynı kültürel yönelime sahip bireylerin kolektif olarak ve rasyonel biçimde, bu kültürün ürettiği aktivitelerin toplumsal kontrolü için organize ettikleri eylem (Lelandais, 2009: 66; Touraine, 1999: 44) olarak tanımlanabilen toplumsal hareketler, 1960'lara kadar Marksist teorilerin etkisiyle klasik sınıf mücadelesini esas alan bir yapıda seyretmiş, 1968'lerden bu yana ise kimlik ve kültür konularının ön plana çıkmasıyla yeni toplumsal hareketler olarak gündemde yerini almıştır.

aktör olarak konumlamaktadır (Kolukırık, 2008: 121–123). Dolayısıyla temelde dini kimlik özelliği gösteren İslami kimliğin kolektif bilinçle hareket eden bir toplumsal hareket olma yönü kültürel ve kolektik kimlikler içerisinde ele alınmasına imkan sağlamaktadır. Bireyin veya grubun inancına yönelik tercihine dayalı olarak yapılan bir kimlik kategorisine işaret eden *dini kimlik*, kimlik çalışmaları içerisinde özel bir vurgu olarak yer almayıp daha ziyade sosyal, kolektif veya kültürel kimliklerin içinde değerlendirilmektedir. Bu tercihin kuşkusuz modernliğin laik ve seküler içerikli söylemlerinin kimliği tanımlamada din faktörünün etkisini göreceli olarak aşağılara çekmesiyle ilişkili olduğu söylenebilir. Ancak 1980'lere gelindiğinde din eksenli kimlik hareketleri ve dine dayalı sosyal ve siyasal hareketler gözle görülür oranda yükselişe geçmiş ve toplumsal yaşamın temel belirleyicilerinden biri haline dönüşmüştür (Karakaş, 2013: 29). Dünyada yaşanan gelişmelere paralel olarak Türkiye'de de 1980 sonrası İslam özelinde din temelli kimlik arayış ve taleplerinin yükseldiği görülmektedir. Bu arayış ve talepler, bireysel olmanın ötesinde kolektif bir hareket kimliği özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda bireysel mücadelelere dayanması bakımından bireysel, toplumsal içeriği dolayısıyla sosyal ve kültürel, grup etkileşimi açısından kolektif, grubu oluşturan temel öğenin inanca yönelik tercihlere dayalı olması bakımından dini kimlik özelliği gösteren İslami kimlik birçok kimlik kategorisini bünyesinde barındırmaktadır. İslami kimlikler 80'lerden sonra postmodernist dalga ve küreselleşmenin de etkileriyle faklı kimliklerin tanınma taleplerinin artmasına paralel olarak adını duyurmaya başlamıştır. İslami kimlik egemen söylemin bastırılmış/ yok sayılmış kimlikleri olarak görünür/bilinir ve tanınır kılınma çabalarına konu olmuştur. İslami kimliği görünür kılma çabalarında kullanılan araçlar çeşitlilik göstermekle birlikte medya ve sanat ortamlarının başı çektiği rahatlıkla söylenebilir. Bu bağlamda oluşan çeşitli İslami oluşumlar söylemlerinde İslami kimliğin nasıllığına dair vurgularda bulunmuşlardır. İlk olarak İslam'ın edebiyatta ve sanatta temsil edilmesi tartışmasıyla birlikte sanat içeriklerinde İslami unsurlara her zamankinden daha fazla ehemmiyet verilmeye başlanmıştır. İslami Sinema da bu çabanın ürünlerinden olarak filmlerinde İslami kimliğin nasıl olması/olmaması gerektiği hususunda bir hayli öneriye yer vermiştir. Bunu yaparken kimliğin farklı boyutları üzerinden bir tartışma yürütmüştür. İslami Sinema filmlerinin analizinin yapılacağı üçüncü bölümde bu temsillere odaklanılacaktır. İslami Sinemanın ortaya çıkışı çok yönlü faktörlerin etkileşimi sonucu

gerçekleşmiştir. Bu faktörlerden en önemlilerinden biri şüphesiz siyasi koşullardır. Dolayısıyla İslami Sinemanın bağlamını anlamak açısından Türk siyasi tarihine kışça değinmek yerinde olacaktır.

1.3. İslami Sinemaya Zemin Hazırlayan Siyasi Koşullar

İslami sinemanın ortaya çıkışına etki eden koşullar Türkiye'nin Batılılaşma ve sekülerleşme tarihine kadar götürülebilir. Zira İslami Sinema temelde Batılılaşma eleştirisi üzerinden ilerleyerek ideal bir insan ve toplum modeli sunmayı hedefler. Bunun için beslendiği zemini ise cumhuriyet dönemi ve sonrasındaki Batılılaşma düşüncesi ve laiklik ilkesi ekseninde yaşanan değişimler oluşturur. Türkiye'nin Batılılaşma tarihinin kökenleri[21] çok daha eskilere dayansa da İslami Sinema filmlerinde Tek Parti, özellikle de Milli Şef dönemi uygulamaları hedef gösterilir. Bu tercihte kuşkusuz cumhuriyetle birlikte laik bir devlet ve seküler bir toplum oluşturma düşüncesinin dillendirilmesi ve bu doğrultuda yapılan birtakım uygulamaların etkili olduğu söylenebilir. Zira bu dönemde Türkiye dünyada örneği az rastlanır biçimde kültürel, sosyal ve siyasal hayatında köklü ve hızlı değişiklikler yaşamıştır. Bu değişikliklerin birçoğu din ile irtibatlandırılarak din-devlet işlerinin ayrılmasına dayanan laiklik ilkesi çerçevesinde gündeme gelmiştir. Bununla birlikte İslami Sinema

[21] Türkiye'deki ilk Batılılaşma hareketlerinin Osmanlının Batıya karşı askeri açıdan zayıf düşerek teknik ve askeri konularda Batıyı taklit etmeye yönelmesiyle başladığı söylenebilir. Osmanlı Devleti'nde Avrupa'ya yenilişin ilk keskin işareti Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) Antlaşmaları ile olmuştur. Bu tarihten itibaren Batı kültürünün hiç değilse, askerlik ve teknik bakımdan üstünlüğü fark edilmeye başlanmıştır. Siyasi iktidar -hükümdar ve bazı vezirleri- orduyu ve askeri tekniği yenileştirme ihtiyacı duymuşlardır (Ülken, 1994: 25). Böylece dış dünyaya karşı tutum değiştirme ve içeride bazı yenilikler yapma ihtiyacı bu iki barış antlaşmasından sonra gündeme gelmiştir.
Pasarofça Antlaşmasından sonra yaşanılan on iki yıl "Lale Devri" (1718-1730) olarak tarihe geçmiştir. Bu dönemde Osmanlı sadece askeri ve teknik konularda değil, sosyal hayatta da Batıyı örnek almaya başlamıştır.
Dolayısıyla Lale devri yeni bir hayat anlayışının, Osmanlı toplumuna uygulanma teşebbüslerini ifade etmektedir. Bu dönemde sadece Osmanlılar Batı'yı değil, Batı da Osmanlılar'ı tanıma heyecanı göstermiştir. Daha 1609 yılında, Fransa'da Osmanlı Devleti hakkında neşredilen kitapların sayısı, Amerika hakkında neşredilenlerin iki katıdır. Osmanlılar Batı'yla geniş çapta temaslar kurma çabasına girişmişlerdir (Tunaya, 2004:19). Bu gayeyle Batıya sefirler gönderilmiş, bu sefirlerin kaleme aldıkları sefaretnameler Batılılaşma hareketlerinde etkili olmuştur. Ancak sefirlerin sundukları yaşayış tarzını, bir üst kesitin imtiyazı ve aynı zamanda mahalli kültürün kösteklenmesi olarak algılayan İstanbul'un alt ve orta sınıfları, devletin bu sırada ortaya çıkan zaafı karşısında yeniçerilerle ve sadrazamın düşmanlarıyla birleşerek ayaklanmışlardır (1730 Patrona Halil İsyanı). Batıyla kurulan ilişkileri halkın yararlarının unutulması olarak değerlendiren, Osmanlı toplumunun içinden kaynaklanan bu itiş cumhuriyete kadar sürecek olan Batılılaşma ile birlikte gelen bir etki-tepki mekanizmasının ilk örneğini teşkil etmektedir (Mardin, 1991: 13).

Türkiye'nin yakın tarihindeki uygulamalardan da beslenerek bu uygulamalar sonucu mağdur edilen kanadın sesini duyurmak istemiştir.

Bu başlık altında, Türk Siyasi tarihine kısa bir bakış yapılacak, Türkiye'nin siyasal hayatı daha çok İslami Sinemanın çıkış noktasında etkili olan ve filmlerde ele alınan uygulamaları içeren laiklik tartışmaları üzerinden ilerleyen siyasi bağlam üzerinden ele alınacaktır. Bu bağlam dört dönem içerisinde incelenecektir. Birinci dönem laiklik uygulamalarının yürürlüğe girdiği ve yerleştirildiği dönem olan 1923-1950 arası dönemi, ikinci dönem çok partili hayata geçişle birlikte çevrede yer alan İslami kesimin merkeze doğru ilerlediği ve bu doğrultuda laiklik tartışmalarının biçim değiştirerek devam ettiği 1950-1980 arası dönemi, üçüncü dönem Türkiye'nin tarihinde derin izler bırakan iki darbe arasında geçen 1980-1997 arası dönemi, dördüncü dönem ise Türk siyasi tarihine başarıya ulaşan son darbe olarak geçen 28 Şubat Postmodern Darbesinden günümüze kadar olan dönemi kapsamaktadır.

1.3.1. 1923-1950: Tek Parti Dönemi

Tek Parti döneminde yapılan değişiklikler iki döneme ayrılarak incelenebilir. Zira 1923-1938 arası döneme köklü reformlar damgasını vurmuş, 1938-1950 arası dönem ise yeni reformlardan ziyade bu reformların toplum tabanında uygulanmasına yönelik çabaları içermiştir.

1923-1938 arası dönemde gerçekleşen laikleşme aşamaları şöyle özetlenebilir:

1924: Halifeliğin kaldırılması[22]; Tevhid-i Tedrisat Kanununun kabulüyle medreselerin kapatılması; Şer'iye ve Evkaf Vekaleti ile Erkân-ı Harbiye-i Umumiye Vekaletinin kaldırılarak yerlerine Diyanet İşleri Başkanlığı ile Genelkurmay Başkanlığının kurulması[23] (Satan, 2014: 152).

1925: Şapka Kanunu[24]; Miladi takvimin kabulü[25]; tekke ve zaviyelerin kapatılması.

[22] Hilafetin kaldırılması ile Halife Abdülmecid ve Osmanlı hanedanının diğer üyeleri yurt dışına çıkarılmıştır. Böylece Cumhuriyetin en büyük siyasal rakibi olan Halife tasfiye edilirken, hiçbir siyasal gücü kalmamış olsa da hala ayakta duran Saray, mensuplarıyla birlikte ortadan kaldırılmıştır (Koçak, 2005: 136).

[23] Din müessesesini temsil eden iki Vekaletin kaldırılmasıyla yeni bir adım atılmıştır. Dini konularla ilgilenmek üzere hükümete bağlı olarak kurulan Diyanet İşleri Başkanlığıyla birlikte din kurumu tamamen hükümetin denetimine geçmiştir (Koçak, 2005: 136).

[24] Osmanlı dönemi yenileşme hareketlerinin kılık-kıyafetteki yansıması II. Mahmut döneminde başlamış, kılık kıyafet birliği Batı'nın norm ve seviyesine ulaşmada bir etken olarak görülmüştür. Bu dönemde

1926: Hukuk düzeninde yapılan değişikliklerle İsviçre Medeni Kanunu, Borçlar Kanunu ve İtalya Ceza Kanununun kabulü[26].

1928-1932 arasındaki dönemde 'kültürde ulusallaşma' düşüncesi çerçevesinde yapılan değişiklikler gündeme gelmiştir. Bu değişikliklerin başında Latin kökenli yeni Türk alfabesinin kabulü (Harf İnkılâbı) gelmektedir (1928). 1928 yılının en önemli gelişmelerinden biri de anayasanın ikinci maddesinde yer alan "Türk Devletinin dini İslam'dır" ibaresinin "Türk Devletinin resmi dili Türkçedir" ifadesiyle değiştirilmesi ve anayasadaki yemin metinlerinin laikleştirilerek "vallahi" ifadesinin yerine "namusum üzerine söz veririm" ifadesinin yerleştirilmesi olmuştur (Kili, 2002: 306). 1932'de Türk Dil Kurumu'nun kurulmasıyla Türkçe'nin Arapça, Farsça gibi yabancı sözcüklerden arındırılma çabaları gündeme gelmiştir. Bu çaba ibadet dilinin Türkçeleştirilmesi düşüncesine kadar uzanarak 1932'de ezan ve kametin Türkçeleştirilmesi uygulamaya konulmuştur[27]. 1935'te ulusal bayramlar belirlenmiş ve hafta tatili pazar günü olmuştur.

Laiklik[28] kavramı yapılan bu değişikliklerin sonucu olarak 1937'de anayasa maddesi haline getirilmiştir (Karpat, 2012: 349). Bu ifadenin anayasada yer almasından sonra bu çerçevede kayda değer yeni bir hukuki düzenleme yapılmamıştır. Bundan sonraki çabalar, yapılan değişiklikleri yerleştirmeye yönelik olmuştur (Köktaş, 1997: 181).

Tunus'tan örnek alınarak kabullenilen fes resmileştirilmiştir. 1830'larda başlayan bu Avrupai görünüşün tarihi Atatürk'le birlikte nihai çizgisine ulaşmıştır (Berkes, 2004: 195; Kili, 2002: 298). 1925'te çıkarılan bir kanunname ile önce memurlara şapka giyme zorunluluğu getirilmiş, daha sonra şapka giyilmesi hakkında yasa kabul edilmiştir. Yasaya göre, şapka dışında bir başka şey giyme alışkanlığının sürdürülmesi hükümetçe yasaklanmıştır. Şapka giymek ve giydirmek istemeyenler yasayı protesto etmek için bazı illerde gösteriler düzenlemiş, bu göstericiler İstiklal Mahkemeleri tarafından yargılanarak, idama gidecek ölçüde farklı cezalara çarptırılmışlardır (Koçak, 2005: 152). Şapka Kanunu ve İstiklal Mahkemeleri uygulamaları film analizlerinin yapıldığı üçüncü bölümde tekrar ele alınacaktır.

[25] Çok uluslu bir yapıya sahip olan Osmanlı'da cemaatlerin kendilerine özgü takvimleri kullanılmaktaydı (Hicrî, Georgian gibi). Devlet işlerinde kullanılan hicri takvimin yol açtığı bazı mali sıkıntılar nedeniyle Rumî takvim de devreye girmiştir. Ancak Tanzimatla birlikte başlayan Batılılaşma sürecinde Osmanlı'nın kullandığı farklı takvim uygulamalarının Batılı ülkelerle olan ilişkilerde sorun yarattığı tartışılmış, bu sorunu çözmek için çeşitli uygulamalar getirilmiştir. Bu uygulamaların takvim yılı konusunda ikiliğe ve kargaşaya neden olduğu belirtilerek 26 Aralık 1925'te TBMM tarafından bütün medeni memleketlerin kullanmakta oldukları takvim yılı olan Miladi takvim yılı kabul edilmiştir. Takvimle birlikte alaturka saat uygulamasından da vazgeçilerek uluslararası toplumun kullandığı bugünkü saat kabul edilmiştir (Köstüklü, 2004: 260-261). Alaturka saatten alafranga saate geçiş düzenlemesi laik düşünce ve uygulamanın zamana ilişkin atılımını göstermektedir (Kili, 2002: 306).

[26] Cumhuriyet dönemi hukuk alanında yapılan değişiklikler ve yeni kanunlar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Gülnihal Bozkurt (2004), "Hukuk İnkılabı", Türkiye Cumhuriyeti Tarihi II. Atatürk Araştırma Merkezi. s. 73-96.

[27] İbadet dilinin Türkçeleştirilmesi ve Türkçe ezan konusu film analizlerinin yapıldığı üçüncü bölümde ele alınacaktır.

[28] Laiklik kavramı ve Türkiye'de laiklik uygulamalarına yönelik teorik tartışmalar, film analizlerinin yapıldığı üçüncü bölümde yer alacaktır.

Bu düşüncenin sonucu olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin ikinci Cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü dönemi (1938-1950) laiklik düzenlemelerinin kontrolüne yönelmiştir. Milli Şef dönemi olarak adlandırılan bu dönem laiklik uygulamalarının en sert şekilde uygulandığı dönem olmuştur. Bu dönemde Arapça öğretim yapanlar, şapka takmayanlar, kasketlerini ters giyen erkekler, peçe, çarşaf ve peştamal giyen kadınlar takibata uğramıştır. Ezanın Türkçe okunmasına devam edilmiş, Şapka Kanununa aykırı olarak takke ve külah giyenler hakkında işlem yapılmıştır. Laikleştirme politikaları devlet eliyle özellikle Halk Evleri ve Köy Enstitüleri aracılığıyla halka benimsetilmeye çalışılmıştır. Laikliğe aykırı olarak görülen dini ve siyasi kitaplar yasaklanmış ve toplatılmıştır (Karatepe, 1997). Şan (2012: 7) Türkiye'de laiklik uygulamalarının son derece katı kurallar eşliğinde yürütülmesinin, Cumhuriyetin kurucu kadrolarının pozitivist değerlerle yüklü olmalarının bir sonucu olduğunu söyler.

1946'da çok partili siyasi hayata geçişle birlikte laikliğin yeniden yorumlanması gündeme gelmiş ve bu konuda daha yumuşak bir siyaset izlenerek laiklik konusunda birtakım tavizler verilmiştir. Bu yumuşamada CHP içerisinden de sert laiklik uygulamalarına yönelik gelen eleştirilerin ve oy kaygısının etkili olduğu söylenebilir (Karpat, 2012: 350-363).

1.3.2 1950-1980: Çok Partili Dönem

14 Mayıs 1950'de ilk gizli oy-açık tasnif sistemiyle gerçekleşen Milletvekili Genel Seçiminin birinci galibi Demokrat Parti olmuş böylece Türkiye'de Milli Şef dönemi ve Tek Parti yönetimi sona ermiştir (Koçak, 2005: 193).

Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, halkın serbest oylarıyla seçilen ilk iktidar dönemi olması dolayısıyla Türk siyasi hayatındaki önemli dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. 1950 seçimlerindeki Demokrat Parti'nin başarısı çoğunlukla merkez-çevre[29] etkileşimi/çatışması içinde okunmuştur. Dolayısıyla DP'nin zaferi köylülüğü

[29] Siyasal teoriye Edward Shils tarafından kazandırılmış olan merkez-çevre kavramı Şerif Mardin tarafından Türk siyasal yapısına uyarlanmıştır. Bu modelde merkez siyasi erki elinde bulunduran bir zümre içinde oluşmasına karşın, çevre genelde taşra/taşralılık olarak tanımlanmıştır. Türk siyasasının temelinde yatan en önemli toplumsal kopukluk olan merkez ile çevrenin karşı karşıya gelmesi, Cumhuriyet'le birlikte de devam etmiştir. Merkez endeksli toplum yönetimi, kamusal yararı ve genel iradeyi devletle özdeş siyasal alanda belirlerken, çevreyi de "modernleşecek, rasyonelleşecek ve çağdaşlaşacak modern ulus" olarak tanımlamıştır. Bu görüşe göre çevre farklılıkları içermemeli, aksine "homojen ve organik bir toplumsal bütünlük" olarak varlığını sürdürmelidir. Mardin'e göre, bu anlayış

kazanma/yanına çekme başarısı olarak değerlendirilmiştir (Kahraman, 2012: 334). Bu başarıda en önemli etkenlerden biri ekonomik etkenlerdir. DP'nin tarımı destekleyerek köylünün yanında olacağını belirtmesi köylünün desteğini almasında önemli bir faktör olmuştur. Diğer önemli bir neden ise liberal bir laiklik anlayışını savunan DP'nin dine karşı takındığı olumlu tutum olmuştur. Bununla birlikte DP'nin din politikası laiklik karşıtı bir çizgide değil, dine özgürlük tanıyan ılımlı laiklik çizgisinde ilerlemiştir denilebilir. Bu çerçevede DP'nin ilk icraata koyduğu üç önemli düzenleme; Türkçe okunmaya devam eden ezanın yeniden Arapça olarak okutulması uygulaması; okullarda isteğe bağlı din eğitimi verilmesi ve Türkçeleştirilmiş anayasa metninin yeterince anlaşılmadığı gerekçesiyle tekrar eski haline döndürmek olmuştur (Anadol, 2004: 69; Şimşek ve Yıldırım, 2014: 280). DP'nin bu uygulamaları laiklik tartışmalarını da beraberinde getirmiş, din konusunda tanınan bazı özgürlüklerin laikliği tehlikeye attığı tartışılmıştır. Böylece laiklik 1950'li yılların en hararetli tartışma alanını oluşturmuştur (Kaçmazoğlu, 1988: 102-103).

DP'nin üç dönemlik iktidarı; 1950-1954, 1954-1957, 1957-1960 arası gerçekleşmiştir. 27 Mayıs 1960'da ordunun yönetime el koyması ile Türk siyasi tarihinde demokrasiye geçişi simgeleyen Demokrat Parti dönemi sona ermiştir[30]. DP'nin hükümetten düşürülmesi ile gerekçelerden en önemlisi laiklik olmuş, DP askeri darbe ile yönetime son verenler tarafından dini siyasete alet etmekle suçlanmıştır.

Bununla birlikte 1961 anayasasını hazırlatan Milli Birlik Komitesi yapılacak anayasayı halka benimsetmek için Anadolu gezilerine çıkmış ve Diyanet İşleri Başkanlığı'na hazırlattıkları "anayasamız dine uygundur" kitapçıklarını dağıtmışlardır (Cem, 19??: 403). 1961 anayasasının düzenlenme esnasında üzerinde en çok tartışılan madde din ve vicdan hürriyetini düzenleyen madde olmuştur.

---

farklılıkların ontolojik varlığını yadsıdığı sürece, merkez-çevre uyumunu ancak ideoloji yoluyla gerçekleştirebilir. Mardin cumhuriyetin resmi tutumunun Anadolu'nun dama tahtasına benzeyen yapısını, hiç sözünü etmeden reddetmek olduğunu söyleyerek Cumhuriyet ideolojisinin benimsettirildiği kuşakların da böylece, yerel, dinsel ve etnik grupları, Türkiye'nin karanlık çağlarından kalma gereksiz kalıntılar olarak görüp reddettiğini, karşılaştıklarında onlara birer kalıntı olarak davrandıklarını dile getirir. Mardin'e göre merkez'in taşıdığı sorunlar çevre anlaşılamadan saptanamaz. Kuruluş dönemindeki muhalefet hareketinden, Demokrat Parti'ye kadar (bu bağlamda Refah Partisi örneği de verilebilir) 'merkez'de oluşan sorunlar ve değişimler, merkez-çevre kopukluğundan ve merkezin ideoloji yoluyla çevreye karşı geliştirdiği katı tutumdan kaynaklanmıştır (Mardin, 1991: 30-66).

[30] Demokrat Parti dönemi, uygulamaları vb. hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Albayrak, Türk Siyasi Tarihinde Demokrat Parti (1945-1960). Phoenix Yayınevi, 2004.

1965'te yapılan seçimlerde DP'nin devamı niteliğine görünen Adalet Partisi tek başına iktidara gelmiştir. DP gibi çevrenin oylarını alarak iktidara gelen AP de yumuşak bir laiklik anlayışını benimsemiş, AP lideri Süleyman Demirel'in din hürriyetinin baskı altına alınamayacağını ifade etmesinin ardından 1967'de din eğitimi liselerde de serbest bırakılmıştır. 12 Mart 1971[31] askeri darbesine kadar AP iktidarda kalmıştır.

Çok partili hayata geçiş, İslami kimliğin siyasal alanda daha aktif olmasına yol açmıştır. Dolayısıyla DP, Tek Parti dönemine yönelik tepkileri demokratik bir yolla sistem içinde eriterek marjinalleşmenin önüne geçmiştir (Bölükbaşı, 2012: 182).

1960'lı ve 1970'li yıllarda İslam'ın sosyal ve siyasal gücünün genişlemesine katkıda bulunan en önemli öğe demokratik siyasi rejim olmuştur. Siyasi partilerin Türkiye'nin Müslüman kitlesinin dini endişelerini ve çıkarlarını dikkate almaya başlamaları dini taleplerin siyaset alanında karşılık bulmasına ve yaygınlaşmasını sağlamıştır (Akdoğan, 2000: 167).

Necmettin Erbakan önderliğinde Milli Görüş söylemiyle 1970'de Milliyetçi ve Mukaddesatçı bir parti olarak siyaset sahnesine çıkan Milli Nizam Partisi (MNP)[32] ile laiklik tartışmaları daha farklı bir boyut kazanmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan beri İslamcıların kendilerine ait ilk siyasi partisi olarak görülen ve dini hassasiyeti yoğun olan kesimlere hitap eden MNP kısa bir süre sonra laikliğe aykırı olduğu gerekçesiyle Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılmış, partinin devamı olan Milli Selamet Partisi (MSP) 1973 seçimlerinde parlamentoya girmiş, kurulan değişik hükümetlere katılarak Türk siyasi hayatına yeni bir boyut kazandırmış, modernizmle yeni bir sentez oluşturmayı başarmıştır. Böylece bu partiler önceki dönemlerde dışlanmış olan İslami kesimin siyasete dahil olmasına öncülük etmişler ve İslami siyasal ideolojiye laik siyasal sistem içinde meşruluk kazandırmanın aracı olmuşlardır (Köktaş, 1997: 199-200). Milli Görüş düşüncesinin milliliği sadece isminden ibaret kalmamış, Batı'nın karşısında geri kalmışlığa milli çareler arayışını dillendiren bir düşünce olmuştur. Bu nedenle İslami terimlerden ziyade refah, saadet, kalkınma, adil ekonomik düzen gibi iktisadi terimler öne çıkmış ve iktisadi kalkınma bu görüşün önemli çıkış noktası

[31] 12 Mart Muhtırası hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Celil Bozkurt, "27 Mayıs 1960'tan 12 Mart 1971'e". *Modern Türkiye Tarihi*. s. 305-306.
[32] Milli Nizam Partisi, Milli Selamet Partisi ve Milli Görüş hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Serkan Yorgancılar, *Milli Görüş (1969-1980),* Pınar Yayınları, İstanbul 2012.

olmuştur. Diğer kalkınmacı görüşlerden ayrıldığı nokta, sosyal-siyasi-kültürel ve ekonomik kalkınma ve gelişmenin manevi tarafını vurgulaması ve maneviyat referansı olarak İslam'ı alması ile mevcut seçkinlerin dışında kalan toplum tabakaları (çevre) adına talepleri dile getirmesidir (Mert, 2004: 414).

İki buçuk yıllık 12 Mart ara rejiminin ardından 1973 seçimlerinde CHP-MSP koalisyonu kurulmuş, böylece İslami kesim iktidar ortağı olmuştur. 1974'te yaşanan Kıbrıs Barış Harekatı ülke içerisinde kısa bir bütünlük sağlasa da ABD ambargosu ülkede zor günleri başlatmıştır. Bu koşullar altında CHP-MSP hükümeti dağılmış, Demirel; MSP, Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) ve Cumhuriyetçi Güven Partisi (CGP) ile bir koalisyon kurmuştur. Böylece 31 Mart 1975'te Birinci Milliyetçi Cephe Hükümeti (MC) göreve başlamıştır. 1977'de yapılan seçimlerde Ecevit en fazla oyu alsa da kendisiyle koalisyon kuracak bir parti bulamamış, Demirel MSP ve MHP'yi yanına alarak İkinci MC Hükümeti'ni kurmuştur. Ancak bu hükümet uzun ömürlü olamamıştır (Sarı, 2014: 319-320).

1977'de Ecevit AP'den 11 milletvekilini kendi safına çekerek İkinci MC Hükümeti'ni düşürmüş ve kendi hükümetini kurmuştur. 1974'te başlayan ülkedeki sağ-sol çatışmaları tüm hızıyla devam etmiş 1980 yılının ortalarına doğru doruğa çıkmıştır. 12 Eylül 1980'de Kenan Evren başkanlığındaki ordu Bayrak Harekatı adı verilen müdahale ile yönetime el koymuş, siyasi partiler kapatılarak parti liderlerine 10 yıl siyaset yasağı getirilmiştir. Darbe sonrası ilan edilen sıkı yönetimle anarşi olayları durdurulmuş ancak bu süreçte çok sayıda insan hakkı ihlalleri yaşanmıştır (Ertem, 2014: 434-435).

1950-1980 arası dönem, Türkiye'de İslami düşüncenin Milli Müslümanlıktan Ulus ötesi Müslümanlığa kaydığı döneme tekabül eder. Çok partili sisteme geçişle birlikte dine yönelik ılımlı havanın estiği 1950'lerde çevrede konumlanan İslami kesimin merkeze doğru yürüyüşü söz konusu olmuştur. Büyük ölçüde cemaatlerin ve tarikatların önderliğinde ilerleyen İslami kesimin bu yıllardaki ana karakteri milliyetçi-muhafazakarlık iken, öncüleri de Said Nursi, Süleyman Hilmi Tunahan, Necip Fazıl Kısakürek, Süleyman Hilmi Işık gibi yerel düzeyde etkinlikleriyle tanınan ve milli-manevi değerleri öne çıkaran bir din anlayışına sahip olan kişilerdi. 1970'lerden sonra ise Mısır, Pakistan, İran gibi diğer İslam ülkelerinde gelişen İslami Hareketlerin de etkisiyle Türkiye'deki dini anlayışının milli karakteri ümmetçiliğe dönüşmeye

başlamıştır. Hasan El-Benna, Seyyid Kutub, Mevdudi, Ali Şeriati gibi düşünürlerinin eserlerinin Türkçeye çevrilmesi, giderek evrensel İslam algısının oluşmasına yol açmıştır (Çaha, 2004: 477).

1.3.3. 1980-1997: Askeri Darbeden Postmodern Darbeye

12 Eylül'ün ardından Türkiye yönetimi üç yıl boyunca darbecilerin elinde kalmış, bu süreçte 1982 Anayasası yürürlüğe sokulmuş ve 1983'te askerler siyasi partilerin yeniden kurulmasına izin vermişlerdir. 6 Kasım 1983'te yapılan seçimlerde Turgut Özal'ın partisi ANAP hükümet kuracak çoğunluğu elde etmiştir. 1983-1989 yılları arasında Başbakan ve 1989 yılından vefat ettiği 1993'e kadar Cumhurbaşkanı olan Turgut Özal, 80'li yılların hem sınırsız ekonomik girişim özgürlüğüne hem de düşünce ve vicdan özgürlüğüne oldukça önem vermiştir (Heper, 2011: 259). 1987'de yapılan referandumla Demirel, Ecevit, Türkeş ve Erbakan'ın siyaset yasakları kaldırılmıştır.

12 Eylül darbesinin aşırı sağcı ve aşırı solcu örgütleri tasfiye etmesiyle 1970 kuşağının önemli bir kısmı 1980'lerde depolitize olmuştur. Akdoğan'a (2000: 170-176) göre politik alanda beliren bu ideolojik boşluk büyük ölçüde devlet İslam'ı tarafından doldurulmuştur. Bu durumun askeri rejimin aşırı milliyetçi ve aşırı sosyalist hareketleri bastırarak bu dönemde kullanılabilecek tek ideoloji olarak İslam'ı görmesi ve Müslümanların itaat duygularını kullanarak devletin önerdiği tarzda bir İslami tutum belirlenmesini istemesiyle ilgili olduğunu belirtir. Nitekim devletin bu tutumu, ideolojik boyutlardan arınmış, salt ahlaki hassasiyeti ve devlete bağlılığı esas alan bir İslam anlayışına işaret ederken, İslamcı aydınlar tarafından 'gerçek İslam'a karşı sahte İslam'la çıkma' anlamında İslamizasyon süreci olarak nitelendirilmiştir. Bu konudaki resmi düşünce ise Milliyetçiliği kabul edilebilir bir İslam anlayışıyla birleştirmeyi amaçlayarak Aydınlar Ocağı tarafından geliştirilen Türk-İslam sentezine dayandırılmıştır. Böylece İran Devrimi'nden etkilenebilecek bir radikal İslam tehlikesine karşı önlem alınmıştır da denilebilir. Dolayısıyla bu düşünce Kemalist anlayışın Milliyetçiliği İslam'ın yerine ikame etme anlayışıyla da örtüşmektedir.

Netice itibariyle 1980'lerde İslami kesimin odaklandığı iki temel konudan birincisi, 1950'lerde özel alanda inançları yaşamaya yönelik oluşan talebin kamusal alana taşınması; ikincisi ise Müslümanlık ufkunun ulusal sınırları aşarak "İslam Alemi"

fikrine ulaşması olmuştur. İslam Alemi fikrinin yerleşmesinde Milli Görüş'ün 'İslam Ortak Pazarı' gibi söylemlerinin etkili olduğu söylenebilir (Çaha, 2004: 477).

1.3.4. 28 Şubat ve Sonrası

1993'te vefat eden Özal'ın yerine Demirel Cumhurbaşkanı olmuş, 12 Eylül'den sonra kurduğu Doğru Yol Partisi'nin (DYP) başına Tansu Çiller geçmiştir. Erbakan ise 12 Eylül'den sonra kurduğu Refah Partisi'nin (RP) başında siyasete devam etmiştir. 28 Haziran 1996'da RP-DYP Koalisyon Hükümeti (Refah-Yol) kurulmuş ve Necmettin Erbakan Başbakan olmuştur. Erbakan'ın Başbakan olması bazı askeri ve laik çevrelerde büyük tedirginliğe yol açmıştır (Ertem, 2014:437). Ordunun rahatsız olduğu konuların başında; bazı İslamcı holdinglerin ellerinde biriken büyük mali kaynaklar, İmam-Hatip okullarından mezun olan öğrencilerin sayısının fazlalığı ile bazı militan grupların düzenlediği gösteri ve toplantılarda şeriat çağrısı yapıldığı iddiaları gelmekteydi. Bu konular doğrudan laikliğe karşı bir tehdit unsuru olarak görülüyordu. Sonuç olarak 28 Şubat 1997'de laikliğin aşındırıldığı iddiasıyla ordu tarafından hükümete bir muhtıra verilmiş ve yönetime müdahale edilmiştir. 28 Şubat'ın[33] diğer müdahalelerden farkı silahlı kuvvetlerin doğrudan yönetime el koyması yerine bunu sivil güçlere yaptırmasıdır. Bu anlamda 'postmodern darbe' olarak da adlandırılan 28 Şubat'ın irticayı ve onunla ilişkilendirilen hükümeti hedef almış olması, sosyal, siyasi ve ekonomik anlamda ondan etkilenen grupların kimler olduğu hakkında bilgi vermektedir (Özipek, 2004: 640).

Nitekim bu süreç genelde İslami kesime yönelik özgürlüklerin kısıtlanması ve temel hak ve hürriyetlerin baskı altına alınması şeklinde devam etmiştir. Bu süreçte, İmam hatiplerin orta kısımları kapatılarak ilköğretim 8 yıla çıkarılmış, Diyanete bağlı olmayan Kuran Kursları kapatılmış, Diyanetin Kuran kurslarına katılma yaşı ise 14'e çıkarılmış, kamuda ve üniversitelerde başörtüsü yasağı getirilmiş, İmam-Hatip mezunlarının niceliksel artışıyla birlikte üniversitelere girmelerinin zorlaştırılması amacını içeren tüm meslek liselerine yönelik katsayı uygulaması getirilmiştir. Katsayı uygulaması, İmam-Hatiplerin de dahil edildiği Meslek Lisesi mezunu öğrencilerinin üniversiteye giriş sınavından aldıkları puanın 0,2 ile diğer liselerden mezun olan öğrencilerin puanlarının

[33] 28 Şubat müdahalesi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Ali Birand ve Reyhan Yıldız, Son Darbe: 28 Şubat, Doğan Kitap, İstanbul, 2012.

ise 0,5 ile çarpılarak hesaplanmasını içermekteydi ve bu uygulama binlerce öğrencinin mağduriyetine yol açmıştır[34]. Orduda ihraç dönemi başlamış, üniversitelerde ve çeşitli kamu kuruluşlarında görev yapan dini hassasiyeti olan insanlar[35] tatbikata uğramıştır.

Bu dönemde medyanın takındığı tavır ayrıca anılmalıdır. Laikliğin elde gittiği ve Türkiye'nin İranlaşma yolunda ilerlediği argümanlarıyla irtica tehlikesine karşı verilen haberler toplumdaki laik-İslamcı kutuplaşmasını tırmandırmıştır.

Bu süreçte RP kapatılırken İstanbul'un RP'li Belediye Başkanı Recep Tayyip Erdoğan 12 Aralık 1997'de okuduğu şiirle "halkı din ve ırk farkı gözeterek kin ve düşmanlığa açıkça tahrik ettiği" gerekçesiyle bir yıl hapis cezasına çarptırılmış, bu süre infaz yasasıyla dört aya indirilmiştir. Cezanın ertelenmesi ya da para cezasına çevrilmesi seçenekleri de kaldırılmıştır (Birand ve Yıldız, 2012: 265). İstanbul Belediye Başkanlığı esnasında yaptığı icraatlarıyla siyasetin parlayan yıldızı olarak görülen Erdoğan'a verilen bu ceza umulanın aksine önünü daha da açmış ve cezaevinden çıktıktan sonra kurduğu Adalet ve Kalkınma Partisi (AK Parti) 2002 yılında girdiği ilk seçimlerde tek başına elde ettiği iktidarını bugüne kadar devam ettirmiştir. Erdoğan ise 2014 yılında yapılan Referandum ile seçildiği Türkiye Cumhuriyeti'nin 12. Cumhurbaşkanlığı görevini sürdürmektedir.

28 Şubat'ın yarattığı ortam İslami kesimin kendi içerisinde de kırılmalara ve söylem değişikliklerine neden olmuştur. Siyasi alanda bu kırılma Millî Görüşle yollarını ayıran AK Parti ile görünür olmuştur.

80'li yılların daha ziyade otantikliğin öne çıktığı, sistem dışı hayat alanları inşa etme düşüncesinin ürünü olan 'farklı yaşama' anlayışı, 90'ların söylemleriyle birlikte yerini 'birlikte yaşama' anlayışına bırakmıştır (Yıldırım, 2016: 82).

Türkiye'de gelişen bu siyasi süreç, İslami Sinema filmlerinin anlatılarını ve bu anlatıları belirleyen söylemleri etkilemiş, özellikle 80'lerin İslami söylemleri 90'lı yılların başlarında üretilen İslami Sinema filmlerinde yönlendirici rol oynamıştır.

[34] 1999 yılında başlayan katsayı uygulaması, arada yapılan çeşitli oran değişiklikleriyle 2012 yılına kadar devam etmiştir.
[35] Bu hassasiyet daha çok eşinin başörtülü olması üzerinden anlaşılıyordu.

BÖLÜM 2: BİR KİMLİK ARAYIŞI OLARAK İSLAMİ SİNEMA

Bu bölümde, çalışmanın temel konusunu oluşturan *İslami Sinema* mercek altına alınacaktır. İslami Sinemaya geçmeden önce kısaca dünyada sinemanın doğuşu ve Türkiye'ye girişi ele alınacak, daha sonra Türkiye'de sinemanın gelişimi, sosyal ve siyasi koşullar altında değişimi ve nihayetinde İslami Sinema ekolünün oluşumunu hazırlayan şartlar üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda öncelikle İslami Sinemanın tohumunun atılmasına vesile olan Milli Sinema ekolü üzerinde durulacak, Milli Sinemayı temellendiren çalışmalara değinildikten sonra Milli Sinema'nın İslami Sinema'ya evrilme süreci Türkiye'nin sosyo-kültürel ve politik koşullarıyla birlikte değerlendirilecektir.

2.1. 'İslami Sinema'ya Giden Yolda Türk Sineması[36]

2.1.1. Sinemanın Türkiye'ye Girişi

Sinemanın doğuşunu hızlandıran 'sinematograf' aletinin icadı Fransız Lumière Kardeşler tarafından 1895 yılında gerçekleştirilmiştir. Lumière Kardeşler'in (Auguste ve Louis Lumiere) sinematografı, yine aynı yılın Aralık ayında Paris'te Grand Cafe'de halka açık gösterilerde kullanılmaya başlanmıştır. Böylece ilk filmler senaryoları ve yönetmenleri olmayan, açık hava gösterimleri şeklinde çekilmiştir[37]. Bu filmler genellikle belgesel türde röportaj filmleri, belgeseller, gündelik hayattan kesitler alan

[36] Çalışma boyunca Türkiye Sineması yerine Türk Sineması kavramının tercih edilmesi, ele alınan dönemlerde Türk sinemasında bu tartışmaların (Türk mü Türkiye mi gibi) olmadığı ve Türk Sineması olarak kabul edildiği yıllar olması nedeniyledir. Türkiye Sineması tartışmaları 1990'ların ikinci yarısından itibaren başlamış, milliyetçi argümanlar tüm dünyada olduğu gibi sinemada da sorgulanmaya başlanmıştır. Zira dönem olarak 1980'lerde başlayan farklılık talepleri milliyetçi söylemleri bastırarak Türk sinemasında Türk kimliği içinde verilmiş olan farklı ulusal ve etnik kimlikleri gün yüzüne çıkarma amacında olmuştur. Aynı zamanda Türk olmayan sinema yapımcısı/yönetmenlerin yaptıkları sinemanın Türk Sineması olarak adlandırılmasının ne kadar doğru olduğu tartışılmaya başlanmış, bütün bu unsurları kapsayıcı olarak Türkiye Sineması kavramı öne sürülmüştür. Konu hakkındaki tartışmalar için bkz. Hayal Perdesi Sinema Dergisi. Dosya: Türk Sineması mı Türkiye Sineması mı? S.20. 2011.

[37] İlk film örneklerinden bazıları şunlardır: *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciatat İstasyonuna Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi, Bebeğin Öğle Yemeği, Piquet Partisi, Arabaya Binen İtalya Kralı ve Kraliçesi, Çar II. Nikola'nın Taç Giyme Töreni*. Bu filmleri çekerken Lumiere Kardeşler buldukları icadın eğlenceli yönünü keşfetmek halkı eğlendirmek amacıyla tamamen gündelik hayatta karşılaştıkları olayları kayıt altına almışlardır. Fotoğraftan farklı olarak kaydedilen görüntülerin hareketli olması halkın bu yeni icada olan merakını ve ilgisini artırmıştır. Lumiere halkın rağbet ettiği yeni icatlarının halkı bir süre eğlendireceğini sonra da unutulup gideceğini söylese de sinemanın etkisi düşünüldüğü gibi gelip geçici olmamış yüzyılı aşkın bir süredir insanoğlunun dikkatini ve ilgisini çekmeyi başarmıştır.

filmler ve aktüalite filmleridir (Betton, 1990: 8-9). 1895'te yalnızca bir yenilik olarak görülen sinema, ilk yirmi yılda büyük bir hızla gelişmiş ve 1915'e gelindiğinde artık bir endüstri haline dönüşmüştür. 1895-1915 arası dönem, 'Hollywood öncesi' veya 'klasik öncesi sinema' olarak da tanımlanmaktadır. Pearson (2008: 30) bu dönemi de kendi içinde ikiye ayırarak, 1895-1906 arası sinemanın bütünüyle doğrudan temsil biçimlerini kullanması, büyük ölçüde fotoğraf ve tiyatro geleneklerinden yararlanması nedeniyle bu dönemi *ilk dönem sinema* olarak tanımlar. 1907-1915 arası dönemi ise, ilk dönem sinemasıyla sonraki dönem arasında bir köprü işlevi görmesi açısından *geçiş sineması* olarak adlandırır.

Lumière Kardeşlerin 1895 yılının Aralık ayında Paris'te halka açık ilk sinema filmini göstermelerinden yaklaşık bir yıl sonra sinematograf denilen alet İstanbul'a da ulaşmıştır. II. Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu anılarında, sarayda sunulan bir gösterimden bahsetmektedir. Bu anılarda, saraya sinemayı getiren kişinin, her yıl Fransa'ya gidip saraya yeniliklerle dönen Bertrand isimli taklitçi ve hokkabaz bir Fransız olduğu belirtilmektedir (Scognamillo, 2003: 15).

Halka açık ilk film gösterileri ise İstanbul'un Pera (bugünkü Beyoğlu) semtinde gerçekleşmiştir. İstanbul halkı bu yeni buluşu oldukça merak ve ilgiyle karşılamış, birkaç yıl içerisinde de film gösterimleri Osmanlı İmparatorluğu'nun tüm büyük kentlerine yayılmıştır.

Sosyal yaşantıya farklı bir renk getiren sinema konak kültürünü de etkilemiş, zamanla zengin konaklarında yeni bir kültürün oluşmasını sağlamıştır. Halka açık gösterimlerde kadınlar gösterimlere gidemezken, sinemanın konaklara girmesiyle kadınlar da sinemayla tanışma şansı yakalamıştır. Daha sonraları sinema salonlarında da kadınlara özel seanslar düzenlenmeye başlanmıştır (Özuyar, 1999: 33).

Osmanlı Türkiye'sinde yapılan ilk filmler yabancı kameramanlar tarafından çekilen belgeseller olması nedeniyle, Türk sinemasının asıl başlangıç tarihi, Osmanlı ordusunda subay olan Fuat Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* isimli belgesel filmini yaptığı yıl olan 1914 olarak kabul edilmektedir (Kaplan, 2008: 740; Teksoy, 2005: 67).

Türkiye'de sinemanın kurumlaşması da bu dönemlerde olmuştur. I. Dünya Savaşı sırasında Almanların sinemayı askerlerin eğitimi için ve bir propaganda aracı olarak kullandıklarını gören, dönemin Başkumandan Vekili ve Harbiye Nazırı Enver Paşa, sinemanın önemini fark etmiş ve 1915'te Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni (MOSD) kurarak, sinemanın kurumlaşmasının ilk adımlarını atmıştır. Bu kurumun başına da 1896 yılında İstanbul'da ilk film gösterimini yapmış olan Sigmund Weinberg getirilmiştir. Böylece Türk Sineması ile ordu arasındaki kadim beraberlik başlamıştır[38.] Akabinde 1916 yılında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de sinema çalışmalarına başlamış, savaştan görüntülerin de yer aldığı haber niteliğinde filmler yapmışlardır (Onaran, 2012: 223).

Sedat Simavi'nin yönettiği ve tamamlanan ilk uzun metrajlı filmler olan *Pençe* (1917) ve *Casus* (1917) da Milli Müdafaa Cemiyeti tarafından yapılan filmlerdir. Dolayısıyla Türkiye'de sinemanın başlangıç yıllarında, asker kökenli kişiler ve kurumların sinemaya oldukça önem verdiği, Türkiye'de sinemanın gelişimi üzerinde etkin rol oynadıkları görülmektedir.

Ancak Cumhuriyetin kuruluşundan bir yıl kadar öncesine gelen 1922 yılından itibaren Türk Sineması tiyatronun etkisine girmiş ve yaklaşık olarak on yedi yıl kadar bu etkiden kurtulamamıştır. Böylece Türk Sineması 1939 yılına kadar tiyatro kökenli yönetmenlerin yaptıkları filmlerle yoluna devam etmiştir. Bu on yedi yıl boyunca aslen tiyatro oyuncusu ve yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul film yapımına egemen olmuş ve Türk sineması sonradan yanlış olduğu anlaşılan bir yöne yönelmiştir. Zira o yıllarda Türk tiyatrosu büyük ölçüde Batı tiyatrosunun etkisi altındadır. Ve bu durum Türk aydın ve entelektüellerini Batı toplumunun kültürel, toplumsal ve siyasal yapılarını yansıtan bir "tasarlanmış topluluk" yaratmaya yönlendiren resmi ideolojiyle uyum sağlamaktadır. Bu dönem filmlerinde Batı tiyatrosunun bütün öğeleri kullanılmış, yalnızca karakterlerin isimleri değiştirilerek kamera için yeniden canlandırılmıştır.

[38] Türkiye'nin ilk sinema yapım şirketi olan MOSD, askeri amaçlarla kurulsa da yeterli donanımın ve uzman kişilerin olmaması nedeniyle sadece bazı kısa belgesel filmler çekebilmiş, istenen sonuca ulaşılamamıştır. Ancak Weinberg Harbiye Nezaretinden izin alarak ilk konulu filmlerin çekimlerine başlamıştır. Türk Sinemasının ilk konulu film denemesi olan Leblebici Horhor Ağa (1916) ordudan ücretsiz olarak sağlanan aygıtlarla gerçekleştirilmiştir. Ancak Osmanlı-Romanya savaşının başlamasıyla Romen uyruklu Weinberg görevinden alınarak yerine ilk Türk sinemacılardan olan Fuat Uzkınay getirilmiştir (Maktav, 2013: 5).

Ayrıca dönemin tek yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul tarafından yapılan filmler, tek partili devletin düşünce ve kaygılarını da yansıtmaktadır. Ne yazık ki bu eğilim, zengin bir müzikal, görsel ve teatral geleneği bulunan Türkiye'de özgün bir ulusal sinemanın oluşumunu da uzunca bir süre önlemiştir (Kaplan, 2008: 740). Böylece Muhsin Ertuğrul tek yönetmenlik tecrübesiyle Dorsay'ın (1986: 101) da ifade ettiği gibi "dünyanın hiçbir ülkesinde hiçbir dönem görülmemiş bir olayın kahramanı" olarak tarihe geçmiştir.

1939 yılına gelindiğinde Türk sinemasında artık tiyatro egemenliği ve Muhsin Ertuğrul'un yönetmenlik tekeli kırılmaya başlamış, genç yönetmenler kendilerini gösterme imkanına kavuşmuşlardır. Bu dönem yaklaşık 1950'ye kadar, Tiyatrocuların egemenliğinin kırılmaya başlaması ve sinemacılar kuşağının oluşmaya başlamış olması nedeniyle 'geçiş dönemi' olarak adlandırılmaktadır.

Geçiş dönemi yönetmenlerinin Türk sineması üzerindeki tiyatro etkisini kısmen de olsa kırmayı başarmaları, bu yönetmenlerin birçoğunun doğrudan doğruya sinema eğitimi almış kişiler olmalarından yakından ilgilidir. Bununla birlikte Türk Sinema Tarihi konusunda duayen isimlerden biri olan Nijat Özön, söz konusu yönetmenlerin çok başarılı yapıtlar ortaya koyamamasının nedenini, sinemanın sadece teknik bir koluyla ilgilenip, sinema sanatçısı olarak değil, sinema zanaatkârı olarak yetişmelerine bağlamaktadır (Özön, 2010: 149). Ancak yine de bu yönetmenlerin başardığı çok önemli bir şey vardır ki; o da Türk sinemasında tek adam devrinin kapanıp sinemacılar devrine geçişe zemin hazırlanmasına ön ayak olmalarıdır.

Böylece Muhsin Ertuğrul'un yönetmenlik tekelinin kırılması, genç yönetmenlerin ortaya çıkıp kendi film şirketlerini kurabilmelerini sağlamıştır. Ayrıca dönemin en önemli gelişmelerinden biri yerli yapımlardaki devlet vergilerinin düşürülmesi olmuştur. Dolayısıyla film endüstrisi kâr getiren bir alan olarak sektörel gelişimini sağlamaya başlamış ve sinemacılar kuşağı ortaya çıkmaya başlamıştır. Çok partili rejime geçişle birlikte Türkiye'de toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik olarak oldukça hızlı dönüşümler yaşanmış, Anadolu'dan gelen çok sayıda küçük iş adamı İstanbul'un Yeşilçam sokağında film şirketleri kurmaya başlamıştır. Böylece Türkiye'de film endüstrisinde Türk sinemasının 'Yeşilçam Sineması' olarak adlandırılmasına yol açacak derecede bir yapım patlaması yaşanmıştır (Kaplan, 2008:741).

Bu dönemin öne çıkan yönetmenleri Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Osman Seden, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün'dür. Dönemin öne çıkan bir diğer özelliği ise Türk yıldız sisteminin bu dönemde oluşmasıdır.

Türk Sinemasında 1950'li yılların sonlarından itibaren yoğun bir şekilde dini filmler furyası başlamış yaklaşık olarak 1974'e kadar bu furya devam etmiştir. Bu dönemdeki dini filmler "Hazret"li filmler olarak anılan, daha çok dini kişiliklerin yaşam öyküsü şeklinde çekilmiştir. Bu bağlamda birçok peygamber ve din büyüğünün hayatı filme uyarlanmıştır. *Hazreti Ömer'in Adaleti*, *Hazreti İbrahim*, *Hazreti Yusuf'un Hayatı*, *Hak Yolunda Hazreti Yahya*, *Hazreti Eyyüp'ün Sabrı*, *Hazreti Ayşe*, *Rabia* (Rabiatü'lAdeviyye) bunlara örnek filmlerdir (Özgüç, 2005: 189).

2.1.2. Türk Sinemasında Özgün ve Yerli Dil Arayışları

İhsan Kabil (2011: 43) 1950'lerde Türk sinemasında kültürel anlamda bir kimlik problemiyle karşı karşıya olunduğunun belirgin hale geldiğini söyler. Dolayısıyla 1960'lara kadar geçen 10 yılı Türk sinemasının iskeletinin kurulması ve sinema dilinin belirmesine yol açan bir dönem olarak değerlendirir.

1960'lı yıllara gelindiğinde ise, dünyada yaşanan siyasal gelişmeler dünya sinemasını etkilemiş, farklı ülkelerde farklı sinema akımları oluşmaya başlamıştır. Bu dönemin öne çıkan akımları olan Alman Dışavurumculuğu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası Türk sinemasını da etkilemiştir. Dolayısıyla 60'ların belirleyici özelliği sinemada ideolojinin ön plana çıkması olmuştur.

Aynı zamanda 27 Mayıs 1960'ta Türkiye'de yaşanan darbeyle birlikte Türk siyasal hayatındaki değişiklik sosyal hayata ve aynı zamanda sinemaya da yansımış, 60'lı yıllar Türk Sinemasında kuramsal tartışmaların yoğun olarak yaşandığı dönem olmuştur. Özellikle özgün ve yerli bir ulusal sinema kültürü geliştirmek isteyen sinemacılar, Türkiye'nin özgün kaynaklarından hareketle böyle bir film dilinin oluşturulmasına yönelik tartışmalara girişmişlerdir. Bu bağlamda bu dönemde Türk Sinemasında pek çok akım ortaya çıkmış, bu akımlara mensup yönetmenler, savundukları kuramlar çerçevesinde filmler üretmeye başlamışlardır.

Gülşah Nezaket Maraşlı (2011: 20-21) 1960'lı yılların hem Türk sinemasında hem de Türk edebiyatında alışılmışın dışında farklı konuların işlenmeye başlandığı bir dönem

olduğuna işaret ederek bunda yeni kurulan Köy Enstitülerinin büyük payı olduğunu belirtir. Zira Köy Enstitülerinde eğitim gören birçok yazar köy hayatının zorlukları, ağalık sistemi, kan davaları, güçsüzün güçlü karşısında ezilmesi gibi toplumsal konuları ele alan hikaye ve romanlar kaleme almıştır. Daha sonra bu romanların birçoğu sinemaya uyarlanmış ve Türk Sinemasında değişik konular işlenmeye başlanmıştır.

Türkiye'nin özel gündemini meşgul eden ekonomik sıkıntılar, siyasi gerginlikler ve nihayet 60 İhtilali gibi olaylar, Türk Sinemasında –daha çok İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden esinlenen- *Toplumsal Gerçekçilik* akımının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

"Toplum için sanat" görüşünü savunan Toplumsal Gerçekçilik akımında; dram sanatçının ideal evreninden değil, deneyimlerle gözlenen ve yaşanan dünyadan doğardı. Bu anlayışa dayanan bu sinema hareketi Metin Erksan'ın, *Gecelerin Ötesi* filmiyle ilk kez sahnede yerini almıştır (Tunca, 2010: 319).

27 Mayıs İhtilalinin ardından tamamen gün yüzüne çıkmış olan ve Marksist düşüncenin sinemaya yansıması olarak görülen (Uçakan, 2010: 35) *Toplumsal Gerçekçilik* akımı, dine ve dini temsillere karşı sert ve olumsuz bir tavır almıştır. Filmlerde ele alınan imam, hoca gibi dini karakterler vatan haini, ırz düşmanı, para düşkünü gibi gösterilmiştir. Zira bu akımın 'toplum' ve 'gerçek' olarak düşündüğü tek şey 'işçi karakter', 'sendikal sıkıntılar' ve 'fakirlik' olunca ve iş toplumsal materyalizme dönüşmeye başlayınca, akıma gösterilen tepkiler de kendini göstermekte gecikmemiştir (Tunca, 2010: 20).

'İç göç', 'töre', 'işçi sorunları' gibi temaları işleyerek Toplumsal Gerçekçi filmler yapan Ömer Lütfi Akad'ın sinema anlayışına göre bir film, kendi toplumunun diliyle konuşmaya dayanmalıdır. Akad'a göre sinema, bir gösteriden ziyade bir anlatıya dayanmalıdır. Dolayısıyla Akad, sinemada öze ve içeriğe oldukça önem vermiştir. "Bir senaryonun kurallara uygun olması iyi bir senaryo olduğu anlamına gelmez" (2004: 207, 238) diyerek senaryonun sinema için asli önemi haiz olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda Akad "Batı'ya özenerek yapacağımız her film sonuçta bizi düş kırıklığına uğratacaktır" diyerek kültürel dokuya temas edebilmek için kendi kaynaklarımızdan beslenmenin önemine dikkat çekmiştir. Akad gibi film eleştirmenlerinin birçoğu da senaryonun sinemanın en önemli unsuru oluğuna vurgu

yaparak, kötü senaryodan iyi bir film çıkmasının mümkün olmayacağının altını çizmişlerdir (Diriklik, 2014: 55).

Akad sinemanın, alıcısı ile çok yakın ve etkin bir ilişki kurabilen bir sanat olarak, diğer sanatlarla aynı çizgide olması gerekirken, asıl amacından ve yapısal niteliğinden saptırılarak bir gösteri olarak kullanılmasını eleştirmiştir. Zira bu gösteri sanatsal olarak kabul edilse bile, içeriğiyle bir sirk gösterisini andırmaktadır. Bu da sinemanın yapısal niteliğine aykırıdır. Nitekim sinema, 'görsel bir dille yapılan bir anlatı sanatı' olarak tanımlanabilir. Bu tanımlama, sinemayı bir gösteri sanatı olarak tanımlamadan oldukça farklıdır. Sinemanın en büyük olanağı olan; insandan insana giden en hızlı, en kısa ve en etkin yol olma özelliğini bir gösteri çemberi içinde sınırlamak, olağanüstü serüvenlerle kitleleri uyutmak suç telakki edilebilir. Bu noktada Akad'ın dikkat çektiği üç temel tutum vardır. Bunlar; izleyenleri şantaja uğratan bir yöntemle alıcı aygıta cambazlıklar yaptırarak kaydırmalar (travellings), optik kaydırmalar (zooms), çok yakın çekimlerle göz boyamamak, görüntü dilini destekleyen diyaloglarda Türk insanının kendine özgü karakterine dikkat etmek ve sinemaya yaraşır biçimde simgelerden yararlanmaktır (Onaran, 1977: 213-214).

Toplumsal gerçekçilik akımının ortaya çıkması yukarıda da değinildiği gibi dönemin sosyo-politik gelişmeleriyle yakından ilişkilidir. Bu akıma mensup yönetmenlerin hepsi toplumsal ve politik inançlara sahiptir ve dolayısıyla filmlerde toplumsal konularave sorunlara değinilir. Aynı zamanda filmlerde burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı mevcuttur. Bu anti-burjuva ve anti-kapitalist tutum zaman zaman karşımıza ya dolaysız bir toplumsal eleştiri (*Karanlıkta Uyananlar*), ya da kapitalist toplumda görülen bireyin yabancılaşması ve değerlerini kaybetmesi olarak çıkar. Daha önce de belirtildiği gibi bu akıma mensup tüm filmlerin arka planını toplumsal bir olay oluşturmakta, karakterler içerisinde bulundukları sosyal ve politik ortamdan bağımsız olarak ele alınmamaktadır (Daldal, 2005: 61-63).

Toplumsal Gerçekçilik akımına eleştiri getiren en önemli yönetmenlerden biri olan Halit Refiğ, Osmanlı-Türk toplumunun Marx'ın söz ettiği gibi bir sınıfsal yapıya sahip olmadığını söyleyerek *Ulusal Sinema* akımını başlatmıştır.

Halit Refiğ'in Kemal Tahir'den esinlenerek başlatmış olduğu *Ulusal Sinema* Akımı 60'lı yıllarda öne çıkan önemli akımlardan biri olmuştur. Türk sinemasının gidişatından

memnun olmayan Halit Refiğ'in Ulusal Sinema düşüncesinde Kemal Tahir'in edebiyatta savunduğu düşüncelerin büyük etkisi olmuştur. Refiğ, Türk sinemasının bir halk sanatı olduğunu ve Batılı sinema anlayışıyla ulusal değerlerin örtüşemeyeceğini savunmuştur. Türk sineması değerlendirilirken, Batılı ölçütlerin kullanılmasının yanlışlığına dikkat çekerek, Türklerin tarihi koşullarının farklı olması nedeniyle değer yargılarının da farklı olacağına vurgu yapmış, yerel ve ulusal değerleri sonuna kadar savunmuş ve körü körüne taklitçiliğe savaş açmıştır (Sekmeç, 2010: 250).

Türk sinemasını tamamıyla "halk sineması" olarak tanımlayan Refiğ, bu halkçılık meselesinin tamamen Batılı toplumların halklarıyla bir sayılıp Türk halkının meselelerine Batılı halkların meseleleri gibi yaklaşılmasını eleştirmiştir. Zira bu yaklaşım neticesinde hem anlatım hem de düşünce bakımından sakat yapımlar ortaya çıkmış, halk da kendisine ve meselelerine yabancı ve aykırı gelen bu filmlere mesafeli durmuştur. Refiğ, Türk sinemacısının halkıyla kurmakta zorluk çektiği köprünün oluşturulabilmesi için, Batılı halkçılık kalıplarının yerine Türk toplumunun tarihsel özelliklerine dayanan bir halkçılık anlayışının geliştirilmesini savunmuştur (Refiğ, 2013: 90).

Bu bağlamda geliştirmiş olduğu Ulusal Sinema kavramı, bir yandan halk sinemasına bir yandan da Batı sineması hayranlığına yönelik bir tepkiden doğmuştur. 1966-67 yıllarından itibaren bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlanan bu kavram, halk sinemasında olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil, Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenler tarafından teorisi yapılan bir sinema hareketi olmuştur (Refiğ, 2013: 93).

Halit Refiğ kuramsal düzeyde geliştirdiği sinema anlayışının bir anlamda kavgasını yapmış ve 'Ulusal Sinema Kavgası' adlı kitabını kaleme almıştır (1971). Refiğ bu kitabın yazılmasında, 1964 yılında gerçekleşen Sinema Şurası akabinde SinemaTek Derneği'nin kurulması ve bu derneğin daha ziyade Batı filmleri değerlerini kriter olarak savunması ve Türk sinemasına da bu kriterler açısından bakmasının etkin rol oynadığını belirtmektedir (Hristidis, 2007: 203).

Bu bağlamda Refiğ'in Ulusal Sinema kuramı, Batı karşıtı bir söylemin, 1960-65 yılları arasındaki Marksist, materyalist bakış açısından farklı olarak daha yerel, gelenekselci ve

ulusalcı unsurlara dayandırılarak dile getirilmesi olarak değerlendirilmektedir (Yenen, 2011: 44).

Üstün İnanç, Refiğ'in Ulusal Sinema kavramıyla; 'Vatan, Millet, Sakarya' sloganlarıyla tarihi birikimden gelen değerleri kuru heyecana dayanan bir anlayışla ya da donuk bir şekilde yansıtmak değil, toplumların tarih içerisinde geçirdiği değişimleri, o toplumun sahip olduğu değerlerin bir sentezi halinde yansıtmak gerektiğini ifade ettiğini belirtir (Açık Oturum, 1973: 26).

1970'lere gelindiğinde Türk Sinemasında gündemde olan akımlardan biri de 'Devrimci Sinema' olarak literatüre geçen sinema hareketidir. Devrimci sinemanın kökleri esasen 1960'lı yıllarda kendini göstermiş olan ve Marksist düşüncenin Türk sinemasına ilk yansıması olarak kabul edilen Toplumsal Gerçekçilik akımına kadar uzanmaktadır. Toplumsal Gerçekçilik akımı, yukarıda açıklanan nedenlerden ötürü etkisini yitirince Türk sinemasında Marksist düşünce 1970'lere kadar durgunluk dönemine girmiştir. Bu süre zarfında bu düşünce akımı, kuramsal anlamda devrimci sinema dergileri ve kuruluşları (Türk Sinematek Derneği) tarafından geliştirilmeye çalışılmıştır (Uçakan, 2010: 81). Devrimci Sinema ilk pratik örneğini ise, Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmiyle vermiştir. Daha sonra değinileceği üzere, Milli Sinema Akımı da ilk örneğini 1970 yılında Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* filmiyle vermiştir. Böylece 'Milli Sinema' hareketiyle birlikte, Halit Refiğ'in düşünceleriyle örtüşmeyen farklı bir Ulusal sinema akımı gelişmeye başlamıştır.

Ayşe Şasa (2010: 102) Türk Sinema tarihini –Nabi Avcı'dan referansla kullandığı- *Resmi Türkiye* ve *Öteki Türkiye* arasındaki bir dizi çatışma ve gerilimin kültür planındaki ifadesi olarak okuyarak dönemleri bu ayrım üzerinden anlatır;

> "(…)50'lere kadar Türk sineması Resmi Türkiye'nin sinemasıdır. 50-60 arası Öteki Türkiye büyük bir güçle yüzeye çıkar. Bu yıllarda Resmi Türkiye ile Öteki Türkiye, Türk sinemasında amansız bir hesaplaşmaya, bitmek tükenmez bilmez bir çekişmeye; bir yandan symbiotik bir birliğe bir yandan onulmaz bir zıtlaşmaya girişmişlerdir. Sanatçıların şuuru Resmi Türkiye'de, bilinçaltı Öteki Türkiye'dedir. Bu iki dünya çoğu kez bir ağızdan konuşarak sinematografik anlatımda kakafonik gerilimler yaratır. 60-70 arası Öteki Türkiye sinemada geriye çekilir, Resmi Türkiye aktifleşir.

80'li yıllarda Öteki Türkiye iyice geridedir. "Entel Sinemada" Öteki Türkiye çalım satmaktadır. 90'lı yıllarda Öteki Türkiye yeniden ortaya çıkar. Ama artık Resmi Türkiye ile Öteki Türkiye aynı sinema içinde ayrı akımlar halindedir".

2.1.2.1. 'Milli' Bir Sinemaya Doğru

Önceki bölümde değinildiği gibi Türkiye'de 1960'lı yıllar sinemada kuramsal tartışmaların başladığı yıllar olmuştur. Bu tartışmalar arasında gerek 1965'lerin "Genç Sinema"sı, gerekse 1970'lerin ikinci yarısından sonra ortaya çıkan ve giderek "Yeni Sinema" adı altında birleşen sinemacıların antitezinde, kuramsal olarak "Milli Sinema" olarak adlandırılan, geleneklere ve manevi değerlere bağlı, başlıca temsilcisi Yücel Çakmaklı olan bir sinema akımı oluşmaya başlamıştır (Scognamillo, 2003; 348).

İslami düşünceleri esas alan 'Milli Sinema Akımı', Milli Türk Talebe Birliği'nde (MTTB) birleşen Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik ve Mesut Uçakan'ın öncülüğünde başlatılmış, 1970'lerin başlarından itibaren önemli filmlere imza atmıştır. Ulusal bir sinema anlayışının farklı versiyonunu savunan bu yönetmenler, çok sayıda dikkate değer film üretmişler ve canlı bir film kültürünün oluşmasına katkıda bulunmuşlardır (Kaplan, 2008: 744).

Yenen (2012: 240) Milli Sinema akımının "Türk sinemasında daraltılmış din temsillerinin İslamcılık düşüncesi aracılığıyla gerçekleştirilmiş formu" olduğunu ifade eder. Dolayısıyla Milli Sinema serüveninin Türk İslamcılığının kronolojik seyrine uygun ilerlediğini söyleyerek Milli Sinemayı üç dönemle sınıflandırır;

- 1970-1989; Milli Sinema: Başlangıç ve Klasik Dönem
- 1989-1995; İslamcı Dönem: Zirve Dönemi
- 1995-2010; Muhafazakâr Sinema: Durgunluk Dönemi

Milli Sinemanın başlangıcından 1995'e kadar geçen dönemi ayrıntılarıyla incelediği ve bir arşiv belgesi niteliğinde olan eserinde Salih Diriklik (1995a; 1995b) daha kapsamlı ve ayrıntılı bir dönemlendirme girişiminde bulunarak Milli Sinemayı şu şekilde dönemlere ayırır:

- 1943-1970; Milli Sinemayı temellendiren çalışmalar
- 1971-1972; Milli Sinemanın Hayata Geçişi
- 1973-1974- 1975; Milli Sinemanın Olgunluk Dönemi
- 1976-1984; Milli Sinemada Fetret Devri ve Geri Sayış Yılları
- 1985- 1988; Yeniden Yapılanma Dönemi
- 1989; İslami Duyarlıklı Filmler Dönemi
- 1990-1993; İslami Duyarlıklı Filmlerde Zirve Yılları
- 1994; Yeniden Fetret Devri

Dönemlendirme çalışmalarında görüldüğü gibi 1980'lerin sonlarından 90'ların ortalarına kadar devam eden süreç İslami söylemin öne çıktığı filmlerin zirve yaptığı yılları kapsamaktadır. Bu çalışma kapsamında Diriklik'in dönemlendirmesi dikkate alınarak araştırmanın sınırları 1989-1994 yılları arasında üretilen, İslami söylemi kendisine temel alan filmlerle çizilmiş ve bu filmler İslami Sinema olarak kavramsallaştırılmıştır.

Milli sinema hareketinin oluşumu ve gelişiminde İslami literatürün ve edebiyatın oldukça etkisi olmuştur. Zira Türk modernleşmesinin çeşitli aşamalarında özellikle Cumhuriyet'in modernleşme politikalarında toplumun kendi iç dinamikleriyle uyumsuz olan taraflar bir krize yol açmış, modernleşmeyi daha çok Batılılaşma biçiminde algılayan uygulamalar, "inançlı" insanlarda geleneğin içerdiği malzemeyi koruma eğilimini güçlendirmiştir. Bu bağlamda birçok inançlı yazar inandıkları değerleri korumak adına öyküler, romanlar, şiirler, senaryolar vb. üretmeye başlamışlardır (Yalsızuçanlar, 2014: http://www.sadikyalsizucanlar.net/yazilar/devam-ederek-degismek-degiserekdevam-etmek-islamci-edebiyat-in-yonsemeleri-uzerine.html).
Nitekim milletin hikayesini anlatan metinlerden oluşan bir toplam olarak edebiyat insanlar arasındaki dayanışma eğilimini artırır. Geçmişi yeniden ele geçirmeye çalışan yönüyle edebiyat eski zamanların bereketine bakıp insanlara kültürel olarak yeniden canlanma umutları da sunar (Jusdanis, 1998: 79).

Edebi eserleriyle Milli sinemayı yönlendiren isim olarak ilk öne çıkan kişi ise Necip Fazıl'dır. Necip Fazıl'ın Büyük Doğu ideali yolunda çıkarmış olduğu dergi, üretmiş olduğu tiyatro ve sinema eserlerinin Milli Sinema hareketine öncülük ettiği söylenebilir. 'Anadolu İslam'ı' kavramı altında İslamcı ve Milliyetçi bir yapıyı savunan Büyük Doğu dergisinin üstlendiği misyon; 'Türkiye'nin tarihi kimliğine ve misyonuna yeniden ulaşması' (Yıldız, 2002: 582) olarak özetlenirse Milli Sinemanın fikri alt yapısına zemin hazırladığı görülür. Salih Diriklik de (1995a: 17) Milli Sinemayı temellendiren çalışmalarda bulunabilen ilk belgenin, Necip Fazıl'ın Büyük Doğu Dergisinin 17 Eylül 1943 tarihli birinci sayısında kaleme aldığı "Beyaz Perde" başlıklı yazısı olduğunu belirtir. Zira "sinema, fikir ve ruhun emrine geçtiği takdirde, şüphesiz ki azametli bir imkan ve inşa planı" diyerek sinemanın gücüne vurgu yapan Necip Fazıl, aynı zamanda sinemayı "davanın en dokunaklı telkin kürsülerinden biri" olarak görür. Bu bağlamda davanın aktarılması ve canlandırılmasında, sinemanın da bir araç olarak kullanılmasının altını çizer (Yalsızuçanlar, 2008: 145).

Necip Fazıl'ın eserleri birçok yönetmen tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Bunlardan ilki *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* adlı senaryo[39], Turgut Demirağ tarafından filme uyarlanmış ve oldukça ilgi görmüştür. Yine Ömer Lütfi Akad tarafından filme uyarlanan *Yangın Var* (1960) Türk sinemasının klasikleri arasına girmeyi başarmıştır (Yalsızuçanlar, 2008: 139). Milli Sinema akımı içerisinde de Necip Fazıl etkisi kendini açıkça hissettirir. Bu ekolün öncüsü sayılan Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan Necip Fazıl'dan hem doğrudan doğruya metin uyarlamış hem de bazı metinlerinden yararlanarak filmler yapmışlardır.

Böylece Necip Fazıl'ın da etkisiyle ilk Milli Sinema örnekleri verilmeye başlanmıştır. Yücel Çakmaklı yönetmenliğinde çekilen *Birleşen Yollar* (1970) filmi, Türk insanını İslami değerler içinde ele alan yeni bir sinema anlayışını başlatmıştır. Bu anlayış, özünü Batı'da değil, kendi özünde, İslam'da arayan bir "Milli Sinema"dır. Bu anlayış doğrultusunda, Batı kültürü karşısında yolunu şaşırıp, daha sonra kendi öz kaynaklarına dönerek huzura kavuşan Müslüman gençlerin değişim öyküleri ilk dönem Milli Sinema'nın ana konusunu oluşturmaktadır.

[39] Yapımcılığını Turgut Demirağ'ın üstlendiği film 1950 yılında *Parmaksız Salih* adıyla Faruk Kenç yönetmenliğinde yapılmıştır.

Milli Sinema akımını kuramsal olarak başlatan kişi olarak kabul edilen Yücel Çakmaklı, Milli Sinemaya ait düşüncelerini ilk olarak -Türk Sinemasında kuramsal tartışmaların yoğunluk kazandığı yıllara denk düşen- 1964 yılında kaleme aldığı "Milli Sinema İhtiyacı" adlı yazısında dile getirmiştir.

10 Mart 1973 tarihinde Milli Türk Talebe Birliği'nde gerçekleştirilen Milli Sinema açık oturumunda, Milli Sinemanın ne olduğu/ne olmadığı tartışılmış, kelime anlamı olarak 'milli' ile 'ulusal'ın eş anlamlı olmalarından kaynaklanan nedenlerle, milli sinema ile ulusal sinema akımına mensup sinemacılar kavramsal tartışmalar yaşamışlardır[40].

Sunuculuğunu yazar Üstün İnanç'ın yaptığı oturuma, ulusal sinema ekolüne mensup yönetmenler olan Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu'nun yanı sıra, dönemin Türk Film Arşivi Başkanı Sami Şekeroğlu, Milli sinemanın kuramsal olarak kurucusu olan Yücel Çakmaklı ve MTTB Sinema Kulübü adına kulüp başkanı Salih Diriklik katılmıştır. Bu oturumda yönetmenler milli sinema anlayışlarını açıklamışlardır. Akımın kurucusu olan Yücel Çakmaklı, Milli Sinema anlayışını şöyle özetlemiştir:

> "…Milli Sinema, milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. Başka bir tarifle bunu, bir Milli bakış açısının tespitlediği, yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin sinema diliyle anlatımı diye de tarif edebiliriz. Görüldüğü gibi bu tarifin içinde iki unsur bulunmaktadır. Birincisi bir gerçek, diğeri de bu gerçeği tespitleyen, yorumlayan dünya görüşü. Milli Kültür'ün sinema diliyle anlatılması dediğimiz zaman, milli kültürden neyi anlıyoruz? Bunu da mutlaka kısaca ortaya koymak gerekir. Milli Kültür, bir toplumun, yani milletin, tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimiyle oluşturduğu değer hükümleridir. Mücerret olarak bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir. Müşahhas olarak da tarihi geçmişimiz içinde incelediğimizde özellikle Selçuklularda ve Osmanlılardaki yaşayış biçiminde teşekkül eden değer hükümlerimizin oluşturduğu kıymet hükümleridir....Milli Sinema anlayışında yabancı kültür ile şartlanmamak ve yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz

[40] Ulusal mı? Milli mi? tartışmaları için bkz. Milli Sinema: Açıkoturum, İstanbul: Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü Yayınları, 1973.

kültürümüzü müdafaa edebilmek durumu ortaya çıkmaktadır" (MTTB Açık Oturum, 1973: 45-46).

Çakmaklı'nın açıklamış olduğu Milli Sinema anlayışı kısaca 'ilim, sanat ve dinin sinema diliyle anlatılması' olarak özetlenebilir. Bu noktada milli sinema ile ulusal sinema, yabancı tesirlerden arınmış milli özelliklere sahip bir sinema anlayışında birleşmektedir. Ayrıldıkları en temel nokta ise, ulusal sinemacılar İslam'ı geleneksel yaşamın bir parçası, bir kültürel motif olarak görmekte iken, Milli sinemacılar İslam'ı bütüncül bir yaşam biçimi olarak ele almaktadırlar (Yaylagül, 2004: 269-270). Ulusal sinemanın en önemli temsilcisi Halit Refiğ ulusal kelimesini bilinçli olarak milli kelimesine tercih ettiğini belirtir. 'Ulusal'ın 'milli'ye göre laik bir özellik taşıdığını ve böylece kendisinin laiklik konusunda hiçbir taviz vermeyeceğini söyler. Milli kelimesini kullananların bunu dini anlamda kullandığını, kendisinin ise İslami yaşam tarzının reklamının yapılması taraftarı olmadığının altını çizer (Yorgancılar, 2012: 113). Refiğ'in bu açıklaması ulusal sinema ile milli sinema arasındaki ayrımı çok net biçimde ortaya koymaktadır.

Dolayısıyla kuramsal olarak MTTB Sinema kulübü tarafından şekillendirilmeye çalışılan Milli Sinema görüşü, milli kültürü ve onun çıkış kaynağı olan İslam'ın getirdiği sistemi yegâne yaşam ölçüsü olarak almaktadır. Uçakan (2010: 139) Milli sinemayı siyasi arenaya çıkaran en önemli nedenlerin; sinemanın yaygın ve etkin bir iletişim aracı olması ve Türkiye'de yetişen yeni neslin inançlarından gittikçe uzaklaşması olarak belirtmektedir.

İslam'a uygun yaşama normları içerisinde olan ve bu normları kendisine konu alan Milli Sinema, bu normların dışında kalan sanat ve gelenekleri, kendi tezi'nin sınırlarına dahil etmemektedir. Şöyle ki bu ekole göre 'halkın değerlerini ve inançlarını savunmak' sözüyle vurgulanmak istenen şey; dejenere olmuş adetler ile İslam inancına karışmış hurafeler vb. dışında kalan değerlerdir (Uçakan, 2010: 175). Bu noktada Milli Sinema, hem Batılılaşma ve kendinden farklılaşmayı eleştirirken, hem de yozlaşmış milli ve dini değerleri de sert bir şekilde eleştirmektedir.

2.1.2.1.1. Millî Anlayışın Beslendiği Çatı: Millî Türk Talebe Birliği

Milli sinemanın doğduğu yıllarda, siyaset sahnesinde de temelde aynı argümanlarla yola çıkan, İslami kimliğiyle ön planda olan Necmettin Erbakan önderliğinde Bağımsızlar Hareketi (1969) ile başlayıp Millî Nizam Partisi ile yoluna devam eden bir siyasal oluşum olan 'Millî Görüş' hareketi canlanmaya başlamıştır. Bu hareketin yayın organı olan 'Millî Gazete' ise 1973 yılında yayın hayatına başlamıştır. 1975 yılında ise hareketin genç ayağına hitap edecek olan 'Millî Gençlik Vakfı (MGV)' kurulmuştur. Aynı zamanda Millî Sinema ekolü yönetmenlerinin birleştiği çatıyı oluşturan birlik de 'Millî Türk Talebe Birliği'dir. Dolayısıyla 'Millî' sıfatının, İslami bakış açısıyla hareket eden ve mesaj olarak kendi öz değerlerine sahip çıkma, tarihsel konumunun bilincinde olma ve öze dönme çağrısı yapan birlikler tarafından ortak tercih edilen bir sıfat olarak kullanıldığı görülmektedir.

Burada Milli Sinemanın doğuşunda önemli rolü bulunan MTTB'nin düşünce çizgisini kısaca özetlemek yerinde olacaktır. 1916 yılında kurulan MTTB'nin kuruluş dönemindeki ideolojisi Türkçülük üzerine şekillenmiştir. Bu Türkçülük anlayışı ise Ziya Gökalp'in ve dolayısıyla Cumhuriyet rejiminin Türkçülük anlayışına yakın olarak milliyetçi-ulusçu çizgide şekillenmiştir. 1965'e kadar bu çizgide devam eden MTTB'nin milliyetçilik anlayışı Rasim Cinisli'nin 1965'te başkanlığa seçilmesiyle kabuk değiştirmiştir. Bu dönem birliğin milliyetçilik anlayışı kuruluş dönemi milliyetçiliğinden ayrışarak yoğun bir İslami içerik kazanmıştır. Bu dönem "Müslüman Türk Medeniyeti" söylemi öne çıkmıştır. 1967'de MTTB başkanlığına İsmail Kahraman'ın seçilmesi ise ayrı bir dönüm noktasını oluşturmuştur. Zira Kahraman; "muhafazakar ve milliyetçi bir Anadolu çocuğu" kimliğini İslamcı bir politikacı olarak tamamlamıştır. 1967'de Burhanettin Kayhan'ın başkanlığa seçilmesiyle MTTB söylemi İslamcı bir çizgiye kaymıştır. MTTB'nin söylem değişikliğinin en radikal göstergelerinden biri, başlangıçtan itibaren MTTB ambleminde yer alan 'kurt başı'nın kaldırılması olmuştur. Böylece MTTB milliyetçilik anlayışını yeniden belirlemiş ve etnik kimliğe vurgu yapmadan dinsel bir milliyet anlayışını öne çıkarmıştır (Duman ve Yorgancılar, 2008). MTTB'nin bu dönüşümü Milli Sinemadan İslami Sinemaya geçiş sürecini açıklamada önemli veriler sunmaktadır.

MTTB sinema kulübü ise 9 Ekim 1972'de kurulmuştur. Zira MTTB için sinema, toplumla en fazla iç içe olan bir sanat dalı olarak halkın devamlı değişen zevklerini ve beğenilerini yansıtabilme potansiyelini taşımaktadır. Bu nedenle toplumun 'kendi öz benliğine dönüşünde' sinemanın rolüne büyük önem vermişlerdir (Duman ve Yorgancılar, 2008: 244).

Bu yıllarda MTTB Sinema Kulübü'ne mensup, aralarında sinema yazarı, kameraman, yönetmen yardımcısı ve yayıncıların da bulunduğu dokuz üniversiteli genç; Salih Diriklik, Mesut Uçakan, Cengiz Özdemir, Tufan Güner, Abdurrahman Dilipak, Faruk Aksay, Ahmet Ulueren, Şemsettin Erdem ve Mehmet Kılıç, 'Akın Grup' adını verdikleri bir birliktelik kurarlar. "Her türlü Yeşilçam kalıplarından uzak durarak İslam düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmak" olarak amaçlarını açıklayan (Onaran, 1995: 234) grup, ilk filmleri olan *Gençlik Köprüsü*'nü çekmeye karar verirler. Ancak Akın Grup film çekimlerinde ciddi şekilde ekonomik sıkıntı yaşanır. Yaşanan sıkıntılarla birlikte *Gençlik Köprüsü* filminin çekimleri beş haftada tamamlanır (Lüleci, 2009: 89).

Bu filmin çekimlerinde yaşanan ekonomik sorunların yanı sıra, filmin beklenen ilgiyi görmemesi; grup üyelerini hayal kırıklığına uğratır ve bir müddet sinemaya ara verirler. Ancak grubun içinden sinema tutkusundan vazgeçmeyen Mesut Uçakan başta olmak üzere birkaç kişi daha sinema serüvenlerine devam ederler. Akın grubun kuruluşu bir anlamda Milli Sinemadan İslami Sinemaya geçidin başlangıcı olarak kabul edilebilir.

Araştırma kapsamında ele alınacak filmlerin yönetmenleri olan başta Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan olmak üzere, Salih Diriklik, İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu ve Nurettin Özel'in sinema serüvenleri, biyografi ve filmografileri hakkında bilgi vermek, yönetmenlerin bakış açılarını, filmlerine yükledikleri anlamları ve 'mesele'lerini 'anlamak' ve 'yorumlamak' açısından önem arz etmektedir.

2.1.2.1.2. Türk Sinemasında 'Milli' Bir Yönetmen: Yücel Çakmaklı (1937-2009)

Yücel Çakmaklı'nın sinemaya ilgisi öğrencilik yıllarına dayanmaktadır. Bir yandan eğitimine devam ederken bir yandan da sinemalarda çalışıp harçlığını çıkarmaktadır. Bu arada bolca film izlemekte, sinema eleştirmenlerinin yazılarını okumakta ve sinema etkinliklerini takip etmektedir. Zamanla oluşan fikri birikim neticesinde *Yeni İstanbul*

dergisinde sinema yazarlığına başlamıştır. Bu arada sinemanın pratik alanına da girerek reji asistanlığı ile setteki görevine başlamıştır. Aynı zamanda *Yeni İstiklal, Yeni İstanbul, Düşünen Adam* ve *Tohum* dergilerinde de sinema yazıları yazmaya devam etmiştir (İnci, 2010: 386-388; Diriklik, 1995a: 19).

Bu yazılarda Milli Sinema düşüncesine dair fikirleri ön plana çıkmıştır. Nitekim kavram olarak Milli Sinema tabirini ilk olarak *Tohum* dergisinde kaleme aldığı "Milli Sinema İhtiyacı" başlıklı yazısında kullanmış ve böylece kuramsal olarak *Milli Sinema* akımını başlatan kişi olmuştur. Çakmaklı söz konusu yazısına (1964: 3) Türk Sinemasının mevcut durumunun Milli Sinema'dan çok uzakta konumlandığını belirterek başlar; "Filmciliğimize sinemanın imkânları ve dünya filmciliği içinde Türk sinemasının yerini tayin etmek amacıyla bakarsak görürüz ki sinemamız "Milli Sinema" hüviyetinden çok uzaktadır" diyerek Türk sinemasında hâkim olan Amerikan hayranı ve taklitçiliği içinde olan yapımcı ve yönetmenler ile toplumun gerçeklerini savunurken Milli sinemadan uzaklaşan toplumsal gerçekçi akımı eleştirir. Bunun yanında Türk sinemasına Mili Sinema ünvanı katacak özelliği şöyle belirtir; "Türk sinemasının ancak köylüsü ve şehirlisi ile manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeğini yansıtan filmler vererek Milli Sinema hüviyetine kavuşacağı aşikardır". Çakmaklı daha sonra pek çok İslam ülkesinin Türkiye'den film satın almak veya işbirliği yapmak istediğini fakat onlarla işbirliği yapacak "Türk filmi" ve "zihniyet"in olmadığını söyler. Bu işi yapacak yönetmen, teknik kadro vs. olsa da yapımcı ve sermayedar olmadığından dem vurur. "Bunun için film piyasasına bu zihniyeti taşıyan yeni sermayedarların girmesi gereklidir; kendi tutum ve anlayışımızın temsilcilerini desteklemek, yenilerini yetiştirmek gereklidir ve nihayet devletin bu endüstri-sanat koluyla ilgilenmesi gereklidir" diyerek Milli Sinema'nın nasıl mümkün olacağını özetlemiş olur. Çakmaklı böylece Milli Sinema anlayışı için üzerinde durduğu noktaları; filmlerin içeriğiyle Türk-İslam geleneğine uygunluğunun yanı sıra 'milli' unsurlar barındırmaları; bu tür film yapacak zihniyete sahip yönetmenlerle birlikte onları destekleyecek ve finanse edecek yapımcıların olması ve son olarak sinemaya devlet desteğinin sağlanması olarak belirtmiş olur.

Fikri anlamda Milli Sinema için gerekli olan unsurları bu şekilde belirten Çakmaklı arkadaşlarıyla birlikte *Elif Film* şirketini kurarak, 1970 yılında *Birleşen Yollar* filmiyle pratik anlamda Milli Sinema örnekleri vermeye başlamıştır.

Çakmaklı, elli yıla yakın süren sinemacılık hayatında hem Türk sinemasında hem de televizyon dünyasında pek çok ilke imza atmış ve bu ilk sayılabilecek denemeleriyle kendinden sonraki kuşaklara yol gösterici olmuştur. Diriklik, "fikri açılımı ile Türk sinemasında ses getiren yönetmenler" şeklinde bir sıralama yapılacak olsa, Yücel Çakmaklı'nın hiç kuşkusuz ilk beşin içerisinde yer alacağını (2013: 74) belirterek Çakmaklı'nın Türk sineması için öncü bir konuma sahip olduğunu ifade etmektedir. Halit Refiğ de Çakmaklı'nın filmlerinde toplumla kurduğu bağa dikkat çekerek, bir dönem sinema yönetmenlerinin tarihi-toplumsal özellikleri itibariyle Türk insanıyla kültürel frekansının uyuşma döneminin, bir ölçüde, Yücel Çakmaklı ve Yılmaz Güney sinemasının bitmesiyle sona erdiğini ifade eder[41].

Nedim Hazar (2013: 70) Çakmaklı'nın, Yeşilçam kalıpları dışında film yapmak gibi bir iddiasının olmadığını, temel çabasının klasik Yeşilçam melodram kalıplarına 'perspektif' farklılığı getirmek olduğunu belirtir. Ayrıca Çakmaklı'nın filmlerinde kullandığı yöntemin aslında son derece basit olduğunu, hiçbir zaman şekli öze ya da biçimi içeriğe tercih etmemiş olduğunu ve klasik Yeşilçam imkanlarını kullanarak popüler isimler ile popüler sinema tarzıyla alternatif bir dil oluşturmaya çalıştığını belirtir. Zira Çakmaklı'nın sanat yönünden kendisini eleştirenlere; "sanat filmi yapacağım diye filmin muhtevasından fedakarlık edip, şekil endişesini ön planda tutmayı doğru bulmuyorum" diyerek net bir şekilde amacını belli ettiğini ifade eder.

Yücel Çakmaklı'nın ilk filmi yarı belgesel niteliğinde çekmiş olduğu *Kabe Yollarında*'dır (1969). Bu filmle sinemaya bakış açısının ve sinemada nasıl bir yol izleyeceğinin ipuçlarını da vermiştir. *Kabe Yollarında* filmi, o güne kadar sinemaya mesafeli duran muhafazakar çevrelerin de bu sanatla tanışmasını ve sinemaya olan ön yargının kırılmasını sağlamıştır. Çakmaklı'ya bu filminden sonra film çekimine devam etmesi yönünde talepler gelmiştir. Yeni bir film için senaryo arayışına giren Çakmaklı

[41] Halit Refiğ, Yücel Çakmaklı ve Yılmaz Güney sineması arasında bir bağ kurar ve iki yönetmenin sinema anlayışlarının birçok noktada kesiştiğini belirtir. Yücel Çakmaklı da hatıralarında Yılmaz Güney'le aralarında belli bir yakınlığın oluştuğunu, hatta birlikte film yapma projesi üzerinde anlaştıklarını belirtir.

ve arkadaşları, o dönemde muhafazakar kesimde oldukça popüler olan *Minyeli Abdullah* ve *Huzur Sokağı* romanlarının içerik olarak Milli Sinema anlayışını yansıtan eserler olmaları nedeniyle filme uyarlanmaları üzerinde kafa yormuşlardır. Neticede ilk olarak Şule Yüksel Şenler tarafından kaleme alınan Huzur Sokağı'nın filminin yapılmasına karar verilmiş ve 1970 yılında bu kitap, *Birleşen Yollar* ismiyle Türk Sinemasındaki yerini almıştır. Başrollerinde Türkan Şoray, İzzet Günay, Semih Sergen gibi dönemin yıldız oyuncularının rol aldığı *Birleşen Yollar*, Çakmaklı'nın ilk uzun metrajlı filmi olmakla birlikte, Milli Sinema akımını başlatan film olma özelliğini de taşımaktadır (Tezcan, 2010: 327).

Birleşen Yollar filmi, gösterime girdiği 1970 yılının en iyi hasılat yapan filmlerden biri olmuş, aynı zamanda her kesimden insanın hakkında yorum yaptığı bir film olmuştur. Zira o güne kadar sinemaya gitmemiş muhafazakarlar dindar kadınlar bu filmde kendilerini bularak sinema salonlarını doldurmuşlardır. Film hakkında yorumda bulunanlar, Birleşen Yollar filminin ulaştığı başarıyı sadece Milli Sinema açısından değil, Türk Sinemasının halka ulaştırabildiği değerler bakımından da üzerinde durulması gereken önemli bir film olarak kabul etmişlerdir (Emirosmanoğlu, 2010: 315).

Aynı zamanda *Birleşen Yollar* filmi, sermayesi Yeşilçam dışından sağlanan bağımsız sinema yolunda ilk film olma özelliğini de taşımaktadır (İnci, 2010: 393). Birleşen Yollar filminin ve dolayısıyla Milli Sinemanın Türk Sinemasında yaşattığı ilklerden biri de Türkan Şoray gibi bir yıldızın başörtülü, namaz kılan, dindar bir karakteri canlandırması olmuş, bundan dolayı Şoray da eleştiri oklarına hedef olmuştur. *Birleşen Yollar*, Türk sinemasında ilk kez başörtülü, dindar ve kentli bir kadın kimliğinin göründüğü film olması bakımından, bazı çevreler Türkiye'de türban akımının bu filmden sonra yaygınlaştığını ileri sürmüşlerdir.

2.2. 'Milli Sinema'dan 'İslami Sinema'ya

Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar*'dan sonra *Minyeli Abdullah*[42]'a kadar olan filmleri içerik olarak ilk filminden farklılaşmış, dini unsurlardan ziyade milli ve geleneksel

[42] 1989'da Minyeli Abdullah'la birlikte Yücel Çakmaklı da İslami duyarlıklı film yapan yönetmenler arasına dahil edilmiştir.

unsurlar filmlerinde ağırlık kazanmıştır. Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar*'dan sonra yaptığı filmlerde 'milli'lik vurgusunu öne çıkarıp dini ikinci plana attığı gerekçesiyle, MTTB Sinema Kulübündeki yönetmenler kendisinden farklı bir çizgide yol almaya başlamışlardır. Milli Sinema ekolüne mensup bu yönetmenler, o dönemlerde ülkenin de genel gündemiyle paralel bir biçimde, İslami duyarlığın ön planda olduğu filmler üretme döneminde girmiştir.

2.2.1. Kavram Tartışması: *Milli*, *Beyaz* ya da *İslami* Sinema

Sinema anlayışlarında millilik vurgusunun önüne dini ve İslami vurguyu koymayı seçen yönetmenlerin yolu başka bir çizgi içerisinde ilerlemeye başlamış ve böylece bu yönetmenler İslami Sinemanın gündemindeki yönetmenler olarak anılmaya başlanmıştır. Bu nedenle özellikle 1989-1994 arası dönemde yapılan filmler; İslami Sinema, İslami Duyarlıklı Filmler, İnanç Sineması, Yeşil Sinema, Dini Sinema gibi çeşitli adlandırmalarla kavramsallaştırılan bir sinema anlayışının içinde değerlendirilmiştir. Belli bir tanımda uzlaşamama ortaya birbirinden farklı kavramları çıkarmıştır. İslami Sinema kavramının yönetmenler tarafından iddialı bulunması, Milli Sinema tabirinin ise kendi düşüncelerini yansıtamadığını savunmaları, birçok farklı kavramın önerilmesine ve neticede üzerinde uzlaşılan bir kavramın ol(a)mayışına yol açmıştır. Sinema yapmaktaki amaçlarını 'İslami düşünce ve yaşayış tarzını aktarmak' olarak özetleyen bu yönetmenler İslami Sinema kavramını iddialı bulurlar. İsmail Güneş; "Müslümanın yapacağı film zaten İslamidir. Yönetmen ve onun inançları önemlidir" derken (Diriklik, 1995b: 58) Mesut Uçakan; "Ben Müslümanca bir sinema yapmak istiyorum. İslami değil, Müslümanca Sinema..İslami tabiri bana çok ağır ve sorumluluk isteyen bir öğe olarak geliyor" (Diriklik, 1995b: 69) diyerek İslami Sinema kavramına yönelik düşüncelerini belirtirler. Uçakan[43] aynı zamanda Milli Sinema içinde de kendisine yer bulamaz;

"Benim anladığım manada Milli Sinema, İslami Sinemadır. Çünkü millet kelimesi İslam'da ümmet manasını taşır. Yücel Çakmaklı Bey hala milli kültürün milli bakış açısıyla yoğrulması gibi son derece muğlak, her telden çalabilen bir ifadeyi günümüzde

[43] Uçakan kendisi kabul etmese de birçok çalışma Uçakan'ı İslami Sinema akımı içerisinde değerlendirir. Örneğin Yeres (2005: 177) Uçakan'ın İslami Sinema akımının önde gelen yönetmenlerinden biri olarak tanındığını belirtir.

de kullanmaya kalkıştı. Ben bu anlamda Milli Sinemacıyım diyemiyorum" sözleriyle aslında İslami Sinemaya yakın olduğunu fakat kavramın taşıdığı ağırlıktan dolayı bu kavramı da tam benimseyemediğini belirtmiş olur.

Birçok yönetmen ve eleştirmen tarafından kabul görmese de olabilirliği tartışılan ve Abdurrahman Şen tarafından ortaya atılan *Beyaz Sinema* tabiri de bu ekolün isimlendirilmesinde bir hayli gündemde olmuştur. Ancak Şen'in öne sürdüğü bu kavramı, belli bir tezi kendisine temel alan yönetmenler ve filmler için değil de çok daha geniş kapsamlı kullandığı söylenebilir. Zira Şen, Beyaz sinema tanımlamasının içinde "insanların, tarihine, diline, dinine, bu toprakların kültürüne, birikimine ihanet etmeyen, bunları değerlendiren her çalışmanın" yer alabileceğini söylemektedir. Ayrıca Şen'in bu tabiri, beyaz renginin her türlü ideolojik çağrışımdan uzak olması nedeniyle seçmesi, sadece isimlendirmeye dayanarak bir ekol yaratma derdinin olmaması (Bozdemir, 2000: 12) nedeniyle ucu açık bir kavram olarak kalmaktadır. Şen; "beyaz sinema ideolojik değil, kavrayıcıdır" diyerek *"kavrayıcılığı, temizliği ve lekesizliği"* ile beyaz Sinema tabirini tercih ettiğini söyler. Ancak Beyaz Sinema tanımlamasına sokulmak istenen filmlerin yönetmenlerinin bir kısmı bu kavramı beğendiğini söylese de bir kısmı da bu tabire sıcak bakmazlar. Türk Edebiyatı Dergisi'nin Mart 1991 (Kaptan, 1991: 33-36) sayısında Beyaz Sinema kavramı üzerine yönetmenlerle yapılan görüşmelere yer verilmiştir. Yücel Çakmaklı ve İsmail Güneş Beyaz Sinema kavramını beğendiklerini dile getirirlerken Mesut Uçakan herhangi bir kalıba girmek istemediğini ancak hepsine de saygıyla baktığını belirtir. Mehmet Tanrısever ise her şeyin ideolojik ve politik olduğunu savunarak kendi ideolojisinin İslam olduğunu ve bunun filmlerine yansıdığını dile getirerek Beyaz Sinema tabirini kullanmak istemez (Diriklik, 1995b). Uçakan Beyaz, Milli, İslami veya herhangi bir tanımlama çabasının içerisinde yer almak istemeyişini şöyle açıklar:

> "…Bu tabir 1970'lerde Yücel Çakmaklı'nın ortaya attığı Milli Sinema kavramında kendimizi bulmamamızın; zamanla bu tariflerin yapaylığını, lafazanlıktan öteye gitmediğini, yetkin örnekler çıkaramadığını, milli kavramının pek çok kişiye göre farklı yorumlandığını görüp, bu kavramdan kaçmamızın sonucu çıktı ortaya. Bu kaçış Çakmaklı'yı yalnız bırakmıştı. Bugün Milli Sinema tabirini benimseyen Çakmaklı dışında yeni bir

> yönetmen olduğunu sanmıyorum. Ne var ki bu tabir yerine biz de yeni bir tabir getiremedik ve yaptığımız sinemaya İslamcı Sinema veya İslami Sinema denmesine de karşı çıktık. Zaten, ille de bir tabir getirme endişesi içinde olmadık. Bilakis böyle bir iddiadan kaçınmaya özen gösterdik. Zira iddia beraberinde mesuliyet getiriyordu. Biz de mesuliyetimizin büyüklüğünü idrak ettikçe küçülüyor, eziliyor ve korkmaya başlıyorduk…Bütün bu tabirlerden temelde hepimizin kastettiği İslam inancı. Onu doğru anlamada ve tebliğde güdülecek metot konusunda farklı sentezler söz konusu" (Tosun, 1992: 77-78).

Türk Edebiyatı Dergisinde yer alan söz konusu söyleşide Halit Refiğ'in görüşlerine de yer verilir. Refiğ bir kavramın yerleşmesinin, çoğunluğun benimsemesiyle alakalı olduğunu vurgulayarak bir dönem Türk Sinemasının Yeşilçam olarak adlandırıldığını ve kendilerinin de bu yapının içinde bulunmalarından ötürü kavramı benimsemeseler de kullanmış olduklarını söyleyerek Beyaz Sinema kavramının da sadece teklif sahiplerinin sempatisiyle yerleşemeyeceğini dile getirir. Hüseyin Akçalı ise "Beyaz Sinema tabirini mutlak bir şekilde İslami olarak algılıyorum" diyerek kavramın içeriğinin farklı yorumlarına da vurgu yapmış olur. Kavramın mucidi Abdurrahman Şen ise, Beyaz Sinema ile ne kastettiğini şöyle açıklar; "insanımızı rahatsız etmeyecek, onların dertlerini, sıkıntılarını ortaya koyacak filmleri kastediyoruz. Sağcılık, solculuk, ilericilik, gericilik gibi mefhumlarla Beyaz Sinema arasında bağlantı kurmak abesle iştigal….Beyaz Sinemanın ve onun üreticisi AK İnsanların amacı tektir; o da Allah'ı aramak.." (Kaptan Haz. 1991: 34). Bu görüşlerden, Şen'in ifade ettiği Beyaz Sinema[44] kavramının içerik itibariyle net bir karşılığının olmadığını söyleyebiliriz. Zira kavram bir yönüyle (milli değerler, örf, adet ve kültüre yaptığı vurguyla) ulusal sinema eserlerini de kapsarken, diğer taraftan (içeriğinden İslamiliğin anlaşılması ya da gayesinin Allah'ı aramak oluşu gibi söylemlerle) birçok eseri ve yönetmeni dışlamaktadır. Dolayısıyla kavramın kavrayıcılığı yine belli bir çizgide eser veren yönetmenler ve filmleri için geçerli olmaktadır.

[44] Beyaz Sinema kavramını kullananlar da kavramın ifade ettiği filmleri İslami olarak değerlendirirler. Örneğin Nigar Pösteki (2012: 86) bu akımdan "Beyaz Sinema olarak adlandırılan İslami filmler" olarak söz eder.

Dolayısıyla kendisini ‘sinemada İslami ölçütleri uygulamak’ amacında gören yönetmenlerin ve filmlerinin Beyaz Sinema kavramı içerisinde değil de İslami Sinema kavramı içerisinde değerlendirilmesi daha anlamlı görülmektedir.

Yücel Çakmaklı’nın “milli kültürün sinema diliyle anlatılması” olarak ifade ettiği Milli Sinema akımına kaynaklık eden temel kavram “milli kültür” olmuştur. Bu tanım çerçevesinde geliştirilen akımda din sadece milli kültürü oluşturan unsurlardan biri olarak yer almıştır. Fakat Çakmaklı’nın 1980’lerin sonundan 1990’ların ortasına kadar yönettiği filmlerde ve onun takipçisi Mesut Uçakan gibi yönetmenlerin 1990’ların ortalarına kadar yaptıkları filmlerde din vurgusu milli kültürün diğer unsurlarının önüne geçmiştir. Bu durumun Türkiye’deki İslam düşüncesinin gelişimiyle yakın bir bağı olduğu söylenebilir. Zira Türkiye’de 1950’lerden 1970’lere kadar milliyetçi-muhafazakar bir çizgide seyreden İslam düşüncesi 1970’lerden itibaren ümmetçiliğe doğru kayarak evrensel İslam anlayışı oluşmaya başlamıştır (Çaha, 2014: 477). Her dönemin kültürel ürününün o dönemin hakim ideolojisinden etkilenmesi son derece olağan bir durumdur. Dolayısıyla Çakmaklı tarafından ağırlıklı olarak Batılılaşma ve yabancılaşmaya karşı geliştirilen Milli Sinema söylemi, 1989-1994 yılları arasında yoğun olarak dini-politik ve ideolojik bir içerik kazanmıştır. Bu dönüşümün izleri dönemin sosyo-politik duruşunda da görülebilir. 1990’ların başında İslami Araştırmalar Vakfı (İSAV) tarafından düzenlenen “Görsel Sanatlar ve İslam” başlıklı toplantıda her sanatın bir gayesi ve dolayısıyla bir ideolojisi olduğu üzerinde durulmuştur. “Sanat sanat içindir” düşüncesinin artık geçerli olmadığı, onun yerine “sanat bir gaye içindir” sözünün geçtiği zikredilerek bu düşüncenin Müslümanlara “sanat İslam içindir” şeklinde yansıması gerektiğinin de altı çizilmiştir (Lüleci, 2014: 36-38). Dolayısıyla milli unsurların yerini dine bırakması ve sanat anlayışının İslam paralelinde düşünüldüğü 1990’lı yıllarda Milli Sinema içerikleri de bu yöne kayarak Milli’den İslami’ye geçiş yaşanmıştır. 1989-1994 arası döneme damgasını vuran İslami Sinema anlatısı, dönemin siyasal atmosferine yönelik eleştirilerinin yanında geçmiş dönemlere dönük siyasal eleştirileriyle temelde inanan insanların mağduriyetlerine odaklanmıştır.

Böylece 1989’dan itibaren Milli Sinemadan içerik olarak farklılaşan bir sinema anlayışı gelişmeye başlar. Daşçı (1998: 5-6) Milli Sinema ile İslami Sinema’nın birçok açıdan

farklılıklar taşıdığını belirterek bu iki ekolün ortaya çıktıkları dönemin sosyo-politik ve kültürel özelliklerinin bu farklılıkları oluşturduğuna vurgu yapar. Bu dönemleri birbirinden ayıran unsurları ise; İslam'ın yeniden canlanması ile 1980'lerin sonlarında kimlik farklılıklarını ve yerelliği vurgulayan Postmodernizm tartışmalarının öne çıkması olarak değerlendirir.

2.2.2. '80 Sonrası Türkiye'nin Sosyo-Kültürel Ortamına Kısa Bir Bakış

Türkiye'de İslam'ın yükselişi 1950'lerden sonra kendini göstermeye başlamıştır. Kemalist devrimin yer altına inmek zorunda bıraktığı dini kesimler, 1950'de çok partili sisteme geçişle birlikte gelen kısmi özgürlük ortamında kendilerini ifade etme imkanı bularak siyaset içinde etkin olmaya başlamışlardır. Bu tarihlerdeki İslam'ın yükselişi, yeni bir fenomen olarak gün yüzüne çıkmış olmaktan ziyade, bastırılmış ve görünmez kılınmış köklü bir fenomen olarak siyaset sahnesine çıkmıştır. Dolayısıyla 1950 sonrasındaki İslami canlanış daha çok kitlelerin inançlarını bastırılmış ve yasaklanmış olan özel alanda (o tarihlerde bu talebin kamusal alanda olması mümkün değildir) yaşama talebi etrafında gelişmekteydi (Çaha, 476). Bu bağlamda bu yıllarda görülen en önemli talep kendi çocuklarına dini eğitim verme imkanına kavuşabilmekle birlikte, toplu halde Kuran, hadis, ilmihal gibi kitapları okumak ve buna ilişkin kolektif değerleri kolektif biçimde paylaşmaktı. İslami Sinema filmlerinde de bu alandaki yasaklar ve özgürlük talepleri açık bir biçimde yer alır.

1980'li yıllar Türkiye'de darbe sonrası dönem olarak hem devlet şiddetinin kendisini en sert biçimde hissettirdiği dönem olmuş, hem de o güne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını beraberinde getiren bir ortam sağlamıştır. Bu ortamda kültürel talepler, kendilerini ifade imkanı bulabilmişler, bu da farklı kültürel kimliklerin kamuoyunda kendi adlarıyla var olmalarını ve kendi popüler dillerini aramalarını mümkün kılmıştır (Gürbilek, 2009: 102). Şüphesiz ki bu arayışlar İslami kimlikler ve İslami oluşumlar için de geçerli olmuştur.

1990'lı yıllara gelindiğinde artık Türkiye'de Cumhuriyet dönemi tek parti devrinin dindarlara yönelik uygulamaları kısmen azalmış, dindar halk göreceli olarak bir rahatlama devresine girmiştir. Mehmet Doğan'a göre (1991: 5) Türkiye'de Müslüman kimliğin açıkça reddedilir olmaktan çıkması "normalleşme süreci"nin doğal bir sonucu olarak okunabilir. Fakat normalleşme ile demokratikleşme ilişkileri dikkate alındığında,

bu sürecin kesintiye uğratılmasının aynı zamanda demokratikleşmeden vazgeçmek anlamına geleceğini belirtir. Dolayısıyla normalleşme sürecine ve süreç sonucunda ortaya çıkan toplumsal gelişmelere karşı çıkmanın antidemokratik uygulamalar olduğunun altını çizer.

Kültürel geleneğin ve toplumsal kimliğin merkezi bir öğesi olarak Müslümanlık, o kimliğe sahip olan insanların ilham aldıkları, dinsel öğretinin ayrıntılarını tam olarak bilmeseler ve bazen kendi kendilerine ona birtakım özellikler yakıştırsalar bile felsefi bir referans noktası olarak kabul ettikleri, dolayısıyla değer yargılarında toplumsal davranış biçimlerinde ve nihayet siyasal düşüncelerinde önemli roller oynayabilecek bir olgudur. Dolayısıyla böyle bir toplumsal kimlik etrafında oluşacak bir siyasal hareketin, dönemin egemen düşünce ve siyasal akımlarıyla alışveriş halinde olması kaçınılmaz olmaktadır (Gülalp, 2003: 12).

Nurdan Gürbilek 80'ler Türkiye'sinin kültürel iklimini incelediği kitabı *Vitrinde Yaşamak*'ta (2009); Türkiye'nin modern kimliğini oluştururken o güne kadar bastırılmış, tabi kılınmış, kültürel ifade imkanlarından yoksun bırakılmış içeriklerin 80'lerde bir biçimde geri döndüğünden bahseder.

İslami hareketin ve dolayısıyla İslami Sinemanın yükselişi de bastırılmışın geri dönüşü hikayesi üzerinden okunacak bir metin sunar. Zira 1980'ler ve 1990'lı yıllar İslami hareketin halk arasında her sahada yayılmaya başladığı yıllardır. İslami kitaplar (İslami edebiyat), İslami filmler (İslami Sinema), İslami müzik, İslami medya, İslami TV, İslami radyolar vb. bu yıllarda yeni yeni oluşmaya başlamıştır. Dolayısıyla bu yıllarda Türkiyeli Müslümanların gündemini meşgul eden "İslami" meselelerden biri de edebiyatın ve sanatın yeniden yapılandırılması olmuştur. İslami bir siyasetin, İslami bir ekonominin, İslami bir bilimin ne'liği ve nasıl'lığı tartışılırken sanat ve edebiyat üzerine de tartışmalar yürütülmüştür. Tartışma ağırlıklı olarak çeviri eserler üzerinden yürütülmüştür ancak konu en az diğerleri kadar temelli, yakıcı ve güncel kalmıştır. Burada temel mesele İslam'ın topyekûn bir medeniyet olarak inşası sorunu olarak görülmüştür. Dolayısıyla bu da İslam medeniyetinin her bir toplumsal damarının ayrı ayrı ele alınıp yapılandırılmasını gerekli kılmıştır (Erkilet, 2004: 381). Bu bağlamda Batı medeniyetinin bir ürünü olarak ortaya çıkan sinemanın da İslam medeniyetine özgü özelliklere kavuşturulması fikri üzerinde tartışılmaya başlanmıştır. Bu fikrin

savunucularından biri olan Ayşe Şasa'ya göre (2002: 15) İslam medeniyetinin insanlarının sinemanın kuramsal hedeflerini, film eleştiri ve tahlillerini kendi değer ve vizyonları doğrultusunda okuma ve anlamlandırma gayreti olmalıdır. Ancak bu şekilde modern Batı'nın teknolojik bir ürünü olarak ortaya çıkan sinema 'geleneğe' mal edilmiş olacaktır. İslami Sinemanın fikri alt yapısının oluşmasında önemli isimlerden biri olan Sezai Karakoç da İslam'ın dirilişinin düşüncede, inanışta, aksiyonda, sanat ve edebiyatta dirilişle mümkün olacağını belirterek sanat içeriklerinin İslami formlara göre düzenlenmesi gerekliliğinin altını çizmiştir. Bu bağlamda Karakoç (1975: 53) sanatı salt bir telkin vasıtası olarak değil bir medeniyet fenomeni olarak ele almıştır.

1990'lı yılların Türkiye'si ve bu yıllarda üretilmiş olan tüm İslami içerikli yayınları ve dolayısıyla İslami Sinema filmlerini anlayabilmek için, esasında Türkiye modernleşme hareketine paralel olarak İslami hareketin geçirdiği evreleri ve bu evrelerde hakim olan özellikleri dikkate almak kaçınılmazdır. Kentel (2014: 722) İslami hareketin Türkiye seyrini dört dönem içerisinde ele alır:

- Birinci dönem: Batı'dan tekniğin alınması ve İslami kültürün korunmasını amaçlayan "modernist" yaklaşım ya da "uyum"
- İkinci dönem: otoriter modernleşme karşısında "tasavvufa yönelme" (geri çekilme)
- Üçüncü dönem: 1950'li yıllarda sağcı siyasetle örtüşme/eklemlenme
- Dördüncü dönem: Modernleşme-Batılılaşma modeli karşısında "çatışmacı" bir özellik arz eden ve giderek daha görünür olan bağımsız modern siyasal hareket.

Kentel'in bu dönemlendirmesi İslami Sinema filmleri göz önünde bulundurulduğunda geçerliliğini kaybetmektedir. Zira İslami Sinema dönem olarak dördüncü döneme tekabül etmekte ise de söylemleri birinci dönem söylemleriyle paralellik arz etmektedir.

90'lı yıllarla birlikte Türkiye'ye yerleşen liberal ideolojiyle (Turgut Özal'ın da etkisiyle) kamusal alanlarda daha fazla görünür olmaya başlayan İslami hareket büyük bir hız kazanmış ve aktif siyasette de daha fazla yer edinmiştir. Kamusal alandaki bu varoluş, dönemin bir getirisi olarak –diğer tüm özel gruplarda olduğu gibi- ikili karşıtlıklar üzerinden kurulmuştur. Bu düalist anlayış 1990'lı yılların İslami Sinema filmleri içinde

de yerini bulmuş; film içerikleri modern-geleneksel, doğulu-batılı, açık-kapalı, köylü-kentli gibi ikili karşıtlıklar üzerine kurulmuştur (Avcı ve Uçarol Kılınç, 2009: 243).

Siyasi arenada İslami söylemin yankılarının hissedildiği bu dönemde İslami Sinema, İslami bir hayatın sınırlarını da çizmeye çalışmıştır. Filmlerdeki iyiler ve kötüler de bu amaca hizmet edecek biçimde seçilmiştir. Böylece İslami Sinema "yozlaşmış toplumun sürdürdüğü kötü hayata alternatif olarak yeni ve anlamlı bir hayat sunma" (Yenen, 2012: 265) söylemini geliştirmiştir.

İslami Sinema filmlerinin kullandığı argümanlar, ele aldığı meseleler temel İslamcılık düşüncesini bünyesinde barındırır.

İsmail Kara (1986: XV) 19. ve 20. yüzyıllarda şekillenmeye başlayan bir akım olan İslamcılık'ı şöyle tarif etmektedir:

> "İslam'ı tüm yönleriyle (inanç, ibadet, felsefe, siyaset, ahlak, eğitim vb.) bir bütün olarak 'yeniden' hayata hakim kılmak ve akılcı bir metotla Müslümanları, İslam dünyasını Batı sömürüsünden, esaretten, taklitten, zalim yöneticilerden, hurafelerden kurtarmak; medenileştirmek, birleştirmek ve kalkındırmak uğruna yapılan aktivist, modernist ve eklektik yönleri baskın, siyasi, fikri ve ilmi çalışmaların, arayışların, teklif ve çözümlerin bütününü kapsayan bir hareket" olarak tarif edilen İslamcılık, tüm dünyada 19. ve 20. yüzyıllarda şekillenmeye başlayan bir akım olmuştur."

İslamcılığın tanımında geçen kavramların birçoğu; Batılılaşma eleştirisi, taklitçilik, geleneksel İslam eleştirisi gibi unsurlar araştırma kapsamında incelemeye alınan filmlerdeki ortak temaları oluşturur. Ayrıca yine İslamcılık tanımında vurgulanan İslam'ın 'yeniden' ve 'tüm yönleriyle' hayata geçirilmesi fikri, İslami Sinema filmlerinin birçoğunda dillendirilen bir meseledir.

Salih Diriklik İslami Duyarlıklı Filmler Döneminin başlamasında 1989 yılında yapılan *Reis Bey* filminin önemli rolü olduğunu belirtir. Zira filmin Türkiye gösterimini Atlas/ TVS üstlenmiştir ve eğer piyasa işletmecilerine bağlı kalınmadan yapılacak serbest pazarlama denemesinde başarılı olunamazsa arkadan gelebilecek diğer filmlerin de önü

kapanmış olacaktır (1995b: 5). Dolayısıyla *Reis Bey* filminin başarısı devamı gelecek İslami Sinema filmleri için belirleyici olmuştur.

İslami Sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen *Minyeli Abdullah* filminin vizyona girmesiyle birlikte kamuoyunun dikkatleri İslami Sinemaya çevrilmiştir. Her düşünceden fikir adamı İslami Sinemaya yönelik düşüncelerini dile getirmeye başlar. Özcan Ünlü (1990) *Minyeli Abdullah*'ı bir başlangıç olarak değerlendirir ve devamının gelmesi gerekliliğini vurgular. Devamının gelmesi için ise zengin Müslümanlara büyük görevler düştüğünü belirtir. İletişim çağında özel kanallar ve özel televizyonların öneminin günden güne arttığını, ancak özel kanalı olsa bile izletecek filmi yoksa bir işe yaramayacağını dile getirir. Dolayısıyla yapılacak olanın estetik ve sanat kaygılarını da düşünerek herkesin benimseyeceği seviyede eserler ortaya koymak olduğunun altını çizer.

Nitekim 1990 yılı Türk sinemasının devlet desteğiyle güç bela ayakta durmaya çalıştığı bir yıldır ve bu dönemde Müslüman sinemacıların piyasalardaki varlığı, ardı ardına çekilen filmler ile filmlerin gişe başarısı hem piyasanın hem de kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarmıştır (Diriklik, 1995b: 35).

İslami camiada örnekleri günden güne çoğalan filmler, çeşitli yerel belediyelerin toplu gösteriler düzenlemesine de sebep olur. Yozgat Belediyesi tarafından 16 Şubat-2 Mart 1991 tarihleri arasında "I. Milli Sinema Filmleri"; Elbistan belediyesi tarafından 19 Nisan-4 Mayıs 1991 tarihleri arasında "Elbistan 1. Sinema Günleri"; Kırıkkale Belediyesi tarafından 18 Nisan-25 Nisan 1991 tarihleri arasında "Mesut Uçakan Filmleri Haftası"; Türkiye Diyanet Vakfı tarafından "İstanbul Kültür ve Sanat Günleri" düzenlenir. MÇP'li belediyeler tarafından düzenlenen bu etkinliklerde Milli Sinema filmlerinin gösteriminin yanı sıra çeşitli panellerle sinema üzerine tartışmalar gerçekleşir[45] (Diriklik, 1995b: 99).

[45] Minyeli Abdullah 1 ve Yalnız Değilsiniz filmlerinin başarısının ardından filmlerin videokasetleri Ajans Estet tarafından piyasaya sürülür. Mazisi 1983 yılına dayanan İslami mesajlı video kasetçilik sektörü, istediği filmi evinde seyredebilme özgürlüğünü sunması açısından Müslüman kesimin ilgisini çekmeyi başarmıştır ((Diriklik, 1995b: 106, 117). Dolayısıyla videokasetler İslami sinema filmlerinin daha da geniş kitlelere ulaşarak daha fazla izlenmesi ve tanınmasında büyük rol oynamıştır.

2.2.3. Beş Kurucu Yönetmen

Bir film analiz edilirken göz önünde bulundurulması gereken temel kavramın 'inşa süreci' (İri, 2002: 756) olması bakımından İslami Sinema filmlerinin nasıl inşa edildiklerini anlamak, bu ekolün ortaya çıkışını oluşturan şartlarla birlikte, eser vermiş yönetmen/yapımcı vb. kişileri de yakından tanımayı gerektirmektedir.

Milli Sinemanın kurucusu Yücel Çakmaklı'ya benzer şekilde İslami Sinema yönetmenlerinin sinemayla tanışmalarında teorik alt yapı önem arz etmektedir. Yönetmenlerin birçoğu sinema yazarlığından yönetmenliğe terfi etmiş isimlerdir. Yönetmenlerin kariyerlerinin önemli bir basamağını oluşturan yazmak ve yönetmek ilişkisini İsmail Güneş şöyle açıklar: "yazmak için seyretmek gerekiyor. Bu işin gerçek okulu da sinema salonlarıdır. İnsanın dünya görüşü yazarken daha gelişiyor. Çünkü yazmak için düşünmek gerekiyor. Bu düşünce birikimi de günü geldiğinde sinemada kullanılabiliyor" (Şen, 2001: 44). Dolayısıyla İslami sinema yönetmenleri önceleri dergi ve gazetelerde yazdıkları sinemaya yönelik düşüncelerini daha sonraları pratiğe taşımış isimlerdir.

İslami sinema yönetmenleri çifte dezavantajlı olarak bu işe başlamışlardır. Birincisi Türk sinemasında hakim olan çevreler ve ideolojiler tarafından sürekli dışlanmış, filmlerine yöneltilen eleştiriler adaletli olamamıştır. Diğer taraftan ikinci dezavantajı içerisinde bulundukları toplumsal kesime yaptıkları işi anlatmaya çalışmakta yaşamışlardır. Zira sinemaya yönelik olumsuz kanaatler taşıyan bu kesim, sinema sanatının iyiyi ve doğruyu aktarmada oynayacağı role pek sıcak bakmamakta idi. Mehmet Tanrısever (Şen, 2001: 83-92) bu nedenlerden dolayı İslami Sinema yönetmenlerinin aslında bir reform yaptıklarına inandığını ifade eder. Zira her şeyden önce insanlara sinemanın iyiliğini anlatmak ve onları ikna etmek gerekliliği olduğunu söyleyerek, bunun maddi anlamda da destek bulmalarını zorlaştırdığını ifade eder. Kendi içlerindeki bu sıkıntıların haricinde bir de salon bulamama sıkıntıları İslami Sinemanın kendine ait bir salonu olma ihtiyacını doğurmuş ve böylelikle Feza Film kurulmuştur.

2.2.3.1. Mesut Uçakan

1989-1994 arası dönemde İslami Sinema anlayışı içerisinde en fazla film yapan yönetmen olarak Mesut Uçakan gündemde olmuştur.1953 yılında Kırıkkale'de doğan Uçakan, ilk ve orta öğrenimini burada tamamladıktan sonra İstanbul'da İ.İ.T.İ.A. Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu'nu bitirmiş, sinemayla ilgisi de Yüksek Öğrenim dönemlerinde başlamıştır. MTTB Sinema Kulübünde faaliyet gösteren ve bir süre (1973-1976) çeşitli gazete ve dergilerde sinema yazarlığı yapan Uçakan, "Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema" adıyla bir sinema dergisi çıkarmıştır. "Türk Sinemasında İdeoloji" isimli kitabını da 1976 yılında tamamlamıştır. Daha sonra, reji asistanlığı ve senaryo çalışmalarıyla sinema piyasasına giriş yapmıştır. Ardından MTTB Sinema Kulübünden birkaç arkadaşıyla birlikte *Burak Film* şirketini kurmuş ve *Gençlik Köprüsü* (Salih Diriklik yönetmenliğinde) filmini çekmişlerdir. Sonraları bu grubun dağılması üzerine yeni bir grupla Sûr Filmcilik ve Reklamcılık A.Ş.'ni kurmuş ve bir çoğunun senaryosunu kendisinin yazdığı bir çok filme imza atmıştır (Tosun, 1992: 108).

1989-1994 yılları arasında Mesut Uçakan'ın yönetmenliğini yapmış olduğu altı film bulunmaktadır. Ancak araştırmanın çizdiği çerçeve dolayısıyla bu filmlerden üç tanesi örneklem içerisine alınmıştır.

Sinemayı kendisi için bir hayat biçimi olarak ifade eden Uçakan, kendi sinema anlayışını İslami çizgiler doğrultusunda, İslami duyarlılıklar içerisinde oluşturduğunu belirtir. Sinemadaki amacını da; "eşyaya ve olaylara, insana ve kainata bakışta Müslümanca bir tahlil getirmek" (Uçakan, 2010: 169) olarak özetler. İslami duyarlılıkla film yapacak yapımcı ve yönetmenlerin de benzer hassasiyette olmaları gerektiğinin altını çizer. Bu hassasiyetler; "meselelere, konulara, olaylara Müslümanca bir duyarlıkla bakmak, İslami konuda titiz yetişmek, O'nun hükümlerini, şekillerini çok iyi bilmek ve daha da önemlisi temelde İslam'ı doğru anlama ve bütün hücrelerine sindirme çabası içerisinde bulunarak köklü bir bakış açısını yakalamaktır" (Tosun, 1992: 79).

Uçakan, bu anlayışla yola çıktığı sinema serüveninde düşüncesine uygun filmler yapar ve böylece Yücel Çakmaklı'yla başlayan Milli Sinema akımı, 1989 yılına kadar neredeyse Mesut Uçakan filmleriyle devam eder. Uçakan 1989'a kadar 7 film yönetmiştir. Bu filmlerin içerikleri daha çok o dönemlerin sosyal ve siyasi olaylarıyla

(adalet, terör, aile, kadın gibi) şekillenmiş, doğrudan dini sayılabilecek bir karakter/olay örgüsü bulunmamaktadır.

Nitekim Uçakan, herhangi bir filmi 'dini içerikli' veya 'dini içeriksiz' olarak adlandırmayı doğru bulmadığını belirtir. Zira ona göre din hayatın bütününe şamil olacak bir sistemdir. Dolayısıyla din hayatın bütün hücrelerini, ayrıntılarını, kelime ve kavramlarını yaratılış çerçevesinde anlamlandıran hayatı algılama ve yaşama biçimidir. Bu nedenle, insana ve topluma dair olan her konu dinin kapsama alanı içerisine girer ve yalnızca namaz, oruç, zekat, ezan sesi gibi dini ritüellere indirgenemez. Uçakan'ın bu görüşleri 1989 yılından sonra yapmış olduğu filmlerde odaklandığı temalar bakımından daha görünür olmaktadır (Yenen, 2011: 73).

Uçakan 90'lı yıllar Türk Sinemasını değerlendirmek için sinemanın o yıllardaki konumunun dikkate alınması gerektiğini belirtir. Ve o dönemki koşullara bakıldığında sanatın fikir, estetik ve ticaret olmak üzere üç sacayağı üzerine oturduğunu söyler. Dolayısıyla bu üç unsurdan herhangi birini arka plana atarak yapılan değerlendirmelerin sağlıklı olmadığını savunur. Kendisine karşı yapılan eleştirilerde ise işe bu boyutlarıyla bakılmadığını, hep şablon ve klişe ithamlarla değerlendirildiğini dile getirir (Tosun, 1992: 68-71).

İlk önemli çıkışını *Reis Bey* filmiyle yapan Uçakan bu filmle adeta İslami Sinemanın önünü açmıştır. Necip Fazıl'ın aynı isimli tiyatro eserinden beyazperdeye uyarlanan Reis Bey filmi, Müslüman seyircinin rahatlıkla seyredebileceği türdeki bir yapım anlayışının ilk örneği olmuştur. Diriklik (1995b: 8-9) Milli Sinema teorisini oluşturma döneminde mesajın daha geniş kitlelere ulaşabilmesi açısından filmde yer alan tiplerin kendi konumları içinde ve gerçeğe yakın olarak verilmesi stratejisinin benimsendiğini söyler.

> "(…)Mesela eleştirilmesi amaçlanan sosyete kesiminin bütün çarpıklıkları (içki, eş aldatma, diskolarda vakit öldürme gibi)ya da kötülüğü gösterilecek (fahişelik gibi) bir mesleğin dramı ajite edilmiş realizm şeklinde perdeye yansıyordu. Birleşen Yollar ve Gençlik Köprüsü de dahil olmak üzere bu "enayice" gerçekçilik aşkını bir çok filmde fazlasıyla müşahede etmek mümkündü. Bu filmlerin konu olarak ele alınan çevrelerce ne oranda izlendiği ve amacına ulaştığı şüpheliyken, asıl seyirci kitlesini oluşturan

> Müslümanların bu tür sahnelerden duymuş olduğu rahatsızlık hiç hesaba katılmazdı… İşin püf noktasının kaliteli eser ortaya koymak olduğu nihayet anlaşılmış, eğer filmin teknik yapısı, anlatımı ve kadrosu sağlamsa Müslüman seyirci kadar diğer çevreler tarafından da izleneceği ortaya çıkmıştır".

Uçakan 1992 yılında Necip Tosun'a verdiği demeçlerde o güne kadarki filmleri içerisinde Mesut Uçakan'ı *Öç* ile başlatıp *Yapayalnız*, *Kavanozdaki Adam* ve *Reis Bey* ile noktalamak gerektiğini, diğer filmlerde Mesut Uçakan'ın bölük pörçük bulunduğunu söyler. Uçakan'ın kendi sinemasını en iyi yansıttığını düşündüğü filmi ise *Yapayalnız* dır. Bölük pörçük ifadesinden kastı, şartların yönlendirdiği ve tam olarak kendisi olamayan Mesut Uçakan'dır. *Yapayalnız*'da ise tamamen bağımsız bir Mesut Uçakan olduğunu ve kendi sinemasını değerlendirecek olanların bu filmi izlemeden yorumda bulunmalarının talihsizlik olduğunu belirtir. (Tosun, 1992: 93-96). *Yapayalnız*'ın video filmi olduğu düşünüldüğünde Uçakan'ın TV filmi, Video veya sinema filmi arasında çok net ayrım yapmadığı anlaşılmış olur. Nitekim Uçakan sinema kavramını tv ve videoyu da içine alacak şekilde kullandığını belirtir. Ona göre "ister kapalı salonlarda, ister televizyonda, isterse de videoda gösterilmek üzere çekilsin, yapılan bütün dramatik ve belgesel filmler birer sinemadır" (Tosun, 1992: 98).

Uçakan'ın bu dönem içerisinde yapmış olduğu *Yalnız Değilsiniz*, *Sonsuza Yürümek* ve *Kelebekler Sonsuza Uçar (İskilipli Atıf Hoca)* filmleri, İslami yaşam biçimini ve karakterleri ele alması bakımından önemli olduğu gibi, İslam'a yönelik olumsuz bakış açısını ve o güne kadar uygulanan yasakları/baskıları cesurca işlemesi açısından toplumsal içeriğe sahiptir. Bu durum da bu filmlerin sosyolojik açıdan göz ardı edilemeyeceğini göstermektedir.

2.2.3.2. İsmail Güneş

1989-1994 yılları arasında yapmış olduğu filmlerle dikkatleri üzerine çeken bir diğer yönetmen İsmail Güneş'tir. 1961 yılında Samsun'da doğan Güneş, ilk ve orta öğrenimini burada tamamladıktan sonra sanata olan merakından dolayı bir müddet Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmiştir. Buradan İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne geçen Güneş, üniversite tahsili sırasında Natuk Bayhan'ın yanında reji asistanlığına başlayarak sinema pratiğine dahil olmuştur.

1976'da başlayan sinema serüveni ilk kısa metraj filmi olan *Karanlık Bir Dönemdi* adlı çalışmasıyla ilk meyvesini vermiş, film daha sonra birçok ödül almıştır. Daha sonra bir müddet (1982-1986 yılları arasında) Gazetecilik yapan Güneş, 1986 yılında ilk uzun metraj filmi olan *Gün Doğmadan* ile sinemaya dönüş yapmıştır. Halen Film Yönetmenleri Derneği (Filmyön) 2. Başkanlığı ve Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (Sinebir) Yönetim Kurulu Başkanlığını yürütmekte (http://www.ismailgunes.net/) olan Güneş, sinema hayatı boyunca başarılı birçok yapıta imza atmış, birçok ulusal ve uluslararası ödül kazanmış ve eserlerinde hep bir ilki başarmaya çalışmıştır.

Milli Sinema ekolünden gelen diğer yönetmenler gibi İsmail Güneş de filmlerinde, dini olaylar ve kişiliklere yer vermiş, olması gereken Müslüman karakterini (*Beşinci Boyut*) ve dindar insanların yaşadığı baskıları anlatmıştır. Ancak Güneş'i diğerlerinden ayıran özellik, siyasal görüşünü "ülkücü" olarak açıklamasıdır. Bununla beraber bu görüşten gelse de her zaman muhalif olduğunu belirtir. "Ülkücü" sözcüğünün idealist, çalışkan, yenilikler yapan, çağı geliştiren insan anlamlarına geldiğini belirtmiş ve hep bu kavrama bağlı kalmaya çalıştığını ifade etmiştir. İsmail Güneş, bu ülkenin sınırları içerisinde yaşayan ve kendini bu ülkenin vatandaşı olarak gören herkesi kapsayan bir milliyetçilikten yana olduğunu (Lüleci, 2009: 100) söyleyerek bu düşünce paralelinde filmler üretmiştir.

Güneş'in 1993 yılında yapmış olduğu ve temel olarak Arapça ezan yasağı etrafında halkın dini inanışlarının baskılanışını anlattığı *Çizme* filmi, çalışma içerisinde ayrıntılı olarak analiz edilecek filmlerden birini oluşturmaktadır.

2.2.3.3. Salih Diriklik

1951 yılında İstanbul'da doğan Salih Diriklik İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'inden mezun olmuştur. Lise yıllarında izleyici olarak başlayan sinema merakı daha sonra sinema yazılarıyla devam etmiştir. Üniversite yıllarında, daha önce de değinildiği gibi, MTTB Sinema Kulübünün başkanlığıyla birlikte fiili sinema faaliyetlerine başlamıştır. Bazı yazılarında Salih Gökmen mahlasını kullanan Diriklik, 1970'lerden itibaren Tohum, Bugün ve Bizim Anadolu dergilerinde sinema yazıları yazmıştır. 1973 yılında Salih Gökmen mahlasıyla kaleme aldığı "Bugünkü Türk Sineması" isimli kitabı yayımlanmıştır. Milli Sinema'nın oluşum yıllarını ve Akın Grup macerasını detaylı bir

biçimde anlattığı ve 1989'dan sonra başlayan dönemdeki filmleri "İslami Duyarlıklı Filmler" olarak tanımlayıp o dönemin panoramasını ve filmleri mercek altına aldığı kitabı "Fleşbek" 1995 yılında yayımlanmıştır.

Salih Diriklik, MTTB Sinema Kulübünde birleşen gençlere adeta öncülük etmiş, Milli Sinemanın doğuşu ve gelişiminde büyük emeği olan bir yönetmendir. Akın Grup kurulduktan sonra ilk filmleri olan *Gençlik Köprüsü* (1974) Salih Diriklik yönetmenliğinde çekilmiştir. Bu film aynı zamanda Diriklik'in ilk uzun metraj filmidir. Ancak filmin çekiminde yaşanan ekonomik sıkıntılar ve ardından filmin ticari başarısızlığı, Akın Grup'ta bir çözülme meydana getirmiş ve grup dağılmıştır. Grubun dağılmasının ardından sinemaya devam etmekte kararlı olan Mesut Uçakan'a destek sözü veren yine Diriklik olmuştur. Mesut Uçakan'ın 1990 yapımı *Yalnız Değilsiniz* filminin yapımcılığını üstlenmiştir.

Fakat kendisi 1985 yılına kadar fiilen film çekimlerine ara vermiş, 1985'ten itibaren dizi filmleri yapımına başlamıştır. Bir süre video filmler ve televizyon filmleri yapmıştır. *Hacca Gidiyorum* isimli video film, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, *Halının Türküsü*, *Çiçekler Açmak İster* (Mesut Uçakan'la birlikte), *Ah Gurbet* ve *Danimarkalı Gelin* dizi filmlerini yönetmiştir.

1993 yılında Televizyon filmi *Danimarkalı Gelin* ile birlikte adından sık söz edilen bir yönetmen olmuştur. Filmde Danimarka'dan Türkiye'ye gelin gelmiş ve Müslüman olmayı tercih ederek İslam dinini araştıran bir kadının etrafında Türkiye'deki din algısını sorgulamaktadır. Bu bağlamda *Danimarkalı Gelin* filmi, bu araştırmanın sorunsalına uygunluğu nedeniyle çalışmada değerlendirilecek filmlerden biridir.

2.2.3.4. Mehmet Tanrısever

İslami Sinema denilince akla gelen ilk isimlerden biri olan Mehmet Tanrısever'in bu rolü diğerlerinin aksine yönetmenliğinden değil, büyük oranda yapımcılığından kaynaklanmaktadır. 1953 yılında Konya'da doğan Mehmet Tanrısever 1989 yılında Feza Film şirketini kurup yapımcılığa başlamasıyla İslami Sinema akımının en önemli destekçilerinden olmuştur. Yapımcılığını üstlendiği ilk film olan *Minyeli Abdullah*'la ismini duyurmuştur. Filmin Türk Sinema tarihinde görülmemiş gişe rekoru kırması sinemaya olan tutkusunu ve inancını artırmış, *Minyeli Abdullah II* filmiyle yapımcılığa

devam etmiştir. *Minyeli Abdullah* filminin başarısı üzerine kendisiyle birçok röportaj yapılmıştır. Bir röportajda filmin başarılı olma nedenini Tanrısever şöyle açıklamıştır:

> "Bizde yapılan filmler halkın sevdiği filmler değildi. Alternatifsiz oldukları için seyrediliyordu. Ama şimdi alternatif olunca filme sahip çıktılar. Yeşilçam halkın öz değerlerine ters düşen filmler yaptılar. Sinemadan kopmalarının en büyük nedeni buydu. Bir de tv var ama bizim mesajımızı tv veremiyor. Bir de halk buna sahip çıktı ben değil. Halk geldi, hoşlandı, tavsiye ettiler, 'Minyeli'ye gidin' diye. Demek halk böyle filmler istiyormuş".

Aynı röportajda Feza filme dışarıdan (Suudi Arabistan, İran gibi ülkelerden) yardım yapıldığı iddiası da sorulur. Tanrısever ise hiçbir yerden, kuruluştan, görüşten ve fikirden bu şirkete bir yardım gelmediğini, Feza filmin kâr-zararla kurulmuş bir şirket olduğunu belirtir (Dedehayır, 1990: http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/rQAAwn_x2B_Hc3XudPqh7PfxUw_x3D__x3D_).

1991'de İsmail Güneş imzalı *Çizme* filminin de yapımcılığını üstlenen Tanrısever,1992 yılında *Sürgün* filmiyle ilk kez yönetmen ve senarist olarak izleyici karşısına çıkmıştır. Profesyonel bir ekiple yapılan film, Tanrısever'in çelik tencere fabrikası olan Mert Çelik'in sahibi olması nedeniyle 'tencereci' sıfatıyla medyada kendini küçümseyenlere karşı bir nevi onur mücadelesi olmuş ve katıldığı her festivalden ödülle dönen bir film ortaya çıkmıştır[46]. İnancından dolayı sürgüne gönderilen bir öğretmenin hikayesi etrafında şekillenen *Sürgün* odaklandığı konular, karakterler ve bakış açısı bakımından İslami Sinema'nın en iyi örneklerinden birini temsil etmektedir. Bu bağlamda *Sürgün* filmi de bu çalışmada analiz edilecek filmlerden biridir.

2000 yılına kadar çeşitli filmlerin yapımcılığına devam eden Tanrısever, 28 Şubat'ın yarattığı ortamın da etkisiyle uzunca bir süre sinemaya ara verdikten sonra 2011 yılında Bediüzzaman Said Nursi'nin hayatını konu alan filmi *Hür Adam* ile yönetmen ve yapımcı olarak sinemaya geri dönmüştür.

[46] Sürgün, 45. Salerno Film Festival'inde "En İyi İkinci Film", 11. Taşkent Film Festival'inde "En İyi İkinci Film" ve yönetmeni de "İlk Filmin Çeken En İyi Yönetmen" ödülüne, 16. Philadelphia Film Festival'inde de "En İyi Film" ödüllerine layık görülmüştür.

2.2.3.5. Metin Çamurcu

1966 Bilecik doğumlu olan Metin Çamurcu Marmara Üniversitesi Kamu Yönetimi Bölümü'nden mezun olmuştur. 1986 yılında Mesut Uçakan'ın yanında reji asistanlığı yaparak sinema dünyasına girmiştir. Senaryo çalışmaları da bulunan Çamurcu, 1992'de Mehmet Tanrısever imzalı *Sürgün* filminde yardımcı yönetmenlik yapmıştır. 1993 yılında *Hasret* adlı televizyon filmiyle yönetmenliğe başlayan Çamurcu 1994 yılında, o dönemde dindar kesim arasında oldukça popüler bir yazar olan Emine Şenlikoğlu'nun aynı adlı romanından uyarlanan ve Çamurcu'nun ilk sinema filmi olan *Bize Nasıl Kıydınız* filmini çekmiştir.

Filmin açılış sahnelerinde İstiklal Mahkemelerine yapılan gönderme nedeniyle film daha vizyona giremeden gündeme oturmuş, hararetli tartışmalara konu olmuştur. Günaydın gazetesinin başlattığı karalama kampanyasıyla birlikte tartışma programlarında, Kemalist çevrelerde filme büyük tepki doğmuş, Genelkurmay Başkanı filmin yasaklanmasını istemiştir. Böyle bir ortamda gösterime giren film, sinema salonu sahiplerine yapılan baskı nedeniyle salon bulmakta dahi zorlanmıştır. Bize Nasıl Kıydınız filmi, odağına aldığı meseleler ve dikkat çekmeye çalıştığı mesajlar bakımından İslami Sinema'nın bu dönem içerisinde üretmiş olduğu filmlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu film de çalışma kapsamında derin analizinin yapılacağı filmlerden biridir.

2.2.4. İslami Sinemaya Yöneltilen Eleştiriler

Yeşilçam'a ve merkezi Türk sinemasına alternatif olarak sinemada manevi eğilimleri ön plana çıkarma amacına hizmet ettiklerini savunan İslami Sinema ekolü ve bu ekolün yönetmenleri her çizgi dışı oluşumda olduğu gibi çok sayıda eleştirinin muhatabı olmuştur. Eleştirilerin bir kısmı ana akım sinema çevrelerinden, diğer bir ifadeyle kendilerini laik olarak tanımlayanlardan gelmiştir. Bu kesimin eleştirilerinin ana kaynağı, İslami sinemanın Atatürk ilke ve inkılaplarını hedef aldığı yönündeki kaygılarına dayanmaktaydı (İmançer, 2010; Maktav, 2004; Özdemir, 2011). Bu nedenle söz konusu eleştiriler, İslami Sinema filmlerini bazen bir örgüte hizmet eden oluşumlar olarak ele almış, bazen laikliğe karşı bir tehdit olarak irtica sembolü olarak görmüş, bazen dış mihraklardan desteklenen tehlikeli bir girişim olarak görmüş ve çoğunlukla bu filmlere karşı tarafsızlıklarını kaybetmişlerdir. Zira İslami sinema filmlerinin izlenme

rekorları kırarak birbiri ardına gösterime girmesi laik kesimin kaygılarını artırmıştır. Dolayısıyla İslami sinema filmleri ve yönetmenleri adeta bir karalama kampanyasına maruz kalmışlardır. Söz konusu laik kesimin endişeleri yalnızca İslami Sinemanın yükselişine yönelik olmamış, her türlü 'İslami' oluşumu/yayını tedirginlikle karşılamışlardır.

Durum böyle olunca "İslami" sıfatına sahip bütün oluşumlar laikliğe karşı bir tehdit unsuru olarak algılanmış ve kamuoyuna da bu endişeyle sunulmuştur. 80'li yıllarda arttığı gözlenen İslami duyarlılıkla birlikte dini kitapların satışında da hızlı bir artış yaşanmıştır. Ancak halkın dini kitaplara rağbeti 'anormal' bir durum olarak karşılanmış, bu haberler medya tarafından bir tehdit ve tehlike unsuru olarak değerlendirilmiştir. Nitekim Milliyet gazetesinden Gül Atasavun'un 17.05.1990 tarihli yaptığı haberin konusu dini kitapların satışının artmasıdır. Haberin içeriğinde bu konuyla ilgili bazı yayınevi ve kitapçılarla yapılan görüşmelerden kesitler de verilir. Bazı yayıncılar bu durumu toplumun gidişatıyla alakalı bir olgu olarak değerlendirir. Ancak haberin genel içeriğinde, halkın dini kitaplara ilgisinin artmasının adeta bir gericilik, ülkeyi tehdit eden bir unsur olarak verildiği göze çarpar. Söz konusu haberde satışı artan kitaplar belirtilirken yazarlarının isimlerinin dahi yanlış yazıldığı gözden kaçmaz. Hekimoğlu İsmail'in ismi İsmail Hekimoğlu olarak, Ahmet Günbay Yıldız'ın ismi ise Ahmet Günbaş Yıldız olarak yazılmıştır[47] (Atasavun, 1990. http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=minyeli&isAdv=false).

İslami Sinema da aynı kaygılarla eleştirilerin hedef noktası olmuştur. Bu eleştirilere verilecek örneklerden biri 31.01.2000 tarihli Milliyet gazetesinde İslami sinema filmlerinden "Örgütün Yeşilçamı" olarak söz edilen haberdir. Haberde adı geçen örgüt Hizbullah terör örgütüdür. Söz konusu haberde Hizbullah örgütünün, üyelerine *Minyeli Abdullah, Bize Nasıl Kıydınız* gibi filmleri defalarca izlettiği dile getirilir. Dolayısıyla bu filmler izleyenleri eyleme davet eden ve dini istismar eden filmler olarak

[47] Dini kitapların satışının artması karşısında duyulan endişe 1967 yılında yazılan ve satış rekorları kıran Minyeli Abdullah romanıyla tavan yapmıştır. Bu roman üzerine yapılan haberlere Minyeli Abdullah filmlerinin analiz edileceği bir sonraki bölümde değinilecektir.

yorumlanır(http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=minyeli&isAdv=false).

Cumhuriyet gazetesinden Hakan Aygün ise İslami sinemanın bir sektör haline gelmesi karşısında duyduğu kaygıyı "İslamcı sinema Yeşilçam'ı solluyor" başlığıyla verir. Haberde özellikle bu sinemanın parasal kaynakları konusunda iddialar yer alır.

> "(…)Filmler için İslamcı iş çevrelerinden parasal destek buluyor, dağıtımda özel yöntemler uyguluyorlar… Diyanet İşleri Başkanlığı, Diyanet Vakfı ve İslamcı iş adamları tarafından finanse edilen filmler birbiri ardına vizyona girecek….Kendilerini "Müslüman" olarak tanımlayan yönetmenlerin çektiği ve dini içeriğe ağırlık verilen filmler Bakanlık ve resmi kuruluşlar tarafından da destekleniyor…Yeşilçam'ın geleneksel yapısı tarafından dışlandıkları görüşünde olan İslamcı yönetmenler ve dini film şirketleri "Türk Sinema Vakfı" adı altında örgütleniyor" (Aygün, 1990).

Bütün bunların yanında İslami sinema içeriden de çok sayıda eleştiri almıştır. Hurşit İlbeyi (1991: 76-77) İslami Sinemayı eleştiren yazısında İslami sıfatına sahip bir sinemanın nasıl olması gerektiğini anlatırken doğrudan Minyeli Abdullah ve Yalnız Değilsiniz filmlerine göndermede bulunarak eleştirisini yapar:

> "(…)O kamera konken partilerindeki burjuva karılarının bunalım takılımlarını, geri zekalı bir sosyete kızının kocakarı ilaçlarının büyüsüne kapılarak gelenekçi ve statükocu yozlaşmış bir dine sarılışını umursamaz… Mısır'ın Minye kasabasındaki hayal mahsulü uyduruk pısırık bir Abdullah'ı kendi ülkesine taşımaya aracı olmaz….Dini film adı altında Allah'ın yüce dini İslam'ı iğrenç Amerikan politikasına alet etmez".

Sinema yazarı Ali Murat Güven 2010 yılında verdiği bir röportajda (http://www.ozgundurus.com/Haber/Haber-Analiz/24122010/Islami-Sinema-basarili-mi-.php) İslami Sinemaya yönelik bu eleştirilerin adaletsiz olduğunu, yapılacak eleştirinin hakkaniyete dayalı ve objektif yapılması gerektiğini savunarak İslami sinemanın gerçekleştirdiği ilkleri anlatır. Bu ilkler arasında; bir doktorun ya da mühendisin namaz kılmasının tuhaflık olarak görüldüğü 70'li yıllarda namaz kılan doktor ve mühendislerin olduğu filmler yapmaları, Türkan Şoray gibi bir yıldıza

başörtülü bir karakteri oynatmaları, içsesle konuşma tekniğini daha 1970'lerde kullanmaları, Yeşilçam'daki ilk otomobil patlama sahnesini çekmeleri, İstiklal Mahkemelerine, başörtüsü sorununa değinen ilk filmleri yapmaları, ilk Necip Fazıl uyarlamalarını yapmaları gibi özgünlükler yer alır. Dolayısıyla önyargılardan arınılarak bu akımın yaptığı işlerin olumlu tarafına odaklanıldığında sinema dünyasına kazandırdıkları güzelliklerin görülebileceğini söyler. Ayrıca bugün varlığını sürdüren İslami televizyon ve radyo kanallarının da bu akımın ektiği tohumlarla kök saldığını belirtir.

Yine aynı röportajda konuşan İslami camianın içinden çıkmış bir yönetmen olan Mahmut Fazıl Coşkun da İslami Sinemaya yöneltilen eleştirilen haksızlığını savunanlardandır. Türkiye'de sinemanın sağda ve solda bir fikir yayma aracı olarak algılandığının ve o doğrultuda kullanıldığının altını çizen Coşkun İslami sinemacıların da bundan farklı düşünmediğini vurgular. Söz konusu filmlerin birincil kaygılarının estetik ve sinemasal olmadığını ancak kendi dönemlerinde var olan sinema estetiğinden ve atmosferinden çok da uzak olmadıklarını belirtir. Coşkun o dönemlerde Türk sinemasında genel olarak estetik kaygısının olmadığını da vurgulayarak İslami Sinemaya yapılan eleştirilerin, o dönemki Türk Sinemasında çok güzel işler yapılıyormuş da İslami Sinemacılar bunlardan bîhaber hidayet filmleri yapıyorlarmış şeklinde objektiflikten uzak yapıldığını söyler (2010).

İslami Sinemanın önemli yönetmenlerinden Mesut Uçakan da İslami sinema filmlerine ve yönetmenlerine yöneltilen eleştirileri önyargılı ve ideolojik olarak değerlendirir:

> "(…)Dünyanın sekizinci harikasını da yapsanız, beyefendilerin gözünde sürekli yeşile ayarlı bir gözlük. Ve siz o rengi bir türlü aşamıyorsunuz. Elbet bir filmde hatalarımız vardır, ortaya konması gerekir. Ama niye güzel taraflarımız ortaya konmaz, bir türlü anlamam. Anlamam lafın gelişi tabi. Eleştirilerde sağduyu çok az. Komplekse bürünmüş ideolojik bir tavrı ya da kişiliği açıkça sezersiniz" (Tosun, 1992: 90).

İslami Sinemanın hakkının teslim edilmediğine yönelik görüşlerden biri de Salih Diriklik'e aittir. Diriklik (1995b: 153) İslami Sinemanın oluşumunda büyük pay sahibi olan Mehmet Tanrısever ile Yimpaş Holding'in her ne kadar sinemaya dışarıdan girmiş olsalar da büyük bir özveriyle fedakârlık yaptıklarını dile getirir. Zira sinemanın para

etmediği bir dönemde bu alana hizmet amacıyla yatırım yapmalarının takdir edilecek bir davranış olduğunu belirtir.

Karaca[48] (2009: 12) Türkiye'de ilk defa İslami bir bakışla film yapma sancılarının görüldüğü bu sinema anlayışının hem içinden hem dışından birçok handikap taşıdığını belirtir. Zira mevcut düzende İslami Sinema için büyük riskler, İslam'ın ahlak görüşüyle çatışan noktaların olduğunun altını çizer. Bu unsurların İslami bir sinemanın mevcudiyeti hatta mümkünü noktasında teorik ve yapısal olarak üzerinde durulması gereken konular olduğunu belirtir. Ve bu sinemanın genel çerçevesi veya yönetmenlerini temel alan; estetik yönü, kazanımları ve zaaflarını ortaya koyacak bir eserin henüz yazılamamış olmasının da bizzat bu sinemanın içinde bulunduğu açmaz kadar üzücü olduğunu belirtir.

Bir yandan da İslami sinemanın yükselişi karşısında memnuniyetini dile getiren yazılar yayınlanır. Bu yazılarda genel olarak sinema çağın güçlü silahı olarak görülür ve Müslümanların düşmanın silahıyla silahlanmasının artık kaçınılmaz olduğuna vurgu yapılır. Bu yazılar daha çok o güne kadar sinemaya mesafeli durmuş İslami kesime sinemanın tek başına kötü olmadığı, onu yönlendirenlerin zihniyet ve kullanma biçimlerinin önemli olduğunu anlatma amacı taşır (Topaloğlu, 1991). İslami kesime sinemanın benimsetilmesi çok daha önceleri başlamıştır. İslam'ın sanata, resme bakış açısı ve tüm bunların yanında sinemanın dini açıdan ele alınışı irdelenen konular olmuştur. Milli sinemanın doğduğu yıllarda Salih Gökmen (1973) de bu konulara değinmiş İslami kesimi sinemaya karşı olumlu tutum almaya çağırmıştır. Gökmen yazısına yine yukarıdaki hadisle başlar, düşmanın silahıyla silahlanmak o dönemin İslami kesimi için belki de en iyi anlatım biçimlerinden birini oluşturmaktaydı. Gökmen yazısında, Batıda icat edilip Türkiye'ye gelen sinemanın köylere kadar girdiğini, bu durumda da bu araca mesafeli durmak yerine onun iyi işler yapabilmesi için uğraş vermek gerektiği gibi hususlara değinir.

[48] Hüseyin Karaca'nın hazırladığı *Sonsuz Karelerde Bir Çığlık: Mesut Uçakan* isimli eser yönetmenin adeta arşivi niteliğinde hazırlanmış. Dört bölümden oluşan kitapta birinci bölüm Uçakan'ın hayatı ve eserlerine (kitapları, dergileri, filmleri); ikinci bölüm filmleri üzerine basında çıkan yazılardan seçmelere; üçüncü bölüm söyleşilerinden seçmelere ve dördüncü bölüm sinema yazılarından seçmelere ayrılmış olup bu alanda çalışma yapacaklar için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

BÖLÜM 3: İSLAMİ SİNEMA FİLMLERİNİN ANALİZİ

Bu bölümde çalışmanın temel problemi olan İslami Sinema filmlerinin teşhise yönelik analizi yapılacaktır. İki aşamada gerçekleştirilecek olan analizlere geçmeden önce çalışmanın yöntemi, yaklaşımı, nasıl yürütüldüğü ve analiz sürecine ilişkin bilgiler ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

3.1. Araştırmanın Yöntemi ve Tasarımı

Araştırma tasarımı, araştırma soruları ile veri arasında yer alarak araştırma sorularının verilerle nasıl ilişkilendirileceğini gösterir. Bir araştırma tasarımı temel olarak dört soruya odaklanarak ilerler (Punch, 2005: 143):

- Hangi stratejiye bağlı kalınarak veri toplanacak?
- Hangi çerçeveyle?
- Kimden?
- Nasıl?

İslami Sinemanın 1989-1994 arası dönemini üretilen filmler aracılığıyla irdelemeye yönelen bu çalışma, bir olayın ya da az sayıda olayın en uygun yöntemle ayrıntılı bir biçimde incelenmesine odaklanan *örnek olay* stratejisiyle yola çıkmış, incelenen filmler ise film analizinde hermeneutik bakışa imkan tanıyarak metin-bağlam-yorum ilişkisinin kurulmasını önceleyen *teşhise yönelik film analizi* yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu bağlamda bu kısımda çalışmanın stratejisini oluşturan örnek olay stratejisi ve bu stratejiye yön veren yorumlayıcı-hermeneutik yaklaşım ile teşhise yönelik film analizinin tanıtımı yapılarak bu çalışma için seçilme gerekçeleri açıklanacaktır.

3.1.1. Örnek Olay Çalışması

Yorumlayıcı yaklaşımı kendisine temel alarak *nitel* bir araştırma olarak yürütülen bu çalışma, *örnek olay* çalışması olarak tasarlanmıştır. Sosyal bir olgunun araştırılması ve analiz edilmesinde kullanılan bir yöntem olarak bilinen örnek olay incelemesi, sosyal bir olguyu meydana getiren çeşitli etkenleri bir bütün olarak görmeye imkan sunması açısından çok çeşitli alanlarda kullanılan bir yöntem olup derinlemesine inceleme yapmayı içerdiği için genellikle nitel veri toplama tekniklerinden yararlanır. Örnek olay çalışması; "ele alınan olayın karmaşıklığını ve bağlamını dikkate alarak tüm

yönleriyle, enine-boyuna ve derinlemesine anlamayı hedefleyen ve emek-yoğun çalışmayı gerektiriren" bir stratejiyi içerir (Punch, 2005: 144; Altunışık ve diğ., 2004: 222; Çakır, 2006: 144). Örnek olay yöntemi tek bir olayın veya az sayıdaki olayın çeşitli olgularla ilişkilendirilmesiyle araştırılan verilere bütüncül bir nitelik kazandırır. Ayrıca örnek olay yöntemi diğer yöntemlerle yapılan incelemelerde gözden kaçabilecek olan belli ayrıntıların derinlemesine incelenmesine fırsat verir (Punch, 2005: 146).

Olayların hem tek tek hem de hepsinin çaprazlamasına incelendiği çok sayıda örnek olay üzerinden yola çıkan çalışmalar ise *çoklu örnek olay çalışması* (Punch, 2005: 145) olarak adlandırılır.

Punch örnek olay çalışmalarının dört özelliğini şöyle sıralar; olayın sınırlı olması yani sınırlı sistem olması, olayın neyin oluşumu olduğunun saptanması yani olay bir şeyin oluşudur. Araştırmanın mantığına ve stratejisine açıklık kazandırmak için bunun net bir şekilde vurgulanması gerekir. Üçüncüsü, tek bir olayın bile her yönü incelenemeyeceğinden, bir odak noktasının belirlenmesi gerekir. Araştırma soruları bu odak noktasını tanımlamaya yardımcı olur. (Punch, 2005: 146).

Sosyal olgular karmaşık fenomenler olduğundan, örnek olay yöntemi gibi araştırma desenleri bu fenomenlerin derinlikli şekilde ele alınması ihtiyacını karşılamaktadır. Öyle ki örnek olay yöntemi, bireyden topluma kadar genişleyen farklı düzeydeki analiz birimlerini araştırma konusu edebilen bir araştırma desenidir. Birey, grup, örgüt, toplum araştırma konusu olabileceği gibi onların ürettiği politikalar, süreçler ve eylemler de olabilir (Dil, 2013: 74). İslami Sinema filmlerini tüm yönleriyle anlamaya çalışan bu çalışma örnek olay yöntemiyle belirli sayıdaki filme odaklanarak derinlemesine ve enine-boyuna bir analiz yapabilmeyi amaçlamıştır. İslami Sinema filmlerinin tamamının bu çalışma kapsamında derinlemesine analiz edilmesinin olanaklı olmadığı düşünülerek aralarından evreni temsil edebilecek nitelikte olan filmlerin örnek olay olarak belirlenmesi uygun görülmüştür. Ayrıca İslami Sinema filmlerinde yer verilen bütün temalara bu çalışma kapsamında değinmenin imkansızlığı, filmleri belli temalar üzerinden analiz etmeyi gerekli kılmıştır. Bu temaları belirlemek için filmlerde bulunan ortak kodlar belirlenerek derinlemesine analiz teşhise yönelik analiz yöntemiyle yapılmıştır.

3.1.2. Yorumlayıcı Yaklaşım-Hermeneutik

İslami Sinema filmlerini sosyolojik bir bakışla derinlemesine anlama ve yorumlama çabasına dayanan bu çalışma *yorumlayıcı sosyal bilim yaklaşımını* kendisine temel almıştır. Yorumlayıcı yaklaşım; "bağlama duyarlı olan, ötekilerin dünyayı görme biçimlerinin içine giren ve insan davranışlarına dair yasaya benzer kuramları test etmekten çok empatik bir anlayışı sağlamakla ilgilenen toplumsal araştırma tekniklerinin temelini oluşturur" (Neuman, 2010: 140). Varlığı oldukça eski tarihlere dayanan yorumlayıcı sosyal bilim yaklaşımlarının yöntembilimsel bir temele oturması 1970'lerde oluşmaya başlamış, bu yaklaşımların hepsini bütünleştiren şemsiye bir kavram olarak *nitel araştırma yöntemleri* literatürdeki yerini almıştır.

Yorumlayıcı sosyal bilim anlayışının gelişmesinde önemli katkıları olan Dilthey doğa bilimleri ile kültür bilimleri arasında yaptığı ayrımla doğa bilimlerinin *açıklamaya*, kültür bilimlerinin ise *anlamaya* dayalı olduğunu söyleyerek pozitif yöntemin karşısına tarihsel-toplumsal gerçekliği anlamayı amaçlayan bir yöntem koyarak insan bilimlerinin gerçek yöntemlerinin 'anlama' ve 'yorumlama' olduğunu söylemiştir (Bal, 2014: 19; Hira, 2000: 86). Bu temel üzerinden kendi yorumlayıcı sosyolojisini geliştiren Weber; "toplumsal etkinliği yorumlayarak anlamak" (1995: 10) olarak tanımladığı sosyolojiyi daha ziyade *anlama* (verstehen) üzerine kurmaya çalışmıştır. Weber'ci bir anlama failin öznel olarak amaçladığı anlama odaklanır ve bu anlamın doğrudan ve sezgiye göre değil, metinlere ve belgelere göre yavaş yavaş oluştuğu fikrine dayanır. Bu düşüncede araştırmacının failin ya da faillerin aklından ne geçtiğini, gerçekte nelerin onları o şekilde hareket etmeye sevk ettiğini bilmesi önemlidir (Ringer, 2006: 130; Aron, 2000: 399). Bu ifadeden anlaşılacağı üzere Weber anlamanın metin-bağlam ilişkisi içerisinde bir yorumlama yoluyla oluşabileceğini savunur.

Yorumun önemine olan vurgusuyla yorumlayıcı yaklaşım 19. yüzyılda ortaya çıkan bir anlam kuramı olarak bilinen, odak noktasını bir eserin manasını anlamanın oluşturduğu *hermeneutik* ile yakından ilişkilidir. Kavram olarak bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açımlama anlamlarına gelen, "başka bir dünyaya ait bir anlam bağlamını o an içinde yaşanılan dünyaya aktarma/çevirme etkinliği" olarak kısaca özetlenebilecek olan (Gadamer, 1995: 11) hermeneutiğin amacı metnin otantik niyetini, iç uyumunu korumaya ve savlarındaki boşlukları gidermeye çalışmaktır (Gadamer,

2008: 220). Tarihsel kökeni Yunan tanrısı Hermes'in tanrıların mesajlarını kendi anladığı şekilde yorumlayarak insanlara aktarmasına dayanan ve böylece kutsal metinlerin yorumuna odaklanan hermeneutik günümüzün epistemolojik bilinci içerisinde aynı anlamı taşımamaktadır (Gadamer, 1995: 12). Bugünkü kullanıldığı şekliyle "İnsanoğlunun çalışmalarını 'anlama' gayreti" olarak tanımlanabilen hermeneutik[49] sadece yazılmış çalışmalara değil, herhangi bir sanat eserine de uygulanabilir olması bakımından tüm sosyal bilimler için, başka bir ifadeyle insanoğlunun eserlerini yorumlamayla ilgilenen tüm disiplinler için bir temel olmaktadır (Palmer, 2008: 37). Filmlerin yorumlanmasına odaklanan bu çalışma böylece hermeneutik anlayışı temel alarak film eleştirilerine yönelmiştir. Yukarıda da ifade edildiği gibi filmlerin çok katmanlı yapısı birden çok yöntemin ve film eleştirisi yaklaşımlarının bir arada kullanılmasını gerektirmektedir. Böylece film eleştirisi yaklaşımlarını hermeneutik anlayışla bütünleştirmek kaçınılmaz olmaktadır.

3.1.3. Film Eleştirisine Hermeneutik Bir Yaklaşım: Teşhise Yönelik Film Analizi (Diagnostic Critique)

Film eleştirisi yaklaşımlarının temel niteliği, filmleri birer sanat eseri olmalarının dışında birer öznel ve kültürel dışavurum aracı olarak görmeleridir. Bu anlamda filmlerin anlaşılması, yorumlanması ve çözümlenmesine odaklanan (Özden, 2004: 107) film eleştirisi yaklaşımları film teorilerindeki temel kavramlar olan temsil, algı, anlamlandırma, uyarlama, değerlendirme, betimleme, özdeşleştirme ve yorumlama (Andrew, 1984) süreçlerini film-seyirci-yorumcu-yönetmen ve toplum arasındaki bağımlı ilişkiyi göz önünde bulundurarak farklı yaklaşım biçimleri kullanarak açıklamaya çalışır. Bu yaklaşımlar; filmin içeriğinin toplumsal olanı nasıl yansıttığı veya çarpıttığı sorularıyla birlikte esere etki eden arka plana odaklanan (Alver, 2003: 240) ve filmin gerçek kültürel niteliğini ortaya çıkarmaya çalışan sosyolojik yaklaşım, gizlenmiş olanı görünür kılmaya yarayan politik/ideolojik yaklaşım, geçmişi yeniden şekillendirmeyi amaçlayan tarihsel yaklaşım, anlam üretiminin elemanlarını saptamaya

[49] Hermeneutikçiler insan davranışının, bu davranışa ilişkin öznel bilincin kavranmasıyla *anlaşılabileceğini*, doğadaki olayların ise 'dışarıdan' nesnel olarak *açıklanabileceğini* öne sürerek insan davranışının araştırılması ile doğadaki olayların araştırılması arasındaki farka dikkat çekerler. Bu farkı tanımlamakta dayanak noktası olarak Anlama/Açıklama (Verstehen/Erklären) kavramlarını kullanırlar (Giddens, 2003: 80).

dayanan gösterge bilimsel yaklaşım, eylemin gizli nedenlerini belirlemeye yönelik psikanalitik yaklaşım, anlam tamamlayıcısı olarak izleyiciyi düşünmeyi öne süren bilişsel yaklaşım (Lapsley ve Westlake, 1988; Kabadayı, 2014) olarak toparlanabilir. Ancak film eleştirisinde ele alınan bir film tek bir yönteme bağlı kalınarak yapılamayacağı gibi, yöntemlerin kesin sınırlarla belirlenemeyeceği de bilinmektedir. Dolayısıyla film eleştirisinde yaklaşımlar ve yöntemler arası var olan bu geçişkenlik yöntemin belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Bu zorluğu aşabilmek ve yöntemde netlik sağlayabilmek amacıyla yukarıda özetlenen tüm film eleştirisi yaklaşımlarını kapsayan ve daha geniş perspektifle filmleri bir bütün olarak ele alıp incelemeyi hedefleyen bir eleştiri türü olarak Kellner'ın geliştirdiği *teşhise yönelik eleştiri* (diagnostic critique) bu çalışmanın film eleştirisi yaklaşımı olarak belirleyici olmuştur. Metin-bağlam etkileşimi içerisinde toplumsal gerçekleri açıklamada metinlerden yararlanan ve filmleri belli bir toplumsal ve tarihsel bağlama oturtarak yorumlamayı sağlayan teşhise yönelik eleştiri, dönemin olaylarını, söylemlerini, ideolojilerini ve sosyo-politik çekişmelerini analiz etmeye ve yorumlamaya imkan tanıması (2013: 60) açısından eleştiri türlerinin hepsini bünyesinde barındırdığı gibi filmlerin hermeneutik bir anlayışla yorumlanmasına imkan tanır. Teşhise yönelik bir eleştiri, film, televizyon, reklam, internet gibi medya kültürü fenomenlerini yorumlamak ve bağlamsallaştırmak için titiz yorumlar eşliğinde sosyal teorinin kullanılmasını gerektirir ve topluma dair umutların, korkuların, sorunların ve ihtilafların yanı sıra toplum içindeki çekişmeli sosyo-politik grupların niteliğini de anlamaya yardımcı olur. Ayrıca teşhise yönelik eleştiri, konuların tarihi ve kültürel durumlarına ışık tutmak için onların ötesine, meydana geldikleri, tüketildikleri ve kullanıldıkları şartlara gitmeyi gerekli kılar (Kellner, 2010: 72-73). Teşhise yönelik eleştirinin tarihten ve sosyal teoriden yararlanması, filmleri döneminin (veya filmin geçtiği dönemin) tarihsel eğilimleri, çatışmaları, imkanları, krizleri ve kaygılarına ışık tutarak değerlendirmeye olanak sağlar. Zira filmleri belli bir bağlama oturtarak okumak, dönemin tarihsel-toplumsal olaylarını kavrayarak analizler yapabilmeyi mümkün kılar (Kellner, 2013: 35-36).

Türkiye gündeminde özellikle belli bir dönem aralığında varlığını hissettirmiş bir akım olan İslami Sinema filmlerini incelemeyi amaçlayan bu çalışma da filmlerin bugünden okumasını yapmaktan ziyade üretildikleri bağlamı ve sosyo-politik ortamı göz önünde

bulundurarak filmlerin derinlemesine analizine yönelerek teşhise yönelik analiz yöntemiyle ilerlemektedir.

3.1.4. Araştırmanın Yürütülmesi

Bu başlık araştırmanın yürütülmesinde ortaya çıkan aşamaları tanıtmak üzere tasarlanmıştır. Araştırma evreninin nasıl belirlendiği ve hangi filmleri kapsadığı, örnek olayların nasıl seçildiği ve hangi filmlerden oluştuğu, araştırmada kullanılan verilere ulaşımın nasıl sağlandığının bilgisi bu başlık altında cevaplandırılacaktır.

3.1.4.1. Araştırma Evreninin Belirlenmesi

İslami Sinemaya derinlikli ve bütünlüklü bakmayı amaçlayan bu çalışma, İslami sinemanın zirve yaptığı dönem olan 1989-1994 arası yıllarına odaklanarak *dönemlik* bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Çalışmanın evreninin belirlenmesinde daha önceki çalışmalarda (Diriklik, 1995; Yenen 2011) belirtilen dönemlendirmeler dikkate alınarak İslami Sinema filmlerinin en popüler olduğu dönem aralığı üzerinde durulmuştur. Örneklem grubunu netleştirmek için İslami Sinema filmlerinin hangileri olduğu sorusu gündeme gelmiştir. Literatürde tanımlanmış/listelenmiş böyle bir bilgi bulunmamaktadır. Bu nedenle araştırmacı öncelikli olarak yönetmenler bazında bir liste çıkarmış, yönetmenlerin tüm filmlerinin bilgilerinin yer aldığı bu liste içinden 1989-1994 yılları arası yapılan filmler seçilerek ayrı bir liste oluşturulmuştur. Böylece araştırmanın evrenini belirleyen 23 film netleşmiştir.

Tablo 1:
Araştırmanın Evrenini Oluşturan Filmler

Sıra No	Filmin Adı	Yönetmen	Yapım Yılı
1	Minyeli Abdullah	Yücel Çakmaklı	1989
2	Sahibini Arayan Madalya	Yücel Çakmaklı	1989
3	Minyeli Abdullah II	Yücel Çakmaklı	1990
4	Yalnız Değilsiniz	Mesut Uçakan	1990
5	Küçük ve Sonsuz Yürek	İsmail Güneş	1990
6	Asr-ı Saadet Akıncıları- İstanbul Sahabeleri	Mesut Uçakan	1991
7	Sonsuza Yürümek	Mesut Uçakan	1991
8	Çizme	İsmail Güneş	1991
9	Müslümanın 24 Saati	Salih Diriklik	1991
10	Bişr-i Hafi/Bir Zamanlar Sarhoştu	Yücel Çakmaklı	1992
11	Sevdaların Ölümü	Mesut Uçakan	1992
12	Mümin ile Kafir	Yücel Çakmaklı	1992
13	Çöküş	Mesut Uçakan	1992
14	Siyah Pelerinli Adam	İsmail Güneş	1992
15	Sürgün	Mehmet Tanrısever	1992
16	Müslümanın 365 Günü	Salih Diriklik	1992
17	Kelebekler Sonsuza Uçar/İskilipli Atıf Hoca	Mesut Uçakan	1993
18	Ahmet Bedevi Hz./Can Perdesi	İsmail Güneş	1993
19	Veysel Karani Hz./Sonsuzluğun İki Yakası	İsmail Güneş	1993
20	Beşinci Boyut	İsmail Güneş	1993
21	Danimarkalı Gelin	Salih Diriklik	1993
22	Bize Nasıl Kıydınız	Metin Çamurcu	1994
23	Garip Bir Koleksiyoncu	Nurettin Özel	1994

3.1.4.2. Örnek Olayların Seçimi

Araştırmanın evreni belirlendikten sonra evreni oluşturan filmlerin tamamı birçok defa izlenerek bu filmler arasından nitel araştırmalarda daha çok tercih edilen *olasılığa dayalı olmayan örnekleme* tekniklerinden biri olan, 'araştırmanın amaçlarına en uygun yanıtı verebilecek veya odaklanılan konuyla ilgili olarak örneklemin önceden düşünülüp belirlenmesini' ifade eden *amaçlı örneklem* tekniğiyle (Punch, 2005: 183; Aziz, 2011: 55) araştırmanın amacına ve sorularına uygun olan, ortak temaları paylaşan ve bu temalar üzerinden kimlik vurgusu yapan dokuz film araştırmanın örneklemi olarak belirlenmiştir. Dolayısıyla örnek olayların seçiminde belirleyici olan en temel unsur filmlerin içerikleri olmuştur.

Tablo 2:
Araştırmanın Örneklemini Oluşturan Filmler

Sıra No	Filmin Adı	Yönetmen	Yapım Yılı	Yapımcı	Yapım Şirketi
1	Minyeli Abdullah	Yücel Çakmaklı	1989	Mehmet Tanrısever	Elif Film
2	Minyeli Abdullah II	Yücel Çakmaklı	1990	Mehmet Tanrısever	Feza Film
3	Yalnız Değilsiniz	Mesut Uçakan	1990	Salih Diriklik	Atlas Nehir İletişim
4	Sonsuza Yürümek	Mesut Uçakan	1991	Durmuş Korkmaz-Salih Diriklik	Atlas Nehir İletişim
5	Çizme	İsmail Güneş	1991	Mehmet Tanrısever	Feza Film
6	Sürgün	Mehmet Tanrısever	1992	Mehmet Tanrısever	Feza Film
7	Kelebekler Sonsuza Uçar	Mesut Uçakan	1993	Mustafa Çelik	Atlas Film İletişim A.Ş.
8	Danimarkalı Gelin	Salih Diriklik	1993	Mustafa Odabaşı-Fikri Uysal	TGRT
9	Bize Nasıl Kıydınız	Metin Çamurcu	1994	Hüseyin Türkyıldırır	Kombassan-Esra Film

3.1.4.3. Verilerin Toplanması

Bu başlık altında araştırma verilerinin nasıl toplandığı aktarılacaktır. Veri çeşitliliğinin araştırmanın güvenilirliğini sağlaması bakımından önemli bir unsur olduğu görüşünden yola çıkarak araştırmacı mümkün mertebe farklı veri türlerine ulaşmaya çalışmıştır. Nitekim örnek olay çalışmalarında görüşme, arşiv verisi, yazılı kaynaklar gibi birden fazla veri toplama yönteminin kullanılması (Akturan, 2013: 187) veri zenginliğini sağlamak açısından önemlidir.

Bu çalışmada kullanılan veriler iki kısma ayrılabilir;

- Araştırmanın örneklemini oluşturan filmler ve filmleri izlerken araştırmacının tutmuş olduğu notlardan oluşan birincil veriler,
- Filmler hakkında genel bilgilere yer veren resmi internet siteleri, (varsa) yönetmenlerin resmi internet siteleri, yönetmenlerin çeşitli platformlarda vermiş oldukları röportajlar, film eleştirmenlerinin kaleme aldığı yazılar, filmler hakkında basında çıkan haberler, gazete arşivleri ve filmlerle ilgili yapılmış yazılı çalışmalardan oluşan ikincil veriler.

Araştırmanın birincil verilerini oluşturan filmlerin DVD satışlarının olmaması nedeniyle filmlere ulaşım internet aracılığıyla sağlanmış, bilgisayara kaydedilen filmler defalarca izlenmiş, izlenme esnasında notlar alınmıştır. İkincil verilere ulaşım ise büyük oranda kütüphane koleksiyonları aracılığıyla sağlanmıştır.

3.1.5 Araştırmanın Analiz Süreci

Bu başlık altında toplanan verilerin hangi aşamalardan geçerek analiz edildiği anlatılacaktır. Bu bağlamda, filmlerin nasıl deşifre edildiği, kodlama ve tema belirleme işlemlerinin nasıl yapıldığına değinildikten sonra araştırmanın şeffaflığının sağlanması adına araştırmacının bu araştırmadaki rolünü açık etmek amacıyla araştırmacı hakkında özdüşünümsel notlara yer verilecektir.

3.1.5.1. Verilerin Deşifre Edilmesi ve Kodlanması

Verilerin toplanmasının ardından görsel ve işitsel malzemeye dayanan filmlerin yazılı metin haline getirilmesinin araştırmaya fayda sağlayacağı düşüncesiyle bizzat araştırmacı tarafından toplamda 887 dakika süren tüm filmler tek tek deşifre edilerek 105 sayfalık yazılı metin haline getirilmiştir. Filmlerin deşifre edilmesi uzun ve yorucu bir süreci içerse de filmlerin tekrar tekrar ve ayrıntılı olarak izlenmesi/okunmasına olanak sağlaması açısından oldukça faydalı olmuştur. Ayrıca filmlerin deşifre edilerek yazılı metin haline getirilmesi ortak kodlar oluşturularak temaların belirlenmesi aşamasında da yararlı olmuştur. 2014 yılının Aralık ayında tüm filmlerin deşifreleri tamamlanmıştır.

Nitel veri analizinde bütün bir veri grubunun; *kodlama* olarak adlandırılan analitik kategorilere indirgenmesi gerektiği (Kümbetoğlu, 2012: 154) düşüncesiyle deşifre edilen metnin tamamı anlamlı kodlara ayrılmıştır. Kodlama işlemi her film için ayrı ayrı yapılmış, daha sonra tüm filmlerdeki aynı kodlar tek başlık altında toplanmıştır. Kodlama işlemi yapılırken, filmlerde sıkça tekrarlanan, odaklanılan konular, kavramlar, temalar saptanarak benzer içeriğe ve anlama sahip veriler aynı kodlar altına yerleştirilmiştir. Kodlama işlemi bir bilgisayar programı yardımı olmaksızın araştırmacı tarafından manuel olarak yapılmıştır.

Böylece bu aşamada veriler azaltılarak ilgili ve anlamlı kısımlar tematik olarak belirlenmiştir. İslami Sinema filmlerinin tematik olarak aşırı yüklü olması filmlerde çok

sayıda kodun oluşmasını beraberinde getirmiştir. Analizi sistematik hale getirebilmek amacıyla filmlerde öne çıkan ortak kodlar temel olarak üç tema altında birleştirilmiştir. İki aşamada gerçekleştirilen film analizlerinde bu temalar belirleyici olmuştur. Anlama ve yorumlamanın bağlam olmadan yapılamayacağı dolayısıyla bir belgenin bağlamının ve sosyal üretiminin anlaşılmasının onun yorumlanmasını etkileyeceği (Punch, 2005: 220) düşüncesiyle analizin birinci aşamasında filmlere dair genel bilgi verebilmek amacıyla filmin özeti ve film hakkında basında çıkan haber/yorumlara yer verilmiştir. Filmin genel bilgileri verilirken filmlerde öne çıkan kodlar da bu aşamada belirlenmiştir. Bu aşamada belirlenen kodlar üç tema altında toplanarak filmlerin çoklu analizi teşhise yönelik film analiziyle gerçekleştirilmiştir.

Analiz aşamalarının bu şekilde belirlenmesinin birtakım gerekçeleri bulunmaktadır. Literatürde mevcut olan film çalışmaları çoğunlukla ele alınan filmlerin tek tek analizine odaklanır ve birden fazla filmi bir tema altında değerlendirmeye göre daha kolay bir yöntemdir. Bu çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerin birçok ortak temayı ele alması, filmleri tek tek çözümleme yoluyla oluşabilecek olan tekrar sorununu gündeme getirmiştir. Bu sorunu aşabilmek ve aynı zamanda çalışmaya klasik film eleştirisi dışında sosyolojik bir perspektif katabilmek amacıyla filmler tek tek değil belirlenen temalar altında bir arada değerlendirilerek çoklu analize tabi tutulmuştur.

3.1.6. Araştırmacı Hakkında Notlar

Anlama ve yorumlama süreçlerini bir arada bulunduran nitel araştırmalarda araştırmacının konuya ilişkin yaşam deneyiminin bulunması ve dolayısıyla *öznellik* aranan bir özellik olsa da (Kümbetoğlu, 2012: 183) öznelliğin bilimsel sınırlar içerisinde oluşabilmesi ve ‘keyfilik’ ve ‘yanlılık’ ifade etmemesi adına araştırmacının kendi rolünü açık ederek kişisel duygu, düşünce ve kanaatlerini şeffaflaştırabilmesi, böylece hesap verilebilirlik ilkesine uyması beklenir. Gadamer’in de (2008: 223) ifade ettiği gibi yorumun keyfiliğini önlemek için atılacak ilk adım; “yorumcunun kendi içinde bulunduğu hermenötik durumdan kaynaklanan önyargıları gözden geçirmesi bunları meşrulaştırması, yani kökenlerini ve yeterliliklerini sorgulamasıdır”. Araştırmacının araştırma süreci içerisindeki yerinin açık edilmesi güven duyulabilirlik ilkesi için oldukça önemlidir.

İslami Sinema filmleriyle çocukluk yıllarında tanışmış olan araştırmacı, analizlerinde İslami Sinema akımına, bu akımın ürettiği filmlere ve film içeriklerine sadece 'uzaktan' bakan bir gözle yaklaşmamıştır. Araştırmacının yetişme koşulları, aldığı eğitimler vb. sosyo-kültürel arka planı bu filmlerdeki birçok temayı tecrübe etmesini sağlamış/zorunlu kılmıştır. Araştırmacının kökeni, 'Millî Görüşün Kalesi' olarak bilinen ve 1982 Anayasasına verdiği yüksek orandaki ret oyuyla siyaset gündemine gelen Rize/Merkez/Kendirli Beldesi'ne dayanmaktadır. Bu beldenin siyasi geçmişinin anlatıları aile büyüklerinden aktarılan sözlü tarih olarak belleğinde yer bulan araştırmacı, bu anlatılarla paralellik arz eden Geçmişle Yüzleşme filmlerinin anlatılarına tanıdık bir hikaye olarak bir gerçeklik ve yaşanmışlık olarak yaklaşmıştır. Nitekim böyle bir beldenin mensubu olmak araştırmacıya daha en başından film anlatılarının yalnızca kurmaca metinlerden ibaret olmadığını, bu anlatıların bir 'derdinin' olduğunu kabul ederek işe başlama sorumluluğu yüklemiştir. Dolayısıyla İslami Sinema filmlerinde yer bulan film anlatıları araştırmacı için yalnızca sinemasal amaçla kurgulanarak perdeye aktarılan ve mağduriyet edebiyatı yapan metinler olmanın çok daha ötesinde bir anlam taşımaktadır.

Bununla birlikte İslami Sinema filmlerinin problematize ettiği birçok temayı araştırmacı kendi yaşamında 28 Şubat Postmodern Darbesinin yol açtığı ortamda bizzat tecrübe etmiştir. 1997 yılında başladığı İmam-Hatip lisesindeki eğitim hayatı darbenin etkilerinin en sıcak hissedildiği döneme denk gelmiş ve lise yılları eğitim göremeden sona ermiştir. Başörtüsü yasağı nedeniyle açığa alınan ya da görevi bırakmak mecburiyetinde bırakılan öğretmenlerin yerlerine yeni öğretmen atamalarının yapılmaması ve Fizik, Kimya, Biyoloji gibi derslere İlahiyat Fakültesi mezunu öğretmenlerin 'dersler boş geçmesin' diyerek girdikleri bir lise dönemini geride bırakırken milyonlarca gencin hayatının yönünü değiştiren katsayı uygulamasıyla karşı karşıya kalmıştır. Lise döneminde alamadığı temel eğitimdeki boşlukları kendi imkanlarıyla doldurmaya çalışırken bir yandan da katsayı mağduriyetini aşabilmek için sarf ettiği yoğun çabalar sonucu sınavdan elde ettiği hatırı sayılır skorla Türkiye'nin en saygın üniversitelerinden birine girebilme hakkını kullanamamıştır. Böylesine zorlu yollardan geçerek geldiği üniversite kapısından ise kıyafetinden ötürü girmesine müsaade edilmemiştir. Üniversite hayatı boyunca eğitimine devam edişi, ileriki nesillere izahının oldukça güç olduğu tuhaf bir uygulama olan 'başörtüsü üzerine peruk'

formülüyle gerçekleşmiştir. Başörtüsü mağduriyeti yalnızca eğitim hayatıyla sınırlı kalmamış, gündelik hayatın bütün hücrelerine nüfuz etmiştir. Dolayısıyla araştırmacı, İslami Sinema filmlerine yönelik yapılan 'mağduriyet edebiyatının ötesine geçilemediği' ya da 'tarihi gerçeklerin çarpıtıldığı' yönündeki değerlendirmelerin hakkaniyetli bir bakışı yansıtmadığı, bireysel/toplumsal travmalara yol açan siyasi müdahale dönemlerini anlatan çok sayıda film gibi bu filmlerin de toplumsal gerçekliğin bir parçası olarak ele alınmaları gerektiği düşüncesiyle yola çıkmıştır.

Dolayısıyla bu çalışma, araştırmacının hayat pratiği ve sosyolojik ilgi/bilgi birikiminin bir sentezi olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda film analizleri araştırmacının da aktif bir rol üstlendiği bir süreç doğurmuştur. Gadamer'in dile getirdiği (2008: 226) "kendimizi 'ayraçlar içine almamız' ne olanaklıdır ne gereklidir ne de arzu edilir bir şeydir. Hermenötik tutumun tek koşulu vardır; kendi görüşlerimizin ve önyargılarımızın tam bilincinde olmak ve böylece onların aşırılıklarını yontmak" görüşünün bir taraftarı olarak araştırmacı veri analiz sürecini sistematik bir biçimde yaparak öznelliğinin hesabını verebilme amacı gütmüştür.

3.2. Analizin Birinci Aşaması: İslami Sinema Filmlerindeki Ortak Kodların Tespit Edilmesine Yönelik Bir Çözümleme

İki kısımda ele alınacak olan film analizlerinin ilk aşamasının bu bölümünde, filmlerin özet bilgilerini içeren genel tanıtımına, filmin yapıldığı dönemde gündemdeki etkisine, filmin arka planı ve filmlerde öne çıkan temel kodlar gibi filmleri tanıtıcı bilgilere yer verilecektir. Çözümleme kısmında bu bilgilerin yer almasının nedeni hem filmleri tanıtabilmek hem de filmlerde ele alınan temaların neler olduğunu tespit edebilmektir. Filmlerin genel tanıtımı yapılırken, filmleri izlerken alınmış notlardan, deşifre edilen metinden, yönetmenlerin filmlerle ilgili vermiş oldukları demeçlerden ve basında filmler hakkında yer alan değerlendirmelerden yararlanılmıştır.

3.2.1. Minyeli Abdullah I[50]

Filmin Özeti

1989 yılında Milli Sinemanın öncüsü Yücel Çakmaklı tarafından yapılan *Minyeli Abdullah* filmiyle, daha sonraları İslami Sinema olarak kavramsallaştırılacak olan bir akımın ilk örneği verilmiş olur. *Minyeli Abdullah* filmi, Hekimoğlu İsmail'in 1967'de kaleme almış olduğu aynı adı taşıyan romanından filme uyarlanmıştır.

Filmin konusunu, Mısır'da yaşayan Abdullah karakterinin yaşam öyküsü oluşturmaktadır. Minye'de doğan ve büyüyen Abdullah, İslam'ı özümseyerek yaşamaya çalışan bir karakter olarak resmedilir. Filmde 'gerçek bir Müslüman' olarak portresi çizilen Minyeli Abdullah karakterinin karşılaştığı sıkıntılar, baskılar ve yaşadığı zorluklar Kral Faruk dönemindeki Mısır üzerinden anlatılır. Mısır yönetiminin inançlar üzerindeki baskısından dolayı Abdullah'ın evi birçok kez teftiş edilir ve sonunda Abdullah hapse mahkum olur. Sonuç olarak inancından dolayı toplumsal hayatta hiçbir yer edinemeyen/tutunamayan Abdullah, siyasi cephede de şeriat isteme gerekçesiyle bertaraf edilir.

"Bu film İngiliz idaresi dönemindeki Mısır'da geçmektedir" yazısıyla başlayan filmde vurgulanan ana tema; Mısır'daki İngiliz hayranlığı ve taklitçiliği özelinden genel olarak İslam dünyasındaki Batı taklitçiliği eleştirisidir. Müslümanların birçok noktada geri kalmışlıklarının nedenini dışarıda aramak yerine özeleştiri yapılarak Müslümanların içinde bulundukları durum eleştirilir. İslamiyet'i anlamanın ve yaşamanın önemi üzerinde durularak, İslamiyet'in bir hayat dini ve yaşam tarzı olduğu vurgulanarak dine ve İslam'a geleneksel bakış eleştirilir.

---

[50] Urfa, Harran, Birecik ve İstanbul'da otuz farklı mekânda yirmi sekiz iş gününde tamamlanan filmin çekiminde 300 figüran, 40 yardımcı oyuncunun yanı sıra 500 Asa'lık 55 kutu negatif film kullanılmıştır (Video Haber, 1990). Minyeli Abdullah I filmi, İslami Sinema içerisinde önemli yeri olan ve özellikle finansal anlamda bu harekete büyük katkı sağlamış olan Mehmet Tanrısever'in ilk yapımcılığını üstlendiği filmdir. Minyeli Abdullah 1 filmi gösterime girdiği 1989 yılında, Amerikan filmleri de dahil olmak üzere en çok gişe hasılatı yapan filmlerde ilk sırayı alır. Filmin yapımcısı Mehmet Tanrısever Milliyet Gazetesinden Füsun Dedehayır'a verdiği röportajda toplam 146 sinemada gösterime giren Minyeli Abdullah 1 filminin 411 bin 201 kişi tarafından izlendiğini belirtir. İzleyici rekoru kırması nedeniyle seyircisizlikten yakınan Türk sinema çevrelerinde gündemde kalan bir film olur (Füsun Dedehayır, "Yorgancılıktan Türk Hollywood'una", Mehmet Tanrısever ile Röportaj. Milliyet.http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/rQAAwn_x2B_Hc3XudPqh7PfxUw_x3D__x3D_, 27.11.1990, erişim: 19.08. 2014.

Nitekim Abdullah'ın konuşmalarında dini içerikli vaazların yanında, 'iyi insan', 'üstün millet' ve 'güçlü devlet' vurgusu sık sık öne çıkmaktadır. Zira ancak bu yolla İngiliz esaretinden kurtuluş mümkün görülür. Yönetmene göre İngiliz esareti demek, bir bakıma Müslüman bir ülkede toplumun Batılılaşması, Müslümanların 'Batı zehirlenmesi' yaşamasıdır.

Filmde sık sık altı çizilen husus, Müslüman bir kimliğin her konuda bilgili olması, Batı'nın ilim ve tekniğini alıp, dayattığı kültüre ise karşı durmasıdır. Bunun için yapması gereken de geçmişinden kopmaması, kökünü maziden alıp dallarını istikbale uzatmasıdır. Yani okuyan/yazan/düşünen Müslüman karakter ideal olan olarak sunulmaktadır.

Müslümanlığın hayatın her alanına şamil olacak şekilde uygulanmasıyla birlikte, var olan kimlik probleminin/kimlik krizinin de ortadan kalkacağı ifade edilir. Zira İslami kimliğin bunalımının, hüviyetinde Müslüman yazdığı halde yaşantısıyla bunu inkâr edip, İslami kimliklerin gizlenmeye çalışılmasından kaynaklandığı dile getirilir.

Filmde Minyeli Abdullah karakterinden hareketle, Türkiye'de Müslümanlara yapılan uygulamaların eleştirisini ve 'rağmen' yaşamların mücadelesini satır aralarından okumak mümkündür. Nitekim Minyeli Abdullah'ın çıkarıldığı mahkeme heyeti tarafından "bir adam öldürmek yerine, hançerini memleketin böğrüne saplamış, bütün bir cemiyetin yok olmasını isteyen" tehlikeli bir suçlu olarak yargılanması bunu vurgulamak içindir.

Dine ve dindarlara yöneltilen suçlamalara karşı bir cevap niteliğinde de okunabilecek olan film, başkarakter Minyeli Abdullah'ın hapishanede ve mahkeme salonunda yaptığı konuşmalarla, bir nur talebesini çağrıştıran pasajları[51] ve söylemleriyle de dikkat çeker.

Minyeli Abdullah'ın idamına ramak kala Mısır'da yapılan devrimle Kral Faruk devrilir, yerine Yarbay Cemal Abdülnasır geçer ve siyasi mahkumlar serbest bırakılır. Hapisten çıkan Abdullah hamallık yaparak geçimini sağlamaya başlar. Bu sırada ailesiyle

[51] Romanda Bediüzaman Said Nursi'nin risalelerinden birebir pasajlar alındığı görülmektedir. Filmde de bu mesajlar aynı dille 'ideal Müslüman karakter' olarak kurgulanan Abdullah'ın ağzından izleyiciye iletilir.

yeniden karşılaşır ve film burada sona erer (Olaylar kaldığı yerden ikinci filmde devam edecektir).

Minyeli Abdullah Romanı Hakkında Kısa Bir Bilgi

Minyeli Abdullah filmi yukarıda da değinildiği gibi romandan uyarlanmış ve kitaba sıkı sıkıya bağlı kalınmıştır. Bu nedenle filmi değerlendirirken romana da atıf yapmak kaçınılmaz olmaktadır. Zira filmi gibi romanı da çok ses getirmiş ve çok satan kitaplar arasında yer alarak İslami Edebiyat tartışmalarında yerini almıştır. Haddizatında bu romanın filme uyarlanması fikrinde kitabın popülerliği etkili olmuştur. Ancak bu romanın önemi edebi özelliklerinde değil, sosyolojik içeriğinde aranmalıdır. Bu noktaya parmak basan ilk kişi Şerif Mardin olmuştur. Şerif Mardin Minyeli Abdullah romanını değerlendirdiği yazısında kitaptan Türkçe bir *Bildungsroman* olarak söz eder. Kitabın geçtiği mekânın Mısır/Minye olarak yazar tarafından Türk otoritelerinin takibatından kurtulmak amacıyla özellikle seçildiğini ancak kitabın ana amacının "Müslüman inananın herhangi bir laik toplumdaki olumsuz vaziyeti" olduğunun altını çizer. Mardin'e göre bu eserin en ilginç yanı, eğitim için Teksas'ın bir kentinde bulunmuş ve oradaki yaşamın yerel kilise etrafında biçimlenmiş olduğunu fark etmiş olan bir Türk astsubay tarafından yazılmış olmasıdır[52]. Mardin (2007: 11-12) bu durumu şöyle değerlendirir:

> "(…)Bu, yazarı kendi İslam mirasıyla yeniden bütünleşmesi ve günümüz için mesajını yayması konusunda kışkırtmıştır…Minyeli Abdullah, hem kullanılan tür yani roman, hem de modernliğin etkisi altındaki bir Müslümanın gündelik yaşamından kesitleri modernliğin gündelik hayatı etkileme biçimleriyle bir arada sunan bağlantılar içerir…Bence Minyeli Abdullah'ın popülaritesi, aslında geleneksel ve modern temaların ve bunların gerçeklik kavrayışının romanda birbirinin içine geçmesinden kaynaklanmaktadır".

Mardin aynı zamanda Minyeli Abdullah üzerinden Türkiye'de yaşanan toplumsal değişme sürecini anlamaya çalışmış, bu romanın irdelenmesi yoluyla Türkiye'deki laiklik, modernleşme ve İslam ilişkisinin ele alınabileceğini ifade etmiştir. Ona göre Minyeli Abdullah kişinin anlam dünyasına biçim verme sürecinde anlatının ve ideal bir

[52] Hekimoğlu İsmail müstear ismini kullanan Ömer Okçu emekli bir astsubaydır.

İslami yaşam biçiminin ne olabileceğini gösteren popüler bir örnektir. Dolayısıyla Mardin bu romanı İslami arabesk, İslamcı popülizm, ataerkillik, romansal özgünlük gibi çerçevelerde eleştiri getirenlerden daha farklı olarak edebiyat sosyolojisi ve zihniyet meseleleri çerçevesinde çözümlemeye çalışmış, böyle bir romanın yazım sürecine neden olan etkenleri tam olarak saptama girişiminde bulunmuştur[53] (Öz, 2008: 31-33).

Sadık Yalsızuçanlar da (2014: http://www.sadikyalsizucanlar.net/yazilar/devam-ederek-degismek-degiserek-devam-etmek-islamci-edebiyat-in-yonsemeleri-uzerine.html) Minyeli Abdullah romanının edebi nitelikleri bakımından değil sosyolojik özelliği bakımından önemli olduğunu vurgular. Kitabın, inancı yüzünden acı çekmişlerin sesi olması ve yangından mal kaçırır gibi, yanan evin çeyiz sandığını apar topar dışarı çıkarır gibi yazıldığını söyleyerek romanın asıl niyetini şöyle açıklar:

> "Yazarın derdi zaten "edebiyat" değildi. Edebiyatın etkin bir dil olduğu yargısından hareketle bir yandan bu etkin dili kullanarak siyasal ve kültürel seçkinlere, yani modernleştiricilere bir "mesaj" veriliyor, bir yandan da "bu yaka"nın okuyabileceği, "öteki yaka"nın zehirleyici etkisini giderebilecek bir örnek sunulmuş oluyordu. Minyeli Abdullah, altmışlı yılların ikinci yarısında siyasal örgütlenmesini hayli ilerletmiş olan "İslamcı" kadronun kültürel ve psiko-sosyal yapısıyla örtüşen bir dil ve içerikteydi… Dolayısıyla yazarın asıl derdi roman gibi modern toplumların sosyolojisinde etkin bir iletişim ortamı olan dil üzerinden "mesaj" vermekti. Nasıl söylendiği değil, ne söylendiği önemliydi".

Öte yandan Minyeli Abdullah romanı basıldığı günden itibaren tartışmaların odağı olmuş, laikliğe karşı bir tehdit unsuru olarak algılanan kitap birçok defa toplatılmış ve yasaklanmıştır. Bu konuda medya da etkili rol oynamıştır. Milliyet gazetesinden Zeynep Göğüş'ün(12.12.1986,http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=minyeli&isAdv=false) hazırladığı bir haberde Minyeli Abdullah romanının Türkiye'de laik

[53]İslami edebiyatı ve romanları değerlendiren yazılar genellikle edebi özelliğinin ötesine geçememekte, olayın toplumsal damarı göz ardı edilebilmektedir. Mardin'in değerlendirmesi bu açıdan diğerlerinden ayrışmakta ve önem kazanmaktadır. İslami edebiyata dair yorumlar için bkz. Kenan Çayır, *Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006; Koray Çalışkan, "Özenilesi Yaşamlar, İslami Romanlar Üzerine Bir İnceleme". *Birikim*. S. 91. ss. 89-95; Vecdi Ertan Yılmaz, Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, 2000; Ahmet Sait Akçay, *Bellekteki Huriler*, Okur Kitaplığı, 2012; Kitap Dergisi, "İslami Arabeskin Dili", Haziran 1989.S. 28, s. 8-13.

rejime karşı İslami hareketin örgütlenme biçimine ışık tuttuğu ve Osmanlı dönemine ve şeriat düzenine duyulan özlemin dile getirildiği belirtilir. Kitabın yazarı Hekimoğlu İsmail ile yapılan röportajın bir kısmının da yer aldığı haber, romanın yayılmasına karşı duyulan endişeyi kamuoyuyla paylaşma ya da kamuoyunda böyle bir endişe yaratma niteliğindedir. Sonuç olarak Devlet Güvenlik Mahkemesi Başsavcısı bu haberi ihbar olarak kabul edip kitabın tüm baskılarını toplatıp incelemeye alır. Ertesi gün (13.12.1986,http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=minyeli&isAdv=false) kitabın toplatıldığı bilgisi yine aynı gazetede "yayınımız ihbar kabul edildi" başlığıyla "34. Baskısı piyasaya sürülen Minyeli Abdullah adlı dini roman Devlet Güvenlik Mahkemesi Savcılığı tarafından incelemeye alındı" şeklinde verilir.

Filme Yönelik Değerlendirmeler

Romana yönelik bu değerlendirmeler romanla birebir bağlantılı olarak ilerleyen film için de geçerli görünmektedir. Biçimsel manada film dilinin başarısızlığı ve içerikteki birtakım sıkıntılar birebir kitaba bağlı kalma isteği sonucu ortaya çıkmıştır. Mesajın 'nasıl' verildiğinin değil de 'ne' söylendiğinin birinci planda tutulması sinematografik açıdan kusurlu bir film ortaya çıkarmıştır. Filme yöneltilen eleştiriler de daha ziyade bu noktada yoğunlaşmaktadır.

Coşkun Çokyiğit (1990a) *Minyeli Abdullah 1* filmini değerlendirdiği yazısında filmin gişe rekoruna rağmen sinemasal anlamda başarısız olduğunu ve bu başarısızlığın kaynağının büyük ölçüde romana birebir sadık kalmaktan kaynaklandığını savunur. Zira ona göre Hekimoğlu'nun kitabı romandan ziyade kıssadan hisseler kitabını andırır. Çokyiğit'in filme yaptığı en önemli eleştiri ise 'ideal Müslüman tip' olarak karakterize edilen Minyeli Abdullah'ın tavırlarının mütevekkil bir Müslümana yakışmadığı yönündedir. Bu minvalde filmi bir yönetmen sinemasından ziyade İslami Melodram olarak değerlendirir.

Özcan Ünlü (1990) de *Minyeli Abdullah* filminin büyük bir başarı olarak değerlendirilmemesi gerektiğini savunanlardandır. Bu düşüncesini şöyle açıklar; "çünkü kuvvetli bir finansman kaynağı olduğunu sandığımız filmin bol tiradlarla izleyicinin gözüne filmden çok bir belgesel çekimi gibi geldiği kanaatindeyim" diyerek filmin Mısır'da geçmesine rağmen Kahire'den Nil nehrinden bir sahne olmamasını eleştirir.

Bütün olumsuz taraflarına rağmen filmi bir 'yeniden başlangıç' olarak değerlendirerek devamlılığının sağlanması gerektiğinin de altını çizer.

Bu noktada filmi 'yeniden başlangıç', Türk sinemasında yeni bir ses ve birçok konuda ilk olarak tanımlayan görüşler de gündeme gelir.

Bunların başında filmin yönetmeni Çakmaklı ile romanın yazarı Hekimoğlu İsmail gelmektedir. Çakmaklı, Çokyiğit'e verdiği röportajda (1990b) *Minyeli Abdullah 1* filminin iki önemli özelliğini; 'taklitçi olmaması' ve 'kendine has olması' olarak belirtirken; Hekimoğlu İsmail (1990) Minyeli Abdullah'ın İslamiyet'i ve Müslümanları temsil ettiğini, şimdiye kadar Amerikalıların derdine ağlayan Müslümanların şimdi kendi dertlerine ağlamak için izin istediklerini söyler. Minyeli Abdullah gibi bir Müslümana en azından saygı duyulması gerektiğini belirterek filmi "yirmi birinci asra doğan sabah yıldızı" olarak nitelendirir.

Diriklik de *Minyeli Abdullah 1* filminin seyirci tarafından büyük ilgiyle karşılanmasının nedenini, o güne kadar dile getirilemeyen birçok İslami mesajın çarpıcı bir üslupla perdeye aktarılması kadar, bu tür olaylara cesaretle yaklaşan ilk film oluşuna bağlar (1995b: 37).

Minyeli Abdullah 1 filmi gösterime girdiği yıl, Yılmaz Güney'in zamanında ses getirmiş fakat 12 Eylül'ün yarattığı ortamla yasaklanmış filmi *Umut* 10 yıl aradan sonra yeniden gösterime girer. İki filmin gösteriminin aynı zamana denk düşmesi nedeniyle eleştirmenler tarafından iki film, izlenme sayısı ve diğer özellikleri bakımından karşılaştırılır. Aydın Arıcıoğlu *Umut* ve *Minyeli Abdullah* filmlerini karşılaştırdığı yazısında iki filmden şöyle bahseder:

> "Umut, Yılmaz Güney ve Türk sinemasında 'önemli' kabul edilmiş ve ilk gösterime girdiği yıllarda geniş yığınlar çekmiş bir film. Son 10 yılda da gösterilmemesiyle ve yasaklar nedeniyle adından çokça söz ettirdi. Umut'u hiç görmeyen "ilgili" gençliğin bu anlamda Amerikan filmlerinin arasında bu filme de yöneleceğini düşünmüş kuşkusuz filmi getiren Efes film ve filmi vizyona sokan, Moda, Dünya ve Ortaköy Kültür Merkezi Sinemaları...Minyeli Abdullah ise "tutucu" bir kitleyi ve "ailece film izleyebilmek" isteyenleri hedeflemiş. Filmin gazete ilanlarına özel bir de not

> düşülmüş; "hanımlar için yer ayrılmıştır". Nitekim 4 haftada 5 sinemada 16 bin 747 kişiye ulaşan film haremlik selamlık salonlarda izleniyor. Filmin bu salonlarda gösterilmesini yapımcı şirket Feza film istemiş. Şirketin müdürü Hüseyin Akçalı sebebini şöyle açıklıyor; "çünkü izlemeye gelenler böyle istiyor".4 haftada 247 milyon lira hasılat yapan ve 5. Haftasına giren Minyeli Abdullah filminin izleyicileri sakallı eşleriyle gelen başörtülü hanımlar. Ama hep haremlik-selamlık vaziyetinde" (1990. http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=minyeli&isAdv=false).

Minyeli Abdullah ile *Umut* filmlerini değerlendiren birçok yazı yukarıda alıntılanan yazıda olduğu gibi tarafsız bir değerlendirmeden uzaktır. Çakmaklı bu kesimlerin (sol tandanslı eleştirmenler) Umut'a karşı savundukları 'fikir özgürlüğü'nün *Minyeli Abdullah* söz konusu olunca unutulduğuna ve bağnazca yaklaşımlar sergilendiğine dikkat çeker. "…Minyeli Abdullah'ı da bir sanat eseri gibi değerlendirmelerini beklerken, demokratik bir tavır umarken, sanki suç işliyormuşuz gibi hareket etmeleri şaşırttı" diyerek genel anlamda İslami Sinema filmlerine yönelik takınılan tutuma tepkisini dile getirir (Çokyiğit, 1990b).

Film hakkındaki genel bilgileri bu şekilde özetlemek mümkündür. Burada değinilen temel konular analizin ikinci aşamasında derinlemesine incelenecektir. Teşhise yönelik film eleştirisi filmde belirlenen ve aşağıdaki şekilde gösterilen temalar temel alınarak yapılacaktır.



Şekil 3: *Minyeli Abdullah I* Filminde Öne Çıkan Temalar

3.2.2. Minyeli Abdullah II[54]

Filmin Özeti

Minyeli Abdullah'ın hapishaneden çıkıp ailesiyle karşılamasıyla başlayan film, birinci filmde yasaklar ve işkencelerle Müslüman kimliğinden taviz vermeyen Abdullah'ın, artık dini konularda daha rahat hareket edilebilen bir Mısır ortamında Müslümanların ve İslamiyet'in durumunu, 'geçmiş-şimdi ve gelecek' üçgeninde değerlendirmesi ve buna dair söylemleriyle paralel olarak ilerler. Bu arada Abdullah'ın senelerce görmediği çocukları Bilal ve Hatice de tam babalarına yakışır şekilde 'İslam'a hizmet etmeye kendini adamış' iki genç olarak filme katılırlar. Birinci filmdeki rolleri silik olan çocuklar bu filmde baskın karakterlerle yer alırlar. Zira Abdullah'ın İslami kimliği onun yakın çevresi ve iletişimde olduğu diğer insanlar aracılığıyla da pekiştirilmeye çalışılır. Bu amaçla eşi Sevde de bu filmde ilk filme göre biraz daha güçlü bir karakter olarak yer

[54] Minyeli Abdullah1 filminin sadece Türkiye'de çekilmesine rağmen Minyeli Abdullah 2'de yurtdışı çekimleri de olmuş; Mısır, Yugoslavya, Avusturya, Almanya ve Hollanda'ya gidilmiştir. 900 milyona mal olan Minyeli 2 verilen aralarla birlikte 42 iş günü Türkiye'de, 15 iş günü Avrupa'da ve 6 iş günü Mısır'da olmak üzere toplam 63 iş gününde bitirilmiştir (Diriklik, 1995b: 60).

alır. Filmin önemli karakterlerinden biri de Minyeli ailesiyle yolları kesişerek 'doğru yol'u bulacak olan Feyza'dır.

Minyeli Abdullah 2 filmi içerik olarak 1'e göre oldukça fazla mesaj yüklü ve diyalog üzerinden ilerleyen bir film olmuştur. Verilen mesajlar temelde birinci filmle aynı doğrultuda; Batı taklitçiliği, başıboş Müslüman eleştirisi, İslam medeniyetinin yeniden yükselişe geçmesi, dindarlara yapılan muamele, İslamiyet için çile çekmenin fazileti, İslam ruhunu her alanda yaşatabilme vurgusu, Batılılaşma cereyanının karşısına İslam cereyanıyla çıkma gibi söylemler üzerinden devam eder. Ancak bu filmin söylemlerindeki en belirgin fark İslamiyet'in ekonomik yönüne olan vurgunun baskınlığıdır. Filmde İktisadi bağımsızlık söylemi üzerinden Müslümanların kendi ekonomik sistemlerini oluşturup yürütmeleri üzerinde ısrarla durulur. İslami şirketler, vakıflar vb. yapılarla önerilen bir İslam ekonomisi söylemi filmin merkezinde yer alır. Bunun yanında 'Avrupa'dan bize ait olan ilim ve tekniği alıp yanına da İslam ahlakını koyarak' İslam medeniyetinin tekrar eski mertebesine ulaşacağı düşüncesi de filmin ana düşüncelerindendir.

İslamiyet'in tamamıyla yaşanabilmesi için İslam ekonomisinin gün yüzüne çıkarılması gerektiği görüşüyle Abdullah, Müslümanlarla bir araya gelerek şirketler, fabrikalar, okullar, hastaneler vb. yapılar kurarak İngiliz hakimiyetinden her sahada kurtulabileceklerini anlatır. İslam Bankası, İslami ticaret, İslami şirketler gibi kavramlar tartışılır. Filmde sıkça dile getirilen İslam ekonomisinin oluşturulma fikri Türkiye'de oluşan İslami şirket/holdingleri de çağrıştırır niteliktedir.

Sosyal hayatta İslami yaşantıyı tanzim etmeye çalışan Minyeli Abdullah'ın bu yönüyle bir 'toplumsal hareket' başlatmış olduğu da dile getirilir. Bu hareket içerisinde İslam'ın toplumsal yönü hep ön plandadır. Yoksullukla mücadele stratejisi olarak kurulan 'dayanışma sandığı', yardımlaşma ve dayanışma yoluyla milli servetin muhtaç fakirlere aktarılması projesi ile İslam dünyasını sömürenlere karşı iktisadi ve kültürel savaş verme gayreti buna örnek olarak gösterilebilir. Yoksulluğun giderilmesinde bir adım olarak başlatılan dayanışma sandığının kurulması ve işleyişi finansal yönden zekat ve sadaka üzerinden ilerlerken, fiziki yönden burada çalışanların gönüllülüğüne dayanır.

Maddi olarak hiçbir kazanç elde etmeden tüm toplum yararına iş yapmayı düşünerek toplanan insanlar Çakı'nın (2014) ifadesiyle *kayıt-dışı gönüllüleri*[55] oluşturur.

Memleketi safahat uçurumundan kurtarmak için Müslümanların yekvücut hale gelmeleri zorunluluğu, Müslümanların teknoloji ve kültürel alandaki geriliğinin İslamiyet'in bütünüyle yaşanmasıyla aşılacağı sık sık vurgulanır. Dolayısıyla film, İslamiyet'in sosyal hayata bakan yönlerinin ön plana çıkarılmasıyla Müslümanların içinde bulundukları medeniyet ve kimlik krizinden kurtulacakları ve İslamiyet'i yaşayarak yeniden süper güç olacakları iddiasını sık sık yineler.

Minyeli Abdullah 2 filminde -izleyicinin karşısına çok sık çıkmasa da söylemlerinin filmin belirleyeni olduğu hissettirilen- öğretici rolünde bir karakter daha devreye girer. Bu karakter Abdullah'ın sıkça görüşlerine başvurduğu hocasıdır. Hocasından aldığı icazetle Avrupa'ya 'kendi meziyetimiz olan ilim ve tekniği' almaya gider. Bu düşünce Mehmet Akif, Ziya Gökalp gibi 20. yüzyıl düşünürlerinin fikirlerini de özetlemektedir.

Abdullah bu gayeyle Yugoslavya, Almanya ve Hollanda'ya gider. Yugoslavya tarihin, Almanya teknolojinin, Hollanda ise ziraatın sembolü olarak tanıtılır. Abdullah buraları dolaşırken neden İslam ülkelerinin hep geri kaldığına yönelik fikrini de izleyiciye aktarır.

Abdullah'ın bütün bu faaliyetleri Mısır'daki eski rejim yanlıları tarafından takip edilmekte ve hoş karşılanmamaktadır. Abdullah'ı durdurabilmenin tek yolu olarak oğlu Bilal'i öldürme fikrinde anlaşırlar. Bir açılış toplantısında Bilal konuşma yaparken kurşunların hedefi olur. Minyeli Abdullah da suçlu sıfatıyla tekrar karakola götürülür.

Film bitiminde "2. bölümün sonu" yazısı görülür. Zira filmin devamı olarak Minyeli Abdullah 3'ün de yapımı planlanmıştır fakat Minyeli Abdullah 2 filminin 1. filme göre oldukça gerilerde kalarak gereken ilgiyi görmemesi film ekibinin ümitlerini kırmış, 3. filmin yapımından vazgeçilmiştir.

Filme Yönelik Değerlendirmeler

[55] Çakı *kayıt-dışı gönüllülük* kavramını, eş-dost, akraba, komşu ilişkilerini kapsayan enformel gönüllülüğün dışında konumlanan, Müslüman toplumlardaki cemaat-tarikat ilişkilerinde var olan gönüllülük hizmetlerini açıklamak için kullanır. Filmde yer alan oluşum bir dini cemaat ya da tarikata dayalı olmasa da genel anlamda İslam cemaatinin tüm toplum için giriştiği bir gönüllülük faaliyeti olarak okunabilir.

Minyeli Abdullah 2, içeriğinin vaaz yüklü olması ve didaktik söylemleri dolayısıyla yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Filmin içeriği ya da film dili konusunun dışında İslami Sinema özelliğinden ötürü de oldukça eleştiri almıştır. Bu eleştiriler hem filme hem de filmin izleyici kitlesine yönelik olmuştur. Seyircinin isteği üzerine İslami Sinema filmlerinin gösterildiği sinema salonlarında 'hanımlara özel yer ayrılması' magazin basınında Atatürk ve laiklik düşmanlığı olarak (Diriklik, 1995b: 93) lanse edilerek birçok haber ve röportajla haremlik-selamlık konusu gündeme getirilmiştir.

Bunlardan biri Milliyet gazetesinin haberidir. Filmin galasından çekilen fotoğraflarla süslenen haber bir 'irtica' uyarısı olarak verilir. Söz konusu haberde sinema salonunda kadınların ve erkeklerin ayrı taraflarda oturması gündem olmuştur. "Minyeli Abdullah 2 başladı. Kadınlar sağa, erkekler sola. Milyarlık Harem Selamlık" başlığıyla verilen haberde kadınlar kısmından çekilen ve başörtülü hanımların göründüğü fotoğrafın altına "türbanlı kadınlar"; erkekler kısmından çekilen fotoğrafın altına da "sakallı erkekler" diye not düşülür (22.12.1990.http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/c_x2B_kHW0nBUnJeWJ7atJLFNg_x3D__x3D_). Haberde türbanlı kadınların ve sakallı erkeklerin sinema salonuna gelmiş olmaları adeta uzaylıların yeryüzüne inmeleri gibi şaşırtıcı bir olay olarak verilir.

Yine benzer haberler çeşitli sol tandanslı dergilerde de yer alır. *Minyeli Abdullah* filminin eleştirisinin "Şeriat Sinemalarda" başlığıyla verildiği 2000'e Doğru Dergisi'nde, Tunca Arslan ve Ali Hakan tarafından kaleme alınan yazının içeriğinde romana, filme ve filmi izleyenlere hakaret boyutuna varan değerlendirmelerde bulunulur:

> "Karagümrük Stad sineması, yıllardır görmediği bir seyirci topluluğunun akınına uğruyor bugünlerde…Tesettürlü genç kızlar toplu bilet alarak, önceden yer ayırtarak geliyorlar. Çember sakallı, şalvarlı, kimi ayakkabısının topuğuna basarak dolaşan, kolunda kara çarşaflı bir kadın bulunan erkekler, arka sıralardan ve köşelerden yer istiyorlar…sinemanın bakımsız salonunda çalışan görevliler izleyicileri belli aralıklarla ve tek tek alıyorlar içeri. Kapıda herhangi bir sıkışıklık olmamasına büyük özen gösteriliyor. Başörtülü genç kızlar arka tarafta bir köşeye, 15 kişilik bir

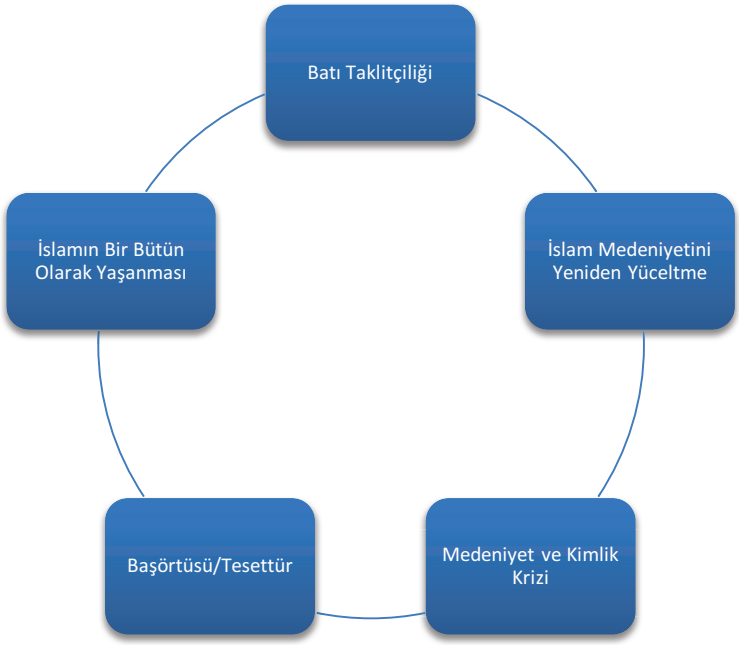
> kadın grubu ve küçük kız çocuklar onların biraz önüne oturtuluyor. Erkekler, kapının hemen yanı başında. Film başladıktan sonra tek başına içeri giren 12-13 yaşlarındaki başörtülü genç kız, birden erkekleri görünce irkiliyor. Başını tavana kaldırıyor, bir şeyler mırıldanarak "kız tarafına" doğru koşuyor. Benzer sahneler film bitene kadar yaşanıyor.. film boyunca duygularını yüksek sesle ifade eden çok sayıda izleyici var.." (Arslan ve Hakan, 1990: 8-13).

Yapılan değerlendirmelerden de anlaşılacağı üzere söz konusu yazarlar, film eleştirisine dahil olmayan bir mevzuya el atmışlar, filmin izleyici kitlesini aşağılayıcı, yargılayıcı ifadelerle betimlemeyi görev bilmişlerdir. Filmin sanatsal açıdan kusurlu yapısı birçok eleştirmen tarafından sosyolojik özelliğinin de göz ardı edilmesini beraberinde getirmiştir. Oysa Eagleton (2015: 55) bir oyunun/filmin/romanın edebiliğini ya da sanatsallığını göz ardı etmenin en yaygın yollarından birinin karakterlerinin gerçek insanlarmış gibi ele alınması olduğunu söyler. Dolayısıyla Minyeli Abdullah karakterini gerçek hayatta karşılığı olan bir karakter olarak ele alarak filmi değerlendirmek sanatsal özelliğinin ötesine geçerek filmin gerçeklikle ve toplumsallıkla kurduğu ilişkiyi çözmeye yardımcı olur.

Bunun yanında İslami çevrelerden filme yöneltilen eleştiriler de bir hayli fazladır. Filmin aşırı didaktik ve diyaloğa dayalı yapısı eleştirilerin başında yer almaktadır. *Minyeli Abdullah 2* filmiyle ilgili bir yazı dizisi yayınlayan Mustafa Topaloğlu bu yazılarda filmi bütün yönleriyle (senaryo, sinema tekniği, yönetmen ve ekibi, İslami açıdan vb.) ve objektif değerlendirmeye çalışmıştır. Topaloğlu (1991c) öncelikle filmin senaryosunun Yeşilçam'ın fabrikasyon senaryo üreticisi durumundaki Bülent Oran'ın yazmış olmasını eleştirerek senaryonun üzerinde titizlikle çalışılmamış olmasının filmin içeriğini zedelediği üzerinde durur. Ayrıca Çakmaklı'nın kamerayı konuşturmak yerine filmin kişilerini konuşturması neticesinde ortaya bir diyalog sineması çıktığını belirtir ve sinema dili açısından bunun olumsuzluğuna işaret eder (Topaloğlu, 1991d). Filmde verilmek istenen mesajın; İslam nizamının yalnızca iman ve ahiretten ibaret olmayıp kendine özgü bir dünya felsefesinin olduğu yönünde olduğu, fakat film akışı içindeki kopuklukların dikkat dağıtıcı olduğunu belirtir. Minyeli Abdullah karakterine yüklenen

çok sayıda özelliğin filmi gerçeklikten uzaklaştırarak inandırıcılığını yitirdiğinin de altını çizer (Topaloğlu, 1991b).

Ali Murat Güven ve Nezir Dinler (1991: 42) Yörünge dergisinde ele aldıkları yazıda filmde en dikkat tırmalayan nokta olarak gördükleri; "bir avuç vahşi kapitalistle sembolize edilen Batı uygarlığının ısrarla ve de insanı sıkan bir grotesklikle içkiden ibaret olarak sunulması"nı eleştirirler. Aynı mantığın *Yalnız Değilsiniz* filminde de yer aldığına dikkat çeken yazarlar "Batı içkiden ibarettir" mesajının klişeliğine ve hiçbir aklıselim insanın bu görüşe katılamayacağına vurgu yaparak İslami sinemanın mesajlarındaki çelişki ve tutarsızlıkları eleştirirler. Bu çelişkiler birçok filmde kendini tekrar eder. Batılı ya da Batı taklitçisi karakterler bir yandan balolarda, kumar masalarında gösterilse de diğer yandan Batı'nın üstünlükleri hayranlıkla aktarılır. Buna en iyi örnek Minyeli Abdullah'ın çıktığı Avrupa seyahatindeki izlenimleri ve Batı hakkında yorumlarıdır.



Şekil 4: *Minyeli Abdullah 2* Filminde Öne Çıkan Temalar

3.2.3. Yalnız Değilsiniz[56]

Filmin Özeti

Minyeli Abdullah 1 filminin beklenenin üzerindeki gişe başarısı, yeni Müslüman çevrelerin sinemaya yönelmesine neden olmuştur. Bu çevrelerden olan Yimpaş Holding Atlas/TVS'yle iletişime geçerek maddi yönden destekleyecekleri bir filmin yapımı hususunda görüşmüşler, bu görüşmeler sonucu üzerinde durulan eser Üstün İnanç tarafından 1987 yılında Manisa'da yaşanan gerçek bir olaydan (Nevin Kaya) yola çıkılarak yazılan *Yalnız Değilsiniz* adlı roman olmuştur[57] (Diriklik, 1995b: 43). Bu kitaptan Mesut Uçakan tarafından sinemaya uyarlanan *Yalnız Değilsiniz* filmi, dönemin siyasi ve sosyal ortamına bağlı olarak geniş yankı uyandırmıştır.

Film son derece laik-seküler yaşam tarzına sahip bir üniversite öğrencisi olan Serpil'in ihtida hikayesi üzerinden, genel olarak Türkiye'de Batılılaşma meselesi ile başörtüsü meselesine değinmekte; alt söylemleriyle de Doğu-Batı, iman-akıl, ölüm-yaşam, normal-**a**normal, dinsel-seküler dikotomilerinin bir kez daha sorgulanmasına yol açmaktadır.

Filmin kahramanı Serpil, tıp fakültesi öğrencisidir. Anneannesinin ölümü üzerine hayatı ve ölümü sorgulamaya başlar. Üniversitede tanıştığı arkadaşlarının da etkisiyle bir müddet sonra fikirsel ve ruhsal değişim/dönüşüm yaşar ve İslami hayat tarzını tatbik etmeye karar verir. Ancak bu kararı yakın çevresi -özellikle annesi- tarafından hiç hoş karşılanmaz. Son derece modern ve özgürlükçü olan annesi, kızının üzerinde 'orta çağdan kalma kıyafetlerle' dolaşmasına, saçma sapan kitaplar okumasına bir mana veremediği için bunun bir patolojik durum olduğu sonucuna varır. Ve Serpil, akli

---

[56] Uzun süre vizyonda kalan Yalnız Değilsiniz filmi büyük ilgi görür. Ancak yine de izlenme sayısı bakımından Minyeli Abdullah 1'in gerisinde kalır. İlk dört ay sonundaki izleyici sayısı Minyeli 1'de 395 bin iken Yalnız Değilsiniz'de 250 bin olur (Diriklik, 1995b: 73).

[57] Yalnız Değilsiniz filminin çekim aşamaları bittiğinde Atlas TVs'nin Yimpaş Holdinge tamamen devir işlemi tamamlanmıştır. Yapılan anlaşmaya göre Yimpaş her yıl beş sinema filmi yaptıracak bunlardan ikisini Mesut Uçakan, ikisini Salih Diriklik, birini ise dışarıdan bir yönetmen yapacak ve özel bir film dağıtım birimi kurulacaktır. Bu oluşum yılda tek bir filmi bile zor koşullar altında çeken Atlas/TVS için önemli bir imkân doğurmuştur. Anlaşmadan sonra şirketin ismi Atlas-Nehir İletişim A.Ş. olarak değiştirilmiştir. Yalnız Değilsiniz'in çekimleri bittiğinde ise Atlas/TVS beklemediği bir sürprizle karşılaşır. Kültür Bakanlığı'na gönderilen film Alt Komisyon'da reddedilmiştir. Ancak özel çabalar sonucu filmin sansürden geçmesi sağlanabilmiştir (Diriklik, 1995b: 68-69, 72).

dengesini kaybettiği ve anormal bir kişilik sergilediği gerekçesiyle, normalleştirilmek ve ehlileştirilmek üzere akıl hastanesine gönderilir.

Film, üniversitelerdeki başörtüsü yasağının gündeme geldiği yıllara denk düşmesi açısından da tartışma konusu olmuştur. Gündemdeki bir sosyal problemi konu edinmesi bakımından Yalnız Değilsiniz filmi, toplumsal gerçekçi bir film olarak da okunabilme potansiyeli taşımaktadır.

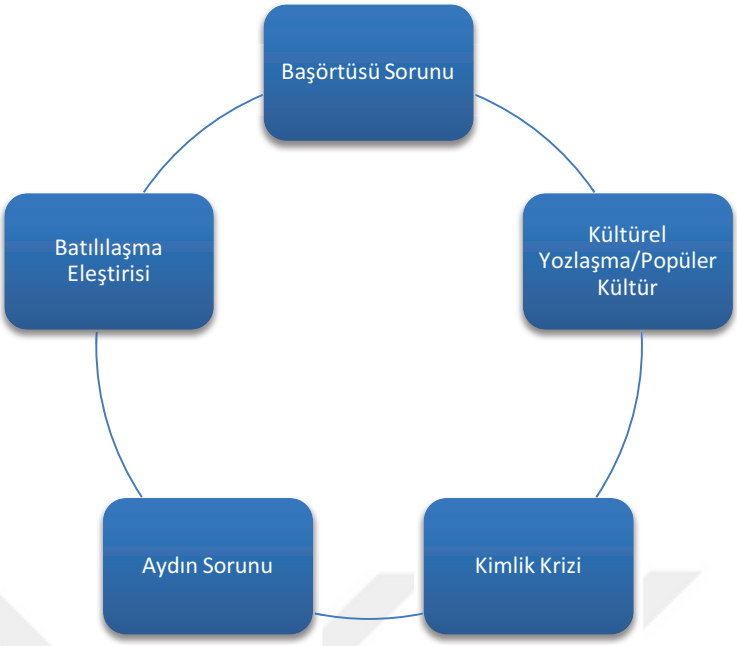
Filme Yönelik Değerlendirmeler

Vizyona girdiği dönemlerde kamuoyunda 'türban filmi' olarak adından sıkça söz ettiren filmin oyuncularına yönelik sert tepkiler oluşmuştur. Filmin başrol oyuncusu Gamze Tunar kendisiyle yapılan bir röportajda gelen tepkiler nedeniyle bir daha böyle konulu filmlerde görev almak istemediğini belirtir (Dede, 1990: http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=yalnızde%c4%9filsinizfilm&isAdv=false).

Filme yönelik olumsuz eleştirileri değerlendirirken Uçakan; ülkenin genelinin Batı kültürünün etkisi altında kozmopolit bir yaşam sürdüğünü belirterek filme yapılan eleştirilerin bu kozmopolit yapı dikkate alındığında çoğunlukla önyargılı olduğunu söyler. Müslümanların İslam'ı bilinçli olarak algılama ve yaşama çabalarının, irtica yaygaraları ile belli bir kliğin, hizbin özel meselesiymiş gibi takdim edilmesini eleştirir (Tosun, 1992: 67).

Yalnız Değilsiniz filmi daha önce *Minyeli Abdullah*'ta belirttiğimiz gibi çok keskin karşıtlıklar üzerine kuruludur. Film dili olarak Minyeli filmlerinden daha başarılı olsa da didaktik söylem biçimi burada da karşımıza çıkar. Doğu-Batı, iyi-kötü gibi ayrımlarda iki taraf da uç noktalarda verilir. Filmin detaylı analizinin yer alacağı bir sonraki aşamada bu temalar ayrıntılı olarak irdelenecektir.

Bol tepkili filmde öne çıkan ana temalar; Batılılaşma eleştirisi, başörtüsü sorunu, kültürel yozlaşma, feminizm, Aydın sorunu olarak özetlenebilir.



Şekil 5: *Yalnız Değilsiniz* Filminde Öne Çıkan Temalar

3.2.4. Sonsuza Yürümek (Yalnız Değilsiniz II)

Filmin Özeti

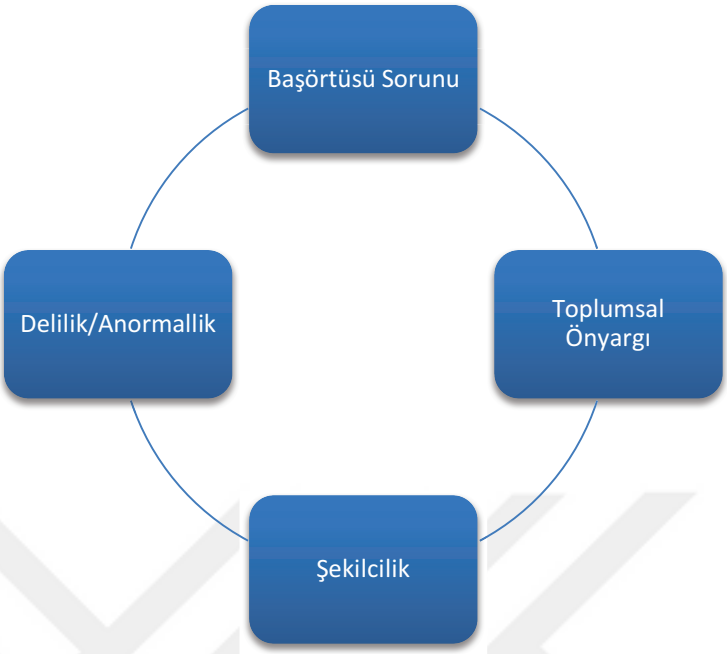
Yalnız Değilsiniz'in devamı olarak çekilen *Sonsuza Yürümek* filmi akıl hastanesine kapatılan Serpil'in "akıllı" olduğunun anlaşılması sonucunda akıl hastanesinden çıktıktan sonra, yaşam tarzı, eğitim hakkı ve özgürlüğü için verdiği mücadeleye odaklanır.

Film başörtüsü/türban tartışmasına dair gazete manşetlerinin görüntüsüyle başlar. Bu manşetler; "türban konusu zirvede", "başörtüyü çıkarmayız", "türbanlı eylem", "türban fobisi", "türbancı kızlar için açlık grevi", "hükümetin eli kolu bağlı", "Balfe: türban yasağı demokrasiye aykırı", "türban tartışması dış basında", "Özal: tabular yıkılmalı", "Marmara Üniversitesi de türbanlı öğrencilere paso vermiyor", "çağdışı zorbalık", "İlahiyatta da türban kısıtlaması", "'Yasak baş'lılar dün de dersteydi", "başörtülü yüz öğrenci uyarıldı" gibi başlıkları içerir. Böylece film bir başörtüsü filmi olduğunu ilan ederek başlamış olur.

Film, Serpil'in kıyafet tercihini değiştirdikten sonra okul-aile ve toplum üçgeninde yaşamış olduğu sorunlara odaklanır. Böylece başörtüsünün toplumsal algılanışı/sıra dışılığı vb. konular tartışılır. Bir insanın seçmiş olduğu hayat tarzına yapılan toplumsal baskı ve toplumsal önyargı filmde altı çizilen hususlardır. Toplum tarafından kendine benzemeyenin, farklı/öteki olanın anomi kabul edilerek yok sayılması ve 'toplum dışı' ilan edilmesi tavrı filmdeki başörtülü kimlikler üzerinden eleştiriye tabi tutulur. Bu bağlamda filmde önde çıkan ana temalar başörtüsü sorununun bileşenleri olarak; önyargı-şekilcilik, delilik/(a)normallik, tebliğ ve irşat gibi başörtüsüne karşı toplumsal bakışla ilişkili olan konuları içermektedir.

Uçakan *Sonsuza Yürümek* filminin çıkış amaçlarından birinin; ileride toplumsal bir yüz karası olarak karşılanacak olan başörtüsü dramını, dramatik belgesel hüviyette çerçevelemek olduğunu belirtir. Zira *Yalnız Değilsiniz* bu noktada yetersiz kalmış ve seyirci tarafından filmin devamının yapılması yönünde talepler gelmiştir. Devam filmlerinin ilki kadar ilgi görmediği *Minyeli Abdullah* tecrübesiyle anlaşılsa da *Yalnız Değilsiniz*'in devamı bir filmin yapımına konunun hassasiyetine binaen karar verilmiştir (Tosun, 1992: 75).

Sonsuza Yürümek, *Yalnız Değilsiniz*'e göre teknik özellikler açısından seviyeli bir düzey tuttursa da izleyici sayısı bakımından *Yalnız Değilsiniz*'in altında kalır. Diriklik bunda filmin mesajına ters düşen senaryo hatalarının payı olduğunu söyler. İslami hayatın temel prensiplerinden biri olan mahremiyet olgusunun yer yer ihlalinin seyirci tarafından yadırgandığını belirterek Serpil'in dinini daha rahat yaşayabilmek için yanlarına taşındığı tesettürlü kızların İslami kimliği özümsemiş karakterler olarak yansıtılmamasını da eleştirir (Diriklik, 1995b: 138).



Şekil 6: *Sonsuza Yürümek* Filminde Öne Çıkan Temalar

3.2.5. Çizme

Filmin Özeti

"1932'de başlayıp 1950'ye kadar aralıksız baskıyla 18 yıl boyunca uygulanan 'ezan yasağı' yüzünden amansız acılar yaşamış binlerce masumun hatırasına.." ifadeleriyle başlayan film, 17 Haziran 1950 tarihinde Rize İkizdere ilçesinin Çaybaşı kasabasında bir Ramazan gününde yaşanan olayları konu alır.

1950 seçimlerinden sonra 18 yıllık Arapça ezan yasağının son bulmasına rağmen, bölge nahiye müdürünün bu yasağı devam ettirme inadına karşı, köy halkının verdiği mücadeleyi anlatır. Nahiye müdürü son derece sert, despot, halkın inanışlarını aşağılayan ve hor gören bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu karakter köylü tarafından hiç sevilmemektedir. Ayağından çıkarmadığı çizmeleri nedeniyle halkın kendisine takmış olduğu 'Çizme' lakabıyla anılır. Çizme tabiri aynı zamanda o dönemdeki baskıyı da nitelemektedir. Filmde çizme karakteri üzerinden, tek parti dönemi iktidarının halkın inançları karşısında duruşu ve buna karşı halkın tepkisi dile

getirilmeye çalışılır. Filmde ‘Şapka’ da iktidar eleştirisi anlamında bir metafor olarak kullanılır. İktidarın halka rağmen halkçılık yapma ısrarı, halkın en temel inanışları ve ibadetleri üzerinde tahakküm kurma, engel olma çabası yer yer gerçekçi, kimi zaman da gerçek üstü bir dille anlatılır.

‘Çizme’ ve ‘Şapka’ metaforları üzerinden sistem eleştirisi yapılır. Nahiye müdürünün ayağından hiç çıkarmadığı ve gözü gibi baktığı çizmelerine gönderme yapılarak ona takılan lakap, aslında rejimin askerlerinin çizmelerine de gönderme yapmaktadır. Zira o çizmeler halkın değerlerini, inançlarını ezmeye çalışmaktadır.

Yeni doğan çocukların kulağına ezan okutulmasını dahi yasaklayan Çizme, halka yaşattığı bu yasakları inkılapları korumak adına yaptığını iddia eder. Ancak halkın inançları üzerinde uygulanan bu baskı, Çizme ile kasaba halkı arasında her zaman gerginliğe neden olur. Halk bu zulme karşı sabretmiş, yasağın kalkacağı günü beklemeye başlamıştır. Otoriteye boyun eğmeyen tek kişi ise ‘Boz Ali’ lakaplı köyün eşkıyasıdır. Boz Ali’nin dağa çıkma macerası da yine Çizme’nin icraatları nedeniyle başlamıştır. Boz Ali’nin babasının cenazesinde Çizme ölüyü mezardan çıkartıp kefenle defnedilip edilmediğine bakmak istemiştir. Boz Ali de o gün bugündür Çizme’ye kin bilemiş, onu vurmak için fırsat kollamaktadır. Kasaba halkı ise Boz Ali’yi bir eşkıya olarak değil, adaleti yerine getirecek bir kahraman olarak görürler.

‘Bilal Hoca’ ve ‘Felek Hoca’ tiplemeleri üzerinden de eski rejim/yeni rejim karşılaştırması yapılır. Eskiyi temsil eden Bilal Hoca halkın sevgi ve saygısını kazanmış büyük bir din adamı olarak verilir. Arapça ezan yasağına karşı olan Bilal Hoca bebeklerin kulağına ezanı aslıyla okumaya devam eder. Halk tarafından büyük bir hürmet gören Bilal Hoca’nın aksine, yeniyi temsil eden ve devletin resmi hocası olan Felek Hoca halk tarafından saygı görmez. Kamburu çıkmış aciz bir ihtiyar olarak resmedilen Felek Hoca’ya dini konularda dahi danışılmaz. Felek Hoca devletin koyduğu kanunu uygulamaktan başka çaresi olmadığı için istemese de ezanları Türkçe okumaya devam eder. Felek Hoca’nın acziyeti bir anlamda rejimin acziyetini temsil eder.

Karadeniz insanının şivesini yansıtmada ve kostümlerde pek başarılı olamayan film başından sonuna kadar kemençe sesi eşliğinde ilerler. Seçimlerden önce iddiaya giren iki arkadaş, seçimleri kazanan tarafın sabahtan akşama kadar kemençe çalacağı konusunda anlaşmışlardır. O gün de iddianın gerçekleşme günüdür. Kahve ortamında

bir yanda kemençe çalınır, diğer yanda Çizme'nin seçim sonuçlarını öğrendiğinde dayanamayıp kırdığı radyo tamir edilmeye çalışılır. Zira 'radyo' bu kasabanın merkezle tek irtibat kaynağıdır. Bütünleştirici bir teknoloji olan radyo, katı toplumsal sınırları aşarak kültürel seçkinleri ve düşük kültürleri, merkezdekileri ve çevredekileri, kadınları ve erkekleri aynı hitapta birleştirerek 'kulakla görmeye' imkân tanıması (Ahıska, 2005: 21) açısından bu yılların önemli bir iletişim aracıdır. Dolayısıyla radyodan Arapça ezan yasağına dair kanunun çıktığını duymak Çizme'nin iktidarının sonu anlamına geleceği için hayli önemlidir.

Ana konusu 'Arapça ezan yasağı' olan filmde; cumhuriyet rejimi üzerinden iktidar eleştirisi, adalet sorgulaması, laikliğe ve inkılaplara sahip çıkma vurgusu gibi temalar öne çıkmaktadır. Cumhuriyet tarihinde merkezi ideolojiyi cesurca eleştiren nadir filmlerden olması bakımından ayrıca dikkate değer bir filmdir[58]. Ayrıca *Çizme*, film dili ve sinematografik açıdan çalışma kapsamında incelenen filmler içerisinde öne çıkmaktadır.

[58] Çizme'nin senaristi rahmetli Ömer Lütfi Mete yıllar önce filmin gösterildiği bir toplantıda 'bu filmi bugün şimdi yapsaydım geniş kitlelere –özellikle gençlere- ulaşması için içine sağlam bir aşk hikayesi koyardım' değerlendirmesinde bulunmuştur. Bu da filmin izlenme oranını artırmak için popüler sinemanın kullandığı kalıpların alınmasının bir sakıncası olmadığını gösteren ve İslami Sinema filmlerinin çokça başvurduğu bir anlayışa işaret eder.



Şekil 7: *Çizme* Filminde Öne Çıkan Temalar

3.2.6. Sürgün[59]

Filmin Özeti

Sürgün'de inançları ve idealleri uğruna İstanbul'dan Orta Anadolu köylerinden birine sürülen bir ilkokul öğretmeninin serüveni anlatılır. Gittiği köyde köyün muhtarının kendisine karşı tavır alışı yüzünden yine zorluklar yaşar. Buna rağmen köy halkıyla bir araya gelerek köyü kalkındırmaya çalışır. Bu konuda en büyük destekçisi köyün eski hocasıdır. Köy halkıyla iyi ilişkiler kuran, ilk defa bir öğretmeni onlara sevdiren, köylüyü arıcılık, ördekçilik gibi farklı uğraşlarla tanıştıran ve yollarını aydınlatan öğretmen, yeniden sürgüne gönderilmekten kurtulamaz.

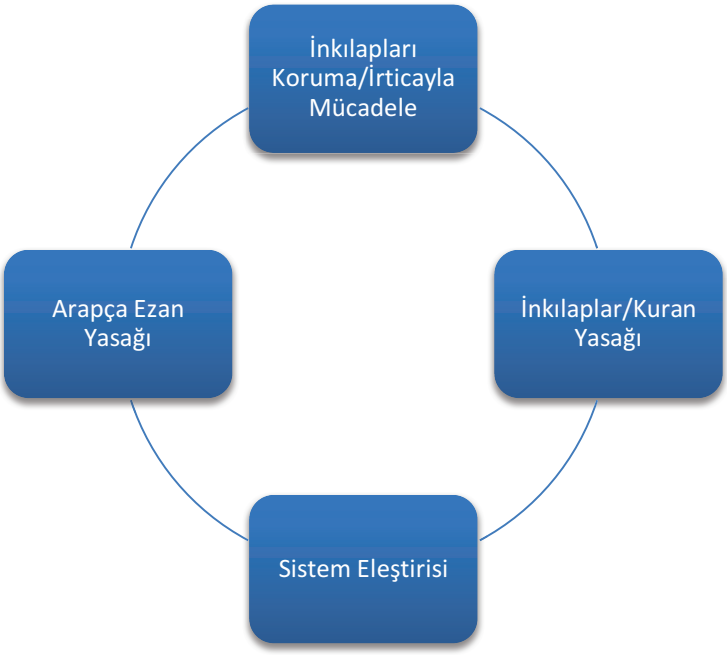
---

[59] Aldığı Ödüller: En İyi 2. Film (45. Salerno Film Festivali-1993), En İyi Yabancı Film (Philadephia Film Festivali-1993), Gümüş Simurg (Taşkent Film Şenliği-1993), İlk Filmini Çeken En İyi Yönetmen (Taşkent Film Şenliği-1993). Ancak filmin aldığı ödüller ve uluslararası alandaki başarısının TRT tarafından göz ardı edilerek tek cümleyle dahi ödüllerden söz edilmemesi Yönetmen Mehmet Tanrısever'in tepkisine yol açar: "TRT'yi kınıyorum. Türkiye adına yarışmaya girdiğimiz ve kazandığımız başarının bu derece ilgisiz karşılanması bizi üzmüştür. Orada yaşadığımız heyecanı ve gururu, burada insanımızla paylaşmak istedik. Ama televizyonda yuvalanan birtakım insanlar bilerek engellemede bulundular. Özel TV'ler kadar bile olamadılar" diyerek tepkisini dile getirmiştir (Diriklik, 1995b: 204).

Bu filmde karşımıza çıkan idealist öğretmen tipi, Türk sinemasında karşılaşmaya alıştığımız tipten farklıdır. İnançlıdır, dinine bağlıdır ve aynı zamanda akılcıdır, aydınlanmacıdır ve eğitim gönüllüsüdür. Yine ilk defa köydeki din âlimleriyle fikren uzlaşan bir öğretmen tipi karşımıza çıkmaktadır. Hâkim Türk sinemasında sıkça görülen, gerici, yobaz hoca; halkın aydınlanmasına karşıdır, her türlü bilimsel ilerlemeye karşı olduğu gibi öğretmeni de sevmez ve halkı öğretmene karşı kışkırtır. *Sürgün*'de yönetmen bu dayatılmış fikri eleştirerek tamamen farklı bir portre sunar izleyiciye.

Sürgün filmi gösterime gireceği dönemde Alt ve Üst Denetleme Kurullarının kararıyla sansüre takılır. Filmin üç sahnesinin çıkarılmasıyla gösterim izni verileceği açıklanır. Çıkarılması istenen sahnelerden biri; İnönü döneminde köyün çocuklarına Kuran öğreten hocanın evinin jandarmalar tarafından basılması, din adamının tutuklanarak kitapların ateşe verilmesi sahnesidir. Diğeri; yıllar sonra aynı din adamının toprağı kazarak, yakılmasın diye sakladığı kitapları ve cüppesini çıkararak öptüğü sahnedir. Sonuncusu ise; öğretmenin köyden sürülmesiyle ilgili kararın değiştirilmesi içim Kaymakamla görüşen köylülerin başarılı olamayışları üzerine Kurtuluş Savaşı Gazisi'nin göğsündeki istiklal madalyasını koparıp attığı sahnedir. Ancak filmin sansüre uğraması Feza Film yetkililerini pes ettirmemiştir. Söz konusu sahneleri çıkararak gösterim izni almak yerine sansür kararına karşı direnmişler ve neticede filme kesintisiz gösterim izni verilmiştir (Diriklik, 1995b: 191).

Sürgün de *Çizme* gibi İslami Sinema filmleri içerisinde sinematografik açıdan en iyi filmlerdendir. Filmde İslami sinemanın çokça kullandığı fazla diyalog ve direkt mesaj vermek üslubu yerine sinemanın görsel dili öne çıkarılmış, böylece izleyiciyi sıkmayan, didaktiklikten uzak başarılı bir film ortaya çıkmıştır.



Şekil 8: *Sürgün* Filminde Öne Çıkan Temalar

3.2.7. Kelebekler Sonsuza Uçar[60] (İskilipli Atıf Hoca)

Filmin Özeti

Mesut Uçakan'ın başörtüsü filmlerden sonra üzerinde en çok tartışılan filmi *Kelebekler Sonsuza Uçar*dır. Şapka kanununa muhalefet ettiği gerekçesiyle dönemin İstiklal mahkemeleri tarafından idam cezasına çarptırılan İskilipli Atıf Hoca'nın hayatı, ölümünden seneler sonra hocanın suçsuz olduğunu düşünen bir avukatın açmış olduğu iade-i itibar davası paralelinde anlatılır. Film cumhuriyet tarihi boyunca adeta dokunulmazlığı olan konuları merkeze alması bakımından geniş çevrelerin dikkatini üzerine çekmiştir.

Film genç Avukat Ferit'in hocanın hayatını onu tanıyanlardan dinlemesi paralelinde kurgulanmış, yer yer anlatı, yer yer geriye dönüşlerle ilerler.

---

[60] Aldığı Ödüller: 1. Antalya Altın Portakal Avni Tolunay Halk Jürisi ödülü, 2. T.C. Yazarlar Birliği En İyi Yönetmen Ödülü, 3. BİRSAD En İyi Film Ödülü. Film Türkiye'de vizyona girmeden filmin ilk gösterimi Zürih'te düzenlenen Mesut Uçakan haftasında yapılmıştır (Diriklik, 1995b: 265).

Filmin başında Atıf hocanın yaşlanmış kızı, babasının polisler tarafından götürüldüğü geceden başlayarak hocanın hayatını anlatmaya başlar. Ani bir gece baskınıyla evi ve kitapları aranan Atıf Hoca, bazı kitaplarıyla birlikte 5 dakikalığına diye merkeze götürülür. Ancak 5 gün, 5 hafta hatta 5 ay… geçmesine rağmen salıverilmez. Bu arada müderrislikten aldığı maaşı da kesilince ailesini zor günler bekler. Kızının anlattıkları paralelinde geçmişe gidiş dönüşler olur. Yine Atıf Hocanın talebelerinden de hocanın düşünceleri hakkında bilgi aktarılır.

Atıf hocanın medrese camiası içindeki yeri, İslam alimleri arasındaki konumu ve ilminin derinliğiyle tüm dünyada tanınır ve fetvası istenen kişi olması da filmde vurgulanır. Dünyanın dört bir tarafından fetva almak için kendisine mektuplar gelen Atıf Hoca, hilafet makamı tarafından da büyük değer verilen bir alimdir. Dış memleketlerden kendisine gelen teklifleri memleketine hizmet etme gayesiyle geri çevirir. Atıf Hoca, memleketin çıkmaza girdiği yıllarda ülkesini kurtarmak için çalışmış, vaazlarında halkı bunun için yönlendirmiş bir din adamı olarak ele alınır.

Filmde Atıf Hoca'nın bir grup müderris arkadaşıyla birlikte '*Teali İslam Cemiyeti*'ni kurması ve sonrasında kendisini idama götüren süreç anlatılır. Zamanın Osmanlı hükümeti, Teali İslam Cemiyeti'nden Kuvayı Milliye aleyhine bir beyanname yayınlamasını ister. Ancak Atıf Hoca, böyle bir beyannamenin cemiyetlerini siyasete alet edeceğini ve bunun da halk arasında fitne çıkmasına sebep olacağını söyleyerek beyannamenin yayınlanmasına karşı çıkar. Fakat müderrisler içerisinde yalnızca Tahirül Mevlevi'den destek görür[61].

Atıf Hoca şeklen Batı taklitçiliğinin halk arasında yaygınlaşması üzerine 1924 yılında "*Frenk Mukallitliği ve Şapka*" adında bir risale yazar. Risale, gerekli yerlerden alınan izinlerle basılır ve kitapçılara gönderilir. Bu risalenin yayınlanmasından bir buçuk yıl sonra (1925) Şapka Kanunu yürürlüğe girer. Atıf Hoca söz konusu risaleyi kanundan önce yazmış olsa da Şapka Kanununa muhalefet gerekçesiyle yargılanır.

[61] Tahirül Mevlevi hatıralarında, Teali İslam Cemiyetini, Atıf Hocayı ve isnat edilmek istenen suçlamalara karşın cemiyetin dolayısıyla Atıf Hocanın durumunu, mahkeme yıllarını vb. detaylı bir şekilde anlatır. ayrıntılı bilgi için bkz. Tahirül Mevlevi, Matbuat Alemindeki Hayatım ve İstiklal Mahkemesi Hatıraları, Haz: Nurcan Boşdurmaz, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2012.

Filmde vurgulanan başlıca temalar; İstiklal Mahkemeleri, Batı taklitçiliği, İnkılaplar, Şapka kanunu, adalet sorgulaması gibi konulardır.

Diriklik (1995b: 276) Mesut Uçakan'ın o güne kadar yapmış olduğu en güzel filmi olarak değerlendirdiği *Kelebekler Sonsuza Uçar* filminin o güne kadar yakın tarihe, özellikle de şapka kanununa karşı en düzeyli ve çarpıcı eleştirileri dile getirdiğini söyler. Filmi anlatım ve sinemasal öğelerin tutarlılığı yönüyle de İslami Sinema içerisinde 1994 yılı sonuna kadar yapılan en kaliteli film olarak gördüğünü ifade eder. *Kelebekler Sonsuza Uçar*'ın kaliteli bir film olması konusunda Diriklik'e katılmakla birlikte İslami Sinema filmleri içerisinde en iyi film olmadığını belirtmek gerekmektedir. İslami Sinemanın en iyi örneği seçilecek olsa yine Mesut Uçakan imzalı *Reis Bey*'in (1989) ilk sırada gelmesi kuvvetle muhtemeldir. Bu çalışmanın örneklem grubunu teşkil eden filmler içerisinde ise en iyi film seçilmesi gerekirse bu dereceyi İsmail Güneş'in *Çizme* filminin hak ettiği söylenebilir.



Şekil 9: *Kelebekler Sonsuza Uçar* Filminde Öne Çıkan Temalar

3.2.8. Danimarkalı Gelin[62]

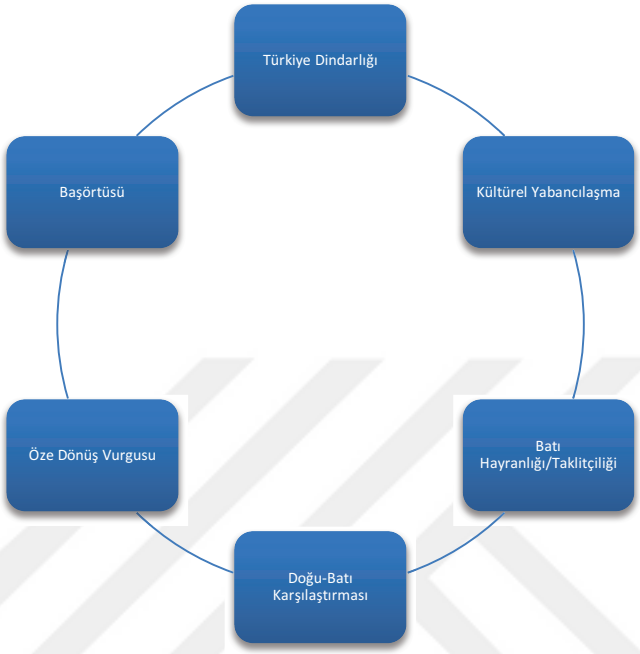
Filmin Özeti

Salih Diriklik'in en çok beğenilen filmi olan *Danimarkalı Gelin*, üniversite tahsili sırasında tanıştığı Müslüman bir Türk genciyle evlenme kararı alıp Türkiye'ye gelin gelen Hatice'nin (Hannelore) hikayesi üzerinden ilerler. Hatice'nin ihtida hikayesiyle birlikte Türkiye'deki mevcut din algısı, İslam'a bakış tartışılır ve olması gereken ideal Müslüman kimlik Hatice örneğiyle anlatılır. İslam'la yeni tanışan Hatice'nin bu dine dair merakıyla başlayan serüvene izleyici de dahil edilir ve Hatice'yle birlikte izleyici de İslam'ı yeniden öğrenmeye başlar. Hatice'nin bu süreçte bilgi almak istediği kişilerin (eşinin ailesi gibi) merakını karşılayacak yeterlikte dini bilgiye sahip olmaması yönetmenin topluma yönelttiği bir eleştiri olarak da okunabilir. Böylece Hatice'nin İslam'ı öğrenmeye kitap okuyarak devam etmesi izleyiciye de bir mesajdır ve gerçek dinin kulaktan duyma geleneksel din anlayışının aksine okuyarak öğrenileceğine işaret eder. Hatice'nin İslam'ı öğrenip hayatına uygulamaya başlamasıyla birlikte eşinden, iş arkadaşlarından ve çevresinden gelen tepkiler doğrultusunda film mesajını vermeye devam eder. Hatice'nin İslam'la ilgili konularda eşiyle ve çevresiyle anlaşamayıp, kimsenin kendisine karışmayacağı inancını istediği gibi yaşayacağı kendi ülkesine dönmesi İslami kimliklerin Türkiye'de yaşadıkları inanç özgürlüğünü sorununa işaret eder. Fakat filmde İslami kimliğini istediği gibi yaşamaya karar veren Hatice'ye engel olanların Müslüman olmaları, ona hoşgörüyle yaklaşanların, saygı gösterenlerin ise gayrimüslim olmaları, Türkiye'de Müslümanların birbirlerine yaptığı eziyeti göstermekte ve bunun anlamsızlığını vurgulamaktadır. Yine Hatice'nin Türkiye'deki

---

[62] Esasen bir Televizyon filmi olan Danimarkalı Gelin filmi bu çalışma kapsamında İslami Sinema içerisinde ele alınmıştır. İslami sinemanın her aşamasında önemli katkıları bulunan Salih Diriklik'in aslında bu filmi bir sinema filmi olarak tasarladığı ancak gelişen şartlar neticesinde filmin TV filmi olarak ekranlarda yer aldığı bilgisi göz önünde bulundurularak Danimarkalı Gelin filmi İslami Sinema filmleri içerisine dahil edilmiştir. Diriklik (1995b: 254) Gönül Bir Aynadır adlı senaryonun daha önce Feza Film için yazıldığını ancak o dönemde gerçekleşme imkanı bulamadığını belirtmiştir.
Zira 1990'larda hız kazanan özel TV patlaması İslami kesimde de sıkça gündeme getirilen bir konu olmuştur. Yerel kanalların ardından tüm yurda yayın yapan TGRT'nin yayın hayatına başlamasıyla İslami içerikli filmler artık TV ekranlarında yer almaya başlamıştır. Dolayısıyla İslami Sinemanın yaşadığı kısa dönemli yükselişin sona ermesiyle özel TV'lerin yükselişe geçmesi paralellik gösterir. Türkiye'de özel TV sektörü ve özellikle İslami içerikli özel TV sektörünün gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Diriklik, 1995b: 219-286.

baskıdan bunalıp kimsenin ona karışmayacağı ve dinini özgürce yaşayabileceği yer olarak Hollanda'ya gitmesi de aynı duruma işaret etmektedir.



Şekil 10: *Danimarkalı Gelin* Filminde Öne Çıkan Temalar

3.2.9. Bize Nasıl Kıydınız[63]

Filmin Özeti

Emine Şenlikoğlu'nun aynı adlı eserinden filme uyarlanan *Bize Nasıl Kıydınız*, vizyona girdiği tarihte Türkiye gündemini epey meşgul etmiş, laikliğe ve inkılaplara bir saldırı olarak değerlendirilmiş ve bir süre yasaklanmıştır. Yaşanan tartışmalar, filmin başlangıcında İstiklal Mahkemelerine gönderme yapılan sahneden ötürü meydana gelmiş, daha gösterime giremeden hakkında birçok haber yapılmıştır.

[63] 31. Antalya Altın Portakal Film Festivalinde ön elemeden geçen filmler arasında olan Bize Nasıl Kıydınız'ın ödül almaması tartışmalara yol açar. Filmin yönetmeni Metin Çamurcu, halk jürisi ödülü için sinemalara konan sandıkların Bize Nasıl Kıydınız filminin gösterimi sırasında kaldırıldığını bunun da filmin ödül kazanmasını engellemek adına planlanmış bir hareket olduğunu belirtmiştir (Diriklik, 1995b: 332).

Filmin açılış sahnesi İstiklal Mahkemelerini sorunsallaştıran bir görüntüyle başlar; idamına karar verilen bir hocanın (Kemahlı İbrahim Hakkı) infazdan önce ölmüş olması nedeniyle mezarından çıkarılıp ölü olarak infazının gerçekleştirilmesiyle film ilk eleştirisini yapmış ve de almış olur. Aktarılan olayın doğruluğu-yanlışlığı tarihçileri ilgilendiren bir mevzu olduğundan bu çalışmanın sınırını aşmaktadır. Bu çalışmanın kapsamına giren konu, yönetmenin böyle bir sahneyi neden ve hangi gerekçelerle/düşünceyle filme dahil ettiğini anlamaya çalışmaktır. Yönetmenin böyle bir kurguyla vermek istediği mesaj basitçe, İstiklal Mahkemelerinin işleyişindeki mantı(ksızlı)ğa vurgu yapmak olarak okunabilir[64].

Filmin devamı ise bu sahneyle hiç alakası olmayan farklı hikayeler üzerinden ilerler. Filmin geçmişle yüzleşmeyi gerçekleştireceği ana kahramanı Nine'dir. Nine yasaklar dönemini tüm çıplaklığıyla yaşamış bir canlı tarih konumundadır filmde. Ninenin yaşadıkları üzerinden geçmişe yönelik eleştiriler dile getirilir. Ninenin torunu Hüseyin filmin günümüze bakan ideal Müslüman kimliğini karakterize eder. Hüseyin'in öğrencisi Rabia ve ailesi paralelinde toplumda yaşanan kimlik krizi vurgulanır ve bu krizden kurtuluşun yolunun ne olduğu Rabia'nın filmin sonunda hidayete ermesi ile verilmiş olur.

Bize Nasıl Kıydınız filmi içerisinde birbirinden bağımsız kopuk öyküleri barındıran bir film olması bakımından hikâyeyi toparlamak da güç olmaktadır. Arif Ay'ın 'Kıyım' şiirinin okunmasıyla başlayan film, birbirinden bağımsız kıyım öyküleri paralelinde ilerler. Kısaca özetlemek gerekirse; Hüseyin'in öğrencisi Rabia popüler kültür gençliğini yansıtan bir lise öğrencisidir. Rabia Hüseyin'e karşı duygusal hisler beslemektedir fakat filmin başında Hüseyin'in bu duyguya verecek bir karşılığı yoktur, ta ki filmin son sahnesinde Rabia'yı hidayete ermiş mütesettir bir hanım olarak görene dek. Rabia'nın annesi dini değerlerine bağlı bir hanım olsa da babası yozlaşmış kültürü temsil eder. Rabia'nın babasının yengesiyle yaşadığı yasak ilişki tüm ailenin sonunu getirir. Bu olayı gören Rabia'nın kardeşi babası tarafından öldürülür. Akabinde Rabia'nın annesinin akıl sağlığı bozulur, babası ise girdiği hapishanede intihar eder.

[64] Metin Çamurcu, filmle ilgili yaptığı araştırmalar sonucu bu olaya ulaştığını, fakat bu idamın İskilipli Atıf Hoca kadar bilinmediğinden karşı çıkıldığını söylese de karşı taraf böyle bir olayın asla gerçekleşmediği iddiasıyla filmi 'gericilik'le suçlamıştır.

Ailenin yaşadığı bu dramdan Rabia hidayete ererek kurtulur. Böylesine değişik, üçüncü sayfa haberlerini andıran bir öykü paralelinde geçmişle de yüzleşmeye kalkan film birçok şeyi aynı anda yapabilme duygusuyla anlaşılabilir özelliğini kaybetmiştir. Film bittiğinde hikâyede eksik kalan yerine oturmayan birçok öğenin olması izleyiciyi rahatsız eder niteliktedir.

Filme Yönelik Değerlendirmeler

Emine Şenlikoğlu, filme konu olan kitabı yazmadaki amacının Türkiye'de kıyım yapılan insanların hikayesini anlatmak olduğunu söyler. Öyküde anlatılan hikayelerin hepsinin de gerçek kıyım öyküleri olduklarından bahseder. Dinlediği ve tanık olduğu bu hikayeleri düşündüğünde "hepsi aynı şeyi söylüyordu: "Bize Nasıl Kıydınız" diyerek kitabın/filmin isminin nereden geldiğini de açıklığa kavuşturmuş olur.

Filmin İstiklal Mahkemeleri, Kuran yasağı, ezan yasağı, başörtüsü yasağı gibi geçmiş dönemin yasaklarına eğilmesi kamuoyunda büyük yankı uyandırmış, tartışmalar temelde laiklik ve inkılaplar üzerinden yürütülmüştür. Bu tartışmaların içeriğini anlatan filmin yönetmeni Metin Çamurcu, filmin Antalya film festivalinde jürinin beğenisini alarak ödül alacak filmler arasında konuşulduğu, ancak daha sonra Kemalist çevrenin protestoları ve savcılığa suç duyurusunda bulunmalarıyla Genelkurmayın filmi yasakladığını, basında filmle ilgisi olmayan haberler yapıldığını ve sinema salonu sahiplerine bu filmi sinemalarında oynatmamaları yönünde baskı yapıldığını belirtir[65].

Kitabın yazarı Emine Şenlikoğlu da film sürecinde yaşadıklarını şöyle anlatır:

> "Bu film çok şeyler oldu. Kimine göre Atatürk düşmanı, kimine göre bir aşkın dramı, kimine göre gerçeklerin belgeseli. Sonuçta medyanın bu filme koyduğu isim 'olay film' oldu.. Gazeteler günlerce yazdı. 'İsal tartışma' bile dediler, benim Allah için yaptığım bir işe. Öteki taraftan farklı, bizim

[65] Altınoluk Dergisi, Altınoluk Röportaj, "Bize Nasıl Kıydınız'ın Yönetmeni Metin Çamurcu ile Film Üzerine "İdam Olayı Sembolik", Sayı: 106,Aralık 1994, http://dergi.altinoluk.com/index.php?sayfa=yillar&MakaleNo=d106s042m1 Erişim Tarihi: 24 Haziran 2014

taraftan farklı sesler geldi. Evime, iş yerime açılan telefonlar, tebrikler, hakaretler aylarca bitmedi"[66]

Tunca Arslan (2009: 58-62) Türk sinema tarihinin en kötü yapımlarından biri olarak ele aldığı *Bize Nasıl Kıydınız*'ı 'İslami psikolojik-polisiye' kapsamında 'tuhaf mı tuhaf', 'absürd' bir film olarak tanımlar. Arslan filmi seyrederken birçok sahnede izleyicilerden alkış geldiğini de belirtir. Arslan'ın film hakkındaki bu değerlendirmesinin yanında İslami camianın içinden bir eleştirmen olan İhsan Kabil, filmin sembolik anlamlarla yüklü olduğunu ve bazı noktalarda Tarkovskiyen yaklaşımın izleri görüldüğünü belirterek filmden övgüyle bahsetmiştir. Bir filmi değerlendiren iki kişinin film yorumlarının tezatlığı yalnızca ideoloji farklılığından değil, film eleştirisinin yapısından da kaynaklanmaktadır. Zira film eleştirisinin ana malzemesi olan 'yorum' olabildiğince geniş bir yelpazeyi içerir.

Film üzerinden yaşanan tartışma, filmin doğrudan Atatürk ilke ve inkılaplarını hedef aldığına yönelik devam etmiştir. *Bize Nasıl Kıydınız*, romanda olduğu gibi sanatsal ya da edebi iddia taşımayan Şenlikoğlu'nun da belirttiği gibi amacı direk mesaj vermek olan fakat bu konuda da çok başarılı olduğu söylenemeyecek bir film olmuştur.

[66] Emine Şenlikoğlu, "Bize Nasıl Kıydınız'ın Dünü Bugünü" Zaman Gazetesi, 27 Ekim 1994, http://www.zaman.com.tr/yorum_-bize-nasil-kiydiniz-in-dunu-bugunu_303969.html Erişim Tarihi: 24 Haziran 2014.



Şekil 11: *Bize Nasıl Kıydınız* Filminde Öne Çıkan Temalar

3.3. Analizin İkinci Aşaması: İslami Sinema Filmlerinde Tespit Edilen Ortak Kodlar Üzerinden *Teşhise Yönelik Analiz*

Film analizlerinin bu aşamasında, daha önce genel hatlarıyla tanıtılarak ortak kodları tespit edilen filmler bu ortak kodlar üzerinden analize tabi tutulacaktır. Filmlerin genel tanıtımında görülmüş olduğu gibi İslami sinema filmlerinde ele alınan temel temalar; Modernleşme, Batılılaşma, Geçmişle Yüzleşme ve Başörtüsü Sorunu olarak ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde, belirlenmiş olan bu temalar üzerinden film içeriklerinin teşhise yönelik eleştirisi yapılacaktır. Bu doğrultuda bölüm üç aşamadan oluşacak şekilde tasarlanmıştır. Birinci kısımda "İslami Sinema Filmlerinde Bir Kimlik Meselesi Olarak Başörtüsü" başlığı altında başörtüsü üzerine yoğunlaşan filmler aynı tema üzerinden analiz edilecektir. İkinci kısımda "İslami Sinema Filmlerinde Bir Kimlik Dayatmacası Olarak Batılılaşma ya da Modernleş(tir)me" başlıklarında Modernleşme ve Batılılaşma söylemlerinin filmlerde bulduğu karşılık üzerinden eleştirel bir okuma yapılacaktır. Üçüncü kısımda ise "İslami Sinema Filmlerinde Geçmişle Yüzleşme" başlığıyla filmlerde ele alınan geçmiş dönemlerin (cumhuriyet dönemi ve sonrası) politikaları üzerinden bir analiz yapılacaktır. Bu bölümdeki analizler yapılırken filmlerden alınan birebir ifadeler ve filmin hikayesi üzerinden hareket

edilecektir. Bununla birlikte filmlerin ele aldığı konular da kuramsal ve tarihi bilgiler eşliğinde yorumlanacaktır. Zira film eleştirisinde eleştirmen yalnızca yönetmenin anlattığı öyküyü değil, filmin anlattığı öyküyü de kendisine yol gösterici olarak kabul etmektedir (Özden, 2004: 74). Eleştiride incelenen yapıtın içerdiği anlamı hazırlayan koşullar, kurallar ve baskıları yeniden inşa etmek önemlidir (Barthes, 2003: 743). Bu ise algıların belirlediği yorumlama sürecini beraberinde getirir. Seyirci bir eseri algılarken yorumlamaya başlar. Bu nedenle eserin anlamında sanatçı kadar seyircinin/yorumcunun da katkısı bulunur. Dolayısıyla yorumlama sürecinin pasif tarafı seyirci değil sanatçı olmuş olur (Cündioğlu, 2013: 20). Böylece film, yönetmenin elinden çıktıktan sonra yönetmenin ölümü gerçekleşir ve eleştirmen, izleyici vb. farklı yorumlarla filme açılımlar getirebilir. Eagleton'ın (2015: 157) anlamın kamusallığına yaptığı vurgu burada belirginleşmiş olur. Corrigan (2007: 29) bir film hakkında yazılanların çoğunun kişisel görüş ve değerlendirmeye dayandığını belirtse de sağlıklı bir eleştirinin, yönetmenin anlam dünyasını da işin içine katarak, filmin yan anlamlarını yorumlamaktan geçtiği kabul edilerek, film analizlerinde kişisel deneyim ile nesnel gözlem arasındaki dengeye dikkat edilecek ve teşhise dayalı film okuma yöntemi kullanılacaktır. Bir metnin sadece açıklanmış olan manasıyla ilgilenen yorumlar hermenötiksel göreve haksızlık etmektedirler. Metnin söylemediği ve belki de söyleyemediği şeyi bulabilmek için metnin de ötesine gitmek gerekir (Palmer, 2008: 302) düşüncesiyle incelenen filmler düz anlamlarının ötesine geçilerek çoklu bakış açısıyla incelenmiştir. Zira film eleştirisi çok çeşitli okuma ve araştırmaya dayanan önemli bir alandır. Eleştiri, filmlerin içindeki anlamların ortaya çıkarılarak irdelenmesini ve metindeki anlatı, karakter yapılanması gibi yaklaşımların sosyolojik, psikolojik, ideolojik, felsefi ve diğer temellere dayandırılarak incelenmesini ve değişik bakış açılarının izleyiciye sunulmasını sağlaması bakımından sinemayı zenginleştiren bir çaba olarak izleyiciye/okuyucuya filmlerle ilgili çok katmanlı bilgilenme olanağı sunar. Böylece film eleştirisi, sinemanın sadece seyretmeye dayalı bir eğlence aracı olmadığına; araştırmaya, incelemeye, sosyal bilimlerle bağlantı kurmaya, çözümlendikçe yeni anlamlara ulaşmaya zemin hazırlayan bir araç olduğuna dikkat çeker (Kabadayı, 2014: 117).

3.3.1. İslami Sinema Filmlerinde Bir Kimlik Meselesi Olarak 'Başörtüsü'

İslami Sinema filmlerinde "başörtüsü" meselesi çok yönlü olarak irdelenen temalardan birini oluşturmaktadır. Başörtüsünün toplumsal algılanışı, dini-kültürel boyutu, laikliğe karşı bir tehdit olarak algılanışı, üniversitelerde başörtüsü yasağı gibi konulara değinilerek meselenin çok boyutlu olarak filmlere yansıması amaçlanmıştır. Çalışma kapsamında ele alınan filmler arasında başörtüsü tematiği altında birleşen filmler; *Yalnız Değilsiniz*, *Sonsuza Yürümek* ve *Danimarkalı Gelin* olarak öne çıkmaktadır. *Minyeli Abdullah 2* ve *Bize Nasıl Kıydınız* filmlerinde de ana tema olmasa da alt temalardan biri olarak başörtüsü konusunun işlendiği görülmektedir. Dolayısıyla bu bölümdeki analizler ağırlıklı olarak üç film üzerinden yapılacak, diğer filmlere de yer yer atıflarda bulunulacaktır.

Başörtüsü ya da genel anlamda örtünme/tesettür, Müslüman kadınların kendilerine yabancı olan erkeklerin yanında başlarından başlayarak tüm vücutlarını örten bir giysi giyinmeleridir. Bu şekilde örtünmenin temel kaynağı Müslümanların kutsal kitabında yer alan ifadelere dayanmaktadır. Dini temellere dayanan bu örtünme biçimi Türkiye'de çoğu zaman siyasi bir amaç içerdiği iddiasıyla yargılanmış ve yasaklara konu olmuştur. Başörtülü öğrenciler üzerine yapmış olduğu çalışmalarıyla bu sorunun görünür kılınmasını sağlayan Türkiye'nin önemli sosyologlarından Nilüfer Göle dahi buna siyasi bir anlam yüklemiştir. Göle'ye göre tesettür, "geleneklerin çok fazla önemsenmeyen bir tekrarı olmaktan ziyade İslami dindarlık ve yaşam biçiminin siyasal anlamda yeniden sahiplenilişini" ifade etmektedir (2011a: 11).

Başörtüsünün siyasal bir simge olduğunu savunanların görüşleri, başörtülü kadınların üniversitelerde ve kamusal alanda görünür olmaya başlamalarıyla eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Bu görüşü savunanların temel argümanı laik bir devlette bireylerin kamusal alanda dini sembolleri kullanamayacağı yönünde dile getirilmekte idi. Roy (2015: 237) dinsel simgenin kamusal alanda ortaya çıkışının, dinsellğin geçmişte var olmuş bir topluma geri dönüş anlamına geldiğini göstermediğini söyler. Aksine bu durumun dinsellikle kültürel/toplumsal çevre arasında bir kopuş yaşandığını gösterdiğini ve dinselliği görünür kılan şeyin hakim kültürden kopukluğu olduğunu vurgular. Türkiye'de 80'lerin ikinci yarısından itibaren kendini hissettiren kültürel

çoğullaşmayla birlikte başörtülülerin kamusal alanda görünür olması, Gürbilek'in deyimiyle bir "aşağı kültür" patlaması etkisi yaratmış ve laik kesimi tedirgin etmiştir.

Böylece "başörtüsü sorunu" 1990'lı yıllarda tarihinin en şiddetli tartışmalarına konu olmuştur. Kamusal alanda başörtüsü sorunu, bir yanda laik-seküler kanadın korku ve kaygılarını beslerken, diğer tarafta başörtülü kanadın mağduriyetini doğurmuştur. Toplumun iki farklı kesiminin korkularının ve mağduriyetinin kaynağının kökeni ise Türk Modernleşmesinin karakteristiğinde aranabilir. Zira insanlar tarafından içselleştirilmemiş ya da insanların dışında duran bir güç, başka bir güç karşısında her zaman riskli bir konumdadır. Oysa modernitenin gücü, karşısında savaşacak ordu bırakmamasında, savaşma ve ordu olma potansiyeli taşıyanları 'ikna' etmesinde ve insanlar nezdinde "zorunlu", "normal" ve "iyi" olarak konumlanabilmesinde yatmaktadır (Kentel, 2008: 29-30). Nitekim Türkiye'de din özgürlüğü ile laiklik arasında sürekli olarak bir gerilim yaşanmaktadır. Kendilerini dindar olarak tanımlayanlar laiklik uygulamalarının dini inanç ve pratikler üzerinde engelleyici bir işlevi olduğunu düşünürken, kendilerinin laik olarak tanımlayanlar dini inanç ve pratiklerin toplumsal hayatta, siyasette veya kamusal alanda görünür olmasını laikliğe tehdit olarak algılamaktadır. Dolayısıyla Türkiye'deki laiklik yorumu bu çatışma zemininde sürekli din özgürlüğünün ihlal edilmesine veya sınırlanmasına neden olmaktadır (Başdemir, 2009: 23). Zira Türkiye'de laiklik, Çağdaşlaşma projesinin temel unsuru olarak görülmüştür. Bu görüşün kökeni ise esas olarak 18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sının din karşıtı Aydınlanma Felsefesi ve Fransız pozitivizmine dayanmaktadır. Türkiye'ye laikliğin Fransız pozitivizminden etkilnen aydınlar eli ile gelmiş olması Türk laiklik projesinin en temel handikapını oluşturmuştur (Şan, 2012: 10). Türkiye'de laiklik tartışmalarında doğrudan dinin özünü hedef alan bir açıklama olmasa da sürekli olarak dinin bir vicdan meselesi olduğu vurgulanır. Böylece dinin toplum işlerinden toplumsal görevlerden sıyrılıp vicdanlara itilmesi, kişilerin iç dünyalarından dışarıya taşmayan bir inançlar bütünü durumuna gelmesi istenmiştir. Bu yaklaşım beraberinde toplumsal ve siyasal olarak bir zorlayıcılığı, dini alana müdahaleyi getirmiştir (Köktaş, 1997: 184).

Dolayısıyla yıllarca Türkiye'nin gündemine oturan, hükümetin en önemli meselelerine dahi gölge düşürecek kadar tartışma ve açık oturumlara konu olan "başörtüsü meselesi" İslami Sinema filmlerinde toplumsal bir gerçeklik olarak işlenmiştir.

Başörtüsü denilince karşımıza sıkça çıkan tartışmalardan biri başörtüsü mü türban mı tartışmasıdır. Çalışma boyunca türban kelimesinin içerdiği daha ziyade olumsuzluk ve dayatma nedeniyle başörtüsü kavramının kullanımı tercih edilmiştir. Esasen başörtüsü ve türban ayrımının konunun ontolojisi açısından bir değeri olmadığı aşikardır. Ancak bu ayrım 1980'li yıllarda başörtüsü sorununun patlak vermesiyle dönemin YÖK Başkanı İhsan Doğramacı tarafından gündeme getirilerek kullanılmaya başlanmıştır. O zamanki ayrımıyla türban[67], başörtüsüne göre daha modern bir örtünme biçimi olarak kabul edildiği için öne çıkarılmıştır. O tarihe kadar türban denilince, kadınların sadece kulak ve saçlarını örterek boyunlarını açıkta bıraktıkları bir tür bone anlaşılıyordu. Bu kıyafet daha modern çağrışımlarından dolayı Türkiye'nin modern yönelimleri açısından bir ara formül gibiydi. Fakat 1980'li yıllarda yaşanan başörtüsü sorunlarının ardından bu ayrım netleşmiş, çene altından bağlanarak örtülen başörtüsü ve iğne kullanılarak yapılan farklı bir tarz örtünme. Bu iki tarz örtünme biçimi "kırsal", "iddiasız" ile "şehirli", "iddialı" olan arasındaki farkı da belirtmekteydi (Demir, 2008: 22). Dolayısıyla itiraz örtünün şehirli ve eğitimli olanına yönelikti. Zira hem şehirli hem eğitimli kadınların gerilik sembolü olan bir kıyafeti benimsemesi Türkiye'nin modernleşme paradigmasına ters düşmekteydi.

Çalışma kapsamında ele alınan filmlerde başörtüsü teması dört kategori altında incelenecektir. Bu kategoriler; "normallik-anormallik-toplum dışılık-ötekilik", "toplumsal bakış", "başörtüsü yasağı sorunu", "örtünmeye yüklenen anlam" olarak belirlenmiştir.

[67] Mehmet Doğan, 1980'lere kadar Türkçe sözlüklerin hiçbirinde türban kelimesine rastlanmadığını, ancak 1980'lere gelindiğinde kadınların başlarını örtmeleri ve bunu geleneksel biçimlerden farklı şekillerde yapmaları nedeniyle bazı kesimlerde bu yeni örtünme biçiminin tepkilere yol açmış olduğunu ve 1983'te Türkçe Sözlük'ün 7. Baskısında türban kelimesinde yer verildiğini belirtir. Türban kelimesinin etimolojik kökeni hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. D. Mehmet Doğan, "Modernliğin Başımıza Sardığı Problem Türban". *Umran*. S. 163. s. 25-27.

3.3.1.1. (A)normal Olanın "Toplumsal Dışlanması" ve "Ötekileştirilmesi"

Ele alınan filmlerde dönemin ruhunu yansıtan; başörtülülerin toplumdan dışlanması/ötekileştirilmesi konusunun yanı sıra ötekileştirilen bu 'anormal' insanların normalleştirilmeye çalışılması işlenen önemli bir meseledir. *Yalnız Değilsiniz* filmi bu açıdan oldukça zengin veriler sunmaktadır[68].

Yalnız Değilsiniz filminin ana karakteri Serpil'in, anneannesinin ölümünden etkilenerek yaşadığı fikirsel/ruhsal değişim/dönüşüme paralel olarak düşünce ve davranışlarını da değiştirerek hayat tarzında farklılıklar yapmaya başlaması annesi ve çevresini endişelendirir. Zira bu değişimi 'patolojik bir yöneliş' olarak gören yakınları Serpil'in akli dengesini yitirdiğini düşünerek tedavi görüp 'normale' dönmesi için çabalarlar. Serpil'in yakınlarıyla verdiği mücadele filmin başörtüsünün ötekileştirilmesi ve anormal sayılmasına yönelik eleştirilerini dillendirir.

Annesinin, "*şimdiden balolarda, kulüplerde, toplantılarda alaycı bakışlar, kıkır kıkır gülmeler, arkamı döner dönmez fiskoslar başladı bile" "Kimsenin yüzüne bakamaz olduk. Nereye gitsek alay etmeye başladılar bizimle"* ifadesi kızının değişimi karşısında mensubu olduğu çevrenin vereceği tepkiden duyduğu endişeyi dile getirir. Böylelikle yönetmen anne karakteri etrafında laik kesimin ötekine bakışını da sorunsallaştırır.

Filmde Serpil'in annesi, babası, kuzeni ve yakın çevresi Batılı hayat tarzı süren laik kanadı temsil eder. Bu kanadın ilişkileri ve söylemleri aynı zamanda filmin Batılılaşma eleştirisinin de kaynağını oluşturur. Bu kanadın Serpil hakkındaki -dolayısıyla aynı kıyafeti ve dünya görüşünü benimseyenler hakkındaki- görüşleri, "*kendine göre bir dünya yaratmış, davranışları normal değil.. .bunalım içinde" "bunalımlı bir tip, çarpık bir arayış içinde, kendini ilkel düşüncelere kaptırmış, çevremiz için kötü bir örnek, sosyal bir yara"* "*bu çok klinik bir vaka bence"* şeklinde belirir.

Bu düşüncelerin ortasında Serpil'in tesettür kararını alması ise gündeme bomba gibi düşer. Zira Serpil'in yeni kıyafetleriyle eve geldiği ilk gün evde annesinin doğum günü partisi vardır. Serpil'i o kıyafetlerle gören davetliler bunu eğlence malzemesi yaparlar. Annesi sert tepkisini radikal karşıtların görüşlerini dillendirerek kızına en ağır

[68] Önceki bölümde filmlerin konusu ve genel özetleri verildiğinden bu bölümde konu tekrarı yapılmayacak, film içerikleri üzerinden gidilecektir.

hakaretleri savurmakla gösterir; "*Allah'ın belası. Senden utanıyorum, anladın mı utanıyorum senden. Rezil ettin beni, çıldırdın mı sen? Ne bu hal?"*. Davetlililerin 'olay' hakkında kendi aralarındaki yorumları da laik kesimde başörtüsünün çağrıştırdığı anlamlara yönelmiştir; "*başını bağlamasınlar kızın. Hocalara götürüp muska yazdırsanız"* "*aman bırakın kız istediği gibi yaşasın. Siz ne karışıyorsunuz Allah aşkına* "*tabi canım herkesin bir özel hayatı var"*. *"ama ilgi çekmek için yapıyor bunları*". Bu görüşler filmin homojen bir laik kesim algısının olmadığını göstermekle birlikte filmin eleştirisinin radikal/aşırı laik kanada yönelik olduğunun da altını çizer. Ancak modern ve laik olan bu insanların hocadan ve muskadan medet uman görüşleri, yönetmenin bu insanlarda var olduğunu düşündüğü kafa karışıklığına vurgu yapmak istediğini gösterir niteliktedir.

Serpil'in namaz kılması, örtünmesi, ölümü düşünmesi, içinde ayet, hadis gibi şeylerin olduğu *saçma sapan* olarak nitelediği kitaplar okumasını hiç de 'normal' bulmayan annesi ve çevresi için tesettür 'olayı' Serpil'in tuhaf davranışlarında bardağı aşan son damla olmuş, böylece Serpil'in hasta olduğunun kabulü pekiştirilerek psikolojik tedavi görmesi gerektiği hususu ciddiyet kazanmıştır. Annesi bu durumu Serpil'in de kabullenmesi gerektiğini düşünür; "*..anlaşıldı, sen hastasın. Profesör Çetin Kartal'la görüştüm, sana yardım edecek, bunalımdasın, soğukkanlı düşünmeye çalış. Delilik değil bunun adı, ama yaptıkların da normal değil*" diyerek Serpil'i ünlü psikiyatr Prof. Dr. Çetin Kartal'la görüşmesi gerektiği konusunda ikna etmeye çalışır.

Zira Serpil'in normal olmayan davranışlardan, düşüncelerden arındırılarak tekrar normal hale getirilmesi, böylece diğerleriyle ve çevresiyle aynı olması gerekmektedir. Bu düşünce modernitenin temel argümanlarından biri olan anormal olanın normalleştirilmesi, ehlileştirilmesi ve diğerleriyle benzeştirilmesi düşüncesini çağrıştırır. Modern düşüncede toplumun standardize edilebilmesi için 'normal' olan ile 'patolojik' olan arasındaki farkın belirlenmesi, yani toplumun birtakım kategorilere ayrılması ve normun dışında kalan tüm kategorilerin toplumsal hayatın da dışına itilmesi gerekmektedir (Yılmaz, 2012: 347). Modernleşme sürecindeki güç ilişkilerinin normalleşmesini sağlayan esas dinamik ise "medenileşme sürecidir". Medenileşme, 'ilerleme'nin öğretilmesi, insanın 'vahşi', 'geri kalmış' gibi nitelendirilen ve 'araçsal akla' dayanmayan 'premodern' insanlık hallerinden çıkarılması (Kentel, 2008: 32)

olarak tanımlanabilir. Filmde vurgulanmaya çalışılan tam da modernleşmenin medenileştirme sürecinin başörtüsü özelinde nasıl işlediğidir. Herhangi bir bilimsel dayanağı olmayan ve geri kalmışlık haliyle özdeşleştirilen başörtüsünden kurtulmak ile medenileşme ve dolayısıyla modernleşme sürecinin önemli bir basamağına gelinmiş olunacağı görüşüne yönelik eleştiriler verilen diyaloglar ve kimlikler üzerinden aktarılmaya çalışılır.

Filmde Serpil'in durumunu normal bulmayan yakınlarından biri de filmin baskın karakterlerinden biri olan kuzeni Füsun'dur. Paris'teki eğitimini tamamlayıp Türkiye'ye dönen Füsun'un tek gayesi feminist kadınlar derneğini kurup kadınları bilinçlendirmektir. Serpil'e de bu boş şeyleri bırakıp kendine katılmasını telkin eder. Farklı düşüncelere saygılı olduğunu, fakat Serpil'in durumunun psikolojik bir vaka olduğunu ve mutlaka tedavi görmesi gerektiğini düşünür; "*mesele sadece inanç meselesi değil, ben her inanca saygı duyan biriyim, en azından saygı duymam gerektiğine inanıyorum. Biz Serpil'in düşmanları değiliz. Ancak ondaki kişilik değişimi rahatsız edici" "bir insan beğendiği ortamı beğenmeyebilir, başka bir dünya görüşü benimseyebilir ama bu başka bir değişim içinde…"* sözleriyle Serpil'in değişiminden duyduğu endişeyi dile getirir. *"Profesörle konuşman lazım, bu kendi kendine öz eleştiri yapman için şart, her şey senin iyiliğin için. Dini dogmaların peşinde mutluluk araman, içindeki rahatsızlığı, tatmin edilmemiş duyguları, saptırılmışlığı ele veriyor, tek başına atlatamazsın bu badireyi. Profesörle konuştum. Yarın sabah eve gelmeye hazır, bilimsel tedavi gerekli. Hem bu mantık gücünü ispat için de güzel bir fırsat öyle değil mi?"* diyerek Serpil'i psikiyatrla görüşmeye ikna eder. Başörtüsünü "çağdaş uygarlık ölçülerine ve bilimsel düşünmeye engel, dogmatik kabullerin bir işareti" olarak (Aktaş, 2006: 4) gören anlayış Füsun'un ifadeleri aracılığıyla eleştirilmiş olur. Serpil'in ruh sağlığı için tedaviye ihtiyacı olduğunu direten yakınlarının düşüncesi, Serpil'in başörtülü arkadaşı tarafından şöyle yorumlanır; *"sizi asıl korkutan Serpil'in yozlaşmış çevrenizde bir devrim yapması ve örnek teşkil etmesi"*. Böylece başörtüsünün ve o doğrultuda benimsenen dünya görüşünün başkaları tarafından görülüp kabullenilmesine ve yayılmasına yönelik öteki tarafın duyduğu endişe dile getirilir.

Serpil'in psikiyatr Çetin Bey'le görüşmesi de başörtüsüne bakışın içeriğini göstermesi bakımından anlamlıdır. Çetin Bey'in en başından 'hasta' olarak kabul ettiği Serpil'le

konuşması, bilim uzmanlığının gerektirdiği şekilde hasta-doktor ilişkisinden ziyade sanık-hakim duruşmasını andırır. Bu da filmin ikna odalarına göndermede bulunan bilinçli bir tercihi olarak yorumlanabilir. Psikiyatr tarafından dile getirilen; *"bütün tavırların saldırganlık psikozu taşıyor, giysilerin, davranışların senin toplum dışı eğilimler taşıdığının açık göstergesi. Bizde ilk patolojik belirti toplum dışı eğilimler ve davranışlar olarak ortaya çıkar"* düşüncesi aynı kıyafet tercihine yönelen toplumdışı bireylerin topluma kazandırılması vazifesini üstlenen anlayışa gönderme yapar. Bu düşünceye karşı filmin cevabı Serpil tarafından verilir; "*siz düşünen, sancı çeken insanlara değil, düşünmeyen, sancı çekmeyen insanlara yönelseniz daha dürüst kalmaz mısınız?"*. Böylece Serpil'in zihniyetine sahip insanların bu tercihlerinin dogmatik değil düşünerek ve hayatı sorgulamaları sonucu oluştuğu ifade edilir. Filmin eleştirisi burada bireyin/toplumun düşünmeyen ve genel konjonktür nasılsa ona uyarak hayatını devam ettiren ve böyle olması gerektiğini dikte eden sisteme karşı dile gelir. Toplumun genelinden ayrı çizgide hareket eden, giyinen, düşünen insanlara bir psikoz belirtisi olarak bakma eğilimi her toplumda ve her dönemde görülebilen bir eğilimdir. Filmin yapıldığı yıllarda da Türkiye'de başörtülü kadınlara karşı bu bakış açısı kendini hissettirmiştir.

Psikiyatr Çetin Bey ile Serpil arasındaki diyalog, iki taraf arasında var olduğu kabul edilen mücadelenin somutlaşmış biçimi olarak filmde yer alır ve iki tarafın argümanları birbirlerine verdikleri cevaplarda dile getirilir. Çetin Bey sorar; *"peki, bu başörtü niye*?" Serpil; "*sizin gibi kültürlü birinin bunu sorması ters düşmüyor mu?"* Çetin Bey; "*inancım emrediyor diyeceksiniz dimi"* Serpil; *"hayret nasıl bildiniz"* Çetin Bey; *"sorularıma hep agresif cevap veriyorsun farkında mısın?"* Serpil *"yani saldırgan, ya siz sayın profesör, siz buraya gelmekle nasıl bir saldırganlık görevini üstlendiğinizin farkında mısınız? Sizin buraya gelişinizin taşıdığı amaç bana delilik damgasını vurmaktır"*. Foucault (2011: 118) bir duygu değişikliğini veya bir öfke hareketini şizofreni semptomu yapmanın aynı zamanda bir delilik işareti yapmak olduğunu, bunun da beraberinde tecrit etmeyi, kapatmayı ve yaşamı kesintiye uğratmayı sağlayan bir iktidar ilişkisi kurarak kişiye silinmeyecek bir damga vurmak olduğunu belirtir.



Şekil 12: *Yalnız Değilsiniz*'de Psikiyatrın Serpil'le Görüştüğü Sahne

Böylece Serpil'in şahsında onun gibi giyinen ve düşünen insanların tedaviye muhtaç olduğunu, hiç de *'normal'* olmadıklarını düşünen anlayışı da özetlemiş olur. Nitekim bu düşünce 1990'larda üniversitelerde başörtülü öğrencilerin kıyafetlerini ve dünya görüşü tercihlerini değiştirip 'normal' hale getirmek isteyenlerin oluşturduğu *ikna odaları* uygulamasında cisimleşmiştir. İkna odalarının mucitleri, başörtülü öğrencilerin sağlıklı düşünemediği veya belli ideolojiler, ham dogmalar tarafından yönlendirildikleri iddiasında olup, bu dogmalarla beyni yıkanmış gençlere 'doğru yol'u gösterme misyonu üstlenmişlerdi. Ancak doğru olarak gördükleri tek yol; kendi doğruları ve kendi ideolojileri doğrultusunda düşünme ve yaşama biçimi olmuştur.

İknacı olarak ikna odalarında görev yapan psikologlar, normalleştirilmesi gereken bireyler olarak gördükleri başörtülü öğrencilere alenen 'hasta' muamelesi yapmışlardır. Bu noktada psikolog ve psikiyatristlerin devreye sokulmuş olması, akıl hastalıkları ve ruhsal rahatsızlıklarla ilgilenen bu uzmanların muhataplarını 'normal'den sapmış kişilikler olarak gördüğünü de göstermektedir (Özer, 2005: 117). Filmde Serpil'i normal olmadığına ve tedavi görmesi gerektiğine ikna etmeye çalışanın bir psikiyatrist olması da ikna odalarında uygulanan bu stratejiyi anımsatmaktadır[69].

[69] İkna işleminde, hasta-doktor düzeneğinde hastanenin ya da kliniklerin yerini paravanlarla çevrilerek diğer öğrencilerin kayıt yerlerinden ayrılan dar mekanlar, ikna işlemi için tahsis edilen sınıflar, yemekhaneler almıştır. Klasik bir tedavi sürecinin aksine, bireyi değiştirmeye yönelik seanslar 15-30 dk. ile sınırlandırılmış terapilerdir. Aslında süreç farklı biçimlerde uzun bir zaman ve geniş bir mekana

Böylece Serpil'in hasta olduğunun kabul edilmesi ve normalleştirilmesi gerekliliği dört bir taraftan sürekli vurgulanır. Nihayetinde annesi Serpil'in kliniğe yatırılarak tedavi edilmesi gerektiği konusunda kesin kararını verir. Serpil o kliniğe gidecek, tedavi olacak ve normale dönecektir.

Serpil'in yaka paça bindirilip kliniğe götürüldüğü ambulanstaki çaresizliği ve teslimiyeti ile Kuran'dan okuduğu ayetler, Serpil gibi düşünen/giyinen ve bundan dolayı mağduriyetler yaşayanlara umut verme amacı taşır; "*Haberiniz olsun ki Allah'ın veli kulları için hiçbir korku yoktur. Onlar mahzun da olmayacaklardır. Onlar iman edip takvaya ermiş olanlardır. Dünya hayatında da ahirette de onlar için müjdeler vardır*" (Yunus-62,63,64). Bu ayetlerle birlikte izleyiciye ve bilhassa başörtüsü mağduru öğrencilere mesaj verilir ve mücadelelerinde yalnız olmadıkları bizzat filmin adıyla vurgulanır: *Yalnız Değilsiniz*.

'Normalleştirilmek' ve *'ehlileştirilmek'* üzere psikiyatr kliniğine götürülen Serpil'in kliniğe yatırılması yazılı ve görsel medyada da geniş yankı uyandırır. Gündem oluşturan bu haber *"irtica kurbanı Serpil ruh hastası oldu*" başlığıyla verilir. Böylece filmin eleştirisi başörtüsü hakkında medyanın takındığı tavır ve haberlerin asaletini sorgulamaya yönelir.

Sapkınlık ve saldırganlık nevrozu gösterdiği gerekçesiyle kliniğe götürülen Serpil' göre oraya götürülme nedeni saldırganlık değil, örtünmüş olmasıdır. Nitekim hem Serpil'in ailesi hem de kliniğin başhekimi giysisi ve düşünceleri nedeniyle kendisinin hasta olduğuna kani olmuşlardır. Bu noktada Michel Foucault'nun hapishaneler, akıl hastaneleri vb. hakkındaki tespitlerine değinmek gerekmektedir. Foucault[70]hapishanenin, akıl hastanelerinin ve her türlü disipline edici oluşumun

---

yayılmıştır. Toplumun, medyanın, ailelerin, hocaların meşveretiyle her alanda ikna ediciler devreye sokulmuştur. Bu tedavinin bedava oluşu ve hastanın rızası olmaması dışında her şey tedavi operasyonu ile benzerlik taşımaktadır. İkna odalarının içeriği, uygulanışı ve bu uygulamaya maruz kalanların görüşleri vb. hakkında detaylı bilgi için bkz. Gülşen Demirkol Özer, Psikolojik Bir İşkence Metodu Olarak İkna Odaları, 2005, İstanbul: Beyan.

[70] Foucault, ilk olarak 'Deliliğin Tarihi' adlı eserinde Büyük Kapatılma kavramıyla anlatmak istediği şeyi açıklar. 1656 yılında Paris'te kurulan Genel Hastane'de Paris nüfusunun büyük bir bölümünün gözetim altına alındığından bahsederek; modern çağla birlikte oluşmuş olan hastaneler, akıl hastaneleri, hapishaneler ve vb. yapıların kapatma mekanizmalarını inceler. Foucault'nun burada vurgulamak istediği şey büyük kapatılmanın gerçekleştiği asıl mekanın insanın bedeni değil, ruhu olduğudur. Normların dışına çıkmış ruhları terbiye etmek için var olan bu kurumların büyük kapatılmanın karanlık yüzünü gizleyen oluşumlar olduğunu dile getirir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Michel Foucault (2000), Deliliğin Tarihi, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 3. Basım.

doğuşunu modern iktidar ve onun normalleştirme politikası ile ilişkilendirir. Modern iktidar deliyi tımarhaneyle, hastayı hastaneyle, çocuğu okulla, suçluyu hapishaneyle kuşatarak bireyselleştirdiği bu insanlar üzerinde egemen olmuştur. Her kişi bir yerde kayıtlı hale gelince herkes denetim ve gözetim altında olacaktır. Böylece denetleme mekanizması kıyaslamakta, farklılaştırmakta, hiyerarşik hale getirmekte, türdeşleştirmekte ve dışlamaktadır. Yani tek kelimeyle *normalleştirmektedir* (Foucault, 1992: 230). Zira modernitenin temel argümanlarından biri normal olmayanın normalleştirilmesi ve ehlileştirilmesi yönündedir. Bu nedenle toplumdaki 'aylaklar'ın ve 'efendisiz insanlar'ın denetimi modern çağa geçişle birlikte iki önemli tehlike olarak belirmiştir. Bauman (2003) bu nedenle yasa koyucuların dikkatlerini, efendisiz insanların görünürlüklerini artırma ve onları daha kolay denetleyebilmeye çevirdiklerini söyler. Bu düşüncenin ürünü olarak da zorunlu kapatılmanın icat edildiğini belirtir. Zorunlu kapatılmanın amacı da efendisiz insanların ve aylakların her an görülüp her yaptıklarının izlenebileceği, sınırları belirli bir toprak parçasında/belli bir mekanda (akıl hastaneleri, hapishaneler gibi) onları zorla tutarak normalleştirmek, şeffaf yani zararsız hale getirmektir.

Tam da böyle bir denetim mekanizmasını işletmeye yönelik zihniyetin ürünü olarak akıl hastanesine gönderilen Serpil, daha sonradan Sağlık Bakanlığı'ndan gelen ekip tarafından geçirdiği sorguların ardından '*akıllı*' olduğu anlaşılarak taburcu edilir. Gazeteler bu haberi de "*kliniğe kapatılan türbanlı genç kız akıllı çıktı"* başlığıyla manşete taşır.

3.3.1.2. Yasak ve Direniş

Türkiye'nin uzun yıllar gündemini meşgul etmiş olan üniversitelerde öğrenim gören öğrencilere yönelik uygulanan başörtüsü yasağı sorunu, başörtülü öğrencilerin okullara alınmayışı ve bu öğrencilerin direnişleri İslami sinema filmlerinde işlenen ana temalardan birini oluşturmaktadır. Ele alınan filmler içerisinde tamamıyla başörtüsü yasağı sorununa değinen film olarak öne çıkan *Sonsuza Yürümek* filminin yanı sıra *Yalnız Değilsiniz* ve *Danimarkalı Gelin* filmlerinde de bu soruna göndermeler bulunmaktadır. Dolayısıyla bu başlık altındaki değerlendirmeler temel olarak bu üç film üzerinden yapılacaktır.

Türkiye'de başörtüsü yasağının sorun haline gelmesi ve tartışılmaya başlanması 1960'ların sonu ve 1970'lerin başlarında üniversitelerdeki başörtülü öğrencilerin sayılarının artmasıyla başlamıştır. 1984'te YÖK öğrencilerin modern bir şekilde türban kullanabileceklerini bildiren bir genelge yayınlayarak üniversite rektörlerine bildirmiştir. Böylece üniversitede türban 1987'ye kadar serbest olmuştur. 1987 yılında YÖK'ün Öğrenci Disiplin Yönetmeliğine 7/h bendini eklemesiyle başörtüsü ve türban üniversitelerde disiplin suçu ile yeniden yasaklanmıştır. 1988'de "örtü ve türban serbestliği" ek bir maddeyle yeniden kabul edilmiş (2. Özal Hükümeti) ancak dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren'in başvurusuyla Anayasa Mahkemesi tarafından iptal edilmiştir (1989). 1990'da başörtüsüne izin veren üçüncü kanun çıkmış fakat SHP'nin Anayasa Mahkemesi başvurusuyla bu kanun da iptal edilmiştir (Cindoğlu, 2010; Aksoy, 2005; Öztürk, 2006).

Başörtüsü yasağının kronik hale gelmesi 28 Şubat sürecinin doğurduğu sonuçlardandır. '28 Şubat Postmodern Darbesi' olarak tarihe geçen 28 Şubat 1997 tarihli Milli Güvenlik Kurulu toplantısında ele alınan 18 maddelik yaptırım listesi, temelinde "Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ne karşı çağdışı bir kisve altında zemin oluşturmaya yönelik rejim aleyhtarı faaliyetler" olarak İslami oluşumları hedef almaktaydı. Askerlerin hükümetten titizlikle uygulanmasını istediği bu maddelerde 'Türkiye'de laikliğin bir yaşam tarzı' olduğunun altı bilhassa çiziliyor ve laikliğe karşı tehdit oluşturan her türlü unsura karşı önlem alınması belirtiliyordu. İslami varlığı azaltmaya yönelik maddelerin kıyafetle ilgili olan 13. Maddesine "Türkiye'yi çağdışı bir görünüme yöneltecek uygulamalara mani olunması" dile getiriliyordu (Emiroğlu, 2008: 15). Zira Türkiye'de laiklik tartışmalarının büyük bir kısmı başörtüsü üzerinden yürütülmektedir. Dini kimliklerin görünür olmaması anlayışı, tartışmanın daha çok kadınlar üzerinden sürmesine neden olmakta, mekan, cinsiyet ve sadece belirli bir inanç türü laikliğin konusu olabilmektedir. Bu anlamda Türkiye'de uygulanan laikliğin, tutarlı düşünsel bir temele sahip olmadığı görülmektedir (Başdemir, 2009: 35). Bu bağlamda pozitivist modernleşme anlayışının etkisinde ilerleyen Türk modernleşmesinin laikleştirme programının üç ana hedefinin; din ile devlet arasındaki ilişkileri koparmak, insanın kültür dünyasıyla sübjektif bilinç dünyasını da dinsel perspektifin etkisinden kurtarmak, bizzat dinin kendisini değiştirmek (Şan, 2012; Coşkun, 2006: 76-77) olduğu söylenebilir.

Dolayısıyla başörtüsü yasağının nasıl büyük bir sorun haline dönüştüğü, esasında Türkiye'nin yüzyıllardır süregelen Batılılaşma politikası ekseninde okunabilecek bir meseledir. Cumhuriyet yıllarından itibaren örtü yasağı II. Mahmut'un mirasına konmuş iktidar sahiplerinin göz boyayan bir tedbiri olmuştur. İktidarlar gizli ya da açık yasaklarla kılık-kıyafetle uğraşmayı, kılık-kıyafeti kendi yönelimlerine göre belirlemeyi her zaman gündemlerine almışlardır. Dolayısıyla 'görüntüde Batılılaşma' kolay bir başarı için başvurulan yöntem olmuştur.

Başörtüsü yasağı, merkezci seçkinci yapının, çevrenin önünü kesmek üzere oluşturduğu barajlardan birisi olarak ortaya konmuştu. Bu şekilde toplumun en azından bir kesimi, çevreden almış olduğu değerlerle kendini merkezde konumlandıramayacaktı. Her şeyin ötesinde başörtüsü yasağı erkin bir ispatıydı. Dolayısıyla başörtüsünü takanlar açısından değil, aslında yasakçılar açısından siyasal bir simge haline getirilmişti (Aydın, 2008: 21).

İrtica tehlikesinin yegâne görünürlüğü olarak İslami giyim tarzını temsil eden başörtüsü/tesettür hedef tahtasına oturtulmuş ve yazılı ve görsel medyada her gün başörtülü, çarşaflı, cübbeli vb. fotoğraflar sıklıkla verilmeye başlanmıştır. Medyanın hedef göstermesi ile de ilk harekete geçen üniversiteler olmuştur. İlk olarak İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'nden başlayan yasak diğer üniversite ve kamu kurumlarına da sıçramıştır (Emiroğlu, 2008: 15).

Başörtüsü yasağı sorununa odaklanan ve ana kahramanı İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi öğrencisi olan Serpil'in ve arkadaşlarının öyküsünün ele alındığı *Yalnız Değilsiniz* (1989) ve *Sonsuza Yürümek* (1990) filmleri yapıldıkları dönemin sosyal gerçekliğine işaret etmeleri bakımından önemli yapıtlardır. Filmlerde başörtüsü yasağı ülke gündemine paralel biçimde ele alınmış, yapılan eylemler, verilen sözler, karşıt tezler vb. ayrıntısıyla işlenmiştir.

Siyasi arenada İslami söylemi ön planda olan partilerin siyasete katılımı ve 1980'ler sonrasında üniversitelerde boy göstermeye başlayan başörtülü öğrencilerin varlığı, üniversitelerde başörtüsü yasağı ve buna karşı düzenlenen eylemler, konuyu siyasi tartışmaların odağına getirmiş, tartışmalar İslami kimliğin temsilcisi olarak başörtüsü bağlamında devam etmiştir (Cindoğlu, 2010: 31). Dolayısıyla başörtüsü bir 'kimlik taşıyıcısı' olarak değerlendirilmiş, tartışmalar da bunun üzerinden yürümüştür.

Yalnız Değilsiniz filminin devamı olan *Sonsuza Yürümek* filmi Serpil'in akıl hastanesinden çıktıktan sonra başörtülü kimliğiyle üniversite tahsiline devam etme mücadelesi öyküsü etrafında Türkiye'de uygulanan başörtüsü yasağına odaklanır.

Film başörtüsü tartışmasına dair gazetelerde yer alan haberlerin görüntüsüyle açılır; "*türban konusu zirvede*", "*başörtüyü çıkarmayız*", "*türbanlı eylem*", "*türban fobisi*", "*türbancı kızlar için açlık grevi*", "*hükümetin eli kolu bağlı*", "*Balfe: türban yasağı demokrasiye aykırı*", "*türban tartışması dış basında*", "*Özal: tabular yıkılmalı*", "*Marmara Üniversitesi de türbanlı öğrencilere paso vermiyor*", "*çağdışı zorbalık*", "*İlahiyatta da türban kısıtlaması*", "'*Yasak baş'lılar dün de dersteydi*", "*başörtülü yüz öğrenci uyarıldı*", gibi türban yasağına dair dönemin gazete manşetlerinin görüntüsüyle başlar.

Tıp fakültesinde öğrenci olan Serpil başörtülü olarak okuluna devam edebileceğini düşünür. Fakat ülke geneline yayılan başörtüsü yasağı Serpil'in okuduğu okula da sıçramıştır ve başörtülü öğrenciler okula alınmamaktadır. Serpil de tesettürlü kıyafetleriyle okula gittiği ilk gün içeri alınmaz. O gün final sınavı vardır, sınava girebilmek için diğer başörtülü arkadaşlarıyla ellerinden gelen çabayı gösterirler. Ancak çabaları sonuç vermese de Serpil mücadele etmede kararlıdır; "*peşlerini bırakmıycam. Bu okul benim, bu vatan benim. Bizi hasta sanıyorlar. Sadece annem gibileri değil, toplum da hasta sanıyor*" derken yapılanların mantıksızlığını dile getirir. Gülsen bu tür tepkilere alışık olduğundan "*anlaşılmayacak bir şey yok, aç açabildiğin kadar, bak o zaman ne kadar akıllı ne kadar sağlıklı oluyorsun. Bazılarına göre medeniyet bu*" der.

Daha önce (*Yalnız Değilsiniz* filminde) Gülsen'in okulda gündeme gelen başörtüsü yasağı üzerine, okulu bırakmak ya da başını açıp okula devam etmek konusundaki kararsızlığı Serpil'e anlamsız gelmiş; "*iyi de bir başörtüsü yüzünden okul bırakılır mı?"* diye sormuştur. Murtaza Bey buna cevap olarak; "*her şey kalpte başlar, kalpte biter. Gülsen feraset sahibi bir kız, kararı kendi vermeli. Ancak şu kadarını söyliyim, mesele sadece bir bez parçasını takıp çıkarma meselesi değildir"* diye karşılık verir. Yönetmen burada şekilcilik anlayışını eleştirmekle birlikte şeklin yani görüntünün o kadar da önemsiz olmadığını vurgulamaktadır. Nitekim modernleşme hikayesi de şekil üzerinden okunabilecek bir ihtida projesini içermektedir.

Gülsen başörtüsü yasağı karşısında yapmayı düşündüklerini anlatır; "*arkadaşlar okul önünde açlık grevine gidelim diyorlar, bazıları da kalabalık bir grupla önce YÖK Başkanını sonra Başbakanı ziyaret edelim, çaresiz kalırsak bunu düşünürüz diyorlar*" diyerek üniversiteli başörtülü öğrencilerin gündemlerini özetler. Zira o öğrenciler için artık ne dersleri ne notları ne de özel hayatları önemlidir. Tek amaçları vardır, o da okullarına istedikleri gibi kendi kimliklerini yansıtan kıyafetleriyle girebilmektir. Film görsel dili ve diyaloglarıyla bu duyguya ışık tutmaya çalışmıştır.

3.3.1.3. Ya Aç Ya Git!

Başörtüsü yasağı, seçkinci yapının toplumun geneline karşı yürüttüğü siyasal bir mücadelenin simgesi olmuştur. Bu yapı, başörtüsünü kendi varlığıyla özdeşleştirdiği sistemin karşısına koymakta, dolayısıyla onu bertaraf edebilmeyi varlık şartı olarak görmektedir. Başörtüsüyle mücadelesinde başarılı olduğu oranda hem sistemi hem de kendi varlığını ikame etmekte olduğuna, aksi takdirde pek çok şeyi kaybedeceğine inanmaktadır (Aydın, 2008: 20).

Serpil'in başörtülü arkadaşlarının yanında eve çıkmasıyla birlikte *Sonsuza Yürümek* filmindeki başörtülü karakter sayısı da artar. Her birinin karakteri, kişiliği, sosyo-ekonomik konumu ve yaşadığı sıkıntılar farklı farklıdır. Bu noktadan sonra film, Serpil'in hikayesi olmaktan çıkıp tüm başörtülü kızların hikayesi olma gayesini taşımaktadır.

Serpil'in hem sınıf arkadaşı hem de ev arkadaşı olan Serap Anadolu'dan tıp okumaya gelmiş başörtülü bir öğrencidir. Ailesi ekonomik olarak sıkıntıda olduğundan Serap bir yandan maddi açıdan onlara yük olmamaya çalışmakta, bir yandan da başörtüsü sorunu hakkında kara kara düşünmektedir. Fakat ailesi için Serap'ın alacağı diploma umut kaynağı olduğu için '*okulu bitirmeden kasabaya dönme'* uyarısını almıştır. Dolayısıyla Serap okula girebilmek için gerekirse başını tekrar açma kararını düşünmektedir.

Burada yönetmen başörtü yasağı karşısında alınan farklı tavırlara vurgu yapar. Bir yanda başını açmamak için direnenler, diğer yanda eğitimi için başını açmaya mecbur bırakılanlar vardır. Her iki kararın da haklı gerekçeleri olduğu kızların yaşam öyküleri ve psikolojik tahlilleri verilerek belirtilir. Fakat henüz hayatının baharında olan, hayata

dair hayalleri ve idealleri bulunan bu kızları böylesine bir ikilem içerisinde bırakmak yapılabilecek en etkili psikolojik işkence metodudur.

Nitekim filmde de yönetmen bu denli baskının tahammül edilir bir şey olmadığını vurgular; *"Böyle bir durumda bir genç kız bunalıma sürüklenmez de ne yapar? Doğrusu bizi kötü yakaladılar. İkilem içine soktular; ya aç, ya git!"*.

Modernleşme, kenardakilerin kendi renk ve simgeleriyle merkeze gelmeleri ve karşılıklı etkileşimleri biçiminden bir süreç yaratmış (Akyol, 2008: 48) olsa da merkezde konumlananların kenardakilerin kendilerine yaklaşması ya da görünür hale gelmelerine asla tahammülü yoktur. Ya kendileriyle aynı, yani *'normal'* olacaklardır ya da bu diyardan gideceklerdir, üçüncü bir seçeneğe sahip değillerdir.

Filmde başörtüsü yasağı karşısında medyanın tavrı da eleştirilir. Medya mensupları okullara alınmayan kızların haberini reyting yaratacak bir olay olarak görürler. Öyle ki; bir gün dersten sadece başörtülü oldukları gerekçesiyle ağır hakaretler eşliğinde çıkarılan Serap ve Serpil'in haberi ertesi gün gazetelerde *"türbanlı iki kız öğrenci hocalarının üstüne yürüdü…"* başlığıyla yer alır. Hocanın *"herkes namussuz da bir siz mi namuslusunuz"* sözü ise karşıt düşüncenin bakışını dillendirir.

Dersten çıkarılan Serap artık yasağa isyan edercesine sorgular *"kimiz biz, suçumuz ne?"* ve artık mücadele etmeye gücü yetmez bir halde, tüm umutları kırılmış bir psikolojiyle gözyaşları içerisinde başörtüsünü çıkarır.

Bu noktada Diriklik filmdeki senaryo hatalarına dikkat çeker. Öğretim üyesi tiplemesinin ve Serap'ın başını açma sahnesinin filmin harcanan sahneleri olduğunu söyler. Öğretim üyesi tipinin tek yönlü çizilmesinin klasik bir "kötü karakter" yarattığına vurgu yaparak; öğretim üyesinin vicdan azabı çekerek bu işi yaptığının hissettirilmesinin daha etkili bir dil olmuş olacağını belirtir. Serap tipinin başını açmaya mecbur bırakılması da filmin ikinci önemli senaryo hatasıdır Diriklik'e göre. Türban problemini dile getiren böyle bir tez filminde tesettürlü bir genç kızın başına gelebilecek en dramatik olaylardan biri olan "baş açmanın" bu kadar ucuz bir alternatif olarak sunulmasını eleştirir (1995b: 139).



Şekil 13: *Sonsuza Yürümek*'te dersten çıkarılan Serap'ın başını açtığı sahne[71]

Serpil'in başörtüsü yasağı yüzünden sınava girmediğini öğrenen annesi ise adeta çıldırır. "*Sen iyice sapıttın artık, ne demek sınava almadılar. Hayatınla oynamaya hakkın yok. Bir başörtüsü yüzünden nasıl okulu terk edersin?"* diyerek Serpil'i azarlar. Serpil ise okulu terk etmediğini yalnızca inancını yaşamaya çalıştığını söyleyince annesi; "*seninki inancını yaşamak değil düpedüz aptallık"* der. Serpil ise aptallığa karşı direnmek olduğunu söyleyerek annesiyle münakaşa eder. Annesi "*okulu bitir de ne halt edersen et. Başını açınca dünya yıkılmaz ya"* deyince Serpil, "*başımı açınca başkalarının değil ama benim dünyam yıkılabilir"*der. Annesi "*peki ya kapandığı halde okula açık gidenler"* diye sorunca Serpil "*onlar da en az benim kadar haklılar, ama bu benim kendime karşı direnişim"* der. Burada yönetmen başörtüsüyle eğitimine devam

[71] Görsel olarak başörtüsü yasağının yol açtığı dram anlatılırken, arka fonda Mehmet Emin Ay'dan ilahiler dinletilir. Amaç Serap'la birlikte izleyicinin de duygu seli yaşamasını sağlamaktır. Bunun için de 90'lı yıllarda İslami kesim arasında -özellikle üniversiteli gençler arasında- oldukça popüler bir isim olan Mehmet Emin Ay tercih edilir. Bu bağlamda, 90'lı yıllarda zirve yapmış olan İslami ezgiler/ilahiler/marşlar da önemli bir sosyolojik araştırma konusunu oluşturur. İslami kesimin müziği de filmleri gibi bir amaca hizmet etme gayesi taşır. İslami Sinema filmlerinde ele alınan temalar ezgilere de yansımıştır. Örneğin başörtüsü yasağı karşısında o dönemde birçok müzik eseri de üretilmiştir; bunlardan Eşref Ziya Terzi'nin 'Beyazıt Meydanında' isimli parçası, yasağa muhatap olan kızların umutsuzluğunu dile getirir. Taner Yüncüoğlu'nun 'Bayraktır Başörtüsü' adlı parçasında ise başörtüsünün yüceliği anlatılır ve parçada geçen "*…bu bir kimlik işidir, bir haktır başörtüsü"* sözleriyle de başörtüsünün İslami kimliğin olmazsa olmaz bir parçası olduğu dile getirilir. İslami ezgiler denilince akla gelen önemli bir isim olan Ömer Karaoğlu'nun eserleri de bir tezi/temayı kendine konu edinmesi bakımından önemlidir. İstiklal Mahkemeleri uygulamalarına yönelik eleştirileri dillendiren eseri *"Kurtuluşun Ölümü"* sözleri nedeniyle bir dönem yasaklanmıştır.

etme mücadelesi verenlerin hikayesine odaklanırken, eğitim için başını açanların da kendi gerekçeleri bulunduğunu belirterek o kesimi de yargılamadığının altını çizmiş olur. Nitekim Serpil'in arkadaşı Serap, ailesinin ekonomik durumu nedeniyle zor şartlar altında okumaktadır. Onun diploması ailenin umut kaynağı olacaktır. İstemese de ailesinin baskılarıyla başını açarak okuluna devam etmek zorunda kalır.

Başörtüsü sorununun hem başını açanlar hem de açmamak için mücadele edenler açısından önemli travmalara yol açtığı, iki kararı temsil eden karakterler aracılığıyla verilmeye çalışılmıştır. Zira başını zorla açması istenen kişiden yalnızca bir bez parçasından değil, aynı zamanda kimliğinden/kişiliğinden ve benliğinden soyunması istenmektedir.

Üniversite eğitimi sırasında başörtüsü yasağına ve ikna odaları uygulamasına maruz kalmış bir isim olan Gülşen Demirkol Özer hem kendisinin hem de yüzlerce arkadaşının yaşadıklarını anlattığı *"Psikolojik Bir İşkence Metodu Olarak İkna Odaları"* adlı kitabında ikna odalarını kuranların zihniyetini/felsefesini/psikolojisini şöyle aktarır: "iknacılar için tüm engelleri aşarak üniversite kapısına dayanan bu başörtülü kızlar literatüre eklenecek yeni bir kavram olarak ancak "zeki deliler" ile ifade edilebilirdi. Zira yıllarca kendi eğitim sistemlerinde eğittikleri bu kızlar nasıl olur da "Cumhuriyet kadını" olmayı değil de "gerici kadın" kimliğini, dahası cehaletin ve çağdışılığın sembolü olan başörtüsünü tercih edebilirdi? Geleceğin bir metre bez parçasına feda ediliyor olması aklın ve modern bilimin kuşattığı zihin dünyalarında bir anlam bulamıyordu" (Özer, 2005: 118).

Nitekim başörtüsünün İslami kimliğin bir parçası olduğu öğrenci bildirilerinde de dile getirilmiştir;

> "Pilot bölge olarak seçilen İstanbul Üniversite'sinde yasak başarılı olduğu takdirde diğer üniversitelerde de yaygınlaştırılacaktır. Mesele basit bir evrak problemi değil, yarınlardaki İslami kimliğimize yapılmak istenen dayatma ve sindirme çabalarının zeminini oluşturmaktadır. İslami kimliğimizin ayrılmaz bir parçası olan başörtüsüne uygulanan bu yasak, bizzat Allah'ın hükümlerine, İslam'a hakaret anlamı taşımaktadır…" (Özer, 2005: 41).



Şekil 14: *Sonsuza Yürümek*'te Serpil ve Serap'ın çaresizliğini gösteren sahne

Yasağı konu alan filmlerde başörtülü öğrencilerin yasak karşısında verdikleri mücadelede öncelikli olarak demokratik yollardan hak talebi arayışı içerisinde oldukları ve demokrasinin uygulandığına ve hukukun üstünlüğüne inanmak isteği içerisinde oldukları vurgulanır. *Danimarkalı Gelin* filminde filmin ana karakteri Hatice yeni tanıştığı başörtülü kızları ziyarete gider ancak kızlar evde değildir arkadaşları durumu izah eder; "*Edebiyat Fakültesi'ne türbanlı öğrenci almıyorlar. Dekandan topluca randevu almışlar oraya gittiler. Hasta olmasam ben de gidecektim"*.

Türban yasağının demokratik olmadığı yönündeki yasanın meclisten geçmesi öğrencilere umut olur, ancak yasa dönemin cumhurbaşkanı tarafından veto edilir. Cumhurbaşkanı meclisten çıkan türban kararının iptali için Anayasa mahkemesine başvurur. Bundan cesaret alan bazı öğretim üyeleri ve rektörler baskılarını daha da artırırlar. Bu durum hem başörtülü öğrenciler arasında hem de gündemde tartışılmaya başlanır. Gazeteler bu kararla ilgili haberleri, "*28 rektörden ortak tavır: tek yol Atatürk yolu. Geriye dönüş yok!"*, "*türbanlılar kararlı*", "*türban yasağına tepkiler büyüyor. Üniversiteler huzursuz*", "*türbanda kargaşa*", "*başörtüsü Türkiye'yi ikiye böldü"* başlıklarıyla manşetlere taşırlar.

Kararın köşkten dönmesi üzerine başörtülü öğrenciler ne yapabileceklerini tartışırlar. Bazılarına göre eylem kaçınılmaz olmuştur. Kimileri ise "*onların istediği bizi sokağa dökmek, omlara prim vermemeliyiz"* görüşündedir. Kendilerinin uğradığı bu haksız

muamele karşısında bütün inananların ve özellikle erkeklerin sessiz kalması ise ayrıca eleştirilir. İnançlı veya inançsız bütün gazete, kadın derneği vs. ziyaret edip uğradıkları haksızlığı anlatma ve destek alma önerisi gelir akla. Fakat bu öneriye karşı çoğu öğrencinin verdiği cevap, toplumsal ayrışmanın boyutlarını gözler önüne sermektedir. Zira onlara göre o dernekler ve gazetelerin birçoğu kendilerini zaten *'ayrık otları'* olarak görmektedir. Dolayısıyla onlarla konuşmanın da bir faydası olmayacaktır.

Bununla birlikte başörtülü öğrencilerin durumlarına üzülen ve yapılanların haksızlığını dile getirenler arasında, onlarla aynı görüşü paylaşmayanlar da vardır. Bunlardan biri de Serpil'in sınıf arkadaşı Murat'tır. Sol düşünceye yakın bir karakter olarak sunulan Murat, başörtülü öğrencilere yapılanlar karşısında kendisini de var olan düzeni de sorgular ve bu hukuksuzluğa karşı başörtülü arkadaşlarının yanında yer alır. Nitekim "Sol ve İslamcı" ittifakı başörtüsü yasağı uygulamalarında göze çarpan bir ittifak olmuştur. Özellikle çoğul toplumcu, hümanist söylemi ağır basan ve konuyu İslami hak arayışından ziyade insan hakları bağlamında değerlendirenler dikkatlerini bu ittifaka vermişlerdir. Söz konusu iki kesimin ilişkileri açısından başörtüsü yasağı etrafında bir dayanışma sergilenerek bir ilk gerçekleşmiştir. Bu dayanışmada ilk olarak gönderilen genelgede 'başörtüsü' ifadesinin yanında 'sakallı' ifadesinin de yer alması etkili olmuş, sonrasında kurulacak bir ilişkinin temellerini atmıştır (Özer, 2005: 36-37).

Bu arada Anayasa Mahkemesi de kararın iptalini onaylar. Bunun üzerine hak mücadelesi imza kampanyaları, oturma eylemleri ile sürdürülür. "*İnancımız her şeyimiz"*, "*başörtüsü hakkımız engellenemez*", "*başörtüsü yasağı zulümdür*", "*öz yurdunda garipsin",* "*Türkiye'de başörtüsü yasağı yüzyılın ayıbıdır*" gibi pankartlarla yasak protesto edilir. 16 gün süren oturma eyleminin ardından 3 gün açlık grevine gidilir. Ve nihayet 25 Ekim 1990 tarihinde yeniden meclisten geçirilen türban yasası bu sefer veto edilmez ve başörtülü öğrenciler yeniden okullarına girebilme hakkına kavuşurlar.

Başörtüsü eylemlerinde açılan pankartlarda, dile getirilen söylemlerde yasağa muhatap olanların tek kimliği, tek sorunu 'başörtüsü' olarak yansır, sanki başörtüsü bu insanların her şeyiymiş gibi sunulur. Zira yasak olan ve yasaklanan şey insanın eksiği ve yitiğidir. Filmlerde anlatılanlar da bu minvalde okunabilir; eksik olan parçasını tamamlamaya

çalışan insanın mücadelesidir yasaklara direnmek. Türkçede sık kullanılan '*insanın neresi ağrıyorsa canı da oradadır'* sözü bu durumu çok güzel açıklamaktadır.

3.3.1.4. Başörtüsüne Toplumsal Bakış

Başörtüsü temasına odaklanan filmlerde başörtüsüne karşı toplumsal bakışın vurgulanması önemli bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerdeki başörtülü karakterlere biçilen rol, toplum tarafından onlara karşı yöneltilen tavırlar/ifadeler, karşı karşıya kaldıkları durumlar, başörtülü kadınların nasıl görüldükleri gibi konular başörtüsünün toplumsal konumunu yansıtması açısından önemlidir.

Yalnız Değilsiniz filminin kahramanı Serpil Kadir gecesi olduğu anlaşılan bir gecede odasında ilk kez namaz kılmayı denemektedir. Bu sırada içeri giren annesi Serpil'i o halde görünce çıldırır; *"sen naptığını sanıyorsun? Şu hale bak. Çıkar şunu başından Allah'ın belası kim getirdi seni bu hale ha! El alem görse ne der? Kaçıncı asırda yaşıyorsun sen"* diye çırpınarak Serpil'in başörtüsünü çıkarmaya çalışarak namaz kılmasını engeller. "*ne biçim kızsın sen. Bu kitaplar, bunlar seni bu hale getirdi zaten*" deyip kitapları hırpalayarak hıncını kitaplardan almaya çalışır. Anne karakterinin bu hali o zamana kadar bilinçaltına işlenmiş toplumsal tepkileri gösterir niteliktedir. Kızının başörtüsü takıp namaz kılması onun için olağanüstü anormalliği olan bir durumdur.

Diriklik annenin aşırı reaksiyoner tavrını filmin 'yanlış tipleme' hatalarından biri olarak değerlendirir. Kısa süre öncesine kadar evde namaz kılan bir anneannenin varlığı, annenin bu denli din düşmanı olmasını ve namaz kılan birini itip kakmasını anlamsız kıldığını belirtir. Aynı şekilde ailenin filmin başından beri çizilen portresiyle davranışları arasındaki tutarsızlığı Diriklik (1995b: 78) mizansen hatası olarak değerlendirir;

> "..Bu tür bir ailenin gerçekten karşı çıkacağı tek tavır olan tesettüre bürünme konusunda dahi yanlış bir mizansen gerçekleştirilir ve anne, Serpil ilk defa mütesettir bir biçimde eve geldiği zaman davetlilerin yanında ve on metre uzaktan "Allah'ın belası, senden utanıyorum" şeklinde bağırtılır. Bu ise, anneye başından beri çizilmek istenen tipleme ile kesinkes uyuşmaz…Üstelik o tür serbest ailede yetişmiş bir genç kızın kendini

savunamayacak ve hakkını arayamayacak kadar ezik bir tavır içinde olup kendini hırpalatması da önemli bir tipleme yanlışı sayılır".



Şekil 15: Serpil'in namaz kılmayı denediği sahne

Yukarıdaki karede Serpil'in ilk kez namaz kılmayı denediği sırada onu yakalayan annesinin yabancılığı dikkat çeker.

Başörtüsüne karşı toplumsal bakışta dile getirilen önemli bir mesele olan *şekilcilik* de filmlerde ele alınır. Serpil'in kuzeni Füsun, Salih ve nişanlısı Gülsen'e; *"bana göre çok fazla şekilcisiniz, oysa ki her şey insanın içinde olup biter"* sözleriyle toplumda başörtüsünü eleştirenlerin bir kısmının dayanağı olan bir teoriyi de özetlemiş olur. Zira dinin sadece içinden yaşanması, dışarıya belli edilmemesi yönündeki laik düşünce toplumsal hayatın her alanına yansımış, kişi dindar olsa da bunu gizlemesi gerektiği yönünde bir kanı oluşturulmuştur. Bu nedenle başörtülü kadınlar her zaman şekilcilikle eleştirilmiştir. Oysa düşünce ve ifade özgürlüğü, bireyin herhangi bir düşünceyi zihninde taşımasından ibaret olmayıp, onu çeşitli biçimlerde dışarıya yansıtabilmesini; sözle, yazıyla, sanatla, tutum ve davranışlarla, kıyafetleriyle, mimikleriyle vb. yollarla kendisini ifade edebilmesini içerir (Özipek, 2008: 19). Bu doğrultuda şekilcilik

tartışmasıyla gelen eleştirilere verilen cevap çoğunlukla Salih'in savunduğu gibi *"içte olan mutlaka bir şekilde dışa yansır"* görüşü doğrultusundadır.

Danimarkalı Gelin filminde de sonradan Müslüman olan Hatice'nin şahit olduğu bir olay üzerinden başörtüsüne toplumsal bakış eleştirilir. Hatice otobüs durağında tesettürlü bir genç kıza rastlar. Hatice'nin merak ve imrenme dolu bakışlarına, duraktaki diğer insanların suçlayıcı bakışları eşlik eder. Verilen sahnede sanki kız uzaydan inmiş bir yaratıkmış gibi gizli gizli bakışların ve fısıldaşmaların muhatabı olur. Tam otobüse bineceği sırada arkadan gelen bir bey tesettürlü kızı sıkıştırarak ondan önce binmeye çalışır. Aralarında bir münakaşa başlar. Adam "*başındaki örtüye bakmadan bana nizam intizam mı öğretmeye kalkıyorsun*" diye kıza çıkışır. Burada toplumsal hayatın her alanında bir dönem başörtülü kadınların gördüğü muamele özetlenmiştir esasında. Çarşıda, pazarda, resmi dairelerde vb. yerlerde başörtülü olduğu için zaten bir suça karışmış olan kadınlar hep ikinci sınıf insan muamelesi görmüş, kıyafetlerinden ötürü direk cahillik ithamına maruz kalmışlardır. Nitekim tesettür/örtünme genellikle "cehalet yanlılığının" gücü olarak algılanmakta ve çoğu zaman kadınların kölesel itaatkârlıklarıyla özdeşleştirilmektedir (Göle, 2011a: 15). Dolayısıyla başörtülü kadının her yerde 'haddini bilmesi' gerekmektedir.

Şekilcilik ve önyargının ötesinde toplumun her kesiminin birbirini anlayabilmesi için hoşgörünün öne çıkması gerektiği filmlerde vurgulanır. Serpil'in kuzeni Füsun ile Serpil, Salih ve Gülsen arasında zaman zaman dünya görüşü farklılığından kaynaklanan tartışmalar yaşanır. Ancak gençler sonunda tartışmakla bir noktaya varamayacaklarını anlayarak, "*birbirimizi yakından tanımalıyız, önce hoşgörüyü yerleştirmeliyiz*" görüşünde birleşirler. Burada toplumun her kesiminde kendinden farklı olana karşı gösterilen önyargılı tutum ve hoşgörüsüzlüğün bir sonuç doğurmayacağı vurgulanır. Karşılaşılan bu çatışmanın ana kaynağını da esasen tabu haline gelmiş önyargılı fikirlerin oluşturduğu ifade edilir.

Başörtüsüne karşı Müslümanlar tarafından takınılan olumsuz tutumun aksine gayrimüslimlerin saygısı ve hoşgörüsü de filmlerde vurgulanan hususlardandır. Aynı zamanda Türkiye ile diğer ülkeler başörtüsüne bakışları açısından mukayese edilir. *Yalnız Değilsiniz* filminde başörtüsü yasağı karşısında Serpil mücadele verip eğitimine devam etmekte kararlı olsa da Türkiye'de bu sorunun kolay kolay çözülemeyeceğini

düşünen babası Serpil'e kendisini Avrupa'ya gönderme teklifinde bulunur; *"Mesela İsviçre, Danimarka, orda rahat edersin. İstediğini giy, hatta inandığın gibi yaşadığın için saygı da görebilirsin"* diyerek gayrimüslim bir ülkede, Müslüman olan kendi ülkesinde göremediği hoşgörü ve saygı ortamını bulabileceğini söyler. Serpil ise bir gün Türkiye'de de saygı göstermeyi öğreneceklerini, o zamana kadar da bekleyeceğini ifade ederek mücadelesine devam edeceğini belirtir.

İslami sinema filmlerinin birçoğuna yerleşmiş olan Müslümana gayri Müslimlerin daha fazla saygı göstermesi, yurt dışında özgürce eğitim ve yaşama hakkının olması gibi hususlar çok keskin yönlendirmeler barındırması nedeniyle sorunlu bir aktarıma yol açmaktadır.

Danimarkalı Gelin filminde de gayrimüslim saygısı ve hoşgörüsü İslam'la sonradan tanışan (Hannelore) Hatice ve çevresi üzerinden verilir. Müslüman olduktan sonra tesettür kararı alan Hatice çevresindekilerin baskısına rağmen doğru bildiği yoldan şaşma niyetinde değildir. İnsanların ne düşündüklerinden ziyade kendisinin ne istediğini düşünerek tesettürlü kıyafetleriyle sosyal yaşantısına devam etme kararındadır. Bir gün minibüs beklerken onu bu kıyafetlerle gören iki hanım kendi aralarında "*bu zamanda bu kıyafetle nasıl dolaşıyorlar hiç anlamıyorum" "olacak şey değil, pek de güzelmiş, genç yaşta bunun beynini kim yıkadı acaba?", "bir şey değil Avrupalılara da rezil oluyoruz"* diyerek 'beyni yıkanmış kıza' acıyarak dertleşirler. O esnada iki turist yol sormak için yanlarına gelir. Hanımlar "*kusura bakmayın bilmiyoruz"* deyince Hatice turistlere gitmek istedikleri yeri tarif eder. Az önce Hatice'ye karşı acıma duyguları kabaran hanımlar bu sefer onun bu çağdışı kıyafetle nasıl bu kadar güzel İngilizce konuşabildiğine öfkelenerek oradan ayrılırlar. Zira Hatice artık başındaki örtüye *indirgenmiş* bir kadın olmuştur. Başını örtmeden önce iyi İngilizce bilmesi onun sıradan bir özelliği olabilirken, başörtüsü taktıktan sonra İngilizce bilmesi, onu diğer başörtülülerden ayıran, *müstesnalaştıran* bir özellik olmaktadır. Başörtüsünü-tesettürü zamansal olarak bir gerilik sembolü olarak görme anlayışı Türkiye'de 1990'lı yıllarda geniş halk kitlelerince de benimsenmiş bir anlayış olmuştur. Cihan Aktaş örtünmenin/kıyafetin iktidarla ilişkisini incelediği "Tanzimat'tan Günümüze Kılık Kıyafet ve İktidar" adlı çalışmasında, başörtüsünün kadınlar tarafından tesettür amacıyla kullanılışının yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte başörtüsünün "çağdışı" ilan

edildiğini belirtir. Ve çağdışı görülen başörtüye ve başörtülülere karşı sürdürülen propagandanın o denli yoğunlaşarak "*bu zamanda böyle başörtü örtülür mü?*" diyen sarhoşların başörtülü kadınlara saldırmalarının sıradan olaylar haline geldiğini belirtir (Aktaş, 1991: 244).

Farklı kesimlerin ve taleplerin ortaya çıkmasını sindirememek zorunlu olarak bir savaş mantığı içerisinde hareket etmeyi gerektirir. İslami olanın ve İslami duyarlılığın hiçbir şekilde ve özel alan dışında hiçbir yerde görünür olmasına, bir toplumsal talebe dönüşmesine izin vermemek böyle bir düşüncenin ürünüdür. Farklılıkların bir arada yaşamasını sağlayacak yollar bulmak yerine, farklılıklardan birini ortadan kaldırmaya çalışmak da yine aynı düşünceden beslenir. Ortadan kaldırılmak istenen toplumsal kesimi önce yok ilan etmek, sonra sembolleri ve aktörleriyle birlikte imha etmeye çalışmak sonuç vermemiştir (Bayramoğlu, 2001: 317).

Hatice tesettürlü kıyafetiyle iş yerine gidince ofistekilerin de şaşkın bakışlarına maruz kalır. Hatice'nin yeni kıyafetiyle ilgili her kafadan bir ses çıkar; "*bu kız iyice şaşırdı galiba", "belki saçkıran olmuştur", "zannetmem, bu baya bildiğimiz türban, pardösüsünü görmedin mi", "suyu kaynadı zavallının, Herşınaydır ofisinde böyle yobazlıklara izin vermez"* gibi yorumlar yapılır. İş arkadaşı Meral şaşkınlığını gizleyemez; "*Bu ne hal böyle Hatice, artık hep böyle mi giyineceksin?"* diye sorar. Hatice ise ona şaşıranlara daha çok şaşırarak karşılık verir; "*evet, nolmuş*". İş yerinin gayrimüslim müdürü olan Herşınaydır Hatice'yi yeni kıyafetiyle görünce memnun bir yüz ifadesiyle; "*siz çok güzel olmuş, ben artık inandı siz tam Müslüman oldu"* diyerek tebriklerini dile getirir. Müslüman olan eşi, iş arkadaşları ve yeni çevresi onu bu kararından dolayı ayıplarken, kendisine tek destek gayrimüslim müdüründen gelir.

Yine Hatice'nin eşi Engin'le tartışmasının ardından annesinin kendisini Hollanda'ya götürmesi ve orada istediği dini istediği gibi yaşayacağı ve istediği gibi giyinebileceğini belirtmesi de Müslümanların baskısı karşısında gayrimüslimlerin hoşgörüsünü örnekler. Nitekim Hatice Hollanda'ya giderken Metin'e bıraktığı veda mektubunda, Hollanda'da inancını istediği gibi yaşayacağın kimsenin giyimine ve ibadetine karışmayacağı için Hollanda'ya gittiğini ve Müslümanlığı Hristiyan bir ülkede yaşamak zorunda kaldığı için üzgünlüğünü ifade eder.

Meral Hatice'nin kararlılığı üzerine "*seni gerçekten tebrik etmek lazım Hatice, aklına koyduğun şeyi kimseden utanmadan, çekinmeden yapıyorsun"* deyince Hatice "*niye utanacakmışım, yaptığım ayıp bir şey değil ki"* der. Meral'in söylediklerinin altında başkalarının ne düşündüğüne son derece önem veren anlayış yatmaktadır. Türkiye'nin Batılılaşma macerası her zaman şekil üzerinden yürüdüğü için başkalarının kişiyi değerlendirmesinde dış görünüş tek kıstas olarak alınmıştır. Yani kıyafetinin zamana ve çağa uygun olması, o kişinin çağdaş olduğunun göstergesi olarak kabul edilmiştir. Tam zıddı olan bir görünüş ise kişiyi çağdışı olarak nitelemeye yetmiştir. Dolayısıyla kişinin nasıl göründüğü, görünüşüyle ilgili başkalarının ne düşündüğü önemli bir madde olarak kalmıştır.

Zira kişinin kendisi ve kimliği hakkındaki kavrayışının, kendiliğinden, boşlukta, yaşadığı toplumdan bağımsız olarak oluşmadığı bir gerçektir. Bu kavrayış çevre ile sürekli etkileşim sonucunda gelişip değişir; kişi çevreden gelen mesajlara göre kimliğini şekillendirir. Kimlik oluşumu, özdeşleşme ile farklılaşma süreçlerini bir arada barındırır. Böylece her kimlik bir dizi benzerliklere ve farklılıklara bağlı olarak kurulur. Ancak aşırı farklılık veya benzerlik, sakınılan durumlar olarak karşımıza çıkar. İnsanların büyük bir çoğunluğu kimliklerini oluştururlarken, yaşadıkları toplumun genel normlarından, 'ortalama kimlik' tanımından pek fazla uzaklaşmayı göze alamadıkları gibi, herkesle tıpatıp benzer olmayı da istemezler. Bu iki uç nokta arasında gidip gelirken güvenli bir orta nokta bulup orada konaklamayı tercih ederler (Yumul, 2001: 109).

Meral böyle bir toplumsal sistemden yetişmiş 'ortalama kimliğe' sahip bir birey olarak Hatice'nin tavrını beğenip takdir etse de zihnine işlenmiş kodlar bunun uygulanabilir bir davranış olmadığını kendisine hatırlatır. Hatice'ye *"biliyor musun başörtüsü sana çok yakışmış"* dediğinde Hatice'nin "*sen de taksana, eminim sana da çok yakışır"* cevabı Meral'i şaşırtmanın ötesinde adeta ürkütür; *"ben mi, aman aman kalsın"* diyerek tedirginliğini belli eder. Zira İslami kılık kıyafet modanın evrensel düzeninde daima rahatsızlık verici bir sorun olmuştur. Moda yapısı gereği, özel kuralları bulunan İslami kılık kıyafete karşı olmuştur. Özellikle belli ilkeleri olan İslami örtü kapitalizmin yayılma alanını güçleştiren bir unsur olarak görülmüştür (Aktaş, 2006: 32).

Burada da dikkati çeken önemli bir mesele, İslam'ı ve Müslümanlığı Müslümanlara öğreten kişinin Batıdan gelmiş, Batılı ilim ve terbiye görmüş olan kişi olmasıdır. Dolayısıyla Batılı olan Doğulu olanlara medeniyeti öğretme rolünü üstlenmiştir. Böylece filmin Batılı kahramanı yalnızca Müslüman olmakla kalmamış aynı zamanda tam bir Doğulu olmuştur. Diriklik senaryoda vermek istediğinin Müslüman Türk kızının mücadelesi olduğunu belirtse de (1995b: 282) filmde öne çıkan Batılı Müslüman kadının hikayesi olmuştur. Bu noktada filmin temel felsefesiyle çelişen bir durum söz konusudur. Bu çelişki de esasen tesadüf değildir. Aynı söylem *Minyeli Abdullah* filmlerinde de görülür. İslam'ı meşrulaştırma görevi Batılı olana verilir. Türkiye'de bir dönemin dindarlarında görülen bu eğilim filmlere de yansır. İslam'ı kendileri karşılarındakine anlatmak yerine, hep Batılı referanslar verirler. Minyeli'nin konuştuğu Alman müdürün ağzından İslam'ın temel doktrinlerinin anlatılması, namaz kılınmasına saygı gösteren tek kişinin Hristiyan olması gibi. Bu durum Batılılaşma fikrinin toplum üzerindeki etkisini de gösterir bir bakıma. Dolayısıyla Batılı olandan gelen tepki her zaman muteber kılınmıştır. Bu bağlamda Batılıların gözünden İslam ve Doğu'ya ilişkin değerlendirmeler değer kazanmıştır[72].

Hatice'yi yeni kıyafetleriyle gören Meral'in annesi; *"Meral söylemişti de inanmamıştım ayol sen tam bizdeki yobaz kızlara benzemişsin"* diyerek hayretini dile getirir. Meral *"giyimine bakarak insanları yobaz diye nitelendirmeye hakkın yok anne"* diyerek müdahale eder. Meral'in annesinin başörtülü kızları yobaz olarak tanımlaması toplumsal bakışı gösterir niteliktedir. Ancak bunun yanında Meral'in insanları görünüşlerine göre yargılamaya alışmış olan annesine tepkisi de bütüncül bir şekilde toplumun bu görüşte olmadığının, daha demokratik düşünenlerin de var olduğunu anlatmaktadır. Demokratik düşünüşe sahip olanlar ise genelde genç kuşaktan oluşmaktadır.

Hatice Türkiye'deki İslam algısına göre yaşamını şekillendirmiş olan görümcesi Ayşe'yle birlikte yeni tanıştıkları tesettürlü kızların evine gider. Ayşe'yle kızlar arasında başörtüsü konusunda tartışma başlar. Ayşe; "*Bana göre bu durum daha çok örfle ve adetlerle ilgili, televizyonda söylediler. Sen bunun aksini nasıl iddia edebiliyorsun ki"* der. Zuhal eline bir tefsir kitabı alır ve "*İslami emirler; bana göre,*

[72]Türkçede İslam'ı Batılılar üzerinden meşrulaştırma literatürü için bkz. İsmail Kara, Cumhuriyet Türkiye'sinde Bir Mesele Olarak İslam I, Dergâh Yayınları, s.387.

sana göre diye izah edilemez Ayşe. Demokratik bir ülkede yaşıyoruz. İsteyen istediğini söyleyebilir, yazabilir, ama aslolan burda yazandır diyerek elindeki kitaptan örtünme ayetleri olan Nur Suresi 31 ve Ahzab Suresi 59. ayetlerini okur. *"Şimdi sevgili Ayşe, bütün bu okuduklarıma rağmen sen hala 'bin dört yüz sene önceki şartlar başkaydı, o günün erkekleri ahlaksızdı' gibi sudan sebeplerle başörtüsüne karşı çıkanlara mı hak veriyorsun, yoksa Kuran'ın emirleriyle Peygamberimizin sünnetlerine mi?"* diye sorar. Ayşe "*yani şimdi ben, Hatice ve bizim gibi başı açık gezenler, sizce Müslüman sayılmıyor mu?"* diye sorar. "*başı açık da olsa kalbinde iman taşıyan her insan Müslümandır.""Örtünen insanların, gövde gösterisi yapmak ya da siyasi bir tavır sergilemek için değil, sadece inandığı dinin emirlerini yerine getirmek gayesiyle örtündüğünü sakın unutma"*der Zuhal. Ayşe "*ama böyle giyinmek günümüzde çok zor…böyle örtünmek, herkes sana bakar, eş dost alay eder"*diyerek toplumsal bilinçaltını dışa vurur.

Yönetmenin altını çizdiği husus Türkiye'de başörtüsü tartışmalarında sıkça dile getirilen konular olması bakımından önemlidir. Başörtüsünün örf, adet veya siyasi simge olmadığı, Müslüman kadınların dini yaşantılarının bir parçası olduğu görüşü karakterler aracılığıyla aktarılmaya çalışılır. Ayşe'nin 'bu devirde' başörtüsü takarsa herkese alay konusu olmasından korkması da toplumsal alanda başörtülü kadınlara karşı gösterilen tavrı yansıtır niteliktedir.

Sibel Eraslan başörtüsünü siyasal bir simge sayarak yasaklayan zihniyete farklı bir bakış açısıyla yaklaşır. Örtü simge olmasın diyenlere cevap olarak, yaşadığımız çağın bir simgeler dünyası olduğunu, kullandığımız her ürünün birer simge olduğunun altını çizer. "Dolayısıyla simge, ardılını işaret eden bir kavram olması nedeniyle dünyanın her yerinde örtü bağlamında İslam'ı çağrıştırır". Siyasi simge olarak düşünüldüğünde ise, başı örtülü olmak bir siyasi simgeyse başı açıklığın da bir siyasi simge olduğunu ve bu düşüncenin sonunun olmadığını vurgular (Eraslan, 2008: 17-18).

Burada aynı zamanda toplumsal alanda başörtülülere estetik açıdan getirilen eleştiriler dile gelir adeta. Oysa estetik dayatmalar çoğu zaman faşizan bir yaklaşımın göstergesidir. Nitekim Nazizm'in toplumsal kirliliğe karşı sunduğu çözüm de estetik bir çözümdü. Bu çözüm, tuvalde resmin görüntüsünü bozan lekeyi bir fırça darbesiyle ortadan kaldırmaktan ibaretti. Genel görüntüyü bozanlar bu görüntünün dışına atılmalı,

uyumlu olmadığı düşünülen şeyler tasfiye edilmeliydi. Türkiye'de başörtüsü yasağının devam etmesini isteyen zihniyet de böyle bir düşünceden besleniyordu (Şişman, 2009: 18).

Minyeli Abdullah II filminde de başörtüsünün toplumsal konumu Minyeli'nin tesettürlü eşi Sevde ve kızı Hatice ile İslam'ı yeni yeni öğrenmeye başlayan Feyza üzerinden verilir. Feyza Hatice'nin başörtüsüne imrenir ancak kendi çevresinin başörtüsü konusunda ne düşündüklerini bildiğinden tedirgindir; "*başörtü taksam evdekiler çıldırır. Bizimkiler iyiyle kötüyü ayıramaz haldeler, başörtü onlar için gericilik sembolü"*der. Hatice de tesettürün Müslüman kadınlar için ne anlama geldiğini "*tesettür bizler için İslam'ın güzel bir emridir*" cümlesiyle açıklar. Başörtüsünün gericilik, çağdışılık sembolü olarak görülmesi birçok filmde vurgulanan ve eleştirilen bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Minyeli Abdullah II filminde Feyza okuduğu İslam Metafiziği kitabının kendisinde meydana getirdiği değişiklikleri Hatice'ye anlatırken, Hatice "*Ah bir de İslam'ı yaşamaya başlayabilsen*" diye iç geçirir. Burada İslam'ı yaşamadan kastedilen şeyin tesettür olduğu anlaşılır. Feyza ise, "*benim için zor. Sen o güzel dünyada doğmuşsun Hatice, talihlisin. Benim Müslümanlığımsa sadece nüfus kağıdımda kalmış, adımız Müslüman ama kendimizin ne olduğu belli değil"* diyerek üzüntüsünü dile getirir. Bunun üzerine Hatice, "*böyle düşündüğüne göre İslam'ın kapılarını araladın sayılır"* der. Feyza ise "*keşke, keşke düşündüğün gibi olsa. Ama o kadar kolay değil. Önce kendi alışkanlıklarımla kavga etmem gerek. Hadi o da basit diyelim. Ya içinde bulunduğum muhit! Ah bizimkileri bilmezsin sen. Ben dinden kopmuş, dini yalnızca alay konusu yapan, kendilerini dinin üstünde gören insanlar arasında yaşıyorum. Asıl büyük kavgayı onlarla etmem lazım"*. Hatice'nin "*korkuyor musun yoksa"* sorusuna karşılık, "*tam bilmiyorum. Hem korkuyorum hem korkmuyorum. Daha doğrusu bıçak sırtı gibi, korkuyla cesaretin ortasındayım…zaman zaman aklımdan ne geçiyor biliyor musun? Senin gibi başörtüsü takmak istiyorum"* der. Hatice; "*ne güzel olur, sana da öyle yakışır ki*" der. "*Sadece yakıştığı için değil". "tabi değil biliyorum, başka bir duygu. Ama başörtü kullanmadan o güzel hissi anlayamazsın Feyza. Kutsal bir dünyaya adım atmak, inançla yekvücut olmak, kadın dünyasına has tevazuyu kendinde somutlaştırmak, daha pek çok şey"*.

Müslümanlığın kağıt üzerinde yazılı kalması filmlerde eleştiri konularından en önemlilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Başörtüsünün takanlar açısından ne anlama geldiği ise Hatice'nin ifadeleriyle verilmeye çalışılır. Toplum tarafından yüklenmiş olumsuz sıfatların aksine başörtüyü takan kişilerin kendilerini kutsal gördükleri vurgulanır.

3.3.1.5. Ilımlı İslam

Filmlerde Türkiye'deki din algısına paralel biçimde işlenen bir diğer konu da Müslümanlıkta aşırı gitmeme, ılımlı Müslüman olma vurgusudur. Nitekim Türkiye'de dindarlığın 'halk dindarlığı' ya da geleneksel dindarlık olarak yaşanması gerektiği, başörtüsü gibi 'aşırı' Müslümanlık hallerinin doğru olmadığı topluma yerleştirilmiş bir düşüncedir. Dolayısıyla başörtülü olan kadınlara karşı içten içe söylenen "hepimiz Müslümanız, siz daha iyisini mi biliyorsunuz" mealindeki düşünce filmlerde eleştiriye tabi tutulur. Bu vurgunun en fazla öne çıktığı film ise *Danimarkalı Gelin*'dir.

Danimarkalı Gelin filminde Hatice Müslüman olduktan sonra seçmiş olduğu dini araştırmaya başlar ve o dinin kurallarına göre yaşaması gerektiğini düşünür. Bu düşünceyle tesettürü hayatına tatbik etmeye karar verir. Ancak eşi Metin Müslümanlığı yaşayan değil, yalnızca kimliğinde taşıyan bir karakterdir. Oysa ki evlenmeden önce Halonore'den Müslüman olmasını kendisi talep etmiştir. Ancak onun istediği Müslümanlık daha çok kültürel Müslümanlık olduğundan Hatice'nin gerçek anlamda İslam'ı öğrenip yaşamaya çalışması onu rahatsız eder. Hatice'nin tesettüre girmesi ise başta Metin olmak üzere bütün çevresini rahatsız eder.

Hatice'nin tesettürlü kıyafetiyle eve geldiği ilk gün, Metin genel müdür olmasının şerefine iş arkadaşlarını eve çağırmış, kutlama yapmaktadırlar. Eve yeni kıyafetleriyle gelen Hatice'yi görenler şaşkınlıklarını gizleyemez. Metin'in ise artık bu aşırı Müslümanlık konusunda sabrı taşmıştır; "*yeter artık Hatice, anladık Müslüman oldun, namaza da başladın ama bu kadar aşırı gitmen doğru değil. Hem söyler misin, bu poşete girme merakın nerden çıktı?...tamam Müslüman olmanı isteyen benim, ama Ayşe'ye, anneme, diğerlerine bak onlar da Müslüman, niye bu tür kıyafetler giyip kendini onlardan ayırıyorsun?....Lütfen beni de anlamaya çalış Hatice. Artık genel müdür oldum. Pek çok toplantılara, kokteyllere katılmam lazım. Ama seni bu şekilde yanımda götüremem ki"* deyince Hatice; "*daha iyi ya işte zaten o tür toplantılardan*

hoşlanmıyorum. Oralarda kendimi herkesin ağzını açıp baktığı bir süs vazosu gibi hissediyorum. Böylece bu aşağılayıcı duygudan da kurtulmuş olurum" deyince Metin sinirlenir; "*bu kadar saçmalık yeter. Üç beş örümcek kafalının aklına uyup böyle örtüler altına giremezsin. O kıyafetleri hemen yırtıp atacaksın, giymene izin vermiyorum"* der. Hatice *"ne dediğini kulağın duyuyor mu senin? Kendi dinini bilmiyorsun, öğrenmeye çalışana da engel olma bari. Bir insan ya Müslümandır ona uyar, ya da değildir dilediği gibi yaşar. Ben isteyerek karar verdiğim hiçbir konuda kendime müdahale ettirmem"* diye karşı çıkınca Metin Hatice'ye tokat atar. Metin'in karısına karşı olan davranışı aynı zamanda; medeni, laik ve modern erkeğin kadına karşı şiddetini ironik bir biçimde gösterir.

Metin'in Hatice'den herkes gibi olmasını istemesi, farklı giysiler giyinip kendini diğerlerinden ayırmasının yanlış olduğunu vurgulaması, tesettürü *poşet* olarak nitelemesi toplumsal olarak belirlenmiş bakışı gösterir. İslami yaşam biçimini tatbik etmeye çalışanları *örümcek kafalı* olarak tanımlaması da aynı bakışın göstergesidir.

Hatice'ye yeni ailesi ve çevresinde, aldığı kararda tek destek olan kişi Metin'in babası Nurettin Efendi'dir; "*sakın inancından taviz verme ve doğru bildiğin yoldan şaşma kızım"*diyerek Hatice'ye asla yılmaması gerektiğini söyler.

Engin ise Hatice'ye karşı baskılarını sürdürür; *"başkaları gibi giyinsen, yiyip içsen, topluma uyum sağlasan olmaz mı?"* diyerek Hatice "*başkalarına uymak zorunda olan kişi niye hep ben oluyorum? Benim tek isteğim inancıma uygun şekilde yaşamak ve bu konuda saygı görmek. Sana domuz eti verseler yer misin?"* diye sorar. Metin *"canım onunla bunun ne ilgisi var, sana içki iç diyen oldu mu?"* deyince Hatice *"insanlar inandıkları gibi yaşamazlarsa, yaşadıkları gibi inanmaya başlarlar. Kabul, ben sürüdeki koyunlar gibi davranmıyorum, sivri yanlarım var. Ama koyun gibi güdülmek hoşuma gitseydi, ne din değiştirir ne de buralara gelirdim"*der. Metin "*bu kadar aşırı gitmen doğru değil… Müslüman ol dedikse, sana yeni icatlar çıkar demedik ki. Ama sen nerdeyse başımıza şeyh kesildin. Tamam artık bundan sonra ne örtü isterim ne de böyle saçmalıklar"* deyip Hatice'nin başörtüsünü çeker. Hatice direnince Metin yine şiddete başvurup tokat atar. Üst kattan tartışmayı duyan Hatice'nin annesi olanlar karşısında şaşırmış bir halde Metin'e *"kendine gel, bu ne barbarlık. Hollanda'da olsa böyle bir şey yapamazdın"* der.

Burada Metin'in 'herkes gibi giyinsen, topluma uyum sağlasan' cümleleri, toplum tarafından başörtülü olanların topluma uyum sağlamayan, toplum dışı kişiler olarak görüldüğünü belirtir niteliktedir. Ayrıca Metin'in Hatice'nin Müslüman olmasını istemesi fakat bu kadar aşırıya kaçmasını doğru bulmaması da Türkiye'deki dindarlık anlayışını özetler. Kendisini uygar, medeni olarak gören Metin'in eşine tokat atması ise modern erkeğin kadına karşı şiddetini ironik bir dille eleştiri amacı taşımaktadır.

3.3.1.6. Örtünmeye Yüklenen Anlam

İslami sinema filmlerinde başörtüsü konusu ele alınırken hem toplum açısından hem de yönetmenler açısından örtünmeye/tesettüre hangi anlamların yüklendiği de alt metinlerde tartışılır.

Yalnız Değilsiniz filminin kahramanı Serpil geçirdiği fikirsel dönüşümle birlikte yaşadığı dünyaya dair sorgulamalarının ardından örtünme isteğini dile getirir. Bu düşüncesini paylaştığı Murtaza Bey bu karara şaşırarak "*bundan emin misin*?" diye sorar. Serpil ise gayet net bir şekilde "*kendime ters düşerek yaşayamam. İçimde oluşan güzelliklere, ahlaka, seviyeye, inanca daha ne zamana kadar karşı koyabilirim ki? Eğer inandığım gibi yaşayamazsam kendime olan inancımı kaybederim, bu da benim ölümüm demektir. İkiyüzlü olamam"* der. Murtaza Bey "*erdemli olmak kolay değil, hiçbir dönemde de olmamıştır. Seni hırpalarlar, annen, arkadaşların, okulun ve de bilhassa içindekiler; nefs ve şeytan. Henüz fidansın"* diyerek Serpil'e acele karar vermemesi yönünde tavsiye verir. Serpil'in cevabı ise "*piştim artık, yandım. Tahammülüm kalmadı, bile bile Allah'a karşı duramam. Diyelim ki durdum; annemden, arkadaşlarımdan ve nefsimden kurtulmuş olabilecek miyim?"* olur ve eliyle üstünü örtmeye çalışarak "*kendimi çıplak hissediyorum"* der utanarak.

Burada hidayete eren kahramanın İslami kimliğin en görünür olan simgesi başörtüsüyle tanıştırılması şekilcilik üzerinden ilerleyen bir anlayışın yansıması olarak okunabilir.

Murtaza Bey Serpil'in kararlığı karşısında duyduğu hayranlığı dile getirerek; "*şu coşkunla, şu iradenle o kadar büyüksün ki"* der ve Salih'e "*Salih kanat seslerini duyabiliyor musun*" diye sorar. Serpil'in bu tavrı ve aldığı tesettür kararıyla özgürlüğe doğru kanatlandığına vurgu yapılır.

Burada İslami sinema filmlerinde ve İslami romanlarda da sıkça karşımıza çıkan, zihinsel dönüşüm geçiren karakterlerin acilen tesettüre sokulması fikri karşımıza çıkar. Zira Türkiye'de Müslümanlık ve İslamcılık tartışmalarının bel kemiğini başörtüsü oluşturmaktadır. Karakterin İslam'ı yeni yeni öğrenmeye başlaması, bir takım dini pratiklerle (namaz, oruç gibi) yeni karşılaşmış olması düşünüldüğünde tesettür kararının çok hızlı ve ani bir biçimde aldırıldığı söylenebilir. Ancak bu kararın 90'lı yılların hidayet anlayışına da uygun düştüğü söylenebilir.

Serpil kendisi hidayete erdikten sonra kuzeni Füsun'a da bu yönde telkinlerde bulunur; "*sen akıllı ve sağduyulu bir kızsın, nasıl böyle düşünebilirsin? Nasıl kör bir akıntıya kapılmış gidersin, kendini sorgulamaz, hayatı sorgulamaz, içindeki putları yıkma savaşına girmezsin"* deyince Füsun "*ve nasıl olur da namaz kılmaz, örtünmezsin"*diye gülerek Serpil'in sözünü tamamlayarak bunları sormasının anlamsız olduğunu vurgular. Tesettüre giren karakterin sonrasında çevresindekilere hep bu yönde telkinlerde bulunması da İslami sinema ve İslami edebiyat ürünlerinde sıkça rastlanan kurgulardır. Bugünden değerlendirildiğinde oldukça nahoş olan bu kurgu, dönemi içerisinde son derece doğal karşılanan sahneleri oluşturmaktaydı.

Salih Füsun'un bu tepkisi üzerine açıklama yapar; *"namaz ve örtünmek her şey değil, onlar sadece mükemmelin bir parçası. Bütünü yakalamadan onlara yorum getiremezsiniz"*. Burada yönetmen asıl niyetini belli eder. Başörtüsü örtünüp namaz kılmakla her şeyin bitmediğini, aslolanın İslam'ı bütünüyle yaşayabilmek olduğunu vurgular.

Serpil Füsun'un özelliklerinden bahsederken; "*hep başkalarını kurtarma çabası"* içinde olduğunu söyler. Gülsen bunun üzerine; "*kendini kurtaramayan başkalarını da kurtaramaz, ancak alet olur"* açıklamasını yapar. Burada da kurtuluşa ermek için İslam'ı yaşamayı seçmek gerektiği mesajı direk olarak verilir. Nitekim 90'lı yıllarda slogan haline gelmiş buna benzer ifadeler göze çarpmaktaydı; "*Huzur İslam'da*", "*Kurtuluş İslam'dadır*" gibi sloganlar bilhassa araba yazıları olarak kullanılmakta, bu yolla hidayet daveti yapılmaktaydı.

Bize Nasıl Kıydınız filminde de örtünmeye yüklenen anlam yaşlı nine üzerinden verilmeye çalışılır. Çocukluğunda yaşadığı olaylar (Cumhuriyet döneminde uygulanan kılık-kıyafet düzenlemesi vb.) nedeniyle evde dahi çarşafını çıkarmadan oturan nine

filmde örnek bir İslami kimlik olarak sunulur. Etraftaki insanlar da nineye hürmet eder. Bir gün ziyaretine gelen bir komşusu kendi kızından ve kocasından yakınır; "*keşke benim hayırsız kızım da bir örtünse. Babası namaz bilmez, niyaz bilmez, içer durur*" der. Nine içini çekerek "*Üç günlük dünya, ölüp gideceğiz, nasıl hesap verecekler, nasıl hesap vereceğiz?*" der. Komşu kadın; "*kızım, Rabia'm çok merhametlidir. Ama gençlik işte*" deyine nine "*gençliğe bakmaz ölüm, gençliğe bakmaz*" der.

Burada yine İslami kimliğin direkt başörtü üzerinden tanımlanmaya çalışıldığı görülür. Annesi dert yandığı kızının önce ahlak, değer vb. özellikleri kazanmasını istemek yerine örtünmesini talep eder. Zira dönemin koşullarında ancak örtünme iyi bir Müslüman olunduğunun göstergesi sayılmaktaydı.

3.3.1.7. Ötekileştirmenin Karşı Ucu: Örtülü Olmayana Bakış

Başörtüsünün toplumsal konumuna değinen İslami sinema filmlerinde zaman zaman başörtülü kadının yüceltilip diğerinin değersizleştirilmesi düşüncesiyle karşılaşılır. Bunu en iyi vurgulayan sahnelerden biri; *Danimarkalı Gelin* filminde tesettüre girmiş olan Hatice'yle örtülü olmayan görümcesi Ayşe'nin birlikte dışarıdayken Ayşe'yi gören delikanlıların ona sözlü sarkıntılık etmesi, ancak arkadan Hatice'yi görünce yaptıklarından utanıp *"kusura bakma hanım"* deyip yollarına devam ettiği sahnedir. Ayşe duruma bir anlam veremezken, Hatice *"hala anlamadın mı?"* diyerek müstehzi bir edayla sorar.

Burada yönetmen tarafından vurgulanmak istenen husus başörtüsünün ve başörtülü bir kadının bir saygı unsuru olarak görülmesi olarak okunabilir. Ancak dışarıdan gelen nahoş tutumlarla karşılaşmamak için başörtülü olunması gerektiğinin vurgulanması sorunlu bir düşünceyi barındırır. Müslümanın kılık-kıyafeti Müslüman olmayan unsurlardan ayrılmasının önemli bir işareti olarak değer taşımakla birlikte iradi bir tercihtir ve bu durum örtülü olmayana saygısız davranmayı veya örtülü olanı onun karşısında üstün kılmayı haklı çıkaracak bir sonuç doğurmamalıdır.

Kemalist rejim, modern bir pratik olarak bir görsel rejim inşa etmiştir. Başörtüsü de bu rejimde bastırılan bir ötekilik olarak yer almıştır. Dolayısıyla başörtüsünün bir toplumsal sorun olarak Türkiye'nin sosyal hayatında yer almasında modernitenin ve

modernleşme seyrinin Türkiye'ye has farklı bir yapıda seyretmesinin etkili olduğu söylenebilir.

3.3.2. İslami Sinema Filmlerinde Bir Kimlik Aşınması Olarak 'Batılılaşma' ya da 'Modernleş(tir)me'

İslami Sinema filmlerinde üzerinde durulan en önemli konulardan biri Türkiye'de Batılılaşma hareketinin felsefesi ve doğurduğu sonuçları irdelemektir. Türkiye'de çağdaşlaşmanın modernleşme, modernleşmenin Batılılaşma ve Batılılaşmanın da Batıcılaşma olarak algılanmasının gündelik yaşam pratiklerine yansıması ve bunun sonucunda kendine, kültürüne ve tarihine yabancılaşmış bir topluma doğru gidiş İslami sinema filmlerinin odaklandığı ve eleştirel bir bakış açısıyla beyaz perdeye yansıttığı ana temalardan birini oluşturur.

Türkiye'de Tanzimat'tan itibaren Modernleşme Batılılaşma, Batılılaşma da Batıcılaşma şeklinde algılanmıştır. Tanzimat aydınlarının 'yerlilik' kimliğinin bulunmayışı, Batı'ya açık bir zihniyeti temsil etmeleri nedeniyle, Türk toplumunun kısa bir süre içerisinde Batı değerlerinin taklitçisi durumuna düştüğü ifade edilir. Modernleşme, özün kavranmasından ziyade, kılık-kıyafet, biçim değiştirme gibi tamamen teslimiyetçi bir halet-i ruhiyeye dönüşmüştür (Türkdoğan, 2004: 271). Dolayısıyla Türkiye'de Cumhuriyet öncesinde başlayan sekülerleşmenin tarihi, aynı zamanda toplumun Batılılaştırılma ve Modernleştirilmesinin de tarihini vermektedir.

Dellaloğlu modernleşme, modernlik ve modernizmi birbirinden ayırır. Avrupa'nın yaşadığı tecrübenin modernite olduğunu, Türkiye tecrübesinin ise modernleşme olduğunu söyler[73]. Yani modernitenin daha çok içkin, içeriden, mündemiç süreçlerle gelişen bir olgu olduğunu; modernleşmenin ise daha çok dışarıdan ve yukarıdan aşağı yapılan bir müdahaleyle gerçekleşen bir olgu olduğunu vurgular. Modernleşme, modernliğin kıyısında yaşayan toplumların (Türkiye gibi) modernliğe verdiği bir

[73] Bedri Gencer (2010: 94) bu ayrıştırmayı kelimelerin aldıkları eklerden yola çıkarak yapar. Türkçede durum belirten "-lik" veya süreci belirten "-leşme" kalıplarının bu kavramların olgusal boyutunu ifadede kullanıldığını belirtir. Modernizm örneğinde olduğu gibi "-izm" kalıbıyla kullanıldığında ise bu kavramların bir projeyi ifade ettiğini, asıl gözden kaçırılanın ise bir proje olarak süreci belirten "-leştirme" kalıbı olduğunu belirtir. Bunun da İngilizcede "modernization/modernizing" ayrımında olduğu gibi "-izing" kalıbıyla anlatıldığını vurgular. Ancak Batı'da civilization (medenileşme)'dan itibaren kullanılan secularization, modernization, globalization gibi bir olgu olarak süreci belirten kavramların hepsinin "-izing=-leştirme" kalıbıyla ifade edilmeseler de haddizatında gizli bir –teolojik- projeyi ifade ettiklerinin altını çizer.

tepkiden ibarettir ve büyük ölçüde taklit etme süreci olarak başlar. Dolayısıyla modernleşme hissi bir 'geri kalmışlık', 'gecikmişlik', hatta bir 'yenilgi' bilinci olarak gecikmişlik sendromu ile bir tür panik atak durumu arz eder. Onlar beş yüz yılda yaptı, biz elli yılda yapmak zorundayız mantığıyla hareket eden her tür modernleşme kaçınılmaz olarak bir 'kültürel hazımsızlık' sürecini yaşatır (2012: 44-45, 188).

Bu yönlendirme Türkiye'de bizzat devlet elitleri aracılığıyla gerçekleşmiş, modernleşme sürecinin yansımalarını bizzat gündelik hayatında tecrübe eden geniş halk kitleleri ise modernleşme sürecinin pasif ve edilgen tarafı olarak kalmıştır. Modernleşme süreci "modernleştirici tek parti" vasıtasıyla gerçekleştirilmeye çalışılmış, bu tek parti ise batıdaki partilerden farklı olarak toplumu temsil etmek yerine mobilize etmek yöntemini benimsemiştir (Başkan, 2009: 110). Türk modernleşmesi zayıflığından ötürü genel olarak modernliğin içerdiği ve insanı bölerek fethetme çabasına karşı, geleneksel anlam dünyalarının direnişine sahne olmuştur. Premodern (çağdışı, gerici) sıfatıyla anılan toplumsal kesimler, yabancı olana karşı kendi anlam dünyalarıyla direnmişlerdir (Kentel, 2008: 35).

Bu direnişlerin ele alındığı İslami Sinema filmlerinde Türkiye'de Batılılaşma hareketlerinin eleştirisi yapılırken, onunla ilintili olarak birçok felsefi ve ontolojik problem de ele alınmaktadır. Bu doğrultuda Batılılaşma felsefesinden doğan alt temalar olan "Batı taklitçiliği/hayranlığı", "aydın-halk yabancılaşması", "kültürel yabancılaşma", "popüler kültür eleştirisi", "pozitivizm eleştirisi", "Doğu-Batı karşıtlığı" sıkça işlenen konulardır.

Bu temalar üzerinden filmlerdeki karakterler ve diyaloglar aracılığıyla sorgulanmak istenen meseleler gündeme alınır. Bütünüyle Batı hayranlığı ve taklidiyle yaşayan, kendi kültürüne ve değerlerine yabancılaşmış kimlikler ile bunlara karşı olarak milli-manevi değerlerine bağlı kimlikler ön plana çıkarılır ve iki karşıt düşünce aracılığıyla medeniyet tartışması yaptırılır.

İncelenen filmler arasında Batılılaşma sorununu temel alan filmler olarak *Minyeli Abdullah 1-2*, *Yalnız Değilsiniz* ve *Danimarkalı Gelin* öne çıkmaktadır. Dolayısıyla bu kısımdaki analizler bu üç film ekseninde yürütülecek, gerektiğinde diğer filmlere de atıflarda bulunulacaktır.

Osmanlı Devleti'nde yenileşme hareketleri yaklaşık üç yüz yıl sürecek olan Batılılaşma sevdasının ilk sinyallerini vermiştir. Münevverler ve yöneticilerin birçoğu açısından Batı karşısında özgün, kimlikli ve köklü bir toparlanma hamlesi neredeyse imkansız görünmekteydi. Dolayısıyla hedef Batılılaşmak, hatta Batının muhalefetine 'rağmen' Batılılaşmak olarak belirlenmişti. Ancak Batılılaşma yönündeki çabalar daha çok göstermelik figürler içerdiği için kolay ve hızlı çözümler arayan yetkililer mazrufu değil zarfı öncelemişlerdir. Bu gelişmelerin sonucu olan ve günümüze kadar varlığını devam ettiren Gardırop Batıcılığı olgusu da aynı zihniyet ekseninde güç kazanmıştır (Aktaş, 2006: 63).

Shayegan bu durumu "yamalama" tabiriyle ifade etmektedir. "Birbirini tutmayan iki dünyayı bir bilginin tutarlı bütünlüğü içinde özdeşleştirmek için, bu dünyaların birbirine bağlanması" olarak açıkladığı "yamalama"nın çoğu zaman bilinçsiz bir işlem olduğunu söyler. Yamalamanın, gerçekliği içi boş bir söyleme indirgediğini, yamalamanın ortaya çıkardığı sonucun ise "çarpıklık" olduğunu ifade eder. Yamalama –olgularda hiçbir karşılığı olmayan- fikirleri toplumsal gerçeklerle çakıştırmaktan ibarettir (Shayegan, 2002: 87). Dolayısıyla, Türkiye'de Batılılaşma hareketleri de birbirine zıt iki dünyanın – Doğu ve Batı- aynı düzleme oturtulmaya çalışılması dolayısıyla çarpık bir zihniyetin (ne kendisi ne de öteki olabilmiş) oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Filmlerde de bu çarpık zihniyete yönelik eleştirel bakış söz konusudur. Kendi değerlerini ve ait olduğu toplumsal öteleyerek 'eziklik' psikolojisiyle Batı medeniyetini yüceltip Doğu medeniyetine yukarıdan bakan anlayış, oportünist yaklaşımla Batı'dan her ne pahasına olursa olsun istifade etmenin gerekliliğinden bahseder. Şüphesiz bu bakış, kültürel yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir.

3.3.2.1. Aydın Yabancılaşması ve Kimlik Sorunu

İslami sinema filmlerinde Batılılaşma eleştirisi çoğu zaman filmin 'aydın' karakterleri üzerinden 'kültürel yabancılaşma', 'aydın-halk yabancılaşması' ve 'kimlik kaybı' ekseninde yapılır. *Yalnız Değilsiniz* filminde Serpil'in anne ve babasının katıldığı davette konuşma yapan, bir gazetede başyazar olan ve filmde dönemin Batılaşmış aydın karakteri olarak yer verilen Faruk Bey'in davranışları ve konuşmaları üzerinden filmin eleştirisi ilerler. Etrafındakileri aydınlatma rolüü üstlenen Faruk Bey, "*halen var olan yaşayan Batı Medeniyetidir. İstemesek de vardır. Bugün Batı medeniyetinin simgesi de*

Amerika'dır, Avrupa topluluğudur. Bundan istifade etmek varken karşı gelmek niye? İlla da köhnemiş Doğu medeniyetlerinde diretme çabaları niye?" diyerek düşüncelerini özetlerken, kendisine yöneltilen *"Amerika, Avrupa derken fazla mı kişiliksiz kalıyoruz ne?"* sorusuna ise "*kişilik önce çıkarla şekillenir"* cevabını vererek Batı medeniyetine entegre olabilmek adına kimliğinden soyutlanmaya amade olan aydın tipinin temsilini gerçekleştirir. Kişilerin, grupların, toplum ya da toplulukların "kimsiniz, kimlerdensiniz?" sorularına verdikleri yanıt (Güvenç, 1994: 3) olarak kimlik, insanın psiko-sosyal anlamda ne olduğunu ve nerede durduğunu belirler. Ancak filmin Batılılaşmış aydın tipini temsil eden, Faruk Bey kimliğinden vazgeçmeyi göze alarak ne olduğunu, kimden olduğunu unutmayı/yok saymayı da kabullenmiştir. Filmin eleştirisi de kendi kimliğini unutmuş, toplumsal hafızasını kaybetmiş ve kimlik bunalımına düşmüş bireyler ve toplumlara yöneliktir. Dolayısıyla Türkiye'de Batılılaşma hareketlerinin başlangıcı, seyri ve felsefesinin eleştirisi filmlerin alt okumaları ile anlaşılabilir[74]. Kendi değerlerini ve ait olduğu toplumsal dokuyu hiçe sayarak, 'eziklik' psikolojisiyle Batı medeniyetini yüceltip Doğu medeniyetine yukarıdan bakan anlayış, 'oportünist' yaklaşımla Batı'dan her ne pahasına olursa olsun istifade etmenin gerekliliğinden bahseder. Şüphesiz bu bakış, kültürel yabancılaşmayı da beraberinde getiren bir unsurdur.

Psikolojik anlamda kişiliğin parçalanarak kimlik kaybının ortaya çıktığı bir süreç olan *yabancılaşma*, sosyolojik anlamda bireylerin birbirlerinden veya belirli bir ortam ya da süreçten uzaklaşmalarıyla birlikte, doğal toplumsal ve kültürel çevreye olan adaptasyonun azalması ve çevreye yönelik kontrol etkinliğinin tükenmesi olarak tanımlanabilir (Marshall, 1999:798). Yabancılaşmanın alt türlerinden olan *kültürel yabancılaşma* kavramı ise daha çok Tanzimat döneminden itibaren Batılılaşma

[74] Bilindiği gibi Osmanlı Devleti'nde, Batılılaşma politikasına ilişkin ilk bilinçli teşebbüs Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmalarından sonra olmuştur (Lewis, 2004: 46). Batı kültürünün askeri ve teknik açıdan üstünlüğü fark edilmeye başlanmış, orduyu ve askeri tekniği değiştirme ihtiyacı duyulmuştur. Ancak bu hareket zamanla, Batı'nın sosyal/kültürel yaşantısına duyulan özentiyi de beraberinde getiren ve yüzeyde kalan taklitçiliği doğurmuştur. "Lale Devri" (1718-1730) olarak bilinen dönemde Osmanlı yüzünü batıya çevirmiş ve aradaki farkı *"batı taklidi"* ile kapatmaya çalışmıştır. Bu taklitçilik ise genelde biçimsel düzeyde kalmış, içerik göz ardı edilerek eski Osmanlı 'ethos'undan, yani kendine özgü zihniyetten kopuşu başlatmış, böylece Osmanlı *asabiyeti* sönmüştür (Berkes, 2004: 43).

olgusunun hızla yaygınlaşmasına paralel olarak artan kültürel yozlaşma ve aydının halktan kopuşuna işaret etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Kültürel yabancılaşma sorunu üzerinde ilk duran düşünürlerden biri olan Said Halim Paşa, yaşadığı dönemde, Osmanlı aydınlarının büyük çoğunluğunun çöküşten kurtulmanın çaresi olarak bütün toplumu değiştirme düşüncesi içerisinde olmasını eleştirmiş, bilakis bu düşüncenin toplum için öldürücü bir zehir olduğunu dile getirmiştir (Şener, 2013: 88). Zira topyekûn toplumsal ıslah fikri milli-manevi ve kültürel değerleri de eriteceğinden kültürel yabancılaşmaya yol açması kaçınılmazdır. Yukarıda da değinildiği gibi Türkiye'de Batılılaşma ilk başlarda sadece Batı'nın ilim ve tekniğinin alınması anlamında yorumlanmıştır. Oysa sonraları anlaşılmıştır ki, ilim ve teknik medeniyetten ve kültürden bağımsız değildir. Eğer ilim ve teknik alınmak isteniyorsa öncelikle o kültürün benimsenmesi gerekmektedir. Kültürün belirleyici öğelerinden biri -ve hiç şüphesiz en önemlilerinden biri- din unsuru olması nedeniyle farklı dine mensup iki kültürden birinin diğerini taklit etmesi beraberinde kültürel yozlaşmayı da getirecektir. İslami Sinema filmlerinde kültürel yabancılaşma yaşayan aydın tipine yönelik eleştiriler; Batılılaşmayı, Doğuya ait ne varsa topyekun reddederek ve dolayısıyla İslamiyet'ten uzaklaşarak varılacak bir menzil olarak görmeleri üzerinden ilerler. Dolayısıyla bir kültürleşme aracı işlevi görmesi gereken aydın zümrenin kendinden şüphe ederek kendi değerlerine uzaklaşması ve Batı kültürüne angaje olmasının (Aydın, 2004: 146) kimlik krizi doğuracağı üzerinde durulur.

Böylece içinde yaşadığı toplumun değerlerini benimsemeyen, kendini farklı bir konumda gören aydının yabancılaşma sorunu yaşaması kaçınılmazdır. Nitekim *Yalnız Değilsiniz* filminde aydın/entelektüel ve başyazar olarak tanıdığımız Faruk Bey, cisimleşmiş Batı hayranı Türk aydınını karakterize etmektedir. Bütün değerlerimizden soyutlanarak Batılılaşacağımıza ve böylece tek medeniyet olan Batı medeniyetine ulaşacağımıza inancı sonsuzdur. Bu noktada kişiliksiz/kimliksiz kalmayı dahi göze almıştır. Orhan Türkdoğan'ın (2004: 91) da belirttiği gibi, Türk toplumu kitleleri biçimlendiren ve yönlendiren, 'yerlilik' kimliği ağır basan bir 'yaratıcı azınlık'tan yoksundur. Aydın sınıfın anatomisi incelendiğinde, Kemalist sistemin ulus-devlet projesine dayalı bir millet yapma sürecinin istenilen hedefe ulaşamadığı da görülmektedir. İslami sinema filmlerinde cumhuriyet aydınının konumu, ait olduğu topluma/kültüre olan mesafesi birçok filmde değinilen bir konudur. Bu konu da

karşıtlıklar üzerinden mesaj verme stratejisini benimseyen filmlerde yine karşıt tipler üzerinden verilir. Örneğin *Yalnız Değilsiniz* filminde yeni tip Türk aydınını karakterize eden Faruk Bey'in karşısında 'ideal' aydın tipi olarak sunulan Murtaza Bey yer alır. Aynı şekilde Mehmet Tanrısever imzalı *Sürgün* filminde sürgün öğretmenin gittiği köyde karşılaştığı muhtarın ve devlet erkanının tavırları yeni tip aydını, dolayısıyla kimlik kargaşasına düşmüş aydın kesimi temsil ederken, öğretmen ideal aydın tipini yansıtır. *Kelebekler Sonsuza Uçar* filminde filmin günümüzde geçen kısmında Avukat Ferit olması gereken aydın tipi temsil ederken, barodaki diğer meslektaşları yozlaşmış, kimliğinden uzaklaşmış ve yabancılaşmış aydın tipini örneklerler.

Ege Cansen'in (2001) *Ecnebi Yazarlar* olarak bahsettiği, dilleri Türkçe olan fakat kimlikleri sorulursa tercihleri Fransız olmak olan, ülkesinin sorunlarına eğilirken bir Türk gibi değil de bir yabancı gibi bakıp yorumlayan aydın tipi İslami Sinema filmlerinin de eleştirdiği aydın tipiyle büyük oranda benzeşir.

Dolayısıyla İslami Sinema filmleri de bir toplumun kilit kişisinin, koruyucusunun veya bir başka ifadeyle 'gümrük bekçisi'nin aydın kadrosu (Türkdoğan, 2004: 253) olduğu düşüncesiyle, aydın tabakada meydana gelen bozukluk veya kopukluğun o toplumun bütün hücrelerinde hissedileceğinin altını çizmek amacıyla toplumun geneline yayılan Batı taklitçiliği ve kültürel yabancılaşmayı sık sık gündeme getirir. Filmlerde vurgulanan Batılı yaşam tarzı kültürel yabancılaşmaya ve yozlaşmış kültürel yapıya işaret ederken, bundan kurtuluşun yolu ise medeniyet terkibinde aranır.

3.3.2.2. Doğu-Batı: Aşk ile Nefret Arasında Bir Sentez Arayışı

İslami sinema filmlerinde aydın ve entelektüel tipler üzerinden Doğu-Batı medeniyeti tartışması yaptırılarak Türkiye'de Batılılaşmacı ve Modernleşmeci anlayışın görüşleri eleştirilir. Bunun karşısında Batı'yı tamamen ötelemeyen ilim ve teknik konusunda yararlanılması, fakat ahlakından ve değerlerinden uzak durulması gereken bir alan olarak gören anlayış yerleştirilir. Bu bağlamda *Minyeli Abdullah* filmleri başta olmak üzere birçok İslami sinema filminde Batı'dan ilim ve tekniği alıp İslam ahlakıyla birleştirmek teması vurgulanır.

Minyeli Abdullah filminde Abdullah'ın okutup yetiştirdiği Halit'in ilim tahsil etmek üzere Amerika'ya gitmesi bu düşünceyi vurgular. Yine *Minyeli Abdullah 2* filminde

öğretici karakter olarak izleyicinin karşısına çıkan Abdullah'ın hocası tarafından, Batı'nın ilmini alıp yanına İslam ahlakını koyma fikri tekrarlanır;

> "Şanlı bir tarihimiz, cennet gibi vatanımız var. Fakat İslam medeniyetini geri getirmeliyiz. Medeniyetimizden kopup başka medeniyetlere adapte olmamız mümkün değil. Çünkü biz köksüz bir millet değiliz…Avrupa, Avrupa'yı bileceğiz. Bir elimizde Avrupa, bir elimizde Asya olacak. Güçlü olarak ortaya çıkacağız. Bu millet baş arıyor. Başarılı insanı bulduğu gün peşinden gidecektir. İşte Abdullah, Avrupa'ya bizden giden ilmi ve tekniği malımız olarak geri alacağız. Onun yanına İslam ahlakını koyunca, İslam Medeniyeti tekrar gündeme gelecektir. İslam ahlakına karşı çıkmak devletlerarası bir komplodur, tuzaktır. İslam ahlakı gidince her şey bozuldu".

Abdullah tarafından bu düşünce pekiştirilir; "*Her milletin kendine has bir ahlakı varken, biz İslam ahlakından ayrıldık. İngiliz ahlakını almadık, alamayız. Bu sebeple ahlaksız kaldık*". Abdullah'ın Avrupa'ya gitmeyi düşündüğünü söylemesi üzerine, hocasının "*git, mutlaka git. Orada öksüz gezen meziyetlerimizi, ilim ve tekniği al, buraya getir*" sözleri medeniyet sentezine işaret eder. Bu vesileyle Abdullah Avrupa'ya seyahate gider. Abdullah'ın Avrupa seyahati, gezip gördüğü yerler bir belgesel filmi edasında görüntüye eşlik eden Abdullah'ın vaazları eşliğinde gösterilir. Dolayısıyla film belgesel filmini andırmasıyla birlikte Abdullah'ın uzun vaazlarıyla didaktik bir niteliğe bürünür.

Abdullah'ın seyahatlerine önce kendi ülkesi Mısır'dan başlanılır. Seyahatleri esnasında Abdullah'ın değinmediği mevzu kalmaz. Bu konular hep İslam'ın hayatın bütününe şamil kılınması düşüncesine hizmet ederler. Müzik ve sanat hakkındaki düşünceleri de böyledir. Bindiği minibüste şoförün dinlediği Arabesk şarkılar hakkında; *"ne kadar dertli bir milletiz. Dertler tükense icat eder hale geldik. İyiyle kötüyü karıştırmak milli alışkanlık haline geldi. Şu şarkıları dinleyenlerin müzik kültürü olduğu söylenebilir mi? İlim yok, sanat yok, nezaket yok. Bu yokluklar durumu ağırlaştırıyor"* diyerek dertlenir. Yanındaki yolcu *"Ben Hristiyan'ım ama söylediklerinize katılıyorum. Teknolojide çok gerisiniz, kültür seviyeniz de düşük. Bu iki açığı nasıl kapatacaksınız?"* diye sorar. Abdullah filmin cevabını verir; *"Müslümanlar İslamiyet'le irtibat kurup İslamiyet'i*

yaşarsa anlayacaklar ki ilim Allah'ın sıfatı, teknoloji de Allah'ın sani sıfatına istinat ediyor. O zaman ilmi ve teknik çalışmaları ibadet planında ele alıp hızla ilerleyecekler. Namaz kıldıkları gibi İslam iktisadını da ortaya koyacaklar. İslamiyet'i bir bütün olarak yaşayacaklar". Bu konuşmayla birlikte soru-cevap şeklinde Müslümanların neden ilerleyemedikleri, bunun nedenleri, nasıl çözüleceği konularına açıklık getirilir. Tek çare olarak İslam'ın bütünüyle yaşanması dile getirilir. Burada Müslümanların geri kalmışlıklarının Hristiyan birinin ağzından söyletilmesine tanık oluruz.

Abdullah'ın Avrupa seyahati Yugoslavya ile başlar. Ardından Almanya, daha sonra ise Hollanda gezisi gelir ekrana. Almanya'da Abdullah'ın gezdiği yerler fabrikalardır. Hollanda'da ise çiftlikleri, seraları gezer. Tarih diyarı olan Yugoslavya'da Osmanlı'dan kalma eserleri gezer. Dolayısıyla Almanya tekniğin, Hollanda ziraatın, Yugoslavya ise tarihin sembolüdür ve bu ülkeler gezilirken söz konusu temalara vurgu yapılır.

Mesela Yugoslavya'yı gezerken Abdullah tarih bilinci verme misyonunu üstlenir;

> "Bu beldelerde asırlarca yaşamışız. Camilerimizle, köprülerimizle, hamamlarımızla, sağlık yurtlarımızla buralara imza atmışız. Avrupa'ya ilim, sanat, ahlak ve insanlık getirmişiz. Ne yazık ki, o mirasa sahip çıkmamış, o ecdada layık olamamışız. Avrupa'dan atılmışız, bunun için mezar taşlarımıza helalar yapılmış, insanlarımız sökülüp atılmış, birkaç minare, birkaç yazı, kitap görürsen bil ki merhametsiz dünyadan arta kalan üç beş hatıradır…Hayır beni mazinin hayranı sanma. Unutma ki kökü olmayan ağaç yaşamaz. Mazi benim kökümdür. Onun üzerinde yükseldim, ondan beslendim, gücümü yine ondan almaktayım. Dallarımı istikbale uzatıyorum. 21. Yüzyıla meyvelerimi dökeceğim. Yine İslam, ahlakıyla, ilmiyle, sanatıyla geri gelecek, yine insanların yüzü gülecek".

Abdullah gezileri sırasında filmin mesajını iletmek misyonunu yüklenerek adeta her adımda izleyiciye vaaz verir;

> "ey Müslümanlar küçüklük size yakışmıyor, büyüyün, süper güç olun. Ey büyük binalarda oturan küçük insanlar, ey nil nehrine seyirci kalanlar, ey Avrupa yollarında Avrupa arabalarında dolaşanlar, hayyalel felah sırrına erin, kurtulun…İslamiyet asırlarca yaşayan devletler idare etmiş. O devletler

hakim olmuş, süper güç olmuş. İslamiyet'i yaşayarak yine süper güç olacağız".

Buradan Almanya'ya geçen Abdullah, fabrikalar ve üretim karşısında hayranlığını gizleyemez. Almanların nasıl ileri gittikleri Müslümanların ise neden hala ilerleyemedikleri soruları sordurulur yine Abdullah'a. Almanya'da fabrikaları, gelişmiş şehirleri gezerken düşünür;

"Neden Alman'ın pensesi sağlam, benimki çürük? Neden Almanya ekonomik yönden kalkınmış, biz kalkınamamışız? Neden benim Müslümanım gelip Alman'a hizmet ediyor?..Sorular, sorular..beynimi çatlatan sorular.. Fabrikalar nereye kurulmuşsa orası şehir olmuş. Adamlar kanunlara ve tüzüklere o kadar itaat ediyor ki biz dine bu kadar uyamıyoruz. Geniş yollar, tertemiz evler, her taraf çiçek. Bunlar dünyayı cennet etmeye çalışırken, biz cehenneme çevirmişiz. Her peygamber bir sanatın piridir. Peygamberin mucizeleri sanatın varacağı en son noktaları gösterir. Böylece hangi sanatta ileri gidilse, bir peygamberin sünnetine ittiba etmenin sevabı kazanılırken, demiri Davut a.s. gibi hamur gibi yoğuran, demiri en çok kullanan Almanlar, peygamber kıssalarını okuyanlar da biziz. Hayır, hayır. Dünya herkese terakki dünyası, bize tedenni dünyası olamaz. Müslümanlar maddede ve manada kalkınmalıdır".

Hollanda'da hayvan çiftliklerini, mezbahaları, mandıraları gezer. Son gelişmiş teknolojiyle süt vb. üretimini inceler. Çiçek bahçelerini, seraları dolaşır.

"Demek İskenderiye kadar Hollanda Mısır'a peynir satıyor. Mısır arazisi nasıl boş, Hollanda'da el kadar boş yer yok. Toprağı bitirmişler, topraksız ziraate başlamışlar. Yarım kiloluk yoğurt kasesinde yetiştirdiği salatalığın, patlıcanın boyu metreye yakın. Her fideden yüz altmış kilo hasılat alıyor…Bitkinin toprakla ilişiği tamamen kesilmiş. Almanya sanayide ileri gidince, Hollanda ziraatı seçmiş, böylece iki devlet birbirini tamamlıyor. Hayvancılık ve ziraat Hollanda'yı zengin ederken benim Mısır'ım neden fakir? …Bir şehir büyüklüğünde, güneş görmeyen, rutubetli Hollanda'da öyle çiftlikler var ki Mısır'a peynir ve yağ satıyor, topraksız ziraat yapılıyor. Bizim ziraat profesörlerimiz topraksız ziraatın ne olduğunu bilmiyor. Bizde

> ziraatçiler masa başında çalışır. Burada kocaman sığır çiftliğini bir kadın idare ediyor. Artık anladım ki biz aldatılmışız; kahveleri, meyhaneleri, barları medeniyet sanmışız. Bu kadar acıya dayanamayarak Mısır'a dönüyorum. Belki biz de bir şeyler yapabiliriz".

Çaha (2014: 478) 1990'lardan itibaren bazı İslami aydınlarda, bilinçaltındaki "olumsuz Batı"nın olumlu değerlerinin İslamileştirilmesi çabasının hakim olduğunu belirtir. Bu aydınların Batı demokrasisinde görülen çoğulculuk, diyalog, uzlaşma, insan hakları gibi değerleri kabullenip, bu değerleri İslam tarihindeki kurumlar ve uygulamalarla temellendirerek bunlara bir nevi İslami bir hüviyet kazandırmaya çalıştıklarını söyler. Minyeli Abdullah'ın Avrupa seyahati boyunca dillendirdiği düşünceler de bu görüşle benzerlik göstermektedir.

3.3.2.3. Batı Taklitçiliği, Kültürel Yabancılaşma ve Kimlik Krizi

İslami Sinema filmleri, aydın tipleri üzerinden yürüttüğü kültürel yabancılaşma ve kimlik krizi eleştirilerini tüm toplum geneline yönelterek Batı taklitçiliğinin boyutlarını ve sonuçlarını irdeler. Bunu yaparken Batı hayranlığının/taklitçiliğinin kültürel yozlaşma ve yabancılaşmayı beraberinde getirerek kimlik kaybı/krizine yol açtığı düşüncesi üzerinden ilerler. Bazı filmlerde bu vurgu her şeyden daha fazla ön plana çıkar. *Danimarkalı Gelin* filmi de bunlardan biridir. Filmde Hollanda'dan Müslüman olarak Türkiye'ye gelin gelen Hatice (Halonore) üzerinden Müslümanların içinde bulunmuş olduğu durum eleştirilir. Seçilen karakter hem Avrupalı hem Hristiyan kültürden gelmesi bakımından mesajın iletilmesi açısından oldukça önemlidir. Fakat filmde Hatice karakteri çoğunlukla yönetmenin düşüncelerinin dile gelmesinin aracı rolüyle didaktik söylemlerle Müslümanlara dinlerini hatırlatma görevi üstlenir.

Hatice'nin gelin geldiği aile Türkiye'de sıkça rastlanan türden geleneksel dindarlık kalıplarını sürdürmeye çalışan bir ailedir. Baba Nurettin Efendi namazında niyazında fakat çocuklarına İslam'ı kuru bir doktrin şeklinde vaaz etmeye çalışan bir karakter olarak verilirken, Nurettin Efendi'nin kızı Ayşe, İslam'ın ruhunu kavrayamamış (babasının gördüğü yerlerde başını örten babasından uzaklaşınca açan vb. tavırlarıyla) Batılı hayat tarzına özenen Müslüman bir genç kız olarak resmedilir. Evlendikten sonra babasının baskısından kurtulup istediği gibi giyinip yaşayabilmeyi, tam bir Avrupai hayat tarzına kavuşabilmeyi hayal eder. Bu hayaliyle kendinden yaşça büyük olan fakat

Avrupa'da eğitim görmüş ve modern bir ailenin oğlu olan Engin'le evlenme kararı alır. Filmin eleştirisi bu noktada, çocuklara baskı yoluyla bir takım dini pratikleri yaptırtmaya çalışan, İslam'ın ruhunu değil şeklini ön plana çıkartan İslami kesime yönelir.

Gelenkesel muhafazakar bir baba figürü olan Metin'in babası Nurettin Efendi Hollanda'dan gelen gelini kabullenmek istemez. Arkadaşına, *"göstermelik Müslüman edip getirmiş*" diye hayıflanırken arkadaşı "*bizimkiler daha mı iyi sanki? İsmine bakıyorsun Ayşe, Fatma; kendine bakıyorsun Avrupalıdan farkı yok"* cevabıyla filmin düşüncesini özetler. Burada iki orta yaşlı babanın diyaloğu üzerinden memleketin, gençlerin gidişatından memnun olmayan muhafazakar kesimin kaygıları dile getirilir. İsimleri ve kimlikleri Müslüman unsurlar barındırsa da görünüş ve yaşantılarıyla buna uymayan Müslümanlar eleştirilir. Nurettin Bey arkadaşının sözüne pek katılmak istemez; "*yetiştirmeye bağlı Hilmi usta, yetiştirmeye. Sen bizim kızı göreceksin, maşallah beş vakit namazını hiç kaçırmaz, ramazanı eksiksiz tutar*" diye övünür. Hilmi Usta "*duyduğuma göre senin kızı da evlendiriyormuşsun, damat dindar mı bari? Aman Nurettin Efendi bunlar mühim işler, dikkatli ol. Bana sorarsan aileyi bir daha araştır sor, kıza yazık olmasın*" deyince Nurettin Efendi; "*damat bizim Metin'in okul arkadaşı, kendi mesleği var, babası inşaat işiyle meşgul, iyi bir aile. Sen merak etme Hilmi usta ben kızıma güveniyorum, damadın eksiği olsa bile onu yola getirir evel Allah*" diye cevap verir. Nurettin Beyin kızı hakkında düşündükleri ile kızının gerçekte içerisinde bulunduğu hal birbirinin zıddını göstermesi bakımından anlamlıdır. Babanın, kızının göstermelik dindarlığının ötesine geçip ruhuyla temas kuramadığı ince bir şekilde hicvedilir. Burada Ayşe'nin durumundan sorumlu olarak da babası Nurettin Efendi gösterilir. Nurettin Efendi'nin şahsında aslında gençliğin gidişatından anne-babaların yanlış uygulamalarının sorumlu olduğu mesajı iletilmek istenir. Ayrıca Nurettin Efendi'nin damadının özelliklerini belirtirken sadece mesleğini dile getirmesi de Müslümanların gelin/damat seçiminde önceliklerinin neler olduğunu belirtmesi bakımından anlamlıdır. Zira aile Nurettin Efendi'nin düşündüğü gibi değil, tam da Ayşe'nin istediği gibi bir ailedir.

Böylece filmde Türkiye'deki muhafazakar kesim eleştirisi Nurettin Efendi'nin ailesi üzerinden yapılırken, Batılılaşma eleştirisi yine bu ailenin yakın çevreleri ve dünürleri

üzerinden verilir. Hatice'nin bu insanlarla olan etkileşimi ve verdiği tepkiler ise filmin/yönetmenin düşüncesini cisimleştirir. Hatice'nin Türkiye'ye gelirken Ayşe'ye hediye olarak başörtüsü getirmesi, Ayşe'nin ise Avrupalı yengesinden gelen bu hediye karşısındaki şaşkınlığı da bunlardan biridir.

Ayşe'nin yeni ailesinin Batılılaşmış yaşantısı gündelik hayatın akışı içinde verilir. Bu sahnelerden biri içilen kahvenin ardından fal bakma muhabbetinin yapıldığı sahnedir. Dünürünün kahve falına bakma ısrarı karşısında Ayşe'nin annesi Macide Hanım "*rahmetli babam fal baktırmak günahtır derdi*" deyince dünürü şaşkınlığını gizleyemeyerek; "*Engin de nerden buldu bu tutucu aileyi bilmem ki*" diye kızına söylenir. Kızı Meral "*merak etme anne, hele Avrupalı gelin eve bir yerleşsin, bak onları nasıl modernleştirir*" diyerek annesine moral verir. Ancak durumdan oldukça etkilendiği her halinden belli olan annesi; "*keşke Engin de Danimarkalı bir gelin buluverseydi"* diyerek hüznünü dile getirir. Engin'in annesinin düşüncesi filmin akışında şöyle okunabilir; kendileri gibi Batılı olmaya özen gösteren bir aile hala günah gibi ilkel kavramlarla hareket eden bu gericilerle nasıl anlaşacaktı, keşke oğlu direk Avrupalı bir gelin getirseydi de onlar da daha çok modernleşebilselerdi. Burada Batı yanlısı kesimin öteki tarafa bakışı eleştirilirken, filmin de muhafazakar kesime eleştirisi okunur. Zira Macide Hanım tarafından dile getirilen 'babasından duyduğu' bir fetva geleneksel Müslüman eleştirisine yöneliktir. Engin'in ailesi üzerinden, Türkiye'de görülen Batılılığa öykünme çeşitli açılardan gündeme getirilir. Engin'in babası, dünürlerini çağırdığı akşam oturmasında pikaba bir keman plağı koyar ve "*arabesk çalıp da Avrupalı gelinimize rezil mi olalım"* sözüyle öykünmecilerin felsefesini dile getirir. Böylece film, Avrupalılara karşı kendini beğendirmek için elinden geleni yapan ama bunu yaparken de gülünç duruma düşen Müslümanlara gönderme yapar. Bu durumun gülünçlüğü ise Hatice'nin şaşkın bakışlarıyla verilmeye çalışılır. Avrupalı gelin için Türkiye'de kendi ülkesinde ve kültüründe olmayan farklı şeyler görmek, dinlemek değerli iken, arada belirgin bir farkın olmaması onda hayret ve şaşkınlık uyandırır. İçinde bulunduğu bu ortam Hatice'nin kafasını karıştırır. Bir tarafta kağıt oynayan hanımlar, diğer tarafta moda dergisi karıştıran ve dansa kalkmasa da dans eden gençleri gurur ve hayranlıkla izleyen Macide Hanım bulunmaktadır. Öte yanda pikaba müzik atıp hanımları dansa davet eden centilmen ev sahibi vardır. Hatice tüm bu gördüklerine, yaşadıklarına bir anlam vermeye çalışarak izler. Zira Müslümanların

Hristiyanlarla aynı şeyleri yapıyor olması kafasını kurcalamaktadır. Yönetmenin iletmek istediği mesaj da Batıya öykünmek adına kendi değerlerini/özlerini inkar noktasına gelen Müslümanların Batılılar tarafından nasıl göründüğünün altını çizmektir. Hatice'nin Batılı kimliğiyle olaylara bakışı ve yorumları eşiliğinde, Batılı değerlere Batılılardan daha fazla sahip çıkıp benimsemenin bir ironi ve kimlik kaybı yarattığı vurgulanır.

Filmin Batı taklitçiliği eleştirisi düğün merasimlerine ve bu merasimlerin içeriklerindeki ayrıntılara kadar uzanır. İlk olarak, Hatice'nin düğününde giymesi gereken kıyafetin Hristiyanların da düğünlerinde giydiği gelinliğin aynısı olduğunu öğrenmesiyle yaşadığı şaşkınlık üzerinden kılık kıyafetteki batılılaşma eleştirilir. "*şimdi ben Müslüman olarak camideki nikâhta da bu kıyafeti mi giyicem?"* diye soran Hatice *"biz nikahı camide değil, salonda yaparız. Gelinler de bu kıyafeti giyer*" cevabıyla iyice şaşkına döner; "*siz benimle alay mı ediyorsunuz… sizin dininizin hiç kendine has kuralları yok mu? geldiğimden beri bir aya yakın zaman geçti. Giyiminiz, adetleriniz, gezmeniz, eğlenmenizin bizimkinden farklı yanını göremedim. Ben Müslüman oldum. Ama hiçbiriniz bana İslamiyet konusunda tek kelime bile öğretmediniz. Yavaş yavaş kendimi boşlukta hissetmeye başlıyorum.. Bana eski dinimi hatırlatacak her şeyden uzak durmak istiyorum"* sözleriyle isyanını dile getirir. Aslında bu bir bakıma filmin Batılılaşan toplum karşısındaki isyanıdır.

Düğün günü geldiğinde Hatice gelinlik olarak sade bir elbiseyi tercih ederken Ayşe başını da açıkta bırakacak bir gelinlik giyer. Nurettin Efendi hem bu tablo hem de düğünün gidişatı karşısında yanlış bir karar verdiğini anlar. Ayşe'den hiç değilse hoca nikahı kıyarken başına örtü almasını ister. Ayşe söylenerek başına bir örtü alır, Hatice ise bu işi seve seve yapar. Buradaki eleştiri de yine değerlerine yabancılaşmanın yanında o değerlere tepeden bakan bireylere yöneliktir. Hatice ise yine ideal karakter olarak bu yanlışı doğru davranışlarıyla düzeltme misyonu taşır.

Ayşe'nin evlendikten sonra kavuşmayı düşündüğü hayata, mutsuzluk ve huzursuzluk eşliğinde kavuşmuş olması, böylece aradığı şeyin bu olmadığını anlamış olması filmin bilinçli tercihidir. Sabahları bir duble içmeden işe gitmeyen eşiyle neredeyse hergün tartışma yaşar. Evliliğindeki mutsuzluk ve huzursuzluğu evde kağıt oynayıp dizi

izleyerek gidermeye çalışan Ayşe'nin depresif durumuyla, Batılılaşma cereyanına kapılanların sonunun mutlu son olamayacağı yönündeki filmin mesajı da iletilmiş olur.

Öte yandan filmin ideal karakteri Hatice hem yeni geldiği ülkeye hem yeni başladığı işine hem de yeni seçtiği eşine ve dinine alışma sürecinde oldukça dinamiktir. İslamiyeti araştırarak 'tam bir Müslüman' olma gayesiyle bir yandan okur bir yandan öğrendiklerini uygulamaya çalışır. Hatice'nin bu gayreti aile içinde tebrik dahi edilir. Metin'in amcasının eşi "*namaza başlamana gerçekten çok sevindim, biz kılamıyoruz sen kıl bari"* diyerek filmin Müslümanlara yönelik eleştirisine zemin hazırlar. Bu eleştiri Müslümanların çocuk yetiştirmeleri üzerine de eğilir ve ailenin küçük kızı Suna üzerinden dillendirilir. Suna televizyondan öğrendiği belli olanbazı şeyleri merak eder; "*baba, biz günah çıkarmak için niye kiliseye gitmiyoruz?"* Babası "*bak kızım biz Müslümanız biz camiye gideriz, Hristiyanlar kiliseye gider"* cevabını verse de Suna; "*peki camiye niye gitmiyoruz baba"* diye ısrar eder. Hatice devreye girerek; "*dua etmek için mutlaka camiye gitmek gerekmez, evde de edebilirsin"* der. Bunun üzerine Suna her sabah okula gitmeden zaten dua ettiğini söyler. Hatice'nin *"dua ederken ne diyorsun bakalım"* sorusu üzerine Suna yere otururak nasıl dua ettiğini gösterir; (tıpkı Amerikan filmlerindeki gibi) iki elini avuçları birbirine değecek şekilde birleştirip yukarı kaldırır ve duasını söyler *"Tanrım derslerimde bana yardımcı ol"*. Suna'nın annesi telaşla devreye girerek bunu nereden öğrendiğini sorar. Suna'nın cevabı *"televizyondaki küçük Maykıl da böyle dua ediyordu ya annecim*" olur. Böylece küçük bir çocuk üzerinden aileler eleştirilirken aynı zamanda kontrolsüz televizyon kullanımı ve yabancı film istilası ile televizyonun kültür aşılama rolü eleştirilir. Televizyon dizileri ve programları aracılığıyla tüm dünyanın aynılaşması yani Batılılaşması eleştirilir. Küçük Suna'nın örneğinde de anne babaların çocuklara vermesi gereken değerleri vermediği zaman o boşluğu dolduracak birilerinin mutlaka çıkacağı mesajı iletilir. Ancak mesaj ve verilen sahnenin didaktikliği oldukça dikkat çekicidir. Hatice'nin Suna'nın duasına verdiği tepki midesi bulanarak lavaboya koşmak olur. Aynı şekilde Hristiyanlıkta var olan adetleri Müslümanlarda gördüğünde de benzer duyguları yaşar. Yönetmen Müslümanlara özüne dönme Batı taklitçiliğinden vazgeçme çağrısı yaparken çoğu zaman bir başka dini de olumsuz anlamda hedef gösterme hatasına düşer.



Şekil 16: *Danimarkalı Gelin*'de küçük Suna'nın nasıl dua ettiğini gösterdiği sahne

Batılılaşma eleştirisinin hakim olduğu filmlerden biri olan *Kelebekler Sonsuza Uçar* filminde de Batı taklitçiliği Atıf hocanın görüşleri üzerinden eleştirilir. Film boyunca Hoca vaazlarında Batı taklitçiliğinden kurtulup öze dönme çağrısı yapar. Zira ona göre gerçek kurtuluş buradan gelecektir; "*Perişan bir haldeyiz. Kafir düşmanın tasallutu altında yaşıyoruz. Yunan'ı, İngiliz'i, Fransız'ı içimize kadar girdi. Eğer onları içimizden söküp atmazsak konuşmaya bile hakkımız kalmaz*" diyerek memleketin kurtuluşunun halkın her türlü dış tesirden kurtulup kendi özüne dönmesiyle olacağını belirtir. Bu minvalde Atıf hoca yaptığı hemen hemen bütün konuşmalarda Frenk/Batı hayranlığını eleştirir ve bundan kurtulma yolunda telkinler verir. Filmin anlatısına göre İstiklal Savaşı'ndan nice yaralarla çıkmış olan Osmanlı'da bir Frenk hayranlığı modası başlamış, Osmanlı halkı kılık-kıyafetten günlük yaşantılarına kadar Frenklere benzeme sevdasına düşmüştür. Frenk adeti olan 'şapka' modası da bu sevdanın ürünlerinden olmuştur.

Atıf hoca şeklen yabancılaşmaya karşı çıksa da ilim ve fen konusunda Frenkleri örnek almada bir beis olmayacağını, aksine bir zaruret bulunduğunu dile getirir. Ancak halkın büyük bir kısmının, Frenklerin ilim ve tekniğinden ziyade, kültürünü almaya çalışması ve böylece Frenkleşme modasının bir virüs gibi yayılması bazı kesimleri rahatsız etmiş,

Atıf hocadan bu konuda yardım istemişlerdir. Zira bunu halka anlatacak en iyi ismin Atıf Hoca olduğunu düşünürler. Bu minvalde Atıf Hoca "*Frenk Mukallitliği ve Şapka*" adında bir risale yazar. Risale, gerekli yerlerden alınan izinlerle basılır ve kitapçılara gönderilir. Bu risalenin yayınlanmasından bir buçuk yıl sonra (1925) Şapka Kanunu yürürlüğe konur ve Müslüman halk da dâhil olmak üzere herkese şapka giymek zorunluluğu getirilir. Ancak şapkaya adapte olmak halkın belli bir kısmı için hiç de kolay olmaz. Frenk adetini yerine getirmemekte direnenler şapka giymeye muhalefet edince hepsi teker teker tutuklanır. Bu şekilde şapka giymeyenlerin sayısı artınca İstiklal Mahkemeleri yeniden kurulur, şapka giymemekte diretenler bu mahkemeler tarafından yargılanır, hatta bunun için görevlendirilen heyetler köy köy, kasaba kasaba dolaşarak halkı teftiş ederler. Şapka kanununun ihlalinin Anadolu'nun pek çok bölgesinde idamlar, mahkumiyetler ve sürgünlere yol açtığı belirtilmektedir.

İslami sinema filmlerinde Batı hayranlığı ve taklitçiliği eleştirisi üzerinde en fazla durulan filmlerden olan *Minyeli Abdullah* filmlerinde ise neredeyse filmlerin tamamına yakını bu tema üzerinden yürütülür. İdeal Müslüman karakter olarak sunulan Minyeli Abdullah her fırsatta Batı taklitçiliği/özentisi hakkında konuşmalar yapar. Müslümanların özüne dönüşünün/kendilik bilincine erişinin bu Batı taklitçiliğinden kurtulmakla mümkün olduğu filmin her karesinde didaktik diyaloglar üzerinden dile getirilir.

İstasyonda hamallık yapan Abdullah'a bir gün yük taşırken tanıdığı birisi yanındakileri tanıştırır; yanındakiler son derece modern görünümlü, görünüş itibariyle birbirlerinden pek farkı olmayan iki genç kızdır. "*Bak Abdullah bu yeni ortağım Mister Brown ve kızı MissJeyn. Kızımın okul arkadaşı*" diye takdim eder. Abdullah hayret ve istihza dolu bir ifadeyle kızlara bakar; "*Yaa hangisi senin kızın? Gayrimüslim olsan kızın daha nasıl olurdu?*" diyerek Müslüman olan kadınla gayrimüslim olanın birbirinden ayırt edilemeyecek kadar benzemesini eleştirir. Burada Mısır'da geçen film üzerinden Türkiye'deki Müslümanların da özünden sapması ve Batı taklitçiliği eleştiriye tabi tutulur. Görünüşte Batılılarla aynı olmaya özenen Müslümanların bir süre sonra içerikte de aynılaşacağı mesajı verilmeye çalışılır.

Minyeli Abdullah filmlerinde mesajın Mısır üzerinden verilmesi Mısır özelinden bazı konulara vurgunun yapılmasını gerektirir. Filmin geçtiği dönemlerde Mısır'ın İngiliz

hakimiyeti altında olması ve Mısır halkının da ülkelerindeki İngilizlere (dolayısıyla Batılılara/Hristiyanlara) benzeme çabalarının yanlışlığı, Türkiye'deki ve diğer ülkelerdeki Müslümanlara "kızım sana söylüyorum, gelinim sen işit" mantığıyla anlatılır.

İngilizlerle mücadele eden Yarbay Cemal Abdunnasır, Mısır'ı İngiliz hakimiyetinden ve Kral Faruk gafletinden kurtarmak için gecesini gündüzüne katan bir vatansever olarak tanıtılır. "*Onun sayesinde İngilizler vatanımızdan ellerini çekecek ve Mısır tekrar parlak günlerini yaşayacak*". Abdullah'ın *"Ocağımızı söndüren….İngiliz hakimiyetiydi. Hristiyanlar Müslümanlara hakim olursa tefsir okuyanların bahtına kar yağar. Çünkü onlar biliyor ki Kuran her zaman ve her yerde kurtarıcıdır. Tarih şahittir ki, Kuran'a uyan Müslümanlar her zaman hakim olmuşlar, süper güç olmuşlar. İşte İngilizler bizi İslam'dan uzaklaştırıyor ki, onlara Pazar olarak kalalım*" görüşleriyle Müslümanların gerçek kurtuluşunun İslam'a dönmekle mümkün olacağının altı bir kez daha çizilir. Zira Kuran'a ve İslam'a uymak maddi ve manevi anlamda kalkınmanın da reçetesi olarak sunulur. 'Kurtuluş İslam'da', 'Huzur İslam'da' ifadeleri burada yine sloganik bir biçimde tekrarlanmış olur.

Batı taklitçiliğinin eğitim alanındaki eleştirisi Minyeli'nin tahsil çağındaki iki çocuğu tarafından dillendirilir. Abdullah'ın edebiyat meraklısı olan, klasik Arap ve İngiliz şiirlerini öğrenmeye çalışan kızı Hatice; *"arkadaşlarım İngilizleri taklit ediyor ama ben İslamiyet'i seviyorum…ben İslam'ın ruhunu edebiyatta, güzel sanatlarda bulmaya çalışıyorum… İslam'ın büyük şairlerini yabancılara tanıtabilirsem mutlu olacağım*" sözleriyle filmin İslami eğitim konusundaki düşüncelerini açığa çıkarır. Abisi Bilal ise kendi rolünü; "*Hatice işin ruhuyla ilgili, ben de tatbikatıyla*" diyerek ifade eder. Bunun üzerine Minyeli Abdullah'ın ifade ettiği; "*ne mutlu ki İslam'da birbirlerini tamamlayan iki kıymetli evlada sahibiz*" düşüncesi filmin, İslam'ın madde ve mana yönlerinin bir bütün olarak kavranması görüşünü dile getirir. İslami Sinema filmlerinde söylem düzeyinde modernlik eleştirilirken bireysel davranışlar ve toplumsal pratik düzeyinde İslami kimlikler ile modernliğin etkileşiminin vurgulanması Göle'nin de ifade ettiği gibi modernliği reddetmekten çok kucaklamaya ilgi duyan (Nilüfer Göle, 2011b: 125-126) bir anlayışa işaret eder. Fakat modernleşmeye duyulan ilgi sorgulamadan kabullenmeye değil bilinçli kabule dayanır.

3.3.2.4. İyi İnsan, Üstün Millet, Güçlü Devlet

Minyeli Abdullah filmleri romana sadık kalma adına uzun uzun diyaloglar eşliğinde ilerler. Bu diyaloglar tebliğ amaçlı Abdullah'ın yaptığı sohbetlerden oluşur. Sohbetlerin içeriğini ise genellikle Risale-i Nur eserlerinden alınan pasajlar oluşturur. Abdullah yine o uzun sohbetlerden birini yapar. İçerikte Allah'a iman, Allah'ın varlığını ispata yönelik verilen örnekler yer alır. Sohbetin sonunda Abdullah filmin mesajını özetler; "*Eğer Allah'ın hakimiyetini iyi anlarsak o zaman günah işlemekten kaçınır, sevap işleyerek iyi insan olma imkanına ereriz. İyi insanlardan üstün bir millet, üstün milletten de güçlü bir devlet meydana çıkar. Ve böylece İngiliz esaretinden kurtuluruz*". İngiliz esaretinden kurtulabilmenin yolu, iyi insan, üstün millet ve güçlü devlet olmaktan geçtiği mesajı iletilir. Sohbetin içeriğine bakıldığında, Allah'a imanın önemi vurgulandıktan sonra *'iyi insan', 'üstün millet', 'güçlü devlet'*e vurgu yapılması dikkat çekmektedir. Zira ancak bu yolla İngiliz esaretinden kurtuluş mümkündür. İngiliz esareti demek, bir bakıma Müslüman bir ülkede toplumun Batılılaşması Müslümanların '*Batı zehirlenmesi'* yaşaması olarak telakki edilir.

3.3.2.5. Huzur İslam'da

İslami sinema filmlerinde Batı tarzı yaşam eleştirisinde, bir tarafta ideal hayat biçimine mensup insanlar yer alırken diğer tarafta eleştirilen Batılılaşmış karakterler yer alır. Filmler mesajını böylece dikotomiler üzerinden vermeye çalışır. İslami hayatın yüceliği, bu hayatı yaşamayan insanların huzursuzlukları, kötü davranışları vs. üzerinden anlatılır. *Minyeli Abdullah 2* filminde bu karşıt rolü Feyza ve ailesi üstlenir. Feyza İslami hayat tarzından epey uzak bir ailenin Sosyoloji bölümünde okuyan kızlarıdır. Hayata, topluma dair sorgulamaları vardır. Minyeli Abdullah'ın başlatmış olduğu hareketi öğrenince onunla tanışmak ister. Öncelikle olaya *'sosyolojik bir olgu'* olarak yaklaşır. Değerlendirmelerini hep toplumsal pratikler üzerinden yapar. Böylelikle yönetmen, Minyeli'nin yaptıklarının toplumsal yönünü vurgulayarak, karşıt görüşten birisinin bile tarafsız davranınca bu 'yol'un üstünlüğünü anlayacağını kanıtlamış olur. Bu doğrultuda Feyza, Minyeli ailesine her geçen gün biraz daha yakınlaşır. Onların yaşayışlarını yakından izleme fırsatı bulur. Minyeli'nin başörtülü kızı Hatice'yle zaman zaman buluşup fikri konular üzerinden sohbet ederler. Feyza'nın onları tanıdıkça kendi içinde bulunduğu hayatın anlamsızlığını sorgulaması filmin ana amaçlarından biridir.

Bu amaca bağlı olarak, Minyeli ailesinin evine girdiğinde evin sadeliği ve huzuru karşısında Feyza şaşkınlığını ve hayranlığını gizleyemeden; "*eviniz ne güzel, iç açıcı, ferah… bizim ev, ev değil sanki antikacı dükkanı"* "*şikayetim yalnız ev değil zihniyet, yaşam biçimlerimiz farklı. Sizse huzur içindesiniz"* diyerek kendi yaşamıyla bu sade yaşamı karşılaştırarak 'bura'nın üstünlüğünü dile getirir. Sevde'nin; *"annenize, babanıza itaat edip onların istediği gibi olsanız?"* sorusu karşısında Feyza'nın; *"yani haris, kendinden başkasını düşünmeyen, başkalarını sefalete itip kendi kral hayatı yaşayan bencil biri olmamı mı isterdiniz?... Ailem sizin gibi olsa itaat etmek zevk olurdu. Ama bizimkiler başka*" şeklinde verdiği cevap filmin öteki kanada ilişkin düşüncesini dillendirir. Böylece Feyza'nın ailesinin yaşantısı, Minyeli ailesininkiyle karşılaştırılarak huzurun ve mutluluğun kaynağının 'burada' olduğu belirtilir. Feyza ve Sevde arasında geçen diyalogla anne-babaya itaat konusu da tartışılır. Filme göre anne-baba eğer İslami hayat yaşamıyorsa onlara itaat edilmeyebilir. Fakat Minyeli ailesi gibi İslam'ı yaşayan bir aileyse itaati hak ederler görüşü dile getirilir.

Filmin Batı taklitçisi kanadını oluşturan Feyza'nın ailesi bambaşka bir düşüncededir ve Minyeli ailesi gibi İslami hayatı yaşayanları her fırsatta hakir gören, aşağılayan tavırlarıyla dikkat çekerler. Dolayısıyla filmde Feyza ve anne-babasının diyalogları üzerinden iki kesimin birbirlerine bakışı özetlenir. Bu daha çok Batılı hayat yaşayanlara karşı İslami hayatın üstünlüğünü savunan diyaloglar üzerinden yapılır. Böyle bir diyaloğa örnek; Feyza'nın Hatice ile Hüseyin'in düğününden döndüğü zaman yaşanır. Feyza eve gelip annesine Minyeli ailesinin düğününden geldiğini söyleyince annesi; "*bunda o kadar baş döndürücü bir yan göremiyorum. Geleneksel İslami hayatın bayağılıklarını, o gürültülü düğün fasıllarını bilirim. İnsana afakanlar basar*" diyerek kendi tarafındakilerin görüşünü belirtmiş olur. Feyza ise buna cevaben o tezi çürütmek göreviyle; "*bayağı olan şu yaşadığımız hayat anne. Biz burada Batının pespaye bir uydusu gibiyiz. Bugüne kadar hep boşlukta yaşamışım. Şimdi cennete açılan bir pencerem var"* sözleriyle karşılık verir. Feyza'nın bu sözleri karşısında anne ve babası korkuyla şaşkınlık arasında bir ifadeyle kızlarına bakarlar. Feyza'nın dinle ilgili konulara ve dindar insanlara olan merakını annesi çevresindekilere şöyle anlatır; "*şimdiki son merakı Sufilik. O mürtecilere merak saldı. Herkes ilerlerken bizimkinin aklı gericilerde*". Feyza yine; "*gerici, mürteci deme anne. İnandığını yaşayan insanlar gerici mi oluyor? Ya Müslüman'ız ya değiliz"* diyerek filmin bu düşünceye karşı

cevabını yerleştirir. Filmde Müslümanların yaşayışlarında aşırıya gittikleri, herkesin Müslüman olduğu fakat bazılarının sınırı aştığı yönündeki karşıt görüş ise Feyza ile babası arasında geçen diyalogla dile gelir; babası "*camiler açık, isteyen namaz kılar, isteyen oruç tutar ama seninkiler yaşayışımızı da İslam'a uydurmaya çalışıyorlar*" diyerek bulunduğu kesimin bu konudaki görüşünü özetler. Feyza ise; "*ben olaya sosyolojik açıdan yaklaşıyorum. Her şeyden evvel bir din gerçeği var ve dindar kimseler mevcut"*. Babası "*fakat bunlar hatalı, yanlış işler yapıyorlar. Hem devlete hem de bizim bildiğimiz İslamiyet'e karşı çıkıyorlar*". Feyza buna cevaben *"biz İslamiyet'i bilmiyoruz"* der. Bu düşündüklerinin bilimsel tespitler olduğunu vurgulayarak da; "*bilim tarafsızdır baba, bilimin yandaşlığı olmaz*" diye de ekler. Böylece film, toplumdaki dindar insanların varlığını kabullenemeyenlere sosyolog Feyza'nın dilinden 'ister kabul edin ister etmeyin sosyolojik olarak böyle bir gerçeklik var' mesajını iletmiş olur. Babasının 'bizim bildiğimiz İslamiyet'e karşı çıkıyorlar' sözüne karşın Feyza'nın 'biz İslamiyet'i bilmiyoruz' demesi de geleneksel İslam'ın gerçek İslam olmadığı, gerçek İslam'ın filmde karikatürize edilen Minyeli Abdullah ve ailesi gibi insanların yaşadığı hayat tarzı olduğu mesajını verir niteliktedir.

Yine bu karşıtlıklar gençler arasında yaşanan olaylar/diyaloglar üzerinden tamamlanmaya çalışılır. Feyza ile arkadaş olan Minyeli'nin çocukları Hatice ve Bilal bu kızın 'doğru yol'u bulabilmesi için ellerinden gelen yardımı yapmaktan çekinmezler. Feyza'nın bir gün kendisine kitap getiren Bilal'e zahmet verdiğini düşündüğünü söylemesi üzerine Bilal; *"ilim uğrunda hizmet bizce ibadettir*" der. Burada da Minyeli ailesinin, dolayısıyla 'gerçek' Müslümanların dünya görüşünün nasıl olması gerektiği vurgusu yapılır. Bilal'in 'biz'ce ibadettir sözü de 'diğer'lerine karşı 'biz'i tanımlama çabasının somut bir örneğidir. Bilal'in kendisine verdiği bir kitapla ilgili Feyza'nın, "*fakültede bize bu eserden hiç bahsetmediler"* demesi üzerine Bilal; "*üniversiteler de sansürlü. İşlerine gelmeyen konuları atıyorlar. Dünyada bir sistem var. Bütün mesele içine sokmak istedikleri sistemin dışında kalmak…Dünya sistemi bizi entegre etmek, kendi bünyesi içerisinde eritmek istiyor. Biz de bu güce ahlakla, dinimizden aldığımız kuvvetle, ananevi ve milli karakterimizle karşı gelmeye çalışacağız"* der. Burada ise eğitim sisteminin tek tipleştirici yönüne getirilen bir eleştiriyle birlikte, ideal Müslüman kimliğin altı çizilir. Dünya sisteminin dayatması karşısında 'kendi' olarak kalabilmenin

ancak milli ve manevi değerlerini koruyup yaşatabilmek ile mümkün olduğu mesajı direkt olarak verilir.

Minyeli Abdullah 2 filminde Abdullah'ın Avrupa seyahatlerinde yaptığı karşılaştırmalar da İslamın yüceliğini yineler. Abdullah'ın bu seyahatlerdeki amacı Avrupa'daki ilim ve fenni alıp ülkesine götürmek ve İslam'la bütünleştirmektir. Bu vesileyle gittiği ülkelerde fabrika, çiftlik, vb. yerleri gezer. Almanya'da bir fabrikayı gezerken görüştüğü Alman fabrika müdürü ile arasındaki diyalog İslamın yüceliğini Batılı bir ağızdan aktarma amacı taşır. Abdullah'a sigara ikram eden müdür Abdullah'ın kibarca geri çevirmesi üzerine "*bazı Müslümanlar içmiyor*" der. Abdullah "*siz de içmediniz*" diyerek soru soran gözlerle bakar. "*Babam içmiş de ne olmuş*" cevabını alınca, "*içki de içmez misiniz*" diye sorar Abdullah hayret içerisinde. "*Onlar zararlı şeyler*" cevabı üzerine Abdullah manalı ve alaycı bir şekilde "*Mısır'da olsaydınız tevkif edilirdiniz. Medeniyetin asıl sebebi olan içkiye nasıl zararlı dersiniz?"* diye ekler. Bunun üzerine Müdür filmin düşüncesini dile getirerek; "*sizi anlıyorum. Artık Osmanlı yok, bizim gibi insanlar var. Şimdi biz sizin dedeleriniz gibi içmiyoruz. Siz bizim dedelerimiz gibi içiyorsunuz. Müslümanlar dinlerine sarılınca ilerledi. Hristiyanlarsa kilisenin emrinden kurtulunca ilerledi. Birbirine zıt…Bunları bizim kitaplar yazıyor. Sizi bu duruma düşüren biziz. Ama fazla bozuldunuz, bize bile zarar vermeye başladınız. Onun için sizin gibi içmeyen Müslümanları seviyorum*" der. Abdullah'ın "*aman Yarabbi, ülkemde içmediğim için mahkum oluyorum, Almanya'da seviliyorum"* diye kendi kendine sayıklaması da filmin düşüncesini destekler. Yani Batılı birinin ağzından Müslümanların Batı'ya özenmeleri rasyonel gerekçeler üzerinden eleştirilir. Burada yine İslami sinema filmlerinde İslam'ı yüceltirken diğer bir dini yerme anlayışı görülür. Müslümanların dinlerine sarılınca ilerleyeceği, dolayısıyla İslam'a sarılmanın ilerlemenin anahtarı olacağı vurgulanırken; diğer tarafta Hristiyanların dinlerine sarılmasının kendilerini gerilettiği vurgulanarak, Hristiyanlık İslam'a göre 'aşağıda olan' olarak konumlandırılmış olur.

3.3.2.6. İdeal Müslüman Kimlikler

Filmlerdeki ikili aydın kimlikleri aynı zamanda ideal Müslüman kimliği vurgulamak adına önem kazanır. Minyeli Abdullah filmlerinde Abdullah karakteri, eşi Sevde, oğlu Bilal, kızı Hatice ideal Müslüman karakterleri simgelerler. Onların karşısında ise İslam

ve İslami oluşumlarla mücadele eden, filmde her daim ellerinde kadeh görülen Batı/İngiliz yanlısı sosyete kesim yer alır. Filmlerde İslami kimliğin karşısında öteki olarak görülen kimlikler, dine ve dindarla yönelik olumsuz fikirler taşıyanlar olarak belirir.

Yalnız Değilsiniz'de Prof. Murtaza Erdem birincil olarak 'yeni Müslüman aydını'[75] temsil eder. Salih ise ideal Müslüman tiplerden biridir. Salih'in başörtülü nişanlısı Gülsen'in filmde silik bir portresinin çizilmesi ise filmin çelişkisini gösterir[76]. Serpil'in anneannesi, anneannesine bitkisel ilaç hazırlayan Hatice Hanım gelenekleri temsil eden çınarlar olarak ele alınır. *Bize Nasıl Kıydınız*'da hikayenin kahramanı Nine ile Hüseyin; *Çizme*'de Bilal Hoca, *Sürgün*'de Öğretmen ile Molla Mahmut, *Danimarkalı Gelin*'de Hatice, idealize edilmiş Müslüman kimliklerdir. *Sürgün*deki öğretmen yeni Müslüman aydını temsil ederken, Molla Mahmut eski Müslüman aydın olarak yer yer eleştirilir. Burada İslamcılık söyleminin geleneksel İslam eleştirisi ile paralel bir tercih göze çarpar. Nitekim İslami Sinema filmlerinin ana gayelerinden biri de İslam'ın gelenekselleşmiş biçimlerine karşı koymaktır.

İslami kimliğin nasıl olması gerektiği, filmlerde diyaloglarla, görüntülerle, ideal karakterin diğerleriyle kurduğu her türlü ilişkilerinde verilir. *Minyeli Abdullah* çok sevdiği birinden bahsederken *"sözün kısası Müslüman bir adamdı. Etrafına huzur ve iyilik saçardı"* sözleriyle o kişiyi tanımlar. Böylece İslami kimlikte bulunması gereken özellikleri de vurgulamış olur. Film boyunca araya sıkıştırılan vaazlarda hep Müslümanların çıkarması gereken dersler gizlidir. Müslüman önce sabırlı olmalıdır, etrafına iyilik saçan olmalıdır, her konuda bilgili olmalıdır. Bunun da göstergesi,

[75] Yeni Müslüman aydın tabiri Roy'un (1994: 124-144) ifade ettiği 'yeni aydınlar' kavramından referans alınmıştır. Roy, İslam toplumlarındaki aydın tipini üçe ayırarak inceler. Bunlar; okumuşlar (ulema), Batılılaşmış aydınlar ve yeni aydınlardır. Roy'un bu üç aydın tipine yönelik yaptığı çözümlemelerin tamamına katılmamakla birlikte, üçlü ayrımın İslami Sinema filmlerini çözümlemede işlevsel olması nedeniyle burada da kullanışmıştır. Zira filmlerde (okumuş ya da ulema aydına daha az yer verilse de) üç farklı aydın tipi yer alır. Bu çalışmada okumuşlar, medrese hocalarını ya da eski sistem aydınları ifade amacıyla 'eski aydınlar' olarak ele alınmıştır. Batılılaşmış aydınlar kelimenin ifade ettiği anlam üzerinden ele alınmış, yeni Müslüman aydınlar ise modern/Batı ile geleneği/İslam'ı birleştirmeye çalışan aydın tipini ifade etmek için kullanılmıştır.

[76] İslami Sinema filmlerinde temsil edilen kadın kimlikleri başlı başlına ayrı bir araştırma konusu olabilecek genişlikte ve derinlikte bir konu olduğu için sınırlılıkları belli olan bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. İslami Sinema filmlerinde kadın temsili ile ilgili şu çalışmalara bakılabilir; Dönmez-Colin, 2006: 50-54; İmançer, 2010: 77-95; Çakmak, 2012: 93-94.

Abdullah'ın bir yandan dini kitaplar okurken diğer yandan da beşeri ilimleri takip etmesi, İngilizce bilmesi, fizik, kimya gibi alanlarda bilgi sahibi olmasıdır.

Filmde Abdullah'la tanışanlar tıpkı seyirci gibi bir dönüşüm geçirmeye hazırdır. Bunu ifade için koğuştakiler; *"Senin gibilere daha önce rastlasaydık ne suç işlerdik ne de buraya düşerdik*" derler. Dolayısıyla İslami kimliğiyle Abdullah örnek bir şahsiyeti temsil etmekte ve tüm kötülüklerden münezzehliğiyle idealize edilmektedir. Öyle ki o konuşunca herkes/her şey susmakta ve söyledikleri karşısında şaşkınlıklarını gizleyememektedirler. Bu noktada İslami Sinema filmlerinde yer alan 'karton karakterler' karşımıza çıkar. Bu karton karakterlerden en önemlisi olan Minyeli Abdullah'ın kusursuzluğu 'gerçek'liğine gölge düşürür derecededir. Aynı zamanda ideal Müslüman karakter olarak cisimleşen Abdullah'ın, tevekkülün ötesine geçen aşırı kaderci ve pasif tavrı da (özellikle birinci filmde) temsil ettiği ideal Müslüman kimliğe uzak olması bakımından eleştirilmesi gereken noktalardan biridir.

3.3.2.7. Yozlaşmış Kimliklerin Öze Dönüş Hikayesi

İslami Sinema filmleri çoğu zaman mesajlarını, filmin başında yozlaşmış kültürü temsil eden karakterlerin öze dönüşü, diğer bir ifadeyle 'kimlik krizi' ya da 'kimlik kaybı' yaşayanların 'kendilik bilinci'ne erişi üzerinden iletir. Filmin kahramanı genelde Batı tarzı hayat süren ve dolayısıyla filmin mesajına karşıt görüşte olan karakterlerden seçilir. Bu karakterler zamanla ideal karakterler ile etkileşime girerek 'doğru yol'u bulmaya çalışırlar. Onların dönüşüm serüveninde sorguladıkları mevcut yaşamları ve bunun karşısında ideal olarak gördükleri yaşam biçimi söylemsel olarak bu zıt dünyanın insanları tarafından dile getirilir. Böylece yönetmen mesajını öteki tarafın diliyle doğrulatmış olur. Bu bağlamda *Minyeli Abdullah 2* filminin Feyza'sı asri bir hayat yaşarken Minyeli ailesiyle tanışarak onların yaşantısından etkilenip 'onlar' gibi yaşamayı tercih ederek yozlaşmış kimliğin 'öz'üne dönüşünü simgeler. Diğer filmlerde de yozlaşmış kimliklerin özüne dönüş hikayesi hep ön plandadır. *Yalnız Değilsiniz* filmi, tıp fakültesi öğrencisi Serpil'in öze dönüş hikayesi üzerine kurulu iken, onun devamı olan *Sonsuza Yürümek* filminde özüne döndürülen bu kez Serpil'in kumar bağımlısı annesi olur. Serpil'in annesi kızını daha iyi anlayabilmek için (s)empati kurma yolunu dener ve onun düşüncesini anlayabileceği kitaplar okumaya başlar. Bu bağlamda Necip Fazıl'ın "Çöle İnen Nur" kitabını okuduğu görülür. Onunla da yetinmez, Kuran

öğrenmeye başlar ve başörtüsü eylemlerinde Serpil'i yalnız bırakmayarak ona ve arkadaşlarına destek verir. Serpil ve annesinin *Yalnız Değilsiniz*'deki karşıtlıklarının *Sonsuza Yürümek*'te uzlaşmaya dönüşmesi, iki zıt düşünceye mensup kesimin – dindarlar ve laikler- birbirlerini anlamalarının önemine vurgu yapar. Bu anlayış aslında yönetmenin toplumun laik kesiminden beklediği anlayış ve davranış biçimi olarak da okunur. *Bize Nasıl Kıydınız*'ın Rabia'sı, *İskilipli Atıf Hoca* davasının peşine düşen Avukat Ferit, *Danimarkalı Gelin*'in Hatice'si öze dönüş hikayesinin diğer kahramanlarıdır[77.] Ancak *Danimarkalı Gelin*'in Hatice'si diğerlerinden önemli bir noktada ayrışmaktadır. Diğer filmlerdeki karakterler Müslüman ailelerde doğup büyüyen ve yukarıda Feyza'nın ağzından aktardığımız gibi 'adı Müslüman olan ancak Müslümanlığın sadece nüfus kağıtlarında kaldığı' arafta karakterlerdir. Hatice ise İslamiyetle sonradan tanışan, kendi iradesiyle nüfus kağıdına o ismi yazdırtan bir karakterdir. Dolayısıyla Batılılaşmış değil tam anlamıyla Batılı bir karakter olan Hatice'nin dönüşümü diğerlerinden farklı bir noktadadır. Böylece filmde mesajın içeriği aynı kalsa da veriliş biçimi değişir. Diğer filmlerde mesajlar Müslüman olan karakterlerin ağzından verilirken *Danimarkalı Gelin*'de direk Batılı bir ağızdan verilerek Batılı olanın Batılılaşmış Müslüman(lar)a eleştirisi ön plana çıkarılır.

İslami Sinema filmlerinde öze dönüş vurgusu birçok filmde 'ölüm' gerçeği üzerinden ilerler. Filmlerdeki karakterlerin kendilik bilincine erişmesi ölüm düşüncesiyle karşı karşıya gelip kendilerini sorgulaması paralelinde gerçekleşir. Kimi zaman da öze dönüşün aracısı bir 'rüya' olur. Ölüm veya rüya gibi metafizik öğeler pozitivist ve materyalist felsefenin karşısında filmlerde öne çıkan anlatı kalıplarını oluşturur.

3.3.3. İslami Sinema Filmlerinde Modernleş(tir)me Politikaları Bağlamında Geçmişle Yüzleşme

Daha önce de değinildiği gibi Türk modernleşmesinin kendisine temel aldığı modernleşme tezinin Batı'dan aktarılan bir tez olması nedeniyle Batı'da modernitenin oluşumunu hazırlayan koşulların argümanları Türk modernleşmesi tezi içinde de dile

[77] İncelenen filmler arasında yer alan Çizme ve Sürgün'de ise idealize edilmiş Müslüman kimlikler yer alsa da bir öze dönüş hikayesi üzerine kurulmazlar. Dolayısıyla öze dönüş hikayesi üzerinden filmler genelde Doğu-Batı karşılaştırması temelinde kurulur. Batı taklitçiliği karşısında Doğu'ya ilişkin değerler savunulur. Böylece bu filmlerin ana teması Batılılaşma eleştirisi üzerinden ilerler. Çizme ve Sürgün filmlerinde ise direk Batılılaşma eleştirisinden ziyade tek parti dönemi uygulamaları özelinde politik sistem eleştirisi ön plana çıkar.

getirilmiştir. Batı modernizminin oluşumunun ana ayağı olan Aydınlanma projesi, insanın bütün sefaletinin ana kaynağı olan cehaletin, yani dini dogmaların ortadan kaldırılıp yerine bilimsel bilginin geçmesinin insanın sınırsız ilerleyişinin yolunu açacağı kabulüne dayanmaktaydı. Bu savı ileri sürerken vurgu yaptığı en temel unsur 'akıl' idi. Akıl sayesinde insanlar kendilerini köleleştiren inançlarından kurtulacak ve özgür olacaklardı (Hollinger, 2005: 17; Kızılçelik, 1996: 4). Zira Aydınlanma; "insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olamama durumundan kurtulması"nı ifade etmekteydi (Kant, 2005: 263). Bu durumdan kurtuluş ise ancak akılla mümkün olacaktır. Bu argümanlarla öne çıkan Aydınlanma çağından sonra sosyal bilimler ortaya çıkıp ilerledikçe, bu bilimlerin kurucuları hararetle dinin yok olacağı tezini savunmuşlardır. Onlara göre modernleşme ilerledikçe din yavaş yavaş sahneden çekilecek ve insanlar tabiatüstüne yönelik inançları terk edeceklerdi. Dinin ilkel devirlerden kaldığı ve sonunun an meselesi olduğu inancı sosyal bilimlerin gözde konularından biri haline gelmişti. Çünkü modernleşme insanlığın gözünü açmıştı. Artık insanlar rasyonel akıllarını kullanarak hem bireye hem de topluma zarar veren din düşüncesinden kurtulacaktı. Dolayısıyla din ile modernleşme arasında ters orantının varlığı kabul edilmişti, modernleştikçe din de yok olacaktı (Köse, 2001: 150). Böylece Türk modernleşmesinin mimarları da Batı tarzı modernleşmeyi yani dinin yok olacağı tezini benimsemişler, bu inanışla modernleşmenin önünde engel olarak gördükleri dini bir şekilde bertaraf etmeye çalışmışlardır. Zira bu görüşe göre modernleşmenin de Batılılaşmanın da Çağdaşlaşmanın da İlerlemenin de önündeki tek engel din faktörüydü. Zihinleri din taassubundan kurtarmak, muasır medeniyetler seviyesine ulaşmanın anahtarı olarak görülüyordu. Bu minvalde modernleşmecilerin uygulamaları dini yaşayış ve pratiklere karşı sert bir politikaya bürünmüş, dini simgeleyen her türlü kılık-kıyafet, fikir, düşünce, kitap vb. ne varsa toptan yasaklanmış, yasaklara uymayanlar ise cezalandırılma yoluna gidilmiştir.

Söz konusu yasak ve cezalar, Türkiye özelinde Cumhuriyet dönemiyle özdeşleşmiştir. Zira Cumhuriyet dönemi, din özgürlüğü alanında ihlallerin olduğu bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Din özgürlüğü problemi kabaca, insanların fikir, din ve inanç dünyalarına dışarıdan müdahaleler olması ve yasaklar getirilmesi durumunda ortaya çıkan durumdur. Din özgürlüğü ise, insanların din ve inanç dünyalarına yapılan müdahalelere karşı, din ve inanç dünyasını tekrar doğal haline sokmayı ifade

etmektedir. Nitekim cumhuriyet döneminde devlet, din karşısında sınırlandırılmamış, din alanı sürekli devlet müdahalelerine maruz kalmıştır. Din özgürlüğünün Cumhuriyet döneminin başından itibaren problemli olmasının arkasında, yeni rejimin totaliter bir niteliğe sahip olmasının yattığı söylenebilir. Devlet gücünü kullanarak çağdaş bir toplum yaratmak iddiasında olan bürokratik rejim, topluma belirli bir yaşam tarzını dayatmış, dolayısıyla din özgürlüğü başta olmak üzere, bireysel özgürlükler alanını kısıtlamıştır. Bu dönemde din özgürlüğü ulusal güvenlik konusu olarak değerlendirilmiş ve dini hayat devlet kontrolünde homojenleştirilmeye çalışılmıştır (Sambur, 2009: 42-43).

Tam da bu noktada İslami sinema filmleri bize önemli veriler sunmaktadır. Cumhuriyet modernleş(tir)meşinin uygulamaları karşısında kaleme alınan senaryolar İslami sinema yönetmenleri aracılığıyla filme uyarlanmış, yaşananların bir toplumsal gerçeklik olarak hafızalara kaydı amaçlanmıştır. Bu doğrultuda İslami sinema filmlerinin modernleş(tir)me politikalarında ve geçmişle yüzleşme ekseninde en fazla temas ettiği konular 'Müslümanlara/dindarlara yapılan muamele', 'irtica ile mücadele', 'laiklik', 'İstiklal Mahkemeleri', 'Arapça ezan yasağı', 'kılık-kıyafet, şapka kanunu' olarak ön plana çıkmaktadır. Bu kısımda cumhuriyetin modernleş(tir)meci politikalarına değinen ve geçmişle yüzleşme amacı taşıyan filmler olarak, *Kelebekler Sonsuza Uçar*, *Sürgün*, *Çizme* ve *Bize Nasıl Kıydınız* filmleri öne çıkmaktadır. Bu filmlerin yanı sıra *Minyeli Abdullah 1-2*, *Yalnız Değilsiniz* ve *Danimarkalı Gelin* filmleri de bu bağlamda değinilecek filmler arasındadır. Analizin bu aşaması filmlerin tarihi olayları ele alması bakımından, filmleri 'anla(t)mak', 'hatırla(t)mak' ve 'yorumlayabilmek' amacıyla; üretildikleri dönemin koşulları, inançları, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olunmasını ve filmlerin üretildikleri tarihsel dönem içinde yer aldıkları bağlamda değerlendirilmesini konu eden (Moran, 1988: 66; Kabadayı, 2014: 63; Özden, 2004: 119) tarihsel film eleştirisi ile filmleri çok yönlü bir perspektifle değerlendirerek analiz etmeyi içeren teşhise yönelik film eleştirisine dayalı olarak yapılacaktır. Zira teşhise yönelik film eleştirisi, bir dönemin sosyo-politik bağlamıyla kişisel hayal ve kabuslarını görmenin/göstermenin yanı sıra hakim ideolojileri ortaya çıkarıp yapısöküme uğratmaya, belli bir toplumun belli bir anındaki kilit ideolojik direncinin ve ideoloji mücadelesinin anlaşılmasına yardımcı olur (Kellner, 2013: 68).

Geçmişle Yüzleşme filmleri olarak belirlenen filmler genelde cumhuriyet tarihiyle hesaplaşma çabası içerir. Bu hesaplaşmanın kökenlerini Nabi Avcı (2001: 33-34) *Öteki Türkiye-Resmi Türkiye* ayrımına dayandırarak bunun bir toplumsal şizofreniye tekabül ettiğini söyleyerek durumu şöyle anlatır:

> "Bir yanda hafızası sıfırlanmış, kendi sembollerini üretmekten aciz, ithal malı sembollerle kendine yeni bir kimlik uydurmaya çalışan Resmi Türkiye; öte yanda da açıkça toplumsal dolaşıma girmesi yasaklanmış sembollerini hiç değilse muhafaza etmeye ve Nevzat Tandoğan'ın zabıtalarına yakalanmamaya çalışan Öteki Türkiye…Aslında bu şizofrenik manzara sadece sembollerin dolaşımında değil, malların ve toplumsal rollerin dağılımında da var. Yani sadece iletişim alanında değil, gündelik hayatın bütün alanlarında iki farklı Türkiye var: Resmi Türkiye ve Öteki Türkiye".

Zira Cumhuriyet yönetimi bir bütün olarak Batılı bir yaşam biçimi yaratma amacına uygun olarak birtakım ideal ölçütler belirlemişti. Herkes bu ölçütlere göre giyinmek, konuşmak ve düşünmek zorundaydı. Kamusal alanda var olabilmek bu belirlenmiş ölçütleri taşıyıp taşımamaya bağlıydı, zira kamu bu ölçütlere herhangi bir itirazı olmayanların alanıydı. İdeal görünüme ve düşüncelere sahip olmayanların hadlerini aşıp bu steril kamu alanını kirletmemeleri için devlet bu alanı her daim sıkı bir denetim ve gözetim altında bulundurmaktaydı (Coşkun, 2006: 79).

Cumhuriyet rejiminin yeni bir din olarak laikliği yaratma çabası modern, seküler ve laik olacak olan yeni vatandaşın inşa edilmesini de beraberinde getirmiş, böylece yukarıdan aşağıya uygulanan bir vatandaşlık inşası söz konusu olmuştur. Bu inşa çabaları karşısında temelde üç davranış biçimi açığa çıkmıştır. Bunlar ses (voice), çıkış (exit) ve sadakattir (loyalty) (Hirschman, 1970). Dayatılan vatandaşlı modeli karşısında bir kısım insanlar sadakat göstermiş, birçok isyan gündeme gelmiştir. Fakat asıl hikâyenin 'ses' üzerinden kendini gösterdiği görülür. Dayatılan modele karşı çıkanlar 'ben farklıyım' diyerek farklarını ortaya koymak istemişlerdir. Bu farklılıkların içinde birçok 'kimlik' kendini diğerlerinden ayırt etmek için birtakım sembollere sarılmıştır. Bu farklı kimliklerden biri olan İslami kimlikler de cumhuriyetin gerçekleştirmek istediği vatandaşlık modeline, sahip oldukları değerler üzerinden karşı koymaya çalışmışlardır.

İslami sinema filmlerinde bu mücadele biçimi analiz edilirken ‘geçmişle yüzleşme’ olarak ele alınmıştır.

3.3.3.1. İrtica Korkusu (Laik- Anti Laik Karşıtlığı)

İslami Sinema filmleri geçmişle yüzleşirken, laik söylemde yer alan; dini yaşantının ve dolayısıyla dindar insanların zamanın gerisinde kaldığı ve bu halleriyle toplumu geriye sürükleyecekleri düşüncesine dayalı ‘irtica’ kaygılarını temel alır. Zira zamanın ileriye doğru gittiği inancını taşıyan Aydınlanma ruhu, Türkiye’nin Batılılaşma ve modernleşme macerasına da yön vermiş, inkılaplara olumsuz anlamda tepki duyanlar “zamanı geri çevirmek” isteyen “gericiler” (reactionaries) olarak algılanmış ve suçlu kabul edilmiştir. Hirschman (1994: 21) “zamanı geri çevirmek” tabirinin dahi ‘ilerleme’ teriminin ne kadar çok etkisi altında kaldığımızı gösteren bir tanım olduğunu belirtir. Zamanı geri çevirmek; akıp giden zamanın insanı ileriye doğru götürdüğünü, daha erken bir döneme geri dönüşün ise felaket olacağını belirten bir tabirdir. Dolayısıyla Türk modernleşmesi de kendisine duyulan olumsuz tepkileri her zaman zamansal ölçütle değerlendirmiş, tepkisel insanlar geçmişe özlem duyanlar, ‘ilerlemek istemeyenler’ olarak kategorilendirilmiştir.

Resmi söylemde laiklik, Türk devriminin temeli olarak değerlendirilir. Modernleşme, çağdaşlaşma ve rejimin varlığını güçlü bir biçimde devam ettirmek için tek yolun laikliği korumak ve kollamak olduğu savunulur. Bu anlayışa göre laikliğin sürekli olarak düşmanları vardır ve bu düşmanlarla mücadele etmek devletin esas sahiplerinin ve rejimin bekçilerinin asli görevidir. İrtica adı altında tanımı ve kapsamı belirsiz, hukuki niteliği olmayan ideolojik bir kavram etrafında laikliğin düşmanları olduğu ve irticanın toplumdan kaynaklandığı ileri sürülür. Dolayısıyla resmî ideoloji, laikliği irticaya karşı koruma ve kollamayı kendisinin merkezi retoriği haline getirmiştir (Sambur, 2009: 46). Laikliğin bu sorunlu yapısını filmlerinin merkezine alan İslami sinemaya yönelik, “1990’lı yıllarda Türkiye’deki siyasal yaşamın ayrışma ve çatışmalarından güç alarak laik sistemi doğrudan hedef alan radikal bir tavra soyunarak” (Özdemir, 2011: 8; Maktav, 2004) “Türkiye Cumhuriyeti’ni ve Atatürk devrimlerini hedef aldığı” (Pösteki, 2012: 87) ve “karşı toplum mühendisliği” projesinin uygulama araçlarından biri olduğu (İmançer, 2010: 94) yönündeki eleştiriler bu bağlamda haklılık payı içerse de eksik ve ‘anlama’dan uzak bir bakış açısını çağrıştırır. İslami Sinema

filmlerinin yapmak istediği şey, devrimlerin halk tarafından –ya da toplumun bir kesimi tarafından- çok da kolay benimsenmediğini göstermeye çalışmaktır. Garaudy (2013: 189) bir devrimin toplum için ifade ettiği anlamın, 'hayatın gayesini ve anlamını değiştirmek' olduğunu söyler ve ekler; *"din değiştirmek fert için ne ise, bir devrim de bir toplum için her şeyden önce odur"*. Dolayısıyla devrimlerin toplum tarafından kabullenilişinin kolay olmaması ve dirençlerle karşılaşılması beklenen bir durumdur. Bu bağlamda İslami Sinema filmlerinde 'halka rağmen' yapılan devrimler ve uygulamalar öncelikle eleştirilir. Bu eleştirilerin başında da Cumhuriyet ideolojisinin laiklik anlayışı yer almaktadır. Zira Cumhuriyet dönemindeki laikliğin, Batılı anlamda devletin din karşısındaki tutumunu belirleyen bir hukuki düzenleme olmaktan ziyade, genel bir dünya görüşü ve ideoloji olarak anlaşıldığı bilinmektedir. Eğer sorun salt devleti laikleştirmek olsaydı, o zaman kamu düzeninin dışında kalan bireysel alana müdahale edilmemesi gerekirdi. Oysa yapılan düzenlemelerin bir kısmının doğrudan bireysel alana ilişkin olduğu görülmektedir (Köktaş, 1997: 182). Şan (2012: 10) Türkiye'de uygulanan laikliğin din ve devlet ayrımına dayanmak yerine, din düşmanlığı kisvesine büründüğü, yerine göre de dini devlet eliyle biçimlendirme çabası içerisinde olduğunu belirtir. Türkiye'deki laikliğin esas amacı Laçiner'e (1996: 9) göre; dini sembol ve ritüelleri kamusal alanın dışına iterek kişinin iç dünyasına, özel hayatına, belki en fazla da camilere hapsedip modern-Batılı hayat tarzının kamusal alanda üstün ve egemen hale gelmesini sağlamaktır. İslami sinema filmlerinde de resmi ideoloji tarafından üstlenilen bu görevin (laik devlet ve seküler toplum) icrası mercek altına alınır. İrtica diye tanımlanan olgunun toplumun kendine özgü bir mevcudiyetinin olduğunun sosyolojik olarak değerlendirilemeyişi eleştirilir. Aynı zamanda irticayla mücadele adına yapılanların mantık dışılığının da altı çizilir.

Yalnız Değilsiniz filminde Serpil'in, içerisinde ayet, hadis gibi son derece zararlı bilgileri ihtiva eden kitaplara merak salması annesini ürkütür. Kendi annesinin kızındaki bu değişimde rolü olduğunu düşünür. Filmde anneanne, anne ve torunun (Serpil) yaşamı üzerinden üç kuşaktaki değişim verilmeye çalışılır. Anneanne artık eskiyi temsil eden bir çınardır. Onun bir alt dalı konumunda olan kızı ise yozlaşmış ve taklitçi kültürü

temsil eden bir kuşağı cisimleştirir. Onun kızı olan Serpil ise tamamen yabancılaşmış arkadaş çevresiyle popüler kültür gençliğini ve öz'den kopukluğu temsil eder[78].

Serpil'in Kadir gecesi olduğunu öğrendiği bir akşam odasında ilk kez namaz kılmayı denediği sırada odaya giren annesi kızını o halde görünce (başında başörtüsüyle namaz kılarken) adeta çıldırır; *"sen naptığını sanıyorsun? Şu hale bak. Çıkar şunu başından Allah'ın belası kim getirdi seni bu hale ha! El alem görse ne der? Kaçıncı asırda yaşıyorsun sen"* diyerek Serpil'i hırpalamaya başlar. "*ne biçim kızsın sen. Bu kitaplar, bunlar seni bu hale getirdi zaten*" deyip kızını yoldan çıkaran kitapları darmadağın eder.

İrtica ve dindarlık korkusu birçok filmde işlenen bir temadır. Mesut Uçakan imzalı *Kelebekler Sonsuza Uçar* filminde, Atıf hocanın iade-i itibar davasını üstlenen avukat Ferit, peşinde düştüğü dava yolunda tanıştığı insanlar ve tanık oldukları ile hayatı ve yaşadığı dünyayı sorgulamaya başlar. Zamanla kendisinde başlayan değişimden mensubu olduğu hukuk derneğindeki meslektaşları memnun değildir. Ferit hakkında, kendisini ilkel düşüncelere kaptırmış, bir müderrisin davasıyla uğraşacak kadar şuurunu kaybetmiş biri olarak konuşulur:

> "Yanlış duymuyorum değil mi? Bir müderrisin iade-i itibar davası mı? Ciddi misiniz Ferit Bey?–Fakat bu müthiş bir olay olur. –İnanamıyorum. Genç Hukukçular Derneği'nin yeni başkan adayı tarihe gömülmüş bir ölüyü hortlatmaya çalışıyor. Bu derneğimizi sarsar, böler, parçalar. –Bizi şaşırtıyorsunuz. –Başkanlığa niyetiniz yok mu yoksa Ferit Bey?" "Bu deli çocuk fazla ileriye gitmeye başladı. İade-i itibar davasını başaracak olursa arkası kötü gelir. Hem de seçimler yaklaşırken". "Ferit'i içimizden atarız olur biter, partiye avukat mı yok. Bu durumu mutlaka Genel Başkanımıza iletmeliyiz. "Çok değişmiş, bambaşka biri olmuş".

[78] Bu üç kuşağın serencamı Necip Fazıl'ın "Ahşap Konak" isimli piyesini çağrıştırır. Söz konusu eserde üç neslin ayrı ayrı katlarda bambaşka yaşam tarzları içinde fakat bir arada yaşamaları konu edilir. Şu dizeler de bu öykünün özetini sunar niteliktedir: *"Üç katlı ahşap evin her katı başka alem. Üst kat: Elinde tespih ağlıyor babaannem. Orta kat: Mavs oynayan annem ve aşıkları. Alt kat: Kız kardeşimin tamtamda çığlıkları…"* (Muhasabe adlı şiirinden). Yalnız Değilsiniz filmi de birbirinden kopuk yaşayan üç kuşağın hikayesi olarak başlar. Ancak burada kötümser bir son tercih edilmez. Serpil anneannesinin yolundan gitme kararı alır ve böylece alt kat kurtarılmış olur.

Ferit'in daha demokrat olarak tanıtılan bir arkadaşı bu yorumlar üzerine, "*değişmek niye sizi bu kadar ürkütüyor, onu anlamaya çalışmak yerine sürekli üzerine gidiyorsunuz*" deyince "*Ferit Bey artık kaybedilmiş biri"* cevabı verilir. Neticede Atıf Hoca davası Ferit'in eski dostlarıyla arasına girer. Zira bu insanlar irticadan yani mürteci olarak tanımladıkları dindar insanlardan, terörden ürktüklerinden daha fazla ürkmektedirler. Filmde karşıt tarafın savunmaları ile bu düşünce çürütülmeye çalışılır.

Bize Nasıl Kıydınız filmi de irticaya yönelik alınan tedbirleri ele alması bakımından anlamlı bir film olarak karşımıza çıkar. Filmde dindar bir öğretmen olarak sunulan Hüseyin fizik öğretmenidir. Derslerde yaptığı bazı konuşmaları 'öğrencilerin beynini yıkama' girişimi olarak yorumlanır. Zira kendisine uyarıda bulunan okul müdürü; "*aslında öğretmenliğini takdir etmiyor değilim, ama müfredat dışı konulara girmen doğru değil. Birinci dönem verdiğin bir ödev konusu, 'müslüman bilim adamlarının fizik ve kimya bilimlerine katkısı ne olmuştur?' şeklindeydi, böyle ödev olmaz. Her şeyden önce hepimiz devlet memuruyuz, laikliğe sahip çıkmalıyız"* diyerek laiklik kaygısı taşıyanların görüşünü belirtmiş olur. Hüseyin'in cevabı ise kendi öz kaynaklarımız ve değerlerimizin bilincinde olarak bilim üretmek kaygısı taşıyan, medeniyetlerin ben-idrakine sahip olmalarını önemseyen düşünceyi konuşturur; "*Bilime ecdadımızın katkısını çocuklar öğrenmesin mi? Her şeyi Batılıların yaptığını zannediyorlar ve aşağılık kompleksine kapılıyorlar. Ödevin maksadı sadece buna yönelikti….kendi özüne, geçmişine inanmayan, güvenmeyen bir nesilden nasıl bir yarın bekleyebiliriz? Ben görevimi yapıyorum müdür bey*" cevabını verir. Ancak verdiği cevaplar ve kendini savunması Hüseyin'i kurtaramaz. Nihayetinde irtica tehdidi oluşturduğu gerekçesiyle tutuklanarak cezaevine gönderilir. Zira laiklik, modernliğin, ilerlemenin ve rejimin olmazsa olmazı olarak yüceltilmekte; din ise geriliğin, hurafeliğin, bilim dışılığın, fanatizmin ve ilkelliğin kaynağı olarak görülmektedir. Dolayısıyla laiklik mutlak iyi ile özdeşleştirilirken, din ötekileştirilmektedir. Dinin ötekileştirilmesi, laikliğin meşrulaştırılıp, korunup kollanması adına sosyal hayata müdahale yapılması için gerekli olan bir kurgu olarak görülmektedir. Laikliğin otoriter bir laisizme dönüşmesinin arkasında bu ötekileştirilen din tasavvurunun bulunduğu söylenebilir (Sambur, 2009: 46).

Mehmet Tanrısever'in yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği *Sürgün* filmi de irtica korkusu başlığı altında malzemeler sunan filmlerden biridir. *Bize Nasıl Kıydınız*'dakine benzer şekilde öğretmenin icraatları laikliğin savunuculuğunu üstlenmiş konumda bulunan devlet görevlileri tarafından tehlikeli bulunur. Filmde idealize edilen öğretmenin karşıtı olarak konumlandırılan Muhtar İsmet Ağa öğretmenin köylüyü bilinçlendirmesine ve daha önceleri gördüğü öğretmen profilinden farklı olmasına tahammül edemez. Muhtarın derdi tasası öğretmenin köyü kalkındırmak amacıyla köylüyle iş birliği edip yaptığı faaliyetleri durdurmak olur. Zira köylünün bilinçlenmesi demek muhtarın köylü üzerindeki hükümranlığının sona ermesi demektir. Bu düşünceyle her fırsatta öğretmenin açığını kollar. Filmde diğer İslami Sinema filmlerinin aksine öğretmenin irticaya yönelik direk olarak hiçbir mesajı bulunmaz. Öğretmene biçilen rol daha çok erdemli bir öğretmen modeli çizmektir. Dolayısıyla öğretmenin 'dini kimliği'ne birkaç ipucu dışında değinilmez. Arada bir namaz kılarken görünüşü, rahmetli eşinin kitabın arasından düşen tesettürlü fotoğrafı öğretmenin dini tutumunu iletir izleyiciye[79]. Öğretmene biçilen bu rol aynı zamanda filmin ideal Müslüman kimliğini de belirler.

Filmde milli değerler vurgusu, üniformasını üzerinden çıkarmayan madalyalı bir Kurtuluş Savaşı Gazisi olan Süleyman Çavuş üzerinden yapılır. Öğretmen Süleyman Çavuşu çocuklara Kurtuluş Savaşını anlatması için derse çağırır. Böylece film Kurtuluş Savaşı'na ve milliyetçiliğe ilişkin düşüncelerini Süleyman Çavuş karakterinde cisimleştirir. Süleyman Çavuş, savaşta Kazım Karabekir'in yanında yer almış milliyetçi bir askeri canlandırır. "*…Arkadaşlar dedi, umudumuzu önce Allah, sonra da yarınki cengimize bağlamışız. Düşmanlar bizi yok etmek ister, Allah'ın izniyle ve sizin gayretinizle düşmanı hüsrana düşüreceğiz. Kılıcınız düşman suratında keskin ola,*

[79] Filmde öğretmenin birebir 'tebliğ'ci misyon üstlenmemesi film dili açısından olumlu bir tercih olarak okunabilir. Fakat öğretmenin dünya görüşünün tesettürlü eşi üzerinden açık edilmesi sorunlu bir düşünceyi barındırır. Zira İslamcı erkeklere yönelik, yanlarında başörtülü eşleri olmasa kimliklerinin tanınır ol(a)mayacağına dair eleştiriler sık sık gündeme getirilir. Ancak eşi başörtülüyse o kişinin dindar olduğu sonucuna varılabilmesidir eleştirilen. Filmde yönetmenin de tercih ettiği bu bakış; kadının kıyafeti üzerinden okunan/belirlenen bir dindarlık anlayışı Türkiye'de sık rastlanan bir anlayıştır. Nitekim 28 Şubat döneminde başörtülü kadınların gözlerden 'saklanması' etraflarındaki erkeklerin kimliğinin açık edilmemesini kolaylaştırması adına tercih edilmiş ve bu tercih sıkça eleştirilmiştir. Bu durum sadece eşler arası ilişkilerde değil, iş arkadaşı, işveren-çalışan ilişkileri açısından da böyle olmuştur. Erkeklerin dindarlıklarının kadınlar üzerinden okunması ile ilgili şu kitaptaki söyleşilere bakılabilir: Selin Ongun, Türbanlı Erkekler, Destek Yayınevi, 2010.

makamınız şehitlik mertebesi ola dedi" sözleriyle komutanı Kazım Karabekir'i anlatır. Bu konuşmayı aktarırken dahi duygulanacak kadar vatan sevdalısı olan filmin ideal karakterlerinden Süleyman Çavuş'un burada İslami kesimin Kurtuluş Savaşı'na destek vermesinin sembolü olduğu da görülür. Dolayısıyla hayran olduğu ve kendini adadığı komutanın Mustafa Kemal değil de İslami kesimin sahiplendiği bir komutan olan Kazım Karabekir olması bununla bağlantılı olarak bilinçli bir tercih olarak okunabilir. (Maktav, 2014: 1015).

3.3.3.2. İstiklal Mahkemeleri

İstiklal mahkemeleri, yasama organının olağanüstü tehlike karşısında kendi içinden seçtiği üyelerden kurulu olağanüstü mahkemelere, olağanüstü yetkiler vermesi sonucu kurulan mahkemeler olarak tarihe geçmiştir. Esasen kuruluş amaçları, düzenli ordunun kurulmasını ve yaşamasını sağlamak için asker kaçaklarını önlemek olsa da kısa süre sonra yetkileri genişleyerek; vatana ihanet, yolsuzluk, soygun, saldırı, casusluk, bozgunculuk, ayaklanma gibi suçları da kapsamına almıştır. TBMM adına çalışan bu mahkemeler kararlarını vicdani kanaatlerine dayanarak verir, verilen kararlar kesin olup temyizi olmaz ve en kısa zamanda uygulanırdı. Kararın verilmesi için delile gerek olmayıp, bir kimsenin suçlu olduğuna dair vicdani kanaat uyanırsa hapisten idama kadar her türlü cezaya çarptırılabilirdi (Aybars, 1997: 9-10). Dolayısıyla İstiklal mahkemelerine verilen bu geniş yetki yanlış kararların alınması sonucunu beraberinde getirmiş, binlerce masum insan şiddetli cezalara çarptırılmış hatta idama mahkûm olmuştur. Bunlardan birçoğunun ise suçsuz olduğu yıllar sonra kabul edilmiştir.

Bu nedenle İstiklal Mahkemeleri ve uygulamaları/kararları, İslami sinema filmlerinde geçmişte yaşananlarla yüzleşme bağlamında gündeme getirilen konulardan birini oluşturmaktadır. Mahkemenin amacını aşarak icra ettiği bu uygulamalar en fazla bilinen isim olan İskilipli Atıf Hoca ve onun kadar bilinen bir isim olmayan Kemahlı İbrahim Hakkı Efendi'nin[80]hikayeleri üzerinden eleştirilir.

[80] Kemahlı İbrahim Hakkı Efendi ile ilgili bilgi için bkz. Sadık Albayrak, Son Devir Osmanlı Uleması, 2. Cilt, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1996, s. 207.

Mesut Uçakan imzalı, tamamıyla Atıf Hocanın hayatı ve idamına odaklanan *Kelebekler Sonsuza Uçar (İskilipli Atıf Hoca)*[81] filminin yanı sıra, Metin Çamurcu imzalı *Bize Nasıl Kıydınız* filmi de Kemahlı İbrahim Hakkı'nın aynı mahkemeler tarafından idamına yer verir. Dolayısıyla İstiklal Mahkemeleri uygulamaları bu iki filmde açık olarak eleştirilmesi bakımından bu başlık altında bu filmler analiz edilecektir.

İstiklal Mahkemelerinin verdiği kararlarla şapka kanunu sonrasında Atıf Hoca gibi daha yüzlerce kişi şapka takmadığı veya şapka kanununa muhalefet ettiği gerekçesiyle idam edilmiştir. Zira Anadolu'nun pek çok kentinde yeni çıkan kanuna karşı muhalefet olunca hükümet demir yumruğunu kullanmış Anadolu'nun birçok kentinde darağaçları kurulmuştur. Konya, Maraş, Giresun, Rize, Erzurum gibi illerde halkın şapkaya direnmesi buralarda gezici İstiklal Mahkemelerinin dolaşmasına neden olmuş, sadece Erzurum'da 30'a yakın idam hükmü verilmiştir (Bahadıroğlu, 2010: http://www.timeturk.com/tr/makale/yavuz-bahadiroglu/sapka-inkilabinda-kac-kisi-asildi.html#.U6vOHu5rOWg).

İskilipli Atıf Hoca filminde hocanın kanundan evvel yazmış olduğu *Frenk Mukallitliği ve Şapka* adlı risale nedeniyle İstiklal Mahkemesi tarafından yargılanma süreci anlatılır. Bu risale aracılığıyla halkı inkılaplara karşı kışkırttığı gerekçesiyle idamı istenir. Film boyunca Atıf Hoca'nın konuşması, savunması, Avukat Ferit'in söylemleri aracılığıyla İstiklal Mahkemesi uygulamalarına eleştiriler yöneltilir.

Atıf Hoca savunmasında; idamına gerekçe gösterilen kitapçığın yayınlanmadan önce gerekli yerlerden izin alındığını belirtir. Risale yayınlanmadan önce Matbaat-ı Umum Müdürlüğü'ne ve Maarif Vekaletine gönderilmiş, bu makamlar risalenin yayınlanmasına izin vermekle kalmamış, hocayı bu yayından dolayı tebrik etmişlerdir. İstanbul Mahkemesi de eseri karalayan bir yazarı cezalandırmıştır. Şapka kanunu çıkmadan bir buçuk yıl önce yayınlanan risale, kanun çıktıktan sonra satılmamış zaten bu sürede nüshası da kalmamıştır[82].

[81] İskilipli Atıf Hoca hakkında detaylı bilgi için bakınız; İsmail Kara, Türkiye'de İslamcılık Düşüncesi I, Risale Yayınları, İstanbul 1986; Necip Fazıl Kısakürek, Son Devrin Din Mazlumları, Toker Yayınları, 1969; Sadık Albayrak, Son Devir Osmanlı Uleması, 3. Cilt, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1996, s. 36-37.

[82] Okur (2003) Atıf Hoca'nın 32 sayfalık bu eseri, körü körüne Batı/Avrupa taklitçiliğini eleştirme amacıyla kaleme aldığını, Avrupa'nın ilim ve fennini almanın caiz hatta lüzumlu olduğunu, bizde yapılanın ise daha çok şuursuz bir batı taklitçiliği olduğunu, kılık-kıyafette onlara benzemenin aslında

Mahkeme heyetinin elinde ayrıca Kuvayı Milliye aleyhine yayınlanan bir bildiri vardır. Bu bildiriyi Atıf Hocanın yazdığı iddia edilir. Hükümet halka sözünü dinletemeyince Teali İslam Cemiyetine böyle bir beyanname yayınlamalarını söylemiş, Tahirül Mevlevi ile Atıf Hoca bu beyannamenin yayınlanmasına karşı çıkmışlardır. Zira ilim ve irfan yuvası olan cemiyetin, politikaya karışmaması görüşünü savunmuşlardır. Film, mahkemenin elinde delil olmamasına, hatta deliller aksini göstermesine karşın Atıf Hocaya suç isnat etme çabalarına işaret eder. Atıf hocanın çıkarıldığı mahkemede, hocadan şapka kanununa muhalefet edilmesi gerektiğine dair mektup aldığını, ayrıca *Frenk Mukallitliği ve Şapka* isimli risalenin de Şapka Kanunundan sonra kendisine gönderildiğini savunan bir vatandaşla karşılaşması buna örnektir. Fakat söz konusu şahsa postaneden böyle bir mektup geldiğine dair belgeye ulaşılamadığı için söylenenlerin kasıtlı olduğu sonucuna varılarak Atıf Hoca hakkında beraat kararı verilir. Ancak bu karar uygulanmaz ve Atıf Hoca nezarete atılır. Böylece film İstiklal Mahkemelerinin keyfi uygulamalarını sorgular.

Çetin Altan (1976: 57) anılarında İstiklal Mahkemelerinin verdiği idam kararlarının nasıl verildiğini şöyle anlatır:

> "Bir gün İsmet Paşa 'Cumhuriyeti kurarken en sıkıntı çektiğimiz husus, insanları hukuka alıştırmak olmuştur' demişti. Bir de örnek vermişti. Çerkez (yazım hataları orijinal metine bağlı kalınarak düzeltilmemiştir) Ethem sorgusuz sualsiz boyuna adam asıyordu. Derken İsmet Paşa haber göndermiş, 'astıkların için birer dosya tut. Dosyalara bir de mahkeme kararı koyuver sonradan'. Adamlar önce asılacak. Sonradan haklarında bir dosya düzenlenecek ve dosyalara bir de mahkeme kararı eklenecek. Bir süre böyle yürütülmüş uygulama. Önce infaz sonra karar. Derken İsmet Paşa bir haber daha göndermiş Çerkez Ethem'e; 'nasıl olsa astıktan sonra bir dosya düzenleyip içine bir de mahkeme kararı koyuyorsun. Şunu asmadan önce yap da daha bir usulünce olsun'. Ve böylece önce infaz sonra karar döneminden, önce karar sonra infaz dönemine geçilmiş…Ancak idam

ruhtaki bir bozuluşa işaret ettiğini ya da onun bedene aksetmesine sebep olacağını, bunun ise müstakil bir şahsiyet inşa eden İslam düşüncesine zıt düştüğünü belirttiğini söyler.

kararları bir yargı araştırmasının sonucu değil, bir formalite olmaktan öteye gidememişti".

Filmin temel olarak eleştiriye tabi tuttuğu husus da Altan'ın da belirttiği gibi idam kararlarının gelişigüzel, halka gözdağı vermek amacıyla seçilen kişilere uygulanması ve dolayısıyla hukuka aykırılığı noktasındadır. Bir hukuk ihlali olarak görülen bu yanlışı düzeltecek kişi de yine bir hukukçu olmalıdır. O nedenle filmin kahramanı, Atıf Hoca davasının peşine düşen Avukat Ferit olarak seçilmiştir. Böylece Ferit'in mensup olduğu hukuk çevresinin görüşleri de eleştiriye tabi tutulur.

Ferit'in, yakın arkadaşı Oktay'la olan diyaloğu hem İstiklal Mahkemesi kararlarını eleştirenlerin hem de bu mahkemeleri destekleyenlerin görüşlerini özetler. Ferit; "*Ortada korkunç bir hukuk cinayeti var. Hangi kanun kendinden öncekini suçlar söyler misin? Bir buçuk yıl sonra bu odada oturmak yasaklansa bizim suçlanmamız mı gerekecek, dünya hukuk tarihinde böyle vaka görülmüş müdür?"* Arkadaşı ise karşıt düşünceyi dillendirir; "*Dünya hukuk tarihinde daha ne vakalar var"*. Ferit; *"Hayır hayır bu Lambroza mantığı. Nasıl kabullenirsin ki bunu sen. Gerçek adaletle, hukukun üstünlüğü adına Atıf Hoca'lar, Said Nursi'ler, Menderes'ler ve daha yüzlercesi aklanmalı. Bir hukukçu olarak ne sen ne de ben bu yükü taşıyamayız." "Çok büyütüyorsun, adamlar ölmüş gitmiş"* diyen Oktay'a; *"İyi ya, madem öyle onlara verilen kararın haksız olduğunu bunca yıl sonra haykırmaktan niye korkuluyor ki?"* diye sorar. Oktay'ın açıklaması İstiklal Mahkemelerinin dönemin şartları içerisinde gerekli olduğunu düşünen, verdiği kararları zorunlu olarak gören düşünceyi dile getirir; *"çünkü bu sadece bir hukuk meselesi değil, sadece Atıf Hoca'yla da bitmez. İstiklal Mahkemeleri önce devrim mahkemeleriydi. O günün şartlarına göre değerlendirilmeli. Eğer onlar olmasaydı, onların o sertliği olmasaydı bugün devrimler sindirilemezdi. Bunu pek ala biliyorsun*". Bu düşünceye karşılık filmin asıl mesajı ve böyle düşünenlere karşı vermek istediği cevap Ferit'in dilinden verilir. Ferit; *"...Bu mantıkla gidersen Hitler de, Stalin de, Mussolini de tertemiz birer insan olur çıkarlar. Hem bilmediğin bir şey daha var. Böyle bir davada asıl aklanması gereken kişi Atıf Hoca'lar değil, bu meclis. Asıl meclisin alnında kara birer leke bunlar. Oktay, bu lekeler sadece dışımızda değil. Bu savaşı kazanırsam bil ki; sadece meclisi değil kendimi de kurtarmış olacağım"* diyerek filmin de amacını dile getirmiş olur.

Şu açıklamayla filmin kapanışı yapılır:

> "4 Şubat 1926 sabahı Fatih Dersiamı İskilipli Atıf Hoca ve Babaeski Müftüsü Ali Rıza Efendi, Şapka kanununa muhalefetten, irticai faaliyetten ve halkı isyana teşvik etmekten dolayı idam edilir. Aynı mahkemede yargılanan diğer mazlumlarsa, çeşitli sürgün ve hapis cezalarına çarptırılır. Kel Ali namıyla maruf, İstiklal Mahkemesi reisi Ali Çetinkaya çıldırarak öldü. Ve Avukat Ferit bu işin peşini bırakmadı. Kamuoyu ve pek çok meslektaşı mücadelesini destekledi. Türkiye Büyük Millet Meclisi davasına sahip çıktı. Neticede, hükümetin teklifiyle 1960 ihtilalinde idam edilen Başbakan Adnan Menderes ile arkadaşları Hasan Polatkan ve Fatin Rüştü Zorlu'nun iadeyi itibarları yapıldı. Ve devlet töreniyle anıt mezara defnedildiler. Türkiye Büyük Millet Meclisi; İnsan hakları komisyonu Bediüzzaman Said Nursi ve İskilipli Atıf Hoca'nın iade-i itibarları için bir teklif hazırladı. Teklif alt komisyonda benimsendi. Halen meclise getirilmesi bekleniyor. Aradan 68 yıl geçti. Fakat Atıf Hoca gibi yüzlerce vatandaşın idamına, binlercesinin mahkûm edilmesine yol açan şapka kanunu halen yürürlüktedir".

Böylece Atıf Hoca'nın şahsında tüm masumların hakkının aranması ve itibarlarının iadesi dile getirilmiş olur. Adaletin geç de olsa yerini bulması ümidi, hala kanunlarda mevcut bulunan eksikliklere gönderme yapılarak verilmiş olur.

İncelenen filmler içerisinde İstiklal mahkemelerine direk temas eden diğer bir film olan *Bize Nasıl Kıydınız* filmi açılış sahnesini bir idamın infazına ayırır. Bu idamın diğerlerinden farkı ise infaz edilecek kişinin ölü olmasıdır. Erzincan İstiklal Mahkemesi tarafından idama mahkum edilen ancak infazdan önce vefat eden Kemahlı İbrahim Hakkı'nın cesedi mezardan çıkarılıp infazı gerçekleştirilir. İnfaz için görevli memurun açıklamasını şöyle yapar;

> "Ben Erzincan İstiklal Mahkemesi'nin hükmünü infaza memurum. Bu zat-ı muhterem …köyü muhtarına kayıtlı Kemahlı Ebu'l Kemal İbrahim Hakkı mı değil mi, mesele budur. Muhtar efendinin şahitliğiyle bu mesele vuzuha kavuştuğuna göre, infaz edilecek olanın ölü veya diri olması beni alakadar etmez. Efendiler, inkılaplara karşı gelmenin cezası nasıl ki idamdır, hangi

suretle olursa olsun, bu hükmün infazına karşı durmak yüce mahkemenin kararına isyan etmek manasına geldiğinden mütevellit aynı cezaya tekabül eder".

Bu açıklama ile İstiklal Mahkemelerinin uygulamalarının mantık dışılığına vurgu yapılarak eleştirilir. Filmde olayı anlatan ninenin sözleri de mahkemelerin ve genel olarak siyasi iradenin yaptıklarını eleştiri amacı taşır; "*çocukları Erzincan'a gidip, babalarının duruşmaya gelemeyeceğini, iki gün önce rahmet-i rahmana kavuştuğunu söylemişler. Ama mahkeme heyeti buna inanmamış, yerinde tetkikini uygun bulmuş. Hey büyük Allah'ım, neyin tetkikini yapacaklar? İnsanı mezarında da rahat bırakmaz bunlar….duymaları şart mı bunların Allah aşkına. Kulp takmak istedikten sonra, çömlekçi misali, işlerine gelmeyince bu Erzincan dağlarından daha sağır olurlar. Ama niyetleri bir de ses duymak olsun. Alim Allah hiç konuşulmasa da öyle sesler duyarlar ki, yer gök şaşar. Tevekkülü elden bırakmamak lazım*".

Filmdeki ölüyü idam etme gibi son derece anlamsız görünen olay, İstiklal Mahkemelerinin buna benzeyen uygulamalarına vurgu yapmak amacı taşır. Nitekim İstiklal Mahkemelerinin mantık dışı uygulamalarının bulunduğu birçok eserde dile getirilir. Çetin Altan (1976: 59) dedesi Hasan Paşanın, şapka isyanını bastırmakla görevlendirildiği bir şehirde hızını alamayarak bir kadın astığını anlatır. "Ben bir hatun kişiyim, şapka ile ne derdim ola ki" diyen kadının siyasal suçtan asılan ilk kadın olduğunu da belirtir. Erzurum'da bohçacılık yaparak hayatını kazanan bu kadın 'Şalcı Bacı' olarak tarihe geçmiştir[83].

3.3.3.3. Yasaklar

İslami Sinema filmleri Cumhuriyet rejiminin uygulamalarını sorgularken dindar halk üzerinde uygulanan -özellikle inanç ve ibadetler konundaki- yasaklamaları gündeme getirir. Ele alınan filmlerde cumhuriyet tarihi boyunca Arapça ezan yasağı, Kuran ve din kitaplarının okunma yasağı, başörtüsü yasağı, şapka giymeme yasağı gibi pek çok

[83] Ayrıntılı bilgi için bkz. Cihan Aktaş, "Bir Alim Bir Bohçacı ve İdam", http://www.dunyabulteni.net/yazar/array/12312/bir-alim-bir-bohcaci-ve-idam, 2010 ; NimetArzık, "Şalcı Bacı Asılmaya Gidiyordu.

alanda yasakların yaşandığı vurgulanır ve bu uygulamalar eleştirilir. Daha önceki bölümlerde filmlerdeki başörtüsü yasağı ve şapka kanunu incelenmiş olduğundan, bu başlık altında Arapça ezan yasağı ve dini kitapların yasaklanışı ele alınacaktır. Bu yasakları konu edinen filmler *Çizme*, *Bize Nasıl Kıydınız*, *Sürgün* ve *Minyeli Abdullah* olarak öne çıkmaktadır.

Bize Nasıl Kıydınız filmi yasakları ve yasakların uygulanma biçimlerini sert bir biçimde eleştirir. Yukarıda değinildiği gibi film İstiklal Mahkemelerini eleştiren idam sahnesiyle başlar. Film ana karakteri, bizzat yasaklar döneminde yaşamış, yasaklara şahitlik etmiş ninedir. Ninenin çocukluk anılarının tamamı cumhuriyet rejiminin yasaklarıyla ilgilidir. Dolayısıyla nine geçmişe giderken her daim hüzünlüdür. Çocukluk hatıralarından birinde -küçük kız çocuğu olduğu günlerde- perdenin arkasından hayranlıkla evlerinde zikir yapan erkekleri seyrederken görülür. Bu esnada ev jandarmalar tarafından basılır. Hocanın sarığı kafasından çıkarılıp yere atılır, sakalları kesilir. Perdenin ardındaki çocuk yaşlı gözlerle olanları seyreder. Hatıralarını yaşayan ninenin de aynı anda gözleri yaşarır.

Bu filmlerde Cumhuriyet dönemi uygulanan inançlara yönelik yasakların tamamı gündeme getirilir. Nitekim Kuran okumanın-öğrenmenin-öğretmenin yasaklandığı, Arapça ezanın yasaklandığı, bu filleri işleyenlerin jandarma-asker tarafından alınıp götürüldüğü, köylülere cezalar verildiği hem tarihi kayıtlara geçen hem de yaşayan canlı tarihlerin de aktardığı olaylardır[84]. Zira Cumhuriyet projesinin temelde iki korku üzerine kurulduğunu söylemek abartı olmayacaktır. Bunlardan biri ulus devletin bölünmesi korkusu iken, diğeri laik düzenin yıkılması korkusudur. Dolayısıyla laik düzenin mevcudiyeti için gerekirse halkla mücadele etmeye ant içmiş bir devlet yönetimidir söz konusu olan. İslami sinema filmleri de mahiyetiyle paralel biçimde ikinci korkuyu, laik düzenin bölünmesi korkusunu işler.

Türkiye'de dini reforme etme amacına yönelik 1930'lara doğru ciddi girişimlerde bulunulmuş, Fuat Köprülü başkanlığında hazırlanan bir komisyon, bu amacı

[84] Osman Akarsu ve Abdullah Kazdal'ın hazırlamış olduğu Görünen Köyün Kılavuzları-Canlı Tarih Söyleşileri adlı kitapta tek parti döneminde yaşamış olan kişiler tarafından anlatılan dönemin yasak uygulamaları okunabilir. Aynı zamanda kitapta bulunan karekod uygulamasıyla söyleşileri canlı olarak izleme imkanı da bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Abdullah Kazdal ve Osman Akarsu, a.g.e., RİDEF Yayınları.

gerçekleştirmek için 1928 yılında bir rapor hazırlamıştır. Komisyon ana amacını *"dinin çağdaş Türk demokrasisinde muhtaç olduğu hayatiyet ve ilerlemeyi gerçekleştirmek için bilimsel esaslar üzerinde yeniden düzenlenmesi"* olarak açıklamıştır. Sunulan raporda ise; ibadet dininin, ibadet şeklinin, ibadetin niteliğinin ve ibadetin düşünsel yanının yeniden düzenlenmesi, camilerde Türkçe dualar okunması, müminlerin ibadete Türkçe ezanla çağrılması ve camilerde birtakım müzik aletlerinin çalınması gibi öneriler yer almıştır[85]. Tüm bu değişikliklerle hedeflenen ise İslam'ın yalnızca inanç ve ibadet yönlerini alıp, onu da kişisel vicdana bırakan bir çeşit Kemalist Müslümanlığa indirgenmiş bir biçiminin toplum yaşamında yerleşmesini temin etmek düşüncesi olmuştur. Yani Cumhuriyet döneminde laiklik yalnızca devlet yönetiminin din kurallarından azade olmasını ifade etmemiş, aynı zamanda insanların toplumsal ve kültürel hayatında önemli bir ağırlığı olan dinin varlığını silmeye yönelik bir dünyevileştirme projesi olarak tasarlanmıştır. Bunun sonucunda din kamusal alandan temizlenerek özel alana hapsedilmiş fakat bununla da yetinilmeyerek özel alanda da dinin nasıl yaşanacağı devlet tekeline alınmıştır (Coşkun, 2006: 78). Zira en bilinen anlamıyla 'din ile devlet işlerinin birbirinden ayrılması' olan laiklik Batı'da devletin ideolojik tarafsızlığı anlamına gelirken Türkiye'de devletin ideolojisi ve programını ifade etmektedir. Dolayısıyla laiklik Türkiye'de devletin tarafsızlığı ilkesi değil, çağdaş ve aydın bir yaşam tarzının devlet gücüyle halka dayatılmasının adı olmuştur. Yani laiklik Türkiye'de devletin dönüştürücü rolünün ideolojileştirilmesidir. Sambur (2009: 48) laikliğin bu şekilde devlet ideolojisi halinde gelmesinden ötürü Türkiye'de laisizme dönüştüğünü belirtir. Resmi ideolojinin ayrılmaz bir parçası olan laisizm, devletin modernleştirme projesinin olmazsa olmazı olup dayatmacı bir karaktere sahiptir. İşte İslami Sinema filmleri de Türkiye'de laikliğin bu dayatmacı karakterine ısrarla vurgu yapar.

Bize Nasıl Kıydınız filminde ninenin hayat hikayesi üzerinden yasakların boyutu verilmeye çalışılır. Öyle ki ninenin rüyaları bile geçmişte yaşananları konu alır. Rüya içinde yönetmenin geçmişle yüzleşme amacı açığa çıkar. Ninenin rüyası şöyledir; gece yarısı bir adam elinde fenerle evinden çıkar. Toprağa gömülü olan kitapları alır evine

[85] Türkçe ezan, Türkçe namaz, Türkçe dua, Türkçe Kuran gibi ibadet dilinin Türkçeleştirilmesine yönelik uğraşlar ilk bakışta Cumhuriyet ideolojisinin uluslaşma çabalarının bir ürünü olarak ortaya atılan fikirler olarak görülse de bu düşünce bir süre sonra 'Türk'ün milli dininin' devlet eliyle hayata geçirilmek istenmesini doğurmuştur (Cündioğlu, 1998: 31).

gider. O sırada eşi de küçük çocukları uykudan uyandırmış, babalarının yanına getirmiştir. Bir yandan da "*n'olur hiç olmazsa bu gece uyusun yavrucaklar, uykusuzluktan ölüyorlar görmüyor musun*" diye söylenir. Adam "*görürüm kadın görürüm. Hemi de içim yanar. Ama ne çare ki yakarlar kitapları, hocaları asarlar. Rabbim yarın ruzi mahşerde n'aptın Kuran için derse ne cevap veririm? Hıfz etsin yavrularım unutulmasın Kuran"* cevabını verir. Bu adamın ninenin babası, çocuklarınsa nine ile kardeşi olduğu anlaşılır. Nine uyanır, rüyanın etkisiyle yatağından fırlar ve evde gizli bölmeye sakladığı kitapları toplamaya başlar. Ancak torunu Hüseyin'in sesiyle kendine gelir; "*biliyor musun, o saklamaya çalıştığın fizik, kimya kitapları*". Hüseyin ninesinin raflardan kitap boşaltan sesine uyanınca hiç şaşırmadan olaya müdahale eder. Böylece ninenin bu tür rüyaları sık gördüğü ve benzer davranışları zaman zaman tekrarladığı vurgulanır. Burada ninenin çocukluğunda yaşadıklarının adeta kendisinde travma yarattığı, zaman zaman bu travmaların onu yokladığı anlaşılır. Nitekim nine yaşadığı kıyafet baskıları nedeniyle evde dahi çarşafını çıkarmadan oturur. Bir yasağın insanların psikolojilerini nasıl allak bullak ettiği mesajı ninenin bu sıra dışı tavırlarıyla verilmeye çalışılır. Aynı şekilde ninenin sıra dışı hayatı da bu mesajı pekiştirir. Zira nine hayat hikâyesini anlattığında yaşananların sıradan şeyler olmadığı anlaşılır. Nine travmalarını şöyle anlatır;

> "Korktuk, çok korktuk. Fistanlarımızda saklardık elifbalarımızı, alıp götürürlerdi, kitaplarımızı yakarlardı. Ablam bütün gece ağladı, ağladı, hiç susmadı. Çarşıdan gelirken çarşafını başından alıp yırtmışlardı. O günden sonra ölene kadar ayağını dışarı atmadı. Deden rahmetli Allah'tan o günleri görmedi. Çanakkale'de şehit düşmeden önce 'namusum sana emanet' demişti. Gitti, öyle gitti, şehit düştü namusu için. Gavuru kovdular. Âmâ iki gözü görmez bir hoca efendi vardı; 'dinimiz namusumuzdur' derdi. Bir gece evinden almışlar. Hiçbir haber alınamadı ondan. Sonra bilmem ne oldu. Ezanları değiştirdiler, minareleri tanıyamaz olduk. Karşı köyden çok alim, piri fani bir hoca efendi vardı, hep okur hep yazardı. Yazıyı kaldırdılar. Bir gün ziyaretine gittik, torunundan yeni harfleri öğrenmeye çalışıyordu, o alim adam gitmiş, torununa emsal küçük bir çocuk oluvermişti. Allah o günleri bir daha göstermesin. Ormanlardan ağaç kesilse darağacı yapılacak sanırdık".

Yönetmen bir yandan nineye hayatını anlattırırken, bir yandan cumhuriyetin modernleştirme politikaları ve İnkılapların uygulanma biçimine eleştirilerini yöneltir.

Sürgün filmi de geçmişle yüzleşme amacı taşıyarak Cumhuriyetin ilk yıllarında uygulanan yasakları konu alır. Burada da *Bize Nasıl Kıydınız*'a benzer şekilde geçmişte yaşananlar köyün eski hocası Molla Mahmut'un anıları aracılığıyla aktarılır. Molla Mahmut köye yeni gelen öğretmenin sohbet meclisi kurma düşüncesi üzerine; "*bizi susturmuşlar evladım, gayri konuşmasını beceremeyiz. Susturdular, susturdular, susturdular…"* diyerek geçmişte yaşadıklarını hatırlar. Geçmişe dönüldüğünde Molla Mahmut genç bir hoca iken, ahırın içerisinde gizli bir bölmede öğrencilerine Kuran öğretirken görülür. Bu esnada jandarma baskın yapar. Öğrencileri yaka paça dışarı atıp, hoca karakola götürülürken, Kuranlar ve kitaplar da yakılır. O sırada bir de minareden "*Tanrı uludur*.." sesi duyulur. Böylece tek bir sahnede yaşanılan tüm yasaklar hatırlatılmış olur.

3.3.3.3.1. Arapça Ezan Yasağı

Çizme filmi ise yasaklar içerisinde özel olarak Arapça ezan yasağına odaklanmasıyla diğer filmlerden ayrılır. Film ezan yasağının yanında, dindar halk üzerinde uygulanan diğer yasaklara da değinir. Yine diğer iki filmdekine benzer şekilde köyün eski hocası Bilal Hoca ve yaşadıkları üzerinden yasaklı günler anlatılır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında her alanda baş gösteren uluslaşma çabaları din alanına da sıçramış, ibadet dilinin Türkçeleştirilmesi projesi kapsamında Kuran'ın Türkçeleştirilmesi, namazın Türkçe kılınması gibi çalışmalar gündeme gelmiştir. Ancak Kuran ve namaz gibi alanlarda başarı sağlanamasa da ezanın Türkçe okunması uygulaması on sekiz yıl boyunca devam etmiştir (Şimşek, 2014: 703).

"*1932'de başlayıp 1950'ye kadar aralıksız baskıyla 18 yıl boyunca uygulanan 'ezan yasağı' yüzünden amansız acılar yaşamış binlerce masumun hatırasına..*" ifadeleriyle başlayan film 17 Haziran 1950 tarihinde Rize'nin İkizdere ilçesinin Çaybaşı kasabasında yaşanan olayları konu alır. Filmin açılış sahnesi, kasaba halkının 'Çizme' lakabıyla andığı nahiye müdürünün çizmelerine odaklanarak başlar. Bu esnada arka fonda kasabada bulunan kiliseden gelen çan sesleri duyulur. Ezanın yasak olduğu

memlekette çan sesinin serbest olması hemen filmin girişinde ironik bir dille anlatılmış olur.

Filme de adını veren müdürün 'çizme'si Erdoğan'ın da (2010) ifade ettiği gibi aslında pek çok şeyi çağrıştırır. "Tepeden tırnağa otorite kesilmiş olan bu adama halk, ayağa giyilen bir eşya olan 'çizme' lakabını uygun görür. Zira çizmelerine gösterdiği ihtimam kadar halkın ruhuna uzak olan müdürün yabancılığını en iyi bu kelime anlatabilirdi: Çizme".

Baskıcı bir yönetimin kasabadaki temsilcisi olarak resmedilen Çizme, 1950'de Demokrat Parti'nin seçimi kazanmasının ardından ülkenin hemen hemen her yerinde Arapça ezan yasağının kalkmış olmasına rağmen, görev yeri olan kasabada bu yasağı sürdürmeye devam eder. Nitekim çok partili siyasal hayata geçişle birlikte toplumun devlet İslam'ından sivil İslam'a geçişe dair talepleri gündeme gelmiştir. Tek parti döneminde dayatılan Türkçe ezan uygulamasına Demokrat Parti döneminde (16 Haziran 1950) son verilmiştir (Sambur, 2009: 43). *Çizme* filmi de zaman olarak yasağın kalkmasından bir sonraki günde (17 Haziran 1950-1 Ramazan 1369) geçmekte, yasak döneminde yaşananları temsili bir günle canlandırmaktadır. Ayrıca filmin seçtiği günün Ramazan ayına denk gelmesi anlamlıdır[86]. Böylece Çizme'nin, dolayısıyla resmi otoritenin, uyguladığı inanç yasaklarının kutsal/mübarek gün demeden devam ettiğine vurgu yapılır.

Köyde uygulanan ezan yasağı sadece minareden okunan ezanla sınırlı kalmaz. İktidarın kasabadaki temsili olan Çizme, yeni doğan çocukların kulağına ezan okutulmasını da yasaklar. Ancak köylü bu vazifeyi yerine getirebilmek için birbirleriyle dayanışma içerisine girerler. Yeni doğan bebekler gizli gizli Bilal Hoca'ya götürülür. Çizme ise bu durumu *"sinsi bir siyaset faaliyeti, gericiliğin sistemli bir direnişi"* olarak görür. Bilal Hoca'ya götürülmekte olan bir bebeği görünce çıldırarak götüren kişiyi takip etmeye çalışan Çizme'yi köyün muallimi sakinleştirmeye çalışır; *"canım götürsün artık, yani çocukların kulaklarına okunsun hiç değilse ezan. Bırakın lütfen, bırakın bu mübarek günde"* diyerek halkın değerlerini hatırlatır. Halka daha yakın bir aydın olarak

[86] İncelenen filmler içerisinde Yalnız Değilsiniz filminde de filmin zamanı olarak Ramazan ayı tercih edilmiştir. Dolayısıyla yönetmenlerin bu seçimi, anlatmak istedikleri 'mesele'lere vurgu yapmak adına anlamlı bir tercih olarak okunabilir.

resmedilen muallimin halkla iletişimi iyi olsa da Çizmeye sözünü dinletemez. Zira Çizme tüm bunları inkılaplara yönelik birer tehdit olarak görür; "*böyle ufak tefek fırsatlarla inkılap ruhunu sarsmaya çalışıyorlar ve başarıyorlar. Her şeye rağmen kök salmadı bizim çabalarımız"* der hışımla. Yönetmen burada 'halka rağmen halkçılık' yapan iktidarı eleştirir. Tüm yolların denenmesine, onca yasağa, hapse, idama karşılık halkın iktidarın istediği kıvama gelmeyişine hayıflanan yöneticilere/aydınlara gönderme yapılır. Halka 'rağmen' yapılan uygulamaların hiçbir şekilde başarılı olamayacağı vurgulanmaya çalışılır. Çizme ise kendisinin bölgeye 'halkı adam etmek' için gönderildiğinin bilincindedir; *"beni kül yutmayan biri diye özellikle tayin ettiler"* der bunu açıklamak için. Muallim *"ama onlar yok artık"* diyerek iktidarın değiştiğini hatırlatınca *"olsun beni bunun için tayin etmişlerdi, namus budur!"* savunmasıyla kraldan fazla kralcı olan yöneticilerin görüşünü özetler. Yönetmen bu tür yöneticilerin halkın dini ve kültürel ritüellerine yabancılığını muallimle Çizme arasındaki şu diyalogla vurgular. Çizme muallime sorar; "*çocukların kulağına ezan okumak farz mıdır?"*... "*Bilmem değildir herhalde*"..*"öyleyse nedir bu inat? İlla da Bilal Hoca'ya okutma inadı ne he?"* "*Canım halkı bilirsiniz böyledir"*. Böylece halkın yaşatmaya çalıştığı bir eylemin illaki dini gerekçelere dayalı olması gerekmediğinin, kültürel değerlerin de halk nezdinde büyük önem taşıdığının altı çizilir.

Çizme ise halkın zıddına gitmeyi alışkanlık haline getirmiş, halkla aynı doğrultuda düşünemeyecek kadar halkına yabancılaşmış bir yöneticiyi simgeler. Ona göre ezanın orijinal biçimiyle okunması inkılap ruhunu sarsacaktır. Halkın bu yöndeki isteklerini kendisine ve inkılaplara karşı bir tehdit olarak algılar. Halkın isteklerini ve değerlerini önemseyen halkla çatışmaya girmemeye çalışan muallim bey ise, *"..n'olur bir kerecik dinleyin beni. Zaten boşuna tedirgin oluyoruz. Siz de biliyorsunuz ki değişen bir şey olmayacak. Belki bir ezan, sadece ezan. İnkılaplar elden gidecek değil, merak etmeyin"* diyerek halkın dini-kültürel ritüellerinin bir tehdit unsuru olarak görülmemesi gerektiği fikrini temsil eder.

Çizme'nin şahsında, iktidarın uygulamalarının keyfiliği de eleştirilir. Demokrat Parti yetkililerinden oluşan bir heyet köye geldiklerinde Çizme'nin 'resmi gazetede yayımlanmadı' diyerek ezan yasağını halen devam ettirdiğini duyduklarında; *"ne demek resmi gazetede yayımlanmadı, bütün gazetelerde çıktı haber"* diyerek tepki gösterirler.

Bu tepki, uygulanan bir yasağın bazen herhangi bir kanuni hükmünün bulunmamasına rağmen resmi bir hüviyet kazandırılarak devam ettirilmesine yönelik bir eleştiriyi de dillendirir.

Filmde köyün eski ve yeni hocaları dikotomik bir karşıtlık içerisinde eski ve yeniyi temsil ederler. Daha önce değinildiği gibi Felek Hoca filmde kendisine biçilen acziyet içerisinde iki büklüm ezan okumaya gider. Halk ise tepkisini *'yine ulumaya mı gidiyorsun'* şeklinde belirtir. Zira halk için asıl ezan aslına uygun olan Arapça olanıdır. O nedenle ezan Türkçeleştirildiğinde içerisinde geçen 'Tanrı uludur' ifadesine gönderme yapılarak 'ulumak' tabiri kullanılır. Halk Felek hocanın 'uluma'sına karşılık, Bilal Hoca'nın 'gerçek' ezanını özlemle anar[87].



Şekil 17: *Çizme*'de Geleneği Temsil eden Bilal Hoca

[87] Filmde hocalara verilen isimler de rolleriyle ilişkili biçimde seçilmiştir adeta. Halkın efsane ezanlarını özlemle andığı Bilal Hoca'ya ilk ezanı okuyan kişi olarak bilinen Bilal-i Habeşi'nin ismi verilmiş; öte yandan ezanı Türkçe okumaya memur kılınan Felek Hoca'ya ise; "dünya, alem", "talih, baht, şans" anlamlarına gelen, daha çok bu isimleri olumsuzlama amacıyla kullanılan (kötü talih, kötü dünya gibi) Felek ismi uygun görülmüştür.



Şekil 18: *Çizme*'nin Felek Hocası[88]

Bilal Hoca da en az halk kadar özlem duyar ezan okumaya. Heyetin köye gelip yasağın kesin olarak kalktığı yönünde yaptıkları açıklamaların ardından yaşına, hastalığına aldırış etmeden ahalinin şaşkın bir o kadar da hayran bakışları arasında efsaneleşmiş ezanını okumak için camiye doğru yürümeye başlar. Artık on sekiz yıllık hasret sona ermelidir. Halk bir yandan heyecanla o sesi beklese de bir yandan da hocanın akıbeti için endişe duyarlar *"biraz daha sabretmesini"* isterler. Zira yasak resmen kalksa da Çizme onaylamamıştır. Ancak Bilal Hoca kararlıdır, emin adımlarla minareye kadar çıksa da, yaşlı vücudu o duygu yoğunluğunu kaldıramaz ve ruhunu teslim eder. Halk nefesini tutmuş minareden Arapça ezan sesi duymayı beklerken, bekledikleri ses başka yönden gelir. Bilal Hocanın talebesi, köyün 'deli hafızı' filmin birincil mekanı olan köprünün üzerinde okuduğu ezanla hasreti dindirir[89].

[88] Çizme filminde Bilal Hoca'nın kendinden emin tavrının yanında Felek Hoca'nın kamburlaşmış sırtı ve topal ayağıyla iki büklüm duruşu, rejim karşısındaki öne eğilişine de gönderme yapar bir bakıma.

[89] Filmde deli hafızın ezanını gözyaşlarıyla dinleyen halk, yasağın kalkmasının ardından yurdun birçok yerinde halkın verdiği tepkiyi anlatır. Nitekim Arapça ezan hasretiyle yanan yurtta ezanın serbest bırakıldığı gün halkın coşku seli yaşadığı hatta Bursa'da bir camide ikindi ezanının yedi defa okunduğu belirtilir (Türk, 2015). Filmde yasağın kalkışından bir gün sonraki olayların alınması anlamlıdır. Halk o kadar yorulmuştur ki artık bir gün bile bekleyecek sabırlarının kalmadığını anlatmak için bu tercihin yapıldığı söylenebilir.



Şekil 19: *Çizme*'de Deli Hafızın 'gerçek ezanı' okuduğu sahne

Filmin nihayetinde, beklenen ezanın köylünün ‘deli’ sıfatıyla andığı bir karaktere icra ettirilmesi de yasak yıllarında yasağa uymayan bazı yerlerde Arapça ezan okunurken jandarmaya yakalanılmışsa, ezanı okuyanın ‘köyün delisi’ olduğunun söylenmesini çağrıştırır. Diğer yandan da deliliğe ilişkin söylemleri yapıbozuma uğratır. Akıllı-deli dikotomisinin kavramları Derrida’cı söylemle yerinden oynar. Her zaman akıllının deliye üstün olmayacağı, deli hafızın film boyunca akıllı sayılanlardan daha akıllı davranışları ile vurgulanır.

Ezanın Türkçe okutulmasına karşı halk içinden bu ve buna benzer farklı tepkiler gündeme gelmiştir. Yasağa uymayan birçok köyde köyün girişine gözcüler konulmuş, ezan okunurken jandarma vs. gelirse gözcünün işaretiyle ezana kalındığı yerden Türkçe olarak devam edilmiştir. Ayrıca bazı yerlerde ezanın Türkçe okunması nedeniyle camiye gitmemeye başlayan halk çoğalmış, bunun yanında illegal cami/cemaat oluşumları baş göstermiştir.

3.3.3.4. Mağduriyet ya da Travma Anlatıları

İslami Sinema filmleri geçmişte uygulanan yasaklara değinirken bu uygulamalar esnasında yaşanan mağduriyetleri de gündeme getirir. Dolayısıyla bu filmlerdeki karakterler genel anlamda mazlum ve mağdur ideal Müslüman karakterler olarak işlenir.

Ele alınan filmlerin hemen hemen hepsinde böyle bir karakterin varlığı göze çarpar. *Minyeli Abdullah 1-2* filmlerinde zaten filmin kahramanı ve rejimin kurbanı olan Abdullah'ın mağduriyeti ön plandadır. *Yalnız Değilsiniz* ve *Sonsuza Yürümek* filmlerinde ana karakter Serpil'in yaşadıkları, toplum ve sistem tarafından nasıl mağdur edildiğini anlatır. *Sürgün* ve *Bize Nasıl Kıydınız* filmlerinde idealize edilen öğretmen karakterler Hüseyin ve Öğretmen[90]'in mağdur edilişi ele alınır. Böylece İslami Sinema mağdur ve mazlum edebiyatı yaptığı gerekçesiyle çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştiriler İslami Sinemaya temel bağlamı dışından bakıldığında haklı gerekçelere dayanabilir ancak bu çalışmada da üzerinde durulduğu gibi, İslami Sinemanın öyküleri gerçeklikten soyutlanmış öyküler olmayıp, yaşanmış hikayeleri konu etmesi bakımından 'mağduriyet edebiyatı'nın ötesinde değerlendirilmeyi hak eden eserlerdir. Nitekim İslami Edebiyat ve İslami Sinemaya ilişkin değerlendirmeler hep şekil üzerinden yapılarak sanatsal ya da edebi nitelikleri açısından ele alınmış ve genellikle olumsuz eleştirilere muhatap kılınmıştır. Bu çalışmada da başından beri ifade edildiği gibi İslami Sinema filmlerinin biçimsel/sanatsal özelliklerinden ziyade toplumsal içeriği mercek altına alınmaya çalışılmıştır.

Minyeli Abdullah 1-2 filmleri daha önce değinildiği gibi Abdullah karakteri üzerinden Müslümanlara yapılan uygulamaları eleştirir. *Minyeli Abdullah 1* filminin açılış sahnesi filmin gidişatını izleyiciye haber verir niteliktedir. Emniyet binasına gelen bir vatandaş, çok önemli bir haber getirdiğini ve ısrarla emniyet müdürüyle görüşmek istediğini söyler. O sırada emniyet müdürü; vali, general ve bazı devlet büyükleriyle toplantı yapmaktadır. Ancak mesele toplantıyı bölecek kadar mühimdir. İçeride toplantıda ise şunlar konuşulur; *"Kral Faruk Hazretleri ortamın denetlenmesi ve kargaşalığın önüne geçilebilmesi için bir korku, bir baskı havası istiyor. Suçluları bulamazsanız bile suçlu yaratmak mecburiyetindeyiz".* Tam da bu konuşmanın üzerine, haber getiren kişi neden geldiğini açıklar: "*Müdür Bey Minyeli Abdullah denilen bir komşum var. Sık sık evinde ayin yapılıyor. Bu gece de toplandılar gericiler"* diyerek önemli haberi iletir.

[90] Sürgün filminde söz konusu öğretmenin bir ismi yoktur. İzleyici onu sadece 'öğretmen' olarak tanır. Öğretmenin idealize karakteri o kadar ön plandadır ki özel hayatına dair filmde neredeyse hiç vurgu yoktur. Dolayısıyla öğretmen çocuklara olduğu kadar halka da doğru yolu gösteren bir rehber olarak kusurlarından, beşeriliğinden ve isminden sıyrılmıştır.

Zaten irticayla mücadele konusunda son derece duyarlı olan hükümet yetkilileri aradıkları suçluyu buldukları için sevinirler. Minyeli Abdullah'ın evine yapılan baskınla Abdullah karakola götürülürken evde bulunan bütün kitaplar toplanır. Abdullah'ın annesi; *"..dini kitaplar okuyorlardı*" savunmasına karşılık görevlilerin "*biz de Müslümanız hanım"* cevabı, Müslümanlığın yaşanma derecesinin belirlenerek aşırılığın yontulup ılımlı hale getirilmesi düşüncesine yönelik eleştiriyi içerir.

Emniyete götürülen Minyeli Abdullah fiziksel işkencenin yanında sözlü işkenceye de maruz kalır; "*ihtilal yapacaksın he, sen kim oluyorsun? Önce insan ol, krallığa sonra karşı çıkarsın. İslam toplantısı yapacak senden başka köpek mi kalmadı? Bölücü.. Namussuz.*." gibi söylemlere muhatap olur. Bu suçlamaların karşısında Abdullah'ın tek savunması ise; "*herkes gibi ben de Müslümanım. Dinimi öğreniyorum. İslamiyet'i anlatırım. Şahsi fikrim yok*" şeklinde olur. Mısır üzerinden anlatılan hikayede aslında asıl hedef Türkiye'de Müslümanlara yapılan muameleye itiraz etmektir. Abdullah'ın şahsında her türlü işkence ve yıldırmaya karşılık Müslüman kimliklerinden vazgeçmemeleri izleyiciye mesaj olarak gönderilir. Abdullah'ın; "*dindar olduk diye başımıza bunlar geldi. Ölsek de yine Müslümanız*" sözleriyle Müslümanlara yapılanların haksızlık olduğu fakat ne olursa olsun davadan dönülmemesi gerektiği bir kez daha vurgulanır.

Dindar olmanın, bütün suçların üzerinde bir suç olarak sayılması da filmde eleştirilen konulardandır. Minyeli Abdullah yargılandığı mahkemede savcının şu iddialarının muhatabı olur;

> "İdam talebiyle mahkeme ettiğimiz Minyeli Abdullah, ırz düşmanı değildir. Hırsızlık yapmamış, herhangi bir şeyi gasp etmemiştir. Cani de değildir. Ama bu suçların çok ötesinde bir cürüm işlemiştir. Bu cürüm şeriat istemektir. Şeriat istemekse Kral Faruk Hazretlerini istememektir. Buysa, memleketi alt üst etmekle aynı şeydir. Yani Minyeli Abdullah, bir adam öldürmek yerine, hançerini memleketin böğrüne saplamış, bütün bir cemiyetin yok olmasını istemiştir".

Burada filmin altını çizdiği husus, diğer bireylere zararı dokunmadan dinini yaşamaya çalışan bir bireyin bütün suçlulardan daha tehlikeli olarak telakki edilmesi fikrine dikkat çekmektir. Abdullah ile eşi Sevde arasında geçen şu diyalog da aynı düşünceyi

eleştirme amacına yöneliktir; "*Sanki şu Mısır'da yalnız suçlu bizmişiz gibi bize neler yaptılar. Ayyaşların, kumarbazların, dolandırıcıların rahat rahat dolaştığı Kahire'de, haramdan kaçtık helale sarıldık diye bizi birbirimizden ayırdılar*". Böylece, Rawls'un 'hakkaniyet olarak adalet' kuramında birinci adalet ilkesi olarak belirlediği eşit temel özgürlükler kapsamına giren düşünce ve vicdan özgürlüğünün (Haşlak, 2000: 12) kısıtlanması İslami Sinema filmlerinin en temel eleştirilerinden birini oluşturur.

Minyeli Abdullah 2 filminde, Abdullah'ın 'İslam'ı bütün yönleriyle bir bütün olarak yaşamak' misyonu çerçevesinde gündeme getirdiği 'İslam'ın ekonomik yönü'[91] de diğer kesimi rahatsız eder; "*şimdiye kadar hiç duymadığımız laflar; yok İslam Bankası, İslami şirketler, İslami ticaret. Bu insanlar İslamiyet'le bozmuşlar kafalarını, başka bir şey yok mu?"..*"*yobazlar, gericiler için sadece ortaçağ var, yakın ve yeniçağ yok*".. Bunun yanında dinci olarak adlandırdıkları grupların diğer faaliyetleri de onlar için tehlike arz eder; *"Minyeli Abdullah denen gerici işi büyüttü. Mısır'a yayılıyor, sohbetler düzenliyor, halkı dini hayata itiyor. Dahası da özgürlüklere karşı çıkıyor. Bu dini akım yayılsın mı? Devleti onlara teslim mi edelim?..Dincilerin güçlenmesine daha ne kadar izin verilecek?*" kaygılarıyla kendi aralarında tehlikenin boyutu hakkında tartışırlar.

İslami Sinema Filmlerinde vurgulanan, dindar olmayanlar dışında herkese uygulanan hoşgörünün iş dindarlara gelince rafa kalktığı yönündeki eleştiri bu filmde de kendine yer bulur. Filmde din karşıtı olarak konumlanan grupların kendi aralarında dile getirdiği; "*Mısır'ımızda her türlü grup kanunlar çerçevesinde hareket edebilir. Ama ben bu dincileri ve Minyeli Abdullah'ı tehlikeli görüyorum… Ayrıca bu adamların taraftarları artıyor. Bu insanlar, büyük sermayeler ve büyük binalar nasıl ortaya çıktı?... Bunların varlığı devlet bütçesini aşıyormuş…İngiliz düşmanlığı da işin cabası.." "Batılılaşma cereyanının karşısına İslam cereyanıyla çıkıyorlar" "İngiliz dostlarımızla birlikte çağdaş olmayı yakalayacağız…Yerden biter gibi dinci türüyor. İhvan-ı Müslimin'de örgütlenmeleri yetmiyor gibi yenileri onlara ekleniyor…Bu beylere, buyrun iktidar siz olun, biz idare edemedik, bundan sonra da siz idare edin*

[91] İslam'ın bir bütün olarak ele alınmasına yönelik söylemlerde İslam'ın öngördüğü ekonomik yapı ön plana çıkar. Zira İslam'da toplum yaşamının sağlıklı işleyebilmesi için sosyo-ekonomik dengenin kurulması önemlidir. Bu bağlamda Müslüman iş adamı tıpkı alimler gibi ümmetin gözbebeği olarak görülür (Özel, 1995: 174). İslam'ın ekonomik yapısı ve bu yapının içinde önerilen insan tipi için bkz. Eren, 2013.

diyecek halimiz yok. Hiçbir ideoloji kendini yemek isteyene hayat hakkı tanımaz…Hükümetimizin acil tedbirler alacağından eminiz. Sayın bakanım dincilerin karşısında sizin yanınızdayız" görüşleriyle 'dinci' tehlikesini her şeyden daha önemli ve acil gördüklerine işaret edilir. Aynı zamanda korkulan ve endişe duyulan şeyin korkan insanların kendi dinleri ve dindaşları olduğu da vurgulanarak durumun tezatlığına dikkat çekilir.

Dindar halk üzerindeki baskının diğer boyutu ise kamu kuruluşlarında çalışan memurların dindarlıklarını gizlemeleri üzerinden verilir. Belli mevkilerde olan dindarlar kendilerini gizlemekte, birbirleri arasındaki münasebet anlaşılmasın diye sokakta dahi selamlaş(a)mamaktadırlar. Bilal'in üniversiteden hocası da bunlardan biridir. Dindar olduğu anlaşılmasın diye dindar kimlikleriyle öne çıkan öğrencilerle asla bir arada görünmez. Gizlice buluştukları zaman Bilal'e; "*Sokakta selamlaşamıyoruz, bari burada sarılıyım sana.. Profesör oluncaya kadar kendimi gizlemek zorundayım. Eğer sizlerle irtibatım olduğunu anlarlarsa üniversiteden kovulduğum gündür"* diyen hocanın endişesi, Türkiye'de de benzer durumu yaşayanlara gönderme yapar niteliktedir.

3.3.3.5. İktidar/Sistem Eleştirisi

Çizme filminde Çizme'nin şahsında iktidarın 'ne'liğine yönelik eleştiriler dillendirilir. 1950 seçimlerinin ardından, büyük çoğunluğu Demokrat Partili olduğu anlaşılan halk isyan eder; *"Seçimi kazandık da ne oldu? En çok demokrat rey bizim sandıklardan çıkmadı mı? Ama çektiğimize aldıran yok. Her taraf ezana kavuştu. Aşağıda okunuyor. Bizden yukarıda okunuyor. Ama bizim dilimiz bağlı. Çizme Efendi 'kanun daha çıkmadı' diye tutturmuş. Sanki memlekette iktidar değişmedi. İktidar bu adam, iktidar demek, çizme demek. Bir nahiye müdürü iktidarı yeniyor"*. Bu sözler hem iktidarın keyfiliğine yönelik bir eleştiri içerir hem de kraldan fazla kralcılık yapan yöneticilere gönderme yapar. Aynı zamanda 'halka rağmen' kurulan iktidarın acizliğini vurgular. Aşağıda verilen filmin başında ve sonunda Çizmenin aynı noktadaki iki resmi buna örnektir.



Şekil 20: Filmin ilk sahnesinde otorite temsili görüntüsüyle Çizme



Şekil 21: Filmin sonunda otoritesini kaybetmiş Çizme'nin 'acziyet' içerisindeki görüntüsü[92]

Sürgün filmindeki iktidar eleştirisi de köyün muhtarı üzerinden yapılır. Buradaki ideal tip ise köyün öğretmenidir. Köye yeni gelen öğretmene köyü tanıtan katırcı muhtarın arasının amirle memurla iyi olduğunu söyler. Muhtara göre devlet erkânıyla arayı iyi

[92] Filmin sonunda çizmenin dereye düşen şapkasını kurtarmak için çizmelerini ayağından çıkarmasıyla ayaklarının kan revan içinde kaldığını gösteren sahne alegorik bir temsil niteliği taşır. Çizmenin filmin başından itibaren çıkarmadığı çizmelerini çıkarmasıyla baskıcı otoritenin halk üzerindeki tahakkümünün kalkması arasında bağ kurulur.

tutmanın sırrı "*yedirmek*"tir. "*Bu amir-memur kısmını yola getiren yemektir. Yedirecen ki bir numaralı adamları olacan"*. Bu düşünceyle evinde sık sık âlemler yapılır. Köyü ve köylüyü ise eski muhtar olan rahmetli babasından kendisine kalan bir 'mal' olarak görür. Öğretmeni ilk karşıladığında kurduğu "*köyüme hoş geldin hoca*" cümlesiyle köylünün üzerindeki iktidarını açığa çıkarır. Ancak muhtar ne kadar baskın olmaya çalışsa da köylü kendisine itibar etmez. Köylünün kendisine hürmet etmemesi ise muhtarın fena halde gücüne gitmektedir. Duvarda asılı duran babasının resmiyle dertleşir; "*baba, beni niye saymıyorlar, ben de senin gibi muhtarım, ben ne ettim onlara? Şanlarını yükseltmek için çırpınıp duruyorum. Kaymakamlara, kumandalara eğile eğile kamburum çıkacak baba. Ama kolay kolay pes etmem ben. Ağanın kim olduğunu gösterecem onlara. Hele hele bir bahar gelsin*". Burada halka rağmen halk adına iyilik yaptığını düşünen devlet yetkililerine gönderme yapılır. Halkla barışık olmadan ve 'halktan biri' olamadan halkla irtibatın sağlanamayacağı dillendirilmiş olur. Filmin sonuna doğru bu düşünce muhtara da benimsetilerek hatalarını anlaması sağlanır ve bu kez babasının resmine "*ağalığını iki paralık ettim baba, aha bu oğluna tükürsen yeridir. Hakiki ağa senmişsin benim ağalık bitti. Suret ile ağalık olmuyormuş, ağalığı bilememişim ben*" diyerek pişmanlığını dile getirir. Burada muhtar ile babasının konumu, kraldan fazla kralcılara yönelik eleştiriyi de dillendirir.

Filmde muhtarın ve diğer devlet adamlarının tavırları kabadır. Onların karşısında idealize edilen öğretmenin davranışları ise ideal karakterine uygun olarak son derece ince ve kibardır.

3.3.3.6. İdeal Öğretmen Vurgusu

İslami sinema filmlerinde idealize edilen karakterler genellikle *epik* kahramanlar olarak karşımıza çıkar. Bu kahramanlar çoğu zaman belli meslek gruplarından (doktor, mühendis gibi) seçilse de öğretmenlerin idealistliği ön plandadır. *Sürgün* filminin öğretmeni ideal tip olarak yorumlanması gereken bir karakterdir. İnançlarından ötürü sürgün kararı verilen öğretmenin görev yaptığı okuldaki diğer öğretmenlerin de portresi çizilerek 'bizim' öğretmenin idealliği pekiştirilir. Öğretmenler odasında oturan öğretmenler arasındaki konuşmalar ideal öğretmenin karşısında deforme olmuş öğretmen tipini yansıtır; "*sınıflar çok kalabalık her sene de artıyor…Hepsiyle tek tek ilgilenmek mümkün olmuyor. Üstelik yaptıkları gürültü çekilir gibi değil.. Vallahi geri*

zekalı bu çocuklar, resmen bıktım.. ne desen dinlemiyorlar.. Bence eğitim sistemimiz bozuk.. İyi bir maaş alsak neyse…". Diğer bir grup öğretmenin ise spor tartışması yaptığı görülür. Öğretmenin sürgün gittiği kasabada da yine karşıt grubu oluşturan öğretmenlerin konuşmalarına yer verilir; *"..Vallahi sıkıntıdan patlıyorum, bu dağ başında ne eğlence yeri var, ne de kafa dengi. Laftan anlamaz cahil köylüyle uğraş dur işin yoksa. Ama doktoru tav ettim, iki ay izin koparıp çekip gideceğim buralardan. Hangi çağda yaşıyoruz ya; ne elektrik var ne yol. Ben rahatımın olmadığı yerde niye öğretmenlik yapayım arkadaş, bana ne köylünün okulundan.."* Böylece iki öğretmen tipi karşılaştırılarak "kötü" öğretmenlerin görevlerine devam ederken "iyi" öğretmenin ya da ideal olanın sürgüne gönderilmesiyle sistem eleştirisi yapılır. Öğretmen sürgüne gönderildiği köydeki tavır ve davranışları ile de idealize edilmiş kimliğini pekiştirir. Öğretmenin idealliğinin altını çizmek amacıyla, gittiği köyün ulaşımının katırla yapılıyor olması tercih edilir. Köye ulaşmak için eşyalarını taşıyan katırcıyla diyaloğu da daha köye ulaşmadan öğretmenin kimliğini açığa çıkarma amacı taşır. Nitekim katırcı köylüye yeni öğretmen geldiğini söylerken *"amma bu öğretmen başka"* der. Öğretmenin 'başka'lığı, Türk sinemasındaki genel öğretmen tipine ters düşmesine gönderme yapar adeta. Zira Türk sinemasının alışıldık öğretmen tipi aydınlanmacı, ilerici, laikliğin savunucusu karakterlerdir ve ayrıca köyün hocasıyla taban tabana zıt görüşleriyle cumhuriyetin ideal öğretmen tipini temsil ederler.

Sürgün'deki öğretmen de pek çok yönden Cumhuriyetin idealist öğretmenlerine benzer, fedakardır, mesleğine tutkundur, dini hurafelere karşıdır, köylüyü aydınlatmak ve ağanın boyunduruğundan kurtarmak için uğraşır. İki öğretmen tipini birbirinden ayıran şey ise, birinin varlık sebebi olan Aydınlanma ideolojisinin, diğeri tarafından karşı çıkılması gereken bir dünya görüşü olmasıdır. Birisi Kemalist ideolojinin yerleşmesi için oradadır ve devrimlere karşı çıkan gericilerle mücadele eder. Diğeri ise bu ideolojiye karşı çıktığı için oraya sürülmüştür (Maktav, 2014: 1012).

Geleneksel İslam düşüncesine karşı çıkış, diğer İslami Sinema filmlerinde olduğu gibi *Sürgün*'de de dile getirilir. Sürgün'de bu rol hurafeleşmiş inanışlara karşı halkı aydınlatacak kişi olan öğretmene verilir. Köyde iktidarı temsil eden muhtar öğretmenin bu düşüncelerini yadırgayarak köyün imamına şikayet eder; *"bu öğretmen eski köye yeni adet getiriyor. Bunun getirdiği yeni bir din aşırıya gidiyor.. Bak neler diyormuş*

dinle; türbelere, ağaçlara çaput bağlamak batılmış, şeytanlara karşı bahçelere eşek kafası asmak boşmuş, baykuşlar uğursuz değilmiş.. Yılanın cennette bekçi olduğu yalanmış, bir kerede öldürünce hayatları çıkmazmış". İmamın bu söylenenlerin doğruluğunu onaylaması üzerine muhtarın *"sen hiç böyle demiyordun ama"* sözleri, halk arasında İslam'ın yanlış anlaşılmasına karşı din adamlarına yönelik bir eleştiriyi barındırır. Nitekim imamın "*demiyorsam hata ediyormuşum, ama bundan sonra diycem, çünkü bu muallim benim gözümü açtı"* cümlesiyle film eleştirisini din adamına özeleştiri yaptırarak dile getirmiş olur.

Öğretmen yolu ve suyu olmayan köye yol yapmak, su getirmek için köylüyü el birliğine çağırır. Bunun yanı sıra köylüye ördekçilik, arıcılık gibi çeşitli iş kollarında destek verir. Uzak dağ köylerini aydınlatan idealist öğretmenlerden biri olarak memlekete hizmeti yurdun dört bir yanında aynı görür. Köye ilk geldiğinde Muhtarın sürgün geldiğini duyunca vahlanması üzerine; *"vah edilcek bir şey yok ki. Ha İstanbul ha burası, memleketin her yeri birdir, fark etmez*" diyerek ideal öğretmen duruşunu sergiler. Aynı şekilde köyden başka bir sürgüne gönderilmesine de *"gideceğim yerlerde de toprak var"* diyecek kadar sınır tanımayan öğretmenlerden olduğunu bir kez daha vurgular. Nitekim filmin sonunda söylenen şarkı öğretmenin bu düşüncesini özetler gibidir; *"..yine bana yol göründü, hoşça kal dendi, nasıl olsa memleketim bir insanlarım bir…"*.

Öğretmenin sürgün kararına karşı köylü bir şeyler yapmak ister. Resmi makamlara yapılan itirazlar sonuç vermeyince filmin Kurtuluş Savaşı gazisi olan Süleyman Çavuş harpte aldığı madalyayı göğsünden söker atarak madalyayı asıl hak eden kişi olarak gördüğü öğretmene verir. Süleyman Çavuş'un bu hareketiyle vatanı kurtarmanın yalnızca cephede savaşmaktan ibaret olmadığı, öğretmenin yaptıklarının da halkı kurtarmanın/kalkındırmanın vatan uğruna savaş olduğu vurgulanır.

Öğretmenin bu köyden yine sürgün olarak başka bir köye gitmesi köylüyü derinden üzse de öğretmen için memleketin her yeri birdir, 'oralarda' da yapılacak işler, aydınlatılacak insanlar vardır. Zira öğretmen gittiği yeri aydınlatırken hem de bereketlendirir. Öğretmenin idealliği Molla Mahmut'un ağzından da izleyiciye iletilir. Molla Mahmut *"Bu gözlerim senin gibi bir muallim gördü ya, evime kadar gelip 'hadi' diyen, 'kalk gayri' diyen bir muallim gördü ya, gam yemem gayri gam yemem. Yapın oğul, hizmet de yapın gönül de yapın. Uyandırın bu milleti"*.."*..seni gördükçe, sanki her*

yanda senin gibi öğretmenler var, durmadan hakikati anlatıyorlar, durmadan çoğalıyorlar, koca dünyayı yeşertiveriyorlar. Görüyorum evladım görüyorum da demek ki biz boşuna çile çekmemişiz diyorum" sözleriyle öğretmenlerin misyonunu bir kez daha hatırlatmış olur.

Molla Mahmut'un öğretmeni uğurlarken düşündükleri hem ideal öğretmen vasıflarını hem de filmin örtük söylemini/sistem eleştirisini açığa vurur;

> "Yağmur gibi geldi yağdı, şimdi de bir yağmur gibi gidiyor, ardında bereket bırakıyor. Gayrı ekinler yeşerecek, gayrı sürgün verecek ağaçlar, sürgün, sürgün, sürgün. Çünkü yağmur yağdı, yağmur yağdı, yağmur. Onlar şaşmış, acı çekmişler, korkmuşlar, kabuklarına çekilmişler, dünyaya ve insanlara, hele başta bulunanlara küsmüşler, ama inkişaf gereklidir. Bu millet masumdur. Zulme uğradığı için masumdur. Ne kadar acı çekseler de sabretmesini bilirler. Bazıları cehaletin esiri olabilir, ama vakti gelince hadiselerden ibret alıp yaptıklarından pişman olurlar. Onlar mahzundur, onlar sevgi doludur. Sevmek gerek, insanları sevmeli, dünyanın en güzel insanı olan Anadolu insanını canımız gibi sevmeli, severek korkularını ve tedirginliklerini dağıtmalı. Sevmeliyiz onları, Allah insanı sevgiden yarattı".

Mollanın bu sözleri filmin isminin iki farklı anlama işaret ettiğini gösterir. Düz anlamıyla öğretmenin sürgün hikayesine vurgu yapan "Sürgün" kelimesi, öğretmenin diğer anlamıyla sürgün sağlayacağı, yani yeni yeşeren filizler yetiştireceğini de vurgular. Dolayısıyla "Sürgün"; hem 'zorunlu yer değiştirme' hem de 'yeniden filizlenme, canlanma' anlamında kullanılır.

SONUÇ

Türk Sinemasında farklılık arayışlarının başladığı yıllarda birkısım yönetmenin sinemada *yerli*, *milli* ve *dini* nitelikleri ön plana çıkarma düşüncesi doğrultusunda filmler üretmeleriyle gündeme oturan İslami Sinema Akımı, temelde *yerlilik* ve *millilik* üzerinden okunmaya müsait metinler sunar. Ancak bu kavramların içeriği filmlerin söylemlerinde etnik ya da ulusal bir anlamı aşarak *Medeniyet* perspektifine gönderme yapar. Türkiye'de İslami canlanışın görüldüğü 1950'lerden 1980'lere doğru Milliyetçi İslam düşüncesinin ümmetçi İslam düşüncesine kaymasıyla paralel olarak İslami söylemde milli/millet kelimelerinin taşıdığı anlamın ümmet kavramı etrafında birleşmesi, İslami Sinema anlatılarındaki milli vurgunun da yalın anlamda milliyetçilik ifade etmediğini doğrular. Dolayısıyla filmler aracılığıyla idealize edilen duruş İslam/Doğu Medeniyetine aidiyet etrafında birleşir. Bu duruş Necip Fazıl, Sezai Karakoç gibi İslami Sinemanın fikri alt yapısının oluşumunda etkilerinin hissedildiği mütefekkirlerin eserlerinde de görülür. İslami Sinema söylemlerinin hem dini hem milli bakışı referans alması, onu klasik milliyetçilikten ayırdığı gibi klasik İslamcılık düşüncesinden de ayırır. İslamcılığı milli bir söylemle harmanlamak fikrinin öne çıktığı filmlerde altı kalın çizgilerle çizilen 'öz kaynaklara dönüş' tabiri hem milli hem de dini kaynaklara işaret eder.

İslami Sinema filmlerinin, İslami kimliklerin kendilerini, öteki kimlikleri, tarihi ve dünyayı 'anlamlandırma pratikleri' olarak 1990'lı yılların İslami anlayışının yansımasını sunduğu söylenebilir. Zira çalışma boyunca yapılan film analizleri sonucunda İslami Sinema filmlerinin ele aldığı konular, bu konuları işlerken kullandığı film dili, filmlerde yer alan karakterler gibi film içeriğini oluşturan unsurların, filmlerin yapıldığı dönemin sosyo-kültürel ve politik ruhunu yansıtır nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda İslami Sinema filmlerinde öne çıkan temalar; Batılılaşma, Modernleşme, Geçmişle Yüzleşme, kültürel yabancılaşma, kimlik krizi, öze dönüş, başörtüsü sorunu gibi İslami düşünüşün problematize ettiği temel konuları içerir. Bu temalar etrafında şekillenen film anlatıları İslami kimliğin niteliğine dair örnekler sunarak hem 'kim'likleri hem de 'kim değil'likleri tartışmaya açar. Böylece bütün temalar *kimlik* üst başlığında birleşir. Filmlerdeki Batılılaşma/Modernleşme eleştirisi *kimlik krizi* ve *kültürel yabancılaşma* üzerinden ilerlerken bunu aşmanın yolu *kendilik*

bilinci ya da Davutoğlu'nun ifadesiyle *ben-idrakine* erişmede görülür/gösterilir. Kimlik krizi ve kendilik bilinci tartışmasının üst belirleyenini ise *öteki ile ilişki* oluşturur. Böylece İslami Sinema filmlerinin kimlik anlatısı en temelde öteki üzerinden şekillenmiş olur. Kimliğin tanımı gereği kimlik anlatılarında bir başkasına duyulan ihtiyaç her zaman ön planda olur, dolayısıyla sinemasal söylemlerde de kimlik anlatılarının öteki ile ilişki üzerinden verilmesi yaygın bir tercihtir. İslami Sinema filmlerinde kimlik anlatısı gibi diğer anlatılmak istenen meselelerin de zıtlıklar üzerinden ifade edilmesi tercih edilir. Bu düalist anlayış filmlerin karakterleri üzerine de yansıyarak, olması gereken ideal Müslüman kimliği tanımlamada rol oynar. Bu nedenle filmler iki kutuplu dünya görüşünün karşılaşması paralelinde ilerler. Bu iki kutuplu dünya 'ben' ve 'öteki' arasındaki farka dayanır. İslami kimlik, Doğu perspektifine bağlı (anti-materyalist, anti-pozitivist vb.) kendilik bilincine sahip, benimsenen ve önerilen kimlik olarak 'ben'i temsil eder. Onun karşısında yer alan kökünden, değerlerinden kopmuş karakterleri temsil eden Batılılaşmış kimlikler ise 'öteki' olarak konumlanır. Dolayısıyla 'ben'in iyi halini ortaya çıkarabilmek için ötekinin olumsuz yönlerine vurgu yapmak kaçınılmaz hale gelir. Böylece 'öteki' kimlikler 'kimlik aşınması' yaşamış ve 'kendilik bilincine' erişmesi gerekenler olarak konumlanır.

Filmlerde karşılaştırılan/ötekileştirilen kimlikler İslami hayat yaşayan ve yaşamayan kimlikler olarak kabaca ifade edilebilir. Bunun içine filmin sıradan insanları da girebilmekte ancak asıl tartışma filmin entelektüel ve aydın karakterleri üzerinden yürütülmektedir. Filmlerde Batılılaşmış aydının kimlik yapısı eleştirilirken, yeni Müslüman aydının sahip olması gereken kimliğe ilişkin ideal tiplemeler sunulur. İdeal aydın tipi olarak sunulan Yeni Müslüman Aydın, hem 'kendi' olarak kalabilen hem de Batının teknolojisi ve ilerleme faktörü olan bütün unsurlarını alarak Doğu-Batı terkibini cisimleştirenleri işaret eder. Bu tip 20. yüzyıl düşünürlerinin birçoğunun Batılılaşma karşısındaki düşüncelerini de özetler. *Minyeli Abdullah 2* filminde Abdullah'ın Avrupa seyahatlerine gitmesini teşvik eden hocasının "ilim ve tekniği al buraya getir" sözlerinden anlaşıldığı gibi Batı'nın ilim ve tekniği alınacak yanına İslam ahlakı konulacak ve İslam medeniyeti yeniden şahlanacaktır. Birçok filmde tekrarlanan bu yaklaşım Göle'nin (2012: 59) *Batı-dışı Modernlik* olarak ifade ettiği "Batı'yı merkezden kaydırarak modernlik üzerine Batı'nın kıyısından yeni bir okuma ve dil üretme

çabasına" dayanan, modernliğin kendi değerleri içerisinde yeniden konumlandırılması düşüncesini içerir.

İslami kimliği öteki ile böyle bir ilişki üzerinden tanımlamayı deneyen İslami Sinema, Geçmişle Yüzleşme ve Başörtüsü filmlerinde İslami kimliklerin ötekileştirilmesine odaklanır. Bu filmlerin anlatısını geçmiş dönemlerde İslami kimliklerin çektiği sıkıntılar ve mağduriyetlerin yol açtığı travma anlatıları oluşturur. Böylece İslami Sinemanın ötekilik anlatısı hem İslami kimliklerin ötekileştirilmesine yönelik eleştiriyi içerirken hem de İslami kimliği öteki üzerinden tanımlayarak İslami kimliğin ötekisini de belirlemeyi içerir. Aynı zamanda Geçmişle Yüzleşme filmleri, resmi anlatıların karşısında bir karşı-bellek oluşturma amacıyla kültürel belleğin en önemli taşıyıcılarından biri olan sinemanın gücünden yararlanır. Böylece bu filmler 'ötekinin sesi' olarak 'Öteki Türkiye-Resmi Türkiye' hikayesi üzerinden okunabilecek bir metin sunar. İçeriden yapılan bakışla yüceltme, ötekine ve onun olumsuz bakışına söylem düzeyinde bir tepkiyi içerir. Dolayısıyla film anlatılarının birçoğunun ötekinin gözündeki olumsuz İslami kimlik algısını yıkmaya, yanlışlamaya veya değiştirmeye yönelik kurgulandığı dikkat çeker.

İslami kimliklerin İslam'ın önerdiği ideal insan tipi, Zaim'in (1992: 59) ifadesiyle *Homo İslamicus* olarak yer aldığı bu anlatılarda İslami kimliğin 'nasıl'lığının vurgulanması kimliğin farklı boyutları üzerinden gerçekleştirilir. İslami kimliklerin temsili diğer kimliklerden farklılıklarının yanısıra tanınma mücadeleleri paralelinde sunulur.

İslami Sinema filmlerinde ifade bulan kimlik kategorileri arasında birleştirici ve en baskın kimlik kategorisi olarak *dini kimlik* birincil kimlik olarak öne çıkar. Kendilik bilinci üzerinden vurgulanan bir *milli kimlik* vurgusu olsa da bu daha çok medeniyet kimliğini çağrıştırır niteliktedir. *Ulusal* ve *etnik kimlikler*, dini kimlik vurgusu olmadan tek başlarına bir anlam ifade etmezler. Danimarkalı Gelinin Türk olmaması onu hiçbir şekilde ötekileştirmez. Aksine İslam'ı anlamaya çalışarak Müslüman olmak istemesi onu filmin ana karakteri ve ideal kimliği yapar. Dolayısıyla İslami söylemde de yer alan 'etnik ya da ulusal kimliklerin hiçbir şekilde değer biçici bir rolünün olmadığı ancak iyi bir Müslümanın diğerlerinden üstün olacağı' söylemi İslami Sinema filmlerinde pratize edilmiş olur. Türk kimliği haricinde farklı kimliklerin yer aldığı diğer filmlerde de aynı

vurgu devam eder. Minyeli Abdullah, seyahatlerinde tanıştığı kişileri Alman, İngiliz vb. olarak değerlendirmek yerine İslam ve Batı ya da İslam ve gayriİslam olarak değerlendirir. Esasen Minyeli Abdullah filminin birebir Mısır'da geçmesi ulusal/etnik kimliklerin filmlerde belirleyici kimlikler olmadığını en iyi gösteren bir veridir. Mısır üzerinden yapılan Doğu-Batı, İslam-gayrıİslam tartışması tüm Müslüman ülkelerine genellenir. Çünkü filmlerin vurgusu milli, etnik ya da ulusal kimlikleri belirlemekten ziyade inanç öğelerine yönelerek İslami kimliği öne çıkarmaktır.

Belirgin bir *siyasi kimlik* vurgusunun olmadığı İslami Sinema filmlerinde bu vurgu en fazla filmlerin sağcı ya da solcu karakterleri aracılığıyla yapılır. *Yalnız Değilsiniz* filminde başörtülü arkadaşları dersten atılınca onlara destek olmak için sınıftan çıkan iki kişiden biri solcu diğeri sağcı öğrenciler olsa da bu karakterlerin siyasi kimlikleri belirgin bir biçimde ifade edilmez, filmin alt okumalarından izleyici bu sonucu çıkarır. *Minyeli Abdullah* filminde Mısır üzerinden yürütülen bir siyaset vardır. İhvan-ı Müslimin olumlu siyasal kimlikler, Kral Faruk ve yandaşları ise onların karşısında yer alan ve filmin olumsuzladığı siyasi kimlikler olarak ele alınır. İhvanı müslimin hakkında da siyasi olarak oldukça temkinli bir kullanılır. Filmin bu oluşumun yanında ya da karşısında olduğuna dair bir izlenimin olmaması istenir. Zira bir ihvanı müslümin üyesiyle karşılaşan Abdullah'ın eşi Sevde'nin "yoksa Abdullah sizden mi" sorusuna karşılık "hayır o bizden değil ama biz ondanız" cevabı verdirtilir. Esasen vurgulanmak istenen siyasal bir İslam anlayışının ötesine geçen bireysel-toplumsal Müslümanlık anlayışının altını çizmektir. *Çizme* filminde ele alınan siyasi kimlikler ise Demokrat Partililer ve Halk Partililerdir. Halk partisi ve yandaşları siyasi kimlik olarak olumsuzlanan bir konumdadırlar. *Sürgün* ve *Bize Nasıl Kıydınız* filmlerinde de anlatının içeriğinde siyasi kimlik olarak Halk partisi ve uygulamaları hedef alınır. İdeal İslami kimliğin ise siyasi kimlik olarak vurgusu yer almaz. Metin içerisindeki okumalarla Halk partisi karşısında yer alan, İslamı yaşamaya çalışan fakat siyasetten de uzak duran bir kimlik olarak vurgulanır. Bu noktada İslami kimliğin siyasete bulaştığı tek nokta, cumhuriyet rejiminin bazı uygulamalarına yönelik karşı duruşu olarak belirir. Bu karşı duruş ise siyasi bir söylemden ziyade İslam karşıtlığına yönelik mücadeleye odaklanarak bireysel ve toplumsal Müslümanlığın düşünce özgürlüğüne vurgu yapar.

Filmlerde İslami kimlikler salt bireysellikleri bağlamında ele alınmazlar. Dolayısıyla İslami sinemanın *bireysel kimlik* vurgusu bireyselcilik olarak yansımaz. Filmlerde İslami kimlikler çevrelerinden soyutlanmış tekil özneler olarak değil, çevrelerine ve topluma karşı sorumlulukları olan ve bunun bilincinde olan 'çevresi içinde birey' olarak ele alınır. Dolayısıyla İslami Sinema filmlerinde bireysel kimlikler sosyal ağlar ve ilişkiler içerisinde oluşarak toplumsal bir özellik taşır. Böylece İslami kimliğin ana vurgusu *sosyal kimlik* üzerinden gerçekleşir. İslami kimliklerin ortak acıları, ortak sorunlarıyla bir araya gelmeleri ve film anlatılarının biz ve onlar ayrımı üzerinden ilerlemesi ile geçmiş dönemlerin tarihi aktörlerinin kahramanlara, sembol şahsiyetlere dönüştürülerek 'ortak bellek' inşa çabası İslami kimliklerin *kolektif* niteliğine vurgu yapar. Kolektif kimlikleri temsil eden İslami kimliklerin mağduriyetlerinin öyküleştirilerek eşitlik ve hak taleplerinin ön plana çıkarılması aynı zamanda bir toplumsal harekete katılan *kültürel kimlik* olma özelliklerini açığa çıkarır. Türkiye'de devlet ve toplum arasındaki sınırları yeniden belirleyerek sivil toplumu güçlendirmeye çalışan, bunu yaparken de var olan laik devleti ortadan kaldırmak gibi bir amaç gütmekten ziyade, gündelik hayatı yeniden inşa etme amacı taşıyan İslami hareket, İslami yönetimi yeniden hakim kılmaya ya da İslam hukukunu empoze etmeye yönelik değil, kamusal alanda yeni alanlar ve yeni kimlikler oluşturarak sesleri çoğaltmaya odaklanarak (Yavuz, 2005: 10) İslami kimliklerin tanınma mücadelesini kendisine temel almıştır. Bu düşünceyi sinemasal anlatıya taşıyan İslami Sinema böylece bu kimliklerin tanınırlığında rol üstlenmiştir.

Sosyal kimliklerin kolektif ve kültürel temelli mücadele ve taleplerinin öznesi olan İslami kimliklerin bütün zorluklara *rağmen* kendilerini nasıl inşa ettikleri önem kazanır. Bu çerçevede İslami Sinemada öyküleştirilen İslami kimliklerin Ricoeur'un (2016) *anlatısal kimlik* (narrative identity) kavramına dayandığı söylenebilir. Ricoeur, insanın varoluşuna bütünlük vermek isteğinin ancak kendisinin oluşturacağı bir hikaye ile gerçekleşeceğini belirterek, başkalarının kişi hakkında oluşturduğu anlatısal kimlikten ziyade, kişinin kendisine atfettiği anlatısal kimliğin kendisinin kim olduğuna ve olacağına dair inancı doğrultusunda eylemlerini etkilediğini söyler. İslami kimliklerin aynı kimlikleri taşıdıklarını dile getiren yönetmenler tarafından öyküleştirildiği İslami Sinema filmleri bu noktada İslami kimliğin diğerleri tarafından anlatıldığı öykülerden de ayrılarak önem kazanır.

İslami sinemanın 1989-1994 yılları arasını irdelemek İslami söylemin siyaset sahnesine girdiği ve bu söylemin muhatabı olan kesimlerin en coşkulu ve radikal hallerinin yaşandığı dönemlere denk gelmesi bakımından anlamlıdır. 1990'lı yıllar sadece İslami kesimde değil tüm toplum genelinde koyu bir fikir çatışmasının olduğu yıllar olup filmlerdeki söylemlerin gerçek hayatta bir karşılığı vardır. Dönemin genel anlayışı idealize edilmiş yaşamlar etrafında şekillenmiştir. Sağda veya solda durum aynıdır. Arabalarda sıkça kullanılan 'Huzur İslam'da', 'Tek yol İslam' vb. yazılar bu durumun İslami kesimdeki karşılığını ifade eder. Aynı şekilde o dönemdeki diğer İslami oluşumların içeriği de bu şekilde radikal söylemler üzerine kurulmuştur. İslami radyoların yayın akışı, İslami ezgiler ve marşların içerikleri de İslami Sinema filmlerinin içerikleriyle oldukça benzerdir. Dolayısıyla filmlere ve döneme yaklaşımda bu husus göz önünde bulundurulduğunda anlamlı bir okuma yapabilmek mümkün olmaktadır. 90'lı yılların radikalizmi gereği kurallar esnekliği olmayan katı kurallardır ve İslam şekil üzerinden okunmaya müsaittir. Fakat şekilciliğin yalnızca İslam'a ya da dine dair konuları kapsamadığı, bunun karşısında konumlanan Batılılaşma, laiklik ve modernlik anlatılarının da hep şekil üzerinden ilerlediği görülür. 90'lı yıllardaki şekilcilik üzerinden gelişen İslami kimlik anlayışı 90'ların sonlarından bugüne kadar 'kalbi tesettürlü' kavramıyla birlikte başka bir boyuta taşınmış, şekilcilik radikal biçimde aşılmıştır.

İslami Sinema 90'lı yıllarda yan kollarını da üretmeye başlamış, televizyon sektörü için milli basın tartışmaları gündeme gelmiş, milli basınla birlikte İslami içerikli yayın yapan yerel Tv kanalları oluşmaya başlamıştır. 1994 yılının bu çalışmanın bitiş yılı olarak seçilmesinin bazı nedenleri vardır: 1994 yılı Müslüman müteşebbislerin sinemadan sonra ekranda da geriye doğru saymaya başladığı bir yıl olmuştur (Diriklik, 1995b: 287). Ayrıca siyasal ortam bu yıllardan sonra İslami Sinema filmlerine söz hakkı tanımaya uygun bir zemine oturmamıştır. Bütün bunların yanında İslami Sinemanın 1994'ten itibaren gerilemesinin en önemli nedenlerinden biri de özel televizyon kanallarının çıkışı olmuştur. Özellikle İslami kesime hitap eden TGRT'nin yayın hayatına başlamasıyla İslami içerikli filmler artık televizyonda gösterilmeye başlanmış, bu da seyircinin sinemaya gitmek yerine evinde istediği gibi film izleyebileceği bir ortamı doğurmuş ve istediği filmi televizyonda bulan İslami kesimin sinemaya olan ilgisi azalmıştır. Ayrıca ilk başta kendilerine ait hikayeleri sinemada izlemekten

hoşlanan bu izleyici kitlesi konuların aynılığından sıkılmış, tekrar tekrar benzer hikayeleri izlemek için hem parasını hem zamanını harcamak istememiştir.

Dolayısıyla bu çalışmada İslami Sinema filmleri, etkin oldukları dönemin özellikleri dikkate alınarak, gerçeklikten uzak yapıtlar olarak değil, Türkiye'nin sosyal, siyasal ve kültürel ortamında anlam kazanan ve söyleyecek sözü olan eserler olarak yer almıştır. Bursalı'nın da (2017) ifade ettiği gibi İslami Sinema filmlerinin yapım amacı "görmeyi sağlamak, teşhir etmek ya da farkındalık yaratmak" olarak özetlenebilir. Bu bağlamda İslami Sinemanın "kendi modernleşme sürecinin öznesi olmayı düşünebilecek bir toplum ve sinema anlayışı oluşturmak" düşüncesine yoğunlaştığı söylenebilir. Nihayetinde 90'lı yıllarda üretilen İslami Sinema filmlerinin söylemleri 80'li yıllarda etkin olan İslami söylemle benzerlik gösterir; kendine has duruş, farklı yaşama, İslam'ın her sahada güçlenmesi, sentez düşüncesi gibi düşünceler bu dönemin öne çıkan söylemlerini özetler.

Dolayısıyla *Öteki ile İlişki*, *Geçmişle Yüzleşme* ve *Öze Dönüş* olarak özetlenebilecek üç temel anlatı tarzı etrafında şekillenen İslami sinema filmleri Özel'in (1996) ifadesiyle 'istikbalini köklerinde arayan' bir anlayışın söylemini dillendirir.

İslami yaşam biçimini sinemaya aktarma düşüncesiyle yola çıkan İslami Sinemanın, filmlerinde İslami kimliği bütün yönleriyle ele aldığı görülür. Ancak 'tebliğ' gibi kutsal bir gayeyle yola çıktığını belirten (Diriklik, 1995a: 6) bu akım, İslami kimlik söylemini oluştururken kurduğu karşıt yapıyı bazen uç noktalara taşır. Sinemada var oluş gayelerinin içinde 'her türlü Yeşilçam kalıplarından uzak olma' düşüncesi yer almış olsa da klasik Yeşilçam kalıplarını kullanarak söylemini gerçekleştirmeye çalışması İslami Sinemanın handikaplarından birini oluşturur. Yeşilçam'da da sıkça görülen biz ve onlar ayrımını kör göze parmak şeklinde kullanmış, kendinden olmayanı ötekileştirerek kendini bu öteki üzerinden var kılmaya çalışmıştır. Bu tercih, bu filmlerin geniş kitlelere ulaşmak yerine, çoğunlukla 'biz'in tanımı içine giren İslami kesim arasında bilinip izlenmesine yol açmıştır. Bununla birlikte, sinemanın görselliğe dayanan yönünün ikinci planda tutularak, bir filmde aklındaki herşeyi vermek isteyen yönetmenlerin mesaj bombardımanına dönüşerek işitselle görsel arasındaki dengenin kurulamaması sonucu, sözün esiri olan, çok konuşan, çok şey söyleyen filmler ortaya

çıkmıştır. Dolayısıyla sözcüklere eşlik eden görüntülerin ön planda olmasıyla söylemsel olarak vaaz veren didaktik metinler ortaya çıkmıştır.

Filmlerin söylemsel niteliklerinin ağır basması, İslami Sinema filmlerinin çoğunlukla romanlardan uyarlanmış olmasıyla ilgilidir. Birebir kitaba sadık kalma uğruna film dilinin ikinci planda tutulduğu, önemli olanın verilmek istenen mesaj olduğu düşüncesinin öne çıkarılarak biçim ve öz arasındaki dengenin kurulamaması sanatsal açıdan yetersiz filmler ortaya çıkarmıştır. Kitabi bir dilin film dili yerine kullanılması ise filmleri yer yer vaazcı ve didaktik bir anlatıya dönüştürmüştür. Kitaptan filme uyarlanma durumu, bu çalışma kapsamında ele alınan 9 filmden 7'si için geçerlidir. *Danimarkalı Gelin* ve *Kelebekler Sonsuza Uçar* filmleri haricindeki diğer filmler uyarlamadır. Yani bu filmlerde romanın/kitabın etkisi vardır ve söylemler kitabi bir nitelik kazanabilir zaman zaman. Söz konusu kitaplar ise ele aldıkları konuların gerçek hayatta yaşanılanları işlediği iddiasını taşır (Bize Nasıl Kıydınız, Yalnız Değilsiniz, Minyeli Abdullah, Sürgün Öğretmen, Ezan Günü) *Kelebekler Sonsuza Uçar* filmi de yaşam öyküsü filmi olması bakımından var olan bir bilgiden yola çıkar. Tek kurgusal metin *Danimarkalı Gelin*'de karşımıza çıkar. Dolayısıyla metinlerin sinemasal imkanlarla harmanlanıp film diline dönüştürülememesi İslami Sinemaya yöneltilebilecek en büyük eleştirilerden birini oluşturur.

Çalışmanın örneklemini oluşturan dönem aralığında art arda eserler veren İslami Sinema'nın düşüşe geçtiği 1994 sonrasından günümüze kadar olan dönemde neden etkin olamadığı, bu dönemde yapılan filmlerin başarısızlıklarının nasıl açıklanması gerektiği, ya da İslami Sinemanın hala devam edip etmediği soruları başlı başına ayrı bir çalışma konusu olabilecek genişliktedir. Fakat çalışmanın güncelle irtibatlandırılması bakımından kısaca değinmek yerinde olacaktır.

28 Şubat'ın oluşturduğu havayla birlikte 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren İslami Sinema için film yapımı zorlaşırken, İslami çevrelerin kendilerini 'farklı' olarak gören anlayışı yavaş yavaş yıkılmış, sisteme entegre olmaya çalışan bir İslami kesim ortaya çıkmıştır. Bölükbaşı'nın da (2012: 183) ifade ettiği gibi Ak Parti iktidarı İslami kesimin gözünde devleti daha bir meşru kılmış, radikal İslami söylemler ılımlaştırılarak sisteme dahil olunmuştur. Sinemanın toplumla ve seyirciyle karşılıklı etkileşim halinde olduğu düşünüldüğünde bu durumun İslami Sinemaya yansıması da kaçınılmaz olmuştur.

Dolayısıyla bu düşünceyle eş zamanlı olarak bir geri çekilme dönemine giren İslami Sinemanın durgunluğu bu minval üzerinden okunabilir. Zira sonraki dönemlerde yapılan birkaç film umulan gişe hasılatını verememiştir. İslami Sinemanın duraklama döneminde kuşkusuz yukarıda da değindiğimiz gibi özel TV kanallarının çıkışı önemli bir rol oynamıştır[93].

Çalışma içerisinde ele alınan dönemde İslami Sinema Akımı içerisinde filmleri bulunan yönetmenlerden; Mesut Uçakan (*Anne Ya Da Leyla* 2005; *Anka Kuşu* 2006), İsmail Güneş (*Gülün Bittiği Yer* 1998; *The İmam* 2005; *Sözün Bittiği Yer* 2007; *Bir Medeniyet Rüyası* 2010; *Ateşin Düştüğü Yer* 2012; *Kervan 1915* 2015) ve Mehmet Tanrısever (*Hür Adam* 2011) 2000 sonrası dönemde de sinema çalışmalarına devam etmişler fakat 90'lardaki gibi gişe rekorları alamamışlardır. Bu dönemde yapılan filmlerin içerikleri ise 90'lı yılların İslami Sinema filmleriyle ayrışır. 90'larda temelde öze dönüş öykülerine dayanan anlatılar yer yer devam etse de İslami kesimin kendisine yönelttiği eleştirel bakışların ve ötekine yönelik empatik duyuşun yer aldığı anlatılar öne çıkar. İslami kimlik tanımlamalarının farklı eksenlere kaydığı ya da mevcudiyetini yitirdiği bu dönemde İslami Sinema anlatıları 90'larda olduğu gibi İslami kimlik anlatısına odaklanmadığı gibi ortak söylemler de kullanmaz. Bu durum bu yönetmenlerin tek bir akım altında anılmasını da sorunsallaştırır[94].

En büyük cihadın 'Müslümanla İslamiyet arasındaki manileri kaldırmak' olarak dile getirildiği İslami sinema filmlerinin, manilerin aradan kalktığı yani İslamiyeti yaşamak isteyenler için baskı ortamının son bulduğu ve İslami Sinemacıların sektörde de kendilerine yer bulmalarının –görece- daha kolay olduğu bir dönemde İslami Sinemanın üretken olmayışının ya da başarısızlığının nasıl açıklanacağı tartışma konusudur. Söylemini ağırlıklı olarak mağduriyetler üzerine kuran bu akımın, mağduriyetler aşıldıktan sonra hangi tür söylemleri merkeze aldığı/alacağı ya da söyleyecek sözünün kalıp kalmadığı önemli bir soru olarak ortadadır. Dolayısıyla entelektüel üretimi

[93] İslami Sinema denilince sinema sektörünün dışında kalsa da son yıllarda bazı TV kanallarında özellikle TRT'de yer alan bazı diziler akla gelebilmektedir. Bu diziler incelendiğinde ise tamamının (*Diriliş Ertuğrul, Yunus Emre Aşkın Yolculuğu, Payitaht Abdülhamit*) yaşamış şahsiyetlerin hayatına odaklanan anlatılar olduğu dikkat çeker. Diriliş Ertuğrul'un yapımcısı Mehmet Bozdağ katıldığı bir TV programında Alparslan ve Mevlana projelerinin de yolda olduğunu söyleyerek bu anlayışın bir süre daha devam edeceğinin sinyalini vermiştir.

[94] Burada İsmail Güneş'in hakkını teslim etmek gerekir. Zira Güneş'in 2000 sonrası yaptığı filmlerin bazıları içerik olarak İslami Sinemadan farklılık gösterse de sanatsal bir düzey tutturmuş olduğu aldığı ödüllerden de anlaşılmaktadır.

besleyen şeyin muhalefette olma durumuyla doğru orantılı olduğu düşünülürse İslami Sinemacıların son dönemdeki suskunlukları ya da başarısızlıklarının nedeninin iktidarda olmanın rehavetiyle muhalefetin bitmiş olmasından mı kaynaklandığı gibi sorular cevaplandırılmayı bekleyen sorular olarak daha sonra yapılacak olan çalışmalara bir izlek sunabilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ADANIR, Oğuz (2006). *Kültür, Politika ve Sinema*. İstanbul: +1 Kitap.

ADORNO, Theodor W. (2002). *The Culture Industry, Selected Essays on Mass Culture*. London and New York: Routledge.

AHISKA, Meltem (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı*. İstanbul: Metis Yayınları.

AKAD, Lütfi (2004). *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AKÇAY, Ahmet Sait (2012). *Bellekteki Huriler- İslamcı Popülist Kültüre Eleştirel Bakış*. İstanbul: Okur Kitaplığı.

AKDOĞAN, Yalçın (2000). *Siyasal İslam*. İstanbul: Şehir Yayınları.

AKSOY, Murat (2005). *Başörtüsü-Türban Batılılaşma-Modernleşme, Laiklik ve Örtünme*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

AKTAŞ, Cihan (1991). *Tanzimat'tan Günümüze Kılık Kıyafet ve İktidar*. İstanbul: Nehir Yayınları.

AKTAŞ, Cihan (2006). *Tanzimat'tan 12 Mart'a Kılık Kıyafet ve İktidar*. İstanbul: Kapı Yayınları.

AKTURAN, Ulun ve Türker BAŞ (2013). Nitel araştırma yöntemleri. Ankara: seçkin yayıncılık.

AKYOL, Taha (2008). *Modernleşme Sürecinde Türban*. İstanbul: Nesil Yayınları.

ALBAYRAK, Mustafa (2004). *Türk Siyasi Tarihinde Demokrat Parti (1946-1960)*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

ALBAYRAK, Sadık (1996). *Son Devir Osmanlı Uleması*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

ALTAN, Çetin (1976). *Kahrolsun Komünizm Diye Diye*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

ALTHUSSER, Louis (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ALTUNIŞIK, Remzi ve diğ. (2004). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Sakarya Kitabevi.

ANADOL, Cemal (2004). *Türk Siyaset Tarihinde Demokrat Parti*. İstanbul: Yeni Kuvayı Milliye Yayınları.

ANDREW, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.

ANDREW, Dudley (2000). "Film and History". *Film Studies Critical Approaches*. John Hill and Pamela Church Gibson (Ed.). Oxford University Press. s. 174-187.

ARON, Raymond (2000). *Sosyolojik Düşüncenin Evreleri*. Korkmaz Alemdar (Çev.). Ankara: Bilgi Yayınevi.

ARSLAN, Tunca (2009). *1980 Sonrası Türk Sinemasında Akla Zarar Filmler*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

ATAM, Zahit (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.

AVCI, Nabi (2001). "Great Outsider: Öteki Türkiye". *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar*. Nabi Avcı ve diğ. (Haz.). Aliye F. Mataracı (Der.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. s. 33-38.

AVCI, Özlem ve Berna Uçarol Kılınç (2009). "Islamic Ways of Life Reflected on the Silver Screen". *Cinema and Politics: Turkish Cinema And The New Europe*. Deniz Bayrakdar (Ed.). Cambridge Scholars Publishing. s. 240-257.

AYBARS, Ergün (1997). *İstiklal Mahkemeleri*. İstanbul: AD Yayıncılık.

AYDIN, Mustafa (2004). *Bilgi Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap.

AYTAV, Erkam Tufan (2011). *Türkiye'de Öteki Olmak*. İzmir: Mavi Ufuklar Yayınları.

AZİZ, Aysel (2011). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

BAL, Hüseyin (2014). *Sosyolojide Yöntem ve Araştırma Teknikleri*. Ankara: Sentez.

BANKS, Marcus (2001). *Visual Methods in Social Research*. Sage Publications.

BAUMAN, Zygmunt (1998). *Sosyolojik Düşünmek*. Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2003). *Yasa Koyucular İle Yorumcular*. İstanbul: Metis Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2009). "Identity in the Globalizing World". *Identity in Question.* Ed: Anthony Elliott-Paul du Gay. Sage Publications. India.

BAUMANN, Zygmunt (1976 (1966)). "A Note on Mass Culture: On Infrastucture". *Sociology of Mass Communications*. Denis McQuail (Ed.). Middlesex: Penguin Books.

BAYRAMOĞLU, Ali (2001). *28 Şubat Bir Müdahalenin Güncesi*. İstanbul: Birey Yayıncılık.

BERKES, Niyazi (2004). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Ahmet Kuyaş (Haz.). İstanbul: YKY.

BERKES, Niyazi (2004). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Ahmet Kuyaş (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BETTON, Gerard (1990). *Sinema Tarihi*. Şirin Tekeli (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.

BİLGİN**,** Nuri (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu.* İzmir: Ege Yayıncılık.

BİLGİN, Nuri (1995). *Kollektif Kimlik*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.

BİLGİN, Nuri (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

BİLGİN, Nuri (2007). *Kimlik İnşası*. İzmir: Aşina Kitaplar.

BİRAND, Mehmet Ali ve Reyhan Yıldız (2012). *Son Darbe: 28 Şubat*. İstanbul: Doğan Kitap.

BİRYILDIZ, Esra (2002). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*. İstanbul: Beta Basım Yayım.

BLUMER, Herbert (1933). *Movies and Conduct*. New York: Macmillan Company.

BLUMER, Herbert ve Philip M. Hauser (1933). *Movies, Delinquency, and Crime*. New York: Macmillan Company.

BOZKURT, Celil (2014). "27 Mayıs 1960'tan 12 Mart 1971'e". *Modern Türkiye Tarihi*. Süleyman Beyoğlu, Ali Satan (Ed.). Marmara Üniversitesi Yayınevi. s.297-307.

BOZKURT, Gülnihal (2004). "Hukuk İnkılâbı". *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi II*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi. s. 73-96.

BULUT, Yücel (2004). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*. İstanbul: Küre Yayınları.

BUMİN, Tülin (1987). *HEGEL-Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi-*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

CANTEK, Levent (2008). *Cumhuriyetin Büluğ Çağı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

CARR, Edward Hallett (2003). *Tarih Nedir?* Misket Gizem Gürtürk (Çev.). İstanbul: İletişim.

CEM, İsmail (19??). *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*. 10. Basım. Cem Yayınevi.

CHOW, Rey (2000). "Film and Cultural Identity". *Film Studies Critical Approaches*. John Hill and Pamela Church Gibson (Ed.). Oxford University Press. s. 167-173.

CİNDOĞLU, Dilek (2010). *Başörtüsü Yasağı ve Ayrımcılık: Uzman Meslek Sahibi Başörtülü Kadınlar*. İstanbul: TESEV Yayınları.

CONNOLLY, William E. (1995), *Kimlik ve Farklılık*. Fermâ Lekesizalın (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

CORRIGAN, Timothy (2007). *Film Eleştirisi El Kitabı*. Ahmet Gürata (Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

CÜNDİOĞLU, Dücane (1998). *Türkçe Kuran ve Cumhuriyet İdeolojisi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

CÜNDİOĞLU, Dücane (2013). *Sinema ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.

ÇAĞAN, Kenan (2003). *Popüler Kültür ve Sanat*. Ankara: Altınküre Yayınları.

ÇAHA, Ömer (2014). "Ana Temalarıyla 1980 Sonrası İslami Uyanış". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce. İslamcılık.* (C.6). İstanbul: İletişim Yayınları. s.476-502.

ÇAYIR, Kenan (1999). "Toplumsal Sahnenin Yeni Aktörleri: Yeni Sosyal Hareketler". *Yeni Sosyal Hareketler Teorik Açılımlar.* Kenan Çayır (Haz.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

ÇAYIR, Kenan (2008). *Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

DALDAL, Aslı (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.

DALE, Edgar (1935). *The Content of Motion Pictures*. New York: The Macmillan Company.

DELLALOĞLU, Besim (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: SAY Yayınları.

DELLALOĞLU, Besim F. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar. Modernleşmenin Zihniyet Dünyası.* İstanbul: Kapı Yayınları.

DENZIN, Norman K. (1991). *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema.* Sage Publications.

DENZIN, Norman K. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. Sage Publications.

DİKEN, Bülent ve Carsten Bagge Laustsen (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis.

DİRİKLİK, Salih (1995a). *Fleşbek. Türk Sinema-TV'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar*. C. 1. İstanbul: Söğüt Ofset.

DİRİKLİK, Salih (1995b). *Fleşbek. Türk Sinema-TV'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar.* C. 2. İstanbul: Söğüt Ofset.

DORSAY, Atilla (1986). Sinemayı Sanat Yapanlar. İstanbul: Varlık Yayınları.

DÖNMEZ-COLIN, Gönül (2006). *Kadın, İslam ve Sinema*. Deniz Koç (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

DUDRAH, Rajinder Kumar (2006). *Bollywood: Sociology Goes To The Movies*. Sage Publications.

DUMAN, Doğan ve Serkan Yorgancılar (2008). *Türkçülükten İslamcılığa Milli Türk Talebe Birliği*. Ankara: Vadi.

DUVERGER, Maurice (2014). *Toplumbilimlerinde Araştırma Yöntem ve Teknikleri*. Özer Ozankaya (Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

EAGLETON, Terry (2015). *Edebiyat Nasıl Okunur*. Elif Ersavcı (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

ELLUL, Jacques (1998). *Sözün Düşüşü*. Hüsamettin Arslan (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

EMİROSMANOĞLU, Emir (2010). "Elif Film Yolculuğunda Yücel Çakmaklı". *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar.* Abdurrahman Şen (Ed.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. s.311-318.

EMMISON, Michael ve Philip Smith (2007). *Researching The Visual Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*. Sage Publications.

ENDERUN, Mehmet Akif (2011). *Beyaz Perdenin Din Algısı*. İstanbul: Işık Yayınları.

ENNELİ, H. Çağlar (2015). "Sanatın Kıyısında Dinsellik: Sinemada Dinsel Gündelik Hayat Tasvirleri". *Sinema ve Din*. (Bilal Yorulmaz vd. Ed.). DEM.

ERDOĞAN, Nezih (1992). *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

ERKILIÇ, Senem Duruel (2014). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: Deki Basım Yayım.

ERTEM, Barış (2014). "Türkiye Cumhuriyeti Tarihinde Asker-Sivil İlişkileri (1923-2000)". *Modern Türkiye Tarihi*. Süleyman Beyoğlu, Ali Satan (Ed.). Marmara Üniversitesi Yayınevi. s. 423-439.

FEARING, Franklin (1976). "Influence of The Movies on Attitudes and Behaviour". *Sociology of Mass Communications*. Denis McQuail (Ed.). Middlesex: Penguin Books.

FOUCAULT, Michel (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

FOUCAULT, Michel (2000). *Deliliğin Tarihi*. 3. Baskı. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

FOUCAULT, Michel (2011). *Büyük Kapatılma*. 3. Basım. Işık Ergüden-Ferda Keskin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GADAMER, Hans-Georg (1995). "Hermeneutik". *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*. Doğan Özlem (Der. ve Çev.). Ankara: Ark Yayınları. s. 11-28.

GADAMER, Hans-Georg (2008). "Tarih Bilinci Sorunu". *Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım*. Taha Parla (Çev.). İstanbul: Deniz Yayınları. s. 175-234.

GARAUDY, Roger (2013). *İnsanlığın Medeniyet Destanı.* Cemal Aydın (Çev.). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

GIDDENS, Anthony (2003). *Sosyolojik Yöntemin Yeni Kuralları*. Ümit Tatlıcan ve Bekir Balkız (Çev.). İstanbul: Paradigma.

GIDDENS, Anthony (2010), *Modernite ve Bireysel Kimlik*. Ümit Tatlıcan (Çev.). Ankara: Say Yayınları.

GOFFMAN, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor Books. Doubleday.

GÖKMEN, Salih (1973). *Bugünkü Türk Sineması*. İstanbul: Fetih Yayınevi.

GÖLE, Nilüfer (2011a). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.

GÖLE, Nilüfer (2011b). *Melez Desenler*. İstanbul: Metis Yayınları.

GÖLE, Nilüfer (2012). "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce.*C.3. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 56-67.

GRAMSCI, Antonio (2003), *Hapishane Defterleri*, Çev: Adnan Cemgil, Belge Yayınları, İstanbul.

GRIPSRUD, Jostein (2000). "Film Audiences". *Film Studies Critical Approaches*. John Hill and Pamela Church Gibson (Ed.). Oxford University Press. s. 200-209.

GÜÇHAN, Gülseren (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.

GÜLALP, Haldun (2003). *Kimlikler Siyaseti*. İstanbul: Metis Yayınları.

GÜRBİLEK, Nurdan (2009). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

GÜVENÇ, Bozkurt (1994). *Türk Kimliği*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

HALL, Stuart (1998). "Kültürel Kimlik ve Diaspora". *KİMLİK Topluluk-Kültür-Farklılık.* İrem Sağlamer (Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

HEKİMOĞLU, İsmail (1968) *Minyeli Abdullah*. Mihrab Yayınevi.

HEPER, Metin (2011). *Türkiye'nin Siyasal Hayatı*. İstanbul: Doğan Kitap.

HIRSCHMAN, Albert O. (1970). *Exit, Voice, and Loyalty-Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

HIRSCHMAN, Albert O. (1994). *Gericiliğin Retoriği*. Yavuz Alogan (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

HOGG, Michael A. (1996). "Intragroup Processes, Group Structure and Social Identity". *Social Groups & Identities*. W.Peter Robinson (Ed.). Butterworth Heinemann.

HOLLINGER, Robert (2005). *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler***.** Ahmet Cevizci (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

HORKHEIMER, Max ve Theodor W. Adorno (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

HRISTIDIS, Şengün Kılıç (2007) (Söyleşen). *Sinemada Ulusal Tavır. "Halit Refiğ Kitabı"*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İNCİ, Fuat (2010). "Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı". *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Abdurrahman Şen (Ed.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. s.377-412.

JARVIE, Ian Charles (2013). *Towards a Sociology of the Cinema*. Routledge.

JASPER, James M. (2002). *Ahlaki Protesto Sanatı*-Toplumsal Hareketlerde Kültür. Biyografi ve Yaratıcılık. Senem Öner (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

JENKINS, Richard (2008). *Social Identity*. London and New York: Routledge.

JUSDANIS, Gregory (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

KABADAYI, Lale (2014). *Film Eleştirisi. Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KAÇMAZOĞLU, H. Bayram (1988). *Demokrat Parti Dönemi Toplumsal Tartışmaları*. İstanbul: Birey Yayıncılık.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2012). *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi II. 1920-1960*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

KALKAN, Faruk (1993). *Sinema Toplumbilimi Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.

KANT, Immanuel (2005). "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt"(1784). *KANT*. Nejat Bozkurt (Haz.). İstanbul: Say Yayınları.

KAPLAN, Yusuf (2008). "Türk Sineması". *Dünya Sinema Tarihi*. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). Ahmet Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. s. 740-745.

KARA, İsmail (1986). *Türkiye'de İslamcılık Düşüncesi Metinler/Kişiler I*. İstanbul: Risale Yayınları.

KARA, İsmail (2014). *Cumhuriyet Türkiye'sinde Bir Mesele Olarak İslam I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

KARACA, Hüseyin (Haz.). (2009). *Sonsuz Karelerde Bir Çığlık: Mesut Uçakan*. İstanbul: Mavi Yayıncılık.

KARAKAŞ, Mehmet (2004), "Küreselleşme ve Kimliklerin Yeniden Tahayyülü", *Baykan Sezer'e Armağan Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi***,** Yay. Haz: Ertan Eğribel, Ufuk Özcan, Kızılelma Yayıncılık, İstanbul, s. 385–406.

KARATEPE, Şükrü (1997). *Tek Parti Dönemi*. İstanbul: İz Yayıncılık.

KARPAT, Kemal (2009), *Kimlik Ve İdeoloji*, Yay. Haz. ve Çev.: Güneş Ayas, Timaş Yayınları, İstanbul.

KARPAT, Kemal (2012). *Türk Demokrasi Tarihi*. İstanbul: Timaş.

KAYALI, Kurtuluş (1998). *Sinema Bir Kültürdür*. Ankara: Alaz Yayıncılık.

KAZDAL, Abdullah ve Osman Akarsu (2015). *Görünen Köyün Kılavuzları- Canlı Tarih Söyleşileri*. İstanbul: RİDEF Yayınları.

KELLNER, Douglas (2010). *Medya Gösterisi*. Zeynep Paşalı (Çev.). İstanbul: Açılım Kitap.

KELLNER, Douglas (2013). *Sinema Savaşları -Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. Gürol Koca (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

KENTEL, Ferhat (2008). "Bir Direnişin Anatomisi: Teorinin Raconunu Bozan Başörtüsü". *Örtülemeyen Sorun Başörtüsü*. Neslihan Akbulut (Ed.). İstanbul: AKDER. s. 27-63.

KENTEL, Ferhat (2014). "1990'ların İslami Düşünce Dergileri ve Yeni Müslüman Entelektüeller Bilgi ve Hikmet, Umran, Tezkire Dergileri". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce. İslamcılık.* (C.6). İstanbul: İletişim Yayınları. s.721-781.

KEYMAN, E. Fuat (2013). "Kürt Sorununu Yeniden Düşünmek: Güvenlik İkilemi ve Demokratik Çözüm Olasılığı". *Türkiye'nin Yeniden İnşası*. E. Fuat Keyman (Der.). s. 125-147. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

KIREL, Serpil (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (1969). *Son Devrin Din Mazlumları*. İstanbul: Toker Yayınları.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (ty). *Ahşap Konak*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

KIZILÇELİK, Sezgin (1996). *Postmodernizm Dedikleri*. İzmir: Saray Kitabevi.

KİLİ, Suna (2002). *Türk Devrim Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KOÇAK, Cemil (2005). "Siyasal Tarih (1923-1950)". *Türkiye Tarihi 4. Çağdaş Türkiye (1908-1980)*. Sina Akşin (Yayın Yönetmeni). İstanbul: Cem Yayınevi. s. 127-224.

KÖKTAŞ, M. Emin (1997). *Din ve Siyaset*. Ankara: Vadi Yayınları.

KÖSTÜKLÜ, Nuri (2004). "Sosyal Alanda Yapılan İnkılaplar". *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi II.* Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi. s. 249-267.

KUROSAWA, Akira (2006). *Kurbağa Yağı Satıcısı*. Deniz Egemen (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

KÜMBETOĞLU, Belkıs (2012). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

LAPSLEY, Robert ve Michael Westlake (1988). *Film Theory: An Introduction*. Manchester University Press.

LE BON, Gustave (1969). *Kitleler Psikolojisi*. Selahattin Demirkan (Çev.). İstanbul: Bedir Yayınevi.

LEBEAU, Bryan (Der.) (1973). *Films for Sociology*. The Pennsylvania State University.

LELANDAIS, Gülçin Erdi (2009). "Sosyal Hareketler Teorileri ve Küreselleşme". *Yeni Toplumsal Hareketler.* Barış Çoban (Haz.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

LEWIS, Bernard (2004). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

LÜLECİ, Yalçın (2009). *Türk Sineması ve Din*. İstanbul: Es Yayınları.

LÜLECİ, Yalçın (2014). "Milli Sinemacıların İkinci Döneminde Sinema ve Din". *Medya ve Din*. (Ed.). Mete Çamdereli ve diğ. İstanbul: Köprü Kitapları.s. 33-72.

MAALOUF, Amin (2004). *Ölümcül Kimlikler*. Aysel Bora (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

MAKTAV, Hilmi (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Agroa Kitaplığı.

MAKTAV, Hilmi (2014). "Kuran'dan Kurama İslami Sinema". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce.* C. 6. s. 989-1019. İstanbul: İletişim.

MARAŞLI, Gülşah Nezaket (2011). *Türk Sinemasının Dine Bakışı Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam.*İstanbul: Ufuk Yayınları.

MARDİN, Şerif (1991). "Türk Siyasasını Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri". *Türkiye'de Toplum ve Siyaset Makaleler 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.

MARDİN, Şerif (1991). *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*. İstanbul: İletişim Yayınları.

MARDİN, Şerif (2007). "Giriş". *Ortadoğu'da Kültürel Geçişler*. Şerif Mardin (Ed.). Birgül Koçak (Çev.). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

MARSHALL, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Osman Akınhay ve Derya Kömürcü (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.

MAYER, J. P. (1946). *Sociology of Film: Studies and Documents*. London: Faber and Faber Limited.

MCLUHAN, Marshall (20??) (1967). Yaradanımız Medya. Ünsal Oskay (Çev.). İstanbul: Merkez Kitapçılık.

MCLUHAN, Marshall (2003) *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964). Corte Madera, CA: Gingko Press.

MELUCCI, Alberto (2013). *Oyuncu Benlik*. Başak Kıcır (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

MERT, Nuray (2004). "Türkiye İslamcılığına Tarihsel Bir Bakış". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce.* C. 6. İstanbul: İletişim. s. 411-419.

MİLLİ SİNEMA: AÇIK OTURUM (1973). İstanbul: Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü Yayınları.

MONACO, James (2002). *Bir Film Nasıl Okunur.* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

MORAN, Berna (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

MUTLU, Erol (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınları.

NEUMAN, W. Lawrence (2010). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*. C.1. Sedef Özge (Çev.). İstanbul: Yayın Odası.

OFFE, Claus (1999). "Yeni Sosyal Hareketler: Kurumsal Politikanın Sınırlarının Zorlanması". *Yeni Sosyal Hareketler Teorik Açılımlar*. Kenan Çayır (Haz.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

OLGUN, Tahir (2012). *Matbuat Alemindeki Hayatım ve İstiklal Mahkemesi Hatıraları*. Nurcan Boşdurmaz (Haz.). İstanbul: Büyüyyenay Yayınları.

ONARAN, Alim Şerif (1977). *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

ONARAN, Alim Şerif (2012*). Sinemaya Giriş.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

ONARAN, Alim Şerif. (1995). *Türk Sineması. (C.2)*. Ankara: Kitle Yayınları.

ONGUN, Selin (2010). *Başörtülü Kadınlar Anlattı: Türbanlı Erkekler*. İstanbul: Destek Yayınevi.

ÖZDEN, Zafer (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.

ÖZEL, Mustafa (1995). *Devlet ve Ekonomi*. İstanbul: İz Yayıncılık.

ÖZEL, Mustafa (1996). *İstikbal Köklerdedir*. İstanbul: İz Yayıncılık.

ÖZER, Gülşen Demirkol (2005). *Psikolojik Bir İşkence Metodu Olarak İkna Odaları*. İstanbul: Beyan Yayınları.

ÖZGÜÇ, Agâh (1988). *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı Yayını.

ÖZGÜÇ, Agâh (2005). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.

ÖZİPEK, Bekir Berat (2004). "28 Şubat ve İslamcılar". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce.* C. 6. İstanbul: İletişim. s. 640-651.

ÖZİPEK, Bekir Berat (2008). "İnsan Hakları ve İhlaller Ekseninde Bir Örnek: Türkiye'de Başörtüsü Yasağı Sorunu". *Örtülemeyen Sorun Başörtüsü*. Neslihan Akbulut (Ed.). İstanbul: AKDER. s. 13-25.

ÖZÖN, Nijat (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.

ÖZÖN, Nijat. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

ÖZTÜRK, Mustafa (2006). *Baş Üstündeki Örtü*. İstanbul: İkidünya.

ÖZTÜRK, Serdar (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*. Ankara: Elips Kitap.

ÖZUYAR, Ali (1999). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: Öteki Yayınevi.

ÖZUYAR, Ali (2004). *Babıâli'de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

PALMER, Richard E. (2008). *Hermenötik*. İbrahim Görener (Çev.). İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.

PEARSON, Roberta (2008) "Sinemanın İlk Dönemi". *Dünya Sinema Tarihi*. GeoffreyNowell-Smith (Ed.). (Ahmet Fethi Çev). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. s. 30-41.

PETERSON, Ruth C. ve L.L. Thurstone (1933). *Motion Pictures and Social Attitudes of Children.* New York: The Macmillan Company.

PUNCH, Keith F. (2005). *Sosyal Araştırmalara Giriş Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. Dursun Bayrak ve diğ. (Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.

REFİĞ, Halit (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

RICOEUR, Paul (2016). *Zaman ve Anlatı: Dört*. Umut Öksüzan ve Atakan Altınörs (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

RINGER, Fritz (2006). *Weber'in Metodolojisi*. Mehmet Küçük (Çev.). Ankara: DoğuBatı.

ROY, Olivier (1994). *Siyasal İslamın İflası*. Cüneyt Akalın (Çev.). İstanbul: Metis.

ROY, Olivier (2015). *Kayıp Şarkın Peşinde* (Söyleşi). Jean-Louis Schlegel (Söyleşen). Haldun Bayrı (Çev.). İstanbul: Metis.

RYAN, Michael ve Douglas Kellner (2010). *Politik Kamera*. Elif Özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SARI, Mustafa (2014). "İki Askeri Müdahale Arasında Türkiye (1970-1980)". *Modern Türkiye Tarihi*. Süleyman Beyoğlu, Ali Satan (Ed.). Marmara Üniversitesi Yayınevi. s.313-327.

SATAN, Ali (2014). "Yeni Rejimin Kuruluşu". *Modern Türkiye Tarihi*. Süleyman Beyoğlu, Ali Satan (Ed.). Marmara Üniversitesi Yayınevi. s. 145-156.

SCHNAPPER, Dominique (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki İle İlişki.* Ayşegül Sönmezay (Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

SCOGNAMILLO, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SEKMEÇ, Ali Can (2010). "Sinemada Bir Düşünce Adamı: Halit Refiğ". *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Abdurrahman Şen (Ed.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. s. 245-256.

SHAYEGAN, Daryus (2012). *Yaralı Bilinç*. Haldun Bayrı (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

SUTHERLAND, Jean-Anne ve Feltey Kathryn (Ed.) (2013). *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. Sage Publications.

ŞASA, Ayşe (2002). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Küre Yayınları.

ŞAYLAN, Gencay (1999). *Postmodernizm.* Ankara: İmge Kitabevi.

ŞEN, Abdurrahman (2001). *Renk Renk Sinema*. İstanbul: 1111 Yayınları.

ŞENER, Sami (2013). *Sosyoloji*. İstanbul: İnkılâb Yayınları.

ŞİMŞEK, Ahmet ve Tercan Yıldırım (2014). "Demokrat Parti Dönemi". Modern Türkiye Tarihi. Süleyman Beyoğlu, Ali Satan (Ed.). Marmara Üniversitesi Yayınevi. s. 279-291.

ŞİMŞEK, Sait (2014). "İslamcılık ve Kuran". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce.*6. Cilt. s. 698-714. İstanbul: İletişim Yayınları.

ŞİŞMAN, Nazife (2009). *Sınırsız Dünyanın Yeni Sınırı Başörtüsü*. İstanbul: Timaş Yayınları.

TATLI, Osman (2015). *Türkiye Sineması ve Sinemada Algı*. İstanbul: Akis Kitap.

TEACHING FILM CUSTODIANS (1941). *Films For Classroom Use. Handbook of Information on Films Selected and Classified by the Advisory Committee on the Use of Motion Pictures in Education*. New York.

TEKSOY, Rekin (2005). *Sinema Tarihi 1. Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

TEZCAN, Gülcan (2010). "Yeşilçam'da Milli Bakışın Mimarı: Yücel Çakmaklı". *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Abdurrahman Şen (Ed.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. s.325-334.

TOSUN, Necip (1992). *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*. İstanbul: Nehir Yayınları.

TOURAINE, Alain (1999). "Toplumdan Toplumsal Harekete". *Yeni Sosyal Hareketler*. Kenan Çayır (Haz.). İstanbul: Kaknüs Yayınları. s. 35-51.

TUDOR, Andrew (2000). "Sociology and Film". *Film Studies Critical Approaches*. John Hill and Pamela Church (Ed.). Oxford University Press. s. 188-192.

TUNAYA, Tarık Zafer (2004). *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

TUNCA, Çetin (2010). "Yücel Çakmaklı İçin…" *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Abdurrahman Şen (Ed.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. s. 319-323.

TUNCA, Elif (2010). "Sinemamızın Umutlu Tarihi". *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Abdurrahman Şen (Ed.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. s.13-32.

TÜRKDOĞAN, Orhan (2004). *Türk Toplumunda Aydın Sınıfın Anatomisi*. İstanbul: Timaş Yayınları.

UÇAKAN, Mesut (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Sepya Yayıncılık.

ÜLKEN, Hilmi Ziya (1994). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi.* İstanbul: Ülken Yayınları.

WEBER, Max (1995). *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*. Özer Ozankaya (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

WILLIS, Andy (1999). "Cultural Studies and Popular Film". *Approaches to Popular Film.* Joanne Hollows ve Mark Jancovich (Eds.). Manchester University Press. s. 173-191.

YAĞIZ, Nebat (2009). *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı 1950-1975 Dönemi.* İstanbul: İşaret Yayınları.

YALSIZUÇANLAR, Sadık (2008). *Dünyanın Orta Yeri Sinema*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.

YALSIZUÇANLAR, Sadık (2007). *Rüya Sineması*. İstanbul: Kapı Yayınları.

YAVUZ, Hakan (2005). *Modernleşen Müslümanlar Nurcular, Nakşiler, Milli Görüş ve Ak Parti.* Ahmet Yıldız (Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.

YAYLAGÜL, Levent (2004). "1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları". *Sinemada Anlatı ve Türler*. Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata (Ed.). Ankara: Vadi Yayınları.

YERES, Artun (Der.) (2005). *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*. İstanbul: Donkişot Güncel Yayınlar.

YILDIRIM, Ercan (2016). *Neoliberal İslamcılık*. İstanbul: Pınar Yayınları.

YILMAZ, Havva (2012). "Bir Nefret Nesnesi Olarak Başörtülü Kadınlar ya da Nefret Suçları Bağlamında Başörtüsü Problemi". *Nefret Söylemi ve/veya Nefret Suçları*. Yasemin İnceoğlu (Der.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. s. 345-355.

YORGANCILAR, Serkan (2012). *Cumhuriyet İslamcılığının Seyri*. Ankara: Otorite Yayınları.

YORGANCILAR, Serkan (2012). *Millî Görüş (1969-1980)*. İstanbul: Pınar Yayınları.

YUMUL, Arus (2001). "Yahudilik Ötekilik ve Kimlik". *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar*. Nabi Avcı, Deniz Derman, Süheyla Kırca, Arus Yumul (Haz.). Aliye F. Mataracı (Der.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. s.109-117.

ZAİM, Sabahattin (1992). *İslam-İnsan Ekonomi*. İstanbul: Yeni Asya Yayınları.

ZIZEK, Slavoj (2010). "Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film". *Filmlerle Sosyoloji*. Bülent Diken ve C. B. Laustsen (Yaz.). Sona Ertekin (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Süreli Yayınlar

ALVER, Köksal (2003). "Sosyolojik Eleştiri". *Hece.* S. 77-78-79 (Eleştiri Özel Sayısı). s. 239-244.

ARSLAN, Tunca ve Ali Hakan (1990). "Minyeli Abdullah'ın Serüvenleri-Şeriat Sinemalarda". *2000'e Doğru Dergisi*. Yıl: 4. S. 9. s. 8-13.

AYÇA, Engin (1992). "Türk Sineması Seyirci İlişkileri". *Kurgu*. S. 11. s.117-133.

AYDIN, Mustafa (2008). "Bir Olağanüstü Dönem Kalıntısı Başörtüsü Yasağı Kalkmalıdır". *Umran.* S. 161. s. 20-25.

AYGÜN, Hakan (1990). "İslamcı Sinema Yeşilçam'ı Solluyor". *Cumhuriyet*. 25 Ekim 1990.

BARTHES, Roland (2003). "Eleştiri Nedir". *Hece*. S. 77-78-79. s. 740-743.

BAŞDEMİR, Hasan Yücel (2009). "Optimum Değerler Olarak Laiklik ve Din Özgürlüğü". *Liberal Düşünce*. S. 55. s. 23-40.

BAŞKAN, Burak (2009). "Başörtüsü Sorunu ve Meşrulaştırılamayan Yasakçılık". *Liberal Düşünce*. S. 55. s. 109-134.

BERELSON, Bernard (1948). "Reviewed Work(s): Sociology of Film by J. P. Mayer". *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*. Vol. 18. No. 4. s. 297-298.

BOZDEMİR, Banu (2000). "Dini, İslami ve Beyaz Sinema Üzerine. Şu Beyaz Dedikleri Aslında Ne Renk?". *Milliyet Sanat Dergisi*. S. 474. Şubat. s. 11-13.

BÖLÜKBAŞI, Mustafa (2012). "Milli Görüş'ten Muhafazakar Demokrasiye: Türkiye'de 28 Şubat Süreci Sonrası İslami Elitlerin Dönüşümü". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. C.1. S.2. s. 166-187.

BURTON, C. Emory (1988). "Sociology And The Feature Film". *Teaching Sociology*. V. 16. s. 263-271.

COŞKUN, Vahap (2006). "Kamusal Alanda Kimlik Sorunu". *Demokrasi Platformu*. S. 5. s.73-84.

ÇAKI, Fahri (2014). "Türk Sosyolojisinde Yeni Bir Alan: Gönüllülük Araştırmaları". *Sosyoloji Dergisi*. S. 29. s.185-202.

ÇAKMAKLI, Yücel (1964). "Milli Sinema İhtiyacı". *Tohum Dergisi*. S. 11. s. 3.

ÇALIŞKAN, Koray (1996). "Özenilesi Yaşamlar, İslami Romanlar Üzerine Bir İnceleme". *Birikim*. S. 91. s. 89-95.

ÇOKYİĞİT, Coşkun (1990a). "İslami Melodram..." *Tercüman*. 16 Şubat 1990.

ÇOKYİĞİT, Coşkun (1990b). "Milli Sinema Başarılı Olmuştur: Yücel Çakmaklı ile Röportaj". *Tercüman*. 9 Mart 1990.

DEMERATH, N. J. (1981). "Through a Double-Crossed Eye: Sociology and The Movies". *Teaching Sociology*. V.9. No.1. s.69-82.

DEMİR, Hikmet (2008). "Başörtüsünün Gösterdikleri". *Umran*. S. 163. s. 22-24.

DİRİKLİK, Salih (2013). "Çakmaklı Pek Çok İlke İmza Atmış Bir Yönetmen". Yücel Çakmaklı Soruşturması. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*. Sayı: 35.

DİRİKLİK, Salih (2014). "Sinemada Senaryonun Önemi". *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*. S. 4. s. 53-65.

DOĞAN, D. Mehmet (1991). "Normalleşmeye Anti-Demokratik Tepki". *Yörünge Haftalık Haber Dergisi*. 13-20 Ocak 1991. S. 11. s.5.

DOĞAN, D. Mehmet (2008). "Modernliğin Başımıza Sardığı Problem Türban". *Umran*. S. 163. s. 25-27.

DRESSEL, Paula (1990). "Films That Put Social Problems In Global Context". *Teaching Sociology*. S. 18. s. 226-230.

EMİROĞLU, Abdurrahman A. (2008). "28 Şubat'ta Kaybedilen Özgürlüklerin Kilit Taşı Başörtüsü Özgürlüğü". *Umran*. S. 162. s. 15-16.

ERASLAN, Sibel (2008). "Örtü Siyasi Bir Simge Midir?". *Umran*. S. 162. s. 17-18.

EREN, İsmail (2013). "İslam'ın Ekonomik Yapısında İnsan Modeli: Homo Economicus İle Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme". *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. C.18. S.1. s. 367-384.

ERKİLET, Alev (2004) "İslam Medeniyetinin Kesik Damarı: Arabeskten Pragmatizme İslami Edebiyat". *Hece*. S. 90-91-92. s. 381-389.

GENCER, Bedri (2010). "Kent Dindarlığında İslam'ın Kaybı". *Demokrasi Platformu.* S. 21. s. 91-116.

GÜÇHAN, Gülseren (1993). "Sinema-Toplum İlişkileri". *Kurgu*. S.12. s.51-71.

GÜVEN, Ali Murat ve Nezir Dinler (1991). "İslamcı Sinema Akımı: Ucuz Klişelerle Din Sömürüsü mü, Yeni Bir Çığır Mı?". *Yörünge*. Yıl: 1. S. 11. s. 36-43. 13-20 Ocak.

HAŞLAK, İrfan (2000). "John Rawls'un İki Adalet İlkesi Bağlamında Adalet ve Kalkınma Partisi'nin Sosyal Politika Anlayışı ve Uygulamaları". *Sosyal Bilmler Dergisi*. C. XII. S.1. s.7-24.

HAYAL PERDESİ SİNEMA DERGİSİ (2011). Dosya: Türk Sineması mı Türkiye Sineması mı? S. 20.

HAZAR, Nedim (2013). "Mütevazi Bir Cesur Yürek". Yücel Çakmaklı Soruşturması. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi. S*. 35.

HEKİMOĞLU, İsmail (1990). "Minyeli Abdullah Sinemalarda". *Zaman*. 4 Mart 1990.

HİRA, İsmail (2000). "Sosyal Bilimler: Yasa Koyucu Tasarımdan Yorumcu Tasarıma". *Bilgi* (3). 2000/2. s. 81-96.

İLBEYİ, Hurşit (1991). "Mazlumiyet, Devrim ve Sinema". *Tevhid Dergisi*. S.16. s. 76-77.

İMANÇER, Dilek (2010). "İslamcı Filmlerde Kadın Temsili". *sinecine*. 1 (1). s. 77-95.

İRİ, Murat (2002). "Film Çalışmalarında Temel Kavramlar ve Yaklaşımlar". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. S. 13. s. 739- 762.

KABİL, İhsan (2011). "Türk Sinemasının Kırılma Dönemleri". *Hayal Perdesi*. S. 23. Temmuz-Ağustos. s. 42-44.

KAPTAN, Ethem (Haz.) (1991). "Beyaz Sinema Etrafında". *Türk Edebiyatı*. S. 209. s. 33-36.

KARAKAŞ, Mehmet (2013), "Türkiye'nin Kimlikler Siyaseti ve Sosyolojisi". *Akademik İncelemeler Dergisi*. c.8. s. 1-44.

KARAKOÇ, Sezai (1975). "İslam'da Diriliş". *Diriliş*. S.6. s. 41-56.

KILIÇBAY, Mehmet Ali (2003), "Kimlikler Okyanusu". *Doğu Batı*. S. 23. s. 155–163.

KİTAP DERGİSİ (1989). "İslami Arabeskin Dili". S. 28. s. 8-13.

KOLUKIRIK, Suat (2008). "Türk Modernleşme Sürecinde Merkezin Dönüşümü: Yerelden Küresele Yeni Kimlik Arayışları". *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.* S. 18. s.121–134.

KÖSE, Ali (2001). "Modernleşme-Sekülerleşme İlişkisi Üzerine Yeni Paradigmalar". *Liberal Düşünce*. S. 24. s. 150-165.

LAÇİNER, Ömer (1996). "İslami Hareket: Umudu "din"lendirmek ya da dilendirmek". *Birikim*. S. 91. s. 8-14.

MOSKOVICH, Yaffa ve Simha Sharf (2012). "Using Films as a Tool for Active Learning in Teaching Sociology". *The Journal of Effective Teaching*. V.12. No.1. s. 53-63.

ÖZ, Asım (2008). "Şerif Mardin Minyeli Abdullah'ı Neden Okudu?". *Umran*. S.167. s. 31-33.

ÖZDEMİR, Özlem (2011). "Yeni Dönem İslami Sinema ve Modernlik-Geleneksellik Bağlamında Üslup Arayışı". *sinecine*. 2(2). s. 7-31.

SAMBUR, Bilal (2009). "Türkiye'de Din Özgürlüğü, Laisizm ve Resmi İdeoloji". *Liberal Düşünce*. S. 55. s. 41-59.

SAYAR, Kemal (2002), "Aşınan Kimlikler Dağılan Kişilikler-Benlik, Kişilik ve Kimlik Bozuklukları Üzerine Kültürel Bir Okuma". *Divan*. S. 13. s. 261-291.

SOORYAMOORTHY, Radhamany (2007). "Behind The Scenes: Making Research Film in Sociology". *International Sociology*. V.22. Issue:5. s. 547-563.

ŞAN, Mustafa Kemal (2012). "Baskıcı Bir Laiklik Modeli Olarak Türk Laikliğinin Anatomisi". *Akademik İncelemeler Dergisi*. C. 7. S. 2. s. 1-25.

ŞİMŞEK, Sefa (2002). "Günümüzün Kimlik Sorunu ve Bu Sorunun Yaşandığı Temel Çatışma Eksenleri"**.** *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi.* S. 3. s. 29-39.

TOPALOĞLU, Mustafa (1991a). "Minyeli Abdullah II (1)". *Milli Gazete*. 5 Ocak 1991.

TOPALOĞLU, Mustafa (1991b). "Minyeli Abdullah II (2)". *Milli Gazete*. 6 Ocak 1991.

TOPALOĞLU, Mustafa (1991c). "Minyeli Abdullah II (3)". *Milli Gazete*. 7 Ocak 1991.

TOPALOĞLU, Mustafa (1991d). "Minyeli Abdullah II (4)". *Milli Gazete*. 8 Ocak 1991.

ÜNLÜ, Özcan (1990). "Yeniden Başlamak". *Zaman*. 5 Şubat 1990.

VİDEO HABER DERGİSİ (1990). "Minyeli Abdullah Üzerine". S. 62. s. 26.

YENEN, İbrahim (2012). "Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi (itobiad)*. C. 1. S. 3. s. 240-271.

YILDIZ, Ayşe Nevin (2002). "Türkiye Modernleşmesi ve Bir Muhalif Basın Organı Olarak Büyük Doğu Dergisi". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. S. 13. s. 577-595.

YÜKSEL, Aysun (2000). Toplumu Yansıtan Bir Öğe Olarak Yıldız Olgusuna Genel Bir Bakış. *Kurgu*. S. 17. s.55-72.

Diğer Yayınlar

AKGÜN, Özgür Uğraş (2003). *Türk Sinemasında Propaganda ve Bir Örnek Film: Çizme.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

AKTAŞ, Cihan (2010). "Bir Alim Bir Bohçacı ve İdam". *Dünya Bülteni*. http://www.dunyabulteni.net/yazar/array/12312/bir-alim-bir-bohcaci-ve-idam, erişim: 21 Ocak 2015.

ALTINOLUK DERGİSİ. (1994). "Bize Nasıl Kıydınız'ın Yönetmeni Metin Çamurcu ile Film Üzerine: "İdam Olayı Sembolik". S. 106. Aralık 1994. http://dergi.altinoluk.com/index.php?sayfa=yillar&MakaleNo=d106s042m1 Erişim Tarihi: 24 Haziran 2014.

ARICIOĞLU, Aydın (1990). "Sinemalarda Hollywood'a İki Rakip 'Minyeli' ve 'Umut'".*Milliyet*.16.03.1990.http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=minyeli&isAdv=false. Erişim: 19.08.2015.

ATASAVUN, Gül (1990). "Dini Kitap Satışında Patlama". *Milliyet*. 17.05. 1990. http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=minyeli&isAdv=false. Erişim: 19.08.2015.

BAHADIROĞLU, Yavuz (2010). "Şapka İnkılabında Kaç Kişi Asıldı". http://www.timeturk.com/tr/makale/yavuz-bahadiroglu/sapka-inkilabinda-kac-kisi-asildi.html#.U6vOHu5rOWg, Erişim: 26.06.2014.

BİRKÖK, Mehmet Cüneyt (1994). *Bilgi Sosyolojisi Işığında Kimlik Sorunu*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi SBE.

BURSALI, Hüseyin (2017). "İslami Filmler Furyasının Kısa Bir Analizi". *Özgün İrade*. S.152. http://ozgunirade.com/islami-filmler-furyasinin-kisa-bir-analizi-cn12.html. Erişim: 2 Mart 2017.

CANSEN, Ege (2001). *Ecnebi Yazarlar*. Hürriyet Gazetesi. 6 Ocak 2001.http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/printnews.aspx?DocID=-213624. Erişim: 20 Mayıs 2014.

ÇAKMAK, Sermin (2011). "Öteki Kadından Ötekinin Kadınına, Türk Sinemasında Namus Dolayımıyla Kadın Bedeninin Kurgusu". *Sinemada Kadın* (Paneller Dizisi). Merih Taşkaya ve Emine Uçar İlbuğa (Haz.). s.90-95. 48. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali.

ÇAYIRCIOĞLU, Duygu (2014). *Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi SBE Radyo Televizyon Sinema ABD.

DAŞÇI, Elif (1998). *The Impact of Islamic Ideologies on the Turkish Cinema: A Study on the Popular Products of Milli Cinema Between 1970s and 1990s*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. ODTÜ.

DEDE, Torun (1990). "Türbancı Gamze Modern". *Milliyet.* 02.11.1990. http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=yalnız de%c4%9filsiniz filmi&isAdv=false. Erişim: 19.08.2015.

DEDEHAYIR, Füsun (1990). "Yorgancılıktan Türk Hollywood'una". Mehmet Tanrısever ile Röportaj. *Milliyet*. http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/rQAAwn_x2B_Hc3XudPqh7PfxUw_x3D__x3D_. Erişim: 19.08. 2015.

ERDOĞAN, Mehmet (2010). "Çizme Neyi Ezmeye Çalışıyorsun". *Yağmur Dergisi*. S. 49. http://www.yagmurdergisi.com.tr/archives/konu/cizme-neyi-ezmeye-calisiyorsun. Erişim: 15.03.2014.

GÖĞÜŞ, Zeynep (1986). "İslamcıların Stratejisini Çizen İdeolojik Roman Rekor Kırıyor: Minyeli Abdullah 34. Baskıda". *Milliyet*. 12.12.1986. http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=minyeli&isAdv=false. Erişim: 19.08.2015.

http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=minyeli&isAdv=false, "Yayınımız ihbar kabul edildi. Minyeli Abdullah DGM'de". *Milliyet*. 13.12.1986. Erişim: 19.08.2015.

http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=minyeli&isAdv=false. "Örgütün Yeşilçam'ı". *Milliyet*. 31.01.2000. Erişim: 19.08. 2015.

http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/c_x2B_kHW0nBUnJeWJ7atJLFNg_x3D__x3D_. "Minyeli Abdullah 2 başladı. Kadınlar sağa, erkekler sola. Milyarlık Harem Selamlık". *Milliyet*. 22.12.1990.Erişim: 19.08.2015.

http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=266457. "Erbakan'dan İlginç Öneri Hollywood'a Karşı İslami Sinema". *Hürriyet*. 20 Ekim 2004. Erişim: 11.09.2014.

http://www.ismailgunes.net/

https://visualsociology.org/?p=655.

KALKAN, Faruk (1991). *Sinema Toplum İlişkileri Açısından Türk Sineması*. Dokuz Eylül Üniversitesi. SBE. Doktora Tezi.

OKUR, Salih (2003). İskilipli Atıf Hoca. http://www.cevaplar.org/index.php?content_view=1582&ctgr_id=98. Erişim: 20. 08. 2015.

ŞENLİKOĞLU, Emine (1994). "Bize Nasıl Kıydınız'ın Dünü Bugünü". *Zaman Gazetesi*. 27 Ekim 1994.http://www.zaman.com.tr/yorum_-bize-nasil-kiydiniz-in-dunu-bugunu_303969.html Erişim Tarihi: 24 Haziran 2014.

TÜRK, Kübra (2015). "En Büyük Zulüm Bugün Bitmişti". *Yeni Şafak*.http://www.yenisafak.com/hayat/en-buyuk-zulum-bugun-bitmisti-2168620. Erişim: 9 Mayıs 2016.

YALSIZUÇANLAR, Sadık (2014). "Devam Ederek Değişmek Değişerek Devam Etmek"- İslamcı Edebiyatın Yönsemeleri Üzerine. 22.07.2014. http://www.sadikyalsizucanlar.net/yazilar/devam-ederek-degismek-degiserek-devam-etmek-islamci-edebiyat-in-yonsemeleri-uzerine.html. Erişim: 22.11.2014.

YAZGAN, Pınar (2011). *Danimarka'daki Türkiye Kökenli Göçmenlerin Aidiyet ve Kimlikleri.* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YENEN, İbrahim (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu.* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri ABD.

YEŞİL, Yaşar (2010). "İslami Sinema Başarılı mı?". Ali Murat Güven ve Mahmut Fazıl Coşkun İle Röportaj. *Özgün Duruş*.

http://www.ozgundurus.com/Haber/Haber-Analiz/24122010/Islami-Sinema-basarili-mi-.php. Erişim: 11 Eylül 2014.

YILMAZ, Vecdi Ertan (2000). *Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZGEÇMİŞ

Meryem Serdar (Köse) 1982 İstanbul doğumludur. İlköğretimini Kadıköy'de lise eğitimini Üsküdar İmam-Hatip Lisesi'nde tamamlamıştır. 2006 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyoloji ve Tarih bölümlerinden mezun olmuş, aynı üniversitede başladığı Sosyoloji Yüksek Lisans eğitimini 2008'de tamamlamıştır. 2009 yılında yine aynı bölümde başladığı doktora eğitimine devam etmektedir. "Postmodern Kimliğin Oluşumunda Popüler Kültür Çerçevesinde Tasarlanan Televizyon Reklamlarının Etkisi" başlıklı Yüksek Lisans çalışması kitap olarak yayımlanmıştır. 2011-2017 yılları arasında Sakarya Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak çalışan Serdar, hali hazırda Sağlık Bilimleri Üniversitesi SHMYO Yaşlı Bakımı Programında Öğretim Görevlisidir.